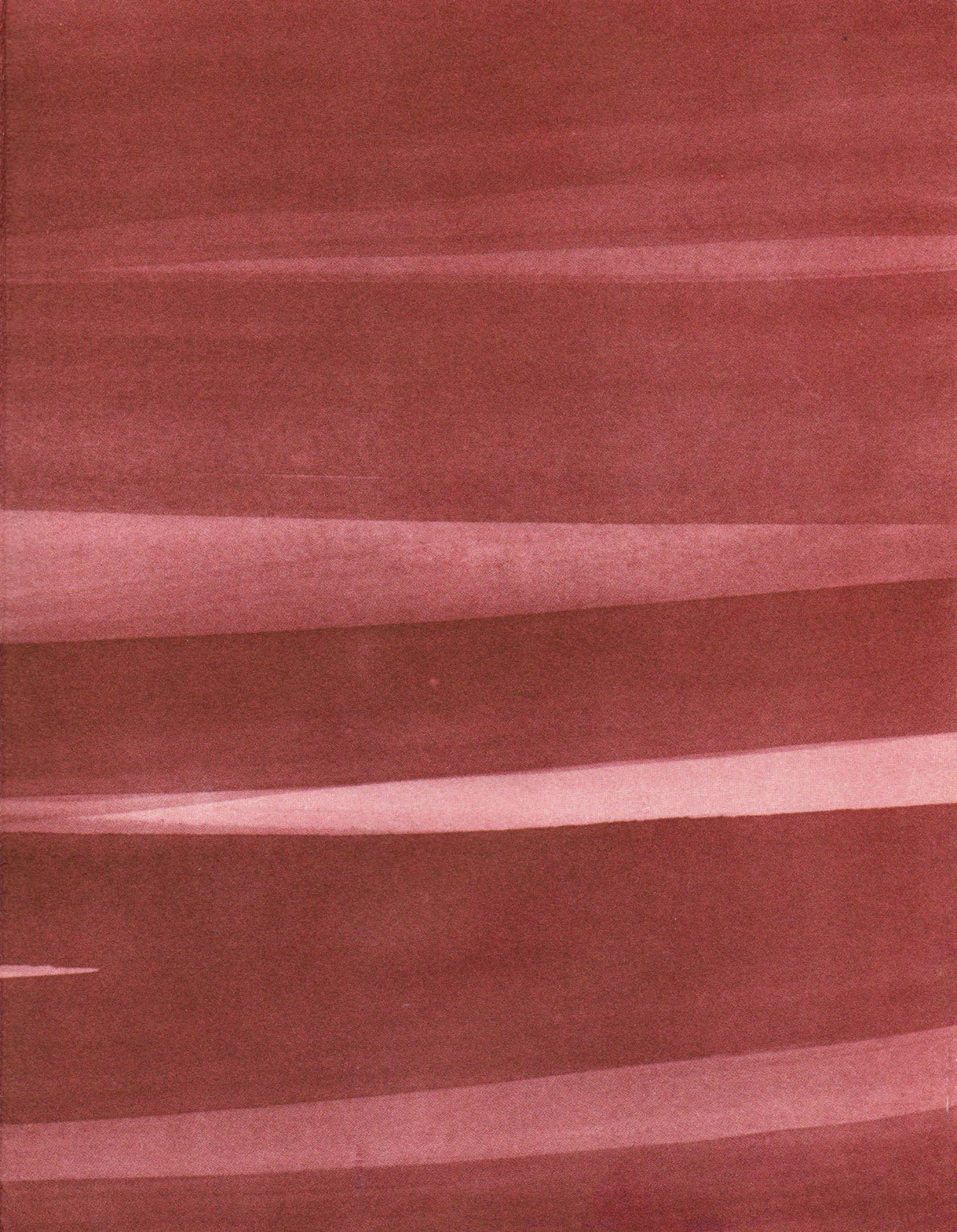


И. Я. Рабинский -

ПУБЛИЦИСТ  
И СОБЕСЕДНИК

---







*И. Стравинский*—

ПУБЛИЦИСТ  
И СОБЕСЕДНИК

---

Москва  
• Советский композитор •  
1988

ББК 85.31

С83

*Составление,  
текстологическая редакция,  
комментарии, заключительная статья  
и указатели*  
**ВИКТОРА В АРУНЦА**

Рецензенты:  
доктор искусствоведения  
**М. С. ДРУСКИН,**  
кандидат искусствоведения  
**И. Я. ВЕРШИНИНА**

С 490500000—064 КБ—5—43—87  
082(02)—88

© Издательство «Советский композитор», 1988 г.

## От составителя

Книга «И. Стравинский—публицист и собеседник» является первой попыткой научного издания выступлений Стравинского в периодической печати\*.

Впервые к публикации этой части литературного наследия Стравинского обратился его друг и секретарь Роберт Крафт еще при жизни композитора: в 1966 году, после появления четырех книг их совместных диалогов со Стравинским, Крафт в так называемой 5-й книге диалогов «Themes and Episodes» (New York, 1966) объединяет интервью и статьи композитора, появившиеся в периодической печати в начале 60-х годов.

По мере опубликования новых материалов это издание дополняется: выходят из печати еще два сборника — «Retrospectives and Conclusions» (New York, 1969) и после смерти композитора «Themes and Conclusions» (London, 1972).

Вторичное обращение Крафта к изданию публицистического наследия композитора предпринято совместно с В. А. Стравинской в книге «Stravinsky in pictures and documents» (New York, 1978), где представлен обширный документальный материал о композиторе, включающий не только эпистолярное наследие, иконографию, но и выступления Стравинского в печати в различные периоды жизни. Мемориальный характер книги, основу которой составила публикация материалов личного архива композитора, предопределил намеренную фрагментарность представленных здесь документов. Это вызывает известное сожаление, так как многие периодические издания, на которые ссылаются составители, по большей части совершенно недоступны широкому кругу исследователей. И тем не менее документальная ценность книги достаточно велика. Во многих случаях она является единственным источником ряда материалов, представленных в нашем издании.

Нужно откровенно признать, что во всех упомянутых изданиях составители не ставили перед собой задачи научного издания этой части литературного наследия Стравинского. С сожалением замечаешь большое количество неточностей, непроверенных фактов, цитат. Не ставили они, по-видимому, и задачи выявления того материала, который отсутствует в архиве композитора.

Иные цели были перед составителем предлагаемого сборника. Естественно, что в него не мог не войти материал, опубликованный Крафтом. Но все же основная задача, скорее, состояла в выявлении совершенно забытых, а то и вовсе неизвестных материалов. Были изучены многочисленные библиографические указатели, в первую очередь национальные издания, аналогичные публикуемому у нас «Журнальной летописи»

\* Собрание включает также ряд бесед композитора, записанных на магнитофонную ленту.

и «Газетной летописи», библиографические описания музыкальной литературы, публиковавшиеся в берлинском журнале «Die Musik» (до 1933), а также публикующиеся в продолжающихся изданиях «Music Index» (Detroit, 1949...) и «Bibliographie des Musikschriftums» (Mainz, 1954...). Составитель исследовал также справочную литературу, касающуюся непосредственно Стравинского и наиболее полно представленную в следующих изданиях: *Strawinsky. A new appraisal of his work* (New York, 1963); *Strawinsky in the Theatre* (New York, 1975); *Music and Bildung*, 1971, June; *Magriel P. D. Igor Strawinsky. Bibliography comprising critical writings...* — In: *Bulletin of Bibliography*, 1940, № 1, 2.

Немалый материал почерпнут в систематических каталогах Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы, библиотеки Института научной информации общественных наук, Государственной центральной театральной библиотеки и Научной музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева. Наконец, был просмотрен *de visu* целый ряд периодических изданий, главным образом, разумеется, музыкальных.

Составитель далек от того, чтобы назвать предлагаемое издание полным собранием публицистики Стравинского, но сюда вошел весь материал, который удалось обнаружить к моменту сдачи рукописи в издательство. Хотелось бы надеяться, что время окажется здесь щедрым на сюрпризы.

Известную сложность представило комментирование сборника. Необходимо было учесть при этом, что советская «стравинскиана» представлена сегодня не только целым рядом высокоталантливых научных работ о композиторе, но у нас уже изданы и основные литературные сочинения Стравинского. Поэтому в основу комментирования лег не столько принцип дополнения, сколько принцип разъяснения того, что может вызвать неясности у читателя. Современному исследователю Стравинского (или же любителю его музыки) вряд ли сегодня могут понадобиться развернутые комментарии, имеющие целью дополнить уже некогда высказанные мысли Стравинского. В этом случае пришлось бы в комментариях к настоящему изданию едва ли не полностью переписать «Хронику моей жизни», «Музыкальную поэтику» и «Диалоги». Единственно возможным составитель счел отсылку к соответствующим страницам советских изданий названных работ, кроме тех случаев, когда имелись явные фактологические или иные расхождения.

Все иноязычные переводы, которые вошли в разделы комментариев, сделаны редактором-составителем, за исключением публикуемых здесь во фрагментах книги воспоминаний Л. Либмен «...И музыки закат. Последние годы жизни Стравинского», перевод которой осуществлен В. А. Линник.

Ряд материалов публикуется с сокращениями, отмеченными отточием. В книге представлено три типа купюр:

отточия, взятые в квадратные скобки, — [...] — указывают на пропуск в словах Стравинского;

отточия, взятые в круглые скобки, — (...) — говорят о купюре в словах интервьюера;

отточия, взятые в угловые скобки, — <...> — отсылают нас к сокращениям (во всех случаях специально не оговоренных), которые сделаны составителями книги «*Strawinsky in pictures and documents*», явившейся, как уже было сказано, источником ряда публикаций нашего сборника.

Для удобства в книге сделана сквозная нумерация. Вслед за номером публикации следует название статьи или интервью, имеющееся в оригинале, с которого выполнен перевод. В ряде случаев — главным образом при перепечатке из книги «*Strawinsky*



in pictures and documents» — вслед за порядковым номером материала следуют три точки, указывающие на то, что в оригинале, с которого сделан перевод, название отсутствует.

В подстрочный комментарий вынесены примечания Стравинского, а также редакций периодических изданий, в которых публиковался материал, переводы иноязычных слов и в ряде случаев комментарии к этим переводам.

Петитом набран весь справочный материал, комментарии, ряд фрагментов публикаций конца 60-х — начала 70-х годов, чья принадлежность Стравинскому вызывает, по мнению составителя и рецензентов книги, сомнения\*.

Вслед за каждым материалом следуют: по возможности полная библиографическая справка о всех известных составителю публикациях данного материала, имя интервьюера (в ряде случаев оно отсутствует, так как не указано в оригинале), имя переводчика и комментарии составителя книги.

В конце сборника даны указатели:

- а) произведений Стравинского, упоминаемых в издании;
- б) предметно-тематический, отражающий основную проблематику, затронутую в книге;
- в) географический указатель, в который вынесены все имеющиеся в тексте упоминания городов;
- г) аннотированный указатель имен, в который вынесены все имена собственные, упоминаемые в сборнике.

При подготовке книги к печати ее составитель неизбежно должен был столкнуться с многочисленными трудностями, известными каждому, кто обращался к подобного рода работе. Тем не менее сложностей оказалось во много раз меньше благодаря деятельной и доброй помощи целого ряда лиц, в равной мере способствовавших появлению сборника. Считаю своим обязательным долгом поблагодарить И. С. Култышеву, Н. Н. Мохова, И. А. Печенкину, Г. Б. Рабиновича, Т. М. Сорочинскую, Л. С. Товалеву, В. Н. Чемберджи и А. Я. Шайкевича, взявших на себя нелегкую обязанность перевода на русский язык публицистики Стравинского. Слова признательности адресованы сотрудникам Государственной библиотеки имени В. И. Ленина Л. М. Ближевской, Л. А. Востросаблиной, С. И. Марковой, И. Н. Старичиной, заведующей читальным залом библиотеки Московской государственной консерватории Н. Н. Оленевой, которые способствовали выявлению многих публикуемых здесь материалов. Приношу благодарность Н. Д. Касаткиной, В. Ю. Василёву и А. М. Ступелю, представившим мне материалы из личных архивов. Слова самой искренней признательности адресую старшему научному редактору книги Е. И. Гулянци, а также младшим редакторам Д. А. Усачеву и Н. В. Перышкиной, на редкость квалифицированные советы которых учитывались на всех этапах работы над книгой. И наконец, не могу не выразить глубочайшую благодарность И. И. Блажкову, И. Я. Вершининой, М. С. Друскину, А. М. Кузнецову и А. А. Яковлеву, не только прочитавшим сборник в рукописи, но и сообщившим мне ряд неизвестных материалов\*\*. Особенно хочу отметить, что их заинтересованность в выходе в свет сборника и положительная его оценка были для меня большим подспорьем в работе над книгой.

\* О поздних публикациях, набранных петитом, см. вкл. статью, с. 458—460.

\*\* И. И. Блажков сообщил материалы № 23, 24, 85, И. Я. Вершинина — № 2, М. С. Друскин — № 91, 122, А. М. Кузнецов — № 1, 4, 13, 14, 55, 56, А. А. Яковлев — № 1056.

В настоящем издании приняты следующие условные сокращения печатных изданий и организаций:

- ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки.
- Д — Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии.— Л., 1971.
- Друскин — Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды.— Л., 1974.
- Дягилев — С. Дягилев и русское искусство, т. I—II.— М., 1982.
- МЖ — Журнал «Музыкальная жизнь».
- МЭ — Музыкальная энциклопедия.— В 6-ти т. т.— М., 1973—1982.
- С — И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы.— М., 1973.
- СМ — Журнал «Советская музыка».
- Стравинская — Стравинская К. О И. Ф. Стравинском и его близких.— Л., 1978.
- Х — Стравинский И. Хроника моей жизни.— Л., 1963.
- ЦГАЗ — Центральный государственный архив звукозаписи.
- ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.
- Ярустовский — Ярустовский Б. Игорь Стравинский.— М., 1982.
- Balanchine — Balanchine's complete stories of the great ballets.— New York, 1977.
- Craft — Craft R. Stravinsky. Chronicle of a friendship. 1948—1971.— New York, 1972.
- IVS — Igor and Vera Stravinsky. Ed. by R. Craft.— London, 1982.
- Libman — Libman L. And music at the close. Stravinsky's last years.— London, 1972.
- Slonimsky — Slonimsky N. Music since 1900.— New York, 1971.
- SPD — Stravinsky in pictures and documents. Ed. by V. Stravinsky and R. Craft.— New York, 1978.
- TC — Stravinsky I., Craft R. Themes and conclusions.— London, 1972.
- TE — Stravinsky I., Craft R. Themes and episodes.— New York, 1966.
- RC — Stravinsky I., Craft R. Retrospectives and conclusions.— New York, 1969.
- White — White E. W. Stravinsky. The Composer and his works.— London — Boston, 1979.

1910-е ГОДЫ



## 1. У Игоря Стравинского<sup>1</sup>



Петербург я приехал для того, чтобы повидаться со своими родными, которых уже не видел два года. Это касается моих переговоров с дирекцией Императорских театров по поводу постановки моих балетов на сцене Мариинского театра, но эти слухи пока преждевременны, так как по контракту, заключенному с Дягилевым, я не могу сейчас предоставить кому-нибудь право на постановку моих балетов.

Композицией я начал заниматься совершенно случайно уже по окончании Гейдельбергского университета. На это повлияла встреча с покойным Римским-Корсаковым, который дал мне первый толчок в этом направлении и стал заниматься со мной по теории композиции<sup>2</sup>. Я ревниво принялся за дело, и в течение двух лет подал ему Первую симфонию<sup>3</sup>.

В целом я тяготею почему-то к балетной музыке, в которой надеюсь создать новый стиль. Сейчас мною закончена мистерия под названием «La Sacre du Printemps» («Весна священная»), которая разделена на две части: 1) «Поцелуй земли» и 2) «Великая жертва». Сценическое либретто этой мистерии мною разработано вместе с художником Н. Рерихом. Однако затрудняюсь вам сообщить содержание этой мистерии, так как в ней нет почти никакого сюжета, а есть только схема танцев или танцевальное действие<sup>4</sup>.

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

Первое представление моей мистерии «Весна священная» состоится в новом, ныне строящемся грандиозном театре в Париже<sup>5</sup>.

Отсюда я уезжаю в свое имение, а затем в Дрезден, Лейпциг, Будапешт, Вену, Париж, где буду руководить постановками своих балетов «Петрушка» и «Жар-птица». В мае и июне я с этой целью поеду в Лондон, где в этом году ожидается большой русский сезон, который, по нашим надеждам, должен превратиться в победное шествие и праздник русской музыки.

Опубликовано: Биржевые ведомости (Пб), 1912, 25 сент. (вечерний выпуск), с. 5. Интервьюер М. Двинский.

<sup>1</sup> Хронологически первая из обнаруженных публикаций Стравинского в печати. Это и последующее интервью (№ 2 наст. изд.), данные в Петербурге в сентябре 1912 г., опровергают то место «Хроники», где говорится, что композитор «видел в последний раз свой родной город» в 1910 г. (с. 74).

<sup>2</sup> Интервьюер допускает ошибку: в 1905 г. Стравинский окончил юридический факультет Петербургского университета, однако диплома об окончании не получил, поскольку не сдавал выпускных экзаменов. С Гейдельбергом же связана встреча Стравинского с Римским-Корсаковым, которого он посетил в 1902 г. в Неккаргемионде (близ Гейдельберга) во время пребывания с родителями в Германии.

<sup>3</sup> Симфония для большого оркестра ми-бемоль мажор, ор. 1 окончена в 1907 г.

<sup>4</sup> В 1965 г., давая интервью телевидению Си-би-эс, Стравинский вспоминал период жизни, связанный с созданием «Весны священной». Об этом интервью упоминает в своем дневнике Крафт (1965, 17 мая, см. № 169 наст. изд.). Беседа проходила в комнате в Кларане (Швейцария), где была написана большая часть партитуры. В ниже публикуемом отрывке названного интервью, несмотря на известную «шероховатость» стиля и встречающиеся повторы, намеренно сохранена живая речь Стравинского: «Я снял эту комнату, чтобы быть одному. Я видел эти горы, деревья и сочинил здесь почти всю «Весну». Стол стоял здесь, стул — здесь, пианино стояло у этой стены. Работал я с утра до вечера. Помню очень хорошо, что в это время, или, вернее, в этот период моей жизни, мне было не до сна: я только работал. После еды я направлялся к инструменту и продолжал работать. Позже был файволок — я на него не обращал никакого внимания. Наступало время обеда, за которым я видел мою дорогую жену, но и после обеда я продолжал работать. Когда же я очень-очень уставал, я шел спать и помню, что спал отлично.

Когда я сочинил 1-ю часть «Весны», Дягилев пригласил меня в Венецию. «Я собираюсь сыграть нечто, что тебе, возможно, пригодится». — «Прекрасно, начинай!» И я сыграл ему эти аккорды (играет начало «Весенних гаданий»), повторив их 59 раз, Дягилев был обескуражен. Он не обратил внимания на разные ритмические акценты — я делал акценты в различных местах. Смущенный и раздосадованный, но, не желая меня обидеть, он сказал мне слова чрезвычайно оскорбительные: «И долго это будет продолжаться?» Я ответил: «До самого конца, мой дорогой!» Он замолчал, так как понял, что мой ответ серьезен.

Я очень люблю этот аккорд (играет на ф-но). В нем есть новизна, Вы знаете эти восемь нот. Но акценты здесь еще более новы. Акценты — основа всего балета. Очень уж хорош этот аккомпанемент. Я мог отыскать чего-нибудь и поинтересней, но вряд ли оно было бы лучше. В «Весне» есть страницы, которые я люблю: нахожу, что они интересны и сегодня. Но здесь есть десятки страниц, к которым (сегодня. — В. В.) я абсолютно равнодушен.

Дягилев требовал использования гигантского оркестра, и это позволило дать аккорды более богатые (riche) и более сложные, чем когда-либо ранее. Но более того — здесь был ритм, который потрясал. Я использовал нерегулярный метр. Меня интересовало конструирование фраз различной протяженности и абсолютно новый язык ритма, например в «Священной пляске», в конце, где перед смертью танцует Избранница. Помню, что я мог сыграть этот эпизод, но сначала не знал, как же мне его записать.

(При сочинении «Весны священной». — В. В.) я не руководствовался какой-либо системой. В «Весне» нет никаких традиций и в ней нет никаких теорий. Мне помогал только мой слух. Я слышал и записывал то, что слышал. Я — тот сосуд, сквозь который прошла «Весна священная»\*. И я помню ощущение того, что мною создается нечто очень знаменательное, так как на двери комнаты записал: «В этой комнате я сочиняю «Весну свяченную». Кларан, 1911. Игорь Стравинский» (о последнем обстоятельстве см. также № 169 наст. изд., 1965, 17 мая).

<sup>5</sup> Речь идет о Театре Елисейских полей в Париже, открытом в 1913 г. по инициативе антрепренера Габриэля Астрюка (см. № 2 наст. изд., а также С, с. 502, прим. 1 к письму 23). В названном театре 29 мая 1913 г. состоялась премьера «Весны священной».

## 2. У композитора И. Ф. Стравинского

(...) — *Чем объяснить, что ваши балеты не идут на Императорской сцене, а ставятся только у Дягилева?*

\* Слова этого абзаца почти дословно будут повторены в «Диалогах» (с. 153).

— Тем, что дирекция Императорских театров ко мне ни разу не обращалась... Что касается балетов «Жар-птица» и «Петрушка», то они составляют собственность Дягилева на пять лет, со дня первой постановки. В настоящее время я сочиняю вместе с художником Н. К. Рерихом третью вещь под названием «Священная весна»<sup>1</sup>. Как все то, что я пишу, это не балет, а фантазия в двух частях, идущих без перерыва, как две части симфонии. Сюжет взят из неопределенной эпохи. Первая часть называется «Поцелуй земли», вторая часть — «Великая жертва».

Вещь эта пойдет в Париже, в новом театре Габриэля Астриюка, выстроенном в Елисейских полях<sup>2</sup>. В устройстве этого театра, между прочим, принимали участие такие выдающиеся художники, как Морис Дени и Бурдель. Первый расписал плафоны, второй сделал все скульптурные украшения. Сейчас я отправляюсь в Швейцарию заканчивать свое произведение. Я приехал в Петербург всего на несколько дней, чтобы повидаться с нужными мне людьми. В настоящее время, как я, так и Дягилев, и все остальные сотрудники дягилевского предприятия, — все мы отдыхаем. Но в ноябре мы опять начнем путешествовать, на этот раз в Германии.

— *Говорят, что самый большой успех ваша «Жар-птица» имела в Лондоне?*<sup>3</sup>

— Мне неудобно говорить о своем успехе, но пресса в Англии действительно была ко мне благосклонна. Это не тот «успех в прессе», какой бывает в Париже. Французская критика более легкомысленна.

— *Отчего вы не пишете опер?*

— Не знаю, помните ли вы, но я написал музыку к известной сказке Андерсена «Соловей»? Я написал всего одну часть и занялся другими вещами. Первая картина изображала лес на берегу моря, был маленький пейзаж, маленькое соло, хор. Я издал эту вещь для концертного исполнения, в виде отдельного номера. Но к опере меня вообще не тянет. Меня интересует хореографическая драма, единственная форма, в которой я вижу движение вперед, не предугадывая будущих путей. Опера — это ложь, претендующая на правду, а мне нужна ложь, претендующая на ложь. Опера — это состязание с природой<sup>4</sup>.

— *Какого вы мнения об артистах, участвовавших в ваших балетах?*

— И Карсавина, и Нижинский были на высоте своего призвания<sup>5</sup>. Но кроме Карсавиной я должен упомянуть и о Нижинской, сестре известного танцовщика, сделавшей колоссальные успехи после ухода с императорской сцены. Это крупнейший талант, очаровательная балерина, вполне достойная своего брата. Когда она с братом танцует, то все остальное меркнет...

— *А в Петербурге на императорской сцене она была «у воды»?<sup>6</sup>...*

— Да, на императорской сцене ее не сумели оценить. Так, впрочем, всегда бывает<sup>7</sup>.

Опубликовано: Петербургская газета, 1912, 27 сент., с. 15, за подписью *Театрал*.

<sup>1</sup> Одно из первоначальных названий балета «Весна священная».

<sup>2</sup> См. прим. 5 к № 1 наст. изд.

<sup>3</sup> «Жар-птица» была показана в Лондоне, в «Ковент-Гардене», 18 июня 1912 г. Стравинский за свою жизнь был в Лондоне более двадцати раз. В последний

его приезд сюда исполнялась «Жар-птица» — 14 сентября 1965 г. Стравинский дирижировал скупой из балета в «Ройял фестивал-холл» (сб. об этом: Noggis G. A Musical Gazetteer of Great Britain and Ireland. — London, 1981, p. 126).

<sup>4</sup> Надо полагать, что именно это обстоятельство вынудило Стравинского прервать работу над оперой «Соловей», начатой еще в 1908 г., хотя и были объективные причины, способствовавшие этому (см. № 8 наст. изд. и прим. 2 к нему).

В гораздо более заостренной форме суждение Стравинского об опере будет высказано в статье «Стравинский о своей нелюбви к опере» (№ 3 наст. изд.). См. об этом также закл. статью, с. 438—440.

<sup>5</sup> К моменту опубликования наст. интервью Карсавина исполнила в балетах Стравинского партии Жар-птицы и Балерины, Нижинский — партию Петрушки.

<sup>6</sup> То есть танцевала в последних линиях кордебалета — там, где в старых балетных спектаклях обычно находился декоративный фонтан.

<sup>7</sup> Нижинская являлась исполнительницей партии Уличной танцовщицы в балете «Петрушка». Впоследствии высокое мнение Стравинского о Нижинской-балерине дополнилось и не менее лестной оценкой ее балетмейстерского дарования (см. X, с. 159, 172; Д. с. 69).

### 3. Стравинский о своей нелюбви к опере<sup>1</sup>

(...) Мало, что интересует меня в музыке прошлого. Бах слишком отдален. О нем всегда говорят, как о соборе. Я человек объективный, и мне трудно говорить о том, что отмечено печатью субъективизма. Бетховен был огромной индивидуальностью, но в его произведениях слишком сильна литературная основа. Она вскоре становится старомодной, а вот область чувств остается неизменной. Я по-прежнему верен свежести и жизнерадостности музыки Шуберта. Кое-что привлекает и у Моцарта.

Я питаю отвращение к опере. Музыка может быть обручена или с жестом, или со словом. Но если и с тем и другим — то это уже двоеженство. В этом и сокрыта причина того, что основа оперы по сути своей порочна и почему Вагнер звучит лучше в концертном зале. С другой стороны, опера сейчас испытывает кризис. Ну скажите, какие оперы были написаны после «Парсифаля»? В итоге только две — «Электра» (Р. Штрауса. — В. В.) и «Пеллеас» Дебюсси.

Русская музыкальная жизнь в настоящее время остановилась. В России не выносят меня. «Петрушка» был исполнен в Петербурге в те же дни, что и здесь, и я видел, что в газетах мое сочинение полно сравнений с битьем посуды.

Что происходит сейчас в Австрии? Венцы — варвары! Они не смогли сыграть моего «Петрушку». Здесь едва знают Дебюсси, они прогнали Шёнберга в Берлин<sup>2</sup>. Сегодня Шёнберг является одним из величайших умов нашей эпохи.

Наиболее близка моему духу только Франция. Она имеет в лице Дебюсси, Равеля и Флорана Шмитта выдающихся музыкантов.

Мой новый балет «Весна священная» не имеет сюжета. Это — религиозная церемония Древней Руси — Руси языческой. Сейчас мы репетируем этот балет. Потребуется 125 репетиций прежде, чем «Весна священная» будет поставлена. Партитура включает 5 труб, 8 валторн и все семейство деревянных духовых.



<sup>1</sup> Интервью дано после лондонской премьеры «Петрушки» (1913, 4 февраля, «Ковент-Гарден»), поставленного труппой «Русские балеты С. Дягилева».

<sup>2</sup> Несмотря на всю сложность отношений Шёнберга с австрийской публикой, это замечание Стравинского воспринимается как известное преувеличение. Шёнберг неоднократно бывал в Берлине и в 1911 г. был приглашен на курсы лекций в берлинскую Штери-академию. Его столь долгое пребывание в Берлине было вызвано знакомством с Альбертиной Цэме, предложившей Шёнбергу сочинить «Лунного Пьеро». Это произведение было исполнено в Берлине осенью 1912 г., на премьере которого присутствовал Стравинский. В момент опубликования настоящей заметки Шёнберг находился уже в Вене.

#### 4. И. Ф. Стравинский о балете «Петрушка»

В Лондоне пользуется большим успехом балет из русской жизни «Петрушка»<sup>1</sup>. Кто автор этого балета? У нас в газете было сказано, что авторы Михаил Фокин и Александр Бенуа. Молодой композитор И. Ф. Стравинский, написавший музыку к «Петрушке», не хочет признавать г-на Фокина автором.

— Если бы это и было бы верно, — говорит он, — то и тогда именовать авторами музыкально-драматического произведения либреттиста и балетмейстера (который при всякой новой постановке произведения к тому же может меняться) не приходится. Это еще допустимо при переделках музыкальных в музыкально-драматическое сочинение. Но кому придет, например, в голову называть оригинальное музыкально-драматическое представление «Электру» оперой Гофмансталя<sup>2</sup>, несмотря на всю литературную известность последнего и на то, что труд оперного либреттиста неизмеримо сложнее балетного. Помимо же всего выше сказанного, упомянутое газетное сообщение просто не соответствует действительности, так как действительными авторами либретто потешных сцен «Петрушки» являемся исключительно мы с Александром Бенуа. Участие же Фокина ограничивается лишь хореографической реализацией «Петрушки»<sup>3</sup>.

Опубликовано: Петербургская газета, 1913, 14 фев., с. 15.

<sup>1</sup> См. прим. 1 к № 3 наст. изд.

<sup>2</sup> Имеется в виду опера Р. Штрауса «Электра» на либретто Г. Гофмансталя (1909).

<sup>3</sup> Настоящее интервью, по-видимому, — наиболее раннее свидетельство характера взаимоотношений, сложившихся, как следует из публикации, между Стравинским и Фокиным еще во время первых представлений «Петрушки». Впоследствии конфликт углубился. Так, желание А. Больша обратится к постановке «Жар-птицы», в начале 40-х годов вызвало ответную отрицательную и весьма бурную реакцию со стороны Фокина, считавшего не без оснований балет своим детищем. Фокин одновременно направил письма Большу и Стравинскому, в которых выражал свое нежелание видеть «Жар-птицу», поставленной кем-то иным (см.: Фокин М. Против течения. 2-е изд. — Л., 1981, с. 412—414). Все это, надо полагать, и дало основание Стравинскому в «Диалогах» заметить: «Фокин был самым неприятным человеком, с которым я когда-либо работал... Вплоть до конца его жизни (1942) я получал от него жалобы по деловым вопросам или по поводу отчислений с перспективной оплаты «Жар-птицы», о которой он говорил: „его музыкальное сопровождение“ к „моей хореографической поэме“» (Д., с. 66).

## 5. Что я хотел выразить в «Весне священной»

Вот уже несколько лет, как французская публика удостаивает мои произведения, «Жар-птицу» и «Петрушку», своим благосклонным вниманием. Мои друзья, наверное, не могли не заметить той эволюции идеи, которая ведет от фантастической фабулы первого произведения к чисто человеческому обобщению последнего. Я опасаясь, что «Весна священная», где я уже не взываю ни к духу волшебных сказок, ни к радости и печали человеческой, но где я иду к еще более обширной абстракции, может вызвать некоторое недоумение у тех, которые до сих пор проявляли дорожную мне симпатию.

В «Весне священной» я хотел выразить светлое воскресение природы, которая возрождается к новой жизни: воскресение полное, паническое, воскресение зачатия всемирного.

В прелюдии, перед поднятием занавеса, я даю оркестру выразить тот страх, который нависает над каждой чуткой душой при соприкосновении с затаенными силами, — с силами, которые могут расти и развиваться до бесконечности. Тонкий звук фагота<sup>1</sup> один может выразить эту затаенную силу, которая впоследствии разрастается во всем оркестре. Это ощущение, неясное и бесконечное, родящееся в час обновления всех форм природы, это — смута, неопределенная, глубокая, всемирного расцвета. Даже в своей инструментовке, в игре мелодий я хотел выразить это чувство.

Вся прелюдия основана на одном *mezzo forte*, постоянно ровном. В ней мелодия развивается только по горизонтали, увеличиваемая и умеряемая оркестровой массой, то есть интенсивной динамикой оркестра, а не мелодического рисунка.

Следовательно, я из этой мелодии исключил слишком чувственные и слишком напоминающие человеческий голос струнные, с их *crescendo* и *diminuendo*, и вместо них выдвинул на первый план деревянные, более сухие, более отчетливые, но менее податливые для легких экспрессий и, благодаря этому, по-моему, более волнующие.

В общем, я в прелюдии хотел выразить панический страх природы перед нарождающейся красотой, священный ужас перед полуденным солнцем, нечто вроде крика Пана. Музыкальный материал наполняется, увеличивается, расширяется. Каждый инструмент здесь, как почка на коре векового ствола, он является частицей великого целого.

И весь оркестр, все это целое должно символизировать значение рождающейся Весны.

В первой картине являются юноши со старой, очень старой женщиной, возраст и век которой неизвестны, которая знает все тайны природы и обучает сынов своих гаданьям. Она бежит, нагнувшись над землею, полуженщина, полуживотное. Юноши рядом с нею, как весенние вестники, которые своими шагами на месте обозначают ритм Весны, биение пульса Весны.

В это время спускаются с берега девушки. Они составляют венок, смешивающийся с хороводом юношей. Это еще не вполне развитые су-

щества. Их пол един и раздвоен, как у дерева. Они смешиваются, но в их ритме чувствуются катаклизмы составляющихся групп. И действительно, они разделяются — направо и налево. Это форма, которая осуществляется, это — синтез ритмов. И родившаяся форма создает новый ритм.

Группы разделяются и начинают бороться, от одной к другой перебегают борцы, которые ссорятся. Это — определение сил борьбою, то есть игрою.

Но вот слышна близость шестивия. То приближается Старейший-мудрейший, самый старый в племени. Всеми овладевает ужас. И Старейший благословляет землю, упав ниц, распластав руки и ноги, сливаясь в одно с землею. Его благословение, это — как знак освобождения ритма. Все бегут, извиваясь, соединяясь все время в большие группы, как новые силы природы. Это — выплясывание земли.

Вторая картина начинается неясной игрой юношей. Вначале музыкальная прелюдия основана на мистическом пении, под которое танцуют девушки. Последние своими извиваниями обозначают место, куда будет заключена и откуда уже не сможет выйти Избранница — та, которую должна освятить Весна и которая вернет Весне силу, отнятую у нее молодостью.

Молодые девушки танцуют вокруг неподвижной Избранницы нечто вроде славления. Потом следует очищение земли и взывание к праотцам. И предки группируются вокруг Избранницы, которая начинает танцевать священный танец.

Когда изнемогающая она должна упасть, предки, как чудовища, подкрадываются к ней, чтобы помешать ей упасть и дотронуться до земли; они подхватывают ее и поднимают к небу.

Годичный круг возрождающихся и снова погружающихся в недра природы сил замкнулся и свершился в главных своих ритмах.

Я счастлив, что в г-не Нижинском я нашел идеального пластического сотрудника, а в г-не Рерихе — создателя красочной атмосферы моего сокровеннейшего произведения <sup>2</sup>.

Опубликовано: Montjoie! (Paris), 1913, 29 mai, p. 1—2; Музыка (М.), 1913, № 141, с. 489—491; Boston Evening Transcript, 1916, 12 February. Публикуется по тексту «Музыки». Редакция пер. с франц., опубликованного в «Музыке», Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Во всех публикациях данной статьи (см. библиографическую справку) здесь ошибочно названа флейта вместо фагота.

<sup>2</sup> Статья «Что я хотел выразить в „Весне священной“» была опубликована в день премьеры балета в Париже. Ее появление на страницах печати сначала в «Montjoie!», а затем и в журнале «Музыка» сопровождалось бурной полемикой между композитором и редакторами обоих журналов — Риччотто Канудо и Владимиром Держановским. Можно с полной уверенностью констатировать, что ни одно из опубликованных в печати выступлений Стравинского не вызывало с его стороны столь острой реакции. Но более того: инцидент с этой статьей помнился композитором на протяжении всей жизни.

Сразу после ее появления 6 июня 1913 г. тяжелобольной Стравинский диктует Морису Деляжу письмо, которое отсылается в редакцию «Montjoie!» и в котором композитор полностью отвергает авторство статьи. Письмо Стравинского нам не известно, но в SPD (p. 523) опубликована реплика на него Р. Канудо. Его ответ любопытен тем, что Р. Канудо ни в коей мере не пробует объясниться со Стравинским по поводу

происшедшего события, но напротив, став в позу, пытается свести счеты с композитором: «... Я не могу скрыть своего удивления, которое вызвано Вашим поведением в мой адрес. Вам следовало бы сначала поговорить со мной. Такой неистовый и враждебный протест для меня всегда останется огорчительным. Кроме того — многое в этой истории необъяснимо. Я думал, что Ваше отношение ко мне было искренним, что мы одинаково мыслили, имели равно благородный план сотрудничества. С той поры как «Montjoie!» пыталось поддержать и ободрить Вас, с этих пор я несомненно имею право на то, чтобы не понять Вашей злобы. Несколько раз я пытался увидеть Вас, интересовался Вашим здоровьем, но Вы ни разу не ответили на мои письма. Право же, я не заслужил подобного отношения и никак не мог ожидать всего происшедшего от Вас. Прощайте, дорогой Стравинский».

По всей видимости, не будучи в курсе развернувшихся событий, Держановский помещает русский перевод статьи в журнале «Музыка». Это вызывает новую волну протеста со стороны Стравинского. В своих письмах к Держановскому он не менее пяти раз обращается к этому вопросу.

Письмо Стравинского от 12 августа 1913 г. (опубл. в С, с. 476):

«...Прочел я в 141-м номере «Музыки» (не авторизованный) перевод моего письма в «Montjoie!». Должен сказать, что он не только крайне неточен, но и изобилует неверными сведениями, особенно в той части своей, которая касается сюжета моего произведения. Поэтому я решил изменить этот перевод, и в этом исправленном виде прислать Вам для помещения в «Музыке». Меня очень смущает стиль этого письма, которое чуть ли не на ходу было составлено для «Montjoie!»; меня просили дать хоть два слова о «Весне». Для подобного обстоятельства, как сезонная премьера, и на французском языке вышло все же приличнее и складнее, чем тот перевод, который помещен у Вас в «Музыке». Через несколько дней вышло Вам сие. Пока же прошу не гневаться на меня за все это и верить мне, что я этим письмом (перевод из «Montjoie!») очень смущен и даже краснею».

Остается невыясненным — был ли послан Стравинским новый перевод Держановскому, но по публикации в SPD (р. 523) известен ответ Держановского от 16 августа 1913 г. на цитировавшееся выше письмо Стравинского (фрагмент публикуется в обратном переводе с англ.): «...Теперь перейду к инциденту со статьей из «Montjoie!». Человек, сделавший перевод, владеет французским в совершенстве: он одновременно и музыкант и профессор философии в Сорбонне (имя переводчика не указывается. — В. В.). Что-то, конечно, могло и произойти и, возможно, перевод не очень хорош. Я был бы рад, если бы Вы изменили стиль, но как это можно сделать без постановления «Музыки» в неудобное положение...»

Письмо Стравинского от 20 августа 1913 г. (ГЦММК, ф. 3, ед. хр. 4, инв. 506/3): «...Я совершенно с Вами согласен, что второй перевод моего письма в «Montjoie!» был бы для «Музыки» конфузным; поэтому если время мне позволит теперь же сделать нечто вроде письма (с упоминанием о неточности появившегося в № 141 «Музыки» перевода), то сделаю это на днях...»

Письмо Стравинского от 11 октября 1913 г. (ГЦММК, ф. 3, ед. хр. 4, инв. 509/3):

«...Очень прошу Вас поместить в «Музыке», что статья о «Весне священной» является не авторизованным переводом из такого-то № «Montjoie!», ибо это не дает мне покоя. Если возможно, приведите самую статью по-французски...»

Письмо Стравинского от 11 ноября 1913 г. (ГЦММК, ф. 3, ед. хр. 4, инв. 511/3): «...Мне очень неприятно, что Вы не соглашаетесь со мною относительно статьи (?!) моей в «Montjoie!». Неужели это подрывает престиж «Музыки», если автор просит поместить подлинник. Это ведь все, что я прошу. Что моя просьба не вышла — это ясно всем. Верьте мне, что на интеллигентного читателя эта статья должна произвести самое отрицательное впечатление».

Французская же имеет совершенно иной смысл. И почему было бы не пропустить имя переводчика и почему «Montjoie!» напечатано такими мал(енькими) букв(ами), что в лупу не разглядишь? Да и одно «Montjoie!» без Paris никому ничего не говорит. Нет, я все стою на своем и прошу поместить французскую статью...»

Письмо Стравинского от 21 ноября 1913 г. (ГЦММК, ф. 3, ед. хр. 4, инв. 513/3): «...Что касается злополучного вопроса о «Montjoie!», то должен признаться, что Вы меня не поняли и что я в последних письмах к Вам настаивал на помещении подлинника из «Montjoie!», а не нового перевода (мысль об этом новом переводе я принужден был оставить)...»

Вызывает известное недоумение, что во всех письмах Стравинского противопоставляется французский оригинал и его русский перевод, в то время как русский аналог статьи, впрочем, далекий от совершенства (в наст. изд. перевод дается в новой редакции) в целом идентичен самой статье; здесь даже повторена ошибка, вкравшаяся в оригинал, где фагот ошибочно назван флейтой. Единственная «вольность», которую допустил Держановский, заключалась в том, что он вписал в текст названия частей партитуры, конкретизируя, тем самым, отдельные фрагменты статьи из «Montjoie!» (в наст. изд., как отсутствующие в оригинале, названия частей балета опущены).

В 30-е гг. в «Хронике моей жизни» (с. 93—94) Стравинский вновь через 20 лет вспоминает о статье в «Montjoie!»: «Среди постоянных посетителей репетиций был некий Риччотто Канудо, человек очень приятный, увлекавшийся всем, что ново и модно. Он издавал журнал под названием «Montjoie!». На его просьбу дать ему интервью я охотно согласился. К несчастью, он поместил его в форме целой декларации о «Весне священной», широковетательной и вместе с тем наивной, и, против всякого ожидания, за моей подписью. От меня там ничего не осталось. Подобное искажение моего языка и даже моих мыслей крайне меня огорчило, тем более что скандал на премьере «Весны»\* способствовал распродаже этого листка и все принимали эту декларацию за подлинную».

И наконец, на склоне жизни, в своем письме в журнал «Нейшн» Стравинский, по сути, опровергает когда-то высказанные им упреки в адрес Держановского по поводу перевода статьи. Очередные дебаты возникли в связи с письмом критика Симона Карлинского, опубликованного в том же журнале «Нейшн» 15 июня 1970 г., где автор письма писал: «...Русский текст статьи из «Montjoie!» полон странной болтовни о балете. Стравинский прибегает к архаично-шаманскому стилю домового для того, чтобы озаглавить отдельные разделы музыки...»

Совершенно ясно, что речь идет не о самом содержании статьи, но о тех названиях частей партитуры балета («Поцелуй земли», «Действо старцев — человечьих праотцев» и т. д.), которые отсутствовали в «Montjoie!» и были вписаны в русский текст Держановским. Ответ композитора, опубликованный 29 августа 1970 г., показателен тем, что Стравинский наконец-то ставит точки над *i* по поводу нареканий в адрес журнала «Музыка»: «Я не писал этой статьи. Она была состряпана французским журналистом; русская версия — всего лишь ее перевод (разр. моя. — В. В.). Я отрицаю статью не только сейчас, но более — на все последующие времена...»

Статья «Что я хотел выразить в „Весне священной“» вопреки словам Стравинского сегодня широко используется в научных работах, посвященных композитору. Думается, что это произошло не случайно. Ясно, что композитора не могла не смутить витиеватость стиля (которой отмечен французский текст статьи и который сохранен, естественно, и в русском переводе), столь не соответствующая собственному, на редкость емкому и концентрированному слогу раннего Стравинского. Отдельные ее фрагменты словно выхвачены из поэтического лексикона символистов — «воскресение зачатия всемирного», «смута... всемирного расцвета», «каждый инструмент... является частицей великого целого» и т. д. Создается впечатление, что Р. Канудо действительно, крайне смело распорядился тем материалом, который оказался у него в руках, сохранив только каркас высказываний Стравинского, и в этом смысле читатель должен отнестись к публикуемой статье с соответствующими оговорками.

У нас есть возможность сравнить статью в «Montjoie!» с двумя другими авторскими программами Стравинского. Первая изложена композитором в письме к Н. Финдейзену от 2/15 декабря 1912 г. (см. С, с. 470—471). Однако особый интерес представляет программа балета, датированная 1910 г. и факсимильно воспроизведенная в SPD (р. 78). Публикуем ее содержание:

«“Весна священная” есть произведение музыкально-хореографическое. Это картины языческой Руси, внутренне объединенные одной главенствующей идеей — тайной великого подъема творящих сил весны. Фабулы нет. Хореографическая же последовательность представляется в следующем виде:

#### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.— ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛИ.

Празднуют весну. Расселись по пригоркам. Дудят на дудках. Юноши гадают. С ними древняя старуха. Ей ведомы тайны природы — она обучает гаданью. Вереницей идут с реки девушки-щеголихи. Пляшут весеннюю пляску. Завязываются

\* См. прим. 3 к № 6 наст. изд.

игры. Игра умыкания. Ведут внешние хороводы. Разбиваются на города. Город идет на город. Клином врывается в весенние игры священное шествие Старца Старейшего-Мудрейшего. Игра обрывается. В трепете ждут великого Старца — благословенья весенней земли. Старцем дан знак — ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛИ. Выплясывают землю. Пляской освещают землю. В пляске сливаются с землей.

#### ЧАСТЬ ВТОРАЯ.—ВЕЛИКАЯ ЖЕРТВА.

Девушки ночью ведут тайные игры, хождение по кругам. Одна из девушек обречена на жертву. Рок дважды указывает ее. Дважды попадает она в круг безысходный. Девушки воинственной пляской величают избранницу. Взывают к праотцам. Вручают избранницу Старцам — человечьим праотцам. Перед ликом Старцев совершается Великая Священная пляска — ВЕЛИКАЯ ЖЕРТВА».

Сравнивая все три материала — статью в «Montjoie!», отрывок из письма к Финдейзену и программу 1910 г., — не трудно обнаружить, что во французском журнале, хоть и весьма отдаленно, были сохранены основные положения высказываний Стравинского по поводу своего нового балета.

Интересна дальнейшая судьба авторской программы балета 1910 г. Судя по публикации в SPD, в 1913 г. Кусевицкий обращается к Стравинскому с предложением написать несколько слов о «Весне священной», так как предполагалось ее концертное исполнение в Москве и Петербурге. Стравинский откликается на эту просьбу и посылает Кусевицкому свою программу, написанную в 1910 г., не внося в нее никаких изменений. По всей видимости, памятуя недавний инцидент со статьей в «Montjoie!», Стравинский на сей раз намеренно демонстрирует, что же в конечном итоге он «хотел выразить в „Весне священной“». Программа была опубликована под заглавием «Объяснительный текст Игоря Стравинского» в буклете, посвященном концертам Кусевицкого, состоявшимся в Москве и Петербурге. Комментатору удалось обнаружить буклет Седьмого абонементного симфонического концерта сезона 1913/14 г., состоявшегося в Петербурге 12/25 февраля 1914 г. Он сохранился в ЦГАЛИ в фонде Н. Я. Мясковского (ф. 2040, оп. 3, ед. хр. 100, л. 245—247), который присутствовал на этом концерте. «Объяснительный текст Игоря Стравинского», опубликованный в буклете концерта Кусевицкого, и программа Стравинского 1910 г., воспроизведенная в виде факсимиле в SPD, полностью аутентичны.

#### 6. . . .

Стравинский раздражен. Публика, посетившая спектакль, реагировала на его новое сочинение «Весну священную» нестройными выкриками и смехом, в которых терялись жидкие аплодисменты. Но нужно отдать композитору должное — он не кажется расстроенным и не крушит своих завистников. Мы почувствовали это, когда интервьюировали его вчера (3 июня. — В. В.): «Что моя музыка не может быть признана сразу, я полностью осознаю. Но отсутствие доброжелательности со стороны публики ничем неоправданно. Мне кажется, что следовало бы повременить с выражением своей разочарованности хотя бы до конца представления. Это было бы и вежливо и честно. Я предложил нечто новое и думаю, что те, кто когда-то аплодировал «Петрушке» и «Жарптице», несколько обескуражены. Но я рассчитывал и на понимание. Я действовал честно; предыдущие сочинения были гарантией моей искренности и могли бы стать доказательством того, что я не имел намерений эпатировать слушателей. Во время премьеры, когда смятение публики достигло такого размаха, что танцоры не могли слышать музыку, мы<sup>1</sup> были встревожены не столько тем, что наше самолюбие ущемлено, сколько назревавшей опасностью прервать спектакль. И это на града за 130 репетиций и целый год работы.

Нижинского критиковали за его хореографию; кто-то сказал, что она не соотносится с музыкой.

Они ошибаются. Нижинский превосходный художник. Он способен совершить подлинную революцию в искусстве балета. Он не только восхитительный танцор, но и новатор. Его вклад в создание «Весны священной» очень значителен. Однако, я уверен, что когда-то, хотелось бы думать скоро, мою музыку поймут полностью. Неожиданная новизна балета привела Париж в замешательство, но Парижу и известно, как вернуть себе самообладание и забыть свой «черный юмор».

Париж, который восхищается Нижинским-танцором, совершенно не понял его как хореографа. Это прискорбно, но факт. Вспомните его постановку «Послеполуденного отдыха фавна» или «Игры»<sup>2</sup>, когда Дебюсси явно чувствовал себя не в своей тарелке, следя за спектаклем в молчаньи, но мудро и благоразумно. Пусть Нижинский танцует — он действительно танцует как молодой бог. Но из-за всего происшедшего, несчастные французские любители искусства, он вынужден отказаться от постановок и переименовать «Sacre du Printemps» в «Massacre du Printemps»<sup>\* 3</sup>.

Опубликовано: Slonimsky, p. 224 со ссылкой на Gil Blas (Paris), 1913, 4 juin. Интервьюер А. Постель дю Мас. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Дягилев, Стравинский, Нижинский и Рерих.

<sup>2</sup> Премьеры названных балетов в постановке Нижинского на музыку Дебюсси состоялись в Париже в исполнении труппы Дягилева: первое представление «Послеполуденного отдыха фавна» — 24 апреля 1912 г., балета «Игры» — 15 мая 1913 г.

<sup>3</sup> Подчеркнуто оскорбленный тон публикуемого здесь интервью не требует дополнительных объяснений: оно дано через 4 дня после премьеры «Весны священной», состоявшейся в Париже 29 мая 1913 г. в Театре Елисейских полей. Как известно, первое представление балета превратилось в один из самых грандиозных скандалов, описание которого впоследствии дал сам же Стравинский (X, с. 91; Д, с. 150—151).

Телевидение Си-би-эс в 1965 г. запечатлело любопытнейший эпизод в жизни Стравинского: посещение композитором Театра Елисейских полей через 52 года после состоявшейся здесь премьеры. Визит Стравинского состоялся во время репетиции, проходившей в это время на сцене театра, и слова композитора обращены к юным танцовщицам, находившимся на сцене: «Ваши родители еще не родились, когда я уже был знаком с этим театром. В 1913 году я написал сочинение, которое вы знаете под названием «Весна священная». Оно вызвало самый грандиозный за последние 50 лет скандал в театральном мире. Я сидел там (показывает на кулисы), а скандал начался здесь (показывает на зал). Когда занавес открылся и публика увидела, что сделал Нижинский-хореограф, поднялся невообразимый шум. Нижинский был здесь; он встал на стул (пытается подняться на стул) и начал дирижировать кордебалету, приговаривая: „Семь, восемь, девять!“»

Мари Рамбер, ученица Далькроза, помогавшая Нижинскому в постановке балета и принимавшая участие в самом представлении, вспоминала в 1965 г. (телевидение Си-би-эс) о подготовке спектакля и дне его премьеры: «Когда пианист сел за инструмент и стал играть, Стравинский подскочил, как ужаленный: «Что вы делаете? Это не темп! Вы должны играть так — та-та-та!» В предложенном им темпе никто не мог танцевать. Нижинский был совершенно подавлен и сказал Стравинскому, что в таком темпе мы не сможем танцевать. Стравинский ответил, что мы будем танцевать только так. Он сел за инструмент и начал играть в безумном темпе. Он стучал по крыше рояля, по всему, что окружало, добиваясь того, чтобы мы поняли его.

\* «Весну священную» в «Весну избитую» (франц.). В тексте игра слов: sacre — massacre.

На премьерe Нижинский стоял на высоком стуле в кулисе. Видимый для нас, он пытался помочь нам попасть в такт. Кто-то с галерки закричал: «Un docteur!» \* Ему ответил другой голос: «Un dentiste!» \*\*, затем еще один: «Deux dentistes» \*\*\*

Это было ужасно. Нам было велено продолжать спектакль, но это было отвратительно. Однако мы дошли до конца. Нижинский прыгнул со стула. Занавес был уже опущен, и он сказал: «Дура публика!» \*\*\*\*.

Впоследствии автор этих строк опубликовала мемуары, в которых она вновь вспомнила о периоде своей жизни, связанном с подготовкой и премьерой «Весны священной» (Rambert M. Quicksilver.— London, 1973, p. 58—59, 64).

В руках Жана Кокто это событие приобрело не менее забавную форму: «Публика сыграла (во время премьеры. — В. В.) роль, которая ей была отведена. Она смеялась, хлопала, шипела, кричала голосами животных... Разгул переродился в настоящей бой. Стоя в своей ложе, со съехавшей набок диадемой, старая княгиня де Пуртале размахивала веером и кричала: «Впервые за 60 лет кто-то отважился одурачить меня!» Благородная леди была искренна: она действительно была убеждена, что все происходящее — мистификация» (цит. по Slopimsky, p. 225).

В SPD факсимильно воспроизводится последняя страница рукописной партитуры «Весны священной» (р. 76), датированная 23 февраля 1912 г. и 8 марта 1913 г. В конце жизни Стравинский сделал здесь запись по-русски: «Пусть будет слушатель этой музыки навсегда обеспечен (так в тексте. — В. В.) от обывательства, свидетелем чего я был в Париже весной 1913 года на премьерe представления La Sacre du Printemps в Театре Елисейских полей. Игорь Стравинский. Цюрих, 11-го окт. 1968 г.».

## 7. «Из японской лирики» И. Стравинского<sup>1</sup>

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<sup>2</sup>. Об этом довольно много и интересно пишется в предисловии той книжки стихотворений японской лирики, из которой я почерпнул три стихотворения<sup>3</sup>.

Этими соображениями — 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. Было бы грубой ошибкой сохранить этот принцип лишь для японского языка, ибо поя (так в тексте. — В. В.) эти романсы на европейских языках, пришлось бы лишиться того, что является для меня самым ценным — своеобразной линейной перспективой японской декламации.

Что же касается дикости впечатления от этой декламации, то я этимнисколько не смущаюсь; это лежит в плане условностей, которые под-лежат в конце концов регламентации привычки.

Опубликовано: Музыка (М.), 1913, № 159, с. 834—835.

\* Доктора! (франц.).

\*\* Зубного врача! (франц.).

\*\*\* Двух зубных врачей! (франц.).

\*\*\*\* Интервью с М. Рамбер велось на английском языке, но эти, последние, слова произнесены по-русски.



<sup>1</sup> Публикуемая статья, в которой речь идет о Трех стихотворениях из японской лирики для голоса и камерного ансамбля, является отрывком из письма Стравинского В. Держановскому и поначалу не предназначалась для публикации в «Музыке».

<sup>2</sup> В нашем, русском, понимании ударений в японском языке действительно не существует. Но для него характерен так называемый тип музыкального ударения, достигаемый путем изменения высоты голосового тона (такой же вид ударения типичен для литовского, сербского, бирманского, вьетнамского, китайского и др. языков). В русском же языке, равно как и в английском, французском, польском, венгерском и целом ряде других языков, акценты в словах достигаются благодаря мускульному напряжению голосовых связок и усилением выдоха, и этот тип ударения именуется слоговым ударением.

<sup>3</sup> На редкость квалифицированное предисловие А. Брандта, составителя и переводчика книги «Японская лирика» (Спб., 1912), откуда были Стравинским выбраны тексты его произведения, думается, может представить интерес и сегодня. Ниже публикуются крайние разделы упоминаемой Стравинским вступительной статьи; купирован фрагмент, где подробно рассматриваются древние формы японской поэзии: «В состав слогов японского языка входит либо одна гласная буква, либо согласная и гласная; слог всегда оканчивается гласной буквой, а в словах нет таких слогов, на которых лежало бы ударение (см. прим. 2. — В. В.).

При таких условиях в японских стихотворениях не может быть ритма. Рифмы также нет: постоянное повторение рифм, оканчивающихся на гласные буквы, было бы монотонно.

Ввиду отсутствия ритма и рифмы, способом для образования стихотворений является счет слогов в строках.

В стихотворениях более древнего времени число слогов в строках менялось от 3 до 11; позже стали преобладать чередующиеся строки в 5 и 7 слогов.

Основной чертой японской поэзии является крайняя сжатость изложения. (...)

Стихотворения, помещенные в настоящей книге, переведены с немецкого и французского языков, и взяты преимущественно из сборника Бетге и из истории японской литературы Флоренца.

Не стремясь сохранить форму стихотворений, переводчик старался сохранить их дух и их примитивность».

Два дополнения к статье А. Брандта. В японской поэзии действительно нет рифмы, но в ней обязательно наличие определенного метра, единицей которого является слог. Таким образом, ритм так или иначе здесь присутствует и определяется порядком чередования пяти- и семисложных строк.

И наконец, публикации А. Брандта, по сути, далеки от японского оригинала, так как во всех случаях даются в двойном переводе. Переводчик упоминает следующие издания, с которых сделаны переводы: Bethge H. *Japanischer Frühling*. — Leipzig, 1911 и Florenz K. *Dichtergrüsse aus dem Osten. Japanische Dichtungen*. — Leipzig, 1911.

## 8. И. Ф. Стравинский

(...) В текущем сезоне труппа С. П. Дягилева ставит новую вещь И. Стравинского, его первую оперу «Соловей».

Первое представление «Соловья» состоится на днях, и его ожидают с напряженным интересом (...)

— Я очень доволен постановкой моей оперы, — сказал мне (имя интервьюера не указано. — В. В.) Игорь Стравинский, — какова она — об этом сами будете судить на днях<sup>1</sup>. Сюжет ее заимствован из известной сказки Андерсена. Мысль о «Соловье» была уже у меня давно. Первый акт оперы я написал несколько лет назад, тотчас по окончании «Жарптицы». Второй же и третий акты были мною написаны истекшей зимой<sup>2</sup>. Музыка пострадала, быть может, от этого в цельности и единстве характера. Но я, по разным соображениям, не хотел переделывать пер-

вый акт, подгонять его к остальным, как не хотел и не мог писать второй и третий акты совершенно в духе первого (...)

Опубликовано: Вечернее время (Пб.), 1914, 29 мая (11 июня), с. 3.

<sup>1</sup> Настоящая заметка опубликована, по всей видимости, с некоторым опозданием — премьеры «Соловья» состоялась в Париже 26 (!) мая 1914 г.

<sup>2</sup> Первое действие оперы было создано в 1908—1909 гг., второе и третье — в 1913 — начале 1914 г.

Уточнения, однако, требует фраза о том, что первый акт «Соловья» написан по окончании «Жар-птицы», в то время как начало работы над «Соловьем» предшествовало появлению «Жар-птицы». По всей видимости, это ошибка интервьюера. Сочинение оперы было прервано в связи с началом сотрудничества Стравинского с Дягилевым и его труппой, поначалу предложившему композитору инструментовать два фрагмента для балета «Сильфиды» на музыку Шопена и после этого заказавшему ему «Жар-птицу» (см. об этом X, с. 64—65, 95—96).

## 9. Ромен Роллан о Стравинском<sup>1</sup>

(...) 26-е сентября (1914 г. — В. В.). — Был у меня Игорь Стравинский. Сидел долго (мы провели, беседуя с ним, три часа в саду отеля «Мозер»). Стравинскому около тридцати лет: он небольшого роста, слабый на вид, с желтым, худым, усталым лицом, с узким лысеющим лбом, редкими волосами, с прищуренными, за стеклами пенсне, глазами, мясистым носом и толстыми губами. Его лицо непропорционально длинно по отношению ко лбу. Он умен и очень прост в обращении. По-французски говорит свободно, лишь изредка подыскивая слова; все, что он говорит, своеобразно и продуманно (не знаю, искренне или фальшиво). В первой части наш разговор коснулся политических вопросов. Стравинский заявил, что Германия не варварская страна, а одряхлевшая и вырождающаяся. Он приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль. Он считает, что подготавливаемая революция по окончании войны свергнет царскую династию и создаст славыанские соединенные штаты<sup>2</sup>. Впрочем, он частично приписывает жестокости царизма немцам, внедрившимся в Россию, которые держат в своих руках главные рычаги управления и администрации. Поведение немецкой интеллигенции внушает ему безграничное отвращение. У Гаупмана и Р. Штрауса, говорит он, лакейские души\*. Он превозносит старую русскую культуру, которая остается неизвестной Западу, художественные и литературные памятники, находящиеся в северных и восточных городах... Затем мы стали говорить о музыке. Я рассказал о впечатлении, произведенном на меня исполнением «Весны священной», и о противоречиях, обнаруженных мною между этой музыкой и опубликованной программой<sup>3</sup>, между музыкальной формой и актерским жестом. Он согласился, что театральное представление, по крайней мере, в таком виде, как оно существует в настоящее время, снижает ценность музыки,

\* Он был несправедлив в отношении Рихарда Штрауса, который держался в стороне от националистических манифестаций немецкой интеллигенции. (Прим. Р. Роллана).

эмоцию или выразительные средства, замыкая их в слишком конкретном образе. В то же время он высоко расценивает спектакли, где сочетаются жест и движение (вид ритмической гимнастики, более художественный, чем ритмика Жака-Далькроза), широкие и обобщающие, большие линии в движении. Ему не нравятся слишком богатые и слишком оригинальные декорации и костюмы, отвлекающие ум от музыкального восприятия. Художник, с его точки зрения, — враг музыканта. Мечта Вагнера о совершенном произведении искусства, где сочетались бы все виды искусства, несбыточна. Там, где есть музыка, она должна быть неограниченной владычицей. Нельзя быть одновременно слугою двух господ. Устраните краску. Краска слишком одновременно сама по себе, это целое царство. Музыка — особо. «Что касается меня лично, — говорит Стравинский, — то я вдохновляюсь красками, чтобы писать музыку. Но когда она написана, она должна довольствоваться сама собой, у нее есть свои собственные оттенки. Оставим только освещение, более разнообразное, чем теперь, и соответствующие звуковой модуляции жесты и ритмы». Стравинский пишет теперь очень короткую сюиту для оркестра и голоса — «Dicts» (жанр русской старинной народной поэзии, подбор слов, почти лишенных смысла, связанных между собой только образными и звуковыми ассоциациями: их называют в России «игра перед играми») <sup>4</sup>. Он забавляется внезапными музыкальными переходами от одного образа к другому, совершенно противоположному и неожиданному. Он пишет ежедневно, независимо от того, пришло вдохновение или нет. Ничто не может сравниться с радостью первого замысла, когда идея, еще животрепещущая, отделяется от своего существа. «Это — почти садистское наслаждение», — говорит он. Когда она начинает выражаться на бумаге, радость уменьшается. А когда произведение готово, оно не существует больше для автора. Оно начинает тогда самостоятельное существование, жизнь, в которой участвует публика, аудитория или читатели, воссоздающие его в свою очередь. Эта эволюция длится часто веками, но никому произведение не становится таким чужим, как своему первоначальному творцу.

Его суждения о музыке и музыкантах отличаются непримиримостью \* и безапелляционностью. Он не любит почти ни одного из выдающихся мастеров: ни Иоганна Себастьяна Баха, ни Бетховена. Зато он наслаждается Моцартом, прекрасные краски которого не потускнели с веками. А из истых немцев (так как Моцарт, по его мнению, больше чем наполовину итальянец) он любит только Вебера, который, впрочем, тоже проникнут итальянщиной. Из своих соотечественников он ценит Мусоргского и (немножко) Римского-Корсакова, который был расположен к нему. Его вещи не исполняются в России. Его аудитория во Франции и отчасти в Англии. Он мне сказал, что в искусстве, как и во всем, любит только весну, новую жизнь. Зрелость ему не нравится, ибо это начало заката. Поэтому совершенство, по его мнению, — низшая ступень жизнеспособности. И классиками он считает не тех, кто посвящал себя целиком созданию новой формы, а тех, кто работал над ор-

\* Но суждения его не непоколебимы, так как известно, что спустя несколько лет он превозносил гений Баха, которого когда-то критиковал. (Прим. Р. Роллана).

ганизацией форм, созданных другими. Уходя, он вручил мне письмо следующего содержания, которое должно быть помещено в нашем протесте:

«Дорогой собрат! Спешу ответить на ваш благородный призыв к протесту против неслыханного варварства немецких орд. Варварство! Верно ли это определение? Что такое варвар? Мне кажется, что варвар является носителем культуры другой концепции, чем наша. И хотя она совсем иная, чем наша, все же это обстоятельство не исключает того, что в ней заключается такая же огромная ценность, как и в нашей культуре. Но современную Германию нельзя рассматривать как носительницу новой культуры. Это страна, являющаяся частью Старого Света. Ее культура так же стара, как и культура других западно-европейских народов. Именно поэтому я осмеливаюсь утверждать, что народ, который в мирное время воздвигает ряд памятников, подобных Аллее побед в Берлине, а во время войны насылает орды, разрушающие такие города, как Лувен, и такие памятники старины, как собор Реймса, является народом, который нельзя отнести ни к варварам, ни к цивилизованным народам. Ведь трудно предположить, что именно таким путем Германия пытается омолодиться. Если это так, то следовало начать с памятников Берлина. Поэтому в общих интересах всех народов, ощущающих еще необходимость дышать воздухом своей здоровой старой культуры, стать на сторону врагов Германии и избавиться раз и навсегда от нетерпимости этой колоссальной и неуклюжей Германии, которой угрожают роковые симптомы морального разложения. Примите, мой дорогой собрат, выражение моего глубокого восхищения и самой большой симпатии художника.

Игорь Стравинский

Р. С. Среди страшных и грандиозных событий этих дней, свидетелями которых мы являемся, я почерпнул новую поддержку в вашем призыве: «В единении — сила». Кларан, 26—30 сентября»<sup>5</sup>.

Опубликовано: СМ, 1935, № 5, с. 59—61; Rolland R. Journal des années de guerre, 1914—1919. — Paris, 1952, p. 59—62. Публ. по тексту СМ. Пер. с франц. (выполнен по рукописи) М. Рожицыной-Гандэ.

<sup>1</sup> Публикуемый пересказ беседы со Стравинским взят из «Дневника военных лет» Р. Роллана. Их встреча состоялась в связи с подготовкой к печати протеста ряда деятелей искусства, инициатором которого выступил Р. Роллан, против разрушения немецкими войсками в начале первой мировой войны бельгийского города Лувена и собора в Реймсе.

<sup>2</sup> Эта фраза достаточно примечательна: Стравинский, весьма далекий от политики, тем не менее уже в 1914 г. предвидел всю историческую последовательность событий ближайшего десятилетия.

<sup>3</sup> По всей видимости, имеется в виду статья «Что я хотел выразить в “Весне священной”» (№ 5 наст. изд.).

<sup>4</sup> Речь в этом фрагменте идет о «Прибаутках» — шуточных песенках Стравинского для среднего голоса и 8 инструментов (1914). Однако вызывает неясность определение русского народно-поэтического жанра архаичным английским словом Dict (в тексте во множественном числе Dicts) — причем, именно словом, а не названием жанра, как это можно понять из текста. (Dict — производное от латинского dictum — выражение, изречение.) По всей видимости, Стравинский в беседе пытается найти наиболее близкий аналог русскому слову «прибаутки». Причем, нужно особо подчеркнуть, что Р. Роллан совершенно точно улавливает саму специфику жанра. Что

касается фразы «игра перед играми» (см. текст), то здесь можно предположить следующее: или речь шла о близкой прибауткам считалке, которую чисто логически можно представить как своеобразную словесную игру детей перед собственно игрой (к примеру: «Я шла, шла, шла, и корзиночку нашла...»), или же имелось в виду то, что одной из форм прибауток является присказка, то есть своего рода приступ к сказке (к примеру: «Скоро сказка сказывается, но не скоро дело делается»).

В «Диалогах» Стравинский вновь возвращается к этому вопросу (с. 163—164), но на сей раз он проводит аналогию между прибаутками и английским народно-поэтическим жанром лимерик (Limerick). Поскольку этот вопрос остался неоткомментированным в «Диалогах», обратимся вкратце и к нему.

Несмотря на существующий в английском языке наиболее точный аналог русским прибауткам — *facetious saying* (шутливое изречение), — Стравинский, тем не менее, называет лимерик. Обязательным в нем является наличие диалога между солистом и хором и в этом смысле лимерик скорее приближается к частушке. Но то обстоятельство, что как и частушка лимерик рифмован (в последнем — по типу АА ВВ А) и в основе его лежит по большей части лишенный смысла шуточный набор слов (в английской поэтике лимерик так и определен: *popsense—verse*, что дословно — бессмысленные стихи), действительно позволяет провести аналогию между ним и прибаутками.

Любопытно и происхождение слова лимерик. Здесь юмористически обыгрывается английская фраза «Will you come up to Limerick?» — «Поедешь ли ты в Лимерик?» — вопрос, который неизменно задавали друг другу ирландцы, завербовавшиеся на работу во Францию и возвращающиеся оттуда. Комизм этого вопроса усиливает и предлог *up*, указывающий в английском языке на возвращение из места менее важного в представлении говорящего (одна из крупнейших европейских стран Франция) в более значительное (провинциальный ирландский город Лимерик).

<sup>5</sup> По поводу публикуемого здесь материала см. также «Диалоги», с. 127—128 и комментарий к ним.

## 10. . . .

(...) Как-то за обеденным столом Дягилева собрались Стравинский, Пикассо, многие итальянские музыканты и художники. Стравинский сказал тогда: «В немецком понимании <...> для того, чтобы ввести слушателя в атмосферу «Золота Рейна», требуется не менее 60 тактов, Скарлатти же нужно не более 10 тактов для создания романского (Latin) колорита»<sup>1</sup>.

Опубликовано: SPD, p. 549 со ссылкой на *La Marche des Temps* (Paris), 1945, 11 février. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Публикуемое высказывание Стравинского относится, по всей видимости, к 1917 году — времени гастролей труппы «Русский балет С. Дягилева» в Италии.

## 11. . . .

<...> Я всегда верил, что композитор может разумно воздействовать на слушателя только посредством своей музыки, но не ее объяснениями <...> Бесплезно пытаться форсировать то время, которое отпущено слушателем на свяжание с новым языком, с новыми средствами выразительности. Этот процесс <...> не может быть заменен объяснениями <...> Невозможно помочь уху советами. Оно само должно стать податливым к свежим ощущениям.

Опубликовано: SPD, p. 123—124 со ссылкой на *Suisse Musicale* (Morges), 1919, 11 décembre. Пер. с англ. В. П. Варунца.



*1920-е* ГОДЫ

---





## 12. Г-н Стравинский рассказывает о «Песне соловья»



до сих пор вижу моего учителя, — говорит Игорь Стравинский. — Он был высок, строг, носил очки и фрак. Римский-Корсаков глубоко чтит каноны музыкального сочинительства и никогда не одобрял того, что выходило из-под моего пера. (...)

В 1909 году я познакомился с Дягилевым, заказавшим мне «Жар-птицу» — мой первый балет. С первого же дня мы поняли, что связаны дружбой. Что я более всего ценю в Дягилеве — это то, что он передовой человек, новатор; уже свершившееся его никогда не интересует. [...] Именно благодаря нашему сотрудничеству и появились мои первые театральные произведения и самое первое — «Жар-птица», написанная по старинной русской сказке. Потом был «Петрушка», очень живо воспринятый зрителями в Париже. Затем мы поставили произведение, которое вызвало много споров. Это была «Весна священная». В 1914 году — в следующем после премьеры — она была исполнена в концертах Монте. На этот раз партитура вызвала слишком большой успех, а исполнение стало событием в истории современной симфонической музыки<sup>1</sup>.

В том же году я закончил писать оперу «Соловей» для московского Свободного театра<sup>2</sup>. Но театр прогорел, и Дягилев взял постановку «Соловья» на себя. Опера была поставлена в Париже в 1914 году<sup>3</sup>. Именно из этой оперы я попытался сделать балет, который мы представим в четверг<sup>4</sup>. Я должен был полностью переделать партитуру для того, чтобы она подошла к хореографии. Здесь частично использована музыка 2-й и 3-й картин. Я сохранил ориентальный характер музыки, которого требовало либретто. Партитура же полностью переоркестрована. В опере было около 180 исполнителей, здесь же — около 60.

«Песня соловья» уже звучала в Женеве и Лозанне под управлением Ансерме — дирижера оркестра Романской Швейцарии. Исполнение было безукоризненным<sup>5</sup>.

Мои планы? К маю месяцу я собираюсь закончить другой мой балет, который будет поставлен в Орёга в следующем Русском сезоне: «Пульчинелла». Работаю вместе с Мясиним и Пикассо. Музыка будет подписана как бы двумя именами: Стравинский—Перголези. И действительно, я создаю эту партитуру, используя здесь неопубликованные произведения Перголези. Это будет не только адаптацией его музыки, но фактически пересочинением ее<sup>6</sup>. Во время пребывания с Дягилевым

в Италии мы буквально перетрясли итальянские библиотеки и обнаружили много интересных и все еще неизвестных тем (Перголези. — В. В.).

В это время к нам (к Стравинскому и к интервьюеру А. Риго. — В. В.) подходит де Фалья. Он поздравляет композитора, музыка которого только что прозвучала.

— Я очень рад, — говорит Стравинский, — и считаю, что «Песня соловья» — одна из наиболее удавшихся мне пьес. (...)

Опубликовано: Comoedia (Paris), 1920, 31 janvier. Интервьюер О. Риго. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> См. прим. 4 к № 118 наст. изд.

<sup>2</sup> Основанный в 1913 г. К. А. Марджановым (Марджанишвили) Свободный театр был закрыт 2 мая 1914 г.

<sup>3</sup> Премьера «Соловья» состоялась в Париже 26 мая 1914 г.

<sup>4</sup> Премьера «Соловья» в виде балета состоялась в Париже 2 февраля 1920 г. (балетм. — Л. Мясин).

<sup>5</sup> Первое исполнение симфонической поэмы «Песня соловья» состоялось в Женеве под управлением Э. Ансерме 6 декабря 1919 г.

<sup>6</sup> См. об этом прим. 3 к № 21 наст. изд.

### 13. Две «Весны священные»

(...) Я написал это произведение («Весну священную». — В. В.) после «Петрушки». Зародышем сочинения явилась тема, возникшая у меня в момент окончания работы над «Жар-птицей». Так как эта тема, и то, что за ней воследовало, представились мне в крепкой и жесткой манере, то я воспользовался этим предлогом для создания музыки в таком же стиле. В моей голове возникла идея обратиться к русской доисторической эпохе — ведь я русский. Но необходимо осознать, что эта идея шла от музыки, но не наоборот. Я написал произведение архитектурное, но не анекдотичное<sup>1</sup>. Было бы ошибкой рассматривать «Весну» с точки зрения противопоставления самому смыслу сочинения.

Мясин, только что закончивший постановку нового варианта балета, стремился к показу картины происхождения рода человеческого, и это сделано достаточно ярко в сценах, которые вы увидите. Подобная концепция вдохновила Мясина, воодушевила она, это я должен признать, и меня, ибо в ней ясно обозначилось новое видение моей партитуры. Мясин, не знавший старой постановки «Весны» — тогда он был еще в Москве<sup>2</sup>, — с первого же знакомства с ней отметил, что музыка здесь далека от описательности и, скорее, является «объективной конструкцией». Всякое произведение в музыке поначалу идет от впечатлений, которые формируются в голове, в ушах, затем к этому прибавляется математика, которая конкретизируется в нотах и в метре. Хореография же, в свою очередь, должна откристаллизовывать жизненные впечатления, но ориентироваться при этом не на уши, а на глаза.

Я должен сказать, что Мясин не только ухватил с удивительной пронизательностью характер произведения, но и изобрел для «Весны священной» и новый танцевальный образ. Мясин не следует в своей хореографии за музыкой, что называется, нота в ноту. Будучи далеким от этого, он, если хотите, иногда даже отказывается от предписанных

тактовых черт, но всегда сохраняет ритм. Поясняю: к примеру, сначала дан размер на 4, затем — на 5. Мясин суммирует эти цифры и заставляет танцоров исполнять этот эпизод, как если бы было написано три раза по три. Это лучше соответствует музыке, чем простое калькирование ноты в ноту, что, кстати, являлось ошибкой старой хореографии (Нижинского. — В. В.). В какие-то моменты он намеренно усиливает это несоответствие, в другие — ослабляет его. Для него не важно в данном случае, состоит ли эпизод из двух тактов или из двадцати, но всегда главным остается величина всего периода.

Так как нам необходим был предлог для сценического воплощения балета, то мы избрали по единодушному мнению мою первую концепцию, связанную с картинами языческой Руси. Мы видели здесь русских крестьян, танцующих весной, что сопровождается ритмами их жестов, их шагов. Но я ни в коей мере не настаивал слишком на этом. Мы убрали всякую анекдотичность и символизм, отяжеляющие, затмевающие сугубо музыкальную конструкцию произведения, которая должна параллельно сопровождать воплощение конструкции сугубо хореографической. Итак, в балете нет никаких аргументов и нет необходимости их искать. Можно сказать, что «Весна священная» — это спектакль о языческой Руси, в двух частях и здесь нет никакого сюжета. Хореография являет собой свободное от музыки построение<sup>3</sup>.

Опубликовано: Comœdia (Paris), 1920, 14 décembre. Интервьюер М. Жорж-Мишель. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> В тексте именно это слово — «...анекдотичное».

<sup>2</sup> Л. Мясин, окончивший в 1912 г. Московское театральное училище, работал в 1913 г. (в год премьеры «Весны священной») в Большом театре в Москве. С 1914 г. он становится солистом труппы Дягилева.

<sup>3</sup> Вторая хореографическая постановка «Весны священной» была осуществлена Л. Мясинным в Париже в Театре Елисейских полей; премьеры была показана на следующий день после опубликования наст. интервью 15 декабря 1920 г. (дирижировал Э. Ансерме). Более трезвое свое отношение к постановке Мясина, чем в публикуемой статье, Стравинский высказал в «Хронике» (см. 146—147).

## 14. Либретто «Весны священной»

(...) — С партитурой «Весны» связаны имена Нижинского, благодаря его хореографии 1913 года, Рериха, исполнившего в ней декорации и костюмы, имя Нижинского и мое имя, так как нами была осуществлена постановка балета. Либретто, то есть та ткань, на которой как бы вышит спектакль, первоначальное видение его — это несомненно совместное произведение.

Но произошел и такой случай — один поэт, вдохновленный (не знаю насколько это соответствует истине) музыкой «Весны», резкой и глубоко экспрессивной хореографией, я бы сказал, нордической строгостью картин балета, замыслил изобразить все виденное в словах и написал после постановки поэму по «Весне священной», о которой он сохранил воспоминания. Рожденная столь необычно, она, безусловно, — явление исключительное в летописи театра. К тому же интерес к поэме, а ее автором явился Себастьян Вуароль, был настолько велик, что она

была поставлена в виде спектакля в 1917 году, где в главной роли выступила мадам Ларá и где декорации чрезвычайно интересно были написаны Полем Пуарé<sup>1</sup>.

— *Каким либретто пользовался Мясин?*

— Никаким. Должен сказать, что мои собственные идеи по поводу соответствия ритма и метра значительно отличаются от того, что было семь лет назад (в период постановки «Весны священной» Нижинским.— В. В.), или, лучше сказать, они развились, откристаллизовались. Что касается проблемы связи танца и музыки, то мне сейчас кажется, что настало время отойти от полного соответствия танца вальсам, двойным восьмушкам, такту и пр. Танец в нашей новой интерпретации метрически соответствует только целым периодам.

Чтобы осуществить эти идеи, я не смог бы найти лучшего сотрудника, чем Мясин. Мы работали увлеченно. Новая постановка вовсе не берет в расчет ни одной анекдотической детали<sup>2</sup>, здесь нет никакого литературного развития — то, что есть, к примеру, в жанре, избранном в поэме Себастьяна Вуароля. Наша постановка являет собой некий архитектурный ансамбль, соответствующий музыке.

Опубликовано: Comœdia (Paris), 1920, 27 décembre. Интервьюер Л. Андлер. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Сведения об упоминаемом Стравинским спектакле отсутствуют во всех известных комментатору справочных изданиях. Но более того: в них отсутствует и имя Себастьяна Вуароля (Sébastien Voiron). Нет сведений об этом и в мемуарах оформителя спектакля Поля Пуаре (Poiret P. En habitant l'époque. — Paris, 1930).

<sup>2</sup> Ср. с № 13 наст. изд.

## 15. Стравинский не вагнерианец<sup>1</sup>

В принципе я стараюсь не говорить о творчестве Вагнера, вдохновение которого чуждо мне. К тому же я не считаю себя правомочным судить о философе, который очень часто у маэстро из Байрёйта<sup>2</sup> преобладает над художником.

Музыкальная форма отсутствует у Вагнера вовсе. Он подчинил ее тексту, в то время как должно было бы быть наоборот. Своими постоянными уступками содержанию Вагнеру неизменно приходится прибегать к различным трюкам, ибо все же надо сохранить форму.

Вагнер великолепно знал все духовые инструменты и умел управлять ими с мастерством, достойным наших лучших дирижеров духовых оркестров. Чтобы достигнуть в музыке возвышенности, столь необходимой его тщеславию, он присоединил к деревянным и медным инструментам и целую армию смычковых, уводя последние, тем самым, от их подлинного предназначения. Это — очевидно, и тот, кого я считаю самым великим музыкантом мира, самым гармоничным инструменталистом — Моцарт, никогда не совершал подобной ошибки, так как, будучи большим художником, предвидел ее дурные последствия.

Нище проявил большую смелость для того времени, противопоставив Бизе, которым я бесконечно восхищаюсь, идолу Байрёйта<sup>3</sup>.

Опубликовано: La Revue musicale (Paris), 1921, № 4, p. 182—183 со ссылкой на Paris-Midi, 1921, 13 janvier. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Название статьи установлено по SPD (р. 630). В *Revue musicale* публикация озаглавлена «Стравинский и Вагнер».

<sup>2</sup> Речь идет о баварском городе (ныне в ФРГ), где при поддержке ряда вагнеровских обществ и баварского короля Людвига II был открыт оперный театр. Его репертуар составляли и составляют поныне исключительно оперы Вагнера. Торжественное открытие театра состоялось в Байрёйте 13—17 августа 1876 г. исполнением тетралогии «Кольцо нибелунга». На открытии присутствовали Чайковский, Н. Рубинштейн, Лист, Григ, Сен-Санс. Стравинский высказывает свое мнение о байрёйтском театре в «Хронике» (с. 80—81).

<sup>3</sup> Как известно, Ницше, некогда горячий почитатель Вагнера, к концу жизни стал столь же страстно отрицать его наследие, противопоставив ему Бизе и в первую очередь оперу «Кармен». В работе «Дело Вагнера» (1888) он писал: «(Музыка Бизе) является противоположностью музыкальному полипу «бесконечной мелодии». Слышал ли кто-либо на сцене звуки большей трагической скорби? И как они достигаются? Без гримасы! Без фальши! Без подделки грандиозного стиля! Наконец: эта музыка овладевает слушателем, пробуждая в нем интеллигента и музыканта. Музыка Бизе — полная противоположность музыке Вагнера, который был самым неделикатнейшим из гениев» (цит. по: *Nietzsche's Werke*, B. 8. — Leipzig, 1899, S. 8).

## 16. Испанцы в «Русских балетах»<sup>1</sup>

Испанцы в «Русских балетах»! Почему? Мне часто задают этот вопрос и на него нелегко ответить, так как в течение уже долгого времени все мы изучаем Испанию в ее оригинальнейших национальных проявлениях. Кажется очень естественным, что мы вдохновлены испанской музыкой и стремимся, если можно так выразиться, унести ее в душе. Все дело в том, как перенести испанскую музыку на русскую почву. Ведь некоторые сорта вин могут быть выпиты только там, где они изготовлены; другие же — выдерживают перевозку.

Но причина не только в этом. Между народной музыкой Испании, особенно андалузской, и русской народной музыкой я вижу глубинную связь, которая, без сомнения, обнаруживается в их общих ориентальных истоках<sup>2</sup>. Некоторые андалузские песни напоминают мне мелодии наших русских областей и будят во мне атавистические воспоминания. В андалузской музыке нет ничего латинского. Им досталось в наследство от восточной культуры богатое чувство ритма.

Понятие ритм отличается от понятия метр. Для метра четыре всегда останется четырьмя. Однако, при этом возникает еще один вопрос: что лежит в основе четырех? Всегда ли это результат сложения двух и двух?<sup>3</sup> Другая характерная черта этого народного искусства — удивительная точность, даже в деталях, которые порой кажутся второстепенными. [...] Во всем этом нет никакой импровизации, которую мы хотели бы увидеть в испанской музыке. Но это искусство на редкость многосоставное, очень детализированное, очень логичное и строго выверенное. Я бы даже сказал, что это почти классическое искусство, правила которого не менее строги, чем каноны нашей школы. Одним словом — это истинное искусство сочинения!

Опубликовано: *Comoedia* (Paris), 1921, 15 mai. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Статья написана в связи с постановкой в труппе Дягилева балетной сюиты «Картина фламенко» (*Cuadro Flamenco*), премьеры которой состоялась в Париже

17 мая 1921 г. На статью Стравинского Дягилев ссылается в своем интервью, опубликованном в лондонской газете «Observer», 1921, 5 июня (рус. пер.— Д я г и л е в, т. 1, с. 240—242). Дягилев предпринял совместно со Стравинским и Б. Кохно поездку по Испании с целью сбора и изучения материала будущего балета. Предполагалось, что Стравинский выступит в роли аранжировщика музыки, однако впоследствии композитор отказался от этой идеи, и музыка была обработана де Фальей.

В упомянутом выше интервью Дягилев писал: «(Испанская.— В. В.) музыка — именно то, что требуется, а хореография по-своему совершенна — никто не осмелится прикоснуться к ней. Однако для того, чтобы ввести их танцы в балетный спектакль, понадобился сценический задник и костюмы, исполненные Пикассо...

В Хересе и Кордове, куда я приехал в поисках танцовщиков, — в этих городах особенно поддерживаются традиции, — я воочию убедился в том, насколько справедлива молва, что там каждый житель танцует. Необходимо было поселиться в этих местах и познакомиться с жителями, чтобы обнаружить самых лучших танцовщиков: ведь ими могли оказаться служащий в винном магазине или молодая продавщица. Я спрашивал их, где они научились так превосходно танцевать. Ответ был один: «Нигде. Мы танцуем с семи лет, как и все». ...При этом без всяких усилий и, что важно, без специального обучения испанские танцовщики владеют техникой, которая по-своему так же значительна, как техника Павловой».

«Картина фламенко» включала в себя восемь миниатюр: «Малагенья» (исп. Ла Миньярита), «Танго с гитарой» (исп. Рохас и Эль Техеро), «Фаррука» (исп. Мария де Альбайсин), «Аллегриас» (исп. Эстампио), «Аллегриас» (исп. Ла Рубиа де Херес), «Гротесковый гарротин» (исп. Ла Рубиа де Херес и Мария де Альбайсин), «Комический гарротин» (исп. Габриэлиита дель Гарротин) и «Арагонская хота» (исп. Ла Лопес и Эль Морено).

Отметим попутно, что арагонская хота не принадлежит к стилю фламенко, распространенному в Андалузии.

<sup>2</sup> Трудно понять, что имеет в виду Стравинский, излагая эту мысль. Возможно, речь идет об отдаленных византийских истоках русской и испанской музыки. Характерно, что и де Фалья видел общность между ними, посвятив этому вопросу специальный раздел в своей статье «Канте хондо. Его истоки, значение, влияние на европейское искусство» (Мануэль де Фалья. Статьи о музыке и музыкантах. — М., 1971, с. 49—62). Вполне вероятно, что эта мысль Стравинского возникла именно под влиянием де Фалья, с которым он встречался во время поездки в Испанию в 1921 г. Об этом свидетельствует сам де Фалья в упомянутой выше статье: «Благодаря родственности, существующей между названной областью нашего песенного творчества (андалузская канте хондо. — В. В.) и не менее значительной русской песней, понимание и ассимиляция наших песен русскими композиторами должны были осуществляться совершенно естественно и непосредственно... Всего только год назад знаменитый Игорь Стравинский, будучи гостем Андалузии, глубоко захваченный красотой наших песен и ритмов, заявил о своем намерении сочинить произведение, в котором были бы использованы их замечательные особенности» (упом. статья, с. 59). В последних строках говорится о неосуществленном замысле Стравинского.

<sup>3</sup> Речь несомненно идет о нерегулярно-акцентной ритмике, столь характерной не только для испанской народной музыки, о которой говорит автор статьи, но ставшей и важнейшим принципом в творчестве самого Стравинского. По этому вопросу Стравинский высказался и в беседе с С. Душкиным в годы их сотрудничества, что оказалось зафиксированным в воспоминаниях последнего: «Пояснение Стравинского, что такое ритм, очень помогло мне... в понимании ритма вообще. Как-то я заметил ему, что ритмический аккомпанемент в одном из фрагментов, написанных им, был в известной степени периодичен. После того, как он был подвергнут неоднократным изменениям, число метрических ударов осталось тем же, но совершенно исчезла периодичность и характер ритмического рисунка стал иной. Я спросил его, может ли он определить, что такое ритм, и он сказал, что, пожалуй, может объяснить это, сравнив ритм с математикой. «В математике, — сказал он, — есть множество способов получить сумму «семь». То же самое с ритмом. Разница лишь в том, что для математики важна сумма. Неважно, сложите ли вы пять и два или два и пять, шесть и один или один и шесть и т. д. Но в ритме итоговая сумма «семь» имеет второстепенное значение. Здесь важнее, как она получается: пять и два или два и пять, поэтому что пять и два — совершенно не то же самое, что два и пять» (цит. по: Stravinsky. Wirklichkeit und Wirdung. — Bonn, 1958, p. 83).

## 17. Интервью со Стравинским. Его цели и метод<sup>1</sup>

Прежде чем обратиться к г-ну Стравинскому с вопросом о его музыке, я (имя интервьюера в оригинале не указано. — В. В.) прошу дать оценку английской публике. «Je suis très très touché de l'accueil enthousiaste que mon oeuvre et moi avons reçu»\*, — сказал он, настаивая на том, чтобы эти слова были обнаружены.

«Ну, а как вы относитесь к критике?»

«Я никогда ее не читаю. Заблуждения критиков возникают из-за подхода к любому сочинению с одними и теми же мерками. Когда они придираются к сочинению, называя его совершенно непонятным, то тут же начинают расхваливать его исполнение. Правильно ли это? Если не понятно произведение, то как же можно судить о его исполнении? Но ни в одной стране мира вы не сыщите критика, который согласился бы с тем, что он чего-то недопонимает. Я посоветовал бы им слушать повнимательнее. «Pourquoi jeter des bâtons dans le roues, le char suit son chemin tout de même!»\*\*. Передко можно услышать, что я пишу «pour blaguer»\*\*\*. Никогда! Но что же в таком случае я делаю? Произведение или доставляет удовлетворение или нет. Если да, то достигнут конечный результат. Что касается искренних намерений композиторов, то кто дал право критикам выступать в роли «gendarmierie des moeurs»\*\*\*\*?»

Говоря о публике и критиках, Стравинский высказался о лондонских оркестрантах: «Мои отношения с членами оркестра г-на Ансерме в театре и с артистами оркестра г-на Гусенса в «Куинс-холл» были самыми счастливыми. Я более всего признателен обоим дирижерам, равно как и прекрасным английским музыкантам, за то удовольствие, которое они доставили мне исполнением «Весны священной».

Касаясь вопроса связи балетного действия и музыки в различных сценических интерпретациях, который часто поднимался в английской прессе, я попросил г-на Стравинского разъяснить природу этой связи. Он ответил: «Я никогда не пытался в моих сценических произведениях делать музыку иллюстрацией действия и наоборот, но всегда пытался обнаружить конструктивную природу этой взаимосвязи. Я создаю «музыку саму по себе». Если же не ставить подобной цели, то музыка теряет многое».

Это подводит нас к разговору о явлениях внемузыкальных. К примеру, бетховенские сочинения никогда не являются чисто музыкальными в своей основе; его форма, созданная под влиянием философских концепций Гегеля, всегда диалектична<sup>2</sup>. Вагнер совершает тот же грех, подпадая под влияние Шопенгауэра<sup>3</sup>. То же можно сказать и о других немцах.

\* Очень тронут той восторженной встречей, которая была оказана мне и моему сочинению (франц.).

\*\* Даже если они будут продолжать вставлять палки в колеса, то колесница будет все-таки катиться по той же дороге (франц.).

\*\*\* ради удовольствия (франц.).

\*\*\*\* полиции нравов (франц.).

«А как же Моцарт?»

«О, Моцарт не немец. Мы ведь говорим о Бонне, Берлине и Гамбурге, но не о Вене».

«А Бах?»

«Ну, он стоит особняком, разве нет? Бах принадлежит первой половине XVIII века и, кроме того, он не является представителем, собственно говоря, светской музыки».

Видите ли, то, о чем я сейчас поведал, не относится к моим самым последним сочинениям. Я никогда не писал «прикладной музыки» (*applied music*) в любых ее проявлениях. Даже в ранних сочинениях, даже в «Жар-птице» я заботился о чисто музыкальном построении формы. Только та форма и стоит чего-то, которая включает в себя материал музыки, как таковой. У нас есть духовые инструменты, струнные, ударные, человеческий голос — это и есть наш материал. Из подлинного его использования и следовало бы рождаться музыкальной форме».

«Могли бы вы несколько подробнее пояснить вашу мысль о «чистой музыке»? У некоторых слушателей вызывает некоторое недоумение то, что к разряду «чистой музыки» вы относите и «Весну священную», и «Байку».

«Попробую. Предположим, я — художник. Я пишу, скажем, портрет дамы в бальном туалете, на ней драгоценности. Мой портрет имеет сходство с оригиналом. Тем не менее портрет написан ради желания писать, но не ради самого сюжета. Или же я пишу картину уличной драки. Драка — только предлог для моей картины, но само создание картины является чистой живописью».

В подобном роде я создаю все мои сочинения. В «Весне священной», к примеру, предлогом стал для меня обряд празднования прихода весны. Он подсказал мне построение сочинения, которое я назвал «Весна священная». Но «предлог», который я выбрал, есть только предлог, подобно живописному «предлогу» в живописи. Если же кто-то возражает против этого и предпочитает отказаться от простоты музыкального построения, то подобный композитор несомненно склонен к инфантилизму».

«Весна» — это пьеса, которая от начала до конца принадлежит музыке. Две различные ее хореографические версии отразили это обстоятельство — ранняя Нижинского и поздняя Мясина. Хореографические построения Нижинского, будучи пластически прекрасными, были подчинены, однако, тирании такта; Мясин сочинял, исходя из целой фразы; мерил для Нижинского оставался все-таки такт. Создается ощущение, что хореографическая композиция должна быть свободно связана с музыкой».

Здесь я (интервьюер. — *В. В.*) высказался о прекрасном финале «Весны», упомянув имя Соколовой. Стравинский кратко заметил: «Она — восхитительна»<sup>4</sup>. И на прощание: «Скажите публике, что я восхищен приемом этого сочинения в Англии. Большого радушия я не мог себе представить».

Опубликовано: *Observer* (London), 1921, 3 July, p. 9, с ремаркой: «от собственного корреспондента». Пер. с англ. В. П. Варунца.



<sup>1</sup> Интервью дано во время пребывания Стравинского в Лондоне в связи с концертным исполнением 7 и 23 июня 1921 г. в «Куинс-холл» «Весны священной» (дирижировал Ю. Гуссенс) и постановкой труппой Дягилева названного балета в хореографии Мясина в Принсез-театре 27 июня 1921 г. (дирижировал Э. Ансерме). Об этой поездке композитор вспоминает в «Хронике» (с. 150).

Впервые в Лондоне «Весна священная» в постановке Нижинского была показана труппой Дягилева 11 июля 1913 г. в театре «Друри-Лейн» (дирижировал П. Монте).

<sup>2</sup> Без сомнения форма Бетховена в основе своей диалектична, но в данном случае крайне важно заменить имя Гегеля именем Канта. В основном под влиянием философских работ Канта, которые Бетховен подробно изучал (см. об этом: Фишман Н. Бетховенское восприятие сочинений Канта и их реминисценции. — В кн.: Фишман Н. Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982, с. 165—172), у него сложилось представление о диалектике в кантовском понимании этой философской категории. Сочинения Гегеля, по всей видимости, Бетховену не были известны.

<sup>3</sup> И опять-таки важная оговорка. Поначалу Вагнер находился под влиянием концепций Фейербаха и только затем обратился к идеям Шопенгауэра.

<sup>4</sup> Л. Соколова исполнила партию Избранницы в новой хореографической редакции Мясина. Свое восхищение Л. Соколовой в этой партии Стравинский повторит позже и в «Хронике» (с. 146—147).

## 18. Возрождение Чайковского

(...) Я (имя интервьюера в оригинале не указано. — В. В.) поинтересовался мнением Стравинского об отношении публики к Чайковскому.

«Музыка Чайковского, — ответил Стравинский, — в настоящее время повсюду пользуется огромным успехом. Не уверен, однако, что это — следствие понимания музыки Чайковского. Напротив, этот успех происходит, как мне кажется, благодаря легкости ее восприятия. В Англии чувства «толпы» схожи с теми, которые распространены повсюду. Здесь, как и везде, любят те «сентиментальные нотки», которые действительно присущи некоторым его мелодиям. Толпа всегда чувствительна к внешним эффектам и нужно признаться, что очень часто к ее мнению прислушиваются. [...]»

Я спросил Стравинского об эмоциональной притягательности Чайковского для британских слушателей и композитор согласился, что это основная причина популярности Чайковского в Англии. «Англичане действительно любят его музыку за ее эмоциональность. Тем не менее, это качество музыки Чайковского — одна из примет его времени, но не индивидуальное качество композитора».

Разговор заходит о «Спящей красавице». «Лично я думаю, что названный балет — один из истинных шедевров. В моем письме, опубликованном две недели назад в «Таймс», я объяснил причину подобной уверенности<sup>1</sup>. Могу только добавить, что мое мнение основано в большей степени на ощущении поразительной новизны этого балета. В его партитуре буквально неисчислимое множество удивительных эпизодов, поражающих своей оркестровой фантазией. Это — одна из наиболее сильных сторон балета и представляется мне совершенно отличной по ряду причин от многих его сочинений. Не могу не сказать и о соединении огромной оркестровой фантазии с живым ощущением сценического действия. Примером может служить эпизод выхода принцессы,

где использованы трубы и ударные. Он мог бы быть решен столь же удачно, к примеру, с арфами и струнными под сурдину, если бы ставилась задача придать этому эпизоду оттенок сентиментальности. Но замысел был иным. Музыка здесь необычайно свежа, и я бы хотел особенно подчеркнуть — далека от внешних эффектов<sup>2</sup>. Каждая сценическая ситуация балета, каждый выход глубоко индивидуальны. Какой-то из номеров балета может быть красивее другого, но во всех случаях каждый из них индивидуален».

Я поинтересовался мнением Стравинского о роли Чайковского в общей истории развития балетного театра. «Он стал отцом всего дальнейшего развития балета. Мой энтузиазм в связи с нынешней постановкой огромен<sup>3</sup>. Необходимо приложить все силы для завершения работы над этой постановкой. В силу того, что я участвую в названной постановке, мне, откровенно, трудно говорить о Чайковском объективно. Во-первых, — потому, что горячо люблю этот балет, а во-вторых, — считая себя из племени, порожденного Чайковским. [...]»

Опубликовано: Times (London), 1921, 4 November, p. 8. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Имеется в виду открытое письмо С. Дягилеву, которое было опубликовано в «Times», 1921, 18 October (рус. пер. — С, с. 490—491).

<sup>2</sup> Имеется в виду заключительный раздел в № 7 (Сцена) из I действия «Спящей красавицы» (с ремарки *L'istesso tempo*).

<sup>3</sup> Речь идет о постановке «Спящей красавицы», осуществленной труппой «Русский балет С. Дягилева». Премьера состоялась 2 ноября 1921 г. В связи с названной постановкой, в основу которой была положена редакция М. Петипа (отдельные номера — в постановке Б. Нижинской), Стравинский оркестровал ряд эпизодов балета, в свое время купированных Чайковским после премьеры «Спящей красавицы» (3 января 1890 г.). Рукопись этой работы композитора утеряна.

## 19. Письмо Стравинского о Чайковском

Недавно мне представился случай публично засвидетельствовать мою любовь к искусству Чайковского<sup>1</sup>. Последовавшие за этим комментарии поставили под сомнение искренность моих слов. Создалось впечатление, что я руководствовался здесь своей расположенностью к «Русскому балету», который показал одно из главных произведений композитора — «Спящую красавицу». Я настаиваю на том, что всегда чувствовал себя причастным к духу, который вносит живую струю в музыку Чайковского, или другими словами — к смыслу его творчества. Любовь, которую я испытываю к «Борису Годунову» или к симфонии Бородина, уважение, которое я к ним сохраняю, еще не означает, что я являюсь приверженцем «Пятерки»<sup>2</sup>, в связи с чем неправильно было бы видеть во мне продолжателя их дела. Я чувствую себя намного ближе к традициям, созданным Глинкой, Даргомыжским и Чайковским. «Русскость» (*russisme*) «Пятерки» проявилась особенно в противопоставлении условностям «итальянизма», царившим в то время в России, и нашла свое воплощение в той изобразительности (*pittoresque*), которая легко поразила воображение заграничной публики. Однако эти времена прошли: оппозиция к итальянщине сейчас лишена всяких оснований. Мы обнаруживаем новый вкус к произведениям, где проявляет-

ся русское начало, без этой необходимости противопоставления и без названной изобразительности, которая сегодня, как мне кажется, сама по себе совершенно условна.

Чайковский ухитряется носить одновременно и цилиндр и русскую рубаху с поясом, в то время как «Пятерка» облачилась в боярский костюм, к тому времени уже вышедший из моды. Чайковского упрекают в приверженности к немецкому. Какая это ерунда! Не путают ли его случайно с великим пианистом Антоном Рубинштейном? Разве Чайковский прежде всего не мелодист? Ведь данное качество вовсе не свойственно немцам, которые путают мелодию с темой. А его мелодия? Не является ли она более русской по своей сущности, чем вальсы в «Садко» и в «Шехеразаде»? Чайковского упрекают даже в тривиальности. Думается, что она ему совершенно не свойственна. Ведь творчество Чайковского, лишенное претензий, не может иметь этого недостатка. Запах будуара 1882 года, который проступает у него то здесь, то там, скорее кажется мне смешным, чем шокирующим. Его патетика — свойство его природы, которое можно в нем не любить, но которое не имеет никаких притязаний на идеалы искусства, а, следовательно, не умаляет главного направления его творчества.

Еще несколько лет назад о русской музыке говорили так же, как о музыке негритянской. Не было ни одного критика, который не отмечал бы в ней «дикости и рафинированности». В то время изобразительность «Пятерки» была в моде. Пора кончать с этим. Для русских декораций стали совершенно не обязательны восточные ковры. Русская музыка может нам поведать не только об эпохе, предшествовавшей Петру Великому. Те же, кто не может преодолеть и избавиться от этого недуга, могут себя причислить к разряду помпьеристов\*.

Опубликовано: Figaro (Paris), 1922, 18 mai; Le Revue Musicale (Paris), 1922, № 9, p. 87—88. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Имеется в виду открытое письмо С. Дягилеву (см. прим. 1 к № 18 наст. изд.).

<sup>2</sup> Принятое во Франции название творческого содружества русских композиторов «Могучая кучка».

## 20. Несколько мыслей по поводу моего Окте<sup>т</sup>а<sup>1</sup>

Мой Окте<sup>т</sup> — 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.

Окте<sup>т</sup> написан для ансамбля духовых инструментов. Эта группа представлялась мне наиболее подходящей для создания той строгости, которой я добивался. Струнные инструменты обладают, к примеру, меньшей холодноватостью, известной «размытостью» (*vague*) звучания.

\* От *rompre* (франц.) — старомодный, бездарный; второе значение слова — пожарник.

Эти качества струнной группы могут уже сами по себе создать атмосферу неуловимых нюансов, более подходящих для передачи внутренних состояний исполнителя в тех сочинениях, основу которых определяет «эмоциональность».

Мой Октет — сочинение эмоциональное, базирующееся на объективности составляющих ее элементов.

Причины, заставившие меня сочинить подобную музыку, следующие. Первая — сочетание флейты, кларнета, фаготов, труб и тромбонов образует полную звуковую шкалу и это дало мне возможность последовательно показать все богатство различных регистров; вторая — разница в силе звучания этих инструментов сделала более определенной задачу создания музыкальной архитектуры сочинения. Кстати, этот момент — важнейший в моих последних сочинениях.

Я отказываюсь в Октете от всякого рода нюансов и заменяю их своего рода игрой звучаний. Мною отвергаются все нюансы между forte и piano. Поэтому эти два динамических оттенка являют здесь тот единственно возможный лимит динамики, который определяет ее функции при исполнении. Сопоставление forte и piano — это один из двух активных элементов, составивших основу музыкального текста (но упомянутое сопоставление все же наиболее пассивная сторона композиции); другой же элемент — это эпизоды их одновременного звучания. Эти два качества должны составить основу и музыкального исполнения. Оно приобретет смысл только в том случае, если исполнитель будет строго придерживаться музыкального текста.

Мой Октет, как было сказано ранее, — музыкальный объект, имеющий свою собственную форму. Подобно всем другим объектам, он 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. Потери будут большими, но сочинение не сможет утратить своего качества, пока его эмоциональная основа имеет объективные свойства и пока данный музыкальный объект сохраняет свою специфику. Нельзя, нарушив эту специфику, не изменить и сам объект.

Цель, которую я преследовал в Октете и которая является тем, к чему я стремлюсь с огромным энтузиазмом во всех последних сочинениях, — это создание музыкального произведения с помощью средств, которые несут заряд эмоциональности сами по себе. Эта эмоциональность средств выражения обнаруживает себя в разнородной игре движений и звучаний. Эта игра, активизирующая музыкальный текст, составляет необходимую основу композиции и определяет его форму.

Сочинение, сконструированное (constructed) подобным образом, действительно не может допустить элемента интерпретации в его исполнении, ибо с ней связан риск потери всего смысла сочинения.

Интерпретировать произведение — значит создавать его портрет; мне же необходимо исполнение сочинения, как такового, а не портрет. Из-за тех изменений, которые происходят во время исполнений, страдает вся музыка. Об этом не следовало бы сожалеть, если бы изменения делались в манере, не противоречащей смыслу и духу сочинения.

Произведения, в которых эмоциональное начало является основой, вскоре крайне искажаются; они становятся аморфны, будущее этих со-

чинений весьма сомнительно, так как исполнители здесь превращаются в интерпретаторов. Нюанс — крайне неопределенная основа музыкальной композиции, ибо ее пределы не могут быть, даже в отдельных случаях, точно зафиксированы. В нюансе заключен не факт музыкального, но, скорее, его отсутствие. С другой стороны — музыкальные произведения, в которых эмоциональное начало зиждется не на нюансировке, а на других сторонах композиции, меньше рискуют пострадать от рук исполнителей.

Я заключаю: когда вполне определенная эмоциональная основа является «центром притяжения» в той или иной композиции, когда автор придает ей такую силу выразительности, что никакая другая сила (к примеру, воля или личные пристрастия исполнителя) не способна добавить к ней ничего, дабы не стать чем-то утрированным, тогда композитор невольно становится единственным интерпретатором своих чувств, отображенных в музыке. Композитор, ставши интерпретатором своих сочинений, становится и их исполнителем.

Я признаю коммерческое использование музыкальных сочинений, но не признаю их эмоциональной эксплуатации. Только автору принадлежит право использования своих мыслей, результатом чего является само произведение. Исполнителю же принадлежит право представления (presentation) этой композиции так, как это обозначено в ее собственной форме.

То, что я говорю о форме, как о единственной эмоциональной основе музыкальной композиции, ни в коей мере не является намерением уберечь мое сочинение от деформации. Она всегда неизбежна и неминуема. Я обращаюсь к проблеме формы только потому, что не представляю и не чувствую никакой другой силы эмоционального воздействия, как только в координации музыкальных ощущений. Они найдут свою объективную и жизненную выразительность только в такой форме, в которой, так сказать, определены ее границы. Понимание или, скорее, прочувствование природы этих ощущений, объединенных в форму (которая является, как я уже говорил, выразительным элементом этих ощущений), и есть задача исполнителя.

Сообразуясь со своим темпераментом, исполнитель выявляет, более или менее определенно, ощущения, которые создали форму. Они же, эти ощущения, свяжут исполнителя и автора благодаря форме этой композиции. В этом случае изменения музыки, происходящие со временем от многочисленных манер исполнителей, приведут, тем не менее, исполнителя к верному пути исполнения. Он обозначен в форме композиции. В этом случае изменения, о которых шла речь, не станут противоречить самому духу музыки, ибо форма произведения будет единственной направляющей силой для исполнителя.

Форма в моей музыке рождена полифонией. Я расцениваю ее как единственное средство, концентрирующее внимание композитора исключительно на музыкальных проблемах. Полифония придает также сочинению архитектурную стройность. Этот род музыки не преследует никакой другой цели, как только цель умелой компоновки. В целом, я считаю, что только музыкой можно решать музыкальные проблемы, и ничто другое, ни литература, ни живопись, не могут пред-

ставить для музыки действительного интереса. Игра (play) исконно музыкальных элементов — вот ее основа.

Я должен только добавить, что следую в моем искусстве инстинктивной логике и что не сформулирую ее теории иначе, чем это было сделано выше.

Опубликовано: Arts (New York), 1924, N 1, p. 5—6; White, p. 574—577. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> О проблемах, связанных с данной публикацией, см. закл. статью, с. 442—445.

## 21. В поезде с Игорем Стравинским

(...) Я случайно оказался в одном вагоне со знаменитым композитором Стравинским. Возник невольный соблазн поговорить с ним. Месье Стравинский высказался прежде всего о молодой французской школе, подчеркнув, что она оставляет чувство некоторой устарелости.

— Равель? Но Равель всего на 10 лет старше меня<sup>1</sup>. (...) Что касается таланта Равеля, то это — помолодевший на 50 лет Римский-Корсаков. Мы совершенно бессознательно связаны с мастерами прошлого, испытывая их влияние постоянно; думаю, что если бы Бетховен был знаком с «Веселой вдовой», то, возможно, он написал бы Десятую симфонию в духе Легара! (...)

Я, — продолжает композитор, — в период от «Петрушки» до «Весны священной» полностью изменил свой стиль, перейдя от слишком большого злоупотребления аккордами к абсолютному контрапункту.

Контрапункт! Но именно это и создал Бах! Гендель сказал о нем: Бах — вершина музыкального искусства, вокруг которой мы только пылинки<sup>2</sup>. Наиболее старые мастера всегда наиболее великие, я же, который считаю себя революционером, обвиняем за то, что использовал в «Пульчинелле» темы Перголези. Лист подал мне в этом пример<sup>3</sup>.

Мастро улыбается. Я завожу разговор о Вагнере, и улыбка уступает место тому, что можно назвать гримасой.

— Вагнер, конечно, не является музыкантом в прямом смысле этого слова. Театр был прибежищем во все этапы его карьеры и тем препятствием, которое мешало выявлению его идей, тормозившихся, в свою очередь, его философией. Каждый раз, когда Вагнера соблазняла мысль о создании чистой музыки, он постоянно разбивал здесь себе нос. Хороший боксер может вследствие некоторых обстоятельств проиграть матч, но если бои проигрываются несколько раз, то он невольно должен признать свой низкий профессиональный уровень. Оперная публика всегда требовала двойного удовольствия — для уха и для глаз. Без этого она, надо полагать, утомится, следя за всеми перипетиями действия. (...)

Мы заговариваем о бельгийских музыкантах.

— Знаете ли вы кого-нибудь из наших авторов, месье?

— Как же! Сезара Франка!

— А из современных композиторов?

— Никого!

— А наших музыкантов?

— Да, квартет «Pro Arte»<sup>4</sup>. Эти молодые люди чувствуют прекрасную музыку. А это уже нечто, что заставляет и других чувствовать ее.

Я вынужден «пропеть» известный рефрен о том, что, как правило, непризнанные в своих странах артисты вынуждены искать средства на пропитание и славу за границей. Но время неумолимо мчится вперед и поезд почти подходит к цели нашего путешествия. Игорь Стравинский посвящает меня в свои планы.

— Сначала Париж, где я буду играть свой Концерт для фортепиано и духовых, а потом — Юг! Юг, который так отличен от вашего Антверпена, где воздух так чист, а женщины так прекрасны, что сам Рубенс обессмертил их!

Опубликовано: Comoedia (Paris), 1924, 21 janvier. Интервьюер Ж. ван Коттом. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Равель был старше Стравинского на 7 лет.

<sup>2</sup> Это высказывание комментатору не известно.

<sup>3</sup> Если в данном случае имеются в виду листовские парафразы, то параллель, проводимая Стравинским, достаточно условна и мало убедительна.

Временная дистанция позволяет говорить о том, что «Пульчинелла» стала характерным образцом неоклассицизма межвоенных десятилетий XX века, так как возродала характернейший принцип композиции старинной оперы — пастиччо, но перенесенный в область инструментальной и балетной музыки. Примечательно, что «Пульчинелла» была отнюдь не первым сочинением в XX веке, написанным по этому принципу. За два года до нее Томмазини обратился к тематическому материалу фортепианных сонат Д. Скарлатти в балете «Насмешливые женщины». Вслед за ним Респиги использует темы Россини в балете «Лавочка чудес». Перу Казеллы принадлежат дивертисменты «Скарлаттиана» и «Паганиниана». В жанре инструментального пастиччо писал и Малипьеро, заимствуя тематический материал из возрожденного им же наследия итальянской классики («Чимарозiana», «Вивальдиана» и др.). Эта, условно говоря, итальянская линия неоклассицизма стала типична не только для Стравинского, но и для французских композиторов: А. Казадзюс использовал музыку Монтекклеры в балете «Искушения пастушки, или Любовь-победительница», сочинения Боккерини вошли в балет Франсе «Школа танцев». Даже Р. Штраус трижды обращается к музыке Куперена в «Танцевальной сюите», каждый раз добавляя к уже сочиненному новым дивертисментным частям.

Важно отметить, что эту тенденцию в музыке XX века в известном смысле пророчески предвидел Чайковский, который по поводу сюиты «Моцартиана» писал 24 июня 1887 г. П. Юргенсону: «Этой сюите, благодаря удачному выбору вещей и новости (разр. здесь и далее Чайковского. — В. В.) характера (старина в современной обработке), предстает большая будущность» (Музыкальное наследие Чайковского. — М., 1958, с. 269). Попутно отметим, что и музыка Чайковского стала основой для создания в 1928 г. нового балета-пастиччо Стравинского «Полцелуй феи».

<sup>4</sup> Бельгийский струнный квартет «Pro Arte» (первый скрипач А. Онну) просуществовал с 1913 по 1940 г.

## 22. О моих последних произведениях<sup>1</sup>

В течение нескольких последних лет я уже неоднократно заявлял, что мои новые сочинения вызывают суждения не только далекие от сущности моего стиля, но иногда даже прямо противоположные моим художественным устремлениям.

Творчество художника в своем постоянном движении к намеченному идеалу стихийно и непредсказуемо. Это движение является, строго

говоря, состоянием равновесия духа. Художник его вовсе и не замечает. Нарушение в этом нормальном, естественном движении можно ясно почувствовать только в органично развивающемся творчестве художника. Именно в этом смысле понимал слово «счастье» мой юный друг, трагически умерший талантливый писатель Радиге. В своем романе «Бал графа д'Оржел» он сказал примерно так: «La bonheur, ça ne se sent pas, c'est ce qu'on constate» \*.

Именно поэтому мне не хотелось бы много говорить о той фазе творческого пути, который именуется «invention» \*\*. Чаше всего она полностью протекает в подсознании. Ассоциации с другими сферами искусства могут только бегло и поверхностно влиять на эту фазу творческого процесса. Даже тогда, когда музыка, на первый взгляд, соединяется с литературной и живописной основой, в моей художественной концепции она сохраняет все черты абсолютной музыки. «Жар-птица», «Петрушка» и некоторые другие мои сочинения в настоящее время получили признание как образцы программной, описательной музыки. Но разве каждая страница, каждая тема этих сочинений, за исключением, пожалуй, только нескольких балетных ригурнелей, не вошедших в симфонические сюиты по этим произведениям, не являются прежде всего музыкой? Ее содержание нужно впитывать параллельно со зрительными впечатлениями, но совершенно независимо от них, словно в каком-нибудь идеальном кинематографе. Например, если при исполнении «Лунной сонаты» Бетховена Айседорой Дункан или его Седьмой симфонии в студии Далькроза пластическое действие является интерпретацией музыки, если в шаблонных балетах музыка — это дополнение действия, то в моих произведениях обе эти сферы совершенно независимы и самодовлеющи.

Мои последние сочинения не содержат никаких посторонних художественных примесей. Правда, в «Истории солдата» еще отразились следы моих прежних воззрений. Хотя музыка этого произведения в основном самостоятельна, она, однако, в некоторых местах соединяется в единое, неразрывное целое с литературной основой. Точно так же и в «Пульчинелле», написанном мной на темы Перголези (вовсе не являющемся, однако, переработкой какого-либо произведения этого композитора, как ошибочно поняли некоторые критики), где абсолютная чистота музыки замутняется тем, что в этой сюите отразились народные предания о Пульчинелле, родном брате Уленшпигеля, Гиньёля, Петрушки.

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.

Прошли времена, когда я старался обогащать музыку. Сегодня мне

\* Счастье — это не то, что ощущают, но то, что есть (франц.)<sup>2</sup>.

\*\* изобретение (франц.).

\*\*\* сверхсухое (англ.).



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.

Даже сами названия моих последних сочинений и их инструментовка вызывают иногда ошибочные суждения. Почему «симфонии», а не «симфония»? Почему «духовых инструментов», а не «для духовных инструментов»? — не раз спрашивали меня слушатели. Ответ совершенно ясен. Мой духовой оркестр — это вовсе не эксперимент. В каждой серьезной специальной работе подобный тип оркестрового состава фигурирует между симфоническим оркестром и фанфарами. 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, включающего только духовые инструменты и контрабасы.

Мне приходилось слышать мнения, что в своих последних произведениях я «возвращаюсь» к Баху. Это утверждение справедливо только наполовину потому, что я возвращаюсь даже не к Баху, а к той блестящей идее чистого контрапункта, которая существовала в течение долгого ряда десятилетий до Баха и представителем которой он был. Чистый контрапункт кажется мне единственным материалом, из которого можно выковать сильные и устойчивые музыкальные формы. Его не заменят ни самые изысканные гармонии, ни самая богатая инструментовка. Формы, построенные на модуляционном развитии или на гармонических ходах, неустойчивы и всегда имеют рыхлый, половинчатый характер. Это музыкальные псевдоформы, которые только более или менее ловко прикрывают отсутствие крепкого костяка. Не гармония — субстанция текучая и неустойчивая, а контрапункт — настоящий конструктивный материал.

Уже в моих прежних сочинениях я интересовался проблемами контрапункта. Достаточно было бы указать, например, на политональные контрапункты в «Петрушке» (Fis и C), на «Русскую» в нем же, на ряд страниц «Весны священной». Сегодня контрапункт стал исходным пунктом в той фазе творчества, которая определяется словом «composition»\*. Эта идея чистого контрапункта придала моим последним произведениям новый, особый стиль, который я сам собираюсь пропагандировать в главных музыкальных центрах мира.

Опубликовано: *Musyka* (Warszawa), 1924, № 1, s. 15—17; *Музыка* (Київ), 1925, № 2, с. 80—82; Ярустовский, с. 163 (фрагм.). Публикуется по тексту журнала «*Musyka*». Пер. с польск. И. С. Култышевой.

<sup>1</sup> В ноябре 1924 — феврале 1925 гг. Стравинским была предпринята большая гастрольная поездка, в которой композитор выступил в качестве пианиста и дирижера. В это время Стравинский посетил Польшу, Чехословакию, Голландию, Швейцарию, Германию, Францию и завершил гастроли в США. Материалы № 22—31 наст. изд. отражают это гастрольное турне; № 22—24 опубликованы в польской печати во время пребывания композитора в Варшаве.

\* сочинение (франц.).

<sup>2</sup> Реймон Радиге фигурирует в 1-й книге «Диалогов» Стравинского с Крафтом, однако этот отрывок не вошел в русский перевод книги: «Крафт.— Реймон Радиге часто общался с вами за год до смерти. Что вы помните о нем?

*И. С.*— Мы встречались с ним едва ли не ежедневно в 1922 году в бытность мою в Париже. Это был молчаливый юноша, с чистым, почти детским взглядом, но было в этом взгляде и что-то от молодого бычка. Радиге был среднего телосложения, статен. Впервые я увидел его с Кокто. ...Он произвел на меня впечатление явно незаурядной личности. Радиге обладал своеобразным складом ума, который был подобен *machine de penser* \*. Его оценки были неожиданны, и они могли быть высказаны только им. Я все еще очень хорошо помню его стихи и, правда, в значительно меньшей степени, два его романа. Они были, конечно, автобиографичны и в Париже каждый знал прототипов его персонажей. Помню, когда Радиге умер (в возрасте 20 лет), тот, кто послужил прообразом графа д'Оржел, был глубоко опечален» (*Conversation with I. Stravinsky. — New York, 1958, p. 98*).

Роман Радиге «Бал графа д'Оржел» издан на русском языке под названием «Маб» (Л., 1926).

## 23. Игорь Стравинский о современной музыке

(...) — Вас удивляет мое обращение к музыке XVIII века? Причина кроется в том, что я бегу от романтизма. Не стоит, кстати, без всякой критики доверять тем, кто утверждает, что я повторяю Перголези. Ручаюсь вам, что они и не знают Перголези. То, что у меня есть от старинной музыки, — это Стравинский и только Стравинский. В сочинениях этого времени содержатся зародыши современной полифонии.

— *А как вы вообще относитесь к контрапункту?*

— Контрапункт необходим, так как это школа. Через нее надо пройти как через прививку оспы. Но нужно достичь здесь и независимости. Так, что касается меня, то я отношусь к гармонии так же, как к даме, которую приглашаю танцевать. Что меня сейчас действительно привлекает, — это элемент математики в полифонии.

— *Наиболее явно продемонстрированный в Концерте для фортепиано и духовых?*

— Да. И если футуристы утверждают, что дважды два — пять, а дадаисты — что сто двадцать пять, то я в своем Концерте стараюсь доказать, что дважды два — четыре. И кажется мне удалось показать в нем, какие замечательные результаты в музыкальном сочинении дает последовательно проведенный принцип двухголосия. (...)

— *Как относитесь к вашему творчеству на Западе?*

— Критика — как обычно — с полным кретинизмом, на который она только способна. Но кто же нынче всерьез может считаться с музыкальной критикой? В подавляющем большинстве она — синоним невежества.

— *Так называемым эстетам, наверняка, не дает покоя то, что вы ввели в свой оркестр механические инструменты?*<sup>1</sup>

— Вот именно. Эти господа не хотят понять, что нужно меньше ограничивать композитора. В своей работе я не боюсь никаких инстру-

\* мыслящей машине (франц.).

ментов, которые могут придать сочинению искомую мной краску. Не виноват же я, что сапфир синий.

Эти слова кажутся ему особенно точно выражающими мысль. Он повторяет:

— Не виноват же я, что сапфир синий. Если в этом возникнет необходимость, то я не побоюсь использовать дерево, стекло и т. п.

— *Кого вы считаете наиболее выдающимся из современных композиторов?*

— Я чрезвычайно ценю Прокофьева, но не ставлю его во главе современной музыки.

— *А какого вы мнения о Шёнберге?*

— Он мне не нравится. Это модернистски припудренный Брамс.

— *А парижская «Шестерка»?*

— Ее уже не существует. Во всяком случае, Онеггера с его «Пасифик 231» я считаю по-настоящему превосходным музыкантом.

— *Какого вы мнения о современном состоянии французского искусства?*

— Оно переживает сложный период, в котором само это искусство с трудом ориентируется. Огромной утратой для французской литературы, безусловно, стала кончина молодого Радиге, одного из наиболее поразительных писателей Франции. Я полон уважения к подвижнической работе Пруста, но отношусь к нему с меньшим энтузиазмом. Я угадываю в нем скрытого романтика психологии. Примерно посередине между ними находится мой большой друг Кокто, личность которого типична для французов. Он знает все, решительно все и даже более того. Он излишне утончен, чтобы быть великим. Но как бы то ни было, в литературе сегодняшней Франции я не вижу ни одной фигуры, которую можно было бы поставить рядом с такой величиной, какой в живописи является Пикассо. [...]

Опубликовано: Almanach Nowej Sztuki (Warszawa), 1925, N 1, s. 43—44. Интервьюер А. Стерн. Пер. с польск. И. С. Култышевой.

<sup>1</sup> Как известно, Стравинский действительно переложил целый ряд своих сочинений для механического ф-но (см. прим. 6 к № 28<sup>a</sup> наст. изд.), но только один раз пытался использовать его в «Свадебке» в качестве оркестровой краски. Впоследствии композитор отказался и от этой идеи (см. прим. 4 к № 52 наст. изд.).

## 24. Музыкальная хроника: Игорь Стравинский

(...) Стравинский назначил мне встречу в полдень. Я старательно придумывал, о чем спросить композитора, чтобы неизвестно в который раз заняться мучением бедняги. Ведь десятки подобных мне интервьюеров постоянно и повсюду пристают к нему с вопросами, не имеющими ни смысла, ни толка, ни особого значения. Я же хочу казаться другим: изо всех сил стараюсь выглядеть как можно более сведущим в проблемах музыки. Но не тут-то было — я застаю у маэстро целое общество. Впрочем, Стравинский занят совершенно другим делом. Он

счастлив: от одного из варшавских поклонников композитор получил в подарок давно разыскиваемый им свой родовой герб Сулимы, выполненный в эмали<sup>1</sup>. Он любуется на него как ребенок, рассказывает о своем шляхетском происхождении, о перстне с печатью, который его отец отдал старшему брату. Стравинский не знает, куда положить подаренный герб. Наконец, он приносит красную сафьяновую коробочку с часами, подаренными Александром III<sup>2</sup>, и кладет в них герб.

— Герб Сулимы и часы от Александра III — это как-то не сочетается, — замечает кто-то из присутствующих.

— У меня все сочетается, — отвечает Стравинский.

Композитор отводит меня в сторону и говорит:

— Знаете что — я сыграю Сонату, которую только что окончил<sup>3</sup>. Это будет, по-моему, самой лучшей формой интервью, не так ли?

И действительно, пожалуй, самое лучшее, что может поведать художник, — это показать свое последнее сочинение. (...)

— Видите ли, — говорит Стравинский после исполнения Сонаты, — я сочиняю так: от цвета иду к рисунку. Сейчас я борюсь за рисунок в ущерб цвету.

Во всем, что он говорит, поражает необычайно логика и математическая ясность. И прежде всего — осознанность целей и средств. Полная осознанность во всем творчестве — это то, что Стравинский развивает в себе всю жизнь и за что он борется.

— Самое главное — это уметь исключать, — говорит он в какой-то момент.

И действительно, вызывает удивление сила и упорство, с какими Стравинский исключает излишние и ненужные, по его мнению, элементы. (...) Один из критиков заметил о нем: «Раньше он ходил по канату, позже — по проволоке, теперь — по острию ножа».

Соната Стравинского представляется неким прозрачным монументом, венчающим вершину горы. Своими очертаниями она напоминает готику, только сконструированную из стекла и стали. Насквозь современно.

Множество замечаний, множество конкретных образов сыплются как из рога изобилия.

— Самое трудное — это конец. Необходимо было сделать его «куцом», как иногда бывает круп у лошади — короткий и мощный. Как мне было трудно с этим концом! — Он показывает действительно необычайно краткий и прекрасный конец третьей части.

Скороговоркой по-французски и по-русски он посвящает в тайны своей творческой лаборатории, посвящает столь глубоко, что я не смею говорить об этом, хотя он и просил рассматривать мой визит как интервью. Одна музыкальная фраза из третьей части напоминает ему Моцарта — он от этого в восторге.

— А послушайте-ка теперь! — Он снова играет ту же фразу, слегка подчеркивая ее вальсовым аккомпанементом, и в летящих звуках видится уже улыбка Иоганна Штрауса, мастера из мастеров. — В каком же я был восторге, когда обнаружил это родство! — признается Стравинский.

И всюду ясность и логика, даже слишком фанатичная.

— Почему у вас так часто меняется ритм? — спрашивает кто-то композитора.

— Часто? — удивляется он. — Я меняю его только тогда, когда это абсолютно необходимо.

Истовость Стравинского в его борьбе с романтизмом проявляется в каждом слове. Это последний бой за освобождение музыки из-под оков многовековой тирании.

Но вдруг видна улыбка Иоганна Штрауса, или какая-нибудь фраза, или просто трогательная модуляция — и вся теория начинает колебаться и, наверняка, полетела бы вверх тормашками, если бы не опиралась на поразительную практику. Стравинский — великий музыкант. Но прав ли он?

Опубликовано: *Wiadomosci literackie* (Warszawa), 1924, № 46. Интервьюер Ярослав Ивашкевич. Пер. с польск. И. С. Култышевой.

<sup>1</sup> На вопросе своего польского происхождения Стравинский подробно останавливается в «Диалогах» (с. 23): «Стравинский происходит от «Страва», названия маленького притока Вислы в восточной Польше. Наша фамилия раньше была Сулима-Стравинские. — Сулима это название другого притока Вислы\*, но когда Россия аннексировала эту часть Польши, «Сулима» по какой-то причине была выпущена из нашей фамилии. Сулима-Стравинские были землевладельцами в восточной Польше с тех времен, с каких это удалось проследить. В царствование Екатерины Великой они перебрались из Польши в Россию».

<sup>2</sup> Часы были подарены в 1894 г. Ф. И. Стравинскому (см.: SPD, plate I between p. 144—145).

<sup>3</sup> Имеется в виду Соната для ф-но соло (1924).

## 25. Беседа со Стравинским<sup>1</sup>

(...) Стравинский мало знаком с новой немецкой музыкой. Из сочинений Шёнберга после «Лунного Пьеро» он ничего не знает, песни Хиндемита (услышанные в Веймаре) не произвели особенного впечатления<sup>2</sup> и не потому, что песня не очень характерна для немецких композиторов, а потому, что она отвергается Стравинским как «*idée musicale*»\*\*.

Обращение к глубинным пластам фольклора расценивается им в любом смысле как дань моде, так как никакая область музыки не может долго сохранять свою приверженность к увлечениям недолговечным и преходящим. Сходное впечатление производит, к примеру, менуэт из симфоний, исполненный в джаз-банде, ибо это может быть рассмотрено как проявление нашего стремления к ритму. «Сейчас, — предполагает Стравинский, — слишком мало ритма в нашей жизни. *C'est la reaction contre la musique arithmique. On proteste toujours contre une chose pour une chose*»\*\*\*.

Согласно высказыванию Стравинского, музыкальные поиски сейчас

\* Реки Сулимы не существует, в то время как река Страва является притоком Немана, а не Вислы. (Прим. сост.).

\*\* музыкальная идея (франц.).

\*\*\* Это реакция против аритмичной музыки. Протестуют всегда против чего-то и ради чего-то (франц.).

направлены назад — к баховскому творчеству. Ему видится параллель между собственной музыкой и музыкой Баха, но, правда, в ином смысле, чем это находят педанты-консерваторы. Композитор приводит в качестве доказательства свои сочинения: Октет, фортепианный концерт и фортепианную сонату.

Стравинский любит французскую *chanson*, однако не говорит почему. Разве *chanson* не является в той же мере отражением нашего времени, как некогда немецкая *Lied* вбирала в себя раздумья тех дней, дававших столько простора для подобных размышлений?

Он говорил также и о том, что «напрочь отбрасывает от себя любое проявление настроения. Оно мне не нужно».

Исходит ли современная музыка с Запада или с Востока? Для некоторых ушей новые ритмы исходят из Америки — из тех белых пятен на карте, закрытых сфер души, источников зарождения всей музыки, где неосознанная первозданность переплетается со всеми естественными достижениями и комфортом XX века.

«Я собираюсь вскоре в Америку и хочу со всем этим познакомиться, — предполагает Стравинский. Это же должна сделать и современная музыка».

Опубликовано: Auftakt (Prag), 1924, November, S. 280—281. Пер. с нем. Л. С. Товалевой.

<sup>1</sup> Статья В. Чупика, фрагмент из которой приводится здесь, и следующее за ним интервью (№ 26 наст. изд.) опубликованы в чешской прессе во время пребывания композитора в Праге в ноябре 1924 г.

<sup>2</sup> Речь идет о первой редакции цикла Хиндемита на стихи Рильке «Житие Мариин» (1922—1923). По поводу этого произведения в SPD (с. 250) приводится отрывок из письма Стравинского Э. Ансерме от 9 сентября 1923 г.: «Я слушал нескончаемые... песни Хиндемита. Очень плохо. Я ожидал чего-то другого. Шерхен говорит, что Хиндемит много сочиняет. Вполне вероятно...»

## 26. И. Стравинский о своей работе и о своих планах

(...) «Я придаю большое значение собственному исполнению сочинений и делаю это с особым удовольствием. Мой импресарио организовал два концерта в Берлине, два — в Варшаве и один — в Праге. Надеюсь, что нахожусь в Праге не в последний раз. Уже сейчас, после нескольких репетиций, могу с уверенностью сказать, что редко можно встретить таких прекрасных музыкантов, столь понимающих исполняемые сочинения. Поэтому меня чрезвычайно радуют пражские концерты»<sup>1</sup>.

О своем отношении к современным музыкальным течениям и о чешских композиторах:

«Я отвечаю на этот вопрос не впервые и подчеркиваю еще раз: мое отношение к современным течениям в музыке может быть только негативным. Я прежде всего творец, преследующий свою цель и слушающий прежде всего свои сочинения. У меня действительно нет времени в полном объеме следить за европейским музыкальным движением»

ем: я слишком занят сочинением и исполнением моих произведений. Если меня спрашивают об отношении к современным композиторам, то отвечаю: мне хочется больше критиковать, чем восхищаться. Предоставляю критикам говорить о прошлом. И без них мое место в современной музыке станет когда-нибудь известным. Я не соглашаюсь и со многими современниками. Такой я уж родился. Один из примеров: Шёнберг. Я признаю в нем большого изобретателя, гармонизатора, пролагающего новые пути в этой области; я уважаю все достижения, которые введены им в сегодняшнюю музыку, хотя и иду по совершенно другому пути. Но для меня невыносимы шёнберговская рассудочность и его эстетические принципы. Он напоминает мне в современной музыке Оскара Уайльда или романтического немца. Шёнберг тесно связан с развитием немецкой музыки; для меня он выглядит переодетым Брамсом.

Что касается чешской музыки, то, к сожалению, не знаю ее настолько, насколько мне бы этого хотелось. Я все-таки не стал бы отождествлять австрийскую культуру<sup>2</sup> с немецкой. В немецкой музыке наметилась отчетливая линия: Бетховен — Вагнер — Шуман. Австрийская же культура не только глубоко национальна, но и музыкально более разнообразна. Здесь в музыке представлена иная линия: Гайдн — Моцарт — Шуберт — И. Штраус<sup>3</sup>. Она всегда была более подвержена самым различным музыкальным влияниям. Это относится и к чешской музыке. Взаимопроникновение иных национальных культур — ее художественный признак и ее достоинство».

На вопрос об отношении композитора к собственному творчеству и считает ли он, что одержал в нем победу, Стравинский сказал:

«Я надеюсь и не сомневаюсь, что одержал победу. Утверждают, что я футурист. Я оспариваю это. Я — человек, который интенсивно идет в ногу со временем. Оно выдвигает новые идеи, новые проблемы, рожденные им же. Я невольно стремлюсь в своих сочинениях откликнуться на это; порой начинаю спорить с современной эпохой. Я привык расценивать себя как создателя новых сочинений, и когда речь заходит о моих «победах» или о «поражениях», то заявляю совершенно открыто: мне нравятся мои сочинения.

Не сомневаюсь в том, что каждый, кто появится после меня и кто пойдет по пути создания новаторских сочинений, подарит миру значительные и совершенные произведения. Но вместе с тем убежден, что никто из них не испытает большей радости творчества, чем та, которую я нашел в новизне своих замыслов.

Мое последнее сочинение еще не известно публике. Это — фортепианная соната. Она сочинена нынешним летом. Ранее, в апреле, я закончил Концерт для фортепиано и духовых в трех частях, который уже дважды исполнил в Париже, дважды в Лейпциге, в Берлине и других городах. Мое последнее сценическое сочинение — «Мавра». Сочиненное на текст Пушкина в 1921 году, оно было впервые исполнено в Париже в «Гранд-Опера». Но это все создано в прошлом, и я ничего не говорю о моих будущих делах. Могу только сказать, что в ближайшее время вряд ли смогу заняться сочинением. После окончания концертов в Европе будет предпринято турне по Америке, которое займет все мое свободное время.

Я не собираюсь ехать в Москву, хотя руководствуюсь здесь не политическими мотивами. По правде говоря, уже в Париже я был приглашен на гастроли в Россию. Недавно в Варшаве я получил повторное приглашение в Москву на несколько концертов, но вынужден был отказаться. Я, видимо, в ближайшее время буду в Европе, где я долгие годы сочинял и где собираюсь писать и впредь».

Опубликовано: Prager Presse, 1924, 13 November, S. 4; New York Times, 1924, 7 December, sect. 8, p. 10; Die Musik (Berlin), 1925, Februar, S. 361 (фрагм.); Музыкальное образование, 1926, № 1—2, с. 82 (пер. фрагм. из Die Musik). Публикуется по тексту Prager Presse. Пер. с нем. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> В связи с пражским концертом Стравинского в берлинской газете «Руль» (1924, 18 ноября, с. 3) была напечатана любопытная заметка, опубликованная без подписи: «13 ноября в Праге в большом зале «Люцерны» состоялся концерт Игоря Стравинского. Этот концерт ожидался с большим интересом и поэтому большой зал «Люцерны» был почти полон чрезвычайно разнообразной публикой. Больше всего была представлена немецкая публика, так как устраивали немецкие импресарио, немало было, однако, и чехов, меньше же всего — русских, так как огромные цены не дали возможности русской Праге прийти на концерт. Публика отнеслась к музыке Стравинского (выступавшего в качестве дирижера и аккомпаниатора) очень разнообразно. На концерте было много любопытствующих, много противников и сторонников композитора. Вследствие этого на вторую часть программы публика реагировала очень живо. Во время «Истории солдата» часть публики разразилась смехом, что вызвало протест другой части публики, относившейся к концерту вполне серьезно. Но наиболее ярко выразилось отношение публики к музыке Стравинского по окончании концерта, когда одна половина зала горячо аплодировала и вызывала композитора, а другая не менее ожесточенно свистела и выражала свое неодобрение. Интересно то, что были и такие слушатели, которые одновременно и свистели и аплодировали. Игорь Стравинский стойчески и серьезно относился как к свисту, так и к проявлениям одобрения и сосредоточенно раскланивался, выходя к публике, которая оставляла зал очень медленно. Пожалуй, на концерте единодушное отношение публики проявилось только к пению Р. Киттен, которая исполнила под аккомпанемент Игоря Стравинского отрывки из Японской лирики и «Соловья», встреченные шумными аплодисментами».

<sup>2</sup> В оригинале — «австро-венгерскую культуру...».

<sup>3</sup> Характерно, что в «Диалогах» Стравинский уже отказывается от этого деления: «Знаю только, что связан (в «Царе Эдипе». — В. В.) — только как отросток — с немецким стволом (Бах — Гайдн — Моцарт — Бетховен — Шуберт — Брамс — Вагнер — Малер — Шёнберг); здесь существенно, откуда вещь происходит и куда она приведет» (с. 186).

## 27. У Стравинского<sup>1</sup>

В немецком музыкальном мире большой праздник. Творец современной музыки Игорь Стравинский в Берлине. (...)

— Я, — говорит Стравинский, — никогда не концертировал в Берлине. Последний раз был здесь осенью 1913 года и тогда присутствовал на представлении «Жар-птицы» и «Петрушки» в «Кроль-опере».

Теперь я начал свое турне в Варшаве, где мне был оказан чрезвычайно торжественный прием всеми слоями населения; вместе с Гжегожем Фительбергом я дал там концерт и дирижировал симфонической музыкой. Оттуда мы направились в Прагу, где я дирижировал камерным концертом, в котором приняла участие Р. Киттен, кстати сказать, обладательница хорошего голоса.



Затем вместе с Менгельбергом, одним из величайших дирижеров, я дал свой фортепианный концерт в Амстердаме — популярный концерт для народа в Гааге, в котором я дирижировал своими сочинениями. Нам был оказан редкий прием, в котором приняли участие и представители власти. Отсюда мы направились в Швейцарию, где в Винтертуре, в Лозанне и Женеве я и Фолкмар Андреа дали свой концерт. Затем в Лейпциге я концертировал вместе с Фуртвенглером. С тем же Фуртвенглером я концертирую в Берлине, отсюда еду на юг Франции, где в Марселе дам в рождество свой концерт, затем еду в Соединенные Штаты, где с Менгельбергом в Нью-Йоркской филармонии буду дирижировать и играть.

На мой вопрос, какого мнения Стравинский о современной немецкой музыке, Игорь Федорович ответил:

— Я очень интересуюсь современными тенденциями в молодой немецкой музыке и слежу за всем, что в этой области происходит, а также за тем, что делает Хиндемит, с которым я впервые виделся в Амстердаме и слышал его великолепное струнное трио, исполненное квинтетом Амара, в котором участвовал он и его брат<sup>2</sup>. Достижения новой немецкой музыки носят боевой дух в области новых завоеваний на музыкальном поприще и линия в этой школе взята правильная, так как завоевание будущего идет не по линии романтической. Романтика есть достояние XIX века, а мы живем в противоположную эпоху<sup>3</sup>.

Мы переходим к жизни в России и к русскому искусству. Игорь Федорович говорит:

— Я никаких пролеткультов не признаю. [...] Вообще говоря, я ни в коем случае не могу согласиться с тем, будто в России наступил в области искусства или литературы декаданс. Но должен признать, что нелепостей много.

Коснувшись в заключении искусства вообще, Стравинский сказал:

— Тот путь, который я избрал, — есть будущее музыки и вообще этот путь есть то движение, по которому современная музыка должна пойти. Я не футурист и пассеист. Я реально чувствую сегодняшний день и имею совершенно определенное ощущение действительности. Я рекомендую для спасения музыкальной души повнимательнее отнестись к самой сути того, что я делаю, и постараться увидеть в моих сочинениях скорее то, что в них есть, чем сожалеть о том, чего в них нет, — закончил нашу беседу великий композитор.

Опубликовано: Руль (Берлин), 1924, 11 дек., с. 4. Интервьюер С. Левин.

<sup>1</sup> Интервью дано во время пребывания Стравинского в Берлине (см. прим. 1 к № 22 наст. изд.).

<sup>2</sup> Квартет Амара был организован в Берлине и просуществовал с 1921 по 1929 гг. Его состав — Ликко Амар, Вальтер Каспар, Пауль Хиндемит и Рудольф Хиндемит (позднее его заменил Мориц Франк).

Стравинский называет Первое струнное трио Хиндемита, ор. 34. Примечательно, что в упоминаемом концерте в Амстердаме, где Стравинский впервые встретился с Хиндемитом, квинтетом Амара было исполнено и Концертино для струнного квартета Стравинского (см. об этом: *Mens en melodie (Utrecht)*, 1982, № 6, р. 281—288; здесь же помещена редкая фотография, запечатлевшая Стравинского и участников квартета Амара во время их гастролей в Амстердаме).

<sup>3</sup> Так в тексте — «...противоположную эпоху».

## 28а. «Модернисты превратили современную музыку в руины», — говорит Стравинский

(...) «Я ненавижу модернистскую музыку, — говорит Стравинский. — Я не модернист, и не претендую на создание музыки будущего, равно как не пытаюсь копировать музыку прошлого. Я живу сегодняшним днем и думаю, что пишу сегодняшнюю музыку. Многие из моего окружения тратят свое время или на выдумывание музыки «завтрашней», или на повторение музыки «вчерашней». Модернизм же для меня слишком претенциозен. *C'est un mot compromisé*\*. В нем нет искренности. Модернистам во что бы то ни стало требуется шокировать буржуазию (...). Я далек от желания эпатировать мир избитыми фразами, теориями, которые, как у футуристов, состоят из простейших формул. Моя музыка, и я это знаю, порой действительно будоражит слушателей. Но происходит подобное только от того, что людям свойственно приходиться в ужас от непонятого. Ведь это самый легкий путь оценки». (...)

«Мои сочинения лишены непонятности, — протестует композитор. — Если вы не понимаете их — это значит, что вы не слышали их в хорошем исполнении. Симфонии духовых, насколько я знаю, вызывали в Америке смех. Здесь это сочинение расценивается как беспорядочное и бессмысленное. Ничего подобного! И я знаю, в чем здесь дело. Это произведение, требующее предельной точности исполнения. В нем нет ничего, чтобы могло допустить его различные трактовки. Оно должно быть исполнено именно так, как написано, что, однако, делается крайне не часто. Это столь же верно, как верно и то, что мое английское произношение ужасно. Я слышал Симфонии как-то в Лондоне, *mais c'était horrible!*\*\* Думаю, что это была вина дирижера. Он разрушил произведение внешне достаточно впечатляющим дирижированием, несовместимым с музыкой Симфоний. Он начинал вдруг отплясывать как безумный, размахивать руками в воздухе. В этот же момент всего лишь звучал диалог двух инструментов на *pianissimo*. Публика ясно ощутила здесь что-то неладное. Думаю, что не стоило дирижеру создавать столько суеты вокруг этого эпизода<sup>2</sup>.

Я бы хотел несколько пояснить Симфонии духовых. Они написаны как дань памяти Дебюсси. Мое произведение не есть симфония в том понимании, которое предполагает следование друг за другом *Allegro*, *Andante*, *Scerzo* и т. д., но целая серия симфоний, однако, без характерного для этого жанра развития. Здесь-то и кроется причина того, что при первом прослушивании большинство людей не понимают сочинения. Оно почти стенографично. Это — чистая музыка. Посвящая произведение памяти Дебюсси, я пытался создать нечто напоминающее атмосферу церковной музыки, но без ее религиозности. Видите ли, я едва ли не «раздел» до скелета мою музыку. То, что я предлагаю в Симфониях, лишено закругленности и мягкости. Это сочинение строгое, терпкое, но неподдельное». (...)

\* Он меня компрометирует (франц.).

\*\* Но это было ужасно (франц.).

Стравинскому чужда четвертитоновая система. «Я родился под звездой «Хорошо темперированного клавира» и пишу в темперированном строе. Я слышал некоторые эксперименты Алонза Хабы и других. Их опыты напоминают обыкновенную музыку, но звучат несколько фальшиво. Вот и все. Они пытаются создавать музыку будущего со странно звучащими комбинациями звуков. Но все, чего они достигли, — не более, как четвертитоновый Брамс. Да, я возвращаюсь к Баху, но не к тому Баху, которого мы знаем сегодня, но к Баху подлинному. Сейчас его играют в облики вагнеровского оркестра, делая тем самым его музыку более приятной — так оно больше «доходит» до современного слушателя. Но это не есть истинный Бах. Однажды в Базеле я слышал исполнение «Страстей по Матфею» в том виде, как они были написаны Бахом: для органа духовых и мужского хора<sup>3</sup>. Это был настоящий Бах, но публика осталась равнодушной, будто слушала сочинение своего современника.

Я в своем творчестве исхожу из музыки именно такого рода. Это, впрочем, не значит, что я обратился к музыке «вчерашней» или даже «позавчерашней». Просто я возвращаюсь к Баху, Палестрине, к старой церковной музыке. Вы, уроженцы Запада, не знаете ее, но в России любой хор может исполнить эту музыку, так как в течение всей жизни они поют ее в церквях. Эти хоры исполняются без сопровождения. Их основа — контрапункт вокальных линий, подобно контрапунктическим линиям инструментов в симфоническом оркестре.

«Свадебка» написана для духовых и ударных. Я не хотел вводить сюда такой «человечный» инструмент, как скрипка. Духовые обладают тем качеством, которое отсутствует у струнных. Четыре фортепиано выполняют функцию ударных. Вы явно удивлены — что же можно сделать из подобной комбинации звуков?»

Из всей современной музыки Стравинский признает только джаз. «В джазе есть кое-что, не являющееся результатом нарочитого теоретизирования, но позаимствовано нами в кабаре. Мы склонны не признавать джаз, но он рожден как бы самой землей. У меня имеется несколько сочинений, написанных в джазовой манере. Пьеса, названная Регтайм, написана для 11 духовых инструментов. Это не есть подлинный Рег, но его портрет.

Я использовал несколько джазовых мелодий и в Piano-Rag music. Моя «История солдата» написана также для джазового состава инструментов».

Мои балеты, говорит Стравинский, производят большее впечатление в концерте, чем на сцене. «Но «Весна священная» хороша и на сцене. Существуют две сценические версии этого балета, одна изысканнее другой — Нижинского и Мясина<sup>4</sup>. Но не думайте, что музыка «Весны» написана как аккомпанемент к сценическому действию. Суть музыки этого сочинения в нем самом. Этим и можно объяснить то обстоятельство, что оно часто исполняется в концертном зале. Музыка теряет часть себя, когда она представлена в виде балета. Глаза воспринимают впечатления легче, чем уши. Или музыка снижает ваше восприятие балета, или же балет, в свою очередь, уменьшает впечатление от музыки. Плюс ко всему балет не столь совершенный инструмент, каким является оркестр.

Здесь нет строгой координации между движением и музыкой, которая столь необходима в любом художественном произведении».

Стравинский обратился к совершенно новому виду композиционной техники — к сочинению для механического фортепиано. «Падеревский и другие великие пианисты играют изумительно, — говорит он, — но их деятельность можно сравнить с фотографированием. У меня иное — я выполняю литографии своих сочинений. Вы, естественно, сознаете разницу — между тем и другим. 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<sup>5</sup>. Я буквально выжимаю из этого инструмента все его возможности. Невозможно в нормальных условиях десятью пальцами играть одновременно и в верхнем и в нижнем регистрах; на пианоле — это вполне достижимо. В каком-то смысле фортепианная партитура здесь даже более расширена, чем партитура оркестровая. Я уже сделал запись «Весны священной», «Петрушки» и некоторых других сочинений крупной формы для пианолы. Результаты замечательные, и я собираюсь в дальнейшем продолжить начатую работу<sup>6</sup>.

У Игоря Стравинского есть среди его сочинений «любимые» и «нелюбимые». «Я всегда люблю более всего то произведение, над которым работаю в данный момент. В такие дни оно только и существует для меня. Мне кажется, что это произведение является лучшим из созданного мной и вкладываю всего себя в него. Позже, конечно, эта уверенность исчезает у меня, и оно уже не кажется мне гениальным. Мои последние сочинения — фортепианная соната, которая еще нигде не исполнялась, и фортепианный концерт, который я буду играть у вас с шестью американскими оркестрами. Только я один и могу его исполнить. Я не позволяю кому-либо исполнить концерт, пока это желание у меня самого не исчезнет. Кроме того: для меня это вопрос собственной лояльности».

Опубликовано: *Musical America* (New York), 1925, 10 January, p. 9. Интервьюер Г. Маркиэль. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Это и два последующих интервью (№ 28а, 28б, 28в наст. изд.) позволяют в совокупности с большой степенью достоверности выявить аутентичность слов Стравинского. (Аналогичный материал представлен в сборнике и в № 105а, 105б). В них оказалось зафиксировано одно событие — пресс-конференция композитора, состоявшаяся в дни его первой гастрольной поездки в США в январе 1925 г. Открывает подборку наиболее полное интервью, опубликованное в журнале «*Musical America*», хотя оно в известной степени нарушает тот хронологический принцип, который положен в основу публикуемого сборника.

<sup>2</sup> Не исключено, что речь идет о Кусевичком — первом исполнителе Симфоний духовых (Лондон, 10 июня 1921 г.). Предположение основано на следующем отрывке из «Хроники»: «После окончания маршей (из «Золотого петушка». — В. В.) три четверти оркестра покинули свои пульты, и на всей большой эстраде «Куинс-холла» остались на местах только двадцать моих музыкантов, сидевших в глубине сцены на огромном расстоянии от дирижера. Такое зрелище само по себе могло уже показаться странным. Вид дирижера, жестикулирующего перед пустым пространством, дирижера, чье рвение возросло именно потому, что музыканты так от него отделились, мог смутить кого угодно» (с. 152).

<sup>3</sup> Стравинский, видимо, не случайно забывает упомянуть о струнной группе у Баха, так как в предписанном им составе инструментов интенсивнее звучали духовые. Однако Стравинский совершенно правильно указывает на отсутствие в партитуре женских голосов, что было в традициях того времени.

<sup>4</sup> Речь идет о двух наиболее ранних постановках «Весны священной» в труппе «Русские балеты С. Дягилева», осуществленных в 1913 г. Нижинским и в 1920 г. Мясиним.

Отношение Стравинского к постановке Мясина было достаточно ровным. Композитор признавал в ней определенные достоинства, но видел и недостатки (см. X, с. 147; Д. с. 152). Иное произошло с редакцией Нижинского. Некогда восторженная оценка Стравинского, данная после первых постановок (см. письмо к Штейнбергу от 20 июня/3 июля 1913 г., опубликованное в С, с. 474: «...хореография Нижинского бесподобна...»), сменилась в последующие годы более трезвым и даже отрицательным отношением к ней, что и оказалось зафиксированным в «Хронике» и «Диалогах» (X, с. 78—79; Д. с. 149—151). Однако к концу жизни в личной беседе с балетмейстером Ю. Григоровичем, окидывая взором виденные им постановки балета, Стравинский в 1966 г. вновь высказал свою первоначальную точку зрения: «Лучшим воплощением «Весны» из всех виденных мною я считаю постановку Нижинского» (Красовская В. Нижинский. — Л., 1974, с. 156).

<sup>5</sup> См. об этом закл. статью, с. 443—444, а также № 34 наст. изд.

<sup>6</sup> Речь идет о записях аранжировок своих сочинений, сделанных Стравинским для пианолы в 20-е годы в Париже. Помимо названных произведений по свидетельству Уайта были записаны также «Пульчинелла», Piano-Rag music, Три легкие пьесы для ф-но в четыре руки, Пять легких пьес в четыре руки, «Пять пальцев» для ф-но, «Песнь соловья», Три истории для детей для голоса и ф-но, Четыре русские песни для голоса и ф-но, Концертино для струнного квартета и «Свадебка».

Уайт приводит также список сочинений Стравинского, записанных им на пианолу в Лондоне в 1927 г.: Четыре этюда для ф-но, «Жар-птица», «Весна священная», Этюд для пианолы, Концерт для ф-но и духовых (I часть) и Соната для ф-но (I часть) (White, p. 619—620).

## 28. Стравинский не «модернист»

(...) На вчерашний вопрос о том, как относится Стравинский к присвоенному званию «модерниста» в музыке, что ассоциируется с радикальным в искусстве и что возбуждает столь ярые споры у публики в течение вот уже нескольких сезонов, композитор отозвался подчеркнуто негативно о «модернизме», добавив, что эта этикетка в применении к нему уже устарела.

«C'est un mot superposé» \* — воскликнул он, как бы выстрелив из пистолета, и продолжил разговор о предмете своего искусства, перемежая речь французско-немецкими короткими и энергичными фразами.

«Слово «модернизм» развенчано. Намерение модерниста и состоит только в том, чтобы шокировать буржуазию. Моя музыка ни «футуристична» и ни «passé-ist» \*\*, а только музыка сегодняшнего дня».

«История солдата», — продолжает композитор, — написана для в некоторой степени нового состава исполнителей, именуемого теперь джаз-

\* Он меня компрометирует (франц.).

\*\* Интервьюер демонстрирует, видимо, «французско-немецкую» речь Стравинского, о чем говорилось выше. Французское слово «passé» в переводе на русский означает «прошедшее, прошлое», немецкий же глагол ist переводится русским словом «есть» (настоящее время глагола «быть»).

Приводимую в интервью фразу следует понимать следующим образом: «Моя музыка ни «футуристичная» и ни «прошлая», а только музыка сегодняшнего дня». (Прим. пер.).

оркестром. Он упоминает также Регтайм, в котором им отдана дань джазу.

«Симфонии духовых», в которых трактовка названия «симфонии» подразумевает просто сочетание тембров, — посвящена памяти Дебюсси. Сочинение, сказал композитор, задумано подобно большой песне, где композитором использован не теплый, «человеческий» тон струнных, но подлинный плач (*objective cry*) духовых инструментов.

«Свадебка» — нечто схожее с кантатой, написанной для камерного хора, духовых и ударных. Композитор написал ее как своеобразный образец свадебной музыки не религиозной, но, с другой стороны, и не светской.

Октет — сочинение более простое. Он надеется исполнить его 25 января в «Эолиан-холл».

Среди своих балетов Стравинский особо выделяет «Весну священную». Парижане сделали две ее версии: одна — изумительное творение Нижинского, другая — столь же *chose ravissant* \* Мясина.

«Балеты производят определенное впечатление и в концертном исполнении, — признает композитор. — К примеру, «Петрушка» может быть сравним с сонатой, с характерной для нее последовательностью частей — *Allegro*, *Adagio*, *Скерцо*. Вообще танцевальные варианты балетов воспринимаются любым автором музыки как чужеродное *métier* \*\*, в то же время у публики отвлекается внимание от слухового восприятия музыки более простым зрительным впечатлением».

«Нет, я не пишу в четвертитоновой системе, — восклицает композитор в ответ на следующий вопрос. — Я богаче, чем любой африканец или папуас, ибо родился под звездой «Хорошо темперированного клавира» и реализую мои новаторские намерения в близком нам темперированном строе. Я изучал Баха по его рукописям — он открыл эпоху для потомков, а современникам был неведом. Вы можете себе представить, что «Страсти по Матфею» Бах написал для духовых, органа и мужского хора? Сегодня в него введены голоса и оркестр Вагнера, со всем, так сказать, арсеналом гармоний, который соответствует слуху нашего современника». (...)

На вопрос о том, какому своему произведению композитор отдает предпочтение, Стравинский говорит: «Естественно, тому, которое находится сейчас в работе. Однако в настоящее время я не пишу — это требует большой концентрации мысли. Но здесь в Америке я делаю абсолютно новые обработки своих сочинений для инструментов, которые механически воспроизводят сочиненное. Нет, — оправдывается композитор, — это не фотография моей игры, как у Падеревского, запечатлевшего свои прекрасные интерпретации сочинений, но, скорее, литография, полная и неизменная фиксация комбинаций звуков, исполненных моими бедными десятью пальцами и в результате: некий новый вид оркестровки для всей фортепианной клавиатуры».

Опубликовано: *New York Times*, 1925, 6 January, p. 23. Пер. с англ. В. П. Варинца.

\* восхитительная вещь (*франц.*).

\*\* Здесь: явление (*франц.*).

## 28». Стравинский руководит интервью и концертом

(...) Хотелось бы знать — сочиняет ли Стравинский в настоящее время? Нет, сейчас он ничего не пишет. Композиция, разумеется, требует концентрации мысли, а его американский визит целиком и полностью посвящен выступлениям и авторским концертам. Есть ли у него какие-либо творческие планы? Да, фортепианная соната, которая практически закончена. Затем разговор заходит о фортепианном концерте, который будет исполнен им впервые в Америке 5 и 6 февраля (1925 года. — В. В.) с филармоническим оркестром под управлением В. Менгельберга.

«Этому произведению всего восемь месяцев. Основным моим желанием было воплотить здесь большую пассакалюю или токкату. В произведении много эпизодов, связанных с полифонией — с фортепианной полифонией, как я ее называю. Концерт написан полностью в стиле XVII века, это стиль XVII века, увиденный под углом зрения сегодняшнего дня. Вы знаете, что я питаю отвращение к модернистской музыке».

Он обронил последнее предложение как бы невзначай, но интервьюеры подняли невообразимый шум: это звучало как заголовок.

«Однако, — возразил кто-то, — вы говорите, что питаете отвращение к модернистской музыке, но меж тем на вас смотрят как на глашатая модернизма».

«Нет, нет, — запротестовал Стравинский, — моя музыка не модернистская, равно как она и не является музыкой будущего. Это музыка сегодняшняя. Вряд ли можно предположить, что кто-то в наши дни может жить во вчерашнем или в завтрашнем дне».

«Но кто же в таком случае модернисты?»

Стравинский улыбается. «Я не буду называть конкретных имен, — говорит он, — но это те господа, которые работают с формулами вместо идей. Они делают это с таким рвением, что скомпрометировали слово «модернизм». Мне чуждо подобное. Они пишут так, ибо хотят шокировать буржуазию».

Естественно, был задан неизбежный вопрос о джазе.

«О, да, — сказал он, — я очень интересовался им. Я написал Регтайм для камерного состава исполнителей, который собираюсь исполнить в конце месяца, но кроме этого я сочинил и Piano-Rag music. Вы вряд ли догадываетесь о том, что не требуется особых усилий для сочинения джазовых произведений. Необходимо просто выявить его, так сказать, сущность, но сделать это уважительно».

А как в отношении четвертитоновой системы?

Стравинский вновь улыбается. «Я родился «темперированным». Четвертитоновая система по душе только африканцам и папуасам. Я слишком интеллигентен, чтобы использовать ее. Когда впервые мною был услышан квартет Хабы, у меня возникло ощущение, что у исполнителей выдалось дурное утро и поэтому они играют несколько не в тоне».

Был задан вопрос о его трудно воспринимаемом сочинении, которое было исполнено в прошлом году Стоковским, — о Симфониях духовых.

«О, — сказал он, — это некий вид скульптурной музыки, нечто чрезвычайно объективное. Как вы помните, это сочинение — дань памяти Дебюсси, не жалобная элегия его памяти, но дань его вечному искусству».

Затем, извинившись перед женской частью присутствующих за французское слово «deshabiller»\*, он сказал, что каждый раз раздевает свою музыку, так как полагает, что только труп может считаться образцом анатомической красоты и достоинства.

«Это тоже, что делал Бах, — продолжает композитор. (Бах, видно, объект его наибольшего энтузиазма.) — Сегодня Баха облачают в лучшие традиции вагнеровского оркестра. Но Бах ничего подобного не предполагал».

На вопрос — предпочитает ли он сценические постановки своих балетов или концертное исполнение их в виде музыкальной пьесы, композитор сказал: «Думаю, что мне нравится слушать их вне всякого, отвлекающего от музыки, действия».

Затем был задан вопрос о его последнем сочинении «Свадебка». Я спросил его, не собирается ли он сделать сюиту из этого сочинения. «Это было бы трудно выполнить практически, — сказал он, — вследствие наличия здесь хора. «Свадебка» — необычная партитура, включающая духовые и ударные. Я сопоставляю музыку, исполняемую духовыми, в число которых включаю и голос (чем он не духовой инструмент?), с музыкой, написанной для ударных инструментов, но только не для обычных ударных, а для четырех фортепиано, которые использую в качестве ударных инструментов».

Кто-то спросил — какое сочинение он любит более всего. «Конечно, то, над которым я сейчас работаю. Я думаю, что каждый художник должен чувствовать тоже самое, но кроме этого и отдавать себе отчет в том, что сочиняемое в данный момент произведение, однако, не является самым лучшим его opus'ом».

Время нашей почти часовой беседы подходило к концу. Мы собирались уже прощаться, когда один из репортеров задал вопрос о том, выпущены ли записи его сочинений. «Да, да, — сказал он увлеченно. — Я наиграл их сам и собираюсь продолжить эту работу в Америке. Мои записи отличаются от подобных им. Когда, к примеру, Падеревский сделал записи своих сочинений, то они явились фотографиями его исполнения. У меня записи — скорее, литографии, и пока они представлены в незавершенном виде. После того как эти записи уже сделаны, я время от времени возвращаюсь к ним, исправляя и добавляя новые гармонии, часто транспонирую отдельные фрагменты, приближая к тому, что наиболее точно отразило бы мой замысел». (...)

Опубликовано: Musical Courier (New York), 1925, 15 January, p. 7. Интервьюер Х. Осгуд. Пер. с англ. В. П. Варунца.

\* раздевать (франц.).



## 29. Стравинский обозревает новую музыку

(...) «Механическое фортепиано открывает (в современной музыке. — В. В.) новую полифоническую истину (new polyphonic truth). Здесь заложены новые возможности. Это нечто большее, но не то же самое, что фортепиано. Механическое фортепиано имеет несомненное сходство с фортепиано, но оно столь же похоже и на оркестр. (...) Его дух — дух автомобиля. По сравнению с фортепиано оно практичнее. Механическое фортепиано имеет будущее, да-да! С ним связана и определенная польза, ибо для него теперь будут писать. В свою очередь механическое фортепиано создаст новое явление в музыке. Не новую манеру исполнения, нет. Новое явление!»<sup>1</sup>

Я был первым, кто обратился к сочинению для механического фортепиано. Это было в 1917 году в Лондоне. Мною был сочинен Этюд, который писался не для фортепиано, а для механического фортепиано и только для него<sup>2</sup>. Это была попытка увидеть, что можно сделать с клавиатурой и как она сможет ответить определенным намерениям.

Опубликовано: New York Times, 1925, 18 January; sect. 4, p. 12; Current Opinion (New York), 1925, March, p. 329—330. Пер. с англ. В. П. Варуца.

<sup>1</sup> Интереснейшее описание процесса создания Стравинским переложений для механического фортепиано дал в своей статье «Классицизм и галстуки» А. Карпентьер. Приводим отрывок из нее: «Игорь Стравинский пропал все вечера в конторе Плейеля — на авеню Оперы, где делал валики для механического исполнения своих произведений. Он закрывался в подвале, в маленькой каморке, полной клавиш, линеек, карандашей и необходимых инструментов. Партитуры «Свадебки» и «Соловья» обогащались указаниями математической точности. Затем все это начинало звучать под его мощными пальцами. По мере продвижения работы грозный Игорь освобождался от своего пиджака, жилета и наручных часов. В одном пуловере, с видом боксера, который намерен нанести инструменту решающий удар, композитор отдавался своему делу. Изменял архитектуру своих аккордов в поисках точного звучания, наносил пиннино жесткие удары и вдруг раздражался победными криками, слышными, вероятно, на улице: «Наконец-то! Безусловно! Нашел!».

Однажды вечером Стравинский колебался, оставить ли в одном аккорде ноту, которая сообщала ему очень жесткое звучание. После яростного спора с самим собой стало ясно, что Стравинский — автор «Весны» торжествует над Стравинским — автором «Серенады». В своей каморке музыкант гремел: «Только так! Ре-бемоль! Без жалости! Без жалости!».

Результаты этой страды алхимика были чудесными. Валики, сработанные Стравинским, обладали свойствами, превосходившими все предыдущее. «Петрушка» поражаля динамикой и оркестровым богатством. В Китайском марше из «Соловья» композитор сотворил чудо, заставив звучать подлинную трубу на струнах Плейеля... Каждая страница, выдвленная на бумажной ленте, обещала многочисленные сюрпризы» (СМ, 1982, № 7, с. 95).

Как известно, в 1923 г. студию Стравинского на фабрике пианол Плейеля посетил Маяковский и оставил не менее интересные заметки об этом визите. Впервые опубликованные в «Известиях» (1923, 29 марта, с. 2), они впоследствии неоднократно перепечатывались, в том числе и в разделе комментариев к «Диалогам» (Д, с. 359). При беседе Маяковского со Стравинским присутствовал Кокто, также оставивший краткие воспоминания: «В течение беседы, которую я недавно имел с русским поэтом Маяковским, Стравинский выступил в роли переводчика. Разговор явно не кленлся. Вопрос заключался даже не в языковых трудностях — меня сбивало с толку отсутствующее выражение лица Маяковского, который напоминал громадного ребенка. Однако истинной примечательностью был наш переводчик, который с повадками контрабандиста «путешествовал» из одного языка в другой...

Видеть Стравинского в комнате Плейеля, в которой он проживал, значит увидеть животное в его панцире. Пианолы, барабаны, метрономы, цимбалы, карандаши, точилки, попитры, гетры, галстуки, очки, пенсне, цепочки. Он унаследовал от Римского-Корсакова любовь к порядку... Но порядок Стравинского вселял ужас: он напоминал саквояж с хирургическими инструментами» (цит. по SPD, р. 213. Впервые опубликовано в *Revue musicale*, 1923, décembre).

<sup>2</sup> Помню Стравинского в это же время к созданию сочинений для механических инструментов обратились Казелла, Малипьеро, Гуссенс, Хоувелс и др.

Этюд для пианолы (1917) был затем обработан для оркестра. Пьеса была названа «Мадрид» и вошла в цикл Четыре этюда для оркестра.

### 30. Мы задаем Стравинскому вопросы <sup>1</sup>

(...) Я (интервьюер П. Розенфельд. — В. В.) начал объяснять Стравинскому, что слышал о том, будто, по его словам, он прилагает все старания, чтобы изгнать из своей музыки все личные чувства, — это меня озадачило, и я бы хотел разобраться в его намерениях по-лучше.

Он чуть помедлил, а потом вдруг сказал:

— Сейчас мы поменяемся ролями. Я буду интервьюировать вас. И хочу, чтобы вы, прежде всего, объяснили мне точно, что именно вы подразумеваете под «личным чувством».

Я рассмеялся. — Но, г-н Стравинский, ведь я не гений.

— И я тоже, — резко возразил он. — Предположим, вы вышли из дома и чуть-чуть не попали под троллейбус. У вас возникло бы при этом какое-нибудь 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. Вы понимаете.

— Да, конечно. Правда, чувство перестало бы быть личным, как только вы взяли бы за перо. Но скажите, г-н Стравинский, во время сочинения вы задумываетесь над интеллектуальной теорией чувств или отсутствия оных?

— Интеллектуальная теория, — фыркнул он, с таким видом, будто я обвинил его в кретинизме, — конечно, нет! Когда я сажусь работать, я не думаю об одном и том же и двух раз. Между прочим, что это все такое, личное чувство? Любое чувство упирается в личную уравновешенность. То, что вызывает эмоции у одного, оставляет равнодушным другого. Но существуют некоторые художники, которые выходят, становятся перед всем миром и начинают вопить, — тут он воздел руки к небесам, а на лице его появилась гримаса отвращения. — О, я такой великий человек, такой великий художник! У меня есть все эти удивительные чувства и удивительные переживания. Я вижу господ, я вижу все, и небеса знают, что еще.

— Это просто беспомощность. — Он бросил на меня взгляд.

— Я хотел бы выяснить, есть ли у вас какие-нибудь соображения, касающиеся постепенного исчезновения из жизни некоторых явлений, которые мы называем чувствами, сердцем или душой? Ведь, как вы

знаете, есть люди, которые хотят и в жизни, и в работе быть учеными, забывая о жалости, сострадании, страсти, даже...

— Это чистейший абсурд, — прервал меня Стравинский, — именно то, чего вы боитесь и что пытаетесь подавить, — именно это поймает вас в конце концов. В любом случае, форма подавления эквивалентна форме выражения. Конечно, существует романтизм, и может быть, он исчезает из жизни. Но именно в самих своих усилиях избежать романтизма, люди совершают самые нелепые ошибки. Возьмите, например, Шёнберга. В душе Шёнберг — настоящий романтик, который хотел бы избавиться от романтизма. Он восхищается Обри Бёрдсли! Вы только подумайте, — он считает его замечательным! Это же невероятно, правда? Но даже композиторы-романтики не такие «романтичные», какими пытается представить их публика. Например, Шуман. Я знаю, что мог бы так сыграть людям Шумана, что он бы сразу лишился того особого сентиментализма, который не вызывает сегодня энтузиазма. Но тогда люди сказали бы, что это не Шуман.

На этот раз я начал с вопроса, рассказывает ли он что-то себе или видит какие-то картины во время сочинения.

Он бросил на меня довольно хитрый взгляд и выпалил:

— Это признание, которое вы хотите выманить у меня?

— О, г-н Стравинский, я просто случайно, я думаю...

— Ясно, если вы хотите выманить у меня признание, то вот ответ: нет, нет, тысячу раз нет!

— Но когда вы сочиняете, что-то ведет вас? Чувство формы? Чувство ритма? Пытаетесь ли вы нарисовать очертания того, что, как вы чувствуете, существовало раньше, чем вы начали сочинять?

— Я понял, что вы имеете в виду, — сказал он. — Это вопросы, над которыми думает весь мир. Меня больше всего интересует конструкция. Мне доставляет удовольствие наблюдать за тем, как много моего материала я могу выстроить. Я хочу видеть, что происходит. Прежде всего меня интересует мелодия, и сила звука, и инструментальное звучание, и ритм. Вот как это происходит. Похоже на любовь к женщине. — Тут он огляделся по сторонам, с юмором извинился за галлицизм и продолжил. — Вы обнаруживаете, сами не зная как, что вами завладели четыре такта музыки. Настоящий музыкант, это тот, кто знает, что он должен сделать с этими четырьмя тактами; знает, что он может создать из них. Сочинение, по сути дела, состоит из способности оценить возможности, которыми обладает ваш материал.

— Но, предположим, г-н Стравинский, я слушаю одно из ваших сочинений, передо мной возникают определенные картины мира или какие-то предметы. Кажется ли вам тогда, что в ваших произведениях я нахожу что-то, чего там нет?

— Но, мой дорогой сэр, кто же из нас интерпретатор? Вы. Это вы, а не я, должны сказать мне об этом.

— Знаете, когда я впервые услышал «Весну», я увидел машины и индустриальные пейзажи...

— Кто дирижировал, когда вы слышали ее в первый раз, — прервал Стравинский.

— Монтё.

Он удовлетворенно кивнул головой. — Монте дирижирует ее очень хорошо, очень хорошо. У Монте правильное ощущение «Весны».

— Тогда разрешите задать вам еще один вопрос, г-н Стравинский. Думаете ли вы, что любое произведение, — любое современное произведение, я имею в виду, любое неподдельное творение, может не откликнуться на современную жизнь, не отразить наших взаимоотношений с людьми?

Он задумался.

— Может быть, нет, — сказал он. — Я не знаю. Никто не знает, из чего состоит момент созидания. Он может быть даже анекдотичным. Видите ли, у меня разное отношение к анекдотичному, с одной стороны, и литературному или живописному — с другой. Я чувствую, что разница существует, и я с удовольствием подтверждаю, что некоторые кусочки «Весны» имеют анекдотический интерес. Но не живописный. А главное, интерес архитектурный. Все, когда слушают мой Октет, а в особенности мой фортепианный концерт, уверенно заявляют, что это движение «назад к Баху». Между тем это совсем не то, что я замыслил. Материал времени Баха был, скажем, величинной с этот зал. Материал нашего времени, — он показал на изогнутую рукоять своей трости, — примерно такого размера. Но я чувствую, что мы теперь работаем с нашим материалом в духе Баха, в конструктивном духе; и я думаю, что то, что мы выдаем, хотя, наверное, меньше в сравнении, но по своей концентрации и экономии эквивалентно грандиозным построениям Баха (...)

Опубликовано: *Musical Impressions: Selections from Paul Rosenfeld's Criticism.* — New York, 1969, p. 144—149. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Публикуемая беседа Стравинского состоялась в Нью-Йорке в январе 1925 года. Помимо Стравинского в ней приняли участие Пауль Розенфельд и Карлос Сальседо.

### 31. Стравинский о своей музыке

(...) Создается впечатление, что Стравинский несколько поостыл к интервьюерам, так как с момента его приезда в Нью-Йорк у него перебивали все, кто имеет хоть какое-то отношение к прессе и музыке; даже клакеры его не щадили, причем требовали за свои аплодисменты значительные суммы. Но как только удастся с ним разговаривать, дальнейших ободрений уже не требуется. Его взгляды четко определены, и ответы столь же находчивы, сколь точны его движения во время музицирования.

«Джаз, — ответил он на мой вопрос, — почему бы и нет? Это единственная музыка, достойная внимания. Она — продукт не мертвой теории. Из пресловутой атмосферы кабаре она проникла в современную музыку; можно, конечно, возразить, что она не вызывает восхищения, но истинная музыка всегда возникает из простейших истоков, она идет из души. Настоящее искусство коренится в народе и в особенности настоящее музыкальное искусство. В народных мелодиях и танцах

скрыты те выразительные возможности, которые меня очаровывают. Я использую их — разве я поэтому вор? Пусть так. И все же с того самого момента, как я начинаю черпать в них свои ритмы, они принадлежат мне. Я вижу их всюду на своем творческом пути и кажусь себе той воспринимающей средой, в которой они нуждаются. Поэтому и они мне нужны, и я смотрю на все эти ритмы, как на свою собственность. В Испании и Америке есть народные мелодии, которые я сравнил бы с русскими; Америка, правда, имеет свой дополнительный музыкальный источник, но не в европейской музыке, а в негритянских песнопениях.

Однако за исключением джаза я испытываю отвращение ко всей модернистской музыке! Сам я пишу никак не модернистскую музыку, но и не музыку будущего; я пишу для сегодняшнего дня. Не хочу в этой связи называть конкретные имена, но мог бы рассказать о композиторах, тратящих все свое время на изобретение музыки будущего; это ведь, в сущности, говорит о непомерной самонадеянности, а она не уживается с искренностью!<sup>1</sup>

Я послушал такого рода эксперименты; звучит это как обыкновенная музыка, а может быть, и несколько хуже, так, будто музыканты не выпалились или немного повздорили со звукорядом. Зачем пользоваться четвертитоновой системой? Она пригодна для готтентотов<sup>2</sup> или папуасов; я же слишком богат, чтобы в ней нуждаться. [...]

Я лично далек от мысли кого-либо раздражать своей музыкой. Когда люди по поводу нее сердятся, то это происходит лишь от непонимания — вот, пожалуй, самое простое объяснение. Помимо этого публика чаще всего не понимает моей музыки из-за неверного исполнения. Музыка непременно нужно исполнять так, как она написана, что, к сожалению, бывает редко. Ее неправильно воспроизводят; точно так же, как я — английские слова, когда поддаюсь искушению говорить на этом языке. Я сам недавно слышал свои Симфонии духовых в весьма своеобразном исполнении, и мне было непонятно, что же, в сущности, играют. Дирижер обязательно должен изучать психологию своих слушателей, с тем чтобы в конечном итоге создать правильное соотношение между собственным восприятием и замыслом композитора. При исполнении Симфоний я наблюдал, как дирижер временами прыгал на своей подставке и вдобавок делал ужасающие выкрутасы руками именно в том эпизоде, где двум инструментам следовало играть нежнейшее *pianissimo*. Слушателям, естественно, казалось, что здесь что-то не так, иначе зачем бы дирижеру привлекать к себе столько внимания при извлечении таких «бесшумных» звуков. Поверьте, если преподнести современной аудитории концерт Баха в том виде, в каком он, собственно, написан, а не каким его играет вагнеровский оркестр, то, пожалуй, никто не захочет больше слушать ни одной баховской ноты в подобном «вагнеровском» одеянии; каждый любой ценой стремится слыть человеком современных взглядов. Тут-то я и добрался до исходного пункта моего понимания музыки: музыка именно такого рода<sup>3</sup> наряду с русской церковной — вот мои первоисточники. В «Свадебке», например, я использую полифонический хор — прием, о котором здесь никто не имеет представле-

ния; в России же любой хор исполняет подобную музыку, и это совершенно естественно, ибо в церкви такие хоры поют издавна». (...)

В заключение я спросил его о Концерте для фортепиано и духовых<sup>4</sup>.

«Произведению сейчас восемь месяцев, и в нем воплощена идея большой пассакальи или же токкаты. Оно полностью выдержано в стиле XVII века; ведь тогда жили по тем же критериям, каких придерживаются и сегодня. Как вы знаете, этот Концерт еще ни разу не исполнялся, и только я один в состоянии его сыграть. Мне бы даже не хотелось, чтобы кто-нибудь другой его играл; Концерт необходим мне пока самому.

Как вам известно, я бываю прямо-таки влюблен в сочинения, над которыми работаю. Кроме них, для меня ничего не существует. Мне кажется, что так оно и должно быть, поскольку я ведь в них вкладываю все свои чувства. Если бы я мог выполнять свою работу лучше, то безусловно сделал бы это. Правда, потом я не всегда убежден, что произведение получилось гениальным». (...)

Опубликовано: Berliner Börsen-Courier (Beilage), 1925, 5 Juli, S. 5; Blätter der Staatsoper und der Städtischen Oper (Berlin), 1927, N 9—11, S. 12—15. Интервью дано во время пребывания Стравинского в США в январе 1925 г. Интервьюер Святослав Рёрих. Пер. с нем. Л. С. Товалевой.

<sup>1</sup> Несмотря на то, что Стравинский действительно не называет здесь конкретных имен, эта фраза была воспринята Шёнбергом как выпад в его адрес. Не исключено и вполне вероятно, что, говоря о композиторах «музыки будущего», Стравинский имел в виду именно Шёнберга. В архиве последнего сохранилась неопубликованная заметка, датированная 24 июля 1926 г., по поводу этого интервью, о которой упоминает И. Руфер (Rufer J. Das Werk Arnold Schönberg. — Kassel, 1959, S. 160). Он приводит из нее следующие слова Шёнберга: Стравинский «потешается над музыкантами, которые (он ведь сам-то пишет исключительно музыку сегодняшнего дня) стремятся создать музыку будущего».

После интервью Стравинского личные взаимоотношения обоих композиторов, и до этого инцидента не очень теплые, прерываются совершенно. Положение усугубилось после выхода в свет сочинения Шёнберга «Три сатиры» для смешанного хора ор. 28 (1926) — откровенного выступления по адресу Стравинского. Широко известен текст одного из номеров сочинения («Кто там барабанит? Да это маленький Модернский...»), который приводится в комментариях к «Диалогам» (Д, с. 351). Но на русском языке еще не публиковался вступительный памфлет Шёнберга, где он, равно как и Стравинский, не называет «конкретных имен», но совершенно ясно, что речь здесь идет о Стравинском: «Я (в «Трех сатирах». — В. В.) намекаю на тех, кто тщетно стремится «назад к ...». Кое-кто не должен себя обнадеживать, что в его силах определить, как далеко в прошлом он все-таки сможет оказаться; и уж тем более он не должен воображать, что приближение к кому-либо из мастеров прошлого состоится только потому, что имя этого мастера не сходит у него с уст. Этим он явно его оскорбляет. Этот «франт-с-оглядкой-назад» уже в школе многое пропустил и поэтому должен вновь овладеть такими понятиями, как Тоника и Доминанта. Ему охотно помогли бы в этом, достав билет на турне по истории стилей. Однако излишне было бы выдать ему «правила» этой игры, ибо его мастерство и заключается только, как в *corriger la fortune*\*. Но именно последнее обстоятельство служит залогом того, что он, как всегда, выйдет из любого положения, так как ему ничего не стоит поглазеть в карты к своему недоброльному партнеру. Кроме того: столь громко расхваленный «Ренессанс» в короткий период времени разоблачил себя сам, оказавшись всего лишь плохо скрываемыми *fausse couche*\*\*.

\* мошенничестве (франц.).

\*\* преждевременными родами (франц.).

констатировать тот факт, что этот некто, по всей видимости, добровольно пишет так примитивно и вынужден делать подобное, как убогий консерваторец» (цит. по: Schönberg A. Drei Satiren für gemischten Chor, op. 28 (Vorwort).— Wien—New York: Universal-Edition, 1926).

Примечательно признание Шёнберга, высказанное им за два года до кончины (13 мая 1949 г.): «Я написал эти сатиры, будучи крайне разгневанным выпадами в свой адрес некоторых из моих младших современников. Я только хотел намянуть им на то, что не стоит осложнять со мной отношений» (Rufert J., op. cit., p. 31).

<sup>2</sup> Готтентоты — народность, живущая в центральном и южном районах Намибии.

<sup>3</sup> По-видимому, музыка Баха, о которой только что шла речь.

<sup>4</sup> И в «Berliner Börsen Courier» и в «Blätter der Staatsoper...» в этом месте ошибочно указана Piano-Rag music, написанная Стравинским за шесть лет до визита композитора в США. Это тем более удивительно, что немецкий перевод публикуемого здесь интервью был авторизован Стравинским. Несомненно, что здесь идет речь о Концерте для ф-но и духовых, так как далее произносимые композитором слова — «в нем воплощена идея большой пасскальи или же токкаты» — в точности повторяют сказанное им о Концерте в другом интервью этого же года (см. № 28в наст. изд.).

## 32. Стравинский по пути в Вену

(...) «Мое постоянное место жительства — Ницца. Тем не менее [...] подолгу живу в Париже. 16 лет я не был в России. [...] По происхождению я поляк, моя мать полька, отец — русский<sup>1</sup>. Он был знаменитым певцом, Шаляпиным своего времени. От отца и исходили мои первые музыкальные импульсы. Благодаря ему я познакомился со всеми крупными литераторами и музыкантами. Тургенев был его личным другом. Он же наложил глубокий отпечаток на всю мою юность».

На вопрос о том, какой человек или какое событие оказались решающими для его искусства, как он пришел к своим новым звучаниям, Стравинский ответил: «Не человек и не событие направили меня на этот путь. Вся современная культура заставила меня осознать, что необходимо открыть новые окна и двери. В противоположность тому, что мне часто приписывают, мое искусство не подразумевает неприятие классики. Я люблю Шуберта и Шопена. Но слишком уж большая избитость этой классики привела к тому, что она стала не столь модной».

Важнейший этап моей жизни тот, когда я в 22 года пришел к Римскому-Корсакову и на протяжении 4 лет учился у него. Первая симфония была исполнена лишь после опубликования моего следующего сочинения<sup>2</sup>. Мне трудно что-либо сказать о характере своей музыки. Хочу лишь подчеркнуть, что те, кто признают меня атоналистом, не знают моих сочинений вовсе. Восторгаясь атональностью, они, не исключено, видят за этой музыкой не меня, а очевидно, Шёнберга, чье творчество по сути своей атонально».

Когда один из интервьюеров задал вопрос о джазе, Стравинский растерялся. Он воспринял его, как удар по голове. «Причем тут это!» Затем он добавил: «Джаз? Это интересно».

Опубликовано: Stunde (Wien), 1926, 17. März, S. 7. Пер. с нем. Л. С. Товалевой.

<sup>1</sup> Это явная ошибка интервьюера: А. К. Стравинская (урожд. Холодовская)

была русского происхождения, в то время как Ф. И. Стравинский происходил из польского рода Сулимы-Стравинских (см. об этом прим. I к № 24 наст. изд.).

<sup>2</sup> Речь идет о «Пасторали» — песне без слов для меццо-сопрано и ф-но, написанной и исполненной в 1907 г. Первая симфония, завершенная в 1906 г., была впервые исполнена в 1908 г. Регулярные занятия Стравинского с Римским-Корсаковым начались осенью 1903 г.

### 33. Стравинский в Вене. Разговор о современной музыке.

(...) «*Какие границы вы видите или ощущаете в современной музыке?*»

«Это философская тема, но я и ожидал, что этот вопрос мне зададут в Вене. Я бы охотно ответил на него, но не считаю себя здесь достаточно компетентным. У меня слишком субъективное отношение художника к вещам. Здесь я исхожу из собственного *credo*, которое, не будучи записанным или полностью осознанным, тем не менее владеет мною. Кто или что может считаться современным? Каждый, кто сегодня живет или творит, может претендовать на то, чтобы быть современным. Правда, во все времена существуют люди, которые живут сегодня, но носят вчерашний парик. Они — исключения. Основную же массу составляют те, кто стремится создать нечто новое, так как не только человек, но и человечество постоянно развивается. И уже сам факт развития, в сущности, исключает какие-либо границы. Допустимо лишь говорить о каких-то предельно возможных контурах определенных современных принципов. Но тут мы уже неизбежно сталкиваемся с субъективными ощущениями того человека, который должен дать оценку. Если вы этого от меня ждете, то, пожалуйста, я готов. По моему мнению, не все то убедительно, что претендует сегодня на новизну и соответствие сегодняшнему дню. Я не люблю слово «творец» — оно звучит высокопарно. Но по-моему в композиторе должно быть нечто от творца, если он намерен создавать истинные произведения. По-французски это можно сказать гораздо яснее. Звучит это так: «Compositeur de la musique»\*. Это характеризует композитора, как архитектора, возводящего здание из звуков. Но и этого не достаточно. Я настоятельно потребовал, чтобы в мой паспорт в качестве профессии вписали: «Inventeur et compositeur de la musique»\*\*. Следовательно, не только архитектор, но и изобретатель<sup>1</sup>. Нельзя строить дома, в которых никто не может жить. Как мне кажется, в музыке сегодня возводится много таких зданий.

Сочинять музыку может, в конце концов, каждый. Если человек хоть немного одарен, то его можно обучить композиторству, а если он обладает еще и большим, но поверхностным дарованием, то на какой-то момент можно и не заметить, что он не «Inventeur». Необычность формы всегда несколько ошеломляет. Поэтому сегодня с нескрываемым уважением взирают на музыкальные небоскребы, вход в

\* Сочинитель музыки (франц.).

\*\* Изобретатель и сочинитель музыки (франц.).



которые расположен сверху, а крыша — ниже уровня тротуара. Подобные сочинения не могут сохранить своей ценности на длительное время. Коли нет души, то мы имеем дело с человеком-машиной. Он интересен лишь на короткое время и становится скучным, как только, несмотря на все его техническое мастерство, обнаруживается отсутствие души. О частностях я бы не хотел говорить. Не хочу делать никаких прогнозов, ибо, как уже было сказано, я не компетентен в этом и не пророк. Но уверен в том, что все не жизнеспособное в искусстве очень скоро вымирает.

Мое собственное творчество является отражением моих личных качеств и того окружения, в котором я живу. Я привык жить в Париже. Меня привлекает здесь и удерживает в этом городе всеобъемлющая духовная жизнь Франции. Однако было бы неверным объяснить мою духовную связь с Францией только лишь своеобразием французской музыки. С моей точки зрения, Франция обладает гениальным ощущением звука, звучаний (Klang). О продуктивности французских композиторов, об их творчестве я почти ничего не могу сказать. Разве что только относительно прошлого французской музыки, в котором я нахожу много хорошего. Я люблю Гуно и Бизе, считаю их духовными братьями, необычайно изобретательными в области звука. Здесь мы видим подлинное цветущее искусство, которому ни один нормальный человек не может отказать в признании. Я очень высоко ценю также и Дебюсси. Он, в конечном итоге, придал музыкальному импрессионизму ту определенность, которая могла бы стать образцом. Если бы звучания Дебюсси можно было обратить в краски, то его сочинения заняли бы в Лувре самое почетное место.

Однако я не хочу вдаваться в критику. Я рожден для творчества и готов повториться опять — здесь я не вижу никаких границ. Если я берусь за какое-то сочинение, это означает, что я захвачен какой-то внутренней идеей. Когда я берусь за перо, то вижу перед собой иногда конец, порой — середину, но никогда начало. Его мне приходится всегда искать — необходима отправная точка для развития всего сочинения. Меня мало волнуют и проблемы гармонии, выдвигаемые нынешними теоретиками в облики композиторов. Последнее слово, как я думаю, всегда за живым звучанием. Атонально ли произведение или политонально оно — подобного рода споры меня мало трогают. Более того, принципы политональности я считаю полной бессмыслицей. Используя политональность, хотят не иначе, как познать законы хаоса — это безумие. И я еще не встречал ни одного человека, сумевшего найти этому принципу оправдание.

Итак, повторяю: истинный творческий художник должен уметь выстраивать форму и вдохнуть в нее жизнь. Одно без другого невозможно. В чем он здесь следует законам теории — пусть об этом скажут потом другие.

Опубликовано: Neues Wiener Journal, 1926, 17. März, S. 4. Интервьюер Ю. Бистрон. Пер. с нем. Л. С. Товалевой.

<sup>1</sup> Вновь, но уже в более развернутом виде, эта мысль прозвучит в «Музыкальной поэтике» (С. с. 35): «У нас есть обязанность по отношению к музыке: ее необходи-

мо изобретать. Я вспоминаю, как однажды во время войны, когда я пересекал французскую границу, жандарм спросил меня, кто я по профессии. Я ему ответил совершенно натуральным тоном, что я изобретатель музыки. Тогда он посмотрел на мой паспорт и спросил, почему там написано, что я композитор. Я ему ответил, что выражение «изобретатель музыки», как мне кажется, более точно соответствует моему роду занятий, чем то, которое указано в документах, разрешающих мне переход границы.

Изобретение предполагает воображение, но не должно быть смешиваемо с ним, ибо факт изобретения предполагает необходимость находки и реализации. То, что мы воображаем, не должно обязательно облачаться в конкретную форму и может оставаться в потенции, в то время как изобретение не мыслимо вне реализации».

### 34. Хронологический прогресс в музыкальном искусстве

Размышляя о возможностях фортепиано как музыкального инструмента в связи с сочинением Концерта (для фортепиано и духовых — В. В.), я обнаружил, что его трактовка композиторами XIX века не привлекает меня в сравнении с тем, как хотелось бы использовать этот инструмент мне. Композитор имеет определенные обязательства перед искусством, и он нарушает их, если оказывается скованным условностями. Представьте себе, например, музыку XIX столетия. Разве она не отличается, и очень сильно, от музыки, сочиненной более ранними композиторами для этого же инструмента? Если эти композиторы чувствовали необходимость искать новые пути, почему современные композиторы тоже не могут позволить себе этого? Если бы Шуман придерживался правил Скарлатти, то не существовало бы того Шумана, которого мы все знаем.

В оркестре фортепиано кажется мне поразительным ударным инструментом. Этот инструмент имеет свою индивидуальность и свое значение. Как всякое явление в области искусства, оно представляет собой объект в хронологическом развитии. В прошлом фортепиано пользовались как оркестром, временами — будто это человеческий голос, то есть заставляли его «петь», — словом, с ним мошенничали на все лады, забывая о его совершенно очевидном и индивидуальном характере ударного инструмента.

Фортепиано имеет свои собственные мелодии и свои собственные гармонии. Они во всем отличаются от мелодий и гармоний, например, скрипки. Пытаться подражать на фортепиано скрипке, флейте, виолончели, фаготу или любому другому инструменту — это ошибка, и для ее исправления наступил самый подходящий момент.

Такое восприятие фортепиано долгое время росло в моем воображении, подобно огромному дереву. И вот в прошлом году это дерево принесло свои плоды в моем концерте. Я постараюсь восстановить истинное назначение фортепиано как ударного инструмента.

Каждый композитор должен видеть и слышать художественные образы по-своему. Шопен, например, представлял фортепиано совсем не так, как я. В течение лучшей части своей жизни он писал мелодии для фортепиано, которые можно было играть на других инструментах и даже петь с совершенной легкостью. И все-таки Шопен из-

вестен преимущественно как фортепианный композитор. Пожалуйста, не подумайте, что я не восхищаюсь его творчеством, я восхищаюсь им горячо. Просто у нас разные боги. Эстетически Шопен принадлежал к другой эпохе. Шопен не мой музыкальный бог. Я воздаю дань огромного уважения Листу, чей громадный талант композитора часто недооценивается. И все же я не ищу моих богов у Листа или в XIX веке, — я возвращаюсь назад к Иоганну Себастьяну Баху, чей универсальный ум и всеобъемлющее владение музыкальным искусством остались непревзойденными по сей день. Если вам захочется увидеть моего музыкального бога, то ступайте к дверям Баха и постучитесь в них.

Я уверен, что свежее ухо, не испорченное музыкальными условностями, найдет в музыке, которую я сочиняю, новые намеки на мою огромную любовь к мастеру из Айзенаха. Испорченный слух, может быть, воспримет ее как карикатуру на Баха. И тем не менее я убежден, что именно Бах станет для композиторов будущего источником неисчерпаемого вдохновения. Его совершенное и богатое искусство органично, и поэтому оно сулит не только бессмертие, но и вечную весну. В отличие от музыки большинства его современников, искусство Баха не устареет никогда.

Те, кто видят в моей музыке карикатуру на Баха, глубоко заблуждаются. Мои сочинения всегда отличались полифоническим характером, но теперь он усилился, сделав их более мелодическими и менее опирающимися на гармонию. Но это вовсе не означает, что я стремился к карикатуре на полифонических авторов XVI и XVII столетий. Нужно, однако, отдавать себе отчет в том, что сегодняшняя полифония должна быть использована по-иному, чем в прежние времена. Представьте себе разницу между речью елизаветинского периода в Англии или Франции времен Расина и нынешним языком.

Некоторые критики заходят так далеко, что спрашивают: «Что сказал бы Бах, если бы услышал ваши сочинения?» Я могу только ответить, что Бах без всяких сомнений поразился бы, изумился бы. Но было бы вполне честным спросить заодно, что подумал и сказал бы Бах, если бы он перенесся в современную Америку, так категорически непохожую на тихий городок Тюрингии — Айзенах. Что бы он сказал обо всем, что пришлось бы ему увидеть и услышать на улицах, — о высоких зданиях, электрических машинах, метро, радио? Вероятно, он подумал бы, что попал в сумасшедший дом, набитый спящими взад и вперед безумцами.

В моей музыке, особенно в Концерте (для фортепиано и духовых. — В. В.), я попытался уловить ноту нашего удивительного времени, а не далекого прошлого. Мы живем не в прошлом, а в настоящем. Мы должны ощущать необходимость вдохновения, которое вызывают потрясающие события, происходящие вокруг нас. Я чувствую современность достаточно глубоко. Более того, я нахожу в ней музыкальные формы, которые очень интересуют меня. Американский народ тратит на музыку огромные суммы. Однако не это занимает меня в Америке больше всего; удивляет, скорее, другое: в этой стране не награждают за лень. Все работают. Владение огромным состоянием не освобождает его обладателя от работы, если он хочет сохранить уважение людей.

Темп в Америке выше, чем во всем остальном мире. Страна движется поражающе быстрыми шагами. Все это привлекает меня.

В моем музыкальном образовании есть одно большое преимущество — я занимался с Римским-Корсаковым. Он был совершенно замечательным педагогом, чрезвычайно внимательным и обстоятельным, мудрым и остроумным. Делая замечание, он облакал его в такую форму, что забыть его было почти невозможно. Одну деталь ученики Римского-Корсакова запомнят навсегда — он никогда не хвалил. Ученик, который ждал одобрительного похлопывания по плечу, разочаровался бы в Римском-Корсакове. Напротив, он мог быть безжалостно суровым в своей критике. Я занимался с маэстро не в консерватории, а частно: казенная жизнь консерватории угнетала меня.

Что же касается обучения игре на фортепиано, то в основном я самоучка<sup>1</sup>. Будучи привержен Баху, я неустанно изучал его произведения для фортепиано. Я также упорно работал над сочинениями Черни, которым я глубоко восхищаюсь. Он был замечательным музыкантом, и многие его сочинения бесценны для хорошего пианистического образования. Он обладал колоссальным темпераментом, и возможно, сделал больше для обучения пианистов, чем любой педагог не только его времени, но и по сей день.

Произведения для клавишных инструментов ранних английских композиторов, таких, как Бёрд, Булл, Гиббонс, Пёрселл, очень привлекали меня своей свежестью и подлинностью. Гендель по сравнению с Бахом кажется мне невероятно скучным. Бах был настоящим творцом, бессмертным творцом, таким, как Рафаэль, Гёте и Брамс. Его возможности казались безграничными. Искусство достигало вершин во всех направлениях.

В прошлом году я побывал в Швейцарии и играл мой Концерт в нескольких городах. Во время этой поездки один мой друг спросил меня, слышал ли я знаменитого гитариста Сеговиа. Я ответил отрицательно. «Вы должны послушать его, — сказал он, — игра Сеговиа — это наслаждение». Появился Сеговиа и сыграл часть произведения, известного как Соната для скрипки соло. Шуман, как вы, может быть, помните, написал для нее скучный аккомпанемент<sup>2</sup>. Я очень удивился, когда узнал от Сеговиа, что Бах предназначал эти сонаты первоначально для гитары, а не для скрипки. Привожу этот пример, чтобы показать то множество ответвлений искусства Баха, которые достигли совершенства во всех проявлениях. Достижения этого человека так огромны, что хорошее музыкальное образование немислимо без самого досконального изучения творчества Баха.

В течение последних шести лет я обращал самое пристальное внимание на одну фазу музыкального развития, которая очень меня заинтересовала. Это производство записей на фортепиано. Для меня оно отнюдь не исчерпывается процессом наигрывания записей. Конечно, фортепиано, которое является наиболее широко используемым инструментом, всегда будет служить чем-то вроде дверей в музыкальное образование. На нем будут играть постоянно, его будут постоянно изучать. Однако инструмент имеет другие возможности, помимо ограниченных пальцами. Эти возможности открылись благодаря удивив-

тельному развитию механического фортепиано. Сегодня композитор может взять записи и добавить все необходимые дополнительные ноты, которые было бы невозможно сыграть десятью пальцами любого пианиста. И даже больше — он может так ввести эти ноты с точки зрения ритма, педализации, звукозвечения и динамики, что создаст нечто совершенно новое в музыкальном искусстве. Другими словами, эти удивительные механические изобретения просто доводят до предела возможности фортепиано самого по себе, которое является действительно музыкальной машиной с большим количеством координированных частей. Пианола дают мне возможность «оркестровать» музыку. То есть я могу разобрать на части и изучать произведение не просто так, как композитор изложил его на бумаге, но я могу сохранить все нюансы, ритмы, кульминацию, все. Это выполняется при помощи нарезания бумажных лент, намотанных затем на ролики. Прежде чем был достигнут настоящий художественный результат, пришлось преодолеть бесконечные трудности. Но представьте, что это означает для композитора! До сих пор он полностью зависел от причуд того или иного исполнителя. Это и неплохо в каком-то смысле, потому что разнообразие интерпретаций добавляет пикантность, остроту. Но все-таки, что же по поводу концепции самого композитора? Конечно же, она заслуживает того, чтобы над ней думали и старались ее сохранить.

Может показаться, что раз эти машины механические, то они должны быть жесткими, неуклюжими. Ни в коем случае! Как раз наоборот. Делая запись в том новом смысле, который я описал, я чувствую, что держу в руках мой дух.

Запись вовсе не похожа на фотографию, где камера делает негатив. Фотограф может его ретушировать или нет, но никогда не приблизит механический результат своей работы к живописи. То, к чему я стремлюсь, — это литография или тонкое гравирование, когда художники создают свое произведение на плитах. И получившееся — это дело их собственных рук. Механическим является только процесс размножения литографии или гравюры.

Многие из записей, которые я сделал, были бы неосуществимы, если бы я играл десятью пальцами. Не будь этих замечательных машин, пропала бы целая фаза моего искусства. Машина — это практический путь, чтобы сохранить ее. И это искусство отличается от фортепианной игры прошлого. Нельзя сравнить искусство автомобильного гонщика с искусством возницы экипажа. Это вещи, существующие отдельно, и совершенно разные. Вообще при исполнении музыкальных произведений очень мало внимания обращается на идеи композитора, автора этих произведений. Я отказался от того, чтобы мой Концерт играли другие, убежденный в том, что ни один из исполнителей не знал тех художественных целей, к которым я стремился. Лучше, чтобы другие не играли музыку до тех пор, пока композитор не получил возможности сделать достоянием публики свои художественные устремления и идеалы.

Опубликовано: Etude (Philadelphia), 1926, № 8, p. 559—560. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Стравинский, по всей видимости, намеренно не упоминает о своих занятиях с Кашперовой, к которой он на всю жизнь сохранил трудно объяснимое и неоправданно отрицательное отношение (см. Д, с. 36 и коммент.).

<sup>2</sup> Речь идет о «Фортепианном сопровождении к Шести сонатам для скрипки соло И. С. Баха» Шумана (1853). В письме к издателю Хертелю от 4 января 1853 г. Шуман писал: «Недавно я слышал Чакону Баха с сопровождением Мендельсона. После этого я просмотрел другие баховские (сольные скрипичные) сонаты и нашел, что многое в них при наличии фортепианного сопровождения могло бы стать доступнее широкой публике. Конечно, это работа не легкая, но она очень меня привлекает» (цит. по кн.: Шуман Р. Письма. — М., 1982, т. 2, с. 323). Впоследствии Шуман написал сопровождение и к Шести сюитам для виолончели соло Баха. Не принятая к изданию, рукопись была утеряна.

## 35. Беседа со Стравинским

(...) Во всей повадке (Стравинского. — В. В.) чувствуется сознание своей силы и своей «цены». Стравинский говорит о том, что он равнодушен к славе, к аплодисментам, что это его совершенно не интересует:

— Мой отец был такой же. Лишняя тысяча аплодисментов его совершенно не трогала. И я в себе чувствую в данном случае наследственность от отца. Мне все равно. Я чувствую себя вознагражденным только своим делом.

Конечно, он не любит Скрябина.

— Скрябин вовсе даже не музыкант. Это — декадентский период жизни русского искусства. Я никогда не любил его как композитора, и я думаю, что музыкант и не может его любить. Теперь Скрябин звучит старомодно, совершенно неприемлемо для нас.

Я (интервьюер Л. Сабанеев. — В. В.) осторожно указываю собеседнику: возможно, что Скрябин и был некоторым отклонением от естественного русла течения русской музыки, но это отклонение, хотя и было «болезненным» по существу, тем не менее могло давать крупные художественные результаты.

— Вы еще строже к Скрябину, чем я, — сказал Стравинский. — Я не считаю это декадентство даже болезненным явлением. Просто — это плохая музыка...

— Покойный Римский-Корсаков, — продолжал Стравинский, — как-то раз метко определил Скрябина и его музыкальное направление. Он сказал: «Да ведь это Рубинштейн»<sup>1</sup>. Дело шло о «Божественной поэме» — Третьей симфонии. И действительно, это — Рубинштейн! Дело не в тех небольших гармонических нововведениях, которые там были, а в общем колорите. Скрябин, между прочим, совершенно забыл, что он — русский. Нельзя же так жить — без паспорта!

Конечно, Стравинский остается совершенно холоден к моим указаниям, что Скрябин «и не хотел быть музыкантом». Для него это — не оправдание и не извинение. Музыкант должен быть музыкантом.

Строг Стравинский и к Прокофьеву. Он, правда, признает его «самым даровитым» музыкантом русской современности, но есть «что-то», что ему в Прокофьеве несимпатично.

— Некоторая шаткость культурного его облика, некоторые каче-

ства его музыкального дарования. И это как раз те качества, за которые он теперь имеет успех в России<sup>2</sup>.

К современной русской музыке Стравинский имеет мало симпатии.

— Я мало знаю эту музыку, но то, что известно, мне в высшей степени чуждо. Мясковский — даровитый музыкант, но его линия развития — мне совершенно чужая.

Других современных композиторов России Стравинский вовсе не знает. Из прежней русской музыки Стравинский признает три этапа: Глинку, Мусоргского и Чайковского. «Кучку» он считает вообще явлением второсортным, за исключением Мусоргского.

— Мне всегда в «Кучке» была противна некоторая специфичность, терпкость ее стиля, то, чего я не чувствовал в Чайковском. Я всегда любил Чайковского, еще в молодости на меня действовали особенно такие страницы, как хоры из «Евгения Онегина». Чайковский, с его тургеневским барством, лучше продолжает линию Глинки, чем «Кучка». Ведь и Глинка был тоже «тургеневским барином». Это — тоже русское, тоже национальное. Французы требуют непременно от русских «восточного» колорита и «баяре с бородами», а мы, русские, можем и более глубоко сами себя понимать. Мне всегда были антипатичны эти неперменные атрибуты русского стиля, баяре с бородами, которые непременно говорят: «испити шелоном Дону»<sup>3</sup>. Все это в лучшем случае — «граф Алексей (Константинович. — В. В.) Толстой в музыке».

— Мусоргский велик тем, что он был выше своей теории. Типичная «Кучка» — это Балакирев и Римский-Корсаков. И эти представители «Кучки» безнадежно устарели. «Кучка» развивала линию Глинки, но преимущественно в направлении глинкавских хроматизмов, которые и привели ее в результате к вагнеровскому «Тристану». Чайковский же более правильно понял Глинку и является более законным его наследником.

Я спросил Стравинского об его последней опере «Эдип».

— Почему вы остановились на латинском тексте для этой оперы?

— Мне давно хотелось написать оперу на мертвый язык, — отвечал композитор. — Греческий уже слишком мертв, и кроме того, его сейчас плохо произносят. Латинский же мне представился более подходящим.

— И вам не кажется, что этот язык придаст вашей опере какой-то клерикальный или церковно-католический характер?

— Нет, 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. В опере значительная часть событий рассказывается специальным рассказчиком. Текст для этой части — французский и составлен по моей просьбе Ж. Кокто. В первом исполнении, впрочем, опера пойдет вовсе без декораций, во фраках.

Стравинский презирает критику и мало ею удовлетворен.

— Все равно, хвалебная или враждебная, критика меня совершен-

но не удовлетворяет. Я считаю, что обычно критик является по рангу значительно ниже композитора и не может проникнуть в его замыслы. Очень часто меня восторженно хвалят, но, к сожалению, совсем не за то, за что бы следовало. Я предпочитаю критику враждебную. Я считаю самого себя окончательным судьей своих сочинений. Только композитор знает, какие задачи он себе ставит в своих сочинениях. Когда я написал после «Весны священной» другие сочинения, — и враги и друзья меня обвиняли в том, что я сошел с пути, намеченного в «Весне». Но дело в том, что никто не знал моего пути, задач, какие я себе ставил. Как портретист, рисуя портрет, вовсе не интересуется биографией своего сюжета, так и я интересовался и всегда ставил себе чисто музыкальные задачи, а совсем не привходящие посторонние. И эти задачи и их решение обычно всякая критика проглядывает, потому что она и не компетентна в них.

Я спросил композитора о его «новом направлении», отмеченном критикой как «поворот к Баху».

— У меня никакого нового направления нет или я его не ощущаю, — отвечал Стравинский. — Просто я подошел вплотную к некоторым задачам чисто музыкального характера, которые уже давно намечались. Ведь Чайковский тоже писал и отвлеченную музыку, без национальной установки, и вещи «национального» характера, и его никто не оговаривал в том, что он «меняет направление». Сейчас я был занят инструментальными задачами, теперь опять повернулся к выполнению задачи оперной. «Эдип» — это самое крупное из всех моих сочинений, в нем я пришел к наибольшему упрощению своего стиля и довел его до наибольшей близости с тем идеальным стилем, который имеется у Глинки в его «Жизни за царя».

Я спросил его о «принципах творчества» в чисто музыкальной сфере. Стравинский, как впрочем, и следовало ожидать, отодвинулся от этого вопроса.

— Я не умею и не люблю говорить о моей работе. Я не знаю, как вы, но я — религиозный человек и знаю, что, когда человек молится, то достаточно ему подумать о том, какими словами он молится, чтобы все молитвенное настроение исчезло. Так же и композитор. Он пропадает в тот момент, когда пытается рассказать даже самому себе, как это у него получается.

Стравинский ничего не имеет принципиально против поездки в СССР. Но в настоящее время он не может располагать необходимым временем для этого долгого путешествия<sup>4</sup>.

— Я не так беден и вовсе не так нуждаюсь, — сказал композитор, — мои музыкальные задачи требуют работы над сочинением. Всякое турне отвлекает от этого. Притом мне бы хотелось приехать в Россию иначе; успех и лавры меня не увлекают — я в жизни видел того и другого слишком достаточно, но сейчас в России в чисто музыкальной сфере еще многое не подготовлено для меня<sup>5</sup>.

На этом наша беседа кончилась. (...)

Опубликовано: Жизнь искусства (Л.), 1927, 14 июня, с. 4—5; Observer (London), 1927, 17 July (фрагм.); Рабис (М.), 1927, № 22, с. 5 (пересказ интервью, опубл. в «Жизни искусства»). Интервьюер Л. Сабанеев.



<sup>1</sup> Мнение Римского-Корсакова о «рубинштейновском» в Скрябине будет повторено и в «Диалогах» (с. 46).

<sup>2</sup> Эти слова Стравинского были известны Прокофьеву. Интервью из журнала «Жизнь искусства» было сохранено Прокофьевым и в настоящее время среди прочих многочисленных вырезок находится в архивном фонде композитора (ф. 1929) в ЦГАЛИ.

<sup>3</sup> Цитируется «Слово о полку Игореве».

<sup>4</sup> Этот абзац — точный пересказ слов Стравинского. Через несколько месяцев (см. № 39 наст. изд.) в беседе, опубликованной в газете «Возрождение», композитор сделает совершенно аналогичное заявление.

<sup>5</sup> Напротив, если иметь в виду необычайно интенсивную музыкальную жизнь в России в послереволюционное десятилетие, то эта фраза Стравинского звучит достаточно тенденциозно. Вряд ли можно объяснить «неподготовленностью» русского слушателя к восприятию музыки Стравинского тот факт, что именно в России и именно в это время было издано едва ли не первое в мире монографическое исследование о композиторе — «Книга о Стравинском» Б. Асафьева (Л., 1929), которое и сегодня признается образцом исследовательской мысли.

Кстати, вопреки словам Стравинского, его музыка не только исполнялась в России, но и вызывала огромный энтузиазм у слушателей. Напомним читателям только лишь о некоторых исполнениях сочинений Стравинского в Ленинграде в 20-е гг.:

- 1918 г., 30 мая — «Соловей» (дир. А. Коутс, реж. В. Мейерхольд, худ. А. Головин);
- 1920 г., 20 ноября — «Петрушка» (возобновление ред. М. Фокина; балетм. и исп. гл. роли Л. Леонтьев, дир. Э. Купер, худ. А. Бенуа);
- 1921 г., 2 октября — «Жар-птица» (балетм. Ф. Лопухов, дир. Э. Купер, худ. А. Головин);
- 1925 г. — Октет для духовых (дата и исполнители не установлены);
- 1926 г., 9 апреля — «История солдата» (авт. переложение для трю; исп. С. Иванов, П. Вантроба, А. Каменский);
- 22 апреля — «Байка» (исп. И. Ершов, А. Белянин, Н. Чесноков, И. Трушин, М. Друскин);
- 26 апреля — «Прибаутки» (исп. М. Бочаров и М. Друскин);
- 16 мая — «Пульчинелла» (балетм. Ф. Лопухов, дир. А. Гаук, худ. В. Дмитриев);
- 12 декабря — «Свадебка» (Акад. хор. капелла, дир. М. Климов, партии ф-но — М. Юдина, Г. Попов, Д. Шостакович, А. Маслаковец);
- 16 декабря — Октет для духовых (дир. А. Гаук);
- 1927 г., 2 февраля — «Байка» (балетм. Ф. Лопухов, дир. А. Гаук, худ. В. Дмитриев);
- 1928 г., 18 мая — «Царь Эдип» (в конц. исп.; дир. Э. Ансерме).

В отношении исполнений «Байки» (1926, 22 апреля и 1927, 8 февраля) имеются интересные воспоминания М. С. Друскина: «Еще будучи студентом консерватории, я репетировал ее с И. В. Ершовым у него на дому; неподражаемо артистично он исполнял партию Петуха. Иван Васильевич восторгался «Байкой», но одновременно со свойственной ему непосредственностью возмущался, что такая, как он говорил, истинно русская музыка «почтительнейше посвящена французской княгине мадам де Польняк!» Отличной Лисой оказался Н. Чесноков — тогда студент Оперной студии, затем артист МАЛЕГОТа. Успех был столь велик, что «Байкой» заинтересовались театры. Однако постановка, осуществленная на следующий год Ф. Лопуховым, оказалась неудавшейся» (Друскин М. Исследования. Материалы. — Л.; М., 1977, с. 205—206).

## 36. Стравинский о джазе

(...) «Я никогда ранее не выступал перед микрофоном<sup>1</sup>, но всегда был заинтересованным слушателем. По моему мнению, радио сегодня самый важный инструмент в художественной пропаганде — я имею в виду самый лучший смысл этого слова». (...)

Композитор настаивает на том, что сейчас он «совершенно иной композитор» в сравнении со Стравинским «Весны священной». (...)

«Современную английскую музыку я знаю мало, но знаком и ценю старинную английскую музыку. Я также рассматриваю сочинения Эльгара (хотя знаком с ними и недостаточно) как значительную эпоху в английской музыке, но, признаюсь, его художественное видение чрезвычайно разнится с моим».

Не уподобляясь другим серьезным композиторам, Стравинский ни в коей мере не презирает джаз. «В джазе есть нечто изумительное, он мне нравится — как джаз. Но он существует сам по себе и вы не должны смешивать джаз с другими явлениями в музыке так же, как не стоит смешивать музыку религиозную со светской» (...) <sup>2</sup>.

Опубликовано: Evening Standard (London), 1927, 18 June, p. 11. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> 19 июня 1927 г. по лондонскому радио состоялась прямая трансляция, в которой Стравинский исполнил сольную партию в Концерте для ф-но и духовых; оркестром дирижировал Э. Кларк.

<sup>2</sup> В 60-е гг. Стравинский вновь высказался о джазе: «Повлиял ли на меня джаз? Джазовые обороты и, в особенности, джазовые сочетания инструментов, конечно, воздействовали на меня сорок лет тому назад, но не идея джаза. Как я уже говорил, это другой мир. Я не следую за ним, хотя и уважаю его. Он может быть искусством глубоко трогającego достоинства, как, например, в траурных песнях нью-орлеанского джаза. И в своих редких лучших образах — это, конечно, наилучший вид развлекательной музыки в США» (Д, с. 267).

## 37. Предостережение

В настоящее время много говорят о возвращении к классицизму, а произведения, которые написаны, как полагают, под влиянием так называемых классических моделей, окрестили неоклассическими.

Мне трудно определить правомерность этой классификации. Не имеем ли мы здесь, в сочинениях, которые заслуживают определенного внимания и которые сочинены под влиянием музыки прошлого, скорее дело с поиском, нежели с простой имитацией так называемого «языка классики». Боюсь, что большая часть публики, равно как и критики, довольствуется здесь тем поверхностным впечатлением, которое возникает от использования сугубо технических приемов, свойственных классической музыке. Употребление этих приемов еще недостаточно для констатации подлинного неоклассицизма, ибо само понятие «классицизм» включает в себя не столько использование технических приемов, которые как и сейчас были предметом модификаций, сколько их конструктивную ценность.

Такие ординарные музыкальные явления, как, к примеру, тема или ритм, сами по себе еще не могут стать тем материалом, при помощи которого художник создаст произведение. Совершенно очевидно, что они являют собой составные части того материала, который в музыке, как и во всем искусстве, именуется формой. Все великие произведения искусства были наполнены объединением его составных

частей, его элементов. Это объединение и было единственным стабильным элементом творчества. Все же, что лежит за пределами этой стабильности, принадлежит области внемusыкальной.

Классическая музыка — истинно классическая музыка — рассматривала проблему музыкальной формы как свою основную субстанцию и, как я сказал, эта субстанция никогда не могла быть внемusыкальной.

Если те, которые этикетку «неоклассицизм» относят к новой тенденции в музыке, предполагают, что тем самым они возвращаются к оздоравливающей основе музыки — ну что ж, не вижу здесь ничего дурного! Но я бы только хотел знать, не допускает ли публика, равно, как и критика, в каждом отдельном случае ошибки. Я говорю о том, что это задача огромной трудности, задача, в которой серьезная критика могла бы обнаружить и ценность этого явления. Это привело бы к образованию «иммунитета» от вводящих в заблуждение безапелляционных выступлений, которые неизбежно ведут к ошибочному пониманию неоклассицизма.

Опубликовано: *The Dominant* (London), 1927, № 2, December, p. 13—14; White, p. 577—578. Пер. с англ. В. П. Варунца.

### 38. Игорь Стравинский говорит о предводителе муз

Игорь Стравинский, обматываясь шарфом, поворачивает стекло своих очков.

— Вообразите на минутку, что вас просят по телефону из Америки написать музыкальное произведение (балет или пантомиму) для очень немногочисленной, очень избранной публики — к примеру, для элиты Белого дома (...) Я отвечаю согласием. И поверьте, дорогой меесь, что с моей стороны нет никакой уступки этой исключительной ситуации (хоть и осознаю ее всю необычность). Библиотека конгресса в Вашингтоне предлагает мне написать для нее партитуру, которая будет сыграна в зале, рассчитанном на 300—400 человек, сохранив при этом право на первое исполнение этого нового сочинения. Я ей охотно доставляю это удовольствие, уступая рукопись, о которой меня просили. Надеюсь, здесь нет ничего зазорного?

— !!!

— Это, — добавляет великий композитор, — я адресую тем, которые пытаются сделать из меня музыканта, работающего исключительно за большие деньги.

Что касается самого произведения, которое будет поставлено Адольфом Больмом, то это будет балет или, скорее, хореографическая тема (нет смысла останавливаться на сюжете), сочиненная для секстета: две скрипки, альт, две виолончели и контрабас, которые при желании можно удвоить или утроить.

— Что в основе балета?

— Я бы хотел назвать его «Аполлон Мусaget», имея в виду предводителя муз. Там увидят рождение Аполлона, появившегося на свет от... Словом, от незаконной жены Зевса, его временного увлечения.

— Аполлон — сын Латоны?

— Да, извините, я запомнил ее имя, я очень слаб на имена<sup>1</sup>. Богини принимают Аполлона и сопровождают его на Олимп.

Другая тема балета. Олимп и суд над тремя музами — поэзии (Каллиопа), музыки (Полигимния) и танцев (Терпсихора), приводящий к победе последней. Итак, вы видите, что этот балет — аллегория, написанная в классическом стиле. Пластическая поэма, если можно так сказать, воплощенная с помощью средств музыки.

Я (интервьюер Г. Рей. — В. В.) восхищаюсь сказанным.

— В балете будет сильно мелодическое начало и надо позаботиться о соответствующем ему конструктивном решении. Мне бы хотелось, чтобы в слуховой памяти публики осталась чистая фреска в манере Пуссена! (...) <sup>2</sup>

Опубликовано: L'Intransigeant (Paris), 1927, 2 décembre. Интервьюер Г. Рей. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Латона (Летó) — в древнегреч. мифологии одна из жен Зевса, родившая от него двойню: Аполлона и Артемиду.

<sup>2</sup> См. также № 42 наст. изд.

## 39. У Игоря Стравинского. Беседа

В зале «Плейель» репетиция. Никого не допускают к Стравинскому. Через стеклянную дверь я (интервьюер Л. Любимов. — В. В.) вижу его с дирижерской палочкой в руках, наставляющего музыкантов... Музыканты, приподняв головы, смотрят на него. Стравинский говорит и говорит. Ничего не слышно. Репетиция кончилась. В маленьком кабинете, сняв пиджак, в зеленом пуловере, сидит Игорь Стравинский. Кругом друзья. Стравинский совещается.

— Можно побеседовать?

— Если это не очень страшно, то пожалуйста...

— Над чем вы сейчас работаете?

— Занят приготовлением к отъезду.

— А кроме того?

— Кроме того, окончил «Аполлона». Премьера в апреле в Вашингтоне. Это бессюжетный балет, скульптуральный, если можно так выразиться. Без кордебалета, четыре действующих лица: Аполлон и три музы. Как все мои вещи — короткий, все представление — 30 минут. Дягилев, вероятно, его будет ставить в будущем сезоне<sup>1</sup>. Сейчас ничего не пишу. Дирижирую. В Париже 5 апреля пойдет «Эдип» и «Весна».

— А куда вы теперь едете?

— В Берлин. 25 февраля там начинается «неделя Стравинского», так и называется «Stravinsky Festspiele». В Городской опере пойдет

«Жар-птица», «Соловей», «Петрушка», а в «Кроль-опере» состоится премьера «Эдипа» и (будет поставлена.— В. В.) «Мавра»<sup>2</sup>. 22 февраля премьера «Эдипа» в Вене. 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 разогран на несколько лет... А то бы поехал... Вот и в Америку никак не успеваю съездить.

Я спрашиваю Стравинского, кого он считает самым крупным композитором в Советской России.

— Никого там не знаю, кроме Прокофьева... Перед ним преклоняюсь.

— А в эмиграции?

— Нет, уж разрешите об этом я не буду говорить. Не хочу судить о современниках, выступать в роли арбитра. Получаются одни неприятности...

— Намерены ли вы в ближайшем будущем дирижировать чужими произведениями?

— Да, может быть и буду дирижировать.

Стравинский скрылся за клубами дыма.

— Постарайтесь чего-нибудь смастерить из того, что я вам рассказал.

Прощаюсь. Нервное пожатие руки. Стравинский объясняет что-то присутствующим...

Опубликовано: Возрождение (Париж), 1928, 18 февр., с. 3. Интервьюер Л. Любимов.

<sup>1</sup> «Аполлон Мусагет» был поставлен в труппе Дягилева в том же сезоне (см. об этом № 42 наст. изд.).

<sup>2</sup> Сведения о постановке в это время в Берлине «Жар-птицы» и «Соловья» в справочной литературе и в немецкой периодической печати этого времени отсутствуют. «Царь Эдип», «Мавра» и «Петрушка» действительно ставились в это время в Берлине (см. об этом № 40 наст. изд.).

## 40. И. Ф. Стравинский о своей музыке<sup>1</sup>

(...) Меня называют вождем современной музыки. Мне лично об этом ничего не известно. Я не хочу делать никакой школы и живу совершенно обособленно. Кроме того, я враг всяких лозунгов, пущенных в ход критиками и журналистами. Я совершенно не понимаю, что они подразумевают под модным обозначением атональной музыки. Что в моей музыке абсолютно нет ничего романтического, это я должен подчеркнуть. Вообще, как в наше время можно быть романтичным? По моему мнению, романтика раз и навсегда похоронена, как в искусстве, так и в жизни. Романтическая музыка исходила из чувств и из фантазии, моя музыка исходит из движения и ритма. Как это современное направление назвать, мы не знаем. Ведь и романтики не

подозревали, что их окрестят этим именем<sup>2</sup>. Мы стоим у самого подножия громадной горы и поэтому не видим, что на ней делается. Критики меня, впрочем, никогда не понимали. Про «Эдипа» говорят, что я в нем возвращаюсь к ораториальной форме. На самом деле я ни к чему не возвращаюсь, а иду вперед. Никакого поворота в моем творчестве в «Эдипе» не заключается. Наоборот, я в нем держусь с полнейшей последовательностью того же музыкального пути, на который я уже вступил в «Петрушке». Ведь и в жизни мы одеваемся в зависимости от того, куда мы идем. Однако индивидуальный человек остается самим собой, будь он одет в пижаму или во фрак. Так и я в моих произведениях одеваюсь в соответствии с сюжетом в известный костюм, оставаясь, по существу, всегда самим собой. Латинский язык для текста «Эдипа», казавшийся многим странным, я избрал потому, что меня занимала мысль написать музыку на текст, составленный на мертвом языке, так как этот язык застрахован от всякой вульгаризации. Универсальный латинский язык как нельзя более подходит к возвышенному содержанию «Эдипа» (...)

Музыкальная драма, возведенная в идеал Вагнером, мне совершенно чужда. Там драма становится музыкой, у меня же наоборот — музыка делается драмой. Я не хочу умалять Вагнера, но должен откровенно сознаться, что мне его произведения совершенно не интересны. Я очень люблю Верди, но опять-таки совершенно безразлично отношусь к тем его позднейшим операм, как, например, «Отелло» и «Фальстаф»<sup>3</sup>. Также мало меня интересует Бетховен, зато я почитаю Баха, люблю Моцарта и, как ни странно, Вебера. У Вебера меня привлекает, разумеется, не его романтичность, а его музыкальная техника и возможности инструментровки, открываемые его оркестром. Кроме того, я люблю Глинку и Чайковского, но также лишь его музыкальную технику. Произведения «Могучей кучки» мне абсолютно чужды, и я не принимаю «Бориса Годунова» именно за его музыкальную драматичность<sup>4</sup>. Я с большой нежностью храню воспоминания о моем учителе Римском-Корсакове, но должен при этом сознаться, что музыка его меня несколько не привлекает. Еще более чем романтический элемент, чужд мне элемент эротический в музыке. Поэтому к Скрябину я совершенно равнодушен и считаю его музыкальный талант просто слабым. О современных композиторах я не хочу высказывать никаких мнений. Не называя имен, должен сказать, что при всем уважении к таланту отдельных композиторов я в современной музыке ничего особенно интересного не вижу. Тем не менее я большой оптимист и никакого кризиса в музыке и в опере, в частности, не усматриваю. Что же касается премьеры моих произведений в Берлине, то я должен сказать, что исполнением я очень доволен. Постановка «Царя Эдипа» меня вполне удовлетворила. В постановке двух других вещей были кое-какие погрешности, но об этом в конце концов лучше не упоминать. Я только что получил, кстати, телеграмму из Вены, где премьеры «Царя Эдипа» имела, по-видимому, большой успех и хорошую прессу<sup>5</sup>. Это меня очень радует, так как в Вене публика всецело воспитана в романтических традициях и ничего нового, а в особенности противоречащего общепринятому вкусу, не признает.

<sup>1</sup> Интервью дано во время пребывания Стравинского в Берлине в связи с постановкой здесь «Царя Эдипа», «Мавры» и «Петрушки».

Первое концертное исполнение «Царя Эдипа» состоялось в Париже 30 мая 1927 г. в Театре Сары Бернар силами антрепризы Дягилева. Однако первое сценическое воплощение «Царя Эдипа», вопреки словам Стравинского (X, с. 202), состоялось не в Берлине (25 февраля 1928 г. под управлением О. Клемперера, «Кроль-опера»), куда приехал Стравинский, а в Вене (23 февраля 1928 г. под управлением Ф. Шалька, Венская опера). Об этой постановке и говорит композитор в конце публикуемого интервью.

Попутно отметим, что между этими двумя датами — 24 февраля 1928 г. — состоялась премьера «Царя Эдипа» на американском континенте: опера шла в концертном исполнении в Бостоне. Впоследствии состоялись исполнения и в Нью-Йорке: 8 марта 1928 г. (концертное исполнение) и 21 апреля 1931 г. (сценическое исполнение).

<sup>2</sup> Стравинский ошибается: термин «романтизм» родился именно в эпоху романтизма и первым, кто употребил его, был Новалис; применительно к музыке — Гофман.

<sup>3</sup> Отношение к «Фальстафу» в последние годы жизни изменилось у Стравинского. Л. Либмен свидетельствует: «Мы... неоднократно проигрывали запись отрывков из опер Моцарта и «Фальстафа» Верди, особенно заключительную фугу из последнего сочинения, которую Стравинский никогда не забывал определить как „чудо“» (Libman a p, p. 342).

<sup>4</sup> «...музыкальную драматичность» — так в оригинале!

<sup>5</sup> См. прим. 1.

## 41. . . .

<...> В «Царе Эдипе» Стравинский придает большое значение тому, как связаны между собой слово и музыка. Он говорит о раннем опыте — «Свадебке». Желание композитора лишить музыку каких-либо внемузыкальных элементов общеизвестно, но он не менее озадачен и проблемой того, как очистить и само слово от внемузыкального. Писались возражения: «Почему же вы так охотно прибегаете к слову в ваших произведениях?» Ответ — он не хочет отказываться от такого прекрасного инструмента, каким является человеческий голос. <...> Значительно интереснее, по его мнению, использовать слово за его чисто музыкальные возможности, вопреки той психологической выразительности и драматической значимости, которые в первую очередь ищут в слове. Стравинский говорит нам, что в «Царе Эдипе» слово является простым материалом, музыкально функционирующим подобно блоку мрамора или камня в архитектуре и скульптуре. «Свадебка», к примеру, состоит из песен, в которых нет большого логического смысла, но взамен в стихах подчеркнуты прежде всего ритмические и звуковые возможности. Наш язык, объясняет композитор, неотделим от эмоциональности, чувственности, что разрушает музыкальную ценность слова. Поэтому Стравинский возвращается к мертвому языку — к латыни, языку, который универсален благодаря своему распространению в церковном богослужении. Помимо этого, латынь не столь уж непривычна для нашего уха, как санскрит или греческий. <...> Стравинский оставляет латынь в неприкосновенности, но выделяет при этом слог, стопы и т. п. Выбор мифа об Эдипе также закономерен, так как и здесь композитор стремится «оградить» публику от драматического содержания и внемузыкальных ассоциаций —

ведь избранный им миф известен повсюду<sup>1</sup>. Именно по этой причине и, следуя концепции «слово — материал — музыка», композитор отвергает жанр песни, или немецкой Lied, к которым так охотно обращался в молодые годы. ...

Опубликовано: IVS, p. 17—18 со ссылкой на La Veu de Catalunya (Barcelona), 1928, 25 marzo. Интервьюер Дж. Ф. Майораль. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> В фильме «Портрет Стравинского» (Pennebaker Associates Ins.) композитор вспоминает о периоде совместного сотрудничества с Кокто над «Царем Эдипом»: «Я попросил Кокто сочинить либретто для «Эдипа» — либретто, которое, как я сказал, должно быть очень простым и ориентировано на широкую публику... Кокто сочинил либретто, которое было близко вагнеровским. Я сказал ему, что либретто отнюдь не простое и оно вагнеровское, мне же нужно более простое либретто — либретто для каждого. Никто не понимает вагнеровских либретто, даже сам Вагнер. Кокто сказал: «Мой дорогой, не беспокойся, я сделаю другое». И он написал другое, которое получилось только на йоту менее вагнеровским. Я сказал Кокто, что оно все еще вагнеровское. Он заметил: «Дорогой Стравинский, работать с тобой — одно удовольствие. Я напишу третье либретто». Оно оказалось очень хорошим. Третье либретто получилось как в итальянских операх. Это мне было и нужно».

## 42. «Аполлон». Беседа с автором<sup>1</sup>

(...) Вы хотите знать, почему я написал «Аполлона»? После «Эдипа» я еще раз пожелал вернуться к древнему миру. Я захотел написать аллегорический балет, без интриги, «диатоническое»<sup>2</sup> 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<sup>3</sup> впервые шел «Аполлон». Это было закрытое представление по приглашениям. Настоящая премьера была здесь, в Париже<sup>4</sup>. Я старался придерживаться как можно ближе классической формы, создать нечто вроде старинных сюит. Я написал музыку для струнного секстета с I и II скрипками, альтами, I и II виолончелями и контрабасами (...)

Опубликовано: Возрождение (Париж), 1928, 24 июня, с. 4. Интервьюер Л. Любимов.

<sup>1</sup> Полное название публикуемого интервью — «„Аполлон“ и „Ода“. Беседа с авторами». Помню Стравинского в нем выступил и Н. Набоков, автор «Оды» — представления с хореографией и декламацией, в основу которого была положена ода Ломоносова «Вечернее размышление о божьем величестве при случае великого северного сияния». В наст. публикации фрагмент беседы с Набоковым опущен.

<sup>2</sup> В тексте несомненно ошибочно сказано о «диалектическом» музыкальном произведении, что в данном контексте звучит достаточно абсурдно. Речь идет, конечно, о «диатоническом» произведении, о чем, кстати, пишет Стравинский и в «Хронике»: «Наиболее подходящим (в «Аполлоне».— В. В.)... показалось мне диатоническое письмо...» (с. 198).

Отрывок из публикуемого здесь интервью приводится в комментариях к сб. «Сергей Дягилев и русское искусство» (Дягилев, т. I, с. 479). Однако эта явная ошибка интервьюера Л. Любимова здесь осталась, к сожалению, неоткомментированной.



<sup>3</sup> В тексте ошибочно указано 28 апреля. «Аполлон Мусажет» был поставлен в Вашингтоне А. Больмом.

<sup>4</sup> В Париже премьера балета состоялась 12 июня 1928 г. Постановка здесь была осуществлена Дж. Баланциным.

### 43. Почему не любят мою музыку

Меня часто обвиняют в том, что я не проявляю интереса к музыке прошлого. Можно услышать, что сочинения композиторов-классиков совершенно ничего не значат для меня. Верны ли эти утверждения? Прежде, чем дискутировать о музыке прошлого, нужно знать ее. Я знаю ее достаточно хорошо. Родился я в семье музыканта. Мой отец был певцом едва ли не шалашинского ранга. За границей он бывал не часто, и имя отца было почти не известно за пределами России. Я провел детство на подмостках Императорской оперы, где была и унаследована моя любовь к музыке. Впрочем, мало выгоды я вынес из славы отца. Ясно представляя трудности артистической карьеры, он пытался спасти меня от обычной в таких случаях досады разочарования. Мои выступления пианиста и первые композиторские опыты отнюдь не убеждали его в том, что я буду в состоянии заработать хлеб насущный музыкой. Он предполагал, что было бы лучше для меня выбрать такую профессию, которая сулила бы определенный достаток. Именно с этой целью я был послан за границу изучать право.

Я успешно выдержал экзамены, получил степень. Во время пребывания в одном из провинциальных немецких городов<sup>1</sup> я посетил Римский-Корсакова, имея при себе рекомендательное письмо от отца, с которым он очень хорошо был знаком, — отец часто пел в его операх. Римский-Корсаков неоднократно видел меня за кулисами, хотя вряд ли мог тогда обратить на меня внимание. Во время нашего разговора прославленный композитор внимательно просмотрел сочинения, которые я показал ему. Он посоветовал заниматься мне музыкой и композицией, но не в консерватории, которую он считал достаточно устаревшей. Именно по этой причине Римский-Корсаков и стал руководителем моего музыкального образования.

Мое первое сочинение было написано, когда мне было всего десять лет. Оно называлось «Фавн и пастушка»<sup>2</sup>. С момента моих первых дебютов меня сопровождают ощущения не из приятных. За границей меня постоянно пытаются отправить обратно в Россию — это происходит довольно часто с теми, кто пересекает границы собственной страны. Соперники стараются видеть в нас «чужестранцев».

Я не считаю себя уж особенно русским. Я — космополит<sup>3</sup>, хотя некоторые мои черты являются врожденным свойством русского человека. Я люблю музыку как каждый русский любит ее. Существуют два истинно музыкальных народа — славяне и итальянцы. Музыкальная культура велика в Германии, она растет в Америке, но музыкальный талант русских, их любовь к музыке — явление природное.

В чем же причина разговоров о том, что я не отношусь с должным вниманием к творчеству старинных композиторов? Как любой

музыкант, я люблю всю хорошую музыку, будь то старинная или современная, хотя отдаю предпочтение, как и каждый, своим собственным вкусам. К примеру, я люблю Вебера, венских композиторов — Моцарта, Шуберта. Но необходимо дифференцировать их стили. Этот момент находится за пределами понимания тех, кто путает Моцарта с Бетховеном, помещая их имена в общей рубрике: «классика». Мало, кто в действительности знает их творчество. На их имена подчас ссылаются как на телефонные номера. Эти «знатоки», по-видимому, и не представляют себе, какая разница заключена не только между сочинениями названных композиторов, но и различными периодами их деятельности. Поздние сочинения Бетховена совершенно не сравнимы с тем, что он сочинил в юности. Я, к примеру, не воспринимаю некоторых сочинений Бетховена. То же я мог бы сказать и в отношении ранее упоминавшихся венских композиторов. Разговор о том, что кому-то не нравятся те или иные сочинения великих композиторов, еще не означает, что говорящий об этом не любит всей старинной музыки.

Критикам не следует надеяться, что наше поколение станет пользоваться музыкальным языком наших дедов. Средства выражения в наше время иные. Мы стали куда менее многоречивы. Мы живем в эпоху великого научного прогресса, и живем быстрее. Радио, авиация, кинематограф, новые формы искусства — все это невольно влияет на ход наших мыслей и чувств. Мы научились говорить кратко и не нуждаемся в старомодных формах выражения в искусстве, музыке и в жизни вообще. Те, кто не осознает новых форм искусства, этого нового языка, могут расценивать себя как поборников твердых принципов. Они противопоставляют нам классическое совершенство и требуют реставрации старых форм. Но говорить языком ушедших поколений не есть творчество. Старые мастера имели что сказать. Иное у приверженцев «доброе старое время». То, чего они добиваются, не искусство, а рутина.

Я часто слышу, что современная музыка лишена мелодии, что не может быть настоящей музыки без мелодии. Какая ерунда! Мелодия есть в современной музыке. Но здесь мы сталкиваемся с иным ее качеством. Обнаружение или, наоборот, отсутствие того, что именуется моими критиками «старым типом» мелодики, признается ими как единственная ее разновидность. Все великие композиторы слышали нечто подобное от своих современников.

У художников, которые оказывались впереди своего века, редко признают это качество; видимо, это и естественно. Трудно представить себе вершину горы, если она скрыта от вашего взора. Тем не менее гора остается горой и только со временем кто-то обнаружит ее вершину.

Если мысленно попытаться собрать воедино все страны, то я думаю, что около 90 % всей публики мою музыку не любят. Количество же моих приверженцев едва достигнет 10 %. Я затрудняюсь сказать, какой же из этих двух лагерей причиняет мне больше страданий — мои друзья или мои враги. Когда пишется что-либо новое, это, естественно, приходится по душе нарушителям «общественного» спокойствия. Но в то же время, они и выступают в качестве моих почитателей и последо-

вателей. Пытаясь «прояснить» мой стиль и сделать его более доходчивым, они как бы добавляют к нему воды. Разумеется, большая часть слушателей относится более благосклонно именно к этой, «разводненной» форме моего стиля. Однако со временем выясняется, что добавлено слишком много воды, публика не обнаруживает в музыке вкуса вина, это ее разочаровывает. Вместо того, чтобы адресовать упреки к тем, кто смешивает вино с водой, они придираются к качеству самого вина.

Большая часть враждебной мне критики исходит из Англии. Непонятно почему? Когда ряд моих произведений был исполнен по английскому радио и я был приглашен выступить с их оркестром, они исполнили эти сочинения в самой доступной для слушателя форме. Учитывая это обстоятельство, мне кажется, что моя музыка отнюдь не совершенно чужда британскому темпераменту.

Часто можно услышать, что в моей музыке слишком сильно преобладание геометрии — геометрии и порядка! Из чего же тогда складывается произведение искусства, как не из двух факторов, лишаящих художественную форму аморфности? Каждое сочинение должно иметь определенные музыкальные достоинства. Трудно выразить суть музыки, прибегая к словам — здесь один шаг до банальности, которые многочисленны, к примеру, у Вагнера, пытавшегося часто иллюстрировать словами свою музыку. Дело композитора не в иллюстрировании, но в написании собственно музыки.

Едва ли не каждая из областей музыкального творчества нуждается в реформе — к примеру, опера, в которой так много лет царил Вагнер! В наши дни Вагнер и его музыкальная драма признаются лишь той частью слушателей, которая привыкла делать для себя «открытия» позже всех. Мы более не верим в вагнеровское искусство. Мы даже предпочитаем простую искренность итальянской оперной школы. Я экспериментировал в области ораториальной оперы, написав «Царя Эдипа» совместно с молодым французским поэтом Кокто. Я полагаю, что можно сохранить старые оперные традиции, но нужно дать им новую жизнь.

Джаз, который у сторонников серьезной музыки вызывает такую ярость, определенно возник не без причины. Я обратился к нему уже в моих ранних сочинениях еще до того, как Европа услышала о нем. Сейчас я замечаю, что джаз изжил себя, по крайней мере в той форме, в которой он существует сегодня.

Я твердо уверен, что новая музыкальная культура растет в Америке, которая для этого достаточно материально состоятельна. Я имею здесь в виду даже не то, что творить могут хорошо оплачиваемые художники, но скорее то обстоятельство, что страны, обладающие достатком материальных средств, могут себе позволить поощрять искусство и расходовать деньги на интеллектуальные удовольствия. Подобное было, к примеру, в эпоху Возрождения, когда материально обеспеченные меценаты обнаружили, что не могут представить своего существования без искусства. Когда искусство становится необходимостью, за него охотно платят, организуются конкурсы, выявляются наиболее достойные их победители.

Я мало говорил о своей музыке. Я не люблю дискутировать о своих современниках, равно как и говорить о собственной музыке. О ней труднее говорить, чем писать. Многие хотелось бы перенести в область своего музыкального творчества. Каждое новое сочинение включает в себя какие-то новые идеи, и они зреют каждый день, каждый месяц, каждый год. Как эти идеи вызываются к жизни, как они объединяются в сочинениях, заставляя творить всю жизнь?

Деятельность композитора трудно объяснить словами. Искусство в значительной степени относится к области интуиции. Художественная интуиция помогает выразить то, что несведущие в этом люди вряд ли могут себе представить. Искусство — это предвидение будущего. Поэтому-то я и не буду говорить о своих сочинениях — когда-нибудь они станут доступны миру.

Опубликовано: Journal de Genève, 1928, 15 novembre; Hamburger Nachrichten, 1929, 29 November; Musical Forecast (Pittsburg), 1930, № 6, p. 1, 12. Публикуется по последнему изданию. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> См. прим. 2 к № 1 наст. изд.

<sup>2</sup> Это явная опечатка: сюита для голоса с оркестром «Фавн и пастушка» относится к 1905—1906 гг. (см. X, с. 61). Наиболее ранним из числа обнаруженных произведений Стравинского следует считать, видимо, Тарантеллу для ф-но (1898) (см. Д, с. 390).

По утверждению Н. Слонимского, сюита «Фавн и пастушка» фигурировала в самой первой заметке о Стравинском, появившейся в западной печати и опубликованной в «Bulletin français de la Société Indépendante Musicale», 1909, 15 juillet. Здесь, по сути, высказаны пророческие слова: «Молодой Стравинский брал частные уроки у Римского-Корсакова. Он автор Симфонии ми-бемоль мажор и сюиты «Фавн и пастушка». Эта сюита содержит интересные музыкальные страницы и она должна привлечь внимание к этому молодому композитору, чей талант в дальнейшем еще будет развит» (S l o n i m s k y, p. 148).

Первое упоминание о Стравинском в русской печати, по всей видимости, относится к публикации в «Петербургском листке», 1907, 15 апр. (см. об этом в ст.: Кузнецов А. В зеркале русской критики. — СМ, 1982, № 6, с. 69—75).

<sup>3</sup> Одно из наиболее спорных и противоречивых высказываний раннего Стравинского. См. об этом закл. статью, с. 446—450.

#### 44. Беседа Стравинского по поводу записи на фонограф «Петрушки»

(...) Моя первая мысль, связанная с «Петрушкой», заключалась в создании концертштюка, предполагающем соревнование фортепиано и оркестра<sup>1</sup>. Произведение было создано и в настоящее время оно стало второй картиной балета, происходящей в комнате Петрушки. Поначалу я замыслил здесь выход человека во фраке и обязательно с длинными волосами, которые были в моде у романтических поэтов и музыкантов. Он должен был садиться за фортепиано и из-под его рук рождались причудливые образы. Оркестр же в это время пылко протестовал раскатами звуков. Это была совсем не басня и не фольклор, который мне близок, но который был слишком далек от того, что мы находим в реальной жизни. Петрушка для меня не символ, но

живой персонаж, в котором нет ни живописности, ни потусторонности. Это только ярмарочная история, сценически эквивалентная моему изначальному замыслу, где Петрушка — этаким Пьерро, пианист, музыкант, поэт — только лишь участник банальнейшей интрижки. Но стержень действия — Фокусник, заурядность которого еще более оттеняет нам самого Петрушку. Он не слышит мелодий его сердца, не видит поэзии его души: Петрушка нужен ему только для выколачивания денег. Слушатели усмотрят в этом некое иносказание. Однако, назовем это правдой — ведь поэт не умирает никогда.

Идея драматического действия в «Петрушке» возникла только тогда, когда был создан концертштюк; только в этот момент мне впервые в голову пришла мысль о Петрушке. Я понял, что могу сделать своего рода роман с продолжением, так как история Петрушки допускает и развитие действия и элемент сюжета.

Как уже было сказано, моя первоначальная мысль оказалась воплощенной во второй картине. Но Петрушка нуждался в любви. Поэтому-то я и сочинил четвертую картину, которую недавно запечатлел на фонографе.

Я приехал месяц назад в Париж, чтобы записать «Жар-птицу». Это мой второй опыт в этом плане, так как «Петрушка» уже записывался в Англии<sup>2</sup>. Я не знаю ничего более трудоемкого, чем запись на фонограф. Необходимо повторять вновь и вновь один и тот же кусок — ведь требуется наиболее достоверное исполнение. Постепенно возникает усталость. И вот, когда уже нервы на пределе, когда руки исполнителей отказываются играть, когда душа истомлена монотонной работой, только тогда и начинается собственно запись. Ничто и никогда не давалось мне с таким трудом. Положение усугубляется и тем, что здесь необходимо слушать себя как бы со стороны, не имея возможности исправить не только погрешности в звучании оркестра, но и сугубо механические накладки. Все это трудно даже описать.

Нужно еще и думать о том, что из всего обилия исполнений будет выбрано одно наиболее верное, с которого затем будет изготовлено клише.

Точности звучания при записи добиваются благодаря скорости исполнения. Мы зависим и от времени звучания каждого валика — не более 3 минут и 50 секунд! Чтобы урезать в звучании всего 3 секунды, надо произведение повторить трижды. Весь этот процесс управляем секундомером, и это заставляет искать сравнений со спортивными рекордами.

Мой опыт работы с фонографом убедил меня, что для него надо писать специально, учитывая даже особенности тембра, — так же, как это делается при сочинении для механического фортепиано.

Необычная скорость фонографа говорит о том, что мы имеем дело с новой музыкальной субстанцией. Музыкальный образ, который рождается благодаря фонографу, ставит новую проблему. Если музыка отныне воспроизводится, а не «читается» (здесь судит слух, а не, так сказать, умственное зрение), то можно сказать, что фонограф создаст новый звуковой образ сам по себе и запись на пластинки не идентична понятию переложения.

Думаю, что будущие записи успешно воспроизведут звучание фортепиано, скрипки, целого оркестра, но, однако, фонограф тем не менее останется неким абсолютным инструментом, у которого свой постоянный тембр, свой особенный и выверенный тон.

Когда я исполнял мои произведения на механическом фортепиано, то, исходя из его электрической природы, я переложил свою музыку, которая никак не соответствовала моим истинным замыслам — я выступил здесь всего лишь посредником. Это я объяснял Эрику Сати, говоря, что механическое фортепиано не является инструментом, предназначенным для исполнения сочиненного мной, но инструментом, как бы возвращающим мне мое же произведение.

Мое желание записать в «Коламбии» «Жар-птицу» и «Петрушку» возникло даже вопреки тому, что технические средства сейчас еще не достаточно совершенны, хоть и вполне удовлетворительны. Благодаря этому я хотел запечатлеть мои традиции, мои желания, которые должны быть учтены при последующих исполнениях. И если существует некоторое различие между исполнением, что называется, за дирижерским пультом и исполнением перед микрофоном, то все-таки я должен признаться, что отдаю предпочтение последнему, так как нахожу здесь большое приближение к истинному замыслу. Сколь не был бы умен и опытен дирижер, многое в его деятельности непредсказуемо.

Итак, я ценю фонограф, так как он является в настоящий момент проводником идей мастеров современной музыки<sup>3</sup>.

Опубликовано: Nouvelles littéraires (Paris), 1928, 8 décembre. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> См. № 62 наст. изд.

<sup>2</sup> В конце 20-х — начале 30-х гг. Стравинским был осуществлен ряд авторских записей в фирме «Коламбия»:

1928 г. — Сюита из «Петрушки» (оркестр — ?);

1929 г. — Сюита из «Жар-птицы» (американский оркестр — ?);  
«Весна священная» (оркестр — ?);

Дуэт, Менуэт и Финал из «Пулчинеллы» (оркестр — ?);

1930 г. — Капрично для ф-но с оркестром (солист — автор и Страрам-оркестр п/у Э. Ансерме);

1932 г. — «История солдата» (без № 3, 8 и 9; Парижский камерный оркестр);  
Симфония псалмов (хор и Страрам-оркестр);

1933 г. — Сюита из «Пулчинеллы» (Токката, Гавот и Вариации I и II; оркестр — ?);

Серенада и Скерцино из «Пулчинеллы», обр. для скрипки и ф-но (С. Душкин и автор);

Октет (Парижский октет);

Русский танец из «Петрушки», обр. для скрипки и ф-но (С. Душкин и автор);

1934 г. — Колыбельная из «Жар-птицы», обр. для скрипки и ф-но (С. Душкин и автор);

Концертный дуэт для скрипки и ф-но (С. Душкин и автор);

Китайский марш и Ария из «Соловья», обр. для скрипки и ф-но (С. Душкин и автор);

Серенада in A для ф-но (автор);

Регтайм (камерный оркестр — ?);

Свадебка (ансамбль — ?).

<sup>3</sup> Вопросы, затронутые в этой статье, будут затем более подробно рассмотрены композитором в «Хронике» (с. 217—222).

## 45. Беседа со Стравинским

(...) Вначале речь заходит о «Кардильяке» Хиндемита. Стравинского заинтересовывает это сочинение, но он его еще не слышал<sup>1</sup>. Я (К. Шёневольф. — В. В.) пытаюсь описать мои впечатления: это спектакль, где музыка и текст развиваются параллельно, не взаимодействуя друг с другом. (...) Это вызывает у Стравинского энтузиазм. В Хиндемите он вообще видит одного из самых плодотворных композиторов Германии. Свое отношение к искусству Стравинский высказывает лучше всего в момент разговора о Хиндемите: нужно решать художественные задачи, стремясь при этом к простоте выражения. Он презирует дилетантизм и халтуру так называемых «новаторов». Композитор темпераментно протестует против понятия «атональность». И что такое вообще атональность? Каждый истинный музыкант должен относиться к атональности отрицательно. Это явление побочное, которое причиняет только вред и дискредитирует новое искусство. Под маркой «современная» создано огромное количество никчемной музыки, а дилетанты принимают ее за музыку подлинную. Все оптом сваливается в одну кучу, именуемую «новой музыкой». Это звучит подобно смертному приговору. Настоящее искусство подменяется шарлатанством, на чем эти ничтожества и бездары пытаются сделать себе карьеру. (...)

Однако почему в своих сочинениях Стравинский двинулся назад к старинной музыке? «Назад! В искусстве не может быть никакого движения назад, — негодует композитор. — Каждый из нас должен в определенном периоде прошлого вновь обнаружить для себя исходный пункт для творчества. Не может быть бесконечного продолжения уже существовавших художественных традиций, как и не может быть прямолинейности в любой форме развития». (...)

Стравинский откровенно высказывается о Брамсе. Чувство формы в его симфониях восхитительно. «Публика же предпочитает его сентименты, моя же любовь к Брамсу зиждется на ином: на восторге перед его архитектурной». Регер кажется ему в сравнении с Брамсом мелковатым. Слишком много здесь умозрительного. Стравинский не отрицает существование того, что именуется «сердцем», но ведь чувство — явление само собой разумеющееся, равно как и умозрительность. (...)

Над чем сейчас работает композитор? Над новым фортепианным концертом, который по счету уже второй<sup>2</sup>. Первый известен уже всему миру. Стравинский играл его в Берлине, в Париже, в Америке. Композитор отмечает, что во втором концерте он хотел продемонстрировать свое владение сугубо концертными традициями, что уже было сделано в «Эдипе».

Для «Балета Иды Рубинштейн» Стравинский сочинил новый спектакль «Поцелуй феи». Он приехал в Германию с Идой Рубинштейн, чтобы посмотреть немецкую премьеру балета в берлинской «Кроль-опере»<sup>3</sup>. Музе Чайковского посвящен этот балет. (...)

Опубликовано: Dresdner Neueste Nachrichten, 1929, 1 Februar, S. 2; Die Musik (Berlin), 1929, April, S. 502—503. Пер. с нем. В. П. Варунца. Интервьюер К. Шёневольф.

<sup>1</sup> Премьера оперы Хиндемита «Кардильяк» состоялась в Дрездене 9 ноября 1926 г. (дир. Ф. Буш). Возможно, в данной публикации речь идет о более близкой по времени постановке оперы, которая состоялась в «Кроль-опере» в Берлине 30 июня 1928 г. (дир. О. Клемперер).

<sup>2</sup> Имеется в виду Каприччио для ф-но с оркестром (1929). Под первым фортепианным концертом подразумевается Концерт для фортепиано и духовых (1924).

<sup>3</sup> Шёневольф говорит о поездке Иды Рубинштейн в Берлин, как о свершившемся факте, в то время как приезд ее труппы, судя по всему, не состоялся: в берлинских газетах этого времени нет упоминаний о гастролях труппы, несмотря на то, что ее предполагаемый приезд широко анонсировался в прессе. «Поцелуй феи», незадолго до этого поставленный «Балетом Иды Рубинштейн» (премьера состоялась 27 ноября 1928 г.), по всей видимости, и должен был быть показан в Берлине.

Однако Шёневольф не называет истинной причины приезда Стравинского в Германию: 8 февраля 1929 г. в Дрездене состоялось концертное исполнение «Царя Эдипа» под управлением Стравинского и 10 февраля его авторский концерт, в котором были исполнены Октет, Регтайм, Сюита № 1 для мал. оркестра, Три стихотворения из японской лирики и Три истории для детей.

Об исполнении «Царя Эдипа» в Дрездене Стравинский упоминает в «Хронике» (с. 225).



*1930-е* ГОДЫ

---



## 46. Объективность в музыке. Один час в обществе И. Стравинского



следу прекрасной традиции русских композиторов, которые во все времена приезжали в Прагу к своим братьям по крови. Для меня этот визит тем более приятен, что мой первый приезд в Прагу в 1924<sup>1</sup> году не принес мне того удовлетворения, на которое я мог бы рассчитывать». Композитор рассказывает о том, как с высокой температурой он дирижировал программу. На сей раз поездка оказалась более удачной — в Праге стоит чудесная погода.

Разговор заходит о современной чешской музыке. Стравинский жалеет, что все еще мало знаком с ней. На одной из репетиций, на которую он попал в Париже, его, к примеру, заинтересовал Мартину. «Что вы скажете о четвертитоновости?» — «Здесь я не компетентен, — ответил композитор. — Я признаю только полутоновую основу музыки, четвертитоновая же мне представляется простым глиссандо между двумя полутонами».

Что вы скажете о современной русской опере? «Вы как русский композитор...» — начал было журналист, но Стравинский раздраженно прервал его: «Где вы видите русское в моей музыке? В моих последних сочинениях этого нет тем более. Они, если хотите, глобальны, в них вы слышите весь мир. Возьмите, к примеру, «Эдипа». Что в нем русского? Скорее, латинское. У меня вообще создается впечатление, что к проблеме национального в музыке следовало бы относиться осторожнее. Совершенно ясно, что в «Истории солдата» и в «Петрушке» с этой точки зрения вы найдете много славянского. Но в «Эдипе»? (...)»

Стравинский говорит о своей последней работе. «Это будет симфония, которая написана в связи с празднованием 50-летнего юбилея Бостонского симфонического оркестра, и должна она быть закончена к 1 сентября. Это будет немногословное, концентрированное по мысли сочинение<sup>2</sup>. Сейчас более не пишут развернутых частей. Пишут так же, как говорят: коротко и типически (*typisch*). Век назад у людей было больше времени. Мы живем сегодня и должны жить сообразно этому».

Речь заходит о дирижерах. «Нужно осторожнее относиться к тому впечатлению, которое производит так называемые «гениальные дирижеры». И что такое вообще гениальный дирижер? Где граница между объективным исполнением и индивидуальной интерпретацией? Какова степень проникновения исполнителей в произведение? Как можно уста-

повить объективность исполнения? Самый лучший в моем представлении дирижер — фельдфебель военного оркестра, который строго придерживается написанного».

Еще раз о современной музыке: «Здесь много интересного, впрочем, о коллегах не принято говорить плохо. Поэтому — никаких имен! Все же еще много остатков романтизма там, что именуется современной музыкой. Это не во всем соответствует сегодняшнему дню. Малер, который принадлежит прошлому веку, оставил после себя большое потомство. Некоторые из современных композиторов быстро выдохлись, другим же — недостает в творческой позиции ясности. Именно поэтому Дебюсси выдержал проверку временем. Из современных французов мне особенно импонирует один молодой человек — Анри Сеге. Возлагаю я надежды и на некоторых других». (...)

Опубликовано: Prager Presse, 1930, 23 Februar, S. 5. Пер. с нем. В. П. Варуна.

<sup>1</sup> В тексте ошибочно указан 1925 г.

<sup>2</sup> Имеется в виду Симфония псалмов.

## 47. Беседа со знаменитым русским композитором Игорем Стравинским

(...) — *Каким временем датируется ваше первое произведение?*  
— 1906 годом. Тогда я только что прослушал курс у Римского-Корсакова. Мое первое произведение для оркестра — «Фавн и пастушка», к этому же времени относится и Первая симфония<sup>1</sup>.

— *Что представляют собой ваши последние сочинения?*

— Это — Каприччио для фортепиано с оркестром; будущей зимой в Брюсселе, в Филармоническом обществе я буду играть в нем сольную партию. Я закончил также первую часть Симфонии псалмов, которую мне заказало Бостонское филармоническое общество, празднующее в ноябре пятидесятую годовщину своего основания. Это сочинение очень простое и навеяно библейским текстом Иеронима<sup>2</sup>.

— *Вы с некоторых пор занимаетесь охотно ремеслом дирижера?*

— Я люблю дирижировать моими произведениями. Чувствую и огромную радость, когда добиваюсь того, что сочинения моих соотечественников становятся доступны тому или иному оркестру.

У меня создается впечатление, что, дирижируя своими произведениями, композитор, в известном смысле, чувствует, как полностью раскрывается его темперамент и ощущает огромное удовольствие от того, что сочинение передано так, как оно задумано.

— *Вы, конечно, знаете всех крупных современных дирижеров. Кому вы отдаете предпочтение?*

— Не мне о них судить и все же я вам скажу, что самым большим из них мне представляется Тосканини.

— *Есть ли у музыканта своя теория, своя манера выражать мысли в связи со своими вкусами?*

— Может быть. Моя теория? Есть ли она у меня? Я, в известном

смысле, пытаюсь возводить «архитектурные конструкции». Можно сказать, что моя цель — форма. Я даже импровизациям придаю конструктивную стройность.

— *Можно ли говорить о том, что русская музыка вдохновлена народной песней?*

— Конечно, многие музыканты нашли в фольклоре источник самого высокого вдохновения. На мой взгляд, народная музыка ничего не выигрывает от того, что ее извлекают из естественной для нее среды. Она не создана для того, чтобы быть предметом усложненной оркестровки. Народная музыка теряет свойственный ей характер и свое очарование, если ее вырывают «из земли с корнями». При этом рискуют совершить над ней насилие, сделав монотонной.

— *Что вы думаете о джазе? Считаете ли вы джаз серьезной музыкой?*

— Джаз? Он нравится мне лишь тогда, когда является искренним выражением негритянской музыки. Я люблю джаз несравненно меньше в его англо-саксонских транскрипциях. Необходимо ли нам приспосабливаться к джазу? Должен ли он влиять на композиторов наших дней? Это вопросы деликатного свойства. Каждый музыкант воспринимает музыкальную выразительность в соответствии со своим темпераментом и личностью. Джаз останется формой искусства до тех пор, пока он не растворится в тех его трактовках, которые лишат его оригинальности (...)

Опубликовано: L'Etoile Belge (Bruxelles), 1930, 22 mai. Пер. с франц. Г. Б. Рабиновича.

<sup>1</sup> «Фавн и пастушка» в действительности является сюитой для голоса и оркестра и написана в 1905—1906 гг. Первая симфония окончена в 1907 г.

<sup>2</sup> В Симфонии псалмов использованы тексты псалмов Давида из латинского перевода Ветхого завета библии, выполненного в 386—406 гг. богословом Иеронимом, о котором упоминает Стравинский. Перевод Иеронима положен в основу католической библии, так называемой Вульгаты.

## 48. Беседа с мэтром современной музыки

(...) — *Музыка. Является ли она «одиноким всадником» или вы думаете, что ее тенденции схожи с тенденциями других видов искусств и они тяготеют к некому единодушию, придающему нашей эпохе ее собственный облик и стиль? (...)*

— Сегодня понятие формы имеет преобладающее значение — формы конструктивной. Моя музыка в основе своей конструктивна. (...)

Нельзя сказать, что наше время только антиромантично. Однако романтизм вдохновлен духом средних веков, мистическим духом импровизации без стремления вылепить объект. В этом смысле современное искусство объявляет себя враждебным романтизму и стоит ближе к классике, которой свойственна именно ясность формы. Но здесь следует быть осторожным. Вебер — это классик, творящий в эпоху романтизма, равно как и Мендельсон. У них под внешним одеянием моды

всегда ощутим каркас, прочный и классический — классический в смысле конструкции.

— *Можно ли в этом случае определить современное искусство как неоклассицизм?*

— Нет, этим словом злоупотребляют. Оно ровным счетом ничего не значит.

— *Стало быть, вы видите весьма определенную связь между угловатыми формами Ле Корбюзье, к примеру, и музыкой, близкой вам, которая конструктивна по форме...*

— ...осторожнее, конструктивная форма эстетична даже не у лучших архитекторов, у лучших же она несет в себе элемент полезности, необходимости, которые рождены самой жизнью. [...]

— *Стало быть, музыка ориентирована в сторону архитектуры?*

— Подобно другим видам искусства, и, чтобы сказать точнее применительно к музыке, в сторону архитектоники<sup>1</sup>.

— *Тем не менее я настаиваю, что в искусстве образовалось два русла: в одном случае — подчеркнуто стремление к конструктивности, в другом — примат образного выражения (не будем злоупотреблять синонимами). Последнее победило в экспрессионизме. Кубизм же — ближе к архитектуре и, как мне кажется, ближе потому, что в нем присутствует начало конструктивное, о чем вы говорили выше. Экспрессионизм движется изнутри наружу, переливается через край...*

— ...«переливание через край» не противоречит подлинности выражения, но только если оно не выходит за рамки дозволенного, но противостоит ей, если «выпадает из кадра». Переливание через край показывает отсутствие внутренней дисциплины, которая, если хотите, разжижает произведение. Но это правда, что экспрессионизм ориентирован на индивидуальность, в то время как кубизм — на личность.

Нужно относиться с недоверием к индивидуальности, но никак не к личности. Личность — это почти божественное понятие; это качество существа, наделенного дарованием. Индивидуальность противопоставляет себя божеству: она расценивается в мире духовного, как форма утонченного тщеславия и эгоизма. Личность же только заимствует и возвращает.

— *Подобные рассуждения невероятно вас сближают с христианской, даже схоластической концепцией.*

— Я это знаю. Я принадлежу к православию, но обе наши церкви соприкасаются во многих моментах.

— *(Стравинский по этому поводу скажет немало такого, что многие прочтут с удивлением, но его высказывания категоричны и никто не способен лукавить до такой степени, как он.)*

*Осуществлен ли сегодня триумф новых музыкальных форм?*

— Не думаю, я не очень-то верю в триумф форм на земле, а верю скорее в триумф идей, а не форм. Как и в каком виде — не знаю. Но чем больше отходишь от канонов христианской церкви, тем более отходишь от истины. Эти каноны столь же незыблемы в композиции, сколь и в жизни человека. Эти каноны образуют то единственное место, где полностью осуществлен порядок: не спекулятивный и искусственный, но порядок божественный, который нам дан и кото-

рый должен существовать как внутри жизни, так и в ее внешних проявлениях: в живописи, в музыке и т. д. Это — борьба против анархии и не столько против беспорядка, сколько против отсутствия порядка. Я сторонник архитектуры в искусстве, ибо она являет собой воплощенные упорядоченности. Творчество — протест против анархии и небытия. Самоубийство — это величайший грех; оно противоречит порядку и возвращает к небытию, из которого бог нас извлек посредством и ради формы. Отсутствие порядка, самоубийство — протест против бога.

— *Игорь Стравинский, вам близки самые возвышенные идеи, которые вы претворяете в своей музыке. Но не возвышаете ли вы ее над зрелищем тех новых форм, которые родились в этом низменном мире: например, над зрелищем машины, которой восторгались кубисты. Не руководит ли вами в открытии музыкальной истины зрелище современности?*

— Машина — форма чрезвычайно привлекательная, но поверхностная, не способная непосредственно заинтересовать искусство. Искусство создается при помощи себя самого. Его нельзя создать на основе уже раз сотворенного.

— *Это было бы действительно пересадкой одного организма в другой... Тем не менее смогли бы вы вдохновиться зрелищем машины (как вдохновился Онеггер)?*

— Вдохновение оккультно. Можно вдохновиться, оставаясь в собственных четырех стенах. Но, после того, как поиски в себе вдохновляющего начала не дают результатов, можно вылезти и «наружу», подалее от себя. Но именно тогда, когда вы отдаляетесь, вы совершаете наибольшие ошибки. Машина или сильная гроза (в данном случае это одно и то же) могут дать импульс, но этот фактор останется внешним, как удар хлыстом, как алкоголь, как возбуждающее средство. Нужно суметь расположить их на принадлежащем им же месте в нужном порядке. Я не говорю, однако, о тех спекулянтах, которые ради того, чтобы показаться «современными», отправляются на фабрику.

— *Видимо, это вы и имели в виду, когда говорили, что обратились к джазу?*

— Джаз не способен привнести в искусство что-либо новое: он только акцентирует ту сторону музыки, которой пренебрегали более века, — ритм. Некогда второстепенный элемент музыкального творчества выдвинулся сегодня вперед и достиг уровня явной очевидности. Реакция — это вполне естественное явление. Будучи лишенными ритма в музыке и танце в прежние времена, мы обращаем на него сегодня особое внимание. «Широкие плечи» джазовой музыки заставляют, тем не менее, думать об известной аналогии с современным спортивным костюмом. С другой стороны — нужно восстановить контуры и силуэты музыкального такта и музыкального языка.

— *В вашей «Истории солдата» можно заметить заимствование как у народной музыки, так и у джаза.*

— Разумеется, но эти элементы разыскивались и включались в произведение не из-за снобизма. Они стали естественным результатом творческого поиска, равно как и сам джаз естествен. (...)

<sup>1</sup> Опубликовано: La Vingtième Siècle (Bruxelles), 1930, 27 mai, p. 1. Интервьюер П. Верри. Пер. с франц. Г. Б. Рабиновича.

<sup>1</sup> В тексте — архитектональности (architektonal).

## 49. Беседа со Стравинским

(...) Стравинский впервые гостит в Нюрнберге, хотя был в нем 18 лет назад, когда ездил из Вены в Байрёйт, чтобы присутствовать на последнем выступлении Ганса Рихтера в «Мейстерзингерах»<sup>1</sup> (...) На вопрос, какой из дирижеров, по его мнению, способен в наилучшей форме исполнить его музыку, Стравинский ловко уклонился от ответа: «На этот вопрос трудно ответить, но я ненавижу, когда меня интерпретируют, чаще всего прилепляя мне то, чего и в помине нет. Моя музыка не атональна — атональности здесь также мало, как нет в ней и дьявола. Я говорю исключительно на языке сегодняшней эпохи, а это порой удивляет настолько, что мою музыку называют атональной». (...)

Опубликовано: Acht-Uhr-Blatt mit Allgemeiner Sportschau (Nürnberg), 1930, 3 Dezember, S. 6. Пер. с нем. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Это событие произошло 20 августа 1912 г. — Г. Рихтер, завершая дирижерскую деятельность, исполнил в Байрёйте «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера. В «Хронике» (с. 80—81) и «Диалогах» (в последнем случае ошибочно указан 1911 г.; с. 57, сноски) упоминает об этой поездке, но здесь идет речь о «Парсифале».

Высказывание Стравинского о Г. Рихтере см. в «Хронике», с. 46.

## 50. Спасите «Кроль-оперу»<sup>1</sup>

Я слышал еще в Париже, где многие художники с огромным интересом следят за развитием «Кроль-оперы», что этот оперный театр собираются закрыть. Теперь, во время пребывания в Берлине, я к своему величайшему удивлению узнаю, что действительно принято решение о закрытии «Кроль-оперы». Я не могу понять такой меры, не хочу верить этому. С деятельностью «Кроль-оперы» я знаком с момента ее возникновения, слышал многочисленные исполнения своих произведений, видел там постановки классических и иных, современных опер. На основе этого практического опыта у меня возникло ощущение, что в Европе существует одно единственное учреждение, где идет фундаментальная работа над столь необходимым обновлением оперы — с самыми серьезными намерениями, выдающимся успехом и широким резонансом; учреждение, к которому можно питать товарищеское доверие.

И этот на редкость живой, честный в работе, этот единственный в своем роде, не поддающийся восстановлению организм хотя бы убить? — Быть не может!<sup>2</sup>

Опубликовано: Tagebuch (Berlin), 1930, № 46, S. 1834; Die Musik (Berlin), 1930/31, № 5, S. 392. Пер. с нем. Л. С. Товалевой.



<sup>1</sup> Заметка Стравинского входит составной частью в подборку, опубликованную на страницах журнала «Tagebuch» в связи с тогда еще только предполагавшимся закрытием «Кроль-оперы». Помимо Стравинского в дискуссии приняли участие Томас Манн, Пауль Хиндемит, Курт Вайль и др. (их выступления публикуются ниже).

«Кроль-опера» названа по имени Аугусты Кроль, создавшей свою антрепризу в 1840-х гг.

Постановка «Юрибергских мастерзингеров» под управлением О. Клемперера, состоявшаяся 1 января 1924 г., открыла новую страницу в истории театра. С 1927 г. Клемперер становится художественным руководителем «Кроль-оперы». С его именем связаны постановки, превратившие театр в едва ли не самое значительное явление этого периода в оперном искусстве. Это — «Фиделло», «Летучий голландец», «Кармен», «Сказки Гофмана», редко исполняемые «Ганс Гайлинг» Маршнера, «Поцелуй» Сметаны, «Черное домино» Обера, сочинения Стравинского («Царь Эдип»), Хиндемита («Кардильяк»), Кшенека, Мийо и др. Деятельность театра, направленная против оперной рутины, его ориентация на современность, наконец, огромная популярность «Кроль-оперы» в самых широких слоях берлинской публики привели к решению консервативного прусского правительства закрыть театр. 3 июля 1931 г. состоялась последняя перед закрытием премьера — «Свадьба Фигаро».

Здание театра было расположено в берлинском Тиргартене (ныне — территория Зап. Берлина); разрушено в годы второй мировой войны.

Традиции «Кроль-оперы» возродились после войны в спектаклях берлинской Коимической оперы, где в сезоне 1949/50 г. работал О. Клемперер.

<sup>2</sup> В качестве дополнения к реплике Стравинского ниже публикуются высказывания Т. Манна, Хиндемита и Вайля, напечатанные в том же номере «Tagebuch». Пер. с нем. Л. С. Товалевой.

*Томас Манн*

Если уж один из берлинских оперных театров должен стать жертвой превратностей времени, так почему же именно тот, который бесспорно менее всех других обременяет государственный бюджет, ибо здесь — как говорит в «Vorwärts» Клаус Прингсхайм — «бережливость в материальных средствах и концентрация духовности целенаправленно взаимообуславливаются и переплетаются»? Почему? А потому, что «Кроль-опера» — прочная духовная и культурная опора левых сил, потому что она находится в центре социальных и художественных интересов и тем самым как бельмо на глазу у всяческой социальной и культурной косности. Если оперная проблема сегодня все еще (или же вновь) вопрос интеллектуальный и предмет интеллектуальных споров, то это в первую очередь заслуга именно этого института; он весьма своеобразно сочетает бескомпромиссность, строгость и живость своего репертуара с социальными тенденциями, то есть со стремлением привлечь массы политикой цен. Существование оперы и в интересах народа, и в интересах искусства; так как же не защищать это дело? Я не знаю, каким образом можно разрешить оперный кризис в Берлине, но что это должно произойти не за счет «Кроль-оперы», мне кажется бесспорным. Для достижения необходимой экономии, по моему мнению, скорее следовало бы всемерно объединить работу двух других оперных театров\*.

*Пауль Хиндемит*

То, что в маленьких провинциальных театрах стало теперь само собой разумеющимся — а именно, стремление музыкально и сценически обновить оперу и оперное дело, — в Берлине будет уже невозможно, если «Кроль-оперу» закроют. «Кроль-опера» со временем стала понятием, без которого музыкальная жизнь уже немислима. Из всех берлинских оперных театров это несомненно тот, чьи работы у нас, да и за рубежом пользуются наибольшей известностью. Берлин собираются лишить одного из самых своеобразных и деятельных художественных институтов — в такое решение невозможно поверить! Даже прекрасно спетые и сыгранные старые оперы не в состоянии обеспечить оперному делу длительную жизнь; у нас должен быть театр, серьезно стремящийся служить прогрессу. Будем же надеяться, что невежественное решение закрыть «Кроль-оперу» уступит место более разумным соображениям.

*Курт Вайль*

Ну ладно! «Кроль-оперу» закроют. А что останется? Оперный театр в Шарлот-

\* Имеются в виду Немецкая государственная опера и Городская опера, функционировавшие в Берлине одновременно с «Кроль-оперой». (Прим. сост.)

театре\*, который по уровню постановок намного ниже хороших провинциальных театров и своим репертуаром все более явно поддерживает реакционное движение в музыке (дотация — около 2,8 миллионов из общественных средств); далее Государственная опера на Унтер-ден-Линден, чей руководитель\*\* по радио объявляет, что театр видит свою главную задачу в демонстрации вокальных феноменов, а в остальном претендует лишь на то, чтобы считаться «парадным и зрелищным предприятием» с «чарующими декорациями» и красивыми голосами, и в этом-то и заключается «культурное значение оперы» (дотация — около 2,5 миллионов из общественных средств).

А что губится? Не то, чем «Кроль-опера» — явно под непрерывным давлением — стала сегодня (и что все еще весомо по сравнению с уровнем двух других оперных театров), а то, чем она в 1927 г. обещала стать: живой, современный музыкальный театр, который трактует оперный жанр не как музейное дело. Он видит свою задачу в создании и разработке нового оперного стиля, соответствующего восприятию современного человека: новой формы музыкального театра без звезд и отпусков в Америке, театр творчества, активности и дисциплины.

Итак, сегодня уже недостаточно требовать, чтобы «Кроль-опера» как сильнейший художественный коллектив берлинского оперного дела была сохранена, но мы одновременно должны потребовать, чтобы ей предоставили все возможности для работы и ту свободу действий, которые нужны для выполнения ее изначальной программы. Ибо именно эта первоначальная программа — фактор, который делает ее дальнейшее существование необходимым.

## 51. . . .

<...> Что мне делать? Часть прессы говорит о том, что мне следовало бы по-прежнему продолжать шокировать публику. Другая же — выражает уверенность в положительных качествах моей музыки с того момента, как я стал писать «наподобие Верди». Видно, они действительно не способны осознать, что я занимаюсь чем-то совершенно новым. <...>

Опубликовано: SPD, p. 204 со ссылкой на Berliner Börsen-Courier, 1931, September (число не указ.). Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 52. Современное музыкальное восприятие

Для искусства нашего времени чрезвычайно характерно обилие боевых «кличек», которыми наделяют самые разнообразные явления и стили. При этом упускают из виду, что они, при всем остроумии, вряд ли могут рассчитывать на длительное существование, ибо точное определение какого-нибудь направления в искусстве наших дней есть задача будущего историка музыки и критика. Древние греки не подозревали, что они «классики», и представители романтической школы не

\* Речь идет о Городской опере, до 1919 г. называвшейся Немецким оперным театром в Шарлоттенбурге (по местоположению в одном из районов Берлина; в наст. время театр находится на территории Зап. Берлина). (Прим. сост.)

\*\* Руководителем Немецкой государственной оперы в эти годы был Эрих Клайбер. (Прим. сост.)

называли себя «романтиками»<sup>1</sup>. Во всяком случае, кличка вещь удобная, если даже за ней не скрывается никакого глубокого смысла. За последнее время мы успели пережить и новую «объективность»<sup>2</sup>, и новую «классичность», и даже новую «сердечность». Что касается меня, то в своем творчестве я отнюдь не считаю себя представителем какого-либо направления или школы. Я не основывал никакого течения и не пытался делать этого. Через все мое творчество проходит вполне определенная мысль. Когда утверждают, что я в своей оперной оратории «Царь Эдип» вернулся к форме классической оратории Генделя, я в ответ на это хочу указать, что мое искусство никогда не возвращается к старым формам, — я всегда стремлюсь идти вперед. Кто умеет слушать, тот заметит единый путь от «Жар-птицы» к моему последнему произведению. Латынь, которая использована в «Царе Эдипе», не есть доказательство моего тяготения к тенденции «классицизма». Я только потому избрал латынь, что она является своего рода универсальным языком и вместе с тем языком католической церкви — диалект, на котором лучше всего выразить высокие понятия, трактуемые в «Царе Эдипе». Мои основные взгляды являют собой полную противоположность известной теории музыкальной драмы и тому, как она воплощена в произведениях Вагнера. В музыкальной драме действие становится музыкой. Мое же направление — превращение музыки в действие, в то время как так называемая «романтическая» музыка есть до известной степени фотография музыкальной действительности. Не область чувства, а ритм и движение кажутся мне основой музыкального творчества. Не ведя никакой пропаганды против романтики, я все же должен сказать, что мое восприятие далеко от романтики, которую я считаю как в жизни, так и в искусстве изжитой. Кто способен оставаться сентиментальным и романтическим в нашу эпоху спорта, неслыханно развитых способов передвижения и технических усовершенствований во всех областях? Это, разумеется, ни в коей мере не умаляет значения великих образцов романтического искусства. Из старых мастеров я люблю Вебера, который считается отцом немецкой романтической музыки. Меня поражают у него не специфические черты романтической музыки, но блестящая музыкальная техника и совершенно новая для его эпохи выразительность оркестровки, новые неожиданные возможности в области инструментовки. Что я люблю Баха и Моцарта — само собой понятно. В русской музыке я высоко ценю, к сожалению, малоизвестного на Западе мастера — Глинку и, что может показаться несколько неожиданным, Чайковского, наделенного повсюду ярлыком «сентиментального романтика». И у этого композитора поражает мастерство чистой музыкальной формы. Ставший всемирно известным Мусоргский мне лично чужд и именно потому, что он стремится перевоплотить драматическое действие в музыку. Насколько я ценю Верди блестящего периода его опер, настолько я не приемлю его последних опер периода «Отелло» и «Фальстафа».

Тенденция против так называемой «эмоциональности» в искусстве характеризует те требования, которые я предъявляю дирижерам при исполнении моих сочинений. Раз дирижер управляет оркестром «эмо-

ционально» — значит он самовольно изменяет темп. Этот дирижер мнит, что выражает чувства композитора, которые якобы заложены в нотах. Однако его трактовка совершенно не совпадает с тем, что было задумано композитором. Часто ссылаются на сказанное мной о звонарях, которых я считаю «дирижерами в идеале». Звонарь, приводящий в движение один конец веревки, связанной, к примеру, с колоколом церкви св. Павла в Лондоне, не предполагает, что сотворит другой ее конец. Он знает также, что невозможно здесь воздействие на звучание или ритм. Музыка живет непосредственно в колоколе и никак не зависима от «чувств» звонаря. Поэтому мне и кажется, что звонари являются прототипами идеальных дирижеров именно потому, что их работа не зависит от нервов<sup>3</sup>.

Недавно я попытался вместо четырех фортепиано в «Свадебке» использовать четыре пианолы. Хотя этот инструмент и не обладает музыкальными традициями, он, однако, не подвержен влиянию нервной системы исполнителя<sup>4</sup>.

Опубликовано: *Kölner Tageblatt*, 1931, 31 Oktober — 1 November; *Die Musik* (Berlin), 1932, November, S. 149 (фрагм.); газета «Советское искусство», 1932, № 57, с. 27 (рус. пер. фрагм. опубли. в «Die Musik»). Печатается по тексту «*Kölner Tageblatt*». Пер. с нем. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> См. прим. 2 к № 40 наст. изд.

<sup>2</sup> Стравинский ссылается на тенденцию в немецкой живописи и графике, возникшую в 1920-е гг. «*Neue Sachlichkeit*», которая противопоставила себя крайностям экспрессионизма. «Моделью» была выбрана живописная классика XVII—XVIII вв., и в этом смысле «Новая объективность» сблизилась с общеевропейским движением «неоклассицизма».

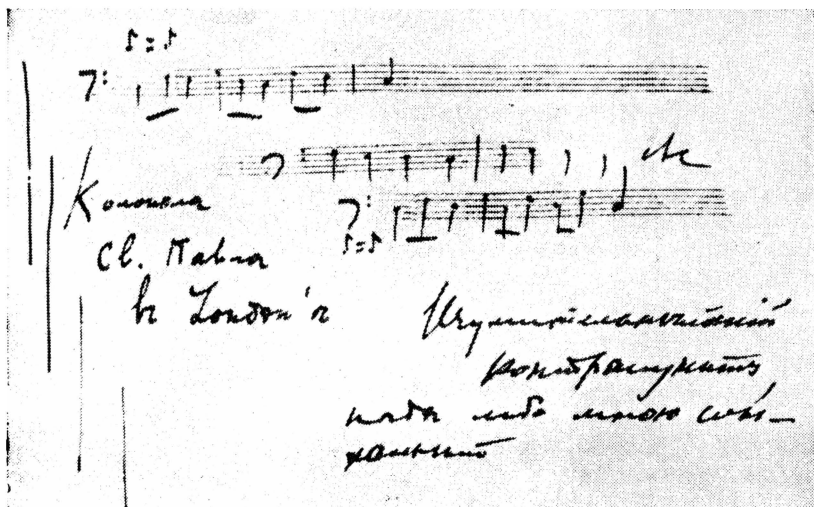
Впервые термин был употреблен в буклете, посвященном открытию выставки художников этой тенденции, которая состоялась в Мангейме в 1925 г.

<sup>3</sup> Единственный известный комментатору источник, в котором речь идет о сопоставлении «звонарей и дирижеров» — *Blätter der Staatsoper und Städtischen Oper* (Berlin), 1927, № 9—11, S. 20—21. Публикуемый здесь «Разговор со Стравинским» является переводом «англо-американской» (так указано в журнале) статьи, о которой не сообщено никаких библиографических сведений. Приводим отрывок: «Еще перед тем, как я (автор также не указан. — В. В.) познакомился со Стравинским, один из моих друзей рассказал мне небольшую, но чрезвычайно показательную историю о нем. Когда однажды он ехал вместе со Стравинским в машине, зазвонил колокол церкви св. Павла (в Лондоне. — В. В.). Стравинский нервно остановил машину: «Это и есть, собственно, идеальнейшая и единственная возможность подлинного исполнения музыки, — сказал он. — Совершенно невозможно, дергая за один конец веревки, предвидеть, что сотворит ее другой конец. Звонарь не может заставить звонить колокол громче или тише, не может он повлиять и на ритм его звучания, на его звук. Звонарь не в состоянии сделать ничего более, как только тянуть за веревку... Музыка рождается не в нем — она существует в самом колоколе. Звонарь и есть прототип идеальнейшего дирижера...»

Эта, как видно, чрезвычайно важная для Стравинского мысль, была в несколько ином виде высказана им и во время беседы с О. Клемперером и Н. Сац, ставившей в это время (1931 г.) в Берлине «Фальстафа»: «Клемперер хотел рассказать Стравинскому о том, как мы работаем с артистами, вскрывая глубины образов, но Стравинский удивленно поднял бровь (у него, кажется, был монокль) и сказал:

— Певец должен петь точно то, что написал композитор, — только это, по-моему, важно. Выразительность звучания разных колоколов зависит только от длины веревки» (Сац Н. Новеллы моей жизни. — М., 1979, с. 464).

В SPD (р. 127) воспроизводится факсимиле записи Стравинского, относящиеся к 1914 г. Приводим эту запись:



В «Программных заметках» есть следующее замечание, касающееся вышеприведенной нотной записи: «В моей записной книжке идут три варианта нотации колоколов св. Павла, — все они записаны в иррегулярном метре без тактовой черты и выглядят удивительно „русскими“» (С, с. 48).

<sup>4</sup> Технические трудности, возникшие в связи с этой заменой, заставили Стравинского вновь ввести в партитуру «Свадебки» четыре фортепиано.

53. . . .

«[...] Сейчас в школьном понимании разработки не существует: стало меньше повторов, изменились пропорции, 15-минутный концерт воспринимается как монументальное произведение. Естественно, было бы легко увеличить длительность сочинения. Однако, чтобы вы ни добавили, превратилось бы в инертный материал и столь же вялые звуки, но отнюдь не в музыку».

Опубликовано: The International Cyclopedia of Music and Musicians/Ed. by O. Thompson (New York; London, 1975, p. 1495) со ссылкой на Programm Notes of the Philadelphia Orchestra Concert, 1932, 5 January. Пер. с англ. В. П. Варуца.

54. . . .

Не будучи сторонником экспрессионизма в музыке, я думаю, что он не в состоянии выразить смысл пьесы, или смысл текста, или же создать «атмосферу» спектакля. Закономерен вопрос — следуя какому принципу происходит объединение музыки и действия в спектакле? Следуя принципу независимости одного от другого — вот мой ответ.

Опубликовано: SPD, p. 358 со ссылкой на Candide (Paris), 1932 (месяц не указ.). Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

## 55. Великий композитор и пианист Игорь Стравинский нам рассказывает

[...] — *Мэтр, вы довольно часто играете по радио?*

— Очень часто и хотел бы выступать только в таких трансляционных студиях, где оркестр может быть специально расположен для записи. Но в тех случаях, когда концерт транслируется непосредственно из зала, оркестр, разумеется, ориентирован на публику, и микрофоны располагаются бог знает где. От этого некоторые инструменты доминируют, другие — полностью исчезают... Радио — это, по сути, гримировка. Бывает иногда необходимо приблизить инструмент к микрофону, иногда — его удалить. Благодаря такому трюку можно добиться наиболее приближенного к истинному замыслу исполнения.

— *А в Париже ваш концерт будет транслироваться?*

— Нет. Ведь во Франции радиовещания, как такового, не существует, но было бы совершенно по-иному, если бы оно было не бесплатным!.. Что же вы хотите — устроители желают, не платя ни копейки, транслировать концерты. Это дорогое удовольствие. В Германии владелец радиоприемника платит две с половиной марки, что соответствует вашим пятнадцати франкам. В Англии — то же самое... На эти деньги и формируются программы радио. Убежден, что этот кусок в интервью редакция вашей газеты урежет.

Мои слова адресованы бывшему министру культуры Франции г-ну Петшу, который очень хотел услышать мое мнение на этот счет. Но ему, насколько я знаю, так и не удалось раскошелить владельцев радиоприемников. Увы!

— *Но в целом, радио уже приобрело какое-то музыкальное чутье.*

— Вы ошибаетесь... Чтобы оценить явление, его надо изучить. С тех пор как появились пластинки и радио, музыку не изучают. Не существует более музыкантов-любителей. Сейчас очень легко стало поставить пластинку на патефон или крутить ручки радиоприемника... Это настолько доступно, что не возникает никакого желания осознать то, что звучит. Невозможно до конца полюбить музыку, не испытав ее на себе.

— *Мэтр, вы дадите в Париже только один концерт?*

— Да, только один. [...]

Опубликовано: Paris-Soir, 1932, 7 décembre. Интервьюер К. Дерель. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

## 56. «Я являюсь невольным инициатором обращения к джазу», — признается великий русский композитор Игорь Стравинский

(...) Я несу ответственность за то, что джаз сегодня столь популярен, но не испытываю при этом никаких угрызений совести! Как-то

даже высказали мнение, что мне следовало бы быть более осторожным с ним и вряд ли стоило наносить музыке подобный удар. Но ведь именно я дал обет посвятить всю свою жизнь новому в искусстве, приспособив его новые формы к уже существующим. Мое стремление привнести в современное искусство свежую струю позволило отнести меня к разряду революционеров. Сегодня уже очевидно, что я был прав, так как некогда совершенные мною реформы в настоящее время полностью признаны, даже те, которые наполовину забыты. Поэтому упрекать меня в консерватизме, что нередко делают, абсурдно — я не изменил своих прежних позиций.

Мы чрезвычайно далеки от синкопированной музыки дансингов и ночных кабаре. Что же касается джаза, то не сомневаюсь в том, что он завоевал бы популярность и без моего вмешательства. Джаз, в собственном смысле слова, — это не музыка и в нем нет той духовности и возвышенности, которые хотели бы видеть эстетики. Джаз противопоставил нашему академизму в восприятии музыки странный и волнующий хаос звуков: в сущности, это реакция против той сладковатой музыки, полной абсурдных фиоритур, которая усердно выделялась в довоенное время. Джазу справедливо вменяют в заслугу то, что он противопоставил себя нашим привычкам, нашему устоявшемуся пониманию музыки; именно по этой причине, как я думаю, джаз сегодня столь популярен, а не потому, что я или кто-то другой видит в джазе что-то красивое. То обстоятельство, что молодежь склонна видеть в нем музыку для танцев, меня мало волнует. Слава богу, что она не вальсирует под звуки «Героической» симфонии Бетховена!

Впрочем, джаз не есть искусство в прямом смысле слова. Он не создан на века. Это модное течение и, как таковое, должно неизбежно исчезнуть. Музыканты могут многое почерпнуть здесь и даже не исключено, что джаз вдохновит на поиски новых форм.

Кроме того, джаз идеально соответствует нашему времени с его склонностью к трюкачеству и эрзацам. Мода превратила джаз в эрзац, а публика, склонная к трюкачеству, привыкла к этой его форме и восхищается подделкой больше, чем оригиналом. В искусстве подобные случаи часты.

Но не будем придавать всему этому такого большого значения. Джаз — всего лишь временное явление, находящееся сейчас в переходном периоде; оно лишь временное интермеццо, набор мельчайших явлений одной и той же тенденции. Но сейчас все виды искусства отмечены взволнованным поиском непреходящих ценностей. Каждая область искусства обуреваема мучительными вопросами, тревожными и тревожащими, так как оно буквально переполнено проблемами, которые неосуществимы.

Все это придает современному искусству какую-то неопределенность, что-то двусмысленное и кажется подделкой, фальсификацией. Но было бы ошибкой представить искусство в пессимистических тонах. Музыка достигнет своего совершенства, без сомнения, в ее сегодняшних синтетических формах.

Опубликовано: Excelsior (Paris), 1933, 21 décembre. По свидетельству редакции, интервью дано в Нью-Йорке 20 декабря 1933 г. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

## 57. Игорь Стравинский о «Персефоне»

Мне предложили написать о музыке «Персефоны», но так как у меня почти нет свободного времени сделать это, я должен лишь привлечь внимание публики к одному-единственному понятию, которое включает в себе всю программу сочинения: «слог» (syllabe) и как следствие отсюда — глагол «слагать» (syllaber). В реализации этих моментов и состояла моя основная задача.

В музыке, основу которой составляет упорядоченный ритм и зафиксированная высота тона, в противоположность неорганизованному хаосу звуков в природе всегда присутствует слог. Между слогом и общим смыслом — то есть теми моментами, которые присущи любому художественному произведению — существует взаимосвязь и объединяет их «слово», направляющее неотрегулированное движение мысли и приводящее ее к логическому завершению. Должен сказать, что «слово» не столько помогает музыканту, сколько представляется ему неким стесняющим и ограничивающим посредником. Мне хотелось, чтобы в «Персефоне» были не только слоги, красивые и значительные, но и сценическое действие. Следуя этому желанию, радуюсь встрече с Андре Жидом, высокопоэтический текст которого, свободный от чрезмерности, дал мне великолепную слоговую структуру.

Музыка не схожа с замыслом, родившим ее. Говорят «crescendo», «diminuendo», но ведь настоящая музыка не увеличивается и не уменьшается в зависимости от степени накала действия. Я не ишу никаких внешних эффектов. Другими словами, я понимаю роль музыки совершенно по-иному. Она нам дана исключительно как организующий фактор, чтобы перейти от анархии и индивидуализма к упорядоченному сознательному состоянию, наделенному своими жизненными импульсами и временной протяженностью.

То, что составляет суть моих осознанных эмоций, не может для других и даже для меня быть представленным как правило. С того момента, как осознаешь эти эмоции, они уже застыли, превратившись в лаву, став формальными. Из них надобно после этого делать украшения, которые разве что следует продавать у подножья Везувия.

Я считаю своим долгом предупредить публику о том, что я равнодушен ко всякого рода звуковым эффектам, к украшательству, к обольщению соблазнительными созвучиями. Уже давно я отказался от пустоты блеска исполнения. Я не люблю льстить публике — это мне делать неловко. Многие, создающие партитуры или дирижирующие ими, отдаются этому полностью. Толпа требует, чтобы артист выворачивал себя, показывал свое нутро. Это принимается за наиболее благородное выражение искусства и трактуется как индивидуальность, темперамент; дают и другие названия.

Я использовал (в «Персефоне». — В. В.) обычный оркестр, смешанный и детский хоры. В солирующих партиях только один поющий голос — Эвмолп, ведущий церемонию преклонения в храме Деметры в Элевсине. Именно он раскрывает действие и ведет драму. Роль Персефоны включает в себя пантомиму, чтение и танец. Интересно про-



наблюдать, как это *parakataloghé*\* сочетается со всем ансамблем.

Эта партитура в том виде, как она представлена и как должна остаться 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. «Персефона», которая будет представлена 30 апреля 1934 года Идой Рубинштейн и ее труппой в парижской «Гранд-Опера», — это нынешняя форма этого направления.

Все, что прочувствованно и правдиво, способно давать огромные результаты в будущем. То, о чем я говорю, — не прихоть моей природы. Я уверен в выбранном мною пути. Вряд ли стоит это обсуждать или подвергать критике. Обычно не критикуют кого-либо или что-либо, находящееся в определенном состоянии. Нет необходимости создавать нос: он существует сам по себе. Так и с моим искусством.

Опубликовано: *Excelsior* (Paris), 1934, 29 avril (сокр. вариант); *Excelsior*, 1934, 1 mai (полный вариант); *White*, pp. 579—581 (полный вариант). Публикуется по тексту последнего изд. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

## 58. Я — каким представляю себя сам

Вы спрашиваете, чьи влияния я испытал, когда начал сочинять двадцать пять лет тому назад. Прежде всего меня вдохновили жившие в ту пору величайшие мастера России, Германии и Франции — Римский-Корсаков, Р. Штраус и Дебюсси, — они и мой отец, обладатель великолепного баса. Будучи первоклассным певцом, он мог бы сравняться в славе с Шаляпиным, доведись ему выехать за пределы России. Ничто не могло заставить его покинуть Родину. Таким образом, я воспитывался в музыкальной атмосфере и с детства унаследовал естественную способность переводить свои чувства на язык музыки и жгучий интерес к изучению техники.

Композиции я учился у самого Римского-Корсакова, и с самых первых дней он настаивал, прежде всего, на важности систематической работы. «Никогда не ждите вдохновения, — говорил он постоянно, — но сочиняйте регулярно каждое утро, хочется вам того или нет. Если в какой-то день у вас ничего не выходит, не отчаивайтесь: можете быть совершенно уверены, что на следующий день идеи к вам явятся». И я считал всегда эту систему регулярной работы самой лучшей.

Теперь, когда много времени у меня уходит на исполнение моих сочинений перед публикой, жизнь как бы раздвоилась. Когда я дома,

\* Транслитерированный древнегреческий термин, обозначающий изменение характера исполнения, связанного с попеременным использованием музыкальных и немзыкальных фрагментов; паракатологе — отражение синкретизма античного художественного творчества, основу которого составляло единство музыки, поэзии и танца. Фраза Стравинского достаточно показательна, так как позволяет установить конкретный прототип «Персефоны» — древнегреческую трагедию. (*Прим. сост.*)

я сочиняю каждое утро и веду спокойное и размеренное существование; когда же я путешествую, играю в концертах, встречаюсь с людьми, это отвлекает меня, и я совсем не сочиняю.

Играю ли я музыку других композиторов или только мою собственную? Для того, чтобы достичь истинного удовольствия от своей работы, мне кажется, художник должен стремиться к высокому профессионализму, и поэтому я предпочитаю играть и изучать произведения современных композиторов и композиторов-классиков, чья музыка близка мне по духу.

Мне часто говорят: «„Петрушка“ и „Жар-птица“ нравятся нам гораздо больше, чем ваши последние сочинения. Почему вы не продолжаете сочинять в таком же стиле?» Но, не говоря уже о том, что ни один человек не может вразумительно объяснить, что представляет собой «такой же стиль», нужно помнить, что «Петрушку» и «Жар-птицу» я написал двадцать два года тому назад. Тогда я был молодым и боюсь, что подобно всем людям неизбежно становлюсь старше и ничего не могу с этим поделать, а, становясь старше, я обнаруживаю новые проблемы, которые мне хотелось бы разрешить, и новые пути для того, чтобы найти решения этих проблем. Не забывайте, что те люди, которые получают удовольствие от «Петрушки» и даже «Весны священной» (хотя критики все еще клянут это сочинение) только потому, что привыкли к ним и научились воспринимать их, постоянно слушая эту музыку, не присутствовали на первых исполнениях, когда эти же сочинения были еще не знакомы и вызывали больше споров и разногласий, чем мои нынешние опусы.

Критики постоянно говорят обо мне: «Стравинский развивается не постепенно, а рывками — он постоянно совершает скачки». Бедняги не понимают, что в самой природе не существует «постепенного» развития в их смысле: стоит только понаблюдать под микроскопом за ростом растений! Когда, сочинив «Жар-птицу», я принимаюсь за «Аполлона Мусагета», потом за Скрипичный концерт и вслед за ним за Концертный дуэт для скрипки и фортепиано, они заявляют, что я совершаю «скачки». Отсюда возникают превратные представления, болезненное непонимание того, что я делаю. Я не совершаю никаких «скачков». Просто всякий раз, берясь за перо, я нахожу целый ряд новых проблем, которые нуждаются в разрешении, работаю с новым материалом, часто с совершенно новыми инструментами.

После того, например, как я написал Скрипичный концерт, меня глубоко заинтересовала роль скрипки в камерной музыке и родилась идея Концертного дуэта для фортепиано и скрипки, — это сочинение я впоследствии записал с С. Душкиным. Годами мне казалось, что сочетание фортепианных аккордов с аккордами, возникающими от движения смычка, производит смешанные, не слишком приятные псевдо-оркестровые эффекты. Чтобы разрешить эту инструментальную и акустическую проблему, я, наконец, был вынужден прибегнуть к минимальному количеству инструментов — всего двум, соединение которых мне показалось гораздо более чистым, чем в случае соединения фортепиано с несколькими струнными инструментами. Но следует ли подобное заклеить как «скачок» от Скрипичного концерта? Нет, это

просто нечто другое, точно так же, как перемена блюд, — за одной трапезой я ем фрукты, за другой — бифштекс, затем пирожные. Никто не возражает против разнообразия меню, к нему все привыкли. И я не хочу ссориться с моими критиками, если бы только они не занимались «объяснениями» вещей, которых сами не понимают! Все время кто-то пытается объяснить мне же меня самого, когда в действительности объяснить себя могу только я сам. Критики спрашивают: «Что заставило Стравинского сделать то или это?» Им никогда не приходит в голову, что для того, что я делаю, всегда существуют реальные основания, и они просто должны признаться себе: «В этом сочинении Стравинский преследовал определенную цель. В чем состояла эта цель, добился ли он успеха в ее достижении или потерпел фиаско?»

В то же самое время складывается впечатление, что большинство людей находится во власти идеи, будто я не желаю в своей музыке выражать чувства.

Они глубоко заблуждаются.

Эмоции есть в моей музыке во всех случаях — я чувствую и выражаю их. Тем же, кто не может их распознать, я могу только посоветовать проконсультироваться у психиатра!

Слушатели проявляют чересчур большую готовность презирать «новую» музыку, потому что она не сливается с их представлением о том типе мелодии и чувств, к которым они привыкли и которые узнают с первого звука. Таким слушателям следовало бы вспомнить, что в свое время даже Гуно обвинялся в отсутствии мелодии, на памяти такие же обвинения, направленные в адрес Вагнера и Дебюсси.

Обыкновенный любитель музыки всегда считает, что современная ему музыка сложна для понимания — он не способен понять чувства, заложенные в этой музыке, оценить мелодику композитора, который обладает свежестью мысли и новизной их воплощения. Лишь в последние годы, наконец, осознаны и постигнуты те глубины чувств, которые свойственны моцартовской музыке, а ведь эти чувства всегда существовали в ней для чутких ушей и открытых сердец.

Но я боюсь, что такие слушатели встречаются все реже и реже: хотя еще никогда музыка не получала более широкого распространения. Именно этот факт превращает слушательскую массу в пассивных нерадивых потребителей, которые хотят слушать только то, что уже знают или могут узнать, и которые боятся свежести и новых средств выражения. Возможность слушать музыку в любой момент, нажав на кнопку или поставив пластинку, способствует поверхностному отношению к музыке, грозящему подорвать ее основы. В прежние времена барышни, слившие воспитанными, обыкновенно ели пирожное в своей комнате, рисуя или играя на фортепиано. Теперь они, я думаю, как и прежде едят пирожные, но фортепиано закрыто и поедание идет под радио!

Я лично отдаю бесконечное предпочтение барышне, которая играет плохо, глупо, перед той, которая только слушает. Те, кто сами занимаются музыкой, понимают в ней больше, а понимая, больше слышат.

И мы никогда не создадим мир, в котором музыку действительно

понимают, ценят, благоговеют перед ней, любят ее, до тех пор, пока слушатели снова не станут активными и пока они не предпримут определенных усилий, чтобы умно и восприимчиво участвовать во всем, что они слышат.

Опубликовано: Gramophone (London), 1934, August, p. 85—86. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

## 59. . . .

<...> Верди! Верди! Могущественный Верди! Как много прекрасного в его ранних сочинениях, впрочем, и в поздних. Я восхищаюсь им безгранично — истинно великий композитор. Я предпочитаю музыку Верди всему тому, что дал XIX век.

Опубликовано: SPD, p. 204 со ссылкой на Il Resto di Carlino (Bologna), 1935, 21 maggio. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 60. Игорь Стравинский и его эстетика

(...) Вот, — говорит Стравинский, — я обрел здесь свое небо. Странно, что мы, русские, северяне, чувствуем себя как на родине, когда приезжаем в Италию и особенно в Рим. (...)

Сколько раз я был в Риме? Множество — 24, может быть 25. Точно не знаю. Здесь у меня много друзей, например, маэстро Молинари. Меня призывает великий голос Рима, я счастлив вновь вернуться в Рим, хотя эта поездка откладывает на неделю мою срочную работу.

— *Музыкальную или литературную?*

— И ту и другую. (...) Я пишу второй том моей автобиографии «Хроника моей жизни». Первый том вышел несколько месяцев назад. Я искал его в магазинах Рима, но не нашел. Однако, думаю, что в миланском издательстве скоро появится итальянский перевод. В первом томе я рассказал о своей работе до 1920 года, а теперь собираюсь написать о последующем периоде.

— *Следовательно, мы имеем здесь Стравинского в интерпретации самого Стравинского?*

Композитор улыбается и отвечает, что о нем насочинили столько, что возникла необходимость написать подлинную историю своей жизни.

— Однако, — добавляет он, — кое-кто еще рассуждает обо мне, имея в виду то, что было высказано 20 лет назад.

Моя книга была переведена на английский язык и опубликована также в Америке, где она появилась в виде роскошного издания.

Другая моя работа — Концерт для двух фортепиано. Никакого оркестра, только два фортепиано. Концерт вообще предполагает идею борьбы: к примеру, фортепиано с оркестром, скрипки с оркестром. В нем две неравные силы. В особенности каденция дает такое представление о борьбе. (...)

Мне жаль, что я не могу представить вам свою последнюю работу — «Персефону», которую закончил год назад. Она имела огромный успех во время первой постановки в Париже<sup>1</sup>. В Лондоне была осуществлена и ее сценическая постановка<sup>2</sup>. Я предпочитаю, однако, концертную форму «Персефоны». Театральная постановка требует участия огромного количества людей — сценаристов, режиссеров, балетмейстеров и т. д., — что невольно смещает центр внимания и отвлекает от основного замысла. Если бы у меня было время и возможность заняться самому всем этим, то только тогда я смог бы полностью реализовать свой замысел.

— *Маэстро, приедете ли вы в следующем сезоне?*

— Мне бы хотелось приехать, но по возможности не весной 1936 года, когда я собираюсь в турне по США.

Маэстро говорил еще о многих вещах; он уточнил подлинное значение некоторых своих художественных постулатов. Вскользь высказался о рецензиях, появившихся после концерта, которым он дирижировал в Болонье. Он восхваляет мастерство итальянских оркестров.

— Ваши струнные — единственные в мире.

Композитор говорит о том, что романский дух снова оживает в Италии, что он родствен русскому и о способности итальянцев понимать душу людей различных национальностей.

— В России, — говорит в заключение композитор, — музыка и архитектура подвергались в свое время огромному влиянию итальянских мастеров. Поэтому в Италии я чувствую себя как дома. (...)

Опубликовано: Il Piccolo (Roma), 1935, 27 maggio. Пер. с итал. И. А. Печенкиной.

<sup>1</sup> Премьера «Персефоны» состоялась в Париже 30 апреля 1934 г. Постановка была осуществлена труппой «Балет И. Рубинштейн».

<sup>2</sup> В «Хронике» (с. 246), однако, речь идет не о сценическом варианте «Персефоны», но о ее концертной версии, осуществленной в Лондоне в ноябре 1934 г.

## 61. Игорь Стравинский — литератор

[...] На столе лежат несколько книг только что вышедшей «Хроники моей жизни»<sup>1</sup>.

— *Надо полагать, что ваши мемуары написаны в качестве своеобразного противодействия нескромности журналистов, которые пишут о вас?*

— Я был вынужден реабилитировать себя. Вообразите — один шелкопер публикует в большой французской газете статью, в которой мои мысли полностью искажены, но статья, тем не менее, подписана моим именем. Кровь бросается мне в голову, и я невольно берусь за перо. Я старался быть здесь объективным настолько это возможно, чтобы не задеть слишком обидчивых. [...] Я хотел разделить с моими читателями переживания по поводу событий еще совсем недавних и предпочел тщательно отшлифовать мои мысли, отбросив всякую ненужную болтовню.

— В вашей «Хронике» есть фраза, скорее начало фразы, которая не может не заинтересовать тех, кто имеет отношение к хореографии: «Хотя сейчас развитие классического танца и его проблемы кажутся мне гораздо более актуальными и волнуют меня несравненно больше, чем далекая эстетика Фокина...»<sup>2</sup> Что бы это значило?

— Это значит, что человек все время развивается. У меня есть один недостаток — плохая память, что позволяет начинать каждый этап моей жизни, забывая о прошлом. Когда-то мы были буквально пропитаны классицизмом, а сегодня мы вновь обращаемся к нему с удвоенным пылом. В частности, я считаю Петила величайшим художником, создавшим законы хореографии; здесь у него нет конкурентов. Дягилев пытался выяснить у меня «содержание» «Аполлона Мусагета», но его попросту не существует. Балет — это пьеса без интриги. Это и есть ключ к пониманию тайны Терпсихоры.

— Я не знаю, должен ли я задать вам вопрос о связях между музыкой и танцем?

— Это действительно вопрос, на котором я собираюсь остановиться во втором томе «Хроники»<sup>3</sup>, который посвящен моей жизни во Франции до создания «Персефоны».

Каковы эти связи, в чем их объединяющая и разъединяющая силы? Я уверен, что это важное обстоятельство не может быть хотя бы и в какой-то степени раскрыто в двух словах. Позвольте мне ограничиться тем, что нельзя быть в полной зависимости как от той, так и от другой стороны. Здесь должно быть полное согласие, идеальный синтез...

Поговорим о тех противоречиях, которые возникают между музыкантом и хореографом, поговорим о великолепном Нижинском. Признаюсь откровенно, что я ни в коем случае не хотел бы видеть возобновленным его хореографический опыт «Весна священная»<sup>4</sup>, которую Дягилев доверил этому гениальному танцору. Я описал в «Хронике» то, что получилось от этого сотрудничества<sup>5</sup>. Я настаиваю на том, что, несмотря на некоторый талант пластического воображения, Нижинский был во всем и для всех только великолепным танцором и блестящим интерпретатором. Однако творческие способности не были его сильной стороной. Почему я подчеркиваю это таким образом? — спросите вы меня. Во имя правды, — отвечу я, — от которой слегка уклонилась мадам Нижинская в написанной ею книге о своем несчастном муже<sup>6</sup>.

Опубликовано: *Candide* (Paris), 1935, 6 juin. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Ко времени опубликования данного интервью из печати вышла только 1-я часть «Хроники моей жизни».

<sup>2</sup> Х, с. 70; окончание приводимой здесь фразы таково: «... я все же считаю, что в состоянии судить о ней и вправе сказать, что в этом плане предпочитаю, например, могучую хореографию Половецких плясок в „Князе Игоре“ с их четкими и уверенными линиями несколько вялым танцам „Жар-птицы“».

<sup>3</sup> См. Х, с. 198.

<sup>4</sup> См. прим. 4 к № 28а наст. изд.

<sup>5</sup> См. Х., с. 78—79, 83—86.

<sup>6</sup> Речь идет о кн.: Nijinsky R. *Nijinsky*. — L., 1933.

## 62. Несколько признаний о музыке<sup>1</sup>

[...]<sup>2</sup> Я позволю сказать вам несколько слов о Трех фрагментах из балета «Петрушка», которые сейчас будут исполнены моим сыном, и о моем последнем произведении — Концерте для двух фортепиано соло, который я буду иметь честь представить вам вместе с ним сегодня.

Летом 1921 года я сделал транскрипцию «Петрушки». Моим намерением было подарить пианистам-виртуозам пьесу, которая позволила бы им пополнить свой современный репертуар и блеснуть своей техникой. Эта работа меня очень увлекла. Будучи пианистом, я особенно интересовался теми специфическими приемами, которые требуются в произведениях, написанных для фортепиано, а также и огромными звуковыми возможностями, заложенными в полифонической природе этого инструмента. «Петрушка» давал повод для подобной транскрипции, тем более что это произведение в своем первоначальном замысле предполагалось как пьеса для фортепиано с оркестром. Помимо этого, фортепиано вообще играет значительную роль в партитуре сочинения. Если я здесь и употребил обычный термин «транскрипция», то все же хочу предотвратить возможные недоразумения. Не следует думать, что я пытался трактовать фортепиано как некий эрзац оркестра, придав по возможности фортепиано звучность оркестра. Напротив, я стремился сделать из «Петрушки» пьесу главным образом фортепианную, использующую ресурсы, свойственные только этому инструменту, и не возлагающую на него ни в коей мере роль подражателя. Короче говоря, не следует видеть в Трех фрагментах из «Петрушки» переложение для фортепиано, но пьесу, специально написанную для данного инструмента, иначе — фортепианную музыку.

Я настаиваю на этой точке зрения. Музыкальные идеи могут рождаться, так сказать, абстрактно, и композитор вправе не предполагать их конечное воплощение сразу же в инструментальном выражении, то есть он может не думать в начале процесса сочинения об определенном инструменте или ансамбле инструментов. Но в произведениях, которые задуманы для конкретного инструмента или для ансамбля выбранных заранее инструментов, эти идеи наиболее часто подсказываются самой природой инструмента и всегда обусловлены теми возможностями, которыми он располагает. В этом случае мысль композитора работает, если можно так выразиться, в присутствии инструмента. Как это чувствуется, к примеру, у Бетховена! Как бросается в глаза то, что в инструментальной музыке замыслы его исходили из природы ансамбля, а в его необъятном фортепианном творчестве — от фортепиано<sup>3</sup>.

Вот почему произведения, написанные специально для фортепиано, абсолютно не способны выразить мысль, задуманную для инструментального ансамбля. Что касается попыток инструментовать фортепианные произведения, то они никогда не смогут быть определены иначе как абсурдные, настолько они нелепы. Было бы неточно назвать фортепианные произведения Бетховена сочинениями для фортепиано.

Вернее будет сказать: фортепианные. Так как определенные сочинения пишутся для фортепиано, то именно поэтому они не могут быть названы фортепианными. Иначе говоря, тот факт, что сочинение было написано для исполнения на том или ином инструменте, еще не предполагает, что оно нашло в этом инструменте полноту своего выражения. Этот факт в данном случае только указывает, что сочинена главным образом музыка и эта музыка затем приспособлена к тому или иному инструменту или тому или иному ансамблю.

Я должен был, как мне кажется, поговорить на эту тему в связи с «Петрушкой», предполагая, что среди моих слушателей имеются такие, которые слышали названное произведение в оркестровом исполнении и которые могли бы, слушая его сейчас, сделать сравнение между воплощениями «Петрушки» в оркестре и на фортепиано, — сравнение, рискующее показаться невыгодным для последнего. Конечно, не может быть и речи о соперничестве между этими двумя версиями «Петрушки». С точки зрения динамической емкости они, конечно, несоизмеримы. Советую просто забыть оркестровое звучание и всецело слушать фортепианную пьесу, которая, повторяю, ни в коей мере не является переложением, но произведением фортепианным, использующим все возможности клавиатуры.

Три фрагмента из «Петрушки» начинаются с Allegro, которое в балете является «Русским танцем» трех кукол — им заканчивается первая картина. За этой частью следует сцена, названная «У Петрушки». Именно из этой картины, сочиненной мной хронологически самой первой, родилось произведение, известное теперь вам под названием: «Петрушка», потешные сцены в 4-х картинах. Я написал эту сцену в Лозанне в начале осени 1910 года. Было задумано оркестровое произведение, где фортепиано играло основную роль нечто вроде концертштюка. В процессе написания музыки я четко представлял себе внезапно разбушевавшуюся куклу, которая своими дьявольскими каскадами арпеджио выводит из терпения оркестр, отвечающий ей угрожающими фанфарами. После того, как сцена была написана, мне важно было найти название для этой шуточной сцены, которое бы в одном слове выражало характер моей музыки, а следовательно, образ моего персонажа. Я искал название долго. И вот однажды я буквально подпрыгнул от радости: Петрушка! Неизменный и злополучный герой ярмарок всех стран. Это было именно то, что требовалось.

Название было найдено. Эта часть впоследствии стала 2-й картиной балета.

Для третьей части (Трех фрагментов. — В. В.) я взял значительную часть музыки четвертой картины. Поначалу — это гул праздничной толпы, который внезапно прерывается ярмарочным гулянием. Здесь и хоровод кормилиц, и выход цыганок, увлекающих купца-гуляку, и танец кучеров, отплясывающих с кормилицами, и ряженые, и маски, с появлением которых веселье достигает своего апогея. Этим заканчивается сочинение, которое, что не следует забывать, обладает собственной музыкальной формой, драматическое действие которого не должно приниматься во внимание.



Теперь перейдем к Концерту для двух фортепиано соло.

В истории музыки известно не так уж много произведений, написанных для двух фортепиано без сопровождения оркестра. Что же касается концертов для двух фортепиано соло, то, насколько я знаю, их вообще не существует<sup>4</sup>.

В сугубо этимологическом смысле слова, концерт представляет собой музыкальную пьесу определенного объема, с несколькими частями, отдающий предпочтение строгой архитектонике форм сонаты или симфонии с той только разницей, что в концерте один или несколько инструментов (как, к примеру, в *Concerto grosso*) играют концертную роль. Название *Concerto grosso* происходит от итальянского слова *concertare*, что означает «конкурировать», «участвовать в конкурсе». Следовательно, концерт логически предполагает соперничество между несколькими концертующими инструментами или между одним инструментом и противопоставленным ему ансамблем.

Подобная концепция концерта уже давно больше не существует в произведениях, носящих это название. Сегодня концерт стал произведением для солирующего инструмента без конкурента; роль оркестра стала главным образом сводиться только лишь к аккомпанементу.

В четырех концертах, написанных мною, — Концерте для фортепиано и духовых, Каприччио для фортепиано с оркестром, Концерте для скрипки с оркестром и, наконец, в последнем, Концерте для двух фортепиано — я придерживался старой трактовки этого жанра. Главному концертующему инструменту (в первых трех концертах. — *В. В.*) я противопоставил в оркестровом ансамбле или несколько инструментов, или целые группы также концертующих инструментов. Таким образом был сохранен принцип конкуренции.

Насколько для аккомпанемента естественно гармоническое изложение, настолько концертующее 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 концертующую роль. Это обстоятельство позволило произведению дать название концерта.

Концерт для двух фортепиано соло состоит из трех частей. Первая — сонатное *Allegro*. Вторая — занимающая место *Andante* — названа «Ноктюрн», где я думал не о мечтательности ноктюрнов Фильда и Шопена, а о пьесах XVIII века, именовавшихся «*Nachtmusik*»\*, или, что еще более вероятно, о кассациях, которые столь часты у композиторов этого времени. Однако чередование различных частей, что типично для этого жанра, у меня заменено их объединением в одну часть. Третья часть, последняя, включает в себя прелюдию и фугу, которым предшествуют несколько вариаций. Они являются в некотором смысле вариациями на две темы, которые будут использованы затем в прелюдии. Первая же тема вариаций станет темой четырехголосной фуги, которая завершает все произведение.

\* Ночная музыка (*нем.*).

Время, которым я располагаю, ограничено. Это не позволяет мне предложить вам сугубо технический анализ моего Концерта. Что касается комментариев из областей немусыкальных, то надеюсь, вы от меня их и не ждете. Мне это было бы крайне затруднительно.

Существуют различные способы любить и ценить музыку. Например, способ, который я назвал бы заинтересованной любовью, то есть тем, когда от музыки ждут определенной эмоции — радости, боли, грусти, мечты, забвения от прозы жизни. Подобный утилитаризм несомненно принижает само назначение музыки. Почему бы ее не любить ради нее же самой? Почему бы ее не любить, как любят картину за красивую живопись, за хороший рисунок, за стройную композицию? Почему бы не принимать музыку в ее собственном значении, независимо от чувств и образов, которые по аналогии она могла бы воскрешать и которые могли бы быть истолкованы слушателями? Музыка не нуждается во вспомогательных средствах. Ей достаточно ее же самой. Не следует в музыке искать ничего другого, кроме того, что в ней есть.

Нет ничего более трудного, чем говорить о музыке. Это возможно делать с пользой только на сугубо техническом и профессиональном уровнях. Как только отступаешь от этого, невольно погружаешься в беспочвенные рассуждения. Великий романтик Роберт Шуман, который много писал и глубоко размышлял о музыке и которого ни в коей мере нельзя обвинить ни в сухости, ни в доктринерстве, декларировал, что в музыке вообще нельзя ничего обнаружить. «Наука опирается на математику и логику, поэзия — на слово, пластическое искусство — на природу, но музыка — круглая сирота, у которой никто не может назвать ни отца, ни матери. И может в тайне ее рождения, — добавляет он, — и заключена прелесть ее Красоты»<sup>5</sup>.

После всего этого мне лучше замолчать и сесть за фортепиано<sup>6</sup>.

Опубликовано: *Conférenciа. Journal de l'Université des Annales (Paris)*, 1935, 15 décembre; White, p. 581—585. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Учитывая несомненный интерес данной публикации, составитель в известной мере нарушает пожелание композитора, высказавшего следующее: «Первое исполнение Концерта (для двух фортепиано соло) субсидировалось Университетом des Appales — литературно-музыкальным обществом. Вначале я выступил с 15-минутной речью (которую не хотел бы теперь увидеть перепечатанной), и эту маленькую лекцию я читал перед многими последующими исполнениями этой вещи» (Д, с. 156).

Публикации в журнале «Conférenciа» предшествует редакторское примечание: «Выступление И. Стравинского, состоявшееся 21 ноября 1935 г. в 14.25 и повторенное в тот же день в 17.00, а также 22 ноября».

<sup>2</sup> Купирован фрагмент из второй части «Хроники» Стравинского, тогда только находившейся в печати (X, с. 247).

<sup>3</sup> В «Хронике» Стравинский более подробно останавливается на этой мысли: «Отношение композиторов к звучащей материи может быть двояким. Одни, например, сочиняют музыку для фортепиано, другие — фортепианную музыку. Бетховен определенно принадлежит к последней категории. Для его огромного пианистического творчества характерно именно то, что идет от специфики инструмента. И этим он мне особенно дорог. Чудесный исполнитель берет в нем верх над всем, и благодаря этому качеству он не может не дойти до слуха, открытого музыке...

Подлинное величие этого композитора зиждется на высоком качестве звукового содержания его музыки» (X, с. 176—177).

По поводу Трех фрагментов из «Петрушки» для ф-но см. также № 44 наст. изд.

<sup>4</sup> Для двух ф-но соло был написан Патетический концерт Листа (сочинен не позднее 1856 г.)

<sup>5</sup> В изданном литературном наследии Шумана это высказывание не обнаружено.

<sup>6</sup> Концерт для двух ф-но соло был написан для совместных выступлений Стравинского с его сыном Святославом-Сулимой; впервые Концерт был исполнен 21 ноября 1935 г. в Париже в зале «Гаво» (см. выше прим. 1). Незаурядные музыкальные способности младшего сына Стравинского проявились уже в раннем детстве, о чем свидетельствует в несколько комической форме сам С. И. Стравинский в фильме «Стравинский в 75», снятом телевидением Си-би-эс: «Однажды (в 1922 г. — В. В.) я подошел к фортепиано и сыграл мелодию, сочиненную незадолго до этого моим отцом. Это была прекрасная ария Параша из «Мавры». По всей видимости, я играл ее достаточно правильно, так как моя мать буквально ворвалась в комнату со словами: „Прекрати немедленно и не смей играть музыку отца прежде, чем она будет опубликована“».

### 63. Моя кандидатура в Институт<sup>1</sup>

Об этом уже много говорилось в газетах, причем комментарии были очень разноречивы. На некоторые из них я хотел бы ответить, другие же — лучше всего изложены в статье Гуэрмана под названием «Осень священная» и опубликованной в «Фигаро»<sup>2</sup>. Он пишет: «...Что более всего удивительно — так это кандидатура Стравинского в Институт. Я хорошо знаю, что этот вопрос возникает во всех случаях, когда тот или иной представитель искусства, будучи несомненно художником одновременно оригинальным и в своем искусстве и в своем поведении, внезапно к пятидесяти годам обнаруживает, что было бы не дурно перейти тот мост, который ведет к вершинам Искусства».

Было бы нескромно с моей стороны ответить на эти слова до голосования. Но сейчас я могу себе это позволить.

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. Выдвижение в Институт было предпринято отнюдь не для того, чтобы добиться почестей, но было продиктовано только лишь желанием оказать услугу.

Гуэрман утверждает, что до настоящего времени я был «далек от любых проявлений, бьющих на внешний эффект». Мне действительно это не свойственно! Однако он задает странный вопрос: «Какая же метаморфоза произошла с его талантом и умом, заставив искать случая почить на лаврах?» Гуэрман ищет ответ на этот вопрос в моих сочинениях, а также в «Хронике моей жизни», вторая часть которой только что вышла из печати. Кстати, он смог бы там найти целый ряд суждений и взглядов, выраженных очень ясно и точно. Без всякого соглашательства я намеревался познакомить с ними Институт с тем, чтобы их отстоять и утвердить.

Гуэрман продолжает: «Речь идет не о том, что должно пренебрегать почестями, а о поступках, которые сами по себе могли бы им сказать „нет“».

Не мне решать, какие из моих поступков говорят «нет» Институту. Это, скорее, его дело говорить «да» или «нет». И Институт это сделал: из 32 голосов только 5 было отдано за меня.

Гуэрман делает вывод: «Действительно, наступает время, когда художник уже не способен заглянуть в свою молодость».

Это же так естественно! Удручающим могло бы стать обратное. Я никогда не забывал о моей молодости и не сожалею ни о чем. Я еще не достиг того возраста, когда живут только одним прошлым и все еще смотрю вперед с радостью.

Давайте предположим, что произошло чудо, сделавшее меня на 20 лет моложе — то, чего я, дорогой Гуэрман, совсем не желаю. Стал бы я в этом случае живым анахронизмом, выглядящим старше, чем есть на самом деле?

Как же нелепо выглядят те сморщившиеся квазиреволюционеры, которые остановились в своем развитии, но которые продолжают вновь и вновь повторять самих себя и безрассудно сражаться за идеи до самой смерти? Я питаю отвращение к такой искусственной молодости и к «эстетической» хирургии, как внутренней, так и внешней.

Я не стыжусь своего возраста и не боюсь его. В моем возрасте Бах сочинял свои прекрасные кантаты, Бетховен — последние симфонии, Вагнер (это я адресую его приверженцам) — своих «Мейстерзингеров».

Нет ничего более отталкивающего, чем тот спектакль, который устраивают некоторые старики, льстящие себя надеждой, что они молоды. Это продиктовано лишь только страхом показаться отсталым. Задумывались ли эти старики над тем, какое безжалостное разочарование они заготовили молодежи, когда эгоистично не желали направить ее, но вместо этого льстили ей сегодня, чтобы завтра оттолкнуть? Нет никакой заслуги в том, что ты молодой. Это состояние мимолетно. Как говорил Гёте, большое искусство жизни заключено в его продолжении.

Называя свою статью «Осень священная», Гуэрман придает этому времени года несколько пренебрежительный оттенок. На каком основании? Разве не прекрасно время сбора винограда и фруктов, время Помоны<sup>3</sup>, кода она вам дарит свои богатства? И не священна ли эта благословенная пора?

Опубликовано: Jour (Paris), 1936, 28 janvier. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> В 1935 г. Стравинский баллотировался в Институт Франции, который является научным учреждением, объединяющим выдающихся деятелей науки, литературы и искусства. (В Институт входит 5 академий, в том числе Академия искусств, основанная в 1803 г.)

По утверждению самого композитора (см. № 73 наст. изд.) на выдвижении его кандидатуры настаивали Г. Пьерне и Ж.-Э. Бланш — сами, в свою очередь, члены Института. В соперничестве с Ф. Шмиттом, набравшим 27 из 32 голосов, Стравинский потерпел поражение. В 1938 г. в Институте освобождается вакансия. Ф. Шмитт при посредничестве А. Шеффнера пытается убедить Стравинского в повторном выдвижении своей кандидатуры. Стравинский категорически от этого отказывается. См. об этом также Д, с. 82.

<sup>2</sup> Дата публикации в «Фигаро» не установлена.

<sup>3</sup> Помона — в древнеримской мифологии богиня плодов.

(...) Напрасно я готовил эту беседу предварительно. С первых же слов Игорь Стравинский привел меня в замешательство и разрушил то маленькое сооружение, которое я так старательно выстраивал.

Я отметил ту «необходимость ограничения», «добровольно принятую выдержку», о которых он говорит в «Хронике» и что все это является «потребностью порядка, без которого ничего не может быть создано и с исчезновением которого все распадается на части»<sup>1</sup>. Я расценил эти высказывания композитора как нечто, напоминающее определение классицизма, усмотрев в них дань уважения к необходимости дисциплины. Это было в моих глазах только художественным методом, совокупностью правил, которым надлежало определять рамки творчества, но находящихся вне самого творчества. Оставалось, как мне казалось, лишь сформулировать эстетические принципы, господствующие у Стравинского в его творчестве. Необходимо было поговорить о главной причине, заставлявшей композитора «добровольно принимать выдержку».

— Таким образом, это не только та проблема, о которой вы говорите. Она должна формулироваться несколько иначе. Понятие «выдержка» не есть рама, в которую вставлено музыкальное сочинение. Оно есть произведение само по себе. Форма не есть конечное средство, а она поставлена на службу эстетическому творчеству — она есть собственно творчество. Хотите пример? Пожалуйста. Кожа предохраняет ткани тела, она поддерживает их жизнедеятельность. Это не вспомогательная ее функция, но необходимое условие жизни и вряд ли кто-либо смог бы представить свое существование без кожи. То же свойственно и области эстетики: форма есть одновременно и опора и сущность творчества. Она помогает компоновать, объединять сочинение в моменты внутреннего творчества, которое в деятельности человека немислимо без формы. Творчеству она необходима. Есть русское слово «строй»; так вот необходимо установить этот «строй» между нами и хаосом, окружающим нас.

Сравнительно просто понять потребность формы, но необходима здесь и определенная степень самоконтроля. Далекая от истинного творчества, она тем не менее благоприятствует самому процессу мышления, обеспечивая его стимулом формообразования, который — необходимая часть творчества. Я уже писал во второй части «Хроники», что меня привело к использованию латыни: языка условного и ритуального. Я обладал здесь тем фонетическим материалом, который обладал важным элементом — силлабикой, и так как надо мной из-за этого более не довлела мысль о фразе и слове, я смог в «Эдипе» достигнуть полной свободы и непринужденности творчества.

— *Какое место вы отводите вдохновению в эстетическом творчестве?*

— Здесь опять допущена ошибка: на меня ссылаются как на человека, не доверяющего вдохновению. Важно не то, чтобы верить во вдохновение или не доверять ему — но сама констатация факта. От абсолютно естественных и постоянно присутствующих в нас движений

мысли исходит та духовная сила, которая сравнима с электричеством, исходящим от генерирующих устройств. Нельзя пассивно ждать появления этой духовной силы. Для того чтобы она родилась, необходимо приложить определенное усилие. Только у истинного творца это усилие превращается во вдохновение. Ему достаточно лишь привести в движение великое множество комбинаций его мысли, чтобы полностью завладеть процессом творчества.

Нужно заметить, что процесс творчества не обязательно ограничен рамками художественного творчества. Человеческое желание увековечить себя — врожденное свойство. Оно присуще любому роду деятельности. Эту необходимость испытывает каждая индивидуальность. Увлекаемый порывом вдохновения, направляемый инстинктом формообразования, без которого ничего не может существовать, человек движется по направлению к творчеству, ибо это и есть естественная функция его духа. В самом деле, я никогда не замечал в искусстве, равно как и в других областях человеческой деятельности, необходимость выражать себя. Но, напротив, я убежден, что есть подлинная необходимость творить.

Суть музыки такова, что ей вообще не нужно что-либо выражать. Если мы и ассоциируем музыку с такими явлениями, как шелест леса или шум моря, то делаем это чисто условно, вне склонностей нашей природы — суть музыки не в этом <sup>2</sup>.

Я попытался разработать эту проблему в первой части «Хроники моей жизни» и предпочитаю отослать вас к ней потому, что этот фрагмент был сочинен мною подобно музыке; я отдал ему много раздумий:

«Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить, как нечто реальное, а следовательно, и устойчивое, настоящее.

Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как непереносимое и единственное условие — определенного построения.

Когда построение завершено и порядок достигнут, все уже сделано. Напрасно искать или ожидать чего-то иного. Именно это построение, этот достигнутый порядок вызывает в нас эмоцию совершенно особого характера, не имеющую ничего общего с нашими обычными ощущениями и нашими реакциями на впечатления повседневной жизни. Нельзя лучше определить ощущения, производимые музыкой, как отождествив их с тем впечатлением, которое вызывает в нас созерцание архитектурных форм. Гёте хорошо это понимал, он говорил, что зодчество — это застывшая музыка» <sup>3</sup>.

— *Какие по вашему мнению отношения объединяют индивидуума с искусством, человека со своим творчеством. Вы писали: «Сочинение музыки — повседневное дело, которое я призван выполнять. Я сочиняю, потому что я для этого создан и не мог бы без этого обойтись»* <sup>4</sup>.

*Эстетическое творчество служит только удовлетворению вашей натуры?*

— Да, то, о чем я говорю, является необходимым условием. Оно происходит, с одной стороны, от того максимального желания творить, которое индивидуум надеется достигнуть, а с другой — от того, что благодаря своему сочинению его создатель участвует во всеобщем мироздании. Что в прежние времена называлось судьбой, роком, случаем, на самом деле я определяю как всеобщий порядок. На земле есть равновесие, которое управляет всем. Нужно осознать его и в то же самое время принять в нем участие, придя к согласию с реальными обстоятельствами. 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.

Эти задачи возлагают на меня необходимость честности и искренности в работе. В этой единственной сфере я чувствую перед собой ответственность.

В процессе сочинения огромное количество чисто музыкальных комбинаций приходит мне в голову. Какое же мерило следует здесь использовать? Только одно: данная форма импонирует мне, эта же — нет. Результат решения этой задачи в известном смысле подобен физическому или химическому эксперименту, исход которого строго предопределен. Тем самым, мы должны предаться экспериментированию, которое будет невольно вести нас за собой и руководить нами.

*— Я лучше понимаю теперь значение сказанной вами в «Хронике» фразы: «Для меня существует только истина сегодняшнего дня»<sup>5</sup>.*

— Действительно, я никогда не возьмусь за сочинение того, что заведомо не смог бы сочинить. Именно по этой причине я расцениваю как чепуху выкладки ряда критиков и любителей музыки, которые говорят, что мне следовало бы писать в манере, подобной моим ранним сочинениям. «Петрушка» стал результатом определенного периода моей жизни, «Аполлон Мусагет» — другого. Для меня невозможен возврат ни к этим сочинениям, как и вообще к тому, что было сочинено когда-то.

*— Думаете ли вы, что существует связь между метафизическими предчувствиями (inquiétudes metaphysiques) и музыкальным творчеством?*

— Нет. Это две совершенно различные области. Что касается меня, то я — человек верующий. Однако не думаю, что это имеет отношение к музыке. Наделенный богом музыкальными способностями, я знаю, что должен платить ему хорошую плату за их использование. Но этим и ограничивается контакт между метафизическими предчувствиями и искусством.

*— Итак, вы находите, что музыка не является ни средством выражения, ни инструментом божественного познания?*

— Она только отвечает потребности творить, которую человек несет в себе. (...)

<sup>1</sup> X, с. 94.

<sup>2</sup> Известно, что высказанная здесь мысль являет собой основу эстетики Стравинского, неоднократно подчеркивавшего онтологизм искусства музыки. Даже в 1965 г., давая интервью телевидению Си-би-эс, Стравинский вновь обратился к этому вопросу: «Музыка не выражает что-либо. Я убежден в этом. Она выражает только самую себя и очень красноречиво, красноречиво. Выражая себя, она выстраивает форму. Музыкально говоря, сугубо музыкально, в ней есть правила, подобные тем, которые имеются в других играх. Каждая игра должна иметь свои правила. Иначе — это анархия, которая не способна выразить что-либо. Вы можете назвать меня кем угодно..., но я никогда не был анархистом».

Самое поразительное, что в этом вопросе Стравинский невольно сблизился с эстетикой Э. Ганслика, хоть и нет документального материала, который мог бы подтвердить его влияние на мировоззрение Стравинского. Да и был ли знаком композитор с работами Ганслика? Однако мысли, изложенные в «Хронике моей жизни» (см. 99), едва ли не дословно повторяют положения книги Ганслика «О музыкально-прекрасном», где сказано: «Твердо придерживаюсь я убеждения, что из обычных апелляций к чувству невозможно вывести ни одного закона музыки».

Это убеждение составляет основной негативный тезис исследования. Он прежде всего обращен против общераспространенного взгляда, будто музыка должна изображать «чувства». Невозможно понять, как выводят из этих моих слов «требование абсолютной бесчувственности музыки»...

Основному негативному тезису соответствует позитивный: красота музыкального произведения специфически музыкальна, то есть имманентна сочетаниям звуков безотносительно к внемузыкальному кругу идей. ...

Красота музыкального произведения коренится исключительно в его музыкальных характеристиках, и законы его конструкции и следуют только им». (цит. по кн.: Музыкальная эстетика Германии XIX века. — М., 1982, т. 2, с. 287—288, 305).

Об этой стороне эстетики Стравинского см. также «Диалоги», с. 215—216.

<sup>3</sup> X, с. 99—100. Эта мысль высказывалась Гёте неоднократно. В частности, она зафиксирована и в «Разговорах с Гёте» И.-П. Эккермана (М., 1981, с. 298): «Среди моих бумаг я нашел листок, — сказал Гёте, — где я называю зодчество «застывшей музыкой». Право, это неплохо сказано. Настроение, создаваемое зодчеством, сродни воздействию музыки». Запись датирована 23 марта 1829 г.

Отметим попутно, что сравнение музыки и архитектуры в немецкой философии встречается достаточно часто. Оно имеется, в частности, у Гегеля, Фишера, но, по всей видимости, первым здесь был Шеллинг, который уже в 1802—1803 гг. высказал эту мысль. Она будет повторена им и в «Философии искусства» (1845): «Музыка, которой среди форм пластики соответствует архитектура, не занимается изображением внешнего облика ввиду того, что она изображает универсум под формами изначального и чистейшего движения в обособлении от материи. Но архитектура есть форма пластики, и если это музыка, то музыка конкретная... Вообще архитектура есть застывшая музыка» (цит. по кн.: Шеллинг Ф. Философия искусства. — М., 1966, с. 282, 298).

<sup>4</sup> X, с. 247.

<sup>5</sup> X, с. 250.

65. . . .

Я большой друг Пикассо и всегда восхищаюсь им. Для меня он являет собой образец истинного великого художника. Мы оба, по сути, ведем отшельнический образ жизни и встречаемся друг с другом редко. Что касается меня, то могу сказать, что в Париже, где я сейчас



живу, я почти никуда не хожу — ни на художественные вечера, ни в театры, ни в концерты. Но я посещаю кинематограф. <...>

Говоря о Шёнберге, хочу сказать, что мне он кажется больше химиком в музыке, чем художником. Его поиски важны, так как ставят перед собой цель расширения границ слуха (у Хабы, создателя четвертитоновой системы, те же цели). Но здесь все сводится к количественному, нежели к качественному аспекту музыки. Их ценность очевидна, но ограничена. Приверженцы четвертитоновости скоро, видимо, откроют для себя восьмитоновость. Но будут ли это подлинные произведения искусства? Я восторгаюсь Шёнбергом и его последователями, но осознаю, что базис их творчества, если хотите, скорее, научный и все, что следует за этим — искусственно. <...>

Относительно сюрреализма я должен сказать, что не в состоянии полностью понять его и его манифестов. Во всяком случае, я не солидаризируюсь с сюрреализмом, поскольку избегаю в своем творчестве субъективизма. Мои художественные задачи в основе своей объективны — это у меня от бога. <...> Я не признаю сюрреализм несмотря на то, что считаю возможным существование многих направлений в искусстве. <...> Не могу согласиться и с «материализмом» в том виде, как он преподносится сюрреалистами, ибо моя религия делает меня дуалистом и в достижении прекрасного должно быть единение материального и духовного.

Опубликовано: SPD, p. 327—328, 195 со ссылкой на La Noche (Barcelona), 1936, 12 marzo. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 66. . . .

Я мог бы подвергнуть мою музыку очень строгой критике. К примеру, она не свободна от известной сухости. Но это проистекает из моего стремления к ясности выражения. La Bruyère\* тоже сухой. <...>

Я все тот же, что и раньше, но пишу лишь в другой манере. Я как бы увеличиваю периферию того исходного пункта, который считаю выражением собственного «я»; кривая этого движения строго логична и столь же точна, сколь движение колеса вокруг оси.

Я могу сказать, что мало кого люблю из композиторов, и много таких, которые меня совершенно не интересуют. Дмитрий Шостакович — молодой талантливый композитор. Я знаком с некоторыми его хорошими произведениями, но в «Леди Макбет» отвратительное либретто, музыкальный дух этого произведения направлен в прошлое, а музыка идет от Мусоргского. <...> Что касается старинной музыки, то я люблю итальянцев — Чимарозу, Россини, Беллини и Верди, которым я восхищаюсь. Я благоговею перед Дебюсси, с которым меня связывала глубокая дружба. <...> Вообще, импрессионисты подготовили путь к авангарду.

Опубликовано: SPD, p. 193, 320, со ссылкой на La Nacion (Buenos-Aires), 1936, 25 abril. Пер. с англ. В. П. Варунца.

\* вереск (франц.).

Двадцать лет назад «Весна священная» расценивалась как современная; сегодня она уже принадлежит прошлому. Музыкант, который продолжает направление «Весны», вместе с теми, кто слишком уж полагается на джаз, представляется мне неискоренимо устаревшим. <...>

Сегодня от музыки требуется ее совершенно иное качество — на смену элементам декоративности пришло начало духовно-интеллектуальное. Композитор должен отказаться от колористических оргий и заменить их здоровыми и строгими концепциями. 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 кажется и менее блестящей. <...>

Оркестровка тогда может считаться удачной, когда она точно отвечает характеру сочинения. Тысячу раз говорилось, что брамсовские симфонии оркестрованы неудачно, тяжело, колористически однообразно. Но подобная критика несправедлива: оркестровка этих симфоний соответствует именно тому, что должно быть в этом жанре музыки.

Опубликовано: SPD, pp. 328, 199 со ссылкой на El Debate (Montevideo), 1936, 30 abril. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<...> — Маэстро, каково ваше мнение о «Травиате»?

Стравинский строго посмотрел на интервьюера.

— На днях я получил удовольствие, слушая ее прелестные вальсы, но никогда в жизни не чувствовал себя способным создать что-либо подобное. <...>

Опубликовано: SPD, p. 270 со ссылкой на El Pueblo (Buenos-Aires), 1936, mayo. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<...> Г-н Стравинский говорит, что он чувствует расположение ко всем видам кинематографа. Однако обращает внимание на то, что еще более любит русский театр. «То, что он выше всяких похвал, — неопровержимо». <...>

«Последнюю книгу Хемингуэя я сам смог прочитать на английском языке<sup>1</sup>, — гордо признается Стравинский. — Я выучил английский в Париже и сейчас могу читать на нем достаточно хорошо. Но у меня нет практики». <...>

О джазе композитор сказал: «Он был потрясающе живучим в свое время, но это дела давно прошедших дней».

Опубликовано: SPD, p. 333 со ссылкой на Evening Telegram (Toronto), 1937, 4 January. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Трудно сказать, какую книгу Хемингуэя имеет в виду Стравинский. Последнее сочинение писателя до 1937 г. — «Зеленые холмы Африки» (1935).

## 70. Стравинский: апостол нашего времени

Недавно один доктор сказал мне, что человеческий организм обновляется каждые пятьдесят лет. Каждое волокно, каждый мускул, каждый нерв становятся новым. Но стал ли я иным, чем был пятьдесят лет назад? Убежден, что нет. Объективно говоря, я и не помню себя иным, чем сейчас. (...)

Тяжелее всего сегодня на свете быть композитором. Это связано с тем, что мы постоянно окружены звуками. Улицы, соседи, радио — все это сила, нарушающая восприимчивость человека.

Но композитору во все времена было нелегко. Врач утверждает, что это относится и ко мне. Видите ли, внутренность уха — это тот инструмент, который держит в определенном балансе весь организм. Казалось бы, крошечный мускул, но в ушной раковине он натянут настолько крепко (ведь ему необходимо получить и передать ту музыку, которую я слышу в своей голове, плюс ко всему вмешиваются и разного рода впечатления извне), что это невольно воздействует на состояние всего организма. Иногда меня даже пошатывает, когда я выхожу погулять после долгого периода сосредоточенности во время сочинения. (...)

У Андре Жида было маленькое животное, которое он обычно брал в свои долгие морские путешествия. Оно было весьма эксцентрично, ибо спало большую часть времени головой вниз. Жид носил это маленькое существо на плече, и оно чувствовало себя совершенно спокойно, но до того момента, пока Жид и сам был спокоен. Однако начиналась высадка на берег и Жид произносил: «Скорей, мы должны торопиться, надо запаковать чемоданы, необходимо следить за ними!». Его нервозность передавалась животному, оно начинало глядеть на своего некогда покровителя с гневом и ненавистью.

Нет, я не похожу на него. Но в моменты, когда постоянно звонит телефон, когда меня должны видеть по той или иной причине, когда интервьюеры перевирают мои слова...

Опубликовано: *Musical America* (New York), 1937, 10 January, p. 11. Интервьюер К. Итон. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 71. Стравинский дискутирует о явлениях музыки и ее возможностях

(...) Я спрашиваю Стравинского о музыке будущего. «У меня на этот счет много идей. Трудно их выразить в двух словах. Мы не можем знать, что будет в будущем. Будущего нет, оно только будет.

Та музыка, которая существовала всегда, будет существовать по-прежнему [...]».

Надеется ли Стравинский, что дальнейшее развитие музыки пойдет по пути все более «мелкого деления» существующего звукоряда? Его ответ показателен.

«Однажды, когда я навестил Хиндемита в Берлине, он пригласил меня послушать четвертитоновое фортепиано. Это был инструмент, специально сконструированный в Берлине. Он выглядел внешне подобно другим инструментам, но с двумя клавиатурами — двумя ярусами. Каждые полтона поделены были пополам; полутоновое деление — на верхней клавиатуре, четвертитоновое — на нижней. Чрез несколько минут мне стал ясен этот принцип».

Ну а как здесь в отношении проблем разрешения диссонансов и тому подобное?

«Все эти проблемы остаются, но только решаются в четвертитоновой системе. Результат, впрочем, оказывается, несколько выхолощенным. Как только вы привыкаете к четвертитоновой системе и осознаете природу этого явления, начинает казаться, что вы всегда знали о нем».

Я невольно задумывался о том, что же все-таки дает музыке четвертитоновая система. Только количество, но не качество. Благодаря этой системе мы становимся богаче за счет количества нот, но ни в каком другом смысле. Это обогащение одностороннее».

Его взгляд пропутешествовал в потолок и обратно прежде, чем он продолжил: «Четвертитоновая система подобно нуворишу, которого мы высмеиваем. Он обычно не знает, что делать с тем, чем обладает. Нувориш ворочает огромными суммами денег, но не приобретает равным счетом ничего соразмерного свалившемуся на него богатству. После четвертитоновой системы возникнет восьмитоновая, но ведь, согласитесь, это — сплошная фикция».

Я спросил его, не поддавался ли он соблазну, несмотря на все сказанное, поэкспериментировать здесь.

«Ну нет! Я, между прочим, был знаком с Хабой. Он-то экспериментировал с четвертитоновой системой. Но если попытаться сделать тоже самое с нашей традиционной системой, она, попросту, приобрела бы черты банальности. В экспериментах Хабы нет ничего необычного».

Возник неизбежный вопрос об ориентальной музыке. «На Востоке действительно обращаются к малым интервалам (small intervals), но мы же не восточные люди. Наша музыка берет начало в Греции, и нелегко переделать всю образовательную систему, сохранявшуюся в течение тысячелетий. Для этого надо переделать нас самих».

Восточный человек придает большое значение символам, религиозным идеям; именно они вызывают у него большую заботу, чем собственно ноты. Каждая восточная мелодия должна быть выразительной, прежде чем она заслужит благосклонность восточного человека. Пока мелодия являет собой символ, хотя ее создание и не представляет собой стройной системы, восточный человек благоволил к ней. Короче, это есть образец музыки ради музыки».

Естественно, разговор зашел о сочинениях Стравинского. Я попытался разузнать, предпочитает ли он видеть «Царя Эдипа» в оперном воплощении или в концертном исполнении. «В сценическом варианте в любом случае, — убежденно сказал Стравинский. — Подобная постановка была осуществлена в Берлине под управлением Клемперера. В ней участвовали марионетки. Я был против этой идеи. К несчастью, я узнал об этом слишком поздно<sup>1</sup>. Как это произведение должно быть исполнено я растолковал в предисловии к партитуре».

Я хотел узнать и о постановке «Соловья». Так как она была осуществлена труппой балета под руководством Б. Нижинской, говорит Стравинский, танец неизбежно должен был быть хорошим. Но было в этой постановке, возможно, и некоторое отсутствие «фантазии». Более ранняя постановка, устройтелем которой выступила Лига композиторов, и Стравинский это признает, была «эксцентрична»<sup>2</sup>.

«Некоторые слушатели полагают, что моя музыка эксцентрична. Но она лишена этого качества. Моя музыка самая не эксцентричная в мире. Слушатели ладки до эксцентриады, и это всегда было так».

Я говорю со Стравинским о его выборе программы в качестве дирижера Филадельфийского оркестра — о «Весне священной», о Третьей симфонии Чайковского, почти совершенно забытой у нас.

«Ничуть не менее других, Третья симфония Чайковского — выдающееся произведение, с хорошо разработанным тематическим материалом. Чайковский был восхитительным и великим музыкантом — это вызывает невольное почтение. Но есть у Чайковского качество, которым он злоупотребляет, — сентиментальность. Она оставляет меня равнодушным. Но как оркестровый композитор, как мастер формы и инструментовки, он превосходит всех других русских композиторов, кроме Глинки».

Был упомянут Римский-Корсаков. «Римский не был столь же самобытен. Он был блестящ. Свой оркестр он унаследовал от Берлиоза, Листа, Вагнера. А вот Чайковский самобытен полностью. Он не похож ни на одного из названных композиторов. Я считаю его самобытным русским композитором».

Я завожу разговор о Даргомыжском и его опере «Каменный гость», которая расценивается как произведение новаторское. «Каменный гость» — скорее, опыт, попытка, нежели законченное произведение. Но мелодии Даргомыжского нравятся мне».

Возник непреодолимый соблазн задать Стравинскому вопрос о том, как он относится к «Борису Годунову» и одобряет ли он изменения Римского-Корсакова в партитуре Мусоргского.

«Я нахожу, что Римский с самыми лучшими намерениями сотворил с этой партитурой страшную вещь. В ней едва различимы контуры — столь велико было его желание «прояснить» партитуру. Это стал «омейерберизированный» Мусоргский<sup>3</sup>. Оригинал, тем не менее, слишком труден для моего восприятия. Он очень интересен, хотя, возможно это и проблематично, слишком длинен. Я хотел бы увидеть «Бориса» обновленным».

Он остановился на мгновение, прежде чем продолжил: «Это не означает, что я хотел бы подвергнуть его переделкам. Опера обладает

большой монолитностью, но которая через какое-то время оборачивается монотонией. С конструктивной точки зрения «Борис Годунов» очень наивен и Римский не сделал решительно ничего, чтобы лишить оперу этого качества.

Хотя у Мусоргского и отсутствовало чувство формы, он обладал редкой свежестью слуха. Он инстинктивно ощущал неизведанные диссонансы и интервалы, их сочетания. Здесь и заключены очарование и ценность его сочинений. Этого не понял Римский, отказавшись от пугавших его особенностей партитуры Мусоргского, приведя ее к традиционной форме изложения. Но он не сделал ничего с целью избавить ее от банальной монотонии  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{8}{8}$ ,  $\frac{4}{4}$  и т. д., сгруппированных в такты. Римский оцивилизовал «Бориса», лишив оперу ее истинной ценности.

На вопрос, может ли быть назван Мусоргский «Достоевским в музыке», Стравинский ответил, неодобрительно улыбаясь: «Я не люблю прямых аналогий».

Опубликовано: New York World Telegram, 1937, 23 January, p 8<sup>a</sup>. Интервьюер П. Санборн. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Речь идет о сценической премьере «Царя Эдипа», состоявшейся в берлинской „Кроль-опере“ 25 февраля 1925 г. В «Диалогах» (с. 181) упоминаемый Стравинским факт описывается следующим образом: «Меня коробит, когда я вспоминаю первые спектакли берлинской „Кроль-оперы“, хотя музыкальная часть была хорошо подготовлена Отто Клемперером. На рассказчике был черный костюм Пьеро. Я посетовал режиссеру (Э. Дюльбергу. — В. В.), что это не подходит к истории Эдипа, но его ответ не допускал дальнейших споров: „Герр Стравинский, в нашей стране носить фрак разрешается только капельмейстеру“».

<sup>2</sup> Интервьюер возвращается к событиям более чем десятилетней давности — постановке «Свадебки», премьера которой состоялась 13 июня 1923 г. в Париже.

<sup>3</sup> Это предположение высказано и в «Хронике» (с. 90).

## 72. . . .

[...] На вопрос о том, будут ли его сочинения (Симфония in C и «Игра в карты». — В. В.) «модернистскими», Стравинский буквально взорвался: «Что вы имеете в виду, когда говорите о «модернизме»? Я не люблю этого слова. Если подразумевается то, что произведения будут современными — разумеется. Если же имеется в виду то, что они будут принадлежать будущему, так этого знать я не могу и, видимо, об этом не знает ни единая душа на свете.

Я пишу так, как чувствую, и думаю, что я на правильном пути. В моей музыке нет никакого «модернизма». Все, на что я могу надеяться, это то, что некоторые из моих сочинений переживут меня. [...]

Опубликовано: Cleveland Press, 1937, 20 February. Интервьюер М. Виддер. Пер. с англ. В. П. Варунца.

### 73. Игорь Стравинский огорчен равнодушием к себе официальных кругов

— *Вы в Париже надолго, дорогой мэтр?*

— О, нет! Я должен через несколько дней быть в Лондоне... Затем Неаполь, Амстердам, Рига — настоящее турне по Европе.

— *А перед этим было турне по Америке?*

— Думается, да. С января по май я дирижировал филармоническим оркестром Нью-Йорка и оркестром Кливленда — двумя блестящими оркестрами. Затем был в Канаде, выступал в Торонто и Монреале, ездил в Калифорнию и, прежде чем отплыть сюда, присутствовал на двух премьерных спектаклях моего нового балета «Игра в карты» в Нью-Йорке, в Метрополитен...<sup>1</sup>

— *Но вы кое-что приберегли для Парижа?*

— Ну а как вы думаете? Париж — это город, перед которым я преклоняюсь, но он, тем не менее, не дает мне возможностей для осуществления моих планов ни в области моего искусства, ни в области моей профессии. Такое впечатление, что здесь и не подозревают, что я дирижер не случайно. В американском турне я дирижировал не только своими произведениями, в частности, Симфонией псалмов перед восьмитысячной аудиторией. Так же, как и Р. Штраус, я исполняю в своих концертах Баха, Моцарта, Вебера, Берлиоза и других.

— *А... как композитор?*

— Откровенно говоря, композитор менее удачлив. Уже четыре года как я принял французское подданство. [...] Но это мало способствует появлению моих произведений во французском репертуаре.

— *Но ведь ваши произведения исполняются в симфонических концертах!..*

— Да, «Жар-птица» и «Фейерверк»\*, но они написаны давно. Большие сцены меня игнорируют, и потом — не я же должен просить об исполнении моих произведений.

«Игра в карты» будет исполнена впервые в Европе, в Дрездене<sup>2</sup>. «Поцелуй феи», исполненный в Париже в весьма сомнительном виде, имел огромный успех в берлинской опере<sup>3</sup>...

— *Но Выставка<sup>4</sup> дала повод исполнению вашей изумительной Симфонии псалмов?..*

— Да, для меня это было несколько неожиданно. Я дирижировал ею в мае, заменив заболевшего моего друга Пьера Монте<sup>5</sup>.

— *Что же вы хотите, ведь Франция не так богата...*

— Нет, дело здесь не в цене, и она не является причиной того, что я держусь несколько особняком. Вы же знаете, что я выше всего этого... Надеюсь также, что политические мотивы не играют здесь роли.

— *Разумеется, причина кроется, несомненно, в некоторой небрежности, известной некомпетентности отдельных кругов.*

Игорь Стравинский на минуту задумывается.

\* В оригинале юмористически обыгрывается слово feu (франц. — огонь), входящее в названия обоих сочинений: Feu d'artifice („Фейерверк“) и L'Oiseau de feu („Жар-птица“). (Прим. сост.).

— Но довольно странно, и вы наверняка согласитесь с этим, что из имеющихся у меня четырнадцати партитур опер и балетов, которые исполняются по всему миру, ни одна не звучит в Париже<sup>6</sup>.

— *Дорогой мэтр, не идет ли вновь речь о вас... о вашем выдвижении в Институт?*<sup>7</sup>

— Нет, я не собираюсь больше выставлять своей кандидатуры. Когда по настоянию Габриэля Пьерне и Жака-Эмиля Бланша я пытался добиться наследства Поля Дюка<sup>8</sup>, то мне дали понять, что я француз всего лишь недавно. У меня нет желаний более встречаться с официальными лицами, думаю, и у них со мной.

Кстати, по поводу Поля Дюка. Когда он умер, я был в Риме, где дирижировал концертом из его сочинений. Концерт у итальянцев имел успех, но я все еще жду слов благодарности от самих французов.

— *У нас нет посольства в Риме и поверенный в делах наверняка не знал имени Дюка!..*

Опубликовано: L'Intransigeant (Paris), 1937, 13 octobre. Интервьюер Р. Симон. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Премьера балета «Игра в карты» состоялась 27 апреля 1937 г. в Нью-Йорке в «Метрополитен-опера» (балетм. Дж. Баланчин).

<sup>2</sup> Европейская премьера балета «Игра в карты» состоялась в Дрездене в „Штаатс-опера“ в октябре 1937 г. (балетм. Валерия Кратина). В ТЕ Стравинский отмечал: «Безусловно, „Игра в карты“ — самое „немецкое“ из моих произведений. Если бы я счел нужным указать время и место его действия, то назвал бы Баден-Баден романтической эпохи... Но „немецкой“ „Игру в карты“ можно назвать еще и из-за ее маршевых ритмов и несколько тяжеловесного (хотя и сочного) юмора. Не знаю, в какой мере я отдавал себе отчет во всем этом тогда и в какой степени (во всяком случае, бессознательно) эта музыка писалась в расчете на немецкий вкус и немецкую публику... Самый большой успех „Игра в карты“ безусловно имела в Германии, где она исполнялась во всех крупных городах под управлением самых знаменитых дирижеров...» (С, с. 49—50). Спектаклем в Дрездене дирижировал К. Бём.

<sup>3</sup> Сведения о постановке «Поцелуя феи» в Берлине в известной комментатору литературе отсутствуют. Мнение Стравинского о постановке Б. Нижинской «Поцелуя феи» в Париже совпадает с тем, что было высказано в «Хронике»: «Некоторые моменты были удачны и достойны таланта Нижинской. Но зато оказалось немало других, с которыми я не мог согласиться и постарался бы изменить их, если бы присутствовал с самого начала на репетициях. Но было уже поздно вмешиваться в ее работу, и волей-неволей пришлось все оставить как есть. Нет ничего удивительного, что при таких обстоятельствах хореография «Поцелуя феи» не слишком-то меня восхитила» (X, с. 214—215).

<sup>4</sup> Имеется в виду Всемирная выставка, состоявшаяся в Париже в 1937 г.

<sup>5</sup> Упоминаемое исполнение Симфонии псалмов состоялось 8 июня 1937 г.

<sup>6</sup> В это число, по всей вероятности, включены «Байка», «История солдата», «Свадебка» и «Персефона», которые формально не принадлежат к названным жанрам.

<sup>7</sup> См. № 63 наст. изд.

<sup>8</sup> Выдвигая свою кандидатуру в Институт Франции, Стравинский должен был занять место умершего П. Дюка, который в 1934 г., за год до смерти, был избран членом Института.

## 74. История одного балета<sup>1</sup>

(...) — Почему я сочинил «Игру в карты»? Просто потому, что я давно не писал балетов. А еще и потому, что хотел сочинить такой балет, который был бы предназначен для танца, — создать произведение,



в котором был бы соблюден принцип действия, выражаемого танцем. В танец можно ввести движение любого вида, но при условии, что каноны танца, как я их называю, останутся непоколебимы. А между тем хореографы, которые их соблюдают, стали редкостью.

Итак, я написал балет, действительно предназначенный для того, чтобы его танцевали. Мне хотелось, чтобы он имел минимум вставных номеров и обладал сюжетом, легко понятным самой неискушенной публике. Поэтому-то я и выбрал игру в карты. Что может быть более легким, чем понять ее различные комбинации, ценность которых весьма относительна. Чтобы добиться наибольшего понимания, я остановился на покере, чьи комбинации относятся к числу самых простых, его же перемещения определяют весь интерес игры. Разумеется, из нее изгнана вся дешевка нехитрых интриг: разного рода амурные связи между карточными фигурками. Они, думается мне, ничего бы не прибавили.

Идея этого балета явилась мне неожиданно. Она пришла мне в голову однажды вечером, когда я ехал к друзьям в такси. Я был так обрадован этой мыслью, что остановил такси и пригласил шофера пропустить со мной стаканчик — он согласился с немалым удовольствием.

Начав балет в Париже, я вынужден был прервать работу над ним во время путешествия в Южную Америку. Когда я вернулся и закончил его, Баланчин тут же поставил его в Нью-Йорке. С тех пор уже состоялось много представлений по всей Европе.

Позвольте мне выразить в заключение удовольствие, которое я испытываю, когда мои произведения исполняют Французский национальный оркестр — великолепный коллектив, где не только преобладают молодые музыканты, но где все, и даже старшее поколение, стремятся достичь самой юношеской и самой точной интерпретации произведений.

Опубликовано: Jour (Paris), 1938, 4 mars, p. 6. Интервьюер П. Берлиоз. Пер. с франц. Г. Б. Рабиновича.

<sup>1</sup> Интервью дано после юбилейного, 500-го концерта Французского национального оркестра.

## 75. . . .

(...) Меня недавно спросили о том, что бы я хотел увидеть из своих сочинений в парижской Орёга.

— *Вы, разумеется, подумали об «Игре в карты» и «Петрушке»?*

— Я назвал другие балеты — те, которые, как мне кажется, более подходят для этой сцены. Были упомянуты «Поцелуй феи», поставленный в свое время в труппе И. Рубинштейн, «Пульчинелла» и «Жарптица» — оба из репертуара Дягилева. Все они хорошо известны, а поэтому и меньше риска, чем с другими, недавно написанными сочинениями. Я не стал скрывать, что хотел бы увидеть все три названных балета, поставленными в один вечер. Такое «Празднество Стравинского» вызвало бы меньше удивлений, чем какое-либо из моих произведений, исполненное в одиночестве.

— Ну, а «Игра в карты»?

— Этот балет сочинен совсем недавно и уже поставлен великим хореографом Баланчиным. Он включен в гастрольную поездку труппы американского балета в Париже.

— Нет ли записей, фиксирующих работу хореографа?

— Нет... Не считая записей танцев некоторых областей северной Африки... Это и есть та причина, почему я назвал эти три балета: Мясин бы поставил своего «Пульчинеллу», Фокин — «Жар-птицу», а Нижинская — «Поцелуй феи».

— Но это будет связано с большими затратами?

— Возможно. Однако никакого ответа из Орёга еще не последовало.

Опубликовано: SPD, p. 341—342, со ссылкой на L'Intransigeant (Paris), 1938, 19 décembre. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 76. Интервью по парижскому радио

— Мне приходит в голову множество вопросов. К примеру такой: что вы думаете по поводу реакции публики на вашу музыку?

— Нужно точно разделить значения слов слушать и слышать. Не случайно я всегда считал, что слушатели моей музыки понимают ее гораздо лучше, чем те, кто говорит о ней, или те, которые пытаются говорить от имени слушателей, подменяя своим мнением то, что в действительности являет собой моя музыка. Дорогой друг, плохи эти пастухи!<sup>1</sup> Очевидно, их целые легионы. Но их можно разделить на две категории: передовые помпьеристы и помпьеристы непередовые\*. Первые — говорят о музыке и Фрейде, о музыке и Марксе, о комплексах, нехотя позволяют себе подпасть под влияние самого св. Фомы. Вторые же — говорят о музыке и мелодии, неизбежно размышляют о ней, любят чувство, заботятся о благородстве и даже отваживаются на восприятие восточной красочности (здесь я невольно вспомнил свою «Жар-птицу»). Как вы понимаете, это еще не значит, что я предпочитаю их первым. Я просто нахожу их менее опасными. Да и в самом деле — коли ты посредственность, так уж этого не скрывать. Впрочем, господа передовые посредственности, не презирайте ваших бедных старомодных собратьев. Следует опасаться, скорее, того, что вы выйдете из моды гораздо быстрее, чем они, ибо время вам грозит в большей степени, чем человеческое чутье<sup>2</sup>.

— Если уж существует кризис мнений, то не кажется ли вам, что он является выражением некоего всеобщего кризиса в искусстве?

— Неудивительно, что критики сбиты с толку — кризис действительно более общего порядка, чем это кажется. Мы потеряли понимание ценностей и ощущение их связей. Это исключительно важно, так как это привело нас к нарушению основных законов человеческого

\* См. прим. (\*) на с. 39.

равновесия. В применении к музыке это сказалось в следующем: в снижении ощущения, которое я бы назвал высшей музыкальной математикой, до рабского подчинения музыки элементарному утилитаризму. Так как сам дух нашего времени болен, то музыка, которая во все времена была непорочной, именно поэтому несет в себе зачатки патологии и воспринимается сегодня как новый первородный грех.

— *Ваше первое замечание, очевидно, не требует уточнений и объяснений. Что же касается второго, то напрашивается вопрос о том, что за патологию и первородный грех вы имели в виду?*

— Я буду краток, так как не надеюсь обсудить эти вопросы досконально за несколько минут. Старый грех — это, как известно, грех познания; новый грех — это грех непризнания, непризнания истины и ее законов, которые мы называем основными. Что же есть истина в музыке? Какова ее роль в творческом процессе? <sup>3</sup> Не забывайте того, что сказано в библии: «Дух дышет, где хочет» (Иоанн, 3:8). В этой фразе особенно примечательно слово «хочет» — дух способен хотеть. Этот принцип отвлечен, но является совершенно очевидным. Обсуждать его бесполезно. В своем чистом виде музыка — это именно отвлеченное построение. Творцы всех времен свидетельствовали об этом. И я не вижу смысла, чтобы не следовать этому постулату. Я — творец по своей природе, я не могу не творить, не могу не проявлять этого желания. Но для того чтобы его выразить, необходимо обладать и определенными данными. Это — техника, технические возможности в самом прямом смысле этих слов. Ею и порождено желание творить, и она не являет собой, как об этом думают, нечто второстепенное. Необходимо заново вспомнить раз и навсегда такие презираемые ныне понятия, как техника, ремесло, ремесленник, которые я противопоставляю туманной терминологии, составленной из слов вдохновение, искусство, художник. Все эти слова мешают разглядеть то, что уже рассчитано, уравновешено, отмечено дыханием отвлеченного духа. Только в этом окружении и способна возникнуть истинная эмоция — основа всего творчества. Поместите ее в эту абстрактно-отвлеченную среду и вы увидите подлинную ценность эмоции <sup>4</sup>.

— *Что принято называть личностью?*

— Прежде всего и всегда я противопоставляю понятия личности и индивидуальности; очень часто их путают, а они, тем не менее, явления разного рода. Индивидуальность надменна, личность — незаметна, первая находит удовольствие в тщеславии, в зазнайстве, в бунте против традиций, вторая — напротив, в подчинении. Я из числа подчиняющихся, ибо принимаю установленный порядок, часть которого составляю я сам. Думаю, что не заблуждаюсь, подчиняя мое творчество дисциплине, которую оно настоятельно требует от меня. Я подчиняю творчество иерархиям ценностей, которые оно мне предписало.

Среди всех дисциплин наиболее важная, что может показаться странным, — вкус. Обычно думают, что вкус — привилегия индивидуума, который свободен и независим. Но нет: вкус — одна из привилегий одной-единственной личности, так как это естественное средство, способное дифференцировать ценности, средство, которое следует постоянно культивировать, постоянно оживлять, средство, способность которо-

го к совершенствованию рождается из принципа подчинения, освященного мыслью и свободой.

Заканчивая, хочу сказать, что часто вспоминаю строки из «Антигоны» Софокла:

И самым мудрым людям не зазорно  
Внимать другим и быть упорным в меру.  
Ты знаешь: деревья при зимних ливнях,  
Склоняясь долу, сохраняют ветви,  
Упорные же вырваны с корнями...<sup>5</sup>

Опубликовано: White, p. 585—587. Интервью было передано по парижскому радио 24 декабря 1938 г. Интервьюер С. Море. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Ссылка на франц. пословицу: «Est mauvais berger qui aime le loup». — «Плох тот пастух, который волку друг».

<sup>2</sup> Большая часть мыслей, высказанных в публикуемом интервью, будет впоследствии использована Стравинским в цикле лекций «Музыкальная поэтика», прочитанных в Гарвардском университете в 1939 г. В частности, и этот разговор о помпьерисах будет почти дословно перенесен в «Музыкальную поэтику» (см. С, с. 46—47).

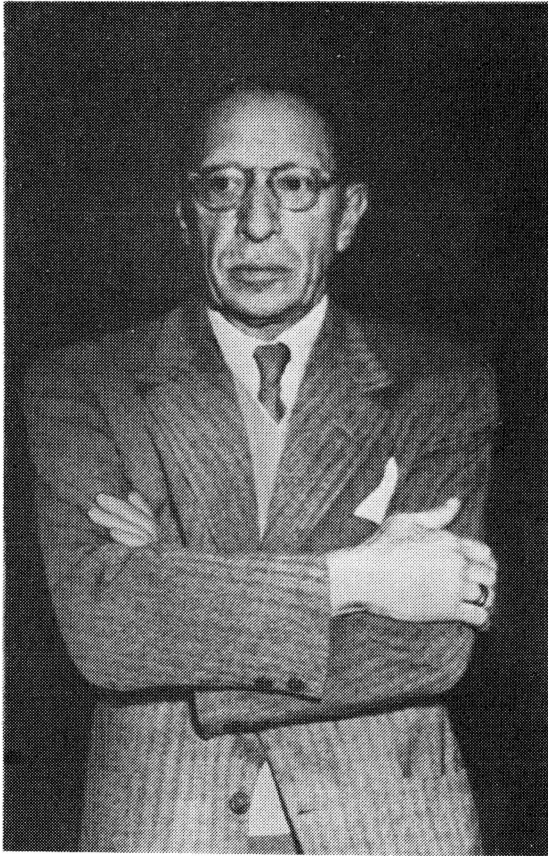
<sup>3</sup> Ср. с «Музыкальной поэтикой» (С, с. 33).

<sup>4</sup> Ср. с «Музыкальной поэтикой» (С, с. 34).

<sup>5</sup> Цит. слова Гемона из третьего эпизода трагедии Софокла «Антигона». Пер. С. Шервинского.

*1940-е* ГОДЫ

---



## 77. Пушкин: поэзия и музыка



Всего три года назад, по случаю столетия со дня смерти Александра Пушкина, литература и музыка обогатились новыми открытиями — результатами долгой и кропотливой работы пушкинистов: вышло до полусотни томов на языках всех культурных народов. Тысячи поклонников Пушкина получили, наконец, ответы на многие давние загадки, а тысячи читателей впервые услышали о существовании Пушкина — поэта, драматурга-новатора, историка и основателя современного русского языка.

Однако для автора этих строк столетний юбилей поэта — не просто энциклопедическая справка и даже не напоминание об историческом факте, каким бы важным он ни был для истории русской культуры. [...]

По счастью, я не принадлежу к профессиональным пушкинистам, и потому мне позволено испытывать к Пушкину совсем другие чувства. Для меня его поэзия сохраняет свою органическую ценность, а его образ остается живым и нетронутым — образом человека.

Сильная живая связь соединяет меня с творчеством Пушкина. Его поэма вдохновляла меня, когда в 1921 году я писал оперу «Мавра».

Молодой поэт Борис Кохно написал либретто, очень верно следуя стилю Пушкина, но я опирался на пушкинский текст и в своей музыке пытался передать «зефир» пушкинских строк. Вот почему меня занимала не столько абстрактная идея, вытекающая из самого сюжета, сколько глубина этой поэмы, ее высокий лиризм, или, скорее, — духовное ядро, а также пушкинский метод передачи этой глубины, то есть поэтическая структура рифм.

Интересно, что сам Пушкин выразил презрение к абстракциям; вот что он пишет в одном из своих писем: «...поэзия, прости господи, должна быть глуповата»<sup>1</sup>.

Но пусть эта фраза никого не вводит в заблуждение! Пушкин отнюдь не желал унижить разум, тот разум, который он осмелился воспеть в «Вакхической песне» так же, как он воспевал муз — беспрецедентное событие в истории поэзии.

Все творения Пушкина несут печать безупречного здравого смысла и несравненной ясности, но, будучи поэтом всеми фибрами своей души, Пушкин высмеивал все ложные, псевдофилософские идеи, был предан только искусству и верному отражению своего я.

Пушкин создавал «чистую поэзию», но не в стиле Поля Валери, а в широком смысле слова: он стремился к чистой поэзии, свободной от средневековой или любой другой риторики; поэзия представлялась ему в виде чистого искусства, только искусства, безгранично глубокого и безгранично таинственного.

«Ты спрашиваешь, какая цель поэзии, — пишет Пушкин другу. — Цель поэзии — поэзия»<sup>2</sup>. Нужно ли повторять, как дорого и близко мне такое понимание искусства? Достаточно прочесть страницы, посвященные Бетховену в книге «Хроника моей жизни» (моей автобиографии), чтобы убедиться в том, что я придерживаюсь тех же взглядов по отношению к музыке<sup>3</sup>. Я мог бы резюмировать эти страницы так: «Какая цель музыки? Цель музыки — музыка».

Это признание Пушкина многое ставит на свои места. [...]

Я вспоминаю в связи с этим разговор Малларме и Дега, о котором рассказывает Поль Валери. Дега, как известно, любивший «пофлиртовать с музами», однажды сказал Малларме: «Не могу кончить сонет, а ведь у меня нет недостатка в идеях». Малларме спокойно возразил: «Рифмы создают не идеями, а словами»<sup>4</sup>.

Вернемся, однако, к Пушкину. Мое пристрастие к Пушкину не может скрыть от меня той роли, которую он сыграл в области русской культуры. Наоборот, эта роль становится еще более ясной. Оставаясь для меня живым человеком и художником, Пушкин в то же время остается символом, а может быть, и программой действия. Я посвятил «Мавру», основанную на «Домике в Коломне», не только памяти Пушкина, но и также двум величайшим композиторам XIX века: Глинке и Чайковскому.

То, что я соединяю эти три имени, показывает, как высоко я ставлю гений Пушкина и как много я мог почерпнуть в его творчестве и в творчестве моих великих предшественников в музыке.

И в самом деле, эти имена объединяет много общего. Влияние Пушкина на Глинку и Чайковского — очевидно: Глинка взял пушкинский текст для оперы «Руслан и Людмила», Чайковский воспользовался «Евгением Онегиным» и «Пиковой дамой». Это могло бы быть и совпадением, то есть совпадением в выборе источника при поисках материала для либретто, если бы это предположение самым решительным образом не опровергалось общим характером творчества этих трех гениальных композиторов (sic!). Их характер, их творческое мышление — самое необычное из всего, что произвела Россия. Она всегда рождала художников высокого полета мысли, существуют они и теперь. Когда я встречаюсь с ними в жизни, они целиком захватывают меня. Это объясняет мою дружбу с покойным Дягилевым, который, несомненно, относился к этому же разряду. Наша многолетняя совместная работа оставила у меня самые светлые воспоминания. Я чувствовал этот творческий дух и культивировал его, сначала интуитивно, а затем — вполне осознанно.

Настоящим прародителем таких людей был Петр Великий, его образ запечатлен с такой силой у Пушкина (что подтверждают «Медный всадник», «Полтава», «Арап Петра Великого» и многие восхитительные стихотворения). Великий император задумал сплавить воедино са-



мые характерные черты русской цивилизации и интеллектуальное богатство Запада. Подобно Пушкину в поэзии, Чайковскому удалось создать это удивительное единство, благодаря которому русское искусство поднялось на уровень высочайших достижений искусства Европы и в то же время сохранило национальное своеобразие. Многие художники-фольклористы обвиняли потом этих трех гигантов в том, что их искусство «космополитично». Не может быть более несправедливого упрека. Национальные черты составляют важную часть как в Пушкине, так и в Глинке и Чайковском. Только черты эти свободно вырвались из самой их природы, а не из доктринерской эстетики, которую приписывала им «Пятерка» и беляевский кружок<sup>5</sup>. Эта русская этнографическая эстетика, по существу, мало отличается от нынешних фильмов, живописующих старую Россию, ее царей и бояр. Тенденция эта совершенно бесплодна и довольно наивна, ведь она принуждает художника изменить искусство, созданное инстинктивной работой народного духа. Я называю ее бесплодной, потому что она не может заглушить некоторые западные черты, в то же время она опасна, потому что тормозит свободное и органическое развитие (русской. — В. В.) культуры, навсегда связанной с культурой Европы.

Пушкинская традиция, открывая путь самым лучшим влияниям Запада, оставляет в неприкосновенности ту национальную основу, на которой покоится русское искусство. Много было сказано о байронизме Пушкина. Не приходится сомневаться в том, что Пушкин испытал влияние автора «Чайльд Гарольда». Можно расширить список источников, повлиявших на творчество Пушкина: XVIII век, а позднее, в эпоху драматических сочинений, также и Шекспир. Тем не менее нет ничего более органического русского, чем пушкинская поэзия, настолько русская, что и через 103 года после смерти поэта иностранцы не могут оценить ее по достоинству. В то время как романы Толстого, Достоевского, Тургенева распространились с удивительной быстротой и вполне закономерно производили повсюду глубокое и неизгладимое впечатление, поэзия Пушкина, насколько я знаю, переводилась очень редко. Эти немногие переводы не смогли возбудить интереса у Западной Европы.

К сожалению, для большинства европейцев имя Пушкина остается просто именем из энциклопедического словаря. Немногие подозревают, что это имя, по всей справедливости, должно стоять в одном ряду с именами Данте, Гёте, Шекспира<sup>6</sup>.

Опубликовано: White, p. 588—591. Статья здесь датирована 1940 г. В сводном каталоге Библиотеки конгресса в Вашингтоне имеется упоминание о наличии машинописного варианта данной статьи в библиотеке Блумингтона (штат Индиана) на французском языке (см. The National Union Catalog Pre — 1956 Imprints, vol. 537, p. 77). Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> Из письма П. Вяземскому, май 1826 г. «Твои стихи к Мнимой красавице... слишком умны. — А поэзия, прости господи, должна быть глуповата» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М., 1958, т. 10, с. 207).

<sup>2</sup> Из письма В. Жуковскому, апрель 1825 г. «Ты спрашиваешь, какая цель у „Цыганов“? Цель поэзии — поэзия, — как говорит Дельвиг (если не украл этого)...» (Там же, с. 141).

<sup>3</sup> «...пора освободить Бетховена от ничем не оправданной монополии, взятой над

ним „интеллектуалистами“, и оставить его тем, кто в музыке ищет одну только музыку» (X, с. 177).

<sup>4</sup> Ссылка на беседу Малларме и Дега имеется в докладе П. Валери «Поэзия и абстрактная мысль», прочитанном в Оксфордском университете и опубликованном в 1939 г.: «Великий художник Дега часто повторял удивительно меткую и простую реплику Малларме. Дега писал иногда стихи; среди них попадаются восхитительные. Но в этом занятии, второстепенном в сравнении с его живописью, он сталкивался нередко с серьезными трудностями... Как-то раз он сказал Малларме: «Ну и дьявольское у вас ремесло! Идей у меня полно, а создать то, что мне хочется, я никак не могу...» На что Малларме отвечал: «Стихи, дорогой Дега, создаются не из идей. Их создают из слов» (цит. по кн.: Валери П. Об искусстве.— М., 1976, с. 412—413).

<sup>5</sup> В тексте оригинала явная опечатка. Здесь сказано: «Только черты эти свободно вырывались из самой их природы, а не из доктринерской эстетики, которую им приписывала «Пятерка» в беляевском кружке».

<sup>6</sup> Ряд мыслей, изложенных в данной статье, был высказан Стравинским несколько ранее в «Хронике» (с. 47, 153—154).

## 78. Один час с Игорем Стравинским

(...) — *Есть ли у вас своя «манера сочинения»?*

— У меня нет никаких «манер» и я не следую в сочинении никакой предвзятой системе<sup>1</sup>. Моя эстетика приближается к эстетике латинских классицистов, точнее к французской классике — Паскаль, Буало, Лафонтен. Я выбираю основную идею и с этого момента не я уже ее хозяин. Но, впрочем, идея сама по себе, конечно, не достаточна для того, чтобы сочинить музыкальное произведение или произведение литературное. Характерно, что, сочиняя, я отнюдь не знаю, что хотел бы сделать, но знаю точно, чего не хотел бы. Более подробно я говорю о творческом процессе в своих лекциях «Музыкальная поэтика» и мне стало бы сложно рассказать об этом в нескольких словах<sup>2</sup>.

— *Ну а еще?..*

— Творческий процесс очень сложен. Основное, к чему я стремлюсь здесь — к ограничению того, что именуется «вдохновением». По общим меркам вдохновение — это нечто вроде эмоционального волнения, которое приводит в движение творческое воображение. Я не согласен. Творчество — это аппетит, который появляется из стремления к открытию. Как только подобное открытие сделано, рождаются и эмоции, которые, скорее, следуют за творческим процессом, чем предшествуют ему.

Композитор, если хотите, — это изобретатель в музыке<sup>3</sup>. Но для изобретения необходимо воображение и его надо реализовать. Композитор должен испытывать радость творчества. Причем здесь он может встретить, казалось, непреодолимые препятствия, которые все же надо преодолеть. Потрясения, испытываемые при этом композитором, должны лишь только обогатить его.

Я вам говорил, что у меня нет никакой предвзятой системы в творчестве. Это сушая правда. Но мне свойственна строгая дисциплина. Границы в творчестве совершенно необходимы. Природные звуки выстраиваются в музыку только благодаря своей организации. Однако здесь важен и самоконтроль. Как и каменщик, любой творец должен

строить на твердой почве; чем она тверже, тем устойчивее фундамент. Так и в искусстве — чем оно более контролируемо, тем свободнее его создавать. Творец обязан собрать весь разнородный материал в единое целое. Он должен стремиться к реальному самоограничению, а не к беспредельному охвату частностей. Как бы сковывая себя, я, тем самым, освобождаю свой мозг от цепей, которые его опутывают. Если мне и свойственны ощущение свежести, стремление к новизне, то происходит подобное только от того, что я не пытаюсь искать что-либо беспрестанно — это ведет лишь к напрасному любопытству. Это самоограничение и сближает меня с классицизмом, о чем я говорил в начале беседы, который был определен Андре Жидом так: «Классическое произведение становится таковым только в результате своего обузданного романтизма».

Хочу еще добавить, что не являюсь революционером. В искусстве нет революционных переворотов. Революция предполагает нарушение равновесия, а искусство по своей природе созидательно. Казалось бы, «Весна священная» нарушила основные элементы музыкального творчества. Но ведь в этом произведении все построено на основе существующих традиций. Я употребляю слово «традиция» в том смысле, которое ему придал Элиот: «Чтобы следовать традициям, нужно обладать историческим чутьем». И действительно, каждый композитор должен ощущать в себе присутствие прошлого и одновременно всю полноту достояния интеллектуального мира. Только благодаря этому «историческому чутью» творец осознает свое собственное место в современном ему обществе.

— *Что такое по-вашему исполнение и слуховое восприятие музыки?*

— Я все понял; вы хотите устроить лекцию...

Музыка имеет два состояния: в потенции и в действии. Музыка в потенции принадлежит ее создателю, музыка в действии — исполнителю. Однако необходимо подразделить и два понятия — исполнение и интерпретация. Интерпретатор должен быть непременно исполнителем. Но подобное взаимопроникновение, к сожалению, наличествует не всегда. Интерпретатор — это исполнитель, который благодаря чувству, я бы сказал, снисходительного любования произведением, которое он исполняет, выявляет скрытые от нашего взора его элементы. Слово бессильно выразить их. Основное, что требуется от исполнителя, — взять нужный темп, ибо он, как ни один из других элементов музыки, способен изменить суть произведения<sup>4</sup>.

Трудно дать определение идеального исполнителя музыки. Он обязан обладать безошибочным вкусом не только в выборе исполнительских средств, но и в определении их границ. Прегрешения против духа произведения всегда начинаются с греха против его буквы.

А как же публика? Ее роль во многом основополагающая. Она не только оценивает произведение, но, если хотите, должна активно участвовать в нем. Это участие слушателя, поначалу пассивное, переходит в активное только тогда, когда пробуждается его интерес. Здесь следуют четыре фазы: интерес слушателя проявляется сначала к исполнителю, затем к исполняемому произведению, через него — к его создате-

лю и, наконец, устанавливается прямой и наиболее желаемый контакт между слушателем и создателем произведения.

Опубликовано: Pour la Victorie (New York), 1945, 24 février. Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Впоследствии в «Диалогах» (с. 182) Стравинский вновь вернулся к проблеме музыкальных манер, однако на сей раз уже признав их в своем творчестве: «Хотя я интересовался вопросами музыкальных манер всю жизнь, я все же не могу сказать точно, чем именно они определяются. Вероятно, это объясняется тем, что они не предшествуют сочинению, но составляют сущность творческого акта: способ выражения и то, о чем говорится, — для меня одно и то же. Однако не придаю ли я этому понятию необычный смысл? Могу лишь сказать, что моя манера вытекает из моих личных взаимоотношений с музыкальным материалом. Je me rends compte\* в нем. Через материал я открываю свои законы. [...] Мои манеры — это родимое пятно моего искусства».

<sup>2</sup> См. «Музыкальную поэтику», главу «О музыкальной композиции» (С, с. 33—41).

<sup>3</sup> См. об этом также № 33 наст. изд. и прим. 1 к нему.

<sup>4</sup> Более подробно проблема темпа в музыке рассмотрена в «Диалогах» (с. 247): «Моя музыка может пережить все, кроме неправильного или неопределенно взятого темпа. (Предупреждая ваш следующий вопрос, скажу: темп может противоречить метроному, но быть верным по духу, хотя, очевидно, различия не могут быть очень большими.)»

## 79. Беседа со Стравинским

«Балет — чистейшая форма театрального искусства». — Это знаменательное признание сделано Стравинским в ходе интервью. (...)

Свои суждения композитор строго выверяет и обдумывает прежде, чем предложить их вам. В них чувствуется простое и волнующее достоинство и истинная скромность в оценках композиторов прошлого. «Я не смог бы никогда подвергнуть критике хотя бы один такт мощартовской музыки, — говорит он мне серьезно, — так как это нечто, находящееся вне моей компетенции». (...)

Композитор полагает, что личная эмоция — основа музыкального творчества, но тем не менее не единственный его элемент, равно как Стравинский не допускает доминирования эмоции в творчестве. Опера, как форма художественного выражения, не интересует его, несмотря на то что он пишет в этом жанре; музыкальная драма Вагнера оставляет его равнодушным. И напротив — он высоко ценит сочинения ранних итальянских оперных композиторов. (...)

Чайковский, считает Стравинский, один из «самых русских композиторов». Он объясняет, что стало общим местом при показе «русского» в искусстве прибегать к таким «обязательным» его атрибутам, как окладистая борода и водка! В театре, касаясь уже иной темы, композитор особенно ценит то, что он называет чистотой стиля. Постановки, подобные бродвейской версии «Бури», причиняют ему глубокие страдания. Он готов признать Шекспира в современной трактовке, но не то смешение стилей, которое он увидел в этой нью-йоркской постанов-

\* Я отдаю себе отчет (франц.).

ке. Он ясно осознает те практические трудности, которые преподносят постановки большинства его работы — увы, это стало мерилом его сочинений. Может показаться, что XX век расширил свою оркестровую палитру только для того, чтобы стало невозможным оплачивать дополнительные репетиции и большие составы исполнителей.

Стравинский озабочен тем, что могут быть неправильно поняты причины, побудившие его написать Балетные сцены и Цирковую польку. Последняя написана два года назад и была заказана цирковой труппой Ringling Brothers<sup>1</sup>. Она названа «цирковой», так как написана для «50 слонов и 50 прекрасных девушек». В буквальном смысле это «только здесь, в цирке, и могло случиться». Баланчину была поручена хореография, а Зорина была первой исполнительницей. Эта постановка ставилась регулярно вплоть до последних трагических событий (второй мировой войны. — В. В.). Партитура первоначально была написана для духового оркестра. Стравинский вспоминает, что названные представители животного мира, которые были привлечены к этому мероприятию, стали причиной немалых волнений, — больших, чем доставляли даже сами балерины. «Шум был ужасающий», — сказал композитор снисходительно. Музыка была переложена для оркестра и быстро завоевала популярность. Полька заканчивается полным диссонансом переложением широкоизвестного Военного марша Шуберта. Приобретает ли какой-то особый дух это сочинение, когда оно исполняется непосредственно в цирке? Возможно, в этом есть некая изюминка, когда духовой оркестр играет подчеркнуто «не в тоне»? Стравинский только лишь обращает внимание, что Полька никоим образом не связана с Америкой! Она, напротив, близка традициям художников, подобных Тулуз-Лотреку, которого можно признать «чемпионом в изображении танцевального духа Монмартра».

Хореография Баланчина Концертных танцев нравится Стравинскому, и в настоящее время они ставятся в Монте-Карло труппой «Русского балета»<sup>2</sup>. Он объясняет, что сочинение принадлежит области камерной музыки. «Это серия дивертисментов в классической манере, выдержанных в форме вариаций. Каждый из 16 танцоров представляется у рампы прежде, чем начнется балет».

Балетные сцены, написанные для ревю Билли Роуза «The Seven Lively Arts», представляют собой несколько завершенных сцен. Композитор полон переживаний от того, что эта постановка изуродовала его музыку<sup>3</sup>. Антон Долин и Алисия Маркова все еще выступают в Балетных сценах (Долин выступил здесь и хореографом). На мой вопрос, касающийся его восприятия этой постановки, Стравинский ответил кратко: «Я ее не видел».

В последнее время было сделано большое число записей новых сочинений композитора. Стравинский надеется, что записанные здесь Балетные сцены сохранятся тем самым для потомства в их оригинальной форме и «не будут забыты полностью». Композитор хотел бы увидеть это сочинение поставленным где-либо позже, но в более деликатной форме (...)

Опубликовано: Dance Magazine (New York), 1945, April, p. 14, 30. Интервьюер Ф. Колеман. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Премьера Цирковой польки для духового оркестра состоялась в Нью-Йорке весной 1942 г. в цирке Барнума и Бейли. Свидетельство Дж. Баланчина: «Цирковой импресарио задумал сделать балет для слонов. Он попросил меня поставить танцы, сообщив, что я мог бы выбрать и композитора. Ну кого же как не Стравинского? Я связался с ним по телефону. «Какая нужна музыка?» — спросил он. «Полька», — ответил я. «Для кого?» — хотел он узнать. «Для слонов», — был мой ответ. «А сколько им лет?» — «Они молоды» — «Ладно, если они молоды, то я напишу». ...Балет «50 слонов и 50 прекрасных девушек» шел не менее 425 раз» (Balanchine, p. 119—120).

Упоминание о Польке Стравинского имеется в повести А. Карпентьера «Концерт барокко» (1975). Обстановка и ситуация приводимого ниже фрагмента повести, естественно, полностью вымышлены — диалог Генделя и Вивальди на кладбище Сан-Микеле в Венеции, где похоронен Стравинский. Но крайне примечателен контекст, в котором фигурирует замечание об этом сочинении Стравинского: «Венецианец (Вивальди. — В. В.) (...) внезапно замер перед соседней могилой и стал разглядывать плиту, на которой красовалось имя, звучавшее в этих местах непривычно.

— «ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ», — прочел он по складам.

— Да, правда, — сказал саксонец (Гендель. — В. В.), тоже с трудом прочитав имя. — Он захотел покоиться на этом кладбище.

— Хороший музыкант, — сказал Антонио (Вивальди. — В. В.). — Но многое в его сочинениях устарело. Он вдохновлялся извечными темами: Аполлон, Орфей, Персефона, — до каких же пор?

— Я знаю его «Царя Эдипа», — сказал саксонец, — кое-кто утверждает, что в финале первого акта — «Слава, слава, слава Эдиповой жене!» — музыка напоминает мою.

— Но ... как только могла прийти ему в голову странная мысль написать светскую ораторию на латинский текст?

— Исполняют также его «Священное песнопение» в соборе святого Марка, — сказал Георг Фридрих (Гендель. — В. В.), — там можно услышать мелодические ходы в средневековом стиле, от которых мы давным-давно отказались.

— Дело в том, что эти так называемые передовые мастера слишком уж стараются изучать творчество музыкантов прошлого — и даже стремятся порой обновить их стиль. Тут мы более современны. На кой мне знать оперы и концерты столетней давности. Я пишу свое, по собственному знанию и разумению, и только. (...)

— А Стравинский, — вспомнил Гендель не без ехидства, — сказал, что ты шестьсот раз написал один и тот же концерт.

— Возможно, — сказал Антонио, — однако я никогда не сочинял Цирковую польку для слонов Барнума (Карпентьер А. Концерт барокко. — Иностранная литература, 1982, № 4, с. 21—22. Пер. с исп. Р. И. Линцер).

<sup>2</sup> Сценическая премьера Концертных танцев состоялась в 1944 г., 10 сентября в Нью-Йорке.

<sup>3</sup> Премьера Балетных сцен в шоу «Seven Lively Arts» («Семь живых искусств») состоялась в 1944 г., 23 августа в Голливуде.

## 80. Его собственная, самая лучшая критика

(...) Стравинский открыто признается, что считает себя знатоком американской музыки. Он знаком с творчеством Аарона Копленда, Уолтера Пистона и высказывается о них положительно.

Как человек, проявлявший неизменный интерес к джазу и к его влиянию на современную музыку, Стравинский говорит, что услышанное им в последнее время представляет небольшой интерес. Он не обнаруживает здесь ничего, чтобы могло показаться новым в сравнении с тем, что было когда-то сочинено, в период после первой мировой войны. Сочинения для джаза, однако, ставят ряд проблем, которые его интересуют. Он только что закончил произведение для Вуди Германа

и его группы<sup>1</sup>. Заказ был на партитуру, которая смогла бы быть записана на двух сторонах пластинки, то есть на каждой стороне продолжительность музыки должна быть не более чем 4 минуты и 20 секунд. Вы можете быть уверены, что сочинение Стравинского длится ровно 8 минут и 40 секунд. [...] Он планирует написать католическую мессу для хора мальчиков и небольшого числа духовых инструментов<sup>2</sup>.

В настоящее время композитор находится в дирижерском турне. Стравинский признается, что любит дирижировать. Он заявляет (композитор должен простить меня за прямое цитирование): «Я обладаю строгой дирижерской техникой». Затем он говорит, что дирижирует уже в течение 25 лет. Он отнюдь не предпочитает дирижировать своими сочинениями, но говорит, что некоторые дирижеры имеют тенденцию к «выражению себя» в дирижировании. Когда Стравинский дирижирует, утверждает сам композитор, он делает это предельно объективно.

Хотя он и живет в Голливуде, композитор видит крайне небольшие возможности создавать что-либо для кинематографа. Музыка в Голливуде на последнем месте. Она, говорит композитор, здесь пасынок. Если филмы снимались бы исходя из его музыки, это могло бы его заинтересовать. Но все что требуется Голливуду (композитор настаивает на своем мнении), это только его имя. (...)

Опубликовано: New York Times, 1946, 27 January, sect. 2, p. 4. Интервьюер Г. Таубман. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Эбеновый (Черный) концерт (1945). Впервые был исполнен джаз-оркестром Вуды Германа 25 марта 1946 г. в Нью-Йорке.

<sup>2</sup> В окончательном варианте Месса (1944—1948) была написана для смешанного хора и духовых.

## 81. Игорь Стравинский о музыке в кино

В чем назначение киномузыки? Каковы специфические проблемы музыки для экрана? На оба вопроса можно ответить кратко и напрямик. Единственное бесспорное назначение киномузыки — кормить композитора! Честно признаюсь, что не нахожу ни малейшей возможности обсуждать музыку с кинодеятелями, — у нас нет никаких точек соприкосновения; их примитивное и детское представление о музыке не имеет с моим ничего общего. У этих людей сложилось ошибочное мнение, будто музыку, «содействующую» игре «теней» на экране, «проясняющую» ее, можно рассматривать в ряду художественных явлений. Ни в коем случае.

Не поймите меня превратно. Я понимаю, что музыка — неотъемлемая принадлежность звукового кино. Она должна сглаживать провалы в действии, заполнять собой экранные пустоты, обеспечивать динамику более или менее удобоваримыми звуками. Без этих звуков фильм не мог бы существовать. Так же, как мне неуютно было бы сидеть в моей гостиной, если бы на ее стенах зияли пространства, не оклеенные обоями. Но, не правда ли, никто не станет требовать от меня, чтобы

я относился к этим обоям как к живописи или применял к ним эстетические категории.

Недоразумения появляются немедленно, как только начинается обсуждение роли музыки — она якобы помогает драматическому развитию, подчеркивает какие-то его аспекты, своими средствами очерчивает образы и происходящее на экране. Что ж, именно этим музыкальная драма погубила настоящую оперу. Музыка ничего не объясняет, ничего не подчеркивает. Когда она пытается что-то объяснить, пересказывать или подчеркивать, эффект получается одновременно пагубный и удручающий.

Например, что такое «печальная» музыка? Печальной музыки не существует; есть только укоренившиеся условия соглашения, которые часть западного мира привыкла принимать, не задумываясь, из-за часто повторяющихся ассоциаций. Благодаря таким привычкам мы воспринимаем *Allegro* как стремительное действие, *Adagio* как нечто трагичное, а гармонии, насыщенные задержаниями, пробуждают в нас сентиментальные переживания. Я не люблю основываться на ложных предпосылках, а эти — очень далеки от истинного существа музыки.

И — вопрос к самому себе — зачем вообще рассматривать всерьез музыку в кино? Сами его создатели признаются, что совершенно не нуждаются в том, чтобы к звучащей во время фильма музыке прислушивались. Вот с этим я согласен. Я считаю, что музыка не должна мешать действию или нарушать его, она должна выполнять свою функцию обоев, имея такое же отношение к происходящему на экране действию, как музыка в ресторане к текущей за каждым отдельным столиком беседе. Или как чья-то игра на рояле в моей гостиной к книге, которую я в это время читаю.

В таком случае оркестр, его звучание в фильме явится лишь каким-то трудноуловимым ароматом. Но при этом давайте твердо договоримся: этот аромат ничего не «объясняет» и ничего не «рассказывает». Более того, я вообще не склонен рассматривать это звучание как музыку. Моцарт однажды сказал: «Музыка существует для того, чтобы доставлять нам наслаждение, в этом ее призвание»<sup>1</sup>. Другими словами, музыка — это слишком высокое искусство, для того чтобы состоять на службе у других искусств; это слишком высокое искусство, для того чтобы стать пищей для подсознательного восприятия зрителя, если, конечно, она претендует на то, чтобы называться музыкой.

Я хочу добавить к этому еще и другое: то, что некоторые превосходные композиторы писали для экрана, ничуть не опровергает этих основополагающих соображений. Хорошие композиторы снабдят кинофильмы добротными партитурами для музыкального сопровождения; они предложат более сносные звучания, чем другие композиторы, но даже и они подчинятся основным правилам киноигры, которые, конечно же, носят прежде всего коммерческий характер.

Кинодеятели знают, что им нужна музыка, но они предпочитают, чтобы она была не слишком современной. Из коммерческих соображений они нанимают знаменитого композитора, желая от него, чтобы он писал «не слишком современную» музыку, и это неминуемо ведет к музыкальному краху.



Меня спрашивали, нельзя ли сравнить с музыкой для кино мою собственную музыку, написанную для балетов, для сцены, со свойствами ей драматическими смысловыми ассоциациями. Нет, сравнивать здесь нечего.

Дни «Петрушки» уже в далеком прошлом, и те немногие элементы реалистического описания, которые можно найти на страницах этого балета, совершенно не могут представлять мою нынешнюю точку зрения. Реально моя музыка ничего не выражает, так же, как ничего не выражает танец. Балет состоит из частей, каждая из которых обладает своей эстетикой и своей логикой, и если одной из этих частей случится стать образным воплощением слов «Я люблю вас», то эта ссылка на внешний мир будет играть в танце (и в моей музыке) такую же роль, какую играет гитара в натюрморте Пикассо: что-то выхвачено из действительного мира, но это всего лишь предлог или облачение для полной абстракции. Ни танцовщикам, ни моей музыке нечего рассказывать. Даже в более старых балетах, таких, как, например, «Жизель», описательность — благодаря таким достоинствам, как наивность и непритязательный традиционализм — поднялась на высоту объективности и чистоты произведения искусства.

Моя музыка для сцены никогда не пытается «объяснить» действие, она, скорее, живет бок о бок со зрительным воспроизведением, находясь в счастливом браке с ним, как это бывает, когда один человек женится на другом. В моих Балетных сценах драматическое развитие достигалось благодаря эволюции пластических задач, и оба компонента — музыка и танец — были построены подобно архитектурному сооружению на основе принципов контраста и сходства.

Образное воспроизведение музыки на экране опасно — и не на шутку, — так как фильм всегда пытается «описывать» музыку. Это абсурдно. Когда Баланчин создал хореографию для моих Концертных танцев<sup>2</sup> (написанных в оригинале как музыка для концертного исполнения), он подошел к проблеме как архитектор, а не описательно. И успех его был колоссальным по одной существеннейшей причине: он обратился к корням музыки, *jeu musical*\*, и воссоздал его. Если бы создатели фильмов когда-нибудь восприняли такой подход, в искусстве могла бы возникнуть интересная и приемлемая форма.

Многие критики ссылаются на драматическую коллизию моей «Истории солдата». Но и в этом сочинении результат был достигнут не попытками написать музыку, которая в качестве подмоги старалась бы пояснять происходящее или описательным способом продвигать действие вперед, как это делали в кино. Сцена, повествование и музыка как самостоятельные начало выступали здесь одновременно, в результате чего возникла драматическая мощь целого. Музыка и драма — два самостоятельных компонента. Так предоставьте же каждому свободу действий, не заставляя их ни «воздействовать» друг на друга, ни «объяснять» одно с помощью другого. Одолжу термин у химии: мой идеал — это химическая реакция, когда из смешения двух разных, но одинаково важных элементов, музыки и действия, возникает новое целое,

\* Здесь — музыкальному действию (франц.).

третье целое; это не смесь, при изготовлении которой к predeterminedому целому в качестве нового ингредиента добавляют музыку, и из этой мешанины не возникает ничего нового, ничего творческого. Примером могут послужить методы, применяемые в кино.

Все эти размышления вовсе не означают, что я решительно отказываюсь работать в кино. Я не работаю для денег, но я нуждаюсь в них, как все. Честертон рассказывает о том, как Диккенс посетил Америку. Людей, пригласивших его читать лекции, кажется, шокировала та заинтересованность в контрактах, которую проявил писатель. «В деньгах нет никакого позора для художника», — настаивал Диккенс. И если я предложу свои профессиональные качества какой-нибудь киностудии, пусть это тоже никого не шокирует.

Будет ли способствовать широкое распространение хорошей концертной музыки с помощью кино созданию массовой аудитории, способной обнаружить большее понимание музыки? На этот вопрос я должен ответить, что больше всего на свете надлежит бояться подобных опасных заблуждений. Главное мое убеждение состоит в том, что музыке следует постигать только с помощью и только посредством ее самой. Принимаясь объяснять, что такое музыка, что означает то или иное произведение, вы неизбежно окажетесь на неверном пути. Абсурдные «значения» будут неизбежно устанавливаться нахождением неких подобий или, в худшем случае, прямых ассоциаций. Нельзя оказать музыке более дурной услуги. Слушатели никогда не научатся проникать в музыку через нее самое, они лишь приучатся воспринимать ее при данных обстоятельствах и согласно полученным инструкциям. Музыка может быть полезна, повторяю, только в том случае, если она воспринимается через самое себя. Она должна играть свою собственную роль, если вообще стоит задача необходимости ее понимания. И чтобы музыка могла послужить на пользу личности, мы должны подчеркивать ее независимость. Согласитесь, что кино — это отнюдь не лучший способ для достижения этой цели. Даже в самых идеальных условиях человеческий мозг не приспособлен к тому, чтобы одновременно следить за зрительными и слуховыми образами.

И даже просто слушать музыку недостаточно, пусть и в лучшем смысле тренируя слух. Только слушать — это чересчур пассивное состояние, которое приводит к созданию вкусов и суждений слишком общих и приводит к неразборчивости.

Можно все больше и больше слушать музыку, но это принесет лишь ограниченную пользу; гораздо важнее участвовать в процессе создания музыки.

Доступной сделает музыку игра на том или ином инструменте или какой-то посильный вид творчества, но отнюдь не пассивное ее потребление в темноте соседнего кинотеатра.

При этом совсем не массы, а только индивидуумы имеют значение. Массы в отношении искусства — это количественное понятие, которое я никогда не принимал в расчет. Используя в своей «Фантазии» «Весну священную», Дисней воскликнул:

— Вы только представьте себе, какое количество людей теперь сможет услышать вашу музыку<sup>3</sup>.

Что ж, количество людей может, конечно, представлять несомненный интерес, но для таких деятелей искусства, как, к примеру, Сол Юрок. Лично для меня это не имеет ровным счетом никакого значения. Широкие массы ничего не добавляют к искусству, они не могут поднять его уровень, и художник, который сознательно ставит перед собой цель откликнуться на «призыв масс», может добиться успеха, только снизив свой уровень. Для меня важно душевное состояние каждого человека, слушающего мою музыку, а вовсе не массовые чувства какой-то группы людей. Увеличением слушательской массы музыке помочь нельзя, независимо от того, как будет достигнуто это увеличение, с помощью фильмов ли, или любым другим способом. Выход нужно искать в повышении самого качества слушания, в обогащении духовного мира каждого слушателя.

В «Хронике» я описал опасности распространения механической записи, и я все еще глубоко убежден в том, что есть все основания опасаться, что современные методы распространения музыки, в сущности, далекие от ее понимания и развития любви к ней, приведут «... к равнодушию и неспособности разбираться, ориентироваться и испытывать сколько-нибудь сильные впечатления».

К этому надо присоединить еще музыкальный обман, который состоит в подмене настоящего исполнения его воспроизведением на пластинке и киноплёнке или трансляцией на расстояние с помощью электрических волн. Здесь налицо та же разница, которая существует между эрзацем и полноценным продуктом. Опасность кроется во все увеличивающемся потреблении этого эрзаца, который — и это не следует забывать — еще очень далек от абсолютной тождественности со своим образом. Постоянная привычка слушать измененные, а подчас и искаженные тембры портит слух, который теряет способность наслаждаться естественным музыкальным звучанием»<sup>4</sup>.

Опубликовано: *Musical Digest* (New York), 1946, September, p. 4, 5, 32, 33; *Music Teacher* (London), 1950, May, p. 243 (фрагм.) Интервьюер И. Даль. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Слова Моцарта приводятся произвольно. В письме к отцу от 26 сентября 1781 г. он писал: «Музыка, даже в ужаснейшей ситуации, не должна третировать уши, но доставлять удовольствие; поэтому она и остается музыкой» (*Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen*.— Kassel, 1963, Bd. 3, S. 162).

<sup>2</sup> См. № 79 наст. изд. и прим. 2 к нему.

<sup>3</sup> Речь идет о мультипликационном фильме Уолта Диснея «Фантазия», впервые показанного на Бродвее 13 сентября 1940 г. Музыка «Весны священной» (звучала запись под управлением Л. Стоковского) входила составной частью в тот эпизод фильма, где изображалась схватка царя тираннозавров мелового периода со стегозавром юрского периода. Весьма необычное музыкальное «пастичко», сопровождавшее фильм, включало произведения Баха (Токката и fuga ре минор), Чайковского (отрывки из «Щелкунчика»), Дюка («Ученик чародея»), Стравинского («Весна священная»), Бетховена (Пасторальная симфония), Понкьелли (Танец часов из «Джоконды»), Мусоргского («Ночь на Лысой горе») и все завершалось музыкой Шуберта (*Ave, Maria*).

Характерно, что музыка Стравинского в мультипликационном фильме была использована и ранее, в 1937 г. в фильме братьев Уорнер «Жар-птица». Но тогда события развивались более драматично: 27 июля 1937 г. автор балета «Жар-птица» подал петицию во французский трибунал с просьбой возместить «моральный урон», нанесенный ему братьями Уорнер (*Slo n i m s k y*, p. 652).

Х, с. 221—222.

## 82. Стравинский в 1946-м

(...) «Как же может чуткий слушатель думать, что я могу разрабатывать сейчас идеи моих ранних сочинений? Это было бы подобно тому, как если бы мы захотели, чтобы Моцарт в «Волшебной флейте» перекроил на новый манер «Похищение из серала». (...) Форма моих ранних сочинений, к примеру «Весны священной», не очень развита. Какая же разница между этим сочинением и первой частью Симфонии!<sup>1</sup> Диалектическое развитие формы Симфонии зрело во мне в течение ряда лет; именно воплощение этого замысла заставляет меня осознать тот факт, что я чрезвычайно далек от стиля моих ранних сочинений. (...) Вряд ли стоит мне толковать или оценивать собственную музыку. Это не моя роль. Я пишу музыку — и все сводится лишь к этому. (...) Когда собака идет по следу, который будоражит ее, у нее невольно выделяется слюна. Подобное происходит и со мной — у меня начинает выделяться так сказать «умственная слюна», когда я чувствую, что нашел интересный и возбуждающий меня «след»; он оказывается наиболее верным.

Я не признаю никаких ультиматумов в вопросе сочинения. Когда я соберусь писать мою следующую симфонию, она станет выражением моих намерений в данный момент. Какими они окажутся — я не знаю. Я хочу, чтобы в творчестве мне разрешили элемент бессознательности. Это так иногда прекрасно идти вслепую, но с чувством собственной правоты».

Опубликовано: *Modern Music* (New York), 1946, Summer, p. 159, 160, 165. Интервьюер И. Даль. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Имеется в виду Симфония в трех движениях (1942—1945), первое исполнение которой состоялось в Нью-Йорке незадолго до публикации данного интервью (24 января 1946 г.).

## 83. . . .

(...) Стравинский равнодушен к кинематографу, особенно к ковбойским фильмам («метко стреляющие пистолеты и простой сюжет») и фильмам-комедиям. Но он отказывается писать к ним музыку. Тромбоподобным голосом он говорит: «Я никак не могу примириться с их правилами и законами. Чисто практическим ограничениям я готов всегда следовать, психологическим же — никогда! Они говорят мне: «Создавайте атмосферу!» Как ее можно создать? Я невольно чувствую себя пристыженным, краснею от смущения. Я абсолютно некомпетентен в том, что они называют «созданием атмосферы». Я отвечаю им: «Это ваша задача создать атмосферу из того, что мною написано. Я не могу хитрить»...

Человек, который нанес музыке XX века наиболее сокрушительный удар, вдруг резко отвернулся от своего времени и двинулся к Баху. «Было бы ошибочным считать меня революционером. Во всем, что я делаю, проявлена только изобретательность».

Сейчас он думает о себе, как об имеющем дело «значительно более с XVII—XVIII веками, чем со временем нынешним. Уровень мастерства был гораздо более высок в баховские времена, чем сегодня. Они были прежде всего мастера. Нынче же у нас одни таланты...»

Стравинский только что окончил Мессу, «обращенную непосредственно к духовному началу»<sup>1</sup>. Поэтому я стремился к созданию музыки очень холодной, абсолютно холодной. Никаких женских голосов. Они по своей природе обладают теплотой тона и тем апеллируют к чувствам...»

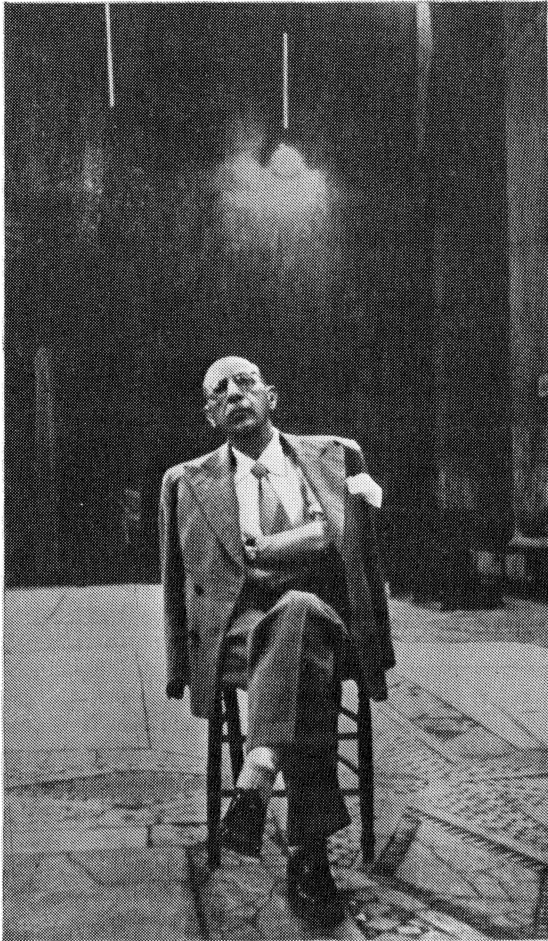
Если что-то Стравинский и не любит более, чем «редактирующих» его сочинения дирижеров, так это критику. Говорит Стравинский: «Они должны быть столь же компетентны, как я, чтобы иметь возможность критиковать мои намерения. Критика просто недостаточно созрела для того, чтобы судить об этом. Я совершенно убежден в том, что делаю. Я отнюдь не безупречен, но критика-то вряд ли может знать об этом...».

Опубликовано: Time (New York), 1948, 26 July, p. 26—29. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> См. прим. 2 к № 80 наст. изд.



1950-е ГОДЫ





## 84. Как я сочинял «Похождения повесы»<sup>1</sup>



олгое время я вынашивал идею написания оперы на английском языке, предполагая обратиться к разработанной в присущем мне стиле английской просодии. Перед этим сочинением я уже использовал русский («Соловей», «Мавра», «Свадебка»), французский языки («Персефона») и латынь («Царь Эдип», Симфония псалмов).

Пять лет назад в Чикаго на выставке английских художников меня неожиданно осенила мысль, что серия гравюр Хогарта располагается в последовательность оперных сцен<sup>2</sup>. Некоторое время спустя в беседе с моим голливудским соседом и приятелем Олдоусом Хаксли, которого вполне можно назвать крестным отцом моей оперы, так как именно он посоветовал мне Уистана Одена в качестве либреттиста, был затронут вопрос об операх на английском языке.

В сентябре 1947 года, окончив «Орфея», я сообщил моему издательству «Буси энд Хоукс»<sup>3</sup> о своем желании написать «полнометражную» оперу. Идея им понравилась, и позже они приняли либретто Одена. В ноябре (этого же года. — *В. В.*) Оден приехал ко мне в Голливуд. Мы разработали сюжет с трехактной фабулой, в основе которого лежала серия гравюр «Похождения повесы», уточнили порядок сцен и список действующих лиц. Возвратившись в Нью-Йорк, Оден пригласил в качестве солибреттиста Честера Колмена. В марте 1948 года они писали, что их либретто — одно из самых лучших. Сочинение музыки оперы заняло у меня три года.

Как только стало известно, что я собираюсь работать над оперой, в прессе стали появляться разного рода скоропалительные заметки о моем замысле. Они основывались на двух моих ранних операх — «Соловье» и «Мавре». «Соловей» сейчас кажется мне не менее отдаленным, чем английские оперы, созданные три века назад или же «итальяно-моцартовский» вариант оперы, столь неправильно понятый авторами музыкальной драмы. Не менее далекая по времени «Мавра» выдерживает, однако, сравнение с моими теперешними сочинениями и близка моему нынешнему пониманию оперного жанра. Полагаю, что «музыкальная драма» и «опера» — два очень и очень разных понятия. Я всегда отдавал предпочтение последней.

«Похождения повесы» написаны, я подчеркиваю это, в жанре оперы, с типичными для нее ариями и речитативами, хорами и ансамблями. Ее музыкальная структура, использование оперных форм, даже чет-

кая опора на тональность — все это связывает «Похождения повесы» с классическими традициями.

Опубликовано: La Biennale di Venezia, 1951, № 6, p. 8; Opera News (New York), 1953, 9 February, p. 8. Датировано июлем 1951 г. Уайт ошибочно относит статью к 1953 г. (White, p. 458). Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Публикуемая здесь статья и следующее за ней интервью (№ 85 наст. изд.) относятся ко времени первой постановки оперы, состоявшейся в Венеции 11 сентября 1951 г. в театре „Фениче“ в дни проведения XIV Международного фестиваля современной музыки.

<sup>2</sup> Уильям Хогарт является автором нескольких серий гравюр, выполненных на меди, в которых он отобразил современную ему английскую действительность. Его серия, известная у нас под названием «Карьера мота» (1732—1735), включает в себя 8 картин, хранящихся ныне в Лондоне в музее Соуна.

<sup>3</sup> Woosey and Hawkes — английское музыкальное издательство, существующее в Лондоне с 1816 г. Здесь впервые опубликована большая часть композиторского наследия Стравинского.

## 85. Стравинский сказал...

— Вы говорили уже о том, маэстро, что долго вынашивали идею создания оперы на английском языке<sup>1</sup>. Что привлекло вас здесь и что показалось вам интересным в языке, который принято считать немзыкальным?

— Я заинтересовался английской просодией только тогда, когда уже положил на музыку русские, французские и латинские тексты<sup>2</sup>. Вы знаете английский и поэтому легко можете себе представить проблемы, которые стояли передо мной. Тем не менее мне странно, почему английский язык считается немзыкальным? Любое достоинство или недостаток определяются той задачей, которую они решают. Если бы мне потребовалось обратиться к языку, обладающему яркой фоникой, соразмерностью и благозвучием, то я, конечно, прибегнул бы к итальянскому языку. У английского совершенно иные музыкальные качества. 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.

— Чем вас вдохновили гравюры Хогарта? Какой импульс был найден в них? Был ли он сугубо зрительным или, скорее, неким логико-драматургическим?

— Он был прежде всего сценическим. В искусстве Хогарта меня соблазнила его театральность. Возникло ощущение, что эти гравюры будет легко перенести на сцену. Привлекла меня и определенная повествовательность этой серии гравюр с характерной для нее нравственной идеей. Я стремился сохранить ее и поэтому не только оставил ее итальянское название «La carriera d'un libertino», но и попытался для него найти лучший вариант перевода на английский — «The Rakes Progress». Слово «carriera», однако, лучше выражает иронию Хогарта, чем слово «progress», ибо это действительно карьера, но карьера своеобразная<sup>3</sup>.

Но Хогарт подсказал мне и иное. В нем я обнаружил квинтэссен-

\* Восемнадцатого века (итал.).

цию английского Settecento \*, который мне надлежало перенести в музыку. Лондон этой эпохи, не имевший ничего общего с эпохой Людовика XV, его краски, общество этого времени — все это требовало правдивого отображения. (Что действительно мастерски постиг Оден, так это староанглийские обороты речи. На это, в свою очередь, я ответил соответствующим музыкальным стилем).<sup>4</sup>

— *Были ли внесены вами или авторами либретто какие-либо изменения в сюжет этой серии гравюр Хогарта? В чем состояло ваше сотрудничество с У. Оденом?*

— Когда в гравюрах Хогарта мною был найден сюжет предполагаемой оперы, я обратился за советом о выборе либреттиста к своему другу О. Хаксли. Его ответ был таков: «Оден и только он». Я сообщил об этом издательству «Буси энд Хоукс». Они были в восторге от выбора. Только после этого я начал осуществлять свой план. Воспользовавшись пребыванием Одена в Нью-Йорке, я пригласил его к себе в Голливуд. Уже через неделю он показал мне набросок либретто. Оден настоял на том, чтобы к работе был привлечен и Ч. Колмен. Не знаю объема и степени их сотрудничества, но я имел возможность познакомиться с этим серьезным молодым человеком. Думаю, что у него была не одна возможность использовать свой театральный опыт в моей опере.

Либретто было готово через три месяца. Вы наверняка знаете, что значило для моцартовского «Дон Жуана» либретто да Понте. Вот и мне кажется, что результат моего сотрудничества с Оденom и Колменом столь же удачен, быть может, даже более того. Я был знаком и раньше с поэтическим наследием Одена, знал его фильмы. Мой восторг в момент нашего сотрудничества только лишь увеличился. Он был истинным поэтом, причем в том его первоначальном смысле, который был свойствен поэтам Древней Греции: они стремились «to make» конкретный замысел, но отнюдь не пытались «to do» неопределенные намерения\*. Поэзия предполагает полное подчинение материи стиха технике его написания. Здесь стихи невольно сравнимы с хорошо сделанной фугой. (...) Связь, возникающая между техникой выполнения и самим произведением искусства, — весьма существенная деталь. Мне, к примеру, кажется подозрительным, когда говорят в первую очередь о вдохновении, но не о мастерстве. Мы знаем немало преждевременно погибших гениальных замыслов только по той причине, что в них отсутствовало истинное мастерство. Однако вряд ли можно найти противоположные случаи. Обратитесь к живописи. Моне, Мане, Сезанн, Пикассо только потому и великие, что они большие мастера своего ремесла. Что же касается меня, то я именно начинаю с техники, вдохновением же заканчиваю.

— *Вы с самого же начала планировали написать оперу нормальной продолжительности?*

— Нам, видимо, необходимо с начала же договориться о том, что вы именуете «нормальной продолжительностью»; моцартовская «Мни-

\* Оба английских слова переводятся на русский язык глаголом «делать». Стравинский подчеркивает разницу упоминаемых им слов: глагол to make обладает большей определенностью — делать что-либо конкретное, в то время как глагол to do несет в себе оттенок неопределенности. (Прим. сост.).

мая садовница» скорее всего соответствует данному определению. Вы, верно, имеете в виду оперу, исполняющуюся весь вечер? Могу вас заверить, что именно о такой опере я мечтал с самой первой минуты ее создания. Я хотел иметь *tres grand bateau* \*.

— *Смогли бы вы, маэстро, вспомнить ту первую музыкальную мысль, которая пришла к вам в момент начала работы? Может, это был простой мотив или аккорд?*

— Каждый результат является следствием поставленной задачи. В «Похождении повесы» изначальной задачей был вполне определенный звуковой образ, который, и это я понимал с самого же начала, стал определяющим для всей оперной формы: небольшой оркестр, несколько главных героев, маленький хор. Тем самым, мыслилась камерная музыка, как в «Так поступают все» (Моцарта. — В. В.) Именно по этой причине я хотел, чтобы премьера состоялась в театре «Фениче», но не в «Метрополитен-опера», который первый претендовал на исполнение оперы, и не в «Ла Скала». Разумеется, оперу можно ставить и в больших театрах, но «крещение» ее должно было состояться там, где стало бы возможным наиболее полное соответствие тому звуковому образу, который составил основу оперы. Весь процесс сочинения оперы соответствовал последовательности ее сцен. Я начал писать «Похождения» с первых тактов собственно оперы, а не с увертюры, которая, конечно, необходима, но только в смысле этакого: «*op va commencer!*» \*\*. Последние же сочиненные такты явились заключительными тактами всей оперы.

— *Что вас привлекло в структуре замкнутых номеров итальянской оперы, использовавшейся еще Моцартом?*

— Мне не хотелось писать музыкальную драму, в которую я не верю. Однако меня всегда интересовала собственно опера. Мусоргский без сомнения большой композитор. Но я восхищаюсь операми Глинки, а к «Борису» отношусь хладнокровно.

— *А к «Пеллеасу и Мелизанде» Дебюсси?*

— Еще более равнодушно. Музыкальная драма не способна создать традиций. В ней ошутимы изъяны формы. Искусство, которое не имеет своих собственных канонов, теряет для меня всякий смысл. *Op doit toujours se borner, se donner des limites* \*\*\*. И вместе с тем именно это обстоятельство делает возможным свободу творчества. Она была бы невозможной без твердых рамок самоограничения. К примеру, Верди. Сочинив «Отелло» и «Фальстафа», он утерял свое лицо» <sup>5</sup>.

Как прекрасны в сравнении с ними «Травиата» и прежде всего «Трубадур». Тут нет ничего удивительного: в обоих случаях видна опора на ясную музыкальную архитектонику.

— *Это очень напоминает идею свободы в ее католическом понимании.*

— Точнее — римско-католическом. Здесь нет ничего удивительного.

\* очень большой корабль (франц.).

\*\* начинают! (франц.).

\*\*\* Необходимо ограничивать себя, нужно представлять себе пределы (франц.).

Я развивался под определенным влиянием католицизма, к чему как нельзя более подходили и мое духовное развитие и моя натура (я, скорее, человек западный, чем восточный). Ортодоксальная религия, к которой я принадлежу, стоит, впрочем, достаточно близко к католицизму. И не стоит удивляться, если в один прекрасный день я стану католиком.

— *Обратимся вновь к вашему творчеству. Вы хотите, видимо, сказать, что ваше пристрастие к четкой архитектонике отнюдь не лишает его изначальной музыкальной выразительности?*

— Разумеется, нет. Я хотел подчеркнуть только то, что выразительность не может быть самостоятельной субстанцией, ее нельзя отделить от самого художественного приема. Выразительность является результатом хорошего искусства, но не наоборот. И уж если выразительность станет первенствующей, то искусство заменится откровенной импровизацией. Ведь свобода у многих людей расценивается как сущее легкомыслие.

Первейшее условие хорошего искусства — столь же качественная работа. *On doit posséder l'objet\**. Что не несет в себе определенности, всегда подозрительно.

— *Можно ли предположить, что только что сказанное в отношении «Похождений повесы», является вашим оперным credo, которому вы останетесь верны в будущем?*

— Могу только сказать, что очень верю в настоящую оперу и не очень — в музыкальную драму. И в этом смысле я уверен, что необходимо обратить большее внимание именно на первую, ибо за ней будущее оперной культуры<sup>6</sup>.

Опубликовано: Guida al «Rake's Progress»: XIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea. — Venice, 1951; Feuilles Musicales (Lausanne), 1951, N 8, p. 196—198; Musik der Zeit (Bonn), H. 1, S. 41—44; Divadlo (Praha), 1962, N 6 (с сокращ.). Интервьюер Э. Дзанетти. Публикуется по тексту «Musik der Zeit». Пер. с нем. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Имеется в виду № 84 наст. изд.

<sup>2</sup> Первым и единственным обращением Стравинского до «Похождений повесы» к английскому языку была кантата «Вавилон» (1944) для мужского хора, чтеца и оркестра, в которой использован английский перевод библии.

<sup>3</sup> Эта тема затрагивалась и во время пребывания композитора в СССР в 1962 г. К. Ю. Стравинская приводит, впрочем, и несколько иное мнение: «Разговор почему-то зашел о «Похождениях повесы». «Повесы или мота? Как правильнее? — спросили мы. — «В русском языке нет такого точного термина, — сказал дядя, — в английском у Хогарта «The Rakes Progress» звучит очень точно» (Стравинская, с. 109).

<sup>4</sup> В своем дневнике Крафт свидетельствует, что «во время сочинения «Повесы» Стравинский был погружен в изучение музыки Елизаветинской эпохи» (Crafft, p. 352).

<sup>5</sup> Однако позже Стравинский высоко оценивал заключительную фугу из «Фальстафа». См. прим. 3 к № 40 наст. изд.

<sup>6</sup> В связи с выпуском записи оперы фирмой «Коламбия» Стравинским в 1964 г. была написана статья о «Похождениях повесы», которая вошла в его цикл «Программные заметки». Опубликовано в ТЕ и ТС (на рус. яз. — С, с. 58—59).

\* Нужно иметь цель (франц.).

## 86. Дягилев, которого я знал

Возрастающий интерес публики к искусству танца, успех, который сопровождает хореографические постановки, увеличивающееся число талантливых балетных постановок дает мне право вспомнить человека, который не только чрезвычайно способствовал распространению этого искусства во всем мире, но и с истинно вдохновенной энергией и инициативой поднял престиж балета на высоту, о которой нельзя было и мечтать. Я говорю о моем старинном друге Сергее Дягилеве.

Деятнадцать лет близкого сотрудничества и взаимной дружбы дают мне возможность нарисовать портрет значительно более правдивый, нежели дягилевские характеристики многих пишущих о нем с сомнительным беспристрастием.

Я познакомился с Дягилевым осенью 1909 года, когда он обратился ко мне с заказом сочинить музыку «Жар-птицы»<sup>1</sup>. До этого в Петербурге его деятельность расценивалась как образец борьбы против преобладавшего здесь положения культурного невежества и провинциализма. Я, разумеется, давно знал об огромных результатах, достигнутых его замечательными выставками, художественными публикациями, однако, наши личные взаимоотношения начались только тогда, когда Дягилев заказал мне написать «Жар-птицу». Живя в одном городе с ним, я, естественно, имел не одну возможность встретить Дягилева, но ни разу его не воспользовался, ибо представлял его себе полным высокомерия, самонадеянности и снобизма.

Сказать по правде, после встречи с ним я нашел, что подобная репутация совершенно беспочвенна. Он обладал многими нерасполагающими к себе чертами, которые, однако, не составляли сущности его натуры. Это было просто неким противоядием, выработанным для защиты себя от косности тех людей, которых следовало, по его мнению, держать на расстоянии. Но я никогда не видел его грубым в общении с кем-либо. Напротив, со всеми, с кем ему приходилось общаться, он был всегда подчеркнуто вежлив. Говоря по-русски, он вел себя подобно барину.

Представляется, что выражение «русский барин», полностью характеризует дягилевскую натуру и объясняет в нем ту щедрость и широту, которые позволили ему организовать целую серию подлинно художественных событий — издание журнала «Мир искусства», многочисленные художественные экспозиции, в том числе историческая выставка портрета в Таврическом дворце<sup>2</sup>, русские концерты в парижской Орéга<sup>3</sup>, исполнение там русских опер, особенно «Бориса Годунова», поставленного впервые в Париже в 1908 году<sup>4</sup>, наконец, деятельность русских балетных сезонов<sup>5</sup>.

Этого перечисления, видимо, достаточно, чтобы охарактеризовать Дягилева как образованного русского барина, со свойственным ему благородством, своеобразием, силой воли, чудачествами, которыми мы можем объяснить характер и своеобразие дягилевского творчества, начинания которого были столь отличны от любых других художественных предпринимательств. Кроме его интеллигентности, его общей куль-

туры, его необычайного чутья, его искреннего энтузиазма, он обладал удивительным упорством и почти сверхчеловеческой страстью к отстаиванию своих позиций, к преодолению большинства казалось бы непреодолимых препятствий. Рожденный руководить, он знал, как подчинить себе людей своим полнейшим авторитетом без обращения к принуждению. Он обнаруживал все свойства лидера, который знает, как надо управлять, используя иногда убеждение, иногда же — обаяние. Его страстная преданность делу, которому он служил, идеям, которые он пропагандировал, его полное бескорыстие и отсутствие честолюбия покоряли сердца его сотрудников. Работая с ним, они невольно направляли свой пыл на достижение единственной цели — служению высоким идеалам искусства.

Часто можно услышать, что дягилевские балетные постановки были просто перенесены со сцены Императорского театра — такими, какими они были в Петербурге и в Москве, что деятельность Дягилева ограничивалась только ролью энергичного и умного импресарио. Это не только печальное заблуждение, но и возмутительная несправедливость, демонстрирующая невежество и неосведомленность тех, кто делает подобные абсурдные заявления. Репертуар Дягилева включал почти 50 сочинений, и только 3 балета — «Павильон Армиды», «Сильфиды», «Карнавал» — были поставлены в Петербурге до того, как Дягилев предпринял свое европейское турне; но даже названные балеты были поставлены в Париже в совершенно новой редакции. Позже, когда он возвратился к nasledующей балетной классике, были обновлены «Лебединое озеро» и «Спящая красавица».

Всё в дягилевской антрепризе было делом его рук или его сотрудников, подобранных им же. Именно он выбирал сюжет, подбирал композитора, декоратора, хореографа, состав исполнителей. Именно Дягилев руководил и наблюдал за ходом всей постановки. Каждому спектаклю его личное участие придавало какой-то особый неповторимый оттенок.

Не нужно забывать, что в те времена, когда Дягилев предпринял свое первое турне по Европе, репертуар Императорского театра состоял большей частью из тяжеловесных четырехактных постановок, со множеством сцен, где совмещалось самое плохое со столь хорошим. Написанные старомодно, с безвкусной фабулой, преподнесенные богато, но с тривиальными декорациями и костюмами, лишенные хотя бы малейшего намека на внимание к гармонии всего спектакля, русские балеты, тем не менее, были восхитительно исполнены первоклассными солистами и кордебалетом. Застывшей в своих неизменных формах была и хореография этих балетов. Все попытки ее обновления казались недопустимыми. Что касается музыки — исключая, конечно, балеты Чайковского и Глазунова, — то она была ниже всякой критики; часто музыка была безнадежно банальной.

Заслуги Дягилева были в том, что он смог вдохнуть новую жизнь в балет, изменить его форму, скоординировать различные элементы, входящие в него, сделать балет целостным явлением, возвысив его до высочайшей ступени искусства. В течение первых лет существования антрепризы ему оказывала помощь восхищенная его начинанием груп-

па молодых артистов балета, которых он пригласил участвовать в спектаклях и среди которых были будущие великие звезды. Кто не знает сейчас имен Карсавиной или Нижинского? Кто не знает Больша и Фокина? Последний незадолго до приглашения в антрепризу дебютировал в качестве хореографа. Консервативная часть публики была напугана его смелыми новациями. Дягилев открыл перед молодым балетмейстером безбрежное поле деятельности, благодаря чему Фокин смог проявить свой талант во всей полноте.

Позже, в годы первой мировой войны [...] Дягилев обратился за помощью к известному педагогу Энрико Чеккети<sup>6</sup>. Среди группы артистов, с которыми он вел тренажный класс, были Немчинова, Соколова, Мясин, Войцеховский, Долин, Лифарь. [...] Дягилев всегда был горячим поклонником классической школы танца, которую вообще считал необходимой базой хореографического искусства. Он пригласил знаменитую Ольгу Спесивцеву исполнить ведущую партию в «Спящей красавице». Он увидел в балерине чистейшее воплощение традиций русского классического танца. В это же время он пригласил и очаровательную Данилову, Джорджа Баланчина, в котором он открыл и талантливую хореографа. Впоследствии Баланчин осуществил постановки большинства дягилевских балетов.

Я рассказываю обо всем этом, чтобы стало ясно, что Русские сезоны были созданием Дягилева и его сподвижников. Ничего подобного никогда не существовало в практике балетного театра, и именно Дягилеву мы обязаны теперешним развитием хореографического искусства и тому всеобщему восторгу, которое оно вызывает во всем мире. Я бы даже сказал, подтверждая сказанное, что до настоящего времени дягилевский репертуар остается основой большинства балетных трупп, которые с успехом его исполняют. [...]

Подобно многим великим личностям, Дягилев был окружен не только преданными друзьями, но и яростными врагами. Последние вызывали у него неприязнь, и он никогда не пытался скрыть ее. Но чего он больше всего не любил — это отсутствие *savoir-faire*\* и бесталанность. Здесь его неприязнь перерастала в пренебрежительность.

В работе он был несомненно самодержцем и ненавидел делить с кем-либо обязанности. Тем не менее он часто обращался за советами к друзьям и к тем, чьим мнением дорожил. Однажды принятое решение никогда не изменялось. Этот деспотизм, дававший возможность Дягилеву добиться результатов, которых он не смог бы достигнуть другим путем, часто выводил из себя его сотрудников. Хотя перебранки были и очень редки, но иногда они превращались в настоящие драмы.

Дягилев был неправдоподобно ревнив по отношению к своим друзьям, особенно к тем, которые считались его любимцами. Он никогда не позволял им где-либо еще работать. Если же подобное все-таки происходило, то Дягилев расценивал это как измену. Тем не менее, он всегда был в поиске новых талантов, которые, как ему казалось, были открыты им, и никто даже не мог предположить их существования. Он

\* умения, выдумки (франц.).



постоянно менял свой штат сотрудников. «Старожилы» чувствовали себя в этот момент обойденными и неодобрительно смотрели на новичков, не осознавая, что проявляли здесь ту же ревность, которую критиковали в Дягилеве. Все это приводило к тягостным разладам, даже разрывам. К счастью, не навсегда.

Дягилев, пожалуй, только один и знал, как создать вокруг себя атмосферу творческой активности. Она была подобна электрическому току, который буквально ввергал всех его коллег в работу, обостряя их фантазию, делая любую задачу разрешимой. Забывались напряжение и утомленность. Все окружение Дягилева, увлеченное пылом работы, было буквально опьянено этим чистым и бескорыстным чувством творческого соучастия. Тот же, кто все-таки покидал Дягилева, не мог отделаться от ностальгии по этой вечно кипящей творческой атмосфере. Забыв огорчения и обиды, «изменник» был всегда готов к возвращению. Что касается Дягилева (хотя его приступы гнева могли быть и ужасны в этот момент), то он никогда не держал в себе обиды. Когда его друзья и художники возвращались к нему, Дягилев всегда принимал их обратно, будто вовсе ничего и никогда не происходило.

Он любил музыку страстно и знал ее очень хорошо. Но его вкусы часто менялись и не всегда он был согласен со мной. Он отдавал несомненное предпочтение тем произведениям, которым оставался всегда внутренне верен. Однако Дягилев иногда шел и на компромисс. К примеру, он не отваживался долгое время ставить балеты Чайковского, хотя и восхищался его музыкой, по той лишь причине, что у парижского авангарда, с которым ему необходимо было считаться, Чайковский пребывал (по причине, все еще остающейся для меня тайной) в немилости. Но он никогда не делал уступок так называемой большой публике и получал явное удовольствие от того, что порой шокировал и изумлял ее.

Если спросить меня, какая музыка нравилась Дягилеву более всего, то я бы сказал (не говоря о моих собственных сочинениях — большая их часть была вдохновлена им и это обстоятельство говорит само за себя), что он любил более всего итальянскую старинную музыку, Чайковского, Гуно. Он с подлинной радостью изучал в библиотеках Италии старинные партитуры и рукописи Перголези, Д. Скарлатти, Чимарозы. Какой трепет охватил его, когда в «Женских хитростях» Чимарозы он обнаружил эпизод, озаглавленный *Ballo Russo!*\* Ведь Чимароза в течение ряда лет был придворным капельмейстером при дворе Екатерины II. Дягилев осуществил полную постановку этой оперы, позже ставившейся в одном акте; он назвал ее «Чимарозиана»<sup>7</sup>.

Необычайный энтузиазм был проявлен Дягилевым и к Гуно. Мы ходили вместе на несколько представлений «Филемона и Бавкиды», которая ставилась в 1923 году в театре «Трианон-лирик» в Париже. Это подало ему идею возродить творчество замечательного композитора. Дягилев в буквальном смысле слова отыскал забытые сочинения Гуно, и я все еще помню, с каким восхищением он слушал «Лекаря

\* русский бал (итал.).

поневоле», которого он обнаружил и которого я играл ему с таким же удовольствием, с каким Дягилев его слушал. В последующие годы он осуществил постановку «Лекаря поневоле» в Монте-Карло. Однако идея «возрождения Гуно» потерпела крах перед лицом индифферентной и снобистской публики, которая не посмела аплодировать композитору, не принадлежавшему к авангарду<sup>8</sup>.

Мне довелось однажды видеть Дягилева, что называется, в полном угаре энтузиазма. Это был тот момент, когда он почувствовал, что настало наконец-то время представить публике того композитора, любовь к которому никогда у него не иссякала. Я имею в виду постановку в Лондоне с беспрецедентным великолепием балета Чайковского «Спящая красавица»<sup>9</sup>. Я никогда не смотрел ни одно из творений Дягилева с таким энтузиазмом и любовью! После долгой и кропотливой подготовки, в которой и я принимал участие, балет наконец-то был поставлен с блестящим составом, включавшим самых известных звезд русского балета<sup>10</sup>, и в великолепном оформлении Бакста. Но во время спектакля произошла катастрофа. В конце второго акта, когда действующие лица намеревались «заснуть» в заколдованном лесу, задумано было медленно поднять основание сцены, чтобы закрыть задник. В Петербурге это прекрасно осуществлялось благодаря совершенной машинерии и полной компетенции в этом вопросе рабочих сцены. В Лондоне, однако, техническое оснащение было значительно более примитивным. Итак, в начале сцены публика внезапно услышала невероятный треск — остановилась машинерия; весь конец акта был совершенно загублен.

Это непредвиденное происшествие без сомнения способствовало отступствию успеха балета. Дягилев был в отчаянии. Ночью после премьеры, после невероятно трудоемкой работы, в которую он вложил столько жизни, с ним случился нервный припадок. Он рыдал как дитя. Все мы с трудом старались успокоить его. Со свойственным ему суеверием он усмотрел в этом инциденте дурное предзнаменование. Казалось, он полностью потерял уверенность в своих начинаниях, которым отдал так много души и энергии.

Дягилеву были свойственны пышность, роскошь, блеск. Он любил делать все широко, помпезно. К несчастью, он никогда не находил требовавшихся для этого средств. И вместе с тем, как же он был счастлив, когда для той или иной постановки находилось достаточное количество денег! К примеру — об организации грандиозного зрелища в Версальском дворце летом 1923 года<sup>11</sup> Дягилеву был выдан необходимый фонд, обеспечивший спектакль во дворце с его знаменитой галереей зеркал, напоминавшей о времени королевства Людовика XIV. Он принялся за работу немедленно, построив сцену, сделанную почти полностью из зеркал. Даже ступени лестниц, которые вели по обе стороны, были зеркальными. Дягилев скомпоновал великолепную программу из танцев и песен. Каждый из исполнителей был одет в костюм в стиле Людовика. Знаменитая галерея зеркал была залита светом, и драгоценности дам буквально слепили глаза. Все места были заняты задолго до начала. Об этом спектакле говорили в течение всего месяца как о «гвозде» сезона.

Дягилев напоминал русского барина и тем, что совершенно не знал слова «экономия». Удовлетворяя свои причуды, он лез в долги с безразличным и непостижимым равнодушием. Он несомненно унаследовал барскую натуру с той лишь только разницей, что все его фантазии вели в царство искусства. Будь Дягилев миллионером, он обязательно разорил бы себя, но при этом несомненно обогатил бы нашу художественную культуру достижениями еще более прекрасными и грандиозными. Увы! Он никогда не имел достаточного количества денег. Перед войной, когда Дягилев был едва ли не богат, он тратил деньги беззаботно, но всегда и только на свои постановки. Позже наступили тяжелые времена. Он жил со всей своей труппой в ужасающей нищете и не был в состоянии в течение всего года уехать из Испании. После этого он стал относиться более заботливо к своим расходам.

Даже в годы своих самых успешных периодов Дягилев никогда не тратил денег на себя. В последние годы жизни я видел его живущим в маленьких гостиничных комнатках, часто без ванной. В прежние времена он имел слугу, но когда Дягилев оказался без средств, слуга покинул его. Несколькo драгоценных камней, которыми он обладал, были подарены ему. Позже он или потерял, или продал их. Дягилев никогда не имел машины. Он часто ходил в поношенной одежде. Однажды даже кто-то напомнил ему, что недурно бы было заказать новую шляпу (его голова была столь велика, что Дягилев мог только заказывать шляпы). Дягилев никогда не копил денег. Если бы даже он попытался сделать это, то вряд ли смог бы. Его предприятия стоили необычайно дорого, они часто не окупали себя. Все, что бы он ни делал, было по своей природе чистейшим идеализмом. Коммерция была совершенно чужда его натуре.

Дягилев был чрезвычайно обязателен. Я никогда не помню его отказывавшимся помочь кому-либо. Столь свойственное русскому человеку гостеприимство было глубоко укоренившимся его качеством. Те случаи, когда Дягилев был все же при деньгах, двери его дома широко открывались и окружение его становилось действительно многочисленным. Весьма затруднительно сосчитать всех тех людей, которые злоупотребляли его вниманием и которые жили у него. Я знаю — и могу это доказать — как часто он приходил на помощь друзьям, родственникам и даже людям, которые вовсе были ему незнакомы. Он никогда не говорил об этом, и так как в большинстве случаев никто сам не вспоминал о внимании Дягилева к ним, подобные факты быстро забывались.

Дягилев имел прекрасное здоровье. Его выносливость и сила сопротивляемости были неправдоподобны. Бездеятельность была для него сушей пыткой, становясь причиной его глубоких депрессий. Под конец жизни геркулесовы силы все-таки изменили ему. Когда Дягилеву было уже за пятьдесят, его буквально начали терроризировать мысли о болезнях, старости, смерти. Малейший холод вселял в него ужас. Он боялся морских путешествий. Даже такое «событие», как пересечь канал, пугало его. Путешествие, которое он предпринял в США в годы войны, стало для него истинным кошмаром.

Боязнь Дягилева заболеть была легендарной. К примеру, в начале века, когда не было еще автомобилей, в Петербурге наблюдались случаи заражения от лошадей — само это обстоятельство практически сделало Дягилева больным. Он старался не гулять, ездил в экипаже с закрытыми всегда окнами. Венеция была любимым его городом, как видно, потому, что там не было лошадей. К счастью, когда появились автомобили, он позабыл об этой чепухе.

Те, кто встречался с ним, знали, что Дягилев был чрезвычайно суеверен. После нескольких поездок в Италию под влиянием своего итальянского слуги он прибавил много итальянских «разновидностей» предрасудков к уже огромному числу русских. Его карманы были полны маленьких предметов, которым вменялось в обязанность приносить счастье и оберегать его от «дурного глаза». Это были обычные монеты, маленькие кусочки рогов, кораллы и т. д.

Менее чем за два месяца до его смерти произошел случай, который подтвердил все его опасения. После одного из представлений в Париже Дягилев собирался в часто посещаемый им ресторан поужинать. Несколько членов труппы присоединились к нему, среди них был и Лифарь, задержавшийся перед уходом в комнате. Ему необходимо было взять пакет, который он забыл на полке поверх вешалки. Как только он попытался сделать это, что-то свалилось с полки и разбилось на тысячу кусочков. Это было большое зеркало, принадлежавшее Лифарю. По русскому поверию разбитое зеркало — предзнаменование близкой смерти. Предупреждая это печальное событие, нужно собрать осколки и выбросить их в текущую воду. Лифарь так и сделал: он выбросил осколки в Сену. Естественно, ни единая душа не обмолвилась Дягилеву о случившемся. Если бы он об этом знал!<sup>12</sup>

Дягилев был похоронен в Венеции<sup>13</sup>. Он имел счастье кончить свои дни в стране, которую после его истинной родины любил более всего, и в городе, которому он отдавал особое предпочтение перед остальными. Собравшиеся вокруг него друзья, которые были с ним в последний момент, рассказывали, что он в бреду начал тихо петь. Это была мелодия Чайковского. На пороге вечности он невольно вспомнил того, которого любил более всего на свете и которого никогда не переставал любить<sup>14</sup>.

Опубликовано: *Atlantic Monthly* (Boston), 1953, November, p. 33—36; *Melos* (Mainz), 1955, Januar, S. 1—8. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> См. прим. 2 к № 8 наст. изд.

<sup>2</sup> Выставка состоялась в феврале 1905 г. Экспозиция охватывала 200-летний период развития русской портретной живописи с 1705 по 1905 г. Открытию выставки, художественным оформителем которой являлся Л. Бакст, предшествовала большая подготовительная работа: Дягилев в течение долгого времени ездил по России, собирая картины полузабытых русских портретистов.

<sup>3</sup> Имеются в виду «Исторические русские концерты», состоявшиеся в Париже в 1907 г., — антреприза Дягилева, в которой приняли участие Шаляпин, Римский-Корсаков, Скрябин, Глазунов, Рахманинов и др. Цикл включал пять концертов русской симфонической музыки.

<sup>4</sup> Постановка «Бориса Годунова» состоялась в мае 1908 г. В основных партиях выступили Шаляпин, Алчевский, Смирнов и др. Дирижировал спектаклем Блуменфельд, хором Большого театра руководил Авранек.

<sup>5</sup> Первые спектакли русского балета были показаны в Париже в оперно-балетных сезонах 1909—1913 гг. Собственно же труппа «Русский балет С. П. Дягилева» была организована в 1911 г. Ее выступления начались в 1913 г. и продолжались вплоть до 1929 г.

<sup>6</sup> Приглашение Э. Чекетти в антрепризу Дягилева состоялось несколько ранее — в 1911 г.

<sup>7</sup> Чимароза действительно был придворным капельмейстером Екатерины II с 1787 по 1791 гг. До него эту должность занимали Б. Галуппи, Т. Траэтта и Дж. Паизиелло.

«Женские хитрости» Чимарозы были впервые поставлены в Неаполе в 1794 г. Дягилев предполагал не только возродить совершенно забытое произведение, но и его музыкальную обработку: Респиги надлежало «Женские хитрости» превратить в оперу-балет. В этом виде спектакль был показан в Париже 27 мая 1920 г. и имел большой успех. Наряду с певцами в нем приняли участие и наиболее прославленные танцоры труппы: Карсавина, Чернышева, Немчинова, Соколова, Идзиковский. Танцы были поставлены Мясным.

Опера Чимарозы на самом деле заканчивается сценой «русского бала» (в клавире, хранящемся в отделе редких изданий Московской консерватории, — со с. 268), в котором по предположению Дягилева (см. Дягилев т. 1, с. 239—240) звучит «Камаринская». Здесь нет прямого цитирования, но основная тема финала оперы интонационно близка «Камаринской».

<sup>8</sup> Дягилевым были возобновлены две оперы Гуно: «Лекарь поневоле» (1857) и «Голубка» (1859). Помимо этих сочинений была возобновлена также опера Шабрие «Неудачное воспитание» (1879) (X, с. 169—171).

<sup>9</sup> См. № 18 наст. изд. и прим. 3 к нему.

<sup>10</sup> Главные партии в спектакле исполнили Спесивцева, Владимиров, Лопухова, Чернышева и др.

<sup>11</sup> Упоминаемое представление состоялось в Версале 30 июня 1923 г.

<sup>12</sup> Об этом же случае пишет К. Сомов в одном из своих писем (см. Дягилев, т. 2, с. 213).

<sup>13</sup> Дягилев умер 19 августа 1929 г. и был похоронен в русской части кладбища Сан-Микеле в Венеции. Здесь же в 1971 г. был погребен и И. Ф. Стравинский.

<sup>14</sup> В «Диалогах», однако, Стравинский пишет о том, что Дягилев перед смертью напел «Богему» (с. 97).

Личные взаимоотношения Стравинского и Дягилева, достаточно сложные на протяжении всех лет их знакомства, к сожалению, к концу жизни Дягилева испортились окончательно. Формальным поводом стало сотрудничество композитора с И. Рубинштейн, для которой Стравинский написал балет «Поцелуй феи». В «Диалогах» (с. 191—192) Стравинский описывает тягостную для обоих и, увы, последнюю встречу с Дягилевым, которая произошла случайно на Северном вокзале в Париже за 4 месяца до смерти Дягилева. Но, несмотря на этот факт, в начале 1929 г. в одном из интервью, которое осталось в те годы неопубликованным и стало известно широкому читателю только лишь в 1982 г., Дягилев писал: «Стравинский — ... вот живое воплощение настоящего горения, настоящей любви к искусству и вечных исканий. ... Он все время мечется, ищет и в каждом своем дальнейшем шаге как бы отрицает самого себя, то, чем он был в прежних своих произведениях» (Дягилев, т. 1, с. 259). Скорее всего, Стравинский не знал этого поразительного признания в его адрес, высказанного уходящим из мира Дягилевым.

## 87. «Танцевальная симфония» — ближайшая цель композитора

(...) «Я настоял на том, что Баланчин дал мне «carte blanche»\* в сочинении нового балета для труппы «Нью-Йоркский городской балет». Баланчин настолько хорошо приспособливает симфонии под ба-

\* полную свободу действий (франц.).

лет, что у меня невольно возникла мысль о создании специальной симфонии уже по самому замыслу танцевальной. Это будет танцевальная симфония<sup>1</sup>. Я вообще не могу писать, если нет конкретного замысла. (...) Но все, на что я сейчас способен, — это спать, репетировать, дирижировать и остро реагировать на холод, возникаемый из-за быстрой смены погоды». (...)

Опубликовано: Times-Picayune (New Orleans), 1954, 30 January. Интервьюер Э. Брукс. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Речь идет о неосуществленном замысле Стравинского.

Малоизвестную деталь, касающуюся вопроса взаимных творческих контактов Стравинского и Баланчина, сообщает в своем дневнике Крафт. Запись датирована 25 сентября 1967 г.: «... К обеду Джордж Баланчин... Он хотел бы иметь последнее сочинение И. С., какое бы оно не было, и в ответ на обескураживающее замечание композитора, что оно еще не закончено, говорит, что согласен даже на двухминутную музыку, так как «эти минуты могли бы стать атомными пилюлями» ... Перед самым уходом мистер Баланчин задает И. С. много вопросов о «Руслане», которого он собирается ставить в Гамбурге. Он продолжает искать идеи у И. С. — что он и мог бы делать, поскольку одни из его самых удачных балетов (к примеру, Симфония до мажор Бизе) имели своим началом подсказку И. С.» (C r a f t, p. 327).

Баланчин, который в период с 1925 по 1972 гг. осуществил постановку 27 произведений Стравинского, говорил о нем: «Стравинский — великий композитор хотя бы потому, что он изобретает (invent) произведение с самого начала. Он изобретает даже звуки оркестра. Его инструментовка изумляет. Все, что используется в течение вот уже 50 лет, — это все Стравинский» (из фильма «Стравинский», снятого компанией NFB).

## 88. Стравинский в Сиэтле с концертами

(...) «Некоторые из моих сочинений я прямо-таки не желаю слушать, — сказал композитор с гримасой на лице. — Никто не играет их правильно. Большинство из них написано для малого состава оркестра. Когда же они исполняются большими составами — это становится для них губельным (...).

Исполнение моих сочинений приближается к тому, что я задумал, только тогда, когда дирижирую ими я сам. Именно поэтому я дирижировал записями большей части моих произведений. В дальнейшем они станут без сомнения образцами того, как их следует исполнять» (...)

Опубликовано: Seattle Post-Intelligencer, 1954, 5 March. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 89. О Веберне

15 сентября 1945 — день смерти Веберна — следовало бы отмечать как день траура для каждого чуткого музыканта. Мы должны отдать дань не только великому композитору, но и истинному герою. Осужденный на полный неуспех в этом торгашеском мире, полным невежества и безразличия, он непоколебимо продолжал вытачивать свои алмазы, свои ослепительные алмазы — его умение было здесь так совершенно!<sup>1</sup>

Опубликовано: Die Reihe (Wien), 1955, Н. 2, S. 7. Наст. публ. открывает номер «Die Reihe», посвященный 10-й годовщине со дня трагической гибели Веберна. Датировано июнем 1955 г. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Через 10 лет, в 20-ю годовщину со дня смерти Веберна, будет опубликовано интервью со Стравинским, целиком посвященное Веберну (см. № 120 наст. изд.).

## 90. . . :

(...) Кто-то спросил Стравинского, почему он пишет в двенадцатитоновой системе. «Кто сказал, что она двенадцатитоновая? — Стравинский внезапно перестал есть. — Через несколько лет людей мало будет волновать вопрос двенадцатитоновая ли она, шестнадцатитоновая ли, или какая-либо иная. Они наверняка поймут это» (...) <sup>1</sup>

Опубликовано: Time (New York), 1956, 24 September, p. 46. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Публикуемый отрывок взят из статьи под названием «Убийство в соборе». Так редакция журнала «Тайм» (автор статьи не указан), воспользовавшись заголовком одноименной драмы Т. Элиота (1935), откликнулась на первое исполнение Священного песнопения Стравинского в соборе св. Марка в Венеции 13 сентября 1956 г. Вот что писал об этом инциденте композитор в «Диалогах» (с. 248—249): «В прошлом году «Тайм» назвал мое исполнение Священного песнопения в соборе св. Марка «Убийством в соборе». Сейчас я не против того, чтобы моя музыка предстала перед судом, и если я хочу сохранить репутацию подающего надежды молодого композитора, я должен допустить такую ситуацию; но как «Тайм» или кто-либо другой мог знать, умело ли я продирижировал произведением, мне одному знакомым? (В Лондоне, вскоре после эпизода с «Тайм», я как-то пил чай у м-ра Элиота; [...] моя жена спросила этого милейшего, умнейшего и добрейшего человека, знает ли он, что у него общего со мной. М-р Элиот потрогал свой нос, посмотрел на меня и затем на свое отражение — он был высокого роста, сутулый, с американскими повадками; он оценил возможные общности своего и моего искусства. Когда моя жена сказала: «Убийство в соборе», — великий поэт пришел в такое замешательство, что я почувствовал, что он предпочел бы не быть автором этого театрального опуса, нежели оскорбить меня его названием.)»

## 91. Из «35 ответов на 35 вопросов»<sup>1</sup>

[. . .] XXIV

— *Что вы можете сказать о Римском-Корсакове — педагоге?*

— Это был необыкновенный педагог. Будучи профессором Петербургской консерватории, он, тем не менее, отсоветовал поступать туда. Мне выпало на долю получить столь драгоценный подарок, как частные занятия с ним (1903—1906). Они обычно продолжались несколько более часа и были дважды в неделю. Главным в них было теоретическое и практическое освоение инструментовки. Я должен был инструментовать фортепианные сонаты и квартеты Бетховена, марши Шуберта, порой и сочинения самого Римского-Корсакова, которые были еще не опубликованы. Только после выполнения этого задания он показывал мне собственную партитуру для того, чтобы сравнить ее с моей работой.

Параллельно с этими занятиями я продолжал изучать контрапункт. Разумеется, для меня было совершенно невыносимым штудирование навоевавших скуку учебников по гармонии и контрапункту бывших учеников Римского-Корсакова.

## XXV

— *Какие ваши произведения знал Римский-Корсаков? Как отзывался он о них? Каково было его мнение о новой музыке, в частности, о Дебюсси, Р. Штраусе, Скрябине?*

— Он знал мою Симфонию ми-бемоль мажор, которая ему посвящена, знал он и сюиту «Фавн и пастушка» для меццо-сопрано и оркестра. Оба сочинения были исполнены в концерте, который состоялся при его помощи и под его наблюдением. Он видел рукопись «Фантастического скерцо», но к моменту его исполнения Римского-Корсакова уже не было в живых. Он никогда не хвалил меня и в этом смысле был всегда осторожен и сдержан. Уже после его смерти несколько друзей рассказали мне, что он с большой похвалой отозвался о партитуре Скерцо.

Однажды я пригласил его на концерт из произведений Дебюсси. Римский-Корсаков сказал: «Я уже слышал эту музыку и с большей охотой остался бы дома. А то, того гляди, я начну привыкать к ней и под конец полюблю». Р. Штраус был ему ненавистен и, скорее всего, безосновательно. Другим было отношение к Скрябину. Хотя он и не симпатизировал музыке Скрябина, однако однажды возразил кому-то, кто ее ругал: «Я нахожу, что она прекрасна».

## [...] XXXII

— *Не могли бы вы рассказать о вашей последней встрече с Марселем Прустом?*

После парижской премьеры «Мавры» и «Соловья» я был приглашен посетить салон княгини Виолетт Мюра, где должен был быть и Пруст. Большинство приглашенных зашли сразу же после спектакля, Пруст же, который крайне заботливо относился к своему здоровью, пришел, однако, поздним вечером, предварительно вздремнув дома. Он был бледнлиц, элегантно одет, с перчатками и тростью. Пруст оказался большим почитателем последних квартетов Бетховена. Был ли этот энтузиазм продиктован данью моде, когда ценилось слыть интеллектуалом, не знаю. Но мне в его суждениях показалось, что здесь было больше литературной позы, чем подлинных музыкальных наблюдений.

## XXXIII

— *Клее, Кандинский и Бузони присутствовали на веймарской премьере «Истории солдата» в 1923 году. Не сохранилось ли у вас об этом каких-либо воспоминаний?*

— Я находился в Веймаре очень недолго, фактически только на репетициях и премьере «Истории солдата», исполненной под управлением Германа Шерхена. Из трех лиц, кого вы упомянули, я тогда встретился только с Бузони, который во время представления сидел



в моей ложе. Мне показалось, что он был увлечен. Что явилось тому причиной — то ли текст Рамоу, то ли моя музыка, то ли и то и другое вместе — трудно сказать<sup>2</sup>. Однако, я знал доподлинно, что я был для Бузони «*bête noire de la musique*»\*. К сожалению, я не познакомился с Паулем Клее ни тогда, ни позднее. Но имел счастье в течение 30 лет знать Кандинского. Он всегда оставался для меня подлинным воплощением аристократа, своего рода «*homme de choix*»\*\*.

Опубликовано: Melos (Mainz), 1957, June, S. 161—170. Интервьюер Р. Крафт. Пер. с нем. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> «35 ответов на 35 вопросов» — опыт самого первого литературного сотрудничества Стравинского с Крафтом. Они полностью вошли в 1-ю книгу «Диалогов» с Крафтом (Conversation with I. Strawinsky. — New York, 1959). Однако, публикуемые № 24, 25, 32 и 33 в русский перевод «Диалогов» не вошли в связи с теми небольшими сокращениями, о которых говорится во вступительной редакционной статье на с. XIV русского издания книги.

<sup>2</sup> Исполнение «Истории солдата» в Веймаре состоялось 19 августа 1923 г. на проходившем здесь Фестивале современной музыки; представлением дирижировал Г. Шерхен, в роли Чтеца выступил Карл Эберт.

9 сентября 1923 г. Стравинский писал в письме к Ансерме: «Я не раскаиваюсь, что предпринял поездку в Веймар: 1) исполнение Шерхеном «Солдата» было прекрасным; 2) немецкая публика приняла сочинение хорошо и наградила меня орденами. [...] Я также был представлен маэстро (Бузони. — В. В.), который сидел рядом (со мной и который был так растроган, что лил горячие слезы во время исполнения» (SPD, p. 250). Об этом факте Стравинский упоминает и в «Хронике» (с. 167).

Г. Штуккеншмидт в своей монографии о Бузони приводит малоизвестную деталь, касающуюся взаимоотношений Стравинского и Бузони. Штуккеншмидт свидетельствует: в 1916 г. Бузони «парировал Стравинскому, которого он еще не знал, но который прислал ему из Моржа письмо, где намеренно говорил о сделанном им открытии, что Бузони любит композиторов-классиков. Бузони послал Стравинскому послание, включавшее в себя и следующие слова: если Стравинский обеспокоит себя поближе познакомиться с немецкими композиторами-классиками, то он мог бы включить в их число и его» (Stuckenschmidt H. F. Busoni. — London, 1970, p. 58). По свидетельству того же автора после представления «Истории солдата» в Веймаре Стравинский обратился к Бузони со словами: «Маэстро, я пришел сказать, что люблю композиторов-классиков» (Ibid., p. 64).

Самое примечательное, что Бузони смог оценить значение «Истории солдата» еще до первого знакомства с этим сочинением в Веймаре. В письме к жене от 28 июля 1923 г. (отметим, что в самом последнем письме, адресованном Герде Бузони) он вступает в полемику с Паулем Беккером, который, как видно, недостаточно одобрительно отозвался об «Истории солдата», Бузони писал: «Беккер стоит исключительно на стороне молодых (композиторов. — В. В.). Не боятся ли он «стариков»? Но самое удивительное, как он оценивает «Солдата» Стравинского; им полностью недослышана целостность (Einheit) этой музыки» (Busoni F. Briefe an seine Frau. — Leipzig, 1935, S. 389).

## 92. «Сердце» Стравинского<sup>1</sup>

(...) Нет ли у Стравинского желания дать несколько советов молодым композиторам?

Стравинский взглянул серьезно на собеседника: — Нынче они дают советы. Иногда, — добавил он подозрительно, — я следую им<sup>2</sup>.

\* «пугалом в музыке» (франц.).

\*\* избранныком (франц.).

- Что вы можете сказать о современном джазе?
- То же, что я говорил двадцать лет назад.
- А что вы говорили двадцать лет назад?
- Я забыл (...)
- А должна ли музыка идти, что называется, от сердца?
- Я не думаю, чтобы сердце вообще играло какую-то значительную роль в музыке. Здесь необходимы только ухо и разум.

Тем не менее, выражая Дании благодарность за присуждение ему национальной премии, Стравинский подчеркнул, что эта благодарность «исходит из самой глубины его сердца». (...)

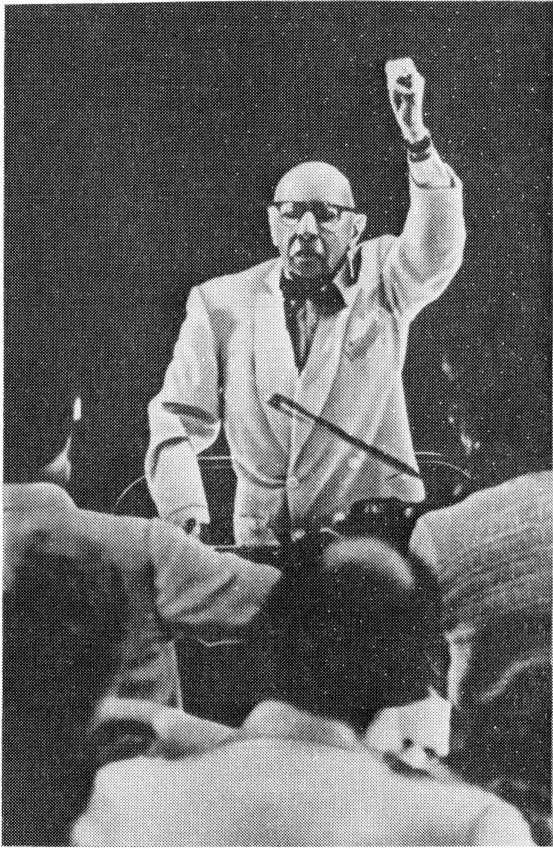
Опубликовано: *Music and Musicians* (London), 1959, September, p. 11. Интервьюер Дж. Ф. Бурк; *СМ*, 1959, № 11, с. 185 (фрагм.). Пер с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Интервью дано во время пребывания Стравинского в мае 1959 г. в Дании в связи с присуждением ему национальной премии Соннинг (Sonning). Премия вручалась 21 мая.

<sup>2</sup> Несколько в ином контексте эта же мысль звучала и во время пребывания в 1962 г. в Советском Союзе. А. И. Хачатурян вспоминает: «Когда мы провожали Игоря Федоровича Стравинского в Московском аэропорту, у меня с ним зашел разговор о композиторской молодежи. Игорь Федорович тогда сказал — нельзя отставать от молодых...» (Хачатурян А. Страницы жизни и творчества.— М., 1982, с. 181).

*1960-1971* ГОДЫ

---



## 93. Т. Н. Хренников. Встречи со Стравинским



Встречи со Стравинским — одно из самых ярких впечатлений нашей американской поездки<sup>1</sup>. Они проходили в очень сердечной обстановке и свидетельствовали об искреннем интересе старого композитора к посланцам своей родины.

Еще за несколько дней до вечера, на котором прозвучали Симфония псалмов и Скрипичный концерт Стравинского, к нам подошел один из близких ему лос-анджелесских музыкантов и спросил, намерены ли мы посетить маэстро по окончании концерта. Мы отвечали, что будем рады познакомиться с ним.

И вот наступил вечер концерта (первое отделение было посвящено музыке Шёнберга). Должен сказать, что многие эпизоды прозвучавших сочинений Стравинского в авторском исполнении произвели на нас сильное впечатление. Зал восторженно приветствовал маститого композитора, который так устал, что после концерта не впустил к себе никого, кроме нас. Он увидел нас, улыбнулся, протянул руки:

— Дорогие вы мои, наконец-то мы свиделись! Я всех вас знаю по портретам: Вы — Хренников, Вы — Караев, Вы — Ярустовский. . .

Так состоялась наша первая встреча. Мы рассказали Игорю Федоровичу о любви советских слушателей к таким его сочинениям, как «Жар-птица» или «Весна священная», о постановке «Петрушки» нашими театрами, о том, что недавно Б. Ярустовский прочел в консерватории шесть лекций о творчестве автора Симфонии псалмов. Стравинский, казалось, был всем этим глубоко тронут. В тот же вечер мы получили приглашение побывать у него дома.

Если после этого беглого свидания, по дороге на виллу в Голливуде у кого-то из нас и могли бы возникнуть сомнения, найдем ли мы общий язык с композитором, то первые же минуты визита рассеяли подобные опасения. И сам Игорь Федорович, и жена его Вера Артуровна были исключительно гостеприимны. По всему чувствовалось, что советских музыкантов здесь ждали. Возник непринужденный дружеский разговор. Разумеется, он постоянно касался музыкальных тем. Стравинский поделился с нами своими творческими планами, рассказал о том, как сочиняет музыку. А когда К. Караев спросил композитора, слышит ли он во время сочинения звучание пьесы, создаваемой при помощи серийной техники, — ответил:

— Нет, слышать все невозможно. Зато потом бывает много интересных неожиданностей.

Затрагивали мы и более общие и, конечно, наиболее волнующие нас темы. В частности, мы не могли скрыть своего огорчения недружественными в прошлом высказываниями Стравинского по адресу советской музыкальной культуры и ее деятелей. Игорь Федорович со всей категоричностью заявил, что никогда не говорил ни одного плохого слова в адрес советской музыки и советских музыкантов. Подобные высказывания, подчеркнул он, приписывались ему недобросовестными интервьюерами, а у него не было ни сил, ни времени все это опровергнуть.

Наконец, речь зашла о нашей родине, которую Стравинский не видел уже более полувека, и мы поняли, что, каковы бы ни были политические и художественные убеждения этого человека, он не забыл о ней. Взгляд его стал мягче, голос теплее, когда он заговорил о России. Хочу заметить попутно, что Игорь Федорович, как и его жена, прекрасно говорят по-русски — свободно, образно, без всякого иностранного акцента.

Видно, память Стравинского сохранила много дорогих для него воспоминаний; порой какая-нибудь деталь заставляла его припомнить давно прошедшее.

— Я знаю, вы из Ельца, — сказал он, обращаясь ко мне. — Когда-то в Петербурге у меня был друг, уроженец Ельца, он был репетитором моих двоюродных братьев...

Вот так, в незаметном течении непринужденной беседы и родилась мысль о приезде Игоря Стравинского в Советский Союз. Рассказывая о своих планах, композитор упомянул о предстоящей ему поездке в Польшу на фестиваль «Варшавская осень». Не заедет ли он «по соседству», в Россию, спросили мы его. Он отвечал, что нет: ведь туда нельзя приехать на два дня, а ему предстоит еще грандиозное турне по Европе и Австралии. Очевидно, оно займет несколько месяцев. Кроме того, есть еще неотложные творческие задачи, на решение которых уйдет также немало времени. Таким образом, поездка в Россию практически может состояться, примерно, в начале лета будущего года — как раз тогда, когда композитору исполнится 80 лет. И тут же у присутствующих возникла идея: а не отпраздновать ли композитору этот юбилей у себя на родине? У всех нас сложилось впечатление, что Игорь Федорович воспринял этот проект с большой радостью и обсуждал его с подлинным увлечением. Он не раз повторял: «Ведь я в свое время уехал из царской России, а не из советской...»

Подъезжая в тот вечер к дому Стравинского, мы увидели группу репортеров, узнавших о предстоящем нашем визите. Однако мы высказали пожелание, чтобы беседа происходила без корреспондентов, — потом Игорь Федорович, если захочет, пригласит их. И вот теперь, когда беседа наша подошла к концу, они ворвались в дом. Надо было видеть их оживление при сенсационном известии: русский композитор хочет посетить свою родину! Посыпались вопросы, защелкали фотоаппараты. Кстати, тогда и был сделан снимок, воспроизведенный во многих газетах, журналах, радио- и телепрограммах: Игорь Федорович, а по обеим сторонам — мы с Караевым.

Тогда же произошел и один характерный эпизод, в котором как в капле воды отразились некоторые черты метода работы буржуазной

прессе. Представитель «Нью-Йорк таймс», специально приехавший в Лос-Анджелес, задал Стравинскому явно провокационный вопрос: зачем, дескать, ему ехать в страну, где его музыку не исполняют и не любят. Разумеется, мы с возмущением немедленно опровергли эти лживые измышления. Настойчивый репортер, однако, не унимался. На этот раз его интересовало, почему же в таком случае маэстро не получает соответствующих гонораров за исполнение своей музыки в России. И вновь нам пришлось разъяснить, что причина этого кроется не во враждебном отношении к Стравинскому, а в отсутствии необходимой международной конвенции<sup>2</sup>. Ведь и советские композиторы не получают за исполнение и даже издание своих произведений в Америке, хотя они там очень популярны, часто исполняются и широко переиздаются.

Я подробно рассказал об этом случае потому, что он, по-моему, отчасти помогает понять причины столь долгого «отчуждения» Стравинского от современной русской культуры: иным законам за океанской прессы далеко не безразлично, какие отношения сложатся у крупнейшего композитора Запада с творцами советского искусства.

Последний раз мы видели Стравинского на заключительном концерте фестиваля — концерте советской музыки. Нас разделяло несколько рядов: высоко подняв руки, он дружески приветствовал нас...

Через несколько дней после нашего возвращения на родину, 18 июня<sup>3</sup>, Игорю Стравинскому исполнилось 79 лет. Мы направили ему две телеграммы: одну — от имени секретарей Союза композиторов, другую — от имени побывавших на лос-анджелесском фестивале. На обе телеграммы Стравинский прислал очень теплые ответы. Вот они:

«Хренникову, Шостаковичу, Хачатуряну, Шапорину, Кабалевскому. Союз композиторов, Москва, СССР.

Многоуважаемые коллеги, глубоко тронут вашим добрым приветствием и пожеланиями. Думаю с радостью быть в Москве с вами через год и шлю сердечный поклон всем советским музыкантам.

Игорь Стравинский»

«Хренникову, Караеву, Ярустовскому, Безродному. Союз композиторов, Москва, СССР.

Сердечно тронут вашим поздравлением, радуюсь увидеть вас в будущем году в Москве.

Дружески ваш Игорь Стравинский»

В настоящее время Игорю Федоровичу послано официальное приглашение Союза композиторов СССР посетить нашу страну в любое время и на любой срок. Таким образом, если ничто не помешает Стравинскому, меньше чем через год мы увидим его в Москве. Он будет желанным гостем в среде композиторов, ведь многие из них — искренние почитатели его таланта.

Сейчас буквально вся мировая печать комментирует решение Стравинского посетить СССР. Газеты разных направлений, естественно, оценивают его по-разному. Но многие, очень многие сходятся на том, что подобная поездка явится отрядным событием в культурной жизни народов Советского Союза и Америки. И это действительно так.

Желание Стравинского познакомиться с нами и приехать в СССР говорит о многом. И прежде всего оно говорит об огромном интересе к советской культуре и искусству, о непрерывно возрастающем авторитете нашей страны у заокеанских жителей.

Опубликовано: СМ, 1961, № 9, с. 121—122.

<sup>1</sup> Речь идет о поездке советской делегации на фестиваль современной музыки, проходивший с 1 по 11 июня 1961 г. в Лос-Анджелесе. В состав делегации входили Т. Н. Хренников, К. А. Караев, Б. М. Ярустовский и И. С. Безродный.

<sup>2</sup> СССР вступил в члены Международной конвенции по охране авторских прав 27 мая 1973 г.

<sup>3</sup> В тексте СМ ошибочно указано 17 июня.

## 94. . . .

(...) Я (И. Бергман<sup>1</sup>. — В. В.) наблюдал за Стравинским, который беседовал с Блумдалем об опере Берга «Лулу». Они говорили об исполнительнице главной партии. Стравинский отметил, что она ей не удалась, так как певица была слишком вульгарна. Насколько я помню, Блумдаль сказал: «Но ведь Лулу наивульгарнейшая женщина из всех существующих». Стравинский ответил: «Да, но именно поэтому она должна была бы быть сыграна актрисой, в которой нет и следа вульгарности — певица должна была сыграть это»<sup>2</sup>.

Опубликовано: Bergman on Bergman.—London, 1973, p. 120. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Ингмар Бергман воспроизводит беседу, которая состоялась в Стокгольме в сентябре 1961 г. Стравинский посетил Швецию в связи с постановкой «Похождений повесы» в Шведской королевской опере, осуществленной И. Бергманом. Премьера спектакля состоялась 22 апреля 1961 г. Композитор высоко оценивал постановку Бергмана, и об этом пишет Л. Либмен: «Стравинский отзывался (о спектакле) чуть ли не с энтузиазмом. Он говорил мне позднее, что постановка была «поразительной и не порочащей мою музыку», благодаря бергмановской технике незаметного и непрерывного перехода от одной сцены к другой, что создавало впечатление непрерывно движущейся сцены» (Libman, p. 108). Стравинский присутствовал на спектакле 13 сентября 1961 г.

В дневнике Крафта воспроизводится запись беседы Стравинского и Бергмана, состоявшейся во время пребывания композитора в Швеции (см. № 169 наст. изд. — 1961 г., 16 и 25 сентября).

<sup>2</sup> Здесь уместно привести и запись Бергмана о Стравинском, датированную июлем 1968 г. Она тем более интересна, что принадлежит перу немусыканта: «Послушайте некоторые пьесы Стравинского (...) — и вы услышите в них реминисценции из всей истории музыки. Хотя он все и смешивает, но им владеет идея, у него собственное видение. Стравинскому есть что сказать. И чтобы он не использовал (из лексики прошлого. — В. В.), — делает это он с удовольствием» (Bergman on Bergman, p. 93).

## 95. . . .

(...) «Есть много дирижеров, но не слишком много хороших», — сказал Стравинский, по сути повторив свое замечание о том, что дирижер — злейший враг композитора.

«Даже если дирижеры и прекрасны, то вряд ли они могут знать, что творится у меня в голове.



Я буду дирижировать в Окленде половиной концерта. Хотел бы продирижировать его целиком, но несколько лет назад у меня был тромбоз, который сделал мучительной даже саму попытку дирижирования.

В Роберте Крафте, который будет дирижировать первой половиной концерта, я счастливо нашел музыканта, являющегося прекрасным дирижером как современной музыки, так и музыки более ранней. Он знает многое из того, что было мною задумано».

Стравинский считает, что дети, или даже животные, при первом знакомстве с музыкой чувствуют себя более подготовленными, чем взрослые и уж, конечно, более подготовленными, чем критики — давняя и любимая мишень Стравинского.

«Дети соглашаются без выяснения причин. Это бывает обычно, скажем, до 11 лет; затем они норовят распознать эту причину».

Критика была расценена как «непрофессиональная». «Критикующие мои сочинения должны быть по крайней мере столь же профессиональны, как и я... Я редко читаю критику о моей музыке. Даже если она и хвалебная.

Порой я бываю неудовлетворен некоторыми фрагментами своих сочинений. Мне необходима здесь помощь. Но критика, как правило, подобные эпизоды не замечает и обращает свои взоры к другому. Ну что же здесь можно сделать?...» — сказал Стравинский, широко улыбувшись. (...)

Опубликовано: Auckland Star, 1961, 13 November, p. 3. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 96. . . .

<...> Стравинского спросили о том, почему он никогда не обращался к поэзии своего друга Томаса Элиота. Композитор ответил: «Я и сам думал об этом. Его слова <...> не нуждаются в музыке. Я могу сочинить музыку, скажем, к Шекспиру, так как написанное им создано для пения<sup>1</sup>. Стихи же Элиота — только для разговора».

Опубликовано: SPD, p. 542 со ссылкой на Wellington Evening Post, 1961, 16 November. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Тексты Шекспира были использованы Стравинским только в одном сочинении — Трех песнях из Вильяма Шекспира для меццо-сопрано, кларнета и альты (1953). Основу сочинения составили Восьмой сонет, Песня Ариэля из «Бури» и Стансы Весны из «Бесплодных усилий любви».

## 97. Щепетильному маэстро нравится его музыка

(...) Стравинский в свои 79 лет все еще полон дел. Он рассказывает о последнем сочинении «Потоп» — музыкальной драме, заказанной телевидением и написанной специально для показа по телевидению. Текст взят частично из Библии, частично же из старинных английских ми-

стерий. Действие ведет рассказчик, который наполовину поет, наполовину же разговаривает в духе *Sprechstimme*, применявшимся Шёнбергом. Партия Ноя чисто разговорная. «Бог и Дьявол в «Потопе» поют. Партия Бога исполняется двумя басами одновременно. Его в спектакле слышат, но не видят».

Музыка сочинена в додекафонной системе. «Музыка здесь серийная; она антитональна, но не атональна»<sup>1</sup>.

Стравинский, некогда лидер авангарда, настроен пессимистически против наиболее крайних его сегодняшних проявлений. О Штокхаузене и его школе он говорит с грустью и, как показало, без всякой охоты. «Не доверяю я всему этому. Недавно я слушал его «Группы»<sup>2</sup>. Оно полно диссонансов. Но при этом — огромный талант».

Композитор вдруг оказался значительно более старым и усталым в момент, когда произнес эту фразу.

Опубликовано: *Daily Telegraph* (Sydney), 1961, 22 November, p. 10. Интервьюер М. Лонг. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Отрывок из воспоминаний Л. Либмен по поводу «Потопа»: «В письме от 16 апреля (1961 г. — В. В.) Стравинский разъяснил мне, что он пришел к определенному решению в отношении этой работы. Он писал, что Ной — герой сюжета — все еще привлекает его больше других персонажей. Однако трудность заключалась в том, что он теперь понял необходимость заново протрудировать различные тексты, что приведет к изменению первоначального замысла. (В прежних беседах эпизод опьянения Ноя, ставший важной интерлюдией в законченном сочинении, не фигурировал в его концепции.) То, что у него было в мыслях, писал он мне, было наиболее близко — оставив в стороне сам стиль музыки — к «Персефоне», чем к любому из других его сочинений; он замыслил включить в эту вещь повествование, хор, солистов и эпизодические хореографические вставки. Он просил меня все время помнить, что эта вещь не является балетом» (Libman p. 165).

<sup>2</sup> «Группы» Штокхаузена для трех оркестров (1955—1957). Подробно Стравинский останавливается на этом сочинении в «Диалогах» (с. 250—251).

## 98. Жар-птица во плоти

(...) «Я не считаю себя учителем, который может наставлять, равно как и не считаю себя композитором, который воплощает то, что задумал. Если кто-то не способен понять мою музыку, то он может катиться ко всем чертям».

Один из собеседников заметил, что в 1952 году во время исполнения в Мельбурне «Весны священной» публика покидала зал. «Девять лет назад?... Но и пятьдесят лет тому назад слушатели вели себя подобным же образом». (...).

Разумеется, речь заходит о критике. «Я совершал ошибки, но, знаете ли, мои действительные оплошности никогда не замечались критикой. О, нет, нет, я далек от мысли, что мы сможем просуществовать без нее. Я только хочу сказать, что она абсолютно бесполезна...»

Воспоминания в нашем разговоре неизбежны. «Когда я был еще молодым и приехал в Париж, то встретил там Равеля и де Фалью — они признали меня сразу же. После первой мировой войны Равель не нашел нужным следовать за мной. Это так печально!..<sup>1</sup> Знаете, Тосканини был удивительным дирижером — но не в Бетховене... Вы говори-

те, что у вас был недавно Хуан Кастро. Я очень люблю его сочинения и восхищаюсь им... Чтобы написать хорошую музыку, вас должно посетить вдохновение, вы должны быть чем-нибудь вдохновлены. Без этого бессмысленно приступать к сочинению...

Вся Европа окружена для меня печалью. Моя первая жена и дочь умерли здесь от туберкулеза. И я тогда попрощался с Европой и более не собираюсь там жить<sup>2</sup>. В следующем году мне исполняется 80 лет, но я все еще получаю приглашения со всего света. Но где взять время?

Когда я умру, я оставлю вам музыку, которая переживет меня. Эта музыка следовала правилам, которые нигде не записаны. Но я надеюсь, что привнес нечто новое в то, что уже существовало» (...)

Опубликовано: Melbourne Sun, 1961, 25 November. Интервьюер П. Теннисон. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Казалось бы, несколько неожиданный комментарий к этим словам Стравинского мы находим в выступлении Нади Буланже, снятом телевидением Си-би-си для фильма «Стравинский в 75»: «Я буду не оригинальнее, если скажу, что Стравинский и сейчас остается загадкой. Восхищаются его прежними заслугами, но не отдают должного его сегодняшним достижениям. Я помню тот день, когда он мне сказал: «Можно идти со мной в ногу только сейчас, если же это произойдет через десять лет — то ноша станет достаточно тяжелой».

Когда появляется человек с видением, которое так ново, так индивидуально и в то же время так традиционно, распознать его очень трудно. Он видит то, чего не видим мы, он знает о том, чего мы не можем знать, он понимает то, что нам недоступно. Но затем, понемногу мы начинаем следовать за ним, насколько это в наших силах».

<sup>2</sup> Эти трагические события в жизни Стравинского произошли в конце 30-х гг.: в 1938 году умерла старшая дочь композитора Людмила, в 1939 — первая жена Екатерина Гавриловна Носенко. В сентябре 1939 г. Стравинский покинул Францию и переехал в США.

## 99. Стравинский в 80 лет; несколько слов величайшего

[...] Сегодня Стравинский известен как один из самых грозных «пожирателей» критиков. «Откуда вы взяли, что самое милое занятие для композитора критиковать критиков? — говорит он. — Действительно, когда читаешь критические замечания Бетховена, Берлиоза, Вагнера, нельзя не заметить, что они несколько вежливее, чем я... Всю жизнь меня и мои сочинения сопровождала критика никуда негодная, не понимавшая то, что она пыталась критиковать, и вместе с тем, все о чем я говорю, не сравнимо с чепухой, которую я читал о себе в начале моей карьеры в России и которую читаю сейчас в популярной американской прессе. Имеются ли исключения? Да, и в моей новой книге «Диалоги и дневники», в приложении к ней, я цитирую некоторые достойные внимания (что, однако, не означает благосклонные) высказывания критиков».

Стравинский протестует против пространных интервью и редко предоставляет журналистам возможность беседовать с ним. Он отвергает интервью как форму публицистики по следующим причинам:

а) лишняя трата времени;

б) даже когда вопрос четко сформулирован (чаще да, чем нет),

он обнаруживает такие широкие перспективы утратить основное зерно ответа, что порой не знаешь с чего начать;

в) с тех пор как интервьюирование стало индустрией, за каждое интервью следовало бы платить». [...]

(О недавно написанном сочинении — музыкальном представлении «Потоп». — В. В.).

«Потоп» сочинен для телевидения в том смысле, что видеомузикальное время здесь зависит от быстрой смены телевизионного изображения. Так или иначе, музыкальный язык в «Потопе» более доступен широкой публике, чем если бы он писался непосредственно для сцены. Мне трудно еще утверждать, но по-моему «Потоп» мог бы стать первым произведением, написанным в так называемой серийной технике, которое могло быть доступно профессиональным слушателям — этакий серийный «Петя и волк». [...]

Опубликовано: Newsweek (New York), 1962, 21 May, p. 39—42, Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 100. О дирижерах и дирижировании\*

Императорский капельмейстер поднял палочку.  
*И. И. Кванц (из описания исполнения оперы  
И. Я. Фукса в 1723 г.)*

Дирижирование, подобно политике, редко привлекает оригинальные умы\*\*. Это поприще больше подходит для карьеры и эксплуатации личности (еще одно сходство с политикой), чем для применения точных и стандартизированных дисциплин. На деле дирижер может быть менее подготовлен к своей работе, чем его оркестранты, но это остается известным только самим оркестрантам, а в любом случае его карьера зависит не от них\*\*\*, а от светских дам (включая критиков), для которых его музыкальный талант имеет второстепенное значение. Пользующийся успехом дирижер может быть музыкантом с изъянами, но он обязательно безупречный «рыболов». И неизбежно, — он лучше всего владеет искусством политики силы.

\* Мысли и воспоминания, записанные на пленку для лондонской газеты «Обсёрвер» в июне 1962 г. Они являются ответом на вопрос: «Выдающиеся дирижеры, которых я знал». Но и действительная причина, побудившая меня написать эти заметки, и весь тон изложения связаны с записью Первой симфонии Брамса, которую мне подарили в то время и за которой я попытался следовать, но не смог, потому что вторые доли в размере  $\frac{3}{8}$  запаздывали так, как будто темповое обозначение было  $6 \frac{1}{2}$ .

$\frac{8}{8}$ . Я представлял себе, как дирижер назвал бы это искажение эмфатичностью, хотя на самом деле такое преувеличение только ослабляет общее впечатление, и еще — свободой экспрессии, хотя естественная живость ритма безнадежно разрушается. И я начал этот разговор как композитор, возмущенный тем, что Брамса невозможно услышать без редакционных поправок дирижера Икс и его скучнейших рассуждений по поводу Брамса. Вероятно, сейчас уже поздно предупреждать читателя, что я никогда ни на йоту не был ни дипломатом, ни политиком. (Прим. Стравинского).

\*\* Малер, Р. Штраус, Булез — исключения. (Прим. Стравинского).

\*\*\* Оркестранты — отнюдь не самые надежные судьи, когда речь идет о дирижерах. (Прим. Стравинского).

Среди таких людей, естественно, очень велик процент зараженных болезнью самолюбования, а в солнечных лучах неразборчивого поклонения публики эта болезнь расцветает пышным цветом. В результате такой дирижер легко присваивает себе право навязывать чисто личные, ложные и произвольные суждения и занимает положение, совершенно не соответствующее его истинной ценности в сфере настоящей музыки, а не музыкального бизнеса.

Вскоре он становится «великим» дирижером или, как недавно написал мне рекламный агент такого дирижера, — «титаном пульта», превращаясь чуть ли не в самое большое препятствие на пути настоящей музыки. «Великие» дирижеры, подобно «великим» актерам, не могут играть ничего, кроме самих себя; не в силах приспособить себя к произведению, они приспособливают произведение к себе. Культ «великого» дирижера ведет, кроме того, к подмене «слушать» на «смотреть», так что в исполнении наиболее важным становится жест — и для дирижера, и для публики, и для музыкальных обозревателей, которые обычно попадают в эту ловушку и описывают внешность дирижера, а не то, как он заставляет звучать музыку, ошибочно принимая дирижерский жест за музыкальный смысл\*.

Если вы не способны слушать, дирижер покажет вам, что надо чувствовать. Так, дирижер подчеркнуто киноактерского типа Леонард Бернштейн представит отрывки биографии Наполеона перед исполнением «Героической» — изобразит на лице благородные муки при отступлении из Москвы (ведь если прежде публика видела дирижера главным образом со спины, то теперь из-за телевидения мы лишились и этого спасительного ограничения), безмерное ликование в последней части, где он даже станцует победный танец. Если вы не способны слушать музыку, вы любуетесь вакхической пляской, а если вас все-таки влечет музыка, то лучше не ходите на концерт.

У меня есть еще много причин жаловаться на культ дирижера, но я упомяну из них только некоторые. Во-первых, этот культ оглуляет репертуар. Ведь каждый дирижер обязательно хочет показать себя в определенных вещах, вроде штраусовских симфонических поэм, «Моря» Дебюсси и т. д. — и вот всего несколько месяцев назад, ознакомившись с версией профессора фон Шнелля, теперь вы должны терпеть aberrации г-на доктора фон Лангзамера\*\*. И неудивительно, что дирижер такого типа, в основном занимающийся повторениями, легко заболевает профессиональным равнодушием к музыке. Во-вторых, подобно всем посредникам, дирижер является социальным паразитом,

\* Цитирую недавнюю рецензию в «Нью-Йорк таймс»: «Здесь молодой человек энергично отбивал такт, когда его руки не были заняты клавиатурой. Его прекрасные пальцы указывали на каждого; он энергично показывал метр и то туда, то сюда бросал быстрые взгляды. Но когда он играл на фортепиано, оркестр продолжал точно также играть без указаний, направляемых прекрасными руками, этими выразительными глазами и этими указывающими ритм движениями плеч. Вступления в последней части были столь же точными, ансамбль столь же скоординированным и нюансы столь же совершенны. Публика может прийти к выводу, что дирижер совсем не нужен». (Прим. Стравинского).

\*\* Schnell — быстро (нем.), Langsamer — медленнее (нем.) — вымышленные издательские имена дирижеров. (Прим. пер.).

живущим за счет другого. Его собственное творчество — не более как собрание плохих привычек \*. В-третьих: типичный дирижер — это правонарушитель, который быстро коснеет и становится глух к новейшим идеям своего времени, или, вернее, будем называть его «окончательно прибывшим», в том смысле, что он не движется вперед, поскольку ради такого продвижения пришлось бы продать хорошие дивиденды. Вспомните Бруно Вальтера, который был современником Шёнберга и которому по логике вещей надлежало бы быть пропагандистом его творчества, или же сегодняшних 30-летних дирижеров, к примеру, Одаву или Мету, которым следовало бы играть каждое новое произведение своего старшего современника Булеза.

На протяжении моей многолетней карьеры как слушателя мне довелось восхищаться работой многих дирижеров. Но не знаю, восхитили бы они меня теперь. Например, Феликс Вейнгартнер был почти кумиром моей молодости. В 1900 году в Берлине я слышал в его исполнении бетховенский цикл и был потрясен, а позднее несколько раз бывал на его концертах. Меня особенно поражало его умение пресекать любое проявление пошлости у оркестрантов. Но из всех дирижеров, кого я слушал, на мой взгляд, наиболее высокого уровня достигал и умел на нем удерживаться Александр фон Цемлинский. «Свадьба Фигаро», которой он дирижировал в Праге, доставила мне самое большое удовольствие, какое я получал в жизни от оперы.

Что касается лучших нынешних дирижеров, то, как вам известно, я никогда не был щедр на хвалебные рекомендации и к старости, безусловно, не превратился в панегириста. Однако позволю назвать нескольких из тех, кто, на мой взгляд, отличается наибольшим мастерством и добросовестностью как музыкант. Например, Джордж Селл, способный обеспечить профилактическое исполнение Бетховена; Фриц Рейнер, который превратил Чикагский оркестр в один из наиболее гибких и четких оркестров мира и был, кстати, весьма действенным противоядием против дирижерских школ типа ветряных мельниц и величественных пультов; Ганс Розбауд, до скрупулезности тщательный, самый точный из музыкантов и один из немногих дирижеров, которых нельзя отнести к категории правонарушителей; Юджин Орманди, который придал Филадельфийскому оркестру мягчайшее звучание и который является идеальным исполнителем музыки Иоганна Штрауса, а также специалистом по посмертно опубликованным произведениям, вроде Седьмой симфонии Чайковского и Десятой Малера (и даже такой вполне прижизненной вещи, как «Летний ветер» Веберна)<sup>1</sup>; Лорин Маазель, если упомянуть наиболее одаренного дирижера среднего поколения, — он обладает большой разносторонностью и без ущерба для себя вынес рекламу, которая сопутствует деботу в полуторагодовалом возрасте, хотя в Метрополитен я присутство-

\* А Малер? Р. Штраус? Булез? Затрудняюсь сказать что-либо о дирижировании Малера и Штрауса, но дирижирование Булеза, который сам по себе весьма самобытен, слушается лучше, когда он исполняет свои собственные сочинения, но не произведения других авторов. Хотя он и является одним из самых желанных исполнителей моей музыки, тем не менее его темпы всегда убыстренны. (Прим. Стравинского).

вал при том, как он продирижировал «Дон Жуаном» в манере тамбур-мажора; Герман Шерхен, который несмотря на эксцентричность и защитную грязцу (сверхзвуковых «finale» и сверхмедленных «andante»), способен, исполняя Гайдна, показать настоящее капельмейстерство и дать убедительную трактовку Баха, хотя у него вовсе нет ключа к баховскому стилю. (Однако несправедливо ставить это ему в вину, поскольку любое исполнение Баха «великими» дирижерами представляет собой гротескный анахронизм, так как Бах не дает необходимого материала для «великого» дирижирования\*.)

Однако мне кажется, что лучшие дирижеры будут восходить на ниве оперы и их следует искать все на той же старой «среднеевропейской» фабрике дирижеров, где любой студент может овладеть технической стороной доброй дюжины шедевров еще в годы ученичества. Ведь оперный репертуар намного шире симфонического (сравнение хотя бы Верди с Брамсом), а нынешнюю эпоху знаменует именно возрождение оперы. И вполне естественно, что лучшие дирижеры появляются именно в этой области.

Когда я исполнил свой фортепианный концерт под управлением Вильгельма Фуртвенглера в Лейпциге и Берлине, он дирижировал плохо, даже хуже, чем Кусевицкий на премьерке. Я был удивлен этим, так как другие музыканты его поколения аккомпанировали мне это сочинение, не испытывая никаких трудностей. Но более того: я не испытывал трудностей даже с дирижерами старшего поколения; к примеру, оркестр Фредерика Стока в 1925 году в Чикаго был безупречен. Через несколько лет после берлинского концерта, когда я отдыхал на вилле д'Эсте в Комо, мною была получена телеграмма от Фуртвенглера, в которой содержалась просьба о предоставлении ему права первого исполнения моего Каприччио. Я ответил ему, что Каприччио исполнялось уже 20 раз (это был 1931 год), но было бы крайне желательно его 21 исполнение. Я был взбешен телеграммой и совершил проступок, на долгие годы беспокоивший мою совесть. Гуляя вечером по тропинкам парка виллы, я неожиданно оказался у копии греческой статуи. Мраморная фигура была сплошь покрыта автографами туристов. Взяв в руки карандаш, я процарапал на *gluteus maximus*\*\* этого эрзаца под Аполлона «Вильгельм Фуртвенглер».

Мои воспоминания о Виллеме Менгельберге также не принадлежат к числу самых трогательных. На первой репетиции Каприччио он начал дирижировать в немислимом темпе. Я дал понять ему, что не в состоянии играть в таком темпе. Однако мне следовало бы быть более конкретным, ибо, как оказалось, дирижер не понял,

\* Так как музыку, сочиненную в наши дни, никто не желает слушать более одного раза (если не менее), то она находится в периоде «continuo». Так наилучшим образом обозначил бы ее интеллигентный музыкант, выступающий в роли современного дирижера. Однако не нужно понимать, что имеется в виду воскрешение заслуженно забытых опер барочной эпохи в концертном исполнении или формирование камерных оркестров, занимающихся пропагандой еще гораздо менее значительных итальянцев XVII века. Сам Бах — наиболее неизведанная область, но ведь есть еще и другие неплохие «целинные земли», такие, например, как Бибер или Зеленка. (*Прим. Стравинского*).

\*\* ягодичной мышце (*лат.*).

что я имел в виду — слишком быстрый или слишком медленный темп. Менгельберг заволновался, но вместо того, чтобы начать играть произведение с начала, он пустился в разглагольствования: «Господа! Дирижуя вот уже 50 лет, я рассчитывал, что в состоянии определить верный темп пьесы. Однако г-н Стравинский желает, чтобы мы играли в таком темпе — тик, тик, тик, тик», — и он, подняв указательный палец, изобразил из себя часто применяемое изобретение господина Мельцеля.

Менгельберг был необычайно говорлив, подобно отобедавшему Демосфену. Я запомнил празднество в честь Респиги в Амстердаме. Менгельберг произносил тост, но, взглянув на меня в конце речи, возможно, желая найти одобрение его словам, он в самый кульминационный момент произнес мое имя вместо имени Респиги. Менгельберг, конечно, не был злым человеком, равно, как и нельзя было бы его назвать равнодушным или совершенно лишенным коллегияльности. Все дело в том, что он болезненно любил лезть.

С Отто Клемперером я познакомился в начале 20-х годов не то в Лейпциге, не то в Дрездене. Он считался самым смелым среди молодых немецких дирижеров, а также и до конца наиболее горячо преданным современным композиторам — эту репутацию он ухитрился сохранить до конца 20-х годов, а также и в первые годы работы в Америке. Клемперер иногда грешил прихотливостью темпов: в 20-е годы они мчались как одержимые, а теперь в них ощущается хандра, но его музыкальные импульсы были нередко поразительно верными. Он был огромным тощим Полифемом, был, как это и не удивительно, большим шутиком, хотя и не всегда оказывалось возможным понять, шутит он или говорит всерьез.

Исполнение моего фортепианного концерта с Бруно Вальтером в Париже в конце 20-х годов оказалось непредвиденным удовольствием. Я не ожидал, что этот романтик, принадлежащий к старшему поколению дирижеров, сумеет сориентироваться в моих путаных метрах. Зная, как он стал бы замедлять вторую оркестровую тему, я не предполагал, что ему удастся сохранить темпы, указанные мною в метрономе: он гибко следовал за мной, как и все, с кем мне приходилось играть это произведение.

В следующий раз мы встретились в 1935 году в Нью-Йорке, на концерте Лиги композиторов, а после этого — в Голливуде, где мы были соседями в течение двадцати лет. Хотя трудно было бы найти более несхожие вкусы и темпераменты (его мягкая, венская манера — и моя вспыльчивость), тем не менее нас тянуло друг к другу, возможно, просто потому, что 80-летние естественно начинают испытывать взаимное уважение, когда кругом ряды современников все более редеют.

Бруно Вальтер позвонил мне за несколько дней до смерти и пригласил меня от имени Венской филармонии дирижировать в Зальцбурге. Я знал, что он болен, и предложил вместо этого приехать к нему, но он не захотел. Он был оживлен, сердечен и, как всегда, изысканно вежлив. Мы говорили об операх Чайковского, и он рассказал мне о своих впечатлениях от Петрограда, куда приезжал в 1920 году



дирижировать «Пиковой дамой»<sup>2</sup>. Под конец нашего разговора я выразил сожаление, что мы так долго ждем его записи «Фиделио», и он выразил надежду, что в один прекрасный день я ее услышу. Но этот день не настал. Вскоре после этого он лежал в гробу. На стене над ним в рамке висело приглашение на похороны Бетховена.

Не могу добавить ничего к уже сказанному мною о Пьере Монте кроме того, что среди известных мне дирижеров он меньше всех занимался «художественной гимнастикой» для развлечения публики и больше всех заботился о том, чтобы оркестр понимал его указания.

С Сергеем Кусевицким как интерпретатором моей музыки я познакомился, когда в Лондоне он подверг публичной казни мои Симфонии духовых. После этого Кусевицкий приехал ко мне в Бьярриц для восстановления отношений и пригласил меня продирижировать моим Октетом в одном из его парижских концертов. Двадцать лет спустя он заказал мне пьесу в память его жены Натали\*, но исполнение этой «Оды», как я назвал пьесу, обернулось еще одной катастрофой. Трубочка спутал строй своего инструмента в третьей части и всю часть играл на большую секунду ниже. Кроме того, две системы партитуры на последней странице были по ошибке переписаны как одна. Так их и сыграли, и моя простая трехчастная пьеса закончилась такой какофонией, которая бы теперь обеспечила мне триумф в Дармштадте<sup>3</sup>. Это неожиданное изменение в гармоническом стиле не только не вызвало у Кусевицкого никаких подозрений, но несколько лет спустя он даже признался мне, что «первоначальный вариант» ему нравится гораздо больше.

Однако Кусевицкому выпало на долю сыграть в Америке особую роль. Он стремился утвердить (и это ему удалось) американский вариант академизма Римского-Корсакова — националистическое течение, которое обеспечило ему популярность, но, возможно, задержало развитие новой музыки. Несмотря на все это, он был чрезвычайно щедрым человеком и, как ни один другой дирижер, помогал композиторам в материальном отношении.

Эрнест Ансерме представился мне на улице в Кларане как-то в 1911 году и пригласил меня к себе на обед. Хотя я уже слышал о нем, как о школьном учителе и музыканте-любителе, но его внешность, особенно борода, произвела на меня неприятное впечатление; в первый момент мне показалось, что он просто переоделся Фокусником из «Петрушки».

Вскоре после этого Ансерме стал дирижером оркестра Курзала в Монтрё, и наша следующая встреча — в доме композитора, автора песен Анри Дюпарка, вельма угрюмого господина, который жил на покое под Веве по соседству с тем отелем, где я ребенком бывал в 90-х годах и где однажды видел императрицу Елизавету Австрийскую. Примерно тогда же и, по-моему, в обществе Ансерме я познакомился

\* Весьма достойная женщина, которая, к несчастью (хотя и вполне естественно), выглядела сердитой, точно насадка, даже когда бывала в хорошем настроении. Карьера Кусевицкого была куплена на ее деньги. Следующая г-жа Кусевицкая, наоборот, отличалась чрезмерной добротой и внимательностью. (Прим. Стравинского).

в Женеве с композитором Эрнестом Блохом, очень славным человеком, с которым я довольно часто виделся в первые годы моей жизни в Швейцарии, потом, много лет спустя, — в Портленде.

Когда в 1914 году Пьерне и Монтё оставили «Русский балет», я рекомендовал их место Ансерме. Он очень искусно умел регулировать оркестровое равновесие и понимал франко-русскую музыку того времени. Я был с Ансерме в дружеских отношениях в 20-х и 30-х годах, точнее, до 1937 года, когда он самовольно сделал купюру в «Игре в карты», а затем спустя несколько лет начал критиковать вторые редакции моих ранних сочинений, хотя сам был первым исполнителем «Жар-птицы» и «Соловья» в редакциях 1919 года<sup>4</sup>. С тех пор он поносил мои новые сочинения, пуская в ход априорные оценки. У него даже хватило безрассудства изложить свое мнение по этому вопросу в тяжеловесной, но не слишком весомой книге, где он употребляет такие выражения, как «логарифмическое сознание», но которые, к сожалению, подчеркивают лишь то, что он не способен ни слушать такую музыку, ни читать ее. Несмотря на все это, я по-прежнему чувствую к нему привязанность и не могу забыть тех веселых часов, которые мы провели вместе. Помню, как однажды вечером, когда мы распили бутылочку, он стал изображать пса и лаял из-под моего рояля в зале «Плейель». Это получалось у него очень похоже.

Леопольд Стоковский приехал ко мне в Бьярриц в 1922 году, он был тогда милым и очаровательным. В те дни он напоминал холеную русскую борзую, — свою безупречную элегантность он начал нарушать лишь позднее, в те годы, когда стал кинозвездой и, наконец, тратил по часу в день на то, чтобы подыскать наиболее совершенную двуполоую прическу, а затем художественно растрепать ее. Он предложил мне солидную сумму за право первого исполнения в Америке моих будущих произведений и даже сделал первый взнос, но затем, вероятно, передумал — во всяком случае я не получил от него больше никаких известий вплоть до создания «Персефоны», которую он пожелал представить американской публике. Я был на концерте Стоковского в „Карнеги-холл” не то в 1935, не то в 1937 году и в антракте зашел поздороваться с маэстро за кулисами. Затем я увиделся с ним в 1942 году в Голливуде, когда он захотел разучить со мной мою Симфонию in C перед тем, как продирижировать ею оркестром Эн-би-си. Немногие дирижеры сделали столько, сколько Стоковский, чтобы заставить публику слушать новую музыку, — и в 80 лет он достойно завершил свои прежние успехи, тщательно подготовив и исполнив поразительную Четвертую симфонию Айвса. Кроме того, ни один дирижер не умел лучше организовать оркестр. Он входил во все, начиная с важнейшего и кончая всякими мелочами. К добру ли, к худу ли, но его фокусы привились и все еще живут (как и популярный образ дирижера-иллюзиониста), например, то, как виолончельная группа размахивала смычками во вступлении к «Тристану», чтобы добиться ровного и постоянного *crescendo*.

У меня было мало возможностей для встреч с сэром Томасом Бичемом и я никогда не слышал его, исполняющим мои сочинения. Но я испытал на себе щедрость его души. В 1914 году, когда уже на-

чалась война, он прислал мне 2500 швейцарских франков, так как я был лишен возможности получить деньги из России. Деньги свалились на меня как манна небесная — в это время я должен был оплатить билет матери, возвращавшейся в Россию. Бичем был моим первым другом среди английских музыкантов, и он был первым (и последним) среди них, кто обладал душой истинного человека.

Мы продолжали встречаться и в последующие годы, и, несмотря на то или благодаря тому, что никогда не принимали участия в совместных концертах, я и Бичем всегда оставались большими друзьями. Я часто виделся с ним в 40-е годы и отчетливо помню два удивительно ярких вечера в Нью-Йорке и Мехико.

Я бы хотел упомянуть еще двух английских дирижеров — Эдварда Кларка и Юджина Гуссенса и, если это будет мне позволительно, воздать должное их памяти. Кларк был первым из английских музыкантов, кто ясно представил себе значение школы Шёнберга. Когда-нибудь, когда эта сторона его деятельности будет изучена подробнее, имя Кларка займет достойное место в истории английской музыки. Кларк был веселым человеком и прекрасным другом.

Гуссенс относился к плеяде так называемых врожденных музыкантов. Он был большим знатоком оркестровой техники, в частности моей. Я с удовольствием вспоминаю его блистательное исполнение «Весны священной» в Лондоне в 1921 году и ревность Дягилева к триумфу, к которому он не имел никакого отношения.

Дмитриос Митропулос исполнял «Петрушку» и «Историю солдата», но его как апологета Малера и Шёнберга и специалиста по «Альпийской симфонии» Р. Штрауса (в которой он был проворен как серна) едва ли могла интересовать моя музыка. Поэтому я был удивлен, когда в 1945 году он как-то летним вечером навестил меня в Голливуде. Его речь, смесь французского с немногочисленными славянскими словами, и его неловкие движения сразу же расположили меня к нему. Мы беседовали о православной церкви, и он осмотрел мои иконы. На следующий день в концертном зале Голливуда я слышал под его управлением Третий фортепианный концерт Прокофьева. Это было нечто совершенно виртуозное. Митропулос был мягким, скромным и очень добрым человеком. Меня глубоко опечалила его смерть. (Однако вижу, что эти заметки приобретают характер некролога, а я, как все пожилые люди, склонен к двум вещам: превозносить смерть и обрушиваться на то, что в какой-то степени лишено совершенства. Поэтому мне следует заканчивать.)

Леонард Бернстайн как-то навестил меня в Нью-Йорке в 1945 году. Он зашел на несколько минут и остался на весь день. Юный Бернстайн умел излагать свои мысли и был обаятелен (как и теперь). Его внешность была очень привлекательна — в нем еще не чувствовалось сходства со львом или английской овчаркой, и ему очень шли пышные зачесанные назад волосы. С тех пор господин Бернстайн приобрел большую известность, и я подозреваю, что специалисты по управляемым снарядам изучают основы своей науки на примере его карьеры. Не удивлюсь, если услышу на днях, что он дирижирует несколькими концертами: показывает вступление оркестра в «Карнеги-холл»,

летит в Линкольн-центр и проводит первые такты следующего концерта и т. д., а его подчиненные (он ведь теперь целое учреждение!) мчатся, чтобы закончить за него и то, и другое, и третье. Однако каким бы скучным стал без Бернштейна Нью-Йорк! Кстати, через несколько дней после нашей первой встречи я слушал в его исполнении Симфонию псалмов. Это было восхитительно!

Опубликовано: Observer (London), 1962, 24 June, p. 17; Show (New York), 1964, July—August, p. 28, 108; ТЕ, p. 145—158, ТС, p. 223—233; С, с. 68—74 (с рядом купюр). Публикуется по тексту С в пер. с англ. Л. Г. Чудовой с восстановленными фрагментами (в том числе разделы о Фуртвенглере, Менгелберге, Бичеме, Кларке и Гуссенсе) в пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> Имеется в виду оркестровая идиллия Веберна «Летний ветер» (1904).

<sup>2</sup> Допущена ошибка: Б. Вальтер дирижировал «Пиковой дамой» в Ленинградском театре оперы и балета 13 января 1927 г. Постановка этой сценической версии оперы была осуществлена в 1921 г. А. Бенуа.

<sup>3</sup> Речь идет о проводимых в Дармштадте с 1946 г. Международных курсах новой музыки, ставших одним из ведущих европейских центров по пропаганде музыкального авангарда.

<sup>4</sup> Стравинский упоминает сюиту для среднего состава из «Жар-птицы» (1918—1919). Что касается редакции «Соловья», то речь, разумеется, идет о симфонической поэме «Песня соловья», сочиненной Стравинским, однако, в 1917 г.

## 101. Беседа со Стравинским<sup>1</sup>

— Игорь Федорович, сейчас много говорят о том, что вы поедете в Россию. Насколько решен вопрос о вашей поездке в Советский Союз?

— Видите ли, я вообще ничего решать не могу. Столько всяких вещей может случиться до этой поездки! Что я могу делать — это желать! И я, конечно, очень желаю этого, и я надеюсь, что осуществляю эту поездку. Я хотел поехать в Россию в июне месяце. В прошлом году в июне, или в мае, приезжали русские музыканты<sup>2</sup>, композиторы из Союза русских композиторов<sup>3</sup>, Хренников и другие, и нанесли мне очень милый визит. Я был очень рад с ними познакомиться, и они меня просили и им отплатить визитом. Я сказал, что с радостью и через год, они сказали, когда вам «стукнет» 80 лет, пускай «стукнет» это в России, а не где (так в записи. — В. В.) в другом месте. Я говорю, что с наслаждением, если я только буду в состоянии осуществить, но оказалось у меня были большие препятствия в смысле разных ангажементов в июне, и я решил отложить и сообщил им, что с удовольствием приеду; и теперь я собираюсь поехать в сентябре. Надеюсь, что ничего мне не помешает, у меня нет других ангажементов в это время; единственное, что помешает, — если бы я заболел.

— Вы, вероятно, не сможете долго пробыть в Советском Союзе, потому, что должны ехать в Рим после этого, в октябре, кажется?..

— Да, я, к сожалению, на долгое время не могу ехать, потому что у меня ангажементы в Италии, и первый ангажемент — это в Римской филармонии, которой я не могу отказать, куда я езжу каждый год дирижировать, и я им тоже очень верен, как они мне верны, интересуются, и я очень всегда рад им показать свои новые сочинения, и я за это очень держусь. Что играть старые вещи — старые вещи и так

все знают! Один играет хуже, другой играет лучше. Я играю верно их! Но самое интересное же — знать, что я сегодня делаю. Я еще не помер!

— *А что вы думаете играть в Москве? Вы еще не решили, какая у вас будет программа?*

— Нет, я не решил. Они сказали — все, что хотите, можете делать. Они были очень любезны и гостеприимны, эти русские музыканты, которые меня посетили. Но я еще не решил, потому что времени мало и просто возможности нет сделать то, что хочешь. Иногда возможности просто физической нет: просто требуется слишком много репетиций. Они возможности эти дадут, только у меня есть определенное время, которое я могу на это потратить. Я собираюсь приехать в Москву, в Ленинград и в Киев<sup>4</sup>. Эти три города я бы хотел посетить. Особенно Ленинград, который был город, в котором я до 27 лет жил, где у меня осталась моя племянница, которая мне пишет трогательные письма и которую я никогда в жизни не видел, но которую я, не видя, очень люблю, и мне бы хотелось ее увидеть на старости лет. Она сама бабушка, значит, я... как бы... прадедушка.

— *Большое вам спасибо, Игорь Федорович, за это интересное интервью. Разрешите пожелать вам приятной поездки в те места, где вы когда-то родились и выросли.*

— Большое спасибо, я вам все это рассказываю с большим удовольствием и в предчувствии, что это все-таки совершится, и мне доставляет удовольствие об этом думать. Спасибо!

— *Спасибо вам большое!*<sup>5</sup>

Публикуется в печати впервые. Интервью передавалось по Всесоюзному радио в передаче «Страница музыкальной жизни» 22 августа 1962 г. (интервьюер неизвестен). Запись хранится в ЦГАЗ, № 1949. Расшифрована составителем наст. изд. Печатается без редакционных изменений.

<sup>1</sup> К. Ю. Стравинская ошибочно предполагает, что публикуемая беседа записана на магнитофон в Канаде Г. Н. Рождественским (Стравинская, с. 95—96).

<sup>2</sup> Т. Н. Хренников, К. Караев, И. Безродный и Б. Ярустовский посетили композитора в Лос-Анджелесе в августе 1961 г. См. № 93 наст. изд.

<sup>3</sup> Так сказано в оригинале.

<sup>4</sup> Поездка в Киев не состоялась.

<sup>5</sup> Поездка И. Ф. Стравинского в СССР, которая состоялась в октябре — сентябре 1962 г., отражена в № 102—108 наст. изд.

## 102. «У вас все в движении», — говорит И. Ф. Стравинский

[...] — Летом прошлого года, — сказал композитор, — в Лос-Анджелесе, где проходил Международный фестиваль современной музыки, я встретился с Тихоном Хренниковым и Кара Караевым. Советские музыканты передали мне любезное приглашение посетить Советский Союз<sup>1</sup>.

Меня глубоко взволновала возможность вновь увидеть родные места, ступить на землю, с которой расстался почти полвека назад. [...]

И вот теплая, радушная встреча на аэродроме. Родная речь, дружеские улыбки, рукопожатия советских композиторов. На протяжении всего пути от Шереметьева до гостиницы «Националь» я не отрывался

от окна машины, пытаюсь разглядеть знакомые места. Но тщетно: Москва стала неузнаваемой, она сказочно преобразилась.

Мои первые впечатления, естественно, пока что отрывочны. Но даже то, что я смог видеть и слышать, многое сказало мне. Москва и москвичи полны оптимизма. Город и люди — в стремительном движении. В этой чудесной атмосфере я, признаться, почувствовал себя молодым, хоть, согласитесь, в 80 лет это не так-то просто.

Программа моего пребывания в Советском Союзе весьма насыщена: авторские концерты в Большом зале Московской консерватории, затем выступления в Ленинграде. В программу включены произведения, написанные мною в разные годы: музыка балета «Весна священная», сюита из балета «Орфей», «Ода», «Петрушка» и другие<sup>2</sup>.

С большим удовлетворением я узнал, что в Советском Союзе на сцене и по радио исполняется моя музыка, что некоторые мои произведения записаны здесь на грампластинки. Мне становится тепло от мысли, что на родине я не забыт. [...].

Опубликовано: Правда, 1962, 24 сент., с. 4.

<sup>1</sup> См.: Хренников Т. Встречи со Стравинским, № 93 наст. изд. Материал о поездке И. Ф. Стравинского в СССР представлен в № 102—108 наст. изд. и подробно отражен в опубликованных у нас дневниках К. Ю. Стравинской (Стравинская, с. 83—164).

<sup>2</sup> Даты и программы концертов с участием Стравинского во время пребывания в СССР:

Москва, 26 и 28 сентября, Большой зал Московской консерватории, Государственный симфонический оркестр СССР, в программе — Ода для оркестра (дир. автор), балеты «Весна священная» (дир. Р. Крафт) и «Орфей» (дир. автор);

Москва, 2 и 3 октября, Большой зал Московской консерватории, оркестр Московской филармонии, в программе — Симфония в трех движениях (дир. Р. Крафт), Каприччио для ф-но с оркестром (дир. Р. Крафт, солистка Т. Николаева), Фейерверк (дир. автор) и сюита из балета «Петрушка» (ред. 1947 г., дир. автор);

Ленинград, 8 и 9 октября, Большой зал Ленинградской филармонии, оркестр Ленинградской филармонии, в программе — Фейерверк (дир. автор), балет «Поцелуй феи» (дир. Р. Крафт) и сюита из балета «Жар-птица» (дир. автор).

В отдельных концертах «на бис» исполнялась обр. рус. нар. песни «Эй, ухнем».

## 103. И. Ф. Стравинский в Москве

(...) Гостиница «Националь». В номере, где когда-то жил американский пианист Ван Клиберн, нас встретил Игорь Федорович Стравинский.

— О, я необычайно счастлив, — с волнением произносит композитор. — Я счастлив, что на склоне лет увидел родную землю. Я решился на это рискованное путешествие, хотя хронометр моей жизни уже показывает 80 лет. Но я спешил, рвался, мечтал, надеялся — и вот я здесь.

На мгновение композитор задумывается. Его нервные пальцы скользят по полированной поверхности столика...

— Вы знаете, когда я вновь увидел русскую березу, мое сердце дрогнуло. Право же, мне с огромным трудом удалось подавить слезы. Когда полвека не видишь своей родины, впечатление первой встречи с ней прямо-таки непосильно.

Я увидел, как изменилась Москва. Я просто не могу ее узнать. Где ломовые извозчики? Где шумная конка? Где Охотный ряд, заставленный лавочками торговцев? Все это принадлежит прошлому, и, откровенно говоря, по присущей человеку тяге к воспоминаниям о прошедшем, я представил себе Москву именно такой. Но то, что я увидел, было похоже на откровение. Светлый город, залитый солнцем, первая сентябрьская желтизна деревьев, сверкающий поток автомобилей под окнами моего номера, широкие проспекты, великолепные сооружения современной архитектуры, метрополитен... Короче — весь блеск достижений современной городской культуры. Разумеется, я обо всем этом слышал, но «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Я вполне оценил эту мудрость.

Я вдвойне счастлив: ведь я приехал сюда не только смотреть, но и концерттировать. Мне будет необычайно приятно выступить с авторскими концертами в Большом зале Московской консерватории. Государственный симфонический оркестр СССР — один из лучших коллективов мира. Советское исполнительское искусство давно уже завоевало сторонников на всех континентах. Можете себе представить, как радостно мне будет встать за дирижерский пульт перед таким оркестром.

В США я стремился неустанно пропагандировать великое русское искусство. Глинка, Мусоргский, Рахманинов, Скрябин, Прокофьев, Шостакович — эти имена близки и дороги мне, как имена любимых людей.

Не так легко ответить на вопрос, над чем я сейчас работаю. Свои музыкальные планы я предпочитаю сохранять в тайне до времени их осуществления, — улыбается Игорь Федорович. — У меня дома стоят пишущие машинки: с русским и латинским шрифтами. Ежедневно я пишу на четырех языках — довольно странная манера — на русском, английском, французском и немецком. Мной написано несколько книг: нечто вроде автобиографии<sup>1</sup> — о встречах с людьми, которых я знал и многих из которых уже нет в живых. Отдельные мои работы посвящены сугубо профессиональным проблемам: композиции, пианизму, музыковедению. Но я музыкант, и главное в моей жизни — труд во имя музыки.

Я всего лишь несколько дней на русской земле, но впечатления необъятны. К ним прибавилось еще волнение о предстоящем выступлении перед москвичами, которого я ждал столько лет (...)

Опубликовано: Московская правда, 1962, 26 сент., с. 4. Интервьюеры Е. Лидин и С. Разгонов.

<sup>1</sup> Имеется в виду «Хроника моей жизни».

## 104. Любите музыку!

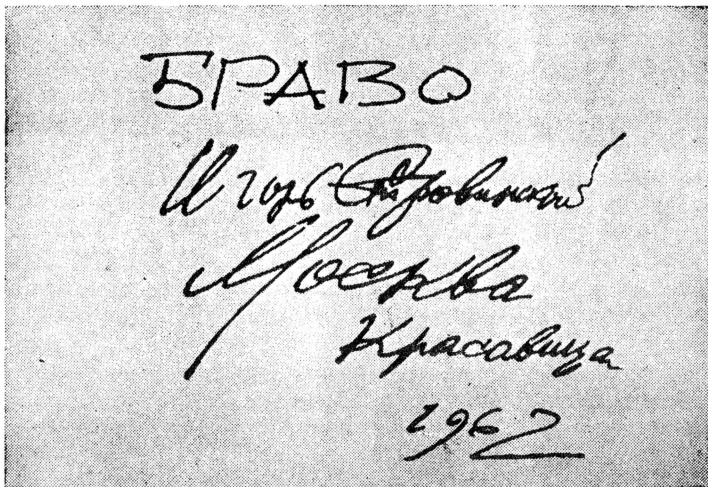
Я очень рад, что ко мне пришли корреспонденты «Комсомольской правды». Я знаю и люблю вашу газету, часто ее читаю. То, что вы пропагандируете музыку среди молодежи, это очень важное и полезное дело. Было бы очень хорошо, если бы все со школьных лет могли изучать основы музыкальной культуры. Я долго жил во Франции и могу оценить, какую пользу приносит изучение во французских школах соль-

феджио. Важен первый толчок, первое приобщение к великому таинству музыки, а потом этот чудесный мир откроется перед молодым человеком и он сможет сам — если у него есть стремление — постигать его неисчерпаемые глубины.

Язык музыки — это особенный язык, это не то же самое, что язык литературы. И не так просто понять, написал ли эту музыку именно русский, а другую — француз или англичанин. Я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в ее скрытой природе<sup>1</sup>.

Вообще о творчестве композитора лучше судить в перспективе времени. Нужно отдалиться на некоторое расстояние, чтобы лучше увидеть, лучше понять.

Я очень рад возможности передать через «Комсомольскую правду» мои самые добрые пожелания ее юным читателям и сказать им: браво!



Опубликовано: Комсомольская правда, 1962, 27 сент.; White, p. 591—592.

<sup>1</sup> Почти дословно эти слова композитора звучат в фильме «Стравинский», показанном телевидением Ай-ти-ви в ознаменование 100-летия со дня рождения композитора (реж. Тони Палмер): «Я говорю по-русски, я думаю по-русски. Это вы слышите в моей музыке. Я — русский».

### 105<sup>a</sup>. Стравинский на родине<sup>1</sup>

[...] Большое впечатление в кругах советских музыкантов, и особенно среди музыкальной молодежи, произвела беседа Игоря Федоровича с молодыми композиторами Ленинграда. Она состоялась сразу же после репетиции с оркестром Ленинградской филармонии в одной из комнат за кулисами. Стравинский охотно вступил в дискуссию. Его



простота, непосредственность и глубокий ум покорили и очаровали слушателей. [...].

Разговор зашел о технике композиции. Стравинский оживился. Он сказал, что у него не раз была возможность высказаться на эту тему, и он выработал здесь определенный взгляд. Чтобы композитор мог воплотить в жизнь свой творческий замысел, он должен в совершенстве владеть техникой композиции. «Наука композиции — это изучение ее техники». Для него лично первостепенное значение имело изучение контрапункта и в первую очередь неоценимую услугу оказало исследование С. И. Танеева — «этого русского Регера» — «Подвижной контрапункт строгого письма». Затем он останавливается на проблемах современного контрапункта, контрапункта XX века, который пришел на смену гармоническому музыкальному мышлению. Этот новый контрапункт не имеет ничего общего с гармонией и построен на совершенно новых и своеобразных основах. «Однако это не значит что мы должны отвергнуть гармонию. В свое время благодаря ей создали огромное количество шедевров! Вслед за тональной музыкой появилась другая, которую нередко называют «атональной». Я не согласен с этим определением! Ибо «а» — значит «без», а без тональности нет музыки». Тут Стравинский высказывает любопытную мысль о том, что серийность в музыке составляет своего рода тональную основу произведения. Он говорит о серийной музыке, об ее элементарных принципах так просто и доступно, как если бы разговаривал с детьми. В качестве примеров называет свои произведения — Кантату, Септет, Памяти Дилана Томаса, Движения, Двойной канон памяти Рауля Дюфи для струнного квартета, Эпитафию к надгробию князя Макса Эгона Фюрстенберга — кратко разбирая специфические особенности каждого из них. И когда один из молодых ленинградских композиторов пытается ему возражать, говоря, что невозможно передать творческий замысел «такими догматическими средствами», Стравинский с неожиданной запальчивостью заявляет: «А разве у старого контрапункта и гармонии не было своих создателей? Жесткие правила — помощник композитора. Я знаю сотни глупцов, которые сочиняют бездарную серийную музыку, и сотни таких же глупцов, пишущих плохую гармоническую музыку. Прошу относиться к этому серьезно. В настоящее время серийная техника стала самым совершенным музыкальным языком»<sup>2</sup>.

Нужно было слышать, с каким глубоким убеждением были сказаны эти слова! [...]

Разговор продолжается. Один очень молодой композитор, с восторгом глядя на Стравинского, спрашивает: «Как вы относитесь к тому, что принципы серийности распространяют и на ритм и на динамику?» Игорь Федорович отвечает, что он допускает возможность применения серий в ритме, но перенесение этого принципа на динамику считает абсурдом. «Немыслимо переносить автоматически какой-либо динамический акцент на звук, который этого акцента не требует».

Оживление росло. Вопросы сыпались со всех сторон.

«Как вы относитесь к современным западным течениям в музыке?»

Стравинский скромно отвечает, что не настолько знает произведения современных композиторов, чтобы мог о них судить. «Я придержи-

ваю тесные контакты с Пьером Булезом. Это необычайно одаренный музыкант. А в целом могу сказать, что, подобно тому, как стадо, находящееся у подножия горы, не может увидеть ее вершину (потому что для этого надо отойти на расстояние), так и мы не в состоянии разобратся в современной музыке до тех пор, пока не отойдем от нее достаточно далеко. Даже творчество Дебюсси еще нельзя оценить должным образом. Слишком мало времени нас от него отделяет. Меня лично творчество Дебюсси очень привлекает. Мне меньше нравятся его симфонические произведения, зато я преклоняюсь перед оперой «Пеллеас и Мелизанда», Тремя стихотворениями Малларме и многими мелкими его сочинениями. Если, к примеру, взять Бетховена, то мы способны оценить его величие благодаря тому, что нас отделяет дистанция ют него в 135 лет. Меня особенно привлекают его последние квартеты и последние сонаты.

Я очень люблю Баха, особенно его знаменитое «Искусство фуги», хоральные вариации на тему рождественской песни «Von Himmel hoch». Это хоралы, чередующиеся с вариациями, в форме невероятно интересных канонов с различными интервалами вступления. Я решил переложить эти вариации для хора и оркестра. Мне не удалось разыскать оригинал рукописи Баха. Зато я нашел рукопись этих вариаций, переложенных для органа одним из современников Баха. Я использовал также оригинальные рождественские хоралы. Передо мной стояла чрезвычайно трудная задача: переделать четырехголосные хоралы на шестиголосные и при этом без всяких дублировок. Это было очень трудно, почти также, когда я делал второй вариант «Петрушки»<sup>3</sup>. Там четырехголосие надо было заменить трехголосием.

Следующий вопрос: «Как вы относитесь к электронной и конкретной музыке?».

Ответ: «Я слабо знаю технику электронной композиции и хотел бы изучить ее поподробнее. Это очень любопытная проблема. Зато конкретную музыку я сравниваю с музыкой итальянских футуристов, с которыми имел случай столкнуться в 1913 году, с их ужасным воем тысячи клаксонов. С тех пор ничего не изменилось. Разница только в том, что в конкретной музыке всего этого шума достигают при помощи более усовершенствованных с технической стороны механизмов».

Разговор, продолжавшийся около полутора часов, подходит к концу. [...]

Опубликовано: Ruch Muzyczny (Warszawa), 1963, № 1, s. 14—16. В наст. изд. публикуется фрагм. из статьи А. Ковалевского, находившегося в СССР во время пребывания здесь Стравинского. Пер. с польск. И. С. Кутышевой.

<sup>1</sup> Как и № 28<sup>a</sup>, 28<sup>b</sup>, 28<sup>c</sup> наст. изд., публикуемый здесь, и вслед за ним материалы (№ 105<sup>a</sup>, 105<sup>b</sup> наст. изд.) фиксируют одно и то же событие — импровизированную пресс-конференцию, которая состоялась 8 октября 1962 г. в кулуарах Большого зала Ленинградской филармонии.

<sup>2</sup> Применительно же к своему творчеству через три года, в 1965 г. Стравинский сделал следующее заявление: «Я не гармоничный композитор, а композитор сериальный. Это означает, что я имею дело с двенадцатью звуками, с двенадцатью различными тонами. Когда я записываю ту или иную мелодию, меня интересует более всего, сколько в ней звуков; не их расположение или ритм, но каково количество звуков. Однако, что всегда занимало мое внимание, так это проблема времени в музыке, но

не с точки зрения того, быстро исполняется произведение или медленно, но — как долго длится оно. Музыка — это организация тонов, плод человеческого разума (из интервью телевидению Си-би-эс).

<sup>3</sup> По всей видимости, речь идет о новой редакции партитуры «Петрушки» для уменьшенного состава, сделанной Стравинским в 1946 г.

## 105<sup>6</sup>. Беседа И. Ф. Стравинского

Осенью 1962 года И. Ф. Стравинский дирижировал концертами в Большом зале Ленинградской филармонии. Утром 8 октября он проводил открытую репетицию. В зале было довольно много слушателей, главным образом, консерваторская молодежь. Стравинский, стоя за пультом в расстегнутой белой рубашке, в самой непринужденной позе репетировал сюиту из «Жар-птицы». Он дирижировал очень живо, точными и экономными жестами. Трактовка была деловая. Лирическая сторона и нарядные краски этой музыки как будто намеренно уводились. В некоторых местах он останавливался, делал короткие замечания — одно-два слова — и сразу же шел дальше. Он казался сгустком энергии, которая явно передавалась оркестру и заряжала его.

Когда наступил перерыв, Стравинский как-то сразу потух. Он еле сошел при помощи оркестрантов с подставки у пульта и с трудом, хромая, отправился за кулисы, в артистическую. За ним двинулась из зала молодежь. Завязалась импровизированная оживленная беседа. За столом в кресле сидел Стравинский, несколько позади, по обе стороны — Т. Н. Хренников и А. К. Янсонс, в стороне — М. В. Юдина. В комнате расположилось человек 50 — молодые композиторы, студенты. Стравинский снова был приятно возбужден, глаза его пронизательно и несколько иронически сверкали. Говорил он низким, звучным голосом, с неуловимым иностранным акцентом, что можно было часто слышать в говоре старых петербургских интеллигентов. Высказывался он просто, свободно, изредка останавливаясь, чтобы подобрать нужное слово. Суждения его отличались афористической остротой, меткостью и сжатостью.

Вначале была затронута тема, волновавшая в те времена многих, — вопрос об атональности и серийной музыке. «Я не признаю, — говорил Стравинский, — термина «атональность», то есть нетональность, и предпочитаю слово «антитональность». (Насколько я понял, он имел в виду сугубо отрицательный, неопределенный смысл слов «атональность» и предпочитал термин с неким положительным содержанием.) «В настоящее время, — продолжал он, — «атональность» представлена серийной системой. Серийная музыка — это искусство совершенно другого измерения, чем музыка гармоническая, модалная. Чтобы воспринимать серийную музыку, нужна известная слуховая подготовленность, но зато перед обладающим ею открываются большие перспективы. 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».

Далее Стравинский рассказал об основных понятиях серийной системы, как они обычно излагаются в кратких руководствах. В качестве примера серии в своем понимании он привел ряд из пяти звуков: *до, ми, фа, соль, соль-диез*.

Один из слушателей, молодой композитор Ч. в форме вопроса выступил полемически. Он спросил: «Не считаете ли Вы, что серийная система с ее жесткими правилами заводит музыку в тупик? Даровитые композиторы шли новыми путями, отступая от ранее выработанных правил гармонии, серийная же техника, не допуская таких отступлений, крайне ограничивает вдохновение композитора и потому порочна».

Стравинский. А вы пробовали писать в серийной системе?

Ч. Нет.

Стравинский. Чтобы понять, что такое порок, надо сначала испытать его. Вы попробуйте, а потом уж будете судить. Ведь классическая гармония ставит ограничения. Я встречал круглых дураков, писавших серийную музыку, и столько же круглых дураков, писавших четырехголосные хоралы. Все зависит от того, кто делает это — одаренный музыкант или неодаренный. Да и вообще, чему вы удивляетесь? Серийная музыка — не новость, она существует уже 50 лет, и тысячи людей пишут ее теперь.

Потом речь коснулась творчества советских композиторов. Стравинский с большой похвалой отозвался о скрипичном концерте Хренникова: «Тихон Николаевич написал прекрасный концерт, и Безродный великолепно исполнил его»<sup>1</sup>. При этом Стравинский выразил сожаление по поводу того, что «мой друг Тихон Николаевич неодобрительно относится к серийной технике». Продолжая разговор о советских композиторах, Стравинский заметил: «Слушал музыку Свиридова, чувствуется влияние мелоса Шостаковича, Квартет (№ 3) Салманова — зубастый, есть влияние Бартока».

На вопрос о том, кого он выделяет из западных композиторов молодого поколения, Стравинский ответил: «Многие пишут талантливую музыку и выделить кого-либо трудно. Мне лично представляется очень одаренным француз Булез. Замечательно, что, пользуясь серийной техникой, он пишет музыку явно национального характера. Вообще музыка французов всегда отличается ярко выраженным национальным колоритом. Когда, в 1910 году, я приехал в Париж и познакомился с Дебюсси и Равелем, я сразу же почувствовал это. А теперь — Булез, хотя он пользуется совершенно другой техникой. Очень советую — слушайте побольше французскую музыку, это необходимо для воспитания слуха. Во Франции великолепно поставлено музыкальное воспитание в общей школе. Поэтому французы музыкально грамотны: любой француз споет мелодию не так, как мы поем, — тра-ля-ля, а назовет каждую ноту».

О конкретной музыке Стравинский отозвался пренебрежительно: «Еще до первой мировой войны я встречался с миланскими футуристами, очень милыми людьми, придумавшими шумовую музыку. Так что конкретная музыка — вовсе не новость. К тому же это и не музыка. Что касается электронной музыки, то это — не новый вид музыки, а просто новые инструменты, которые могут играть что угодно».

В заключение Стравинский поделился своими планами: «Вы уже знаете, наверное, что я пишу кантату на тему о жертвоприношении Авраама, пользуясь серийной техникой<sup>2</sup>. В последнее время меня интересуют поздние сочинения Бетховена — фортепианные сонаты, квартеты — и Бах. Это — музыка, полная глубокой мудрости. Недавно я обратился к четырехголосным вариациям Баха на хоральную тему, написанным, как обычно делал Бах, без указания инструментов. Я сделал переложение этих вариаций для оркестра с хором. С удовольствием вышлю вам ноты, надеюсь, вы исполните их. Можно в крайнем случае обойтись и без хора, так как хоровые партии дублируются в оркестре альтами и контрабасами».

Из Советского Союза Стравинский уезжал в Западную Европу. По установившейся традиции он собирался продирижировать в Риме первым исполнением своего нового произведения, какого — не назвал.

Закончив беседу, Стравинский утратил живость, съезжился и потух. Превращения его, загорания и угасания, были мгновенны и необычайно интенсивны. Окруженный молчаливой толпой слушателей, он медленно направился к выходу из артистической.

Публикуется в печати впервые. Рукопись хранится в личном архиве автора статьи — А. М. Ступеля; датирована 24 сент. 1982 г.

<sup>1</sup> Имеется в виду Первый концерт для скрипки с оркестром Т. Н. Хренникова (1959).

<sup>2</sup> Речь идет о священной балладе для высокого баритона и камерного оркестра «Авраам и Исаак» (1963).

## 106. Игорь Стравинский в Советском Союзе

21 сентября по приглашению Союза композиторов СССР в Москву приехал Игорь Федорович Стравинский с женой.

Уже на следующее утро вступила в свои права насыщенная программа трехнедельного пребывания Стравинского в Советском Союзе. Хотя программы концертов были поделены между ним и Робертом Крафтом, Игорь Федорович присутствовал на всех репетициях. Первой встречей с Государственным симфоническим оркестром он остался очень доволен: «Я дирижирую 40 лет, но до сих пор мне ни разу не приходилось дирижировать русским оркестром, и это для меня большое событие. Тем более, что я имею такую «отдачу»: все, что я прошу, музыканты немедленно исполняют, а это отнюдь не всегда бывает с оркестрами».

Когда дирижировал Крафт, Стравинский внимательно вслушивался в каждую ноту, иногда останавливал, делал замечания. Так, например, во время репетиции «Весны священной», где в «Игре двух городов» валторнисты должны были пользоваться сурдинами (а вместо этого частенько закрывают инструмент рукой, изменяя этим тембр), Игорь Федорович настаивал на точном следовании своему указанию. В фойе Большого зала консерватории часто завязывались непринужденные беседы с музыкантами.

— Как вам нравится исполнение Бернштейном «Весны священной»?

— В финале у меня надо дирижировать на 3 и на 5. Это нелегко для дирижера. Чтоб облегчить работу, он сложил 3 и 5, полученную восьмерку разделил надвое и стал дирижировать на 4. Если я и Крафт можем дирижировать на 3 и 5, так почему Бернштейн или, например, Маркевич, которые оба годятся мне в сыновья, не хотят этому научиться? Облегчая работу себе, они усложняют ее для музыкантов оркестра.

— Принята ли новая редакция «Петрушки» всеми дирижерами?

— В основном да. Но Пьер Монте, например, никак не соберется перейти к ней, хотя вместе со мной тщательно просмотрел ее. Когда дело доходит до исполнения, он вновь возвращается к старой редакции, которую может продирижировать с закрытыми глазами. Прекрасный дирижер, он без излишней жестикуляции добивался от оркестра, чего желал. В свое время я помог ему стать дирижером Русского балета — там его обожали. А после содействовал тому, что он стал — до Кусевицкого — дирижером Бостонского оркестра<sup>1</sup>.

— Дирижировал ли Тосканини вашими произведениями?

— Конечно, только дальше «Петрушки» он не шел.

В одной из бесед Стравинский вспомнил годы, предшествовавшие второй мировой войне, начало фашистских изуверств. «Фашистов принято называть варварами; но этим оскорбляется слово «варвар»: ведь это были народы, которых так называли высокомерные римляне<sup>2</sup>. Я не мог больше оставаться в Европе и в 1939 году переехал в Соединенные Штаты. Этот год вообще был тяжелый в моей жизни: я похоронил свою мать, жену, дочь, оставившую после себя маленькую дочурку. Теперь она воспитывается в семье моего сына Федора»...

Москву Стравинский совсем не помнил, он бывал в ней лишь проездом, кроме того, за 50 лет она так изменилась, что даже жена Стравинского, Вера Артуровна, в юности жившая в Москве, в большинстве случаев не узнавала города. На Игоря Федоровича огромное впечатление произвела панорама Кремля и вид города с Ленинских гор; университет поразил своим величием, новые районы — обилием красивых домов; а возле Новодевичьего монастыря шедшая там съемка «Войны и мира» пробудила острое желание осмотреть места, связанные с именем Толстого.

После прогулки по городу Стравинский воскликнул: «Я в таком восторге от всего, что видел, какого не испытывал много лет и какой замечательно, что ваше правительство наряду с колоссальным строительством новой Москвы так бережно относится к памятникам старины! А они встречаются повсюду; русский «ампир», русское «барокко» — это существует только здесь, нигде в мире ничего подобного нет. Безусловно прекрасны города Италии, но это совсем иное. Ваша Москва поистине прекрасна!»

Несмотря на каждодневные репетиции, встречи, беседы, Игорю Федоровичу очень хотелось побольше увидеть. Не много вечеров было свободных, но все же удалось послушать «Бориса» и «Войну и мир» в Большом, увидеть новую постановку «Маскарада» в Малом, побы-

вать на «Необыкновенном концерте» Образцова, быть на своих балетах, привезенных в Москву Ленинградским Малым оперным театром.

После спектакля «Война и мир» Стравинский сказал: «Я очень любил Сергея Прокофьева, поэтому мне было очень интересно услышать его оперу здесь. Одно время мы часто встречались, много лет переписывались, наши сыновья носят одинаковое имя — Святослав...»

В музеях, во время экскурсий по городу Игорь Федорович, любил получать точные и детальные пояснения, и в Оружейной палате его интересовало все: «Такие сокровища должны быть показаны всему миру!»

Стравинскому, естественно, интересно было увидеть свои балеты в постановке ленинградского театра; и когда публика стоя приветствовала автора в антракте спектакля во Дворце съездов, он был чрезвычайно тронут. Постановка ему понравилась<sup>3</sup>, дворец вызвал восхищение. В Ленинграде, проезжая по Марсову полю, композитор вспомнил свое детство: мальчиком он очень любил бывать на народных гуляньях, устраивавшихся здесь когда-то, и в балаганах Марсова поля состоялось его первое знакомство с Петрушкой..

26 сентября — генеральная репетиция и первый концерт в Советском Союзе. Репетиция была открытой; Игорь Федорович всегда говорил: «Пусть приходят все, кто желает: я не делаю секрета из своего искусства».

Концерт начался с элегической песни «Ода» под управлением автора, а когда прозвучали последние звуки «Весны священной», исполненной Крафтом и Государственным симфоническим оркестром, Игорь Федорович поспешил за кулисы: он хотел поздравить с успехом оркестр. «Такого исполнения «Весны священной» я не помню на протяжении многих лет!» — воскликнул он. После Игорь Федорович сказал корреспонденту радио: «Берегите и цените такой оркестр!»

По окончании концерта, завершившегося исполнением музыки к балету «Орфей» под управлением автора, как он сам признался, Стравинский сделал то, чего никогда раньше не делал, он заговорил с залом: «Вы себе представить не можете, как я сегодня счастлив!» — сказал он. Слушатели не расходились, продолжая аплодировать, и композитор продирижировал оркестрованной им когда-то народной песней «Эй, ухнем!»<sup>4</sup>. На продолжающиеся аплодисменты он вышел в пальто, показывая этим, что устал и пора «домой». Такое прощание с публикой стало у Игоря Федоровича традицией на всех концертах в Москве и Ленинграде.

27 сентября был единственный свободный день. Погода выдалась чудесная, и было решено насладиться прелестью золотой московской осени. Для поездки за город выбрали Архангельское. Гости были очарованы прекрасной стариной, которую так бережно сохранил советский народ. Вечером того же дня, выступая по телевидению, Игорь Федорович восторженно говорил о Москве, ее окрестностях, о своей работе с оркестром, о планах на будущее<sup>5</sup>.

28 сентября состоялся второй концерт Стравинского в Москве. Прощание с Госоркестром было очень теплым. Шкатулка палехской работы, полученная им на память от оркестра, «...всегда будет напоминать о совместной работе».

Следующие два концерта, 2 и 3 октября, данные Стравинским и Крафтом уже совместно с оркестром Московской филармонии, также прошли с большим подъемом. В их программу вошли блестящий «Фейерверк» (написанный Стравинским в честь свадьбы дочери Римского-Корсакова, и который, к сожалению, не довелось услышать великому учителю Игоря Федоровича) и «Петрушка» под управлением автора, Каприччио (солистка — Татьяна Николаева) и Симфония в трех движениях под управлением Роберта Крафта. После второго концерта артисты оркестра преподнесли Игорю Федоровичу на память электрический самовар с дарственной надписью; композитор растроганно ответил: «Он всегда будет в моем доме, и я обязательно буду пить из него чай!»

Отвечая на дружеские приветствия, Стравинский сказал: «Я уехал из царской России, из России, которая не хотела признавать ничего нового даже в искусстве, и я был рад вырваться оттуда. Когда здесь произошли перемены, меня, к сожалению, не было, иначе я, вероятно, был бы с вами».

4 октября Стравинские вылетели в Ленинград... Снова сердечная встреча, цветы, радушные слова приветствий. Среди встречавших — сын Римского-Корсакова, Владимир Николаевич, друг молодости Стравинского. Путь от аэродрома к городу был нов для композитора. Но вот начались знакомые улицы... Игорь Федорович узнавал их с огромным удовольствием, вспоминал названия. «Вот Исаакиевская площадь. А это Аничков дворец, здесь Толстой встречался с Софьей Андреевной...<sup>6</sup> Здесь, за Невским, когда-то был ресторан; в нем я в последний раз был с Володиёй (Римским-Корсаковым — В. В.)». Ему не хотелось сразу ехать в гостиницу, хотелось увидеть как можно больше с детства памятных мест. «Вот и Крюков канал — в этом доме мы жили. У меня была общая комната с братом Гурием: он был мне ближе всех и по возрасту, и по склонностям... Он умер во время империалистической войны... Я долго не мог смириться с этим...»

Не менее взволнован он был в дальнейшем, после его поездки в Ломоносов, бывший Ораниенбаум, место его рождения. «Я никогда не представлял, что родился среди такой дивной красоты!»

В гостинице «Европейская» гостя уже ждали гостеприимные хозяева — композиторы Ленинграда. Несмотря на усталость после полета Игорь Федорович и Вера Артуровна не хотели отдыхать, тем более что в Пушкинском театре шел «Живой труп» Толстого!

На следующее же утро начались репетиции с оркестром Ленинградской филармонии. И опять непринужденные беседы с музыкантами. Чудесный зал Ленинградской филармонии, бывшее Дворянское собрание, о многом напомнил композитору: «Когда мне было лет 14—15, я бывал здесь впервые на концертах русской симфонической музыки. Мракобесы-реакционеры с презрением относились к русскому симфонизму. Только после того, как Императорский театр стал заказывать Глазунову балеты, они начали подумывать об изменении своего отношения к русской музыке. Римский-Корсаков был очень либеральных взглядов и многое сделал для развития нашей отечественной музыки. Я любил его как второго отца... Замечательными людьми были Лядов



и Витол. С Витолом последний раз я встречался в Риге в 1934 году, куда приезжал на гастроли. Помню там шли мюзиклеты «Жар-птица» и «Петрушка»... Мы много беседовали с Витолом, вспоминали прошлое; мне это было очень приятно...»

Вечером 5 октября ленинградские композиторы устроили в честь Стравинского ужин; здесь говорили о творчестве композитора, о его взглядах на музыку. О конкретной музыке и музыке электронной Игорь Федорович высказался отрицательно: «Я слышу шумы, а не музыкальные звуки, и если современная техника дает богатые возможности для создания новых шумов, то от этого они не перестают быть шумами. Быть может, в электронной музыке появляются новые звуки и можно выучиться этим новым звукам, но в моем возрасте это уже не интересно. Додекафонию же я признаю. В любой музыке должен быть определенный порядок, и я за порядок. В тональной музыке — один порядок, в серийной — совершенно другой. Когда говорят, что серийная музыка «атональна», это не то слово; серийная музыка антитональна, противотональна».

Игоря Федоровича много расспрашивали о его отношении к композиторам. «Малер мне не близок, но в истории музыки это очень важная фигура, гораздо более важная, чем блистательный по своему таланту Рихард Штраус, пользовавшийся при жизни огромным успехом. Ближе всего мне в настоящее время Антон Веберн. Шёнберг безусловно огромный музыкант, но его музыка идет от позднего романтизма XIX века — от Малера, Вагнера. А моей музыке чужд романтизм».

Для Стравинского, как он после говорил, было также очень важно услышать мнение наших композиторов по ряду творческих вопросов, и он жалел, что для обмена мнениями, как и на многое другое, оказалось так мало времени...

В Доме композиторов в Ленинграде была устроена выставка, посвященная Стравинскому; открытие ее состоялось в присутствии самого композитора, после чего были исполнены два его произведения — Октет (1923) и Септет (1953). Выставка произвела на Игоря Федоровича большое впечатление, он был поражен обилием редкого и интересного материала.

За время своего пребывания в Советском Союзе Игорю Федоровичу почти не удалось послушать произведений советских композиторов. Исключением был маленький «концерт» в Ленинграде, где исполняли фрагменты из «Поэмы памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова, Квартета В. Салманова, Сонаты Г. Уствольской, Симфонии Э. Мирзояна... «Поэма» Свиридова вызвала у Стравинского и Крафта живой интерес. Игорь Федорович сожалел, что не смог услышать его оратории на слова Маяковского, которого он очень любил, встречался с ним в Париже и считает самым выдающимся поэтом современности.

Настал последний день пребывания Стравинского в Ленинграде, а столько надо было еще успеть... «Для меня очень важно побывать у Пушкина, побывать там, где умер великий русский поэт», — сказал Стравинский. В доме поэта Стравинский с огромной любовью разглядывал личные вещи Александра Сергеевича. «Меня всегда пора-

жает любовь к Пушкину русского народа, теплота к нему. Гёте тоже гений, и немецкий народ почитает его, относится с преклонением. Но нет такого слияния с народом, как у Пушкина, нет такой непосредственной близости...» Стравинский просил, если возможно, сделать для него копию с посмертной маски поэта, которую он хотел бы иметь у себя дома<sup>7</sup>.

После второго концерта — отъезд из Ленинграда и последний день в Москве.

На Шереметьевском аэродроме Стравинского уже ждали композиторы, представители музыкальной общественности Москвы и, конечно, корреспонденты советских и зарубежных газет.

Последние сердечные прощанья, и... быстрокрылая современная «жар-птица» умчалась ввысь.

Опубликовано: СМ, 1963, № 1, с. 123—125.

<sup>1</sup> П. Монте дирижировал в труппе Дягилева в период с 1911 по 1917 годы, с 1919 по 1924 годы — возглавлял Бостонский симф. оркестр. С 1924 по 1949 годы Бостонским оркестром руководил С. Кусевицкий.

<sup>2</sup> Эта же мысль была высказана Стравинским и в 1914 году в беседе с Р. Ролланом (см. № 9 наст. изд.).

<sup>3</sup> К. Ю. Стравинская приводит в своих воспоминаниях прямо противоположное мнение композитора о постановке его балетов труппой Ленинградского Малого оперного театра (см. Стравинская, с. 115—116).

<sup>4</sup> На самом деле Стравинский произнес следующие слова: «Вы не можете себе поверить, как я сегодня счастлив!», и произнесены они были после исполнения «Эй, ухнем». Это осталось зафиксировано на пластине «Игорь Стравинский в Москве» (Д 010936).

<sup>5</sup> Запись интервью Стравинского по телевидению в архивных фондах Гостелерадио, к сожалению, не обнаружена.

<sup>6</sup> Этот факт не находит подтверждения в документальных материалах о Толстом.

<sup>7</sup> По свидетельству М. С. Друскина Стравинскому во время пребывания в Ленинграде был преподнесен в дар слепок с посмертной маски Пушкина (см. Д, с. 317, прим. 2). Здесь же приводятся слова композитора, дополняющие сказанное им о Пушкине (см. текст): «Ни одна страна в мире не знает такого непосредственного, интимного отношения к поэту, как Россия к Пушкину. Ведь даже для немцев Гёте олимпеец».

## 107. Интервью в аэропорту Шереметьево перед отлетом из Советского Союза

— Игорь Федорович, вы были очень любезны и выступили у нас по московскому Радио в день вашего приезда<sup>1</sup>, и я надеюсь, что сейчас, в эти минуты расставания с Москвой, вы скажете, очевидно, несколько слов в адрес наших радиослушателей и москвичей, которые вас сегодня здесь провозжают.

— Для меня это слова прощания с известной надеждой снова с вами поздороваться, снова вас увидеть. Я уезжаю под впечатлением специальным \*, я ни за что вам не скажу прощайте, я скажу до свидания.

\* от англ. special — особенный.

— *Вы уже здесь пробыли довольно долго — в Москве и в Ленинграде...*

— Да...

— *Несколько слов о городах, которые вам родные, конечно.*

— Да... Город, который мне больше всего был близок в прежние годы моей жизни, в молодости, — это, разумеется, Санкт-Петербург, который назван Ленинградом и в котором я провел несколько дней, очень рабочих, и, к счастью, я увидел место, где я родился. Я говорю «к счастью», потому что это такой красоты, что я даже не предполагал, что я в такой красоте родился. Эта красота осени была необычайная и красота Ораниенбаума, ныне Ломоносова, необычайна! И Петергоф!!... Это что-то такое невероятное!!!...

— *Вы в прошлый раз со мной говорили о том, что в Москве вы были 50 лет тому назад и пробыли в нашей столице всего несколько часов...*

— Да...

— *На этот раз вы были здесь значительно дольше?..*

— Да...

— *Мне хочется, чтобы вы сказали и о нашей красавице Москве.*

— Трудно о красавицах говорить, их только можно любить... (смех провожающих). И это я делаю... (смех и аплодисменты). Да, это я делаю! С наслаждением вспоминаю и буду с наслаждением вспоминать и желать снова увидеть эту красавицу. Это правда, что я вам говорю. Я не лгу. Я очень, очень полюбил Москву за эти 10 дней, что был тут, и за этот день, когда я еще немножко погулял<sup>2</sup> [...]

— *И последняя просьба к вам...*

— Да...

— *Что бы вы хотели сказать по радио нашим радиослушателям и москвичам?*

— Хотелось бы сказать большое спасибо за то наслаждение, которое я имел от их чудных оркестров. Это я говорю опять не для того, чтобы льстить, а говорю как профессионал, потому что мне было с ними очень приятно работать. Я дирижировал в Москве двумя оркестрами, и я дирижировал в Ленинграде третьим оркестром. Значит, у нас всего было с Робертом Крафтом штук 12 репетиций и 6 концертов<sup>3</sup>. И, понимаете, несмотря на это количество мне все-таки удалось кое-что повидать и сильно полюбить.

— *Игорь Федорович...*

— Да...

— *Разрешите пожелать вам приехать снова к нам в Москву.*

— Большое спасибо за это желание, и я очень им тронут.

— *Счастливого воздушного пути!*

— Я вам кланяюсь и желаю вас снова увидеть и снова говорить в эти трубки.

— *Игорь Федорович, я вас в следующий приезд буду обязательно встречать и буду снова провожать.*

— Чудно! Не обрастите бородой, чтобы я вас узнал... (смех провожающих).

— *Спасибо большое!*

Публикуется в печати впервые. Интервью дано непосредственно перед отлетом самолета в аэропорту Шереметьево 11 октября 1962 г. Передавалось в тот же день в «Последних известиях». Запись хранится в ЦГАЗ, № 2944. Расшифрована составителем наст. изд. Печатается без редакционных изменений. Имя интервьюера не установлено.

<sup>1</sup> Интервью в архивных фондах Гостелерадио и ЦГАЗ не обнаружено.

<sup>2</sup> Стравинский находился в Москве с 21 сентября по 4 октября и 10—11 октября — всего 16 дней; с 4 по 9 октября композитор был в Ленинграде.

<sup>3</sup> См. прим. 2 к № 102 наст. изд.

## 108. Игорь Стравинский: возвращение из Москвы

[...] — *Ваши впечатления о Ленинграде и о Москве?*

— Трудно говорить об этом. Ленинград — город, где я учился. По моему мнению, это вообще самый красивый город. Не только в Советском Союзе, но и во всей Европе. Я с волнением увидел снова старый Петербург, гулял по знакомым с детства улицам. Осень там чудесна и архитектура города несравненна. Я чувствовал себя здесь дома. Мне рассказали, как Ленинград был разрушен во время войны. Советские архитекторы его прекрасно восстановили.

Москву я полюбил настолько, что когда говорю о ней, сердце мое невольно сжимается.

— *Что вы думаете о вашем сотрудничестве с советскими музыкантами?*

— Я дирижировал тремя советскими оркестрами, двумя в Москве и одним в Ленинграде. У нас было двенадцать репетиций, и мы дали шесть концертов. Это очень мало для того, чтобы судить о незнакомых мне оркестрах. Но работа с ними была очень приятной. Мой друг Крафт, который сопровождает меня в поездке, того же мнения.

— *Вы рады тому, что побывали в СССР?*

— Я — американец, но люблю страну, в которой родился. Я увидел в СССР много незабываемого. Москва — это красивая и удивительная столица. Для меня огромная радость снова побывать на родине, установить контакты с музыкантами, которых я знаю только благодаря их известности и записям. Я встречал здесь немало молодых людей, с которыми нас объединяют многие общие взгляды на музыку. Встреча, оказанная мне в СССР, поразительна. [...] <sup>1</sup>

Опубликовано: L'Humanité (Paris), 1962, 12 octobre, p. 2; Советская культура, 1962, 13 окт., с 4 (фрагм.). Пер. с франц. Т. М. Сорочинской.

<sup>1</sup> Л. Либмен не сопровождала Стравинского во время поездки композитора в СССР. Однако в ее воспоминаниях несомненный интерес представляет тот фрагмент, где она описывает впечатления Стравинских по возвращении из этой поездки: «Перекрасный прием, оказанный Стравинскому в СССР, широко освещался в международной печати... Но ни один из отчетов не мог отразить действительных чувств старого человека, испытанных им при пересечении моста, перекрывавшего брешь в 48\* лет... Роберт (Крафт) рассказывал о подробностях путешествия и об эмоциональном воз-

\* 50 лет; см. прим. 1 к № 1 наст. изд.

действии его на Стравинских, говоря, что они стали «более русскими, чем сами русские». Миссис Стравинская снова и снова повторяла как в церковном славословии: «Это было чудесно... чудесно». Ее глаза увлажнились, когда она слушала рассказы Роберта о прогулках и поездках по местам, где протекала ее молодость. Миссис Стравинская ответила, что «в мире совершенно неправильное представление о тамошней жизни. Люди там такие вежливые... такие услужливые... такие гостеприимные... Было так уютно»... Стравинский (после поездки) говорил исключительно по-русски, даже забываясь в разговорах со мной, пока я не напоминала ему о моем полнейшем незнании славянских языков. Но и после того, в течение довольно продолжительного времени, когда он говорил по-французски или по-английски, он это делал несколько запинаясь, будто он более не был уверен в правильности своего лексикона. Конечно, это прошло со временем, но с тех пор его разговоры на других языках чаще, чем это было раньше, стали украшаться красочными русскими выражениями» (Libman, p. 156—157).

## 109. Стравинский экспромтом <sup>1</sup>

— Скажите, пожалуйста, каково ваше мнение о программе нашего фестиваля?

— Я вижу, что вы включили в программу музыку композиторов, выбранных, несомненно, по многим и разнообразным причинам. Вы делаете для музыки большое дело. Я не всегда согласен с вашим выбором произведений, но это отчасти моя вина, отчасти — ваша. Так что ответственность мы должны разделить пополам.

— Расскажите нам что-нибудь о современной музыке, — какие, например, ее направления вы находите самыми интересными на сегодняшний день?

— Меня полностью захватили серийные методы сочинения. Единственная система, которую я признаю теперь, — это серийная. Она заменила гармоническую и когда два или три года тому назад меня спросили, что я думаю о моих Движениях для фортепиано и оркестра, которые исполнялись на фестивале, я ответил: «Я не признаю атональности, — в моей музыке я либо тонален, либо антитонален». Конечно же, я не атонален. Атональность попросту не существует для меня.

Таков мой ответ. Я пишу абсолютно все в серийной системе. Двенадцатитоновая система Шёнберга интересует меня гораздо меньше, чем серии. Двенадцатитоновая система меньше, чем, предположим, тринадцатитоновая, — зачем же брать меньше, если можно больше? Я беру двенадцать тонов, делю их на две части, шесть — слева и шесть — справа, делаю серийные комбинации из всех двенадцати тонов и затем выстраиваю их как звезду с ее лучами. И поэтому в моем распоряжении сорок восемь нот и тонов вместо двенадцати. Так что, как видите, я невероятно богатый человек. Американский миллионер! Не в долларах, а в сериях!

— Расскажите ли вы нам что-нибудь о вашей опере «Похождения повесы», которая шла у нас позавчера?

— Прежде всего, позвольте мне выразить самое горячее желание услышать, как оперу поют по-хорватски. Всем известно, что в этой опере я положил на музыку английский текст. Два года тому назад я слышал ее в Стокгольме, это было великолепно<sup>2</sup>. Я никогда не слы-

шал, как ее поют по-немецки, но мне рассказывали, что она звучит очень близко к языку оригинала, ближе, чем на каком бы то ни было другом языке. Два года тому назад я был в Буэнос-Айресе и слышал «Похождения повесы» на испанском. Это было нечто совершенно другое! Мой либреттист, Оден, присутствовал на первом представлении в Италии, в „Ла Скала“. Я спросил его мнение, — Оден прекрасно говорит по-итальянски. Он сказал, что все было великолепно, и перевод не внушил ему никаких опасений.

Мне было бы очень интересно услышать оперу по-хорватски, потому что в ней очень много игры слов, которой я совершенно не могу себе представить в переводе.

— *Вы используете тональность единственно как средство семантического выражения или она связана с вашей музыкальной философией?*

— Если вы просите, чтобы я сравнил мои прошлые произведения с теми, которые пишу сейчас, то я бы сказал вам, что сильно изменился сам. Но не полностью. И следовательно, я всегда был немножко сериалистом — во всей моей музыке. Я сочиняю серию, а не тему, как Шёнберг или Берг, или даже Веберн, к которому я чувствую бóльшую близость, чем к кому бы то ни было.

Я создаю и интерпретирую интервалы. Это очень важно для меня. Раньше я трактовал их гармонически, теперь — серийно. В прошлом я написал много сочинений гармонически, почему же теперь мне не написать их серийно? Серия имеет такие же законные права, как гармония!

До Баха никто не писал гармонически: композиторы писали совершенно не так, как мы. Говоря о «серийной музыке», мы спрашиваем себя, почему нам не нравится эта форма выражения, и вот вам мой ответ: наше ухо все еще настроено на гармоническую музыку, и оно не в состоянии ни понять, ни схватить серийное сочинение. Очень важно, чтобы везде был порядок, но я не хочу защищать систему.

— *Последний вопрос — можем ли мы надеяться увидеть вас в 1965 году на нашем следующем фестивале?*

— Через два года я стану двумя годами старше, — нет, — на два года менее молодым, чем сейчас!

Опубликовано: Music and Musicians (London), 1963, 13 July, p. 13. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Интервью дано во время проведения фестиваля музыки в Загребе в 1963 году. См. об этом: Богданов-Березовский В. Контрасты Загребского фестиваля.— МЖ, 1963, № 16, с. 19.

<sup>2</sup> См. № 94 наст. изд.

## 110. Интервью со Стравинским

— Я больше не даю интервью, — сказал мне Игорь Стравинский, улыбаясь. Мы расположились в его комнате в Санта-Фе<sup>1</sup>. — Репортеры так искажают и перевирают мои мысли. Но так как вы священ-

ник, а папа Иоанн<sup>2</sup> был очень добр ко мне, я сделаю исключение. Кроме того, вы же не станете извращать то, что я скажу, не правда ли?

Я обещал постараться и стал как можно быстрее записывать это необычное интервью.

Стравинский приехал в Санта-Фе, чтобы получить высшую награду папы. В воскресенье, 18 августа, 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<sup>3</sup>. В Санта-Фе, где музыка в большом почете, не скоро забудут это событие. Здесь существует, быть может, единственная в мире оперная труппа, включившая в свой репертуар все оперы Стравинского. После интервью я посетил потрясающее представление его «Соловья», данное в честь мастера в окруженном горами театре на открытом воздухе. В современной Америке не найти более ярких и волнующих воображение оперных постановок.

— Продолжаете ли вы писать мессы и сейчас? — спросил я.

— Нет, сейчас — нет. Я занят другим. В данный момент мои основные интересы сосредоточены на новом сочинении. Эта кантата об Аврааме и Исааке и их жертве<sup>4</sup>. Я пишу на древнееврейский текст, но в транслитерации.

Было в высшей степени типично, что 80-летний Стравинский всегда думает только о будущих, а не прошлых достижениях.

— Вам известен наш католический ритуал. Что вы думаете о языковой проблеме — латинском языке в противовес родному?

— Я думаю, что каждый должен молиться на своем собственном языке. Может быть, католический ритуал должен все же сохранить некоторые латинские выражения для торжественности. Но бог, в отличие от людей, понимает любой язык. Священная литургия должна быть одновременно божественной и человеческой.

Я спросил затем, чувствует ли он, что все более широкое употребление во время службы родного языка должно не только побудить композиторов освежить новые сочинения, но даже способствовать наступлению нового золотого века в церковной музыке.

— Да, — решительно ответил он.

— Но, помимо этого, что вы думаете о церковной музыке сегодня? Есть ли у нее будущее? — Он пожал плечами и насмешливо улыбнулся:

— Будущее есть у всего на свете. Но в наше время в церкви все продажно, ужасно, позорно.

— Сказали ли вы об этом папе Иоанну, когда виделись с ним?

— Нет, увы, мы не дошли до этого. Но если бы мне случилось говорить с ним теперь, я бы непременно сказал об этом.

— Что именно вы бы предложили? — рискнул я спросить.

В ответ Стравинский разозлился почти так же, как в своей ранней музыке; я чувствовал, что нахожусь в присутствии гиганта, который впервые потряс мир «Весной священной».

— Я бы попросил папу, чтобы он очистил все, все вокруг! Все эти консервативные идиоты в Риме, которые свели к нулю образцы церковной музыки, — эти композиторы, которые пережевывают старые

клише. Я бы умолял папу избавиться от всех этих идиотов, — до единого!

Из уважения к его преклонным летам я почувствовал, что пора оставить эту опасную тему и не просить его называть имена. (Позже я, конечно, пожалею об этом проявлении благоразумия или робости.) Поэтому я вернулся на безопасную почву, к папе Иоанну.

— Вы, кажется, были очень близки с ним.

— О, да, — сказал он с большой теплотой, и глаза его увлажнились. — Мы были настоящими друзьями. В бытность его венецианским патриархом он открыл большой собор св. Марка для моего Священного песнопения. Что за великий человек, — такой великодушный, такой добрый! — Он широко раскинул руки жестом, живо напомнившим папу Иоанна. Затем продолжал.

— В последний раз, когда я виделся с ним, он уделил мне сорок минут своего времени. Вы только подумайте! Такой занятой человек!

Контрапункт русского, английского и французского звучал в живой беседе, которую мы вели, касаясь многих вопросов — современной музыки, Рахманинова, русской музыки, говорили о Пастернаке, — пока мне не показалось, что более не стоит злоупотреблять его временем. Ведь он, как и папа Иоанн, тоже был великодушным, но занятым человеком. Когда я поднялся, чтобы уходить, он подарил мне на память маленькую икону богородицы со своим автографом, которую я буду хранить как сокровище.

Опубликовано: *America* (New York), 1963, 31 August., p. 219—220. Интервьюер К. Дж. Мак-Неспи. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Город на юго-западе США (штат Нью-Мексико).

<sup>2</sup> Папа Иоанн XXIII, правивший католической церковью в 1958—1963 гг.

<sup>3</sup> По свидетельству П. Хоргана (*Horgan P. Encounters with Stravinsky*. — London, 1972, p. 175) упоминаемый концерт состоялся в Санта-Фе 18 августа 1963 г. В исполнении хора и оркестра оперы Санта-Фе были исполнены «Вечерня девы Марии» Монтеверди (*Vespri della Beata Vergine*, 1610) под управлением Р. Крафта и Месса для смешанного хора и духовых Стравинского, которой дирижировал автор.

<sup>4</sup> Имеется в виду священная баллада для высокого баритона и камерного оркестра «Авраам и Исаак» (1962—1963).

## 111. Памфлеты

### 1. Слова

На основании прошлого опыта я предвижу, что девять десятых сказанного мной сегодня покажется завтра сомнительным. Мне хорошо известно, что еще больший процент не выдержит и месяца «зрелого размышления». Те крохи, которые выдержат испытание временем, касаются в основном совершенно неважных проблем. Более того, в памяти людей остаются как раз мои самые громкие выкрики («У Бетховена нет мелодии», «Вагнеризм испортил „Фальстафа“»).

Зачем же стараться, если молчание не выдаст ни моих ошибок, ни моей глупости? Потому что конфузы и ошибки ничего не значат перед лицом той крупницы истины, которая может при этом обнаружиться, сколь бы гипотетичной и относительной она ни была.



## 2. Новые враги искусства

1) Импровизаторы, 2) «Индетерминисты»\* (кавычки нужны, потому что не существует реальной аналогии между «свободными комбинациями» композиторов-«индетерминистов» и физическим индетерминизмом внутри атома). Самое малое, что я могу потребовать от художника, это его выбор, что-то детерминированное им самим, а не его посредником и сотрудником, чьи импровизаторские фантазии, будь он даже участником одного из ведущих мировых оркестров, могут быть окрошкой идеей 50-летней давности. Впрочем, мы уже вступили в эпоху, когда композиторы больше не нужны, и туристов привлекает, прежде всего, нечто только схожее с музыкой и какофония музыкальных слепцов.

## 3. Искусство и деньги

Недавняя продажа картины Ренуара за 170 800 долларов на аукционе Сотби<sup>1</sup> кажется мне примером явного неуважения к деньгам.

## 4. Рост издержек искусства

На одном концерте, где демонстрировались новые компьютеры, сам концерт нечаянно показал, что этому новому средству общения пока еще нечего сообщить. Я узнал, что аренда машин стоит 100 долларов в час, а их эксплуатация — еще в несколько раз больше. Отсюда следует, что если бы я захотел сочинить на компьютере даже небольшую пьеску, я задолжал бы миллион за все оборудование. (Может быть, я и ошибся, ведь моему собственному компьютеру уже 82 года.)

## 5. Несовершенная наука

Случайность, конечно. Однако в Европе были прекрасные концертные залы задолго до того, как акустика стала наукой благодаря своей важности для промышленности. Нас убеждают в том, что растущие размеры залов — одна из причин акустической катастрофы, что оперные певцы будущего должны будут петь в микрофон, а с галерки рама сцены будет казаться экраном портативного телевизора. Но апелляция к размерам опровергается примером нью-йоркского «Карнеги-холла»<sup>2</sup>, который больше по размерам, чем новоиспеченный акустический покойник — Филармонический зал<sup>3</sup>.

Защищаясь от нападков, Филип Джонсон, главный архитектор штата Нью-Йорк, настаивает на том, что об акустике зала не следует судить по оперным спектаклям. По его словам, «театр обладает прекрасным временем реверберации для музыки (1,7), но эта величина не соответствует человеческому голосу». Но ведь «музыка» иногда включает и пение человека, а концертный репертуар содержит ряд

\* От indetermination (англ.) — неопределенность. По всей видимости, имеются в виду приверженцы алеаторики. (Прим. сост.).

вещей (примером может служить моя собственная «Персефона»), включающих и обычную речь. Интересно, относится ли цифра 1,7 к резонирующему объему пустого зала, если нет, то какова величина абсорбции слушателями? Как и другие современные залы, зал Театра штата Нью-Йорк <sup>4</sup> недобирает 0,2 или 0,3, то есть звучит слишком сухо.

Короче, акустика не столько архитектурная наука, сколько занятие для инженеров-практиков, вооруженных в наши дни частотными фильтрами, резонаторами Гельмгольца, электронной аппаратурой поддержки резонанса. В одеонах Греции и Рима (по сообщению Витрувия) для усиления звука использовались бронзовые кувшины. Иногда трюки с усилением звуков заметны, иногда — нет, в любом случае они убеждают нас в том, что лучше сидеть дома и слушать музыкальные записи. По моим собственным впечатлениям лучшие залы, почти совершенные в акустическом отношении, это — Гевандхауз <sup>5</sup>, зал Листа в Будапештской консерватории, театр «Сан-Карло» в Неаполе, театр Колумба в Буэнос-Айресе. Все они обиты деревом и очень «живые»; время реверберации в них наверняка больше 1,7.

## 6. Автоматизация обучения

Когда я представляю себе Чистилище, то среди прочего вижу всю мудрость мира, записанную на магнитную ленту и снабженную наборным устройством и переносными компонентами. (О Чистилище мне напоминает и повторяющийся сон: будто разъяренный клерк пробивает дырочки в моей перфокарте для подписки, и я начинаю получать «Перспективы новой музыки» вместо журнала «Безумный».) Конечно, при этом обеспечен более легкий доступ к большому объему информации, сама же информация становится при этом суммой всего сказанного и продуманного в мире. Но обучение, во всяком случае на начальных ступенях, представляет собой процесс проб и ошибок, контролируемый существами (предпочтительно — человеческими), более опытными и искусными, чем сам ученик. С возрастом роль наставника принимают на себя некоторые стороны изменяющегося «я» ученика. На основании собственного опыта могу сказать, что всю жизнь учился на ошибках и обманутых надеждах и отнюдь не черпал из бесценных источников знания и мудрости. В сфере навыков искусства я — верный ученик Аристотеля: подражание — начало искусства. Кстати, подтверждение этому можно найти в классах Баланчина. Со своими девочками, усердно машущими крыльями, он, в своей роли взрослой птицы, так и просится на картинку «Сцены из жизни природы».

Примечание: Использование техники в научном исследовании — совсем другое дело. Электроника — бесценное орудие будущих докторов наук. Половина их диссертаций заполнена согласием и несогласием с предшественниками, вторая же половина заполнена примечаниями. Шире — электроникой воспользуются все «серьезные ученые» (как они сами любят называть себя, намекая на то, что вокруг все кишит легкомысленными учеными). Например, один специалист по текстуальному анализу Библии подсчитал недавно, что один день работы с компьютером равен целому году ручного труда. Стилистиче-

ский анализ — одна из самых интересных возможностей ЭВМ, хотя, когда мы узнаем, что Шекспир в среднем употребляет 61 «и» на 2000 слов текста, а Бэкон использует 80, это еще ничего не говорит ни о Бэконе, ни о Шекспире.

## 7. Талант и демографический взрыв

Творческие таланты как будто бы встречаются все реже. Тем самым подтверждается гипотеза о том, что диффузия неизбежно приводит к понижению плотности. Может быть, объяснения следует искать в самом отсутствии творчества. Поэтому-то так поражают оценки числа жителей Афин в V в. до н. э., Флоренции XV в. или любых других руин, в сравнении с концентрацией творческого таланта. Такое же удивление вызывают более поздние и более надежные данные, например, о баховском Веймаре, где жило несколько сот душ. И много ли грамотных было в Лондоне 1600 года? Но в том же Лондоне было до сотни хороших поэтов, а двое-трое заслужили бессмертия. В современном мегалополе нет поэтов такого калибра: их место занимают несколько тысяч журналистов. А Центры искусств? Вряд ли можно считать всегда справедливой формулу: чем больше Центр искусства, тем меньше в нем творчества. В конце концов, эту формулу могло бы опровергнуть появление хотя бы одного творческого таланта; мы все заждались его.

## 8. Провинциализм

Лекция лорда Кларка, носящая такое название, адресована любителям английской живописи, но идеи лекции приложимы и к музыке. История европейского искусства, говорит он, это «история целого ряда центров, откуда распространялись новые стили». Таким образом, провинциализм первоначально «лишь следствие удаленности от центра, где стандарты ремесла выше, а патроны — требовательнее»\*. Недостатки искусства центра, продолжает лорд Кларк, сводятся к изощренности стиля, провинциальное искусство страдает от недостатка стиля». Далее он замечает, что художник-провинциал нападает на столичный стиль за декадентскую изощренность и утонченность, за то, что этот стиль приносит «человеческие ценности» в жертву «ценностям формальным». Мятеж новичка оправдывается «здравым смыслом», «неиспорченностью», «индивидуальным мышлением», «верностью природы». Отсюда следует, что провинциальный гений-инженер с подозрением относится ко всему иностранному, он преисполнен самодовольства — «худшего и самого обычного порока» провинциала. Я согласен со всем этим, но напому все же о падуанской провинциальности риторики Ливия.

\* Ср.: Rosenberg H. The Anxious Object: «Только в творческих центрах (если таковые имеются) у художника есть шанс отойти от идей этого центра. В провинции его засасывают идеи самого последнего из творческих центров» (Прим. Стравинского).

## 9. Форма и функция

Форма как самоцель есть формализм.  
*Мис ван дер Роз*

Строить — значит находить форму для процессов нашей жизни, — примерно так говорил Гропиус, и я вспомнил эти слова много лет тому назад в Бостоне, когда посетил его дом, который, подобно ему самому, казался скромным, привлекательным, спокойным и не слишком уютным. Заметьте, однако, что здесь отсутствуют как эстетические соображения («архитектура есть обитаемая скульптура» — Бранкузи), так и иные идеалы, кроме заложенных в самом определении; не учитывается и проблема различных видов символизма, хотя «процессы нашей жизни» все еще, по-видимому, требуют, чтобы банки и страховые компании выглядели бы солидными прямоугольниками и чтобы обобщенный образ целого нес в себе успокоительные физиологические черты — например, развитие стилей с навязчивой идеей груди (фуллеровские «геодезические» купола<sup>6</sup>) или кишечного тракта (музей Гуггенхайма)\*.

Но можно ли сравнить этот чисто функциональный подход с композиторским? Во-первых, тут, признаюсь, я предубежден. Чисто функциональный подход всегда казался мне протестантским понятием, и потому он чужд моей естественной культурной основе. Однако даже помимо этого, в той мере, в какой вообще правомерно сравнивать внешние и внутренние стороны явления, в моем случае все обстоит как раз наоборот. Я строю при помощи того, чего архитектор старается избегать. Мои процессы определяются случайностями эстетического порядка, хотя, бесспорно, случайность становится случайностью только тогда, когда мы сами так ее распознаем и определяем, обозначая этим словом лишь те, какие нам удалось уловить, а не те, что от нас ускользают. Таким образом, в этом смысле наши случайности также детерминированы\*\*.

## 10. Пять примеров

### А.

«Саргé» Штокхаузена<sup>8</sup> всегда захватывает меня, когда я слушаю музыку и одновременно слежу за партитурой. Но та же музыка кажется мне вневременной, когда мой глаз не работает вместе с ухом. То же относится и к одной из штокхаузеновских идеографических партитур для ударных. Правда, интерес возбуждают здесь новшества нотации, чего, по-видимому, не имел в виду сам автор (в отличие от

\* В этой витой плюшке «нового искусства» переваривается сам зритель, а вовсе не картины в зрителе, если только ноги у него не окажутся случайно разной длины. Однако я таким телосложением не обладаю, а воспользоваться креслом на колесах у меня не хватает храбрости. Наклон пола кажется незначительным, но высчитано, что кресло на колесах, которое потеряло бы управление где-нибудь наверху, последний виток проделало бы на скорости 125 миль в час<sup>7</sup>. (Прим. Стравинского).

\*\* Это напоминает мне концепцию истории как цепь случайностей в книге Теодора Лессинга «История как осмысление бессмысленного». (Прим. Стравинского).

композиторов так называемой графической школы, чьи партитуры прямо предназначены для глаза). Тем не менее я восторгаюсь «Саргэ», хотя мои восторги, быть может, вызваны лишь несколькими внешними деталями.

Привлекают здесь не только звуки, но и не-звуки, то есть блаженное отсутствие тех экзотизмов (конечно, я не имею в виду *accelerando* — *ritardando* барабанов театра кабуки в [39]), которые теперь пронизывают модную музыку. Мне также нравится роль фортепиано, как соло, так и в сопровождении других инструментов. Мне нравится *glissandi* в [67], а среди хоровых эффектов — шепот и бормотание, которые в одном месте выражают целую зиму тревоги. Искаженные электроникой и стереофонически звучащие как бы издалека, они дают возможность слушателю представить себе, как звучали «голоса» в ушах Жанны д'Арк.

При первой моей встрече с Штокхаузеном на репетиции его «Групп»<sup>9</sup> он представился и тут же попросил: «Пожалуйста, скажите, что вам не нравится». Так вот. На мой вкус, «Саргэ» слишком зависит от педалирования или от того (как бы его ни называть), что звучит в виде *re* в [69-X], *do* в [80] (но здесь очень хороша комбинация инструментов), *ми-бемоль* в начале и в [76] (где какое-то время кажется, что по ошибке включили запись «Золота Рейна»)<sup>10</sup>, и пустой квинты в [74], которая длится так долго, что опоздавший, который в этот момент появился бы в зале, мог подумать, что в последнюю минуту поставили модную оркестровку Перотина. Музыка интереснее всего, когда она больше всего занята, как, например, вслед за [82-X].

Сравнение «Саргэ» и «Групп» явно указывает на превосходство новой работы, но одновременно демонстрирует характерные недостатки, например, марш на  $\frac{2}{4}$  в [63-X] повторяет не очень удачную идею «Групп», где все четыре оркестровые группы синхронизированы до  $\text{♩} = 120$  ритма Дж. Сузы. Еще один недостаток «Саргэ» разделяет со всеми подобными сочинениями — это его монотонность, регулярная как почтовый поезд от сложного до простого, от движения к статике, от громкого к тихому, от высокого к низкому, от *tutti* к *solo* — и не менее регулярные поездки в обратном направлении. Идея возникла у Берга, но Берг был слишком большим художником, чтобы обнажить прием. Хватит, однако, о том, что мне не нравится, ведь партитура содержит столько прекрасного, а обе вещи в совокупности, может быть, самое значительное из всего, что написано после войны.

## Б.

«Военный реквием»<sup>11</sup> — один из лучших образцов полутора часов британского искусства, но прием, оказанный музыке, заслуживает такого же внимания, как и сама музыка. Чувства, связанные с «битвой — за — Бриттена», настолько глубоки, аплодисменты, буквально записанные вместе с музыкой, настолько звучны, что я иногда даже не слышал самой музыки. Вот подлинные (прямо-таки черчиллевские)

слова из «Таймс»: «Никогда еще столько людей не ждало с таким нетерпением появления новой пластинки», «буквально всякий, кто прослушал эту музыку, тут же признает ее шедевром». [...] «Шуберт, Мендельсон и Гётц», — пишет Дж. Б. Шоу, и многие полагают, что здесь опечатка — Гётц вместо Гёте; прозрение наступает, когда из текста читатель узнает, что Симфония фа мажор и увертюра к «Укрощению строптивой» — «шедевры, ставящие Гётца выше всех немецких композиторов последнего столетия за исключением Моцарта и Бетховена»<sup>12</sup>.

Переходим от критиков к музыке, помня, что выступать против «буквально всякого» почти такой же грех, как не встать при звуках «Боже, спаси королеву». Жертва всего этого — сам композитор, потому что ничто не изменчиво так, как успех, и ничто так не вредит, как готовность прессы объявлять произведение искусства шедевром.

## В.

«Турангалила»<sup>13</sup> для меня — наглядный пример того, о чем французы говорят: «plus d'embarras que de richesses»<sup>\*</sup>; но самую убедительную критику ее авансом дал Дебюсси: «Старинный индусский мотив, который и в наши дни наигрывают укротители слонов. Он построен на гамме «5 часов утра» и обязательно исполняется на  $\frac{5}{4}$ »<sup>14</sup>.

Начну, однако, с признания в том, что я плохой судья этой вещи, потому что не знаком с более поздней музыкой композитора<sup>\*\*</sup> (по слухам — лучшее из созданного им) и не могу понять направления развития ранней музыки. Так, мне кажется, что в «Турангалиле» видно стремление превратить малые, жесткие структуры в большие, прибегая лишь к помощи таких приемов, как повторение *crescendo* и к постоянному расширению диапазона октав, которых и так превеликое множество. Впрочем, наше разочарование в развитии темы говорит о том, что ее начало подает надежды. Однако главное, что мешает мне высоко оценить «Турангалилу», это расхождение во вкусах. Мне кажется, что здесь намешаны гамелан<sup>16</sup>, Легар и неплохая музыка для фильмов. Есть там и некоторые неприятные следы моей прошлой музыки, подделка под «Петрушку» ( $\boxed{9}$  и  $\boxed{17}$ ) и такты 6—9 фортепианной каденции, начиная с  $\boxed{11}$ , если выбирать неприкрашенные примеры<sup>\*\*\*</sup>. Трудно также придумать что-нибудь более дурацкое, чем «Радость звездной крови» с ее ремаркой «в безумии страсти»<sup>\*\*\*\*</sup>, или

<sup>\*</sup> чем труднее, тем лучше (франц.).

<sup>\*\*</sup> В последнее время я часто слушал Мессиана, хотя еще и не слышал «Преображения» (те, кто слышал, называют его «громдным венским тортом, в центре которого сидит Массне») <sup>15</sup>. Мне очень нравится многое, однако каждая последующая пьеса Мессиана похожа на предыдущую. (Прим. Стравинского).

<sup>\*\*\*</sup> «Три маленькие литургии божественного присутствия» Мессиана включают много переделок «Свадебки» <sup>17</sup>. (Прим. Стравинского).

<sup>\*\*\*\*</sup> Родословная подобных примечаний восходит к Скрябину, который в «Божественной поэме» давал, например, такие указания исполнителю: «с искрящейся радостью», «божественно, грандиозно». (Прим. Стравинского).

что-нибудь более безвкусное, чем мелодия во «Второй песне любви» для волн Мартено<sup>18</sup>, этого музыкального эквивалента клизмы. Для того, чтобы писать такую музыку, требуется лишь достаточный запас чернил.

### Г.

«День награждения» Айвса<sup>19</sup> — вещь искренняя, но это еще ни о чем не говорит. Очень часто плохая музыка искренна, включая и «Вопросы без ответа» Айвса<sup>20</sup>, которые, по-моему, должны остаться и без исполнения. По тем же причинам недостаточным оказывается и само качество выражения чувств. Не очень важно и то, что в ритмической и гармонической изобретательности (например, [D]) Айвс превосходит своих современников, потому что, как мы знаем, «презойти» еще не значит добиться чего-то (мы можем судить об этом по фортепианным пьесам Алкана, где исполнение идет одновременно в двух темпах, серии по 13, 14 и 15 звуков; все это предвосхищает Айвс). Не гарантирует успеха и то, что вместо всевозможных клише «День награждения» включает такие оригинальные находки, как аккорды тромбонов и фаготов за два такта до [C]; диссонирующие ноты кларнетов на [H] и за три такта до этого; струнный шимми перед [I] и там же obligato двух флейт: тромбоны (пародирующие городские развлечения) за пять тактов до [M]; аранжировка мотива «Ближе, мой бог, к тебе» и Марша Второго полка; неожиданный конец, частично подготовленный «теневой» партией скрипки, как называет композитор побочную скрипку, играющую в больших септимах с остальными. Но я уже сказал достаточно, чтобы читатель мог убедиться: я не знаю, из чего складывается шедевр, но похоже, что «День награждения», действительно, шедевр.

### Д.

«Взрыву» («Eclat») Булеза<sup>21</sup> — можно было бы дать подзаголовок «музыка для дирижера и камерного ансамбля». Ибо роль дирижера здесь очень важна. Он — главный солист, он регулирует все происходящее в пьесе, его субъективности адресованы словесные указания: «очень живо», «умереннее», «очень долго» и т. п. Вступление любого инструмента зависит от знака дирижера, как и прежде, без дирижера нельзя обойтись, музыка не может «играть сама по себе». Сигналы дирижера в основном идут в единой последовательности, но иногда они становятся полуслучайными, иными словами — каждый музыкант в боевой позиции держит палец на курке и готов в любой момент выпустить свою очередь, но по мановению руки мэтра Булеза. Когда я говорю, что подобные вещи и всякие другие формы управления временем интересуют меня больше, чем многие тонкости звучания, я вовсе не хочу принизить роль последних. Но подлинная новизна «Взрыва» (за вычетом времени и красок) состоит в том, что здесь дирижер выступает в новом качестве, с чем пока справляется один только Булез.

## 11. Заговор беззвучности

Сладостны услышанные мелодии,  
но неслышанные еще слаще.  
*Дж. Китс*

Почему вообще есть что-то, вместо ничего.  
*М. Хайдеггер*

Weh и miserege \*! Старомодные фестивали современной музыки обречены; и только теперь мы понимаем, скольким мы им обязаны! Ведь благодаря им модные шумы выходили из моды значительно быстрее, «попавшие в струю» разные трюки быстрее приедались, а те, кто старался снять пенки с «последнего крика», быстрее изобличались (весьма важная услуга старику, который верит не в направления, а только в талантливую личность: не в «кубизм», а в Пикассо, Брака и Гри). Вы еще помните программы новых сочинений и другие течения 50-х годов, когда все эти заманчивые события перечислялись в журнале «Vauhaus», набранные строгими шрифтами без «шапок» и с буквами, разбросанными по всей странице à la Малларме? Помните столь многообещающие букеты Аниса Фулейхана и Фартейна Валена (непонятно почему именуемых «традиционными композиторами»)? А поклонники серийности из Mittel Егоро? \*\* А столпы двенадцатитоновой системы или секта микротоналистов? А старик Бо Нильсон, который каждый год, казалось, рождался все позже и позже, прибывая со все более дальней северной льдины? А ежегодный урожай новых японских и польских гениев с их пьесками для нескольких сот ударных на полминуты, с главной партией для фаллопиевых труб? А старые мастера Карлхайнц и Лючано<sup>22</sup>, эти два бульдозера, особенно грехотавшие тогда магнаты лекционных турне? Математические фокусы композиций, написанных в основном для анализа в «Die Reihe»<sup>23</sup>. А англичане? Можно ли забыть томительное предвкушение еще одной «Тени» для одиннадцати инструментов Хамфри Сирла<sup>24</sup> или жгучие эмоции, просыпавшиеся при мысли о новом «Пандемониуме X» Корнелиуса Кардью?<sup>25</sup> А помните артистические группировки с их лозунгами, платформами, декларациями? «Хенце — Фортнер 50-х годов» или «Штокхаузен для министра электроэнергетики» и пр. А бутафория, подобная Штуккеншмидту? Как грустно, что все это кануло в прошлое...

Ибо 60-е годы — это эпоха алеаторики. А сама суть алеаторических развлечений заключается в том, что можно произвольно не исполнять некоторые партии или даже опускать все\*\*\*. Прибавьте к этому еще и тот факт, что в наше время, с его девизом «сделай сам», очень немногие композиторы берут на себя труд перенести музыку на бумагу

\* Увы (*нем.*) и господи, помилуй (*лат.*).

\*\* средней Европы (*нем.*).

\*\*\* Это дает полную гарантию того, что каждое исполнение будет отличаться от предыдущего, благодаря чему импресарио можно уже не ломать голову над тем, каким способом каждый раз устраивать всемирную премьеру. (*Прим. Стравинского*).



или хотя бы сочинить ее\* — возможно именно это и подразумевает Уолтер Липпман, говоря о «мастерском бездействии».

А теперь, когда среди произведений г-на Кейджа наибольшим успехом бесспорно пользуется восхитительная пьеса 4'33''<sup>26</sup>, можно ожидать появления все новых и новых беззвучных произведений молодых композиторов, которые будут стремительно производить на свет свои беззвучности во все большем количестве и в самых разнообразных пленительных комбинациях. (Сам я с величайшим нетерпением жажду услышать беззвучные «Флуктуации» Торкеля Сигурбйорнсона<sup>27</sup>, или внетональные «Испарения» и воображаемые «Продолговатости» сеньора Кагеля<sup>28</sup>, или написанные оркестровые «Происшествия» г-на Лигети<sup>29</sup>. Надеюсь только, что все это будут творения первоклассной длины). Впрочем, мы скоро погрузимся в академизм беззвучности — с беззвучными концертами и беззвучными фестивалями современной музыки. Печально, говорю я, печально...

## 12. Долговечность

Эксперименты в Анн-Арборском университете указывают на то, что срок жизни крыс зависит от интенсивности экстазов. Испытания показали, что беспутные крысы живут восемь лет, в то время как крысы-пуританки, лишенные любви и посаженные в условия суровые и мрачные во всех отношениях, погибают в пять лет. Напрашивается автобиографическая параллель. Говорят, что «любовь» способствует обмену веществ, вакханалии рекомендуют для улучшения кровообращения, но я так и не могу решить: удалось ли мне дожить до 82 лет из-за приверженности к этим занятиям, или я еще жив вопреки им. Все это суждения дилетанта или «философия жизни». Наука же — это факт из жизни крыс.

## 13. Терминологический кризис

Компьютерная проза музыкального анализа, вероятно, вполне подходит для новой музыки, хотя, читая ее, я чувствую себя безнадежно отставшим от века. Не понимаю я и пользы таких выражений, как «тональные приоритеты», «одновременности» (в мои дни они звались «аккордами») и «диады» (гениталии?). Мой собственный словарь включает только пережитки уже исчезнувшей традиции (практически все слова здесь заслуживают кавычек и слов «так называемый»), верной сигналам словесной инфляции.

## 14. Что в имени!

«Стравинский» — морфологически прилагательное, а не существительное в русском языке. Не Стравинск, а Стравинский! Пристекают ли отсюда какие-либо следствия для моей музыки? Конечно, мою

\* Знаменитый свежий образец «несочиненной музыки» — это фальшивка, названная Агсо (на самом деле — одна-единственная нота, исполняемая *pizzicato*), которая после премьеры в Палермо привлекла к битве критиков, половина которых назвала ее жалкими потугами, вторая половина — растратой таланта. (Прим. Стравинского).

музыку достаточно часто называли адъективной \*, иными словами, описательной, при этом слово «Стравинский» выступало как эпитет перед такими именами, как Джезуальдо, Перголези, Чайковский, Вольф, Бах. Подобные лингвистические вопросы неизбежно возникают, когда мы пытаемся разобраться в глубочайших корнях культуры. Профессор Sommerfeldt, например, утверждает, что аристотелевская логика не могла бы появиться в Китае, потому что субъектно-предикатное предложение чуждо китайскому языку. Анализ «стравинского» языка должен был бы учитывать отличие английского и французского от русского (языка моей мысли), в котором нет плюсквамперфекта, нет определенного артикля, нет связки (мы говорим «я счастлив», а не «я емь счастлив»). Признаюсь, все это занимает меня намного больше, чем каталог моих физических и психосоматических параметров (группа крови, уровень кортизона и т. п.) \*\*.

## 15. Индивидуальность

Некоторые биологи утверждают, что организм при своем возникновении вовсе не обладает особым ярлыком индивидуальности, а некоторые философы называют мифом концепцию отдельных индивидов. Конец мистической веры во внутреннее «я» есть одновременно конец «необъяснимого». В закоулках моего мозга мое «я» формируется электрохимической системой, гомеостатом нервных клеток\*\*\*. Изменение в моем мозгу, например, есть изменение содержания рибонуклеиновой кислоты в «молекулах памяти» (если чувственный опыт действительно закодирован в структуре молекул). Интересно, повлиял ли рост кровотока в моем организме на мою «церебрацию» последних лет, хотя, конечно, вопрос о «сангвиничности» Вариаций и Заупокойных песнопений есть уже не научный вопрос, а лишь метафора.

О самонадеянный Авраам! Так ли ты был бы уверен теперь в своем «Я есть я», или, как говорит Шекспир, «Ричард любит Ричарда?». И как ты узнал бы, что знаешь что-то?

## 16. Перемена жизни

Как композитор я пережил два кризиса, хотя — поскольку продолжал переходить от сочинения к сочинению — я не осознавал их в тот момент как кризисы или даже значительные изменения. Первый из них — потеря России и ее языка, словесного и музыкального — воздействовал на все обстоятельства не только моей творческой, но и моей личной жизни, что очень затрудняло возвращение к нормальному состоянию. Лишь после десятилетних поисков, экспериментов, смещений я, наконец, нашел путь к «Царю Эдипу» и Симфонии псал-

\* от adjective (англ.) — дополнительный, несамостоятельный.

\*\* Тем не менее, когда психофизиологические измерения войдут составной частью в будущую Государственную программу профориентации, исполнение моей музыки будет поручаться только очень худым людям. (Прим. Стравинского).

\*\*\* См., однако: Medawar P. B. Uniqueness of the Individual.— London, 1957. (Прим. Стравинского).

мов. Второй кризис вызван тем, что я естественно вырос из того особого инкубатора, в котором писал «Похождения повесы» (я не использовал прекрасное либретто Одена «Делия» именно потому, что не мог продолжить в том же направлении, не мог сочинить продолжение «Повесы», к чему все свелось бы). Период «адаптации» на этот раз был вдвое короче, но, оглядываясь назад, я удивляюсь тому, сколько времени я продолжал ехать на моих «стилях». Потому ли это, что нужно разучиваться так же старательно, как и учиться, а в семьдесят это гораздо труднее? Но как бы то ни было, медленное восхождение по 50-м годам в конце концов привело меня к Движениям, которые я теперь считаю краеугольным камнем моего творчества последних лет. А что в будущем? Я знаю только, что, создавая свой шедевр последних лет — «Принстонский реквием»<sup>30</sup> (я говорю так, потому что сейчас работаю над ним), — я продолжаю верить своим вкусовым ощущениям и следовать логике моих ушей — эти странные выражения покажутся даже еще более странными, если я добавлю, что мне ровно столько же нужно слушать у рояля, как и раньше, — я убежден, что это не старость, не признак маразма\*.

Я знаю также, что никогда не перешагну пропасти, отделяющей равномерно темперированный строй от «звуков» и «шумов», как таковых, и никогда не отрекусь от верховной власти моих ушей.

Но ведь пророчества опасны. Баста!..

## 17. Музыка для глаз

Когда Баланчин переложил в балет Движения, для меня стали ясными некоторые отношения, о которых до этого я не имел никакого представления. Поэтому помещение балета было для меня чем-то вроде путешествия по зданию, которое я спроектировал, но так и не видел в камне<sup>31</sup>. Баланчин начал с того, что выявил традиционные черты моего стиля, которые я смог осознать только теперь. Когда он полностью раскрывал мельчайшие ритмические фигуры, я начинал понимать, что он соединил партитуру этой вещи со всей остальной моей музыкой прочнее, чем это когда-либо можно было сделать в концертном зале. Более того, он раскрыл лиризм Движений, его интерпретация сюжета — притча о любви (какой балет говорит о чем-нибудь другом?), его кода напоминает конец «Аполлона».

Музыкальная хореография — это двойной концерт для солиста и солистки; оба они соотносятся с партией фортепиано. Групповых танцев немного: на этот раз никаких кариатид, а только «гексахорд» девочек, настоящих пчелок — широкие бедра, тончайшая талия, крошеч-

\* Высота тона и интервальные отношения имеют для меня первостепенное значение, тогда как для моих юных коллег, таких, как последователи Штокхаузена, высота тона может быть менее важна, чем форма помещения и направления звука. Однако я понимаю этот сдвиг акцентов: в конце концов новый композитор должен добиться признания на новой территории. Но я не могу понять того, кто предоставляет завершение своего произведения капризам исполнителей; не могу понять и маниакально-депрессивные колебания моды, которая мечется от строжайшего контроля к полной бесконтрольности, от подчинения серии всех элементов к господству случайности. (Прим. Стравинского).

ные головки, которые будто прямо созданы по заказу этого знаменитого хореографа. Только в интерлюдиях\* полный секстет выступает как единое целое, что помогает с исключительной ясностью осветить всю музыку пьесы.

Я видел балет только раз, да и то на репетиции. Тогда японская манера показалась мне навязчивой, возможно, пресыщение от бугаку<sup>33</sup>. Мне запомнился один эпизод: в какой-то момент Баланчин попросил танцоров повторить какой-то кусок без музыки, и они смогли считать про себя, чему может позавидовать большинство оркестрантов. Но можно ли считать Движения балетной музыкой? Варварский вопрос для Баланчина, который всегда говорил мне, что ему нужен моторный импульс, а не па-де-де.

## 18. Эпилог

Каков же итог? О чем говорят все эти обрывки, скопившиеся в мусорной корзине моего интеллекта? Конечно, они показывают, что, в стороне от своего рояля, я просто рядовая единица в статистике музыкального потребления. Но означают ли эти заметки, что я не смог приспособить свои привычки мышления к идее Вероятности и потому упиваюсь своей моральной правотой, стал немного собакой на сене? Электронный сфинкс изрек бы ответ «незначительные вариации» одного и того же смысла. Но это же остается неизменным? Естественная напряженность ума, раздираемого двумя стремлениями: с одной стороны, желанием поддержать уже надломленную стену старых убеждений, а с другой стороны — сдерживать наступающую стену научного анализа? Тенденция старческого ума впасть в солипсизм? Впрочем, не «впасть», ведь в мое нынешнее положение меня втиснули силой, буквально затолкали. Я сам не могу ответить на эти вопросы. Но я благодарен судьбе, что я все еще могу в своем огороде выращивать капусту, кстати, я вспомнил, что мне надо полить ее.

Опубликовано: Show (New York), 1964, February, p. 42—43 — начальный, неполный вариант под названием «Размышления» (Speculations); TE, p. 3—26 — дополненный вариант под названием «Случайности» (Contingencies); TC, p. 19—25 — полный вариант под названием «Памфлеты» (Squibs); C, c. 61—64 — главы «Форма и функция», «Заговор беззвучности» и «Перемена жизни». Публикуется по тексту TC. Пер. с англ. А. Я. Шайкевича («Форма и функция», «Заговор беззвучности» и «Перемена жизни» публикуются по тексту C, в пер. с англ. Л. Г. Чудовой).

<sup>1</sup> Сотби Бернет груп лимитед — лондонский аукцион, специализирующийся на продаже антиквариата и произведений искусства.

<sup>2</sup> «Карнеги-холл» — концертный зал в Нью-Йорке, открытый 23 апреля/5 мая 1891 г. Поначалу названный «Мюзик-холл», он был переименован в 1898 г. в «Карнеги-холл» в честь промышленника Э. Карнеги, финансировавшего строительство зала.

На открытие зала был приглашен по просьбе В. Дамроша Чайковский, дирижировавший своими произведениями: 23 апреля/5 мая Торжественным коронационным маршем (по случаю открытия концертного зала), 25 апреля/7 мая — Третьей симфонией,

\* Интерлюдии должны быть вступлением, а не кодой: дирижер должен остановиться перед ними; мне нравится, когда подобные швы обнажены<sup>32</sup>. (Прим. Стравинского).

26 апреля/8 мая — хорами «Отче наш» и «Легенда» и 27 апреля/9 мая — Первым концертом для ф-но с оркестром (солистка — А. Аус дер Оэ).

В связи со строительством Линкольн-центра (см. о нем прим. 7 к № 125 наст. изд.) предполагалось снести здание «Карнеги-холл», так же, как и старое здание «Метрополитен-опера». Протест общественности, выступившей против их сноса, вынудил власти Нью-Йорка отказаться, хоть и частично, от этой идеи (здание «Метрополитен-опера» было все же снесено в 1966 г.). «Карнеги-холл» был вновь открыт после ремонта в 1966 г.

<sup>3</sup> Зал Нью-Йоркской филармонии находится на территории Линкольн-центра и был открыт в 1962 г. В настоящее время он называется залом им. Эвери Фишера — филантропа, пожертвовавшего огромную сумму денег на его полную акустическую перестройку.

<sup>4</sup> Театр штата Нью-Йорк, открытый в 1964 г., также находится на территории Линкольн-центра. Здесь выступают труппы «Нью-Йорк сити балле» и «Нью-Йорк сити опера».

<sup>5</sup> Здание так называемого нового Гевандхауза, построенного в 1884 г., было разрушено в годы второй мировой войны. В 1982 г. в Лейпциге состоялось открытие вновь построенного здания Гевандхауза.

<sup>6</sup> По имени амер. архитектора Р. Фуллера с 1947 г. разрабатывавшего теорию так называемых «геодезических куполов» — пространственных сферических конструкций из стандартных архитектурных элементов (павильон США на Всемирной выставке 1967 г. в Монреале).

<sup>7</sup> Ирония Стравинского обращена к новому зданию Музея современного искусства Гуггенхайма в Нью-Йорке (здание построено в 1955—1959 гг.), галереи которого расположены в виде витков спирали.

<sup>8</sup> «Сартгэ» Штокхаузена для четырех оркестров и четырех хоров (1959—1960).

<sup>9</sup> См. прим. 2 к № 97 наст. изд.

<sup>10</sup> Во вступлении к «Золоту Рейна» Вагнера, как известно, на протяжении 136 тактов выдерживается трезвучие ми-бемоль мажора.

<sup>11</sup> «Военный реквием» Бриттена (1961).

<sup>12</sup> Действительно, в целом ряде статей Б. Шоу чрезвычайно высоко оценивается творчество Г. Гётца (см.: Б. Шоу. О музыке и музыкантах. — М., 1965, с. 153, 204, 262).

<sup>13</sup> «Турангалила» Мессiana для ф-но и воли Мартено с оркестром (1948).

<sup>14</sup> Ремарка из первой картины балета Дебюсси «Ящик с игрушками» (1913).

<sup>15</sup> «Преображение господина нашего» — оратория Мессiana для хора, оркестра и солирующих инструментов (1969).

<sup>16</sup> Гамелан — национальный индонезийский оркестр.

<sup>17</sup> «Три маленькие литургии божественного присутствия» Мессiana для женского унисонного хора, сольного ф-но, воли Мартено, струнного оркестра и ударных (1944).

<sup>18</sup> Пятая и вторая части «Турангалилы» Мессiana.

<sup>19</sup> Вторая часть (1912) Пятой симфонии Айвса «Праздничные дни» (1904—1913).

<sup>20</sup> Вопросы без ответа Айвса для камерного оркестра (1906).

<sup>21</sup> «Взрыв» Булеза для оркестра (1968—1971).

<sup>22</sup> Имя Карлхайнца Штокхаузена в названных выше в библиографической справке публикаций приводится в разных сочетаниях: журнал Show — Карлхайнц и Пьер (Булез), TE — Карлхайнц и Янис (Ксенакис), TC — Карлхайнц и Лючано (Берно).

<sup>23</sup> «Die Reihe» — периодическое издание, посвященное проблемам серийной музыки и выходившее в Вене с 1955 по 1962 гг. под ред. Штокхаузена. Всего было опубликовано 8 выпусков.

<sup>24</sup> Названное произведение в справочной литературе не обнаружено. Возможно имеется в виду «Тень Каина» Сирла для чтеца, мужского хора и оркестра (1952).

<sup>25</sup> Названное произведение в справочной литературе не обнаружено.

<sup>26</sup> «4'33"» — «беззвучная пьеса» Кейджа (1952).

<sup>27</sup> «Флуктуации» для камерного оркестра Сигурбюрнсона (1962).

<sup>28</sup> Названные произведения в справочной литературе не обнаружены.

<sup>29</sup> По всей видимости, имеются в виду «Проншествия» (1962) и «Новые происшествия» (1962—1965) Лигети для колоратурного сопрано, альты, баритона и 7 инструментов.

<sup>30</sup> Так Стравинский называет свои Заупокойные песнопения, которые были впервые исполнены в Принстоне 8 октября 1966 г.

<sup>31</sup> Балет *Баланчина Движения* на музыку Стравинского состоит из двух частей: Монуента *Джезуальдо ди Венозе* (впервые показан 16 ноября 1960 г.) и собственно *Движений для ф-но с оркестром* (впервые — 9 апреля 1963 г.). С 1963 г. обе части балета идут в один вечер. В публикуемом памфлете Стравинского речь идет о второй части балета. По поводу этого спектакля Баланчин заметил: «Стравинский сказал мне, что балет «Движения» мог бы быть назван также и «Электрическим токком»... Ничто не могло доставить мне такого удовольствия, как фраза Стравинского о том, что спектакль стал для него «чем-то вроде путешествия по зданию, которое я спроектировал, но так и не видел в камне» (*Balanchine*, p. 369—370).

Мнение композитора о постановке Баланчина см. также в № 122 наст. изд.  
<sup>32</sup> Каждая из частей *Движений* (кроме первой) предваряются краткими ин-терлюдиями.

<sup>33</sup> Бугаку — японское музыкально-танцевальное представление; ранняя форма театрального искусства Японии.

## 112. Диалог

— *Что вы думаете о «Последнем дикаре», г-н Стравинский?*<sup>1</sup>

— *Поверьте, я совершенно «не думаю» о нем.*

— *Но вам понравилось что-нибудь в этой опере?*

— *Честно говоря, ничего. Видится все в страшном отдалении.*

Надо ждать целую эру, пока не очень хороший композитор в своем отнюдь не лучшем стиле медленно приблизит ее.

— *Как бы вы охарактеризовали произведение в целом?*

— *Это фарс, без тени юмора, и я бы еще добавил, что он «продвинулся дальше» всего, что я слышал за последнее десятилетие; в противоположном направлении, конечно.*

— *Но неужели в опере совершенно отсутствует юмор? Судя по отчетам, публика в Метрополитен смеялась над каждой...*

— *Конечно. Вечер был не лишен «забавности», правда отнюдь ненамеренной. Но эти бездарные зарифмованные шутки только и могли быть рассчитаны на публику Метрополитен. Воображаю, какие вопли восторга они вызвали бы несколькими кварталами севернее 39-й улицы, — в самом подходящем месте для такого рода развлечений; правда, в этом случае либретто должно было быть написано согласно драматургии и партитуре Бродвея. «Демократ мне всех милей, — воркует остроумный папаша героини, и заканчивает. — Республиканец же злодей». Короче говоря, я не отрицаю, что владельцы абонементов получили удовольствие, но я думаю, что причина состояла в том, что они впервые в жизни услышали на главной сцене американской оперы американский язык.*

— *Что же, действительно, публика Метрополитен особая.*

— *Именно. Мне очень интересно, как много слушателей пошли бы на «Сакко и Ванцетти» мистера Блицтайна, ожидая услышать повесть о двух любовниках, Ромео и Джульетте<sup>2</sup>.*

Но разве публика полностью виновата в своем невежестве? Я допускаю, что большинству слушателей «нравится то, что они знают», но я не соглашусь с тем, что они «знают то, что им нравится». Они знают только после того, как за них сделали выбор. До настоящего времени публика Метрополитен была полностью изолирована от главных путей развития новой оперы за последние сорок лет. Если бы вместо «Сав»

и «Раг»<sup>3</sup>, «Адриенны Лекуврёр», «Манон», «Андре Шенье»<sup>4</sup> и т. д., которые шли в течение нескольких последних сезонов, публике представили бы хорошие постановки нескольких современных шедевров, разве она проглотила бы такую пилюлю, как «Последний дикарь»? Публика Метрополитен — «горностаево-неполноценная» — конечно же, понятия не имеет, как получить что-то новое.

— Но что же действительно является шедеврами современной оперы?

— «Доктор Фаустус»<sup>5</sup> (слышанный мной с Фишером-Дискау несколько лет тому назад в Берлине; одна из самых грандиозных театральных постановок в моей жизни), «Махагони», «Лулу» и «Воцек»<sup>6</sup> (уверяю вас, никогда по-настоящему не поставленный в Метрополитен), «Моисей и Аарон», «Ожидание»<sup>7</sup>, может быть даже «Огненный ангел», «Поворот винта»<sup>8</sup>: Но шедевр нуждается в поддержке обширного круга пристойных не-шедевров. Метрополитен, как и любой другой оперный театр, должен был бы ставить по крайней мере три или четыре новых произведения этого круга в каждый сезон. Уже были решены и объявлены американские премьеры новой оперы мистера Сешнса<sup>9</sup>, «Улисса», «Бассарид»<sup>10</sup>, «Лира» Бриттена<sup>11</sup> и т. д. «Последний дикарь», конечно, заслуживает постановки, но только как часть более обширного репертуара. То, что эта опера была выдвинута вперед одна, неизбежно идентифицирует ее со стандартами, вкусами и политикой Метрополитен; другими словами, ставит эту оперную компанию в положение сильного претендента на звание Самого Провинциального Оперного Театра в Мире. (Разве только, — и это было бы ходом, поистине достойным Макиавелли. — Метрополитен воспользовался «Последним дикарем» как алиби: «Вот видите, современная опера не имеет успеха»).

— Но неужели вы не находите в «Последнем дикаре» ни одного достоинства?

— Мне понравился один эпизод, «додекафонный» струнный квартет. Он, конечно, не очень хороший, но это лучшая музыка в опере. Я полагаю, что Менотти задумал его (или всю оперу?), как пародию на Шёнберга — Веберна, что он намеревался вести себя как голубь у подножия новейшего памятника Западной Музыкальной Традиции. Но его крылья оказались слишком слабыми, чтобы выдержать эту позу. Пародист должен иметь собственный стиль, прежде чем позволить себе братья за чужие, а «Последний дикарь» это голая пародия, или попытка пародии, и когда один из ансамблей начинается в ритме Верди (Zitti, Zitti)<sup>12</sup>, то напрашивающееся сравнение выглядит смехотворно. Я бы добавил также, что «жизнь-модерн», по крайней мере, 1964 года, не может быть успешно высмеяна в технике Масканьи среднего периода.

— Согласны ли вы, что сюжет оперы таит в себе вдохновляющие стимулы?

— Ни малейших, по крайней мере, учитывая оснащение Менотти. Хотя сам он определенно подходит на роль истинного дикаря — в программных замечаниях он провозглашает, что сложившаяся в опере довольно затруднительная ситуация воспринимается им как его соб-

ственная, но в освещении другой стороны дилеммы — «утонченная современная жизнь» — он полностью проваливается. В его «опере» нет даже намёка на это. Действительно, единственный аспект современной жизни, который предлагает нам «Последний дикарь», это напоминание о межконтинентальном баллистическом снаряде; некоторые простейшие операции могли бы быть легко поручены ему; достаточно было бы зарядить в него первую треть партитуры, как он бы незамедлительно выдал нам две последние трети.

Полагаю, что сюжет о «дикарке» мог бы вдохновить (хотя я с содроганием вспоминаю поставленный по тому же типу ужасный балет мистера Роббинса на музыку моего Концерта для струнных)<sup>13</sup> особенно композиторов-холостяков, обладающих немалым дарованием, таких, как Бриттен, Хенце или Менотти. Так или иначе, достаточно откровенная трактовка этого сюжета вряд ли потерпела бы неудачу и привела бы к созданию более напряженного произведения...

— Но вы, конечно, согласитесь, что у Менотти есть индивидуальность. Такие приемы, как повторяющиеся «Oh, Mother, Oh, Mother» в «Амале»<sup>14</sup> и «Oh, Father, Oh, Father» \* в «Дикаре» — несут на себе отпечаток индивидуальности, не правда ли?

— Гм, пожалуй; это во всяком случае типично для Менотти.

— Но вам должна была понравиться постановка. Она всем понравилась.

— Что ж, там было это солнце во второй сцене. Оно выглядело как зажаренное яйцо и вызвало у меня голод.

— Короче говоря..?

— Короче говоря...

— Снотворное?..

— Снотворное.

Опубликовано: Show (New York), 1964, April, p. 42; TE, p. 97—100; TC, p. 78—79 под назв. «Именем Жан-Жака». Датировано в TC январем 1964 г. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Речь идет о нью-йоркской премьере комич. оперы Менотти «Последний дикарь», первое представление которой состоялось в Париже в 1963 г.

<sup>2</sup> Опера «Сакко и Ванцетти» Блицштейна из-за смерти композитора осталась незавершенной.

<sup>3</sup> Ироническое сокращение названий опер «Сельская честь» (Cavalleria rusticana, 1890) Масканы и «Паяцы» (Pagliacci, 1892) Леонкавалло.

<sup>4</sup> Оперы «Адриенна Лекуврёр» Чилеа (1902), «Манон Леско» Пуччини (1893) и «Андре Шенье» Джордано (1896).

<sup>5</sup> Опера «Доктор Фаустус» Бузони (пост. 1925, завершена Ф. Ярнахом).

<sup>6</sup> Оперы «Возвышение и падение города Махагони» Вайля (1930), «Лулу» (1937, не оконч.) и «Вощек» (1921) Берга.

<sup>7</sup> Оперы Шёнберга «Моисей и Аарон» (1932, не оконч.) и «Ожидание» (1909).

<sup>8</sup> Оперы «Огненный ангел» Прокофьева (1919—1927) и «Поворот винта» Бриттена (1954).

<sup>9</sup> По всей видимости, речь идет об опере «Монтесума» Сешиса (1941—1963).

<sup>10</sup> Оперы «Улисс» Даллапикколы (1959—1968) и «Бассариды» Хенце (1966). Обе оперы в это время только создавались.

<sup>11</sup> По-видимому, неосуществленный замысел Бриттена.

<sup>12</sup> Хор «Тише, тише» из I дейст. оперы Верди «Риголетто».

\* О, мать, о, мать; о, отец, о, отец (англ.).



<sup>13</sup> Имеется в виду балет «Клетка», поставленный в 1951 г. Дж. Роббинсом на музыку Концерта для струнного оркестра in D («Базельского») Стравинского и труппе «Нью-Йорк сити балле».

<sup>14</sup> Телеопера «Амал и ночные гости» Менотти (1951).

### 113. Письма Шёнберга

Письма большинства современных композиторов, должно быть, неряшливы и топорны. Так представляется мне на основании собственных эпистолярных усилий, а также из тех соображений, что нынешние композиторы, скорее всего, пишут издателям, импресарию, дирижерам и другим деловым людям. Современный композитор не прибегает к письмам для общения с друзьями, да и времени у него нет, чтобы выработать такой навык. У него редко появляется психологическая потребность высказать в письме то, что ему хотелось бы сказать, причем — вполне определенным людям. (Правда, он находит время обратиться к тому или иному неудобному журналисту, но ведь это намного легче и в сотни раз приятнее).

Конечно, бывают исключения и в наши дни, прежде всего надо назвать Рихарда Штрауса, который время от времени может как равный разговаривать с Говмансталем, что несравненно труднее для первого, чем для второго. При этом Штраус берет верх, я думаю, хотя бы своей прямоотой<sup>1</sup>. (Вот я и приложил руку к столетнему юбилею Штрауса в 1964 г.!)

Но Штраус тогда уже отошел в сторону, он просто жил во времени или, на худой конец, катился в вагоне «люкс» сквозь время, в котором Шёнберг жил и формировался и которое в какой-то степени живет в Шёнберге и находит в нем свою форму. Я говорю «в какой-то степени», потому что при всей центрированности Шёнберга другие направления в музыке были возможны в прошлом и возможны сейчас. И Шёнберг в каждом письме говорит все, что думает, и по этой причине его письма это и его автобиография, не преднамеренная, не основанная на воспоминаниях и потому самая надежная из всех биографий, когда-либо написанных великим композитором. Более того: это одна из немногих великих книг, написанных композиторами, и без нее не обойдется никто из причастных к музыке (и не только к современной музыке)\*. Но ее должны читать не только музыканты. Повествование художника о его борьбе может и оставить холодным читателя, не чувствующего необходимости искусства, но в данном случае, по-моему, этого не произойдет, потому что скальпель совести Шёнберга был самым острым оружием, равного которому не было ни у кого из музыкантов, и не только у музыкантов. Кажется, что композитор видел далеко вперед, на чем бы ни останавливалось его внимание. По временам эта способность ошеломляет. Читая письма к Кандинскому, где говорится о Гитлере, читатель может усомниться:

\* Следует поздравить переводчиков, поблагодарить их и сейчас же предложить им перевести «Учение о гармонии». Критическое замечание состоит в пожелании большей полноты: как в увеличении числа писем (включая и письма 1919 года ко мне), так и в уменьшении числа звездочек, указывающих на пропуск. (Прим. Стравинского).

действительно ли они были написаны в 1923, а не в 1933 году<sup>2</sup>. Эту книгу стоило бы приобрести ради одних писем к Кандинскому и писем к Густаву Малеру (среди последних есть одно с просьбой о денежной помощи совсем в духе Шуберта)<sup>3</sup>.

Вся литература о Шёнберге, появившаяся до сих пор, может показаться читателю-неспециалисту чем-то, написанным на фортране<sup>4</sup> или на каком-то другом непонятном профессиональном языке. Пусть это не отпугнет читателя от рассуждений композитора на музыкальные темы. Язык его прост и ясен, письма полны интуиции, а не принципов анализа.

К сожалению, в книге нет первых глав, обычно самых длинных в автобиографиях. Первая дата — 1910 год, когда имя Шёнберга было уже известно, и почти половина всей его музыки уже была написана. В одном из самых ранних писем содержится случайное замечание о том, что оркестр богаче в высоком регистре, а не в нижнем. Ясно, что он уже мыслит полифонически, намного раньше других. Подобные замечания заставляют пожалеть, что этот период так слабо представлен в книге. Столь же слабо представлен период 1910—1925 годов. Мысли, встречающиеся в письмах этого периода, — лучшие страницы книги. Вот ответ дирижеру, захотевшему сократить один эпизод в ранней вещи Шёнберга: «Я против удаления гланд, хотя знаю, что можно просуществовать и без рук, ног, носа, глаз, ушей и т. д... Лучшее совсем не исполнять музыкальное произведение, если при этом отсекаются части целого, пускай уродливые и несовершенные, но доставшиеся ему от рождения... Ампутируя, нельзя улучшить работу. Краткость и сжатость — удел экспозиции. В данном случае замысел не предполагает компактности деталей. Пьеса, конечно, растянута. Но если я выброшу одну из деталей, останутся другие длинные части. Вся вещь все равно сохранит замедленную экспозицию. Может быть, уйдет меньше времени на исполнение, но произведение в действительности не станет от этого короче. Работа, в которой вырезаны части, будет производить впечатление очень длинной (за счет экспозиции), но с короткими эпизодами (где произведены сокращения)»<sup>5</sup>.

В письмах этого периода обиды только раздражают его, они еще не стали тем мучением, к которому приведет целое десятилетие негодования, как *basso continuo*, сопровождающее каждую страницу книги. Теперь, в начале 1920-х годов, его голос звучит иногда даже смиренно (хотя, конечно, безропотность была абсолютно чужда композитору): «Я сознаю, что меня не могут понять, однако мне достаточно одного уважения»<sup>6</sup>.

Его остроумие еще не насквозь пропитано горечью. В ответ на просьбу какой-то газеты составить список людей, которых он спас бы в ковчеге, будь он современным Ноем, Шёнберг вкладывает в конверт открытку с собственным адресом и словами: «Прошу известить меня о любом, кто решит спасти меня, чтобы я мог оказаться поблизости от этого человека»<sup>7</sup>. В другом письме он пишет: «На вопрос, почему я больше не пишу так, как в период «Просветленной ночи», я обычно отвечаю: я пишу так же, но не виноват, что люди не видят этого»<sup>8</sup>.

Одно из самых ценных замечаний, содержащихся в этом томе,

адресовано издателю и звучит так: «Музыка никогда не таскает за собой смысл, по крайней мере, в той форме, в которой она выражена, хотя смысл присущ самой природе музыки»<sup>9</sup>.

Примерно в 1925 году тон начинает меняться. Критики, увлеченные модной легковесной музыкой, не могли, конечно, платить ему дань уважения. Старый мастер уже устал от медленной осады посредственности. Нападки на додекафонию, казалось, превзошли даже самый суровый прием прежних лет, когда молодость помогала легче сносить критику. Теперь он начинает указывать на разницу между художником от рождения и человеком, ставшим художником. Он никогда не присоединился бы к мнению Сартра: «гений — это выход, который придумывает себе человек». Такое определение он наверняка отнес бы к активности другого рода — культу *kaigos* \* или «пути наверх».

Шёнберг гневно обращается то налево, то направо — но никогда не обращается со злобой к прошлому, потому что он необычайно легко прощал. Иногда его голос становится гласом вождя праведных. Он напоминает о «законах верности»; запрещает ученикам признавать других богов или завязывать знакомства с подозрительными личностями (прежде всего — со мной). Его сатирические нападки на до-мажорные окончания вполне применимы к пяти моим вещам, написанным к тому времени, да еще к двум десяткам, которые еще только предстояло написать. Насколько я выяснил, Шёнберг сначала видел во мне просто русского чудака, а затем — ремесленника или мастера монтажа.

Некоторые из писем этого периода своей сердечностью напоминают заботливость дорожных указателей, а одно письмо (к покойному Гансу Эйслеру), написанное в то время, когда Шёнберг пытался сохранить в секрете идею серийной музыки, наполнено крикливыми упреками, спровоцированными пустыми слухами<sup>10</sup>. А всего за несколько лет до этого он писал совсем другие письма И. М. Хауэру, который изобрел свою собственную двенадцатитоновую теорию<sup>11</sup>. Там Шёнберг великодушно предлагал обмен идей и совместные публикации в духе Дарвина и Уоллеса<sup>12</sup>.

Но даже в это время, трудное для него во всех отношениях, в письмах доминирует то же свойство, которое характерно и для его музыки — страстное развитие своей идеи. Правда, письмам не хватает музыкальных свойств его Серенады, Квинтета, Септета — не хватает певучести и юмора. Все это вряд ли удивительно, если учесть, что чаще всего эти письма пишутся с целью обличить загнивание, заклеймить мертвые мерки тех, кто, как выясняется, мог бы помочь ему и не сделал этого. Но наше восхищение от этого не уменьшается: в книге нет ни одной общепризнанной истины, а с другой стороны, нет такой общепризнанной мысли, которую Шёнберг не опроверг бы. Если все эти достоинства еще не обещают читателю удовольствия, может быть, я рассею дурное впечатление, отметив, что никогда еще не читал я писем, настолько свежих и свободных от литературщины.

Только в американские годы Шёнберг становится в своих письмах грустным и подчас обидчивым. Все больше сознавая свое «еврейство»,

\* выгоды, пользы (*древнегреч.*).

с каждым новым шагом нацистских агрессоров он жалуется на равнодушие евреев. Они «никогда не интересовались моей музыкой, — пишет он в 1938 году, — а теперь к тому же собираются искусственно развивать в Палестине особую еврейскую музыку, отбрасывая все, чего я достиг»<sup>13</sup>. Тем не менее к концу жизни он подумывает о том, чтобы переехать в Израиль.

От большого американского страуса он дождался не больше внимания, чем в свое время от венского. «Мое самое сильное желание состоит в том, чтобы мое исчезновение из Вены было столь же незаметным, как и мое существование здесь», — пишет он в своем письме в 1925 году<sup>14</sup>.

Это соединение любви и ненависти к Вене продолжалось у Шёнберга до самой смерти, которая наступила слишком рано, чтобы он мог произнести: «Я же вам говорил!» Не настало еще время, чтобы и читатель мог сказать то же самое. Но бедность молодого человека в нераскаившейся Вене — унижение совсем другого рода в сравнении с бедностью пожилого (и к тому же — известного) человека в окружающем богатстве послевоенной Америки.

Отсутствие денег — это отсутствие времени. Отдав такую большую часть жизни своим ученикам, он жалуется теперь, что уроки утомляют его, не оставляют ему времени для композиции. Некоторые письма представляют собой записки ректору колледжа отпустить «200 или хотя 150 долларов» на книги для студентов<sup>15</sup>. Все рекорды побивает письмо 70-летнего мастера в Фонд Гуггенхайма с просьбой о денежной помощи для завершения работы<sup>16</sup>, которая (так и не оконченная) вскоре пойдет в «Ковент-Гардене» («Моисей и Аарон», в июне). Хотя несколько тактов этой оперы перевесили бы весь каталог музыки, созданной на деньги Фонда, Шёнбергу ответили отказом.

К 1939 году направление Шёнберга как будто бы перестало существовать. Берг умер, Веберн умолк (хотя и раньше его голос звучал не очень громко), а сам Шёнберг писал тональную музыку или не писал ничего. «Я ничего не написал за последние два года», — сообщает он другу и указывает на причину: «невыносимую депрессию»<sup>17</sup>.

Последние письма как будто свидетельствуют о рецидиве болезни, но не о серьезном ухудшении. Болезнь началась во время войны, когда Шёнберг ощущал новый подъем творческих сил, но действительно плохо ему стало только в год смерти. К этому времени он перестал гордиться своей неисполняемой музыкой, вместо этого Шёнберг упорно возвращался к гордому сознанию того, что он не сдался. Есть что-то торжествующее в этом умирающем старике.

Опубликовано: *Observer* (London), 1964, 18 October, p. 26 (под назв. «Шёнберг высказывает свое мнение»); *High Fidelity* (Great Barrington), 1965, № 5: TE, p. 132—138; TC, p. 248—253.

Статья Стравинского является рецензией на англ. перевод эпистолярного наследия Шёнберга (*Schoenberg A. Letters. Selected and edited by E. Stein.* — London, 1964) впервые опублик. на нем. языке (*Schoenberg A. Briefe.* — Mainz, 1958). Англ. вариант включает в себя около 20 ранее неопубликованных в нем. изд. писем Шёнберга, в том числе и письма к Малеру. Поэтому ссылки далее даются на англ. изд. Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> Имеется в виду кн.: Strauss R. Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal.— Zürich, 1952.

<sup>2</sup> Письмо 64 В. Кандинскому от 4 мая 1923 г.

<sup>3</sup> Письмо 264 Г. Малеру от 2 августа 1910 г.

<sup>4</sup> Фортран — язык программирования, формальная знаковая система, предназначенная для описания данных информации и программ их обработки.

<sup>5</sup> Письмо 29 А. Цемлинскому от 20 марта 1918 г.

<sup>6</sup> Письмо 82 П. Беккеру от 1 августа 1924 г.

<sup>7</sup> Письмо 37 в газету «Deutsche Zeitung Bohemia» от 19 ноября 1921 г.

<sup>8</sup> Письмо 95 Г. Хинришену от 12 февраля 1927 г.

<sup>9</sup> Письмо 18 Э. Херцке, осень 1913 г.

<sup>10</sup> Письмо 92 Г. Эйслеру от 12 марта 1926 г.

<sup>11</sup> Письмо 78 И. Хауэру от 1 декабря 1923 г.

<sup>12</sup> Речь идет о факте сотрудничества А. Уоллеса и Ч. Дарвина, одновременно и независимо друг от друга создавших теорию естественного отбора.

Однако, нужно иметь в виду, что в случае с Шёнбергом и Хауэром подобный контакт не возник, несмотря на то, что Шёнберг приложил к этому определенные усилия. Основная причина, по-видимому, крылась в достаточно существенных отличиях додекафонных методов композиций обоих композиторов. В отличие от Шёнберга, Хауэр строил свою теорию, основываясь на двенадцати комплексах (по выражению самого композитора — «тропах»), которые он в свою очередь делил на два шестизвучия. В противовес шёнберговской серии, в каждом шестизвучии были возможны изменения порядка следования звуков. Особо надо отметить, что Хауэр начал разрабатывать свою теорию на несколько лет ранее Шёнберга (подробнее о методе Хауэра см.: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976, с. 113—120).

<sup>13</sup> Письмо 178 Я. Клацкину от 19 июля 1938 г.

<sup>14</sup> Письмо 86 редактору «Neues Wiener Journal» Ю. Бистрону от 26 сентября 1925 г.

<sup>15</sup> Письмо 175 президенту Калифорнийского университета от 2 октября 1937 г.

<sup>16</sup> Письмо 200 в Фонд Гуггенхайма от 22 января 1945 г.

<sup>17</sup> Письмо 178 Я. Клацкину от 19 июля 1938 г.

## 114. Элегия Дж. Ф. К.<sup>1</sup>

— *Вы расскажете нам что-нибудь об истоках Элегии, г-н Стравинский?*

— Идея возникла в середине января 1964 года. Мне показалось, что ноябрьские события слишком скоро были забыты, и я решил протестовать.

Заметили ли вы, между прочим, как некоторые из первых реакций на убийство напоминали рассказы этнографа о практике ритуального царубийства? Они явились второй подобного рода манифестацией в течение нескольких месяцев, — первая представляла собой широко распространенную боязнь конца света во время солнечного затмения и в этом качестве была схожа с рассказами о ярости божий племенных шаманов-лекарей. После убийства также можно было обнаружить следы атавистических верований в благоденствие общины, полностью зависящее от процветания короля, и поэтому царубийство — это не только высший акт кощунства, но и акт разрушения, направленный против общины в целом. Казалось также, что триба<sup>2</sup> ждет наказания, — не фиванской чумы, а чего-то более для себя подходящего, — например, краха на бирже.

Были, конечно, и другие реакции, и не исключено, что иные воспользовались шоком для создания маленькой сенсации в своей собст-

венной жизни: «Президент умер, поэтому я могу развестись с моей женой!», — в таком духе.

Но меня интересует...

— *Вы говорили, что хотели протестовать...*

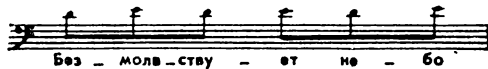
— Напоминанием. Но собственно к произведению все это не имеет особого отношения.

— *Как возникло сотрудничество с мистером Оденм?*<sup>3</sup>

— По моей просьбе. Мистер Оден знает мое расписание. Но более того, в такой обостренно чувствительной обстановке, как эта, можно было рассчитывать, что именно он избежит проявлений дурного вкуса, — я говорю это, прекрасно представляя себе наших альбатросов эпической поэзии и симфоническое чувство, которое пробуждают такие происшествия и на какое-то время разрешают простить всплески крайностей в искусстве. Я сделал несколько туманных намеков, — ничего значительного, — чтобы помочь ему начать. Сказал, что представляю себе скорее хорал, чем сольную пьесу, чтобы навести его на самый простой язык. Но Оден едва ли не чересчур опытен. Он не только предчувствует назначение музыки, — но готов подчинить себя ей до такой степени, что должен быть обманут, чтобы не оказаться слишком уж в тени. В данном случае он сочинил стихотворение регулируемой длины, в том смысле, что подвижный заключительный стих мог повторяться в любом месте как рефрен; сначала я сочинил музыку для этого плавающего станса. Отношение Одена к качеству звучания раскрыто, между прочим, в его просьбе «заменить «sadness» на «sorrow»\*: в первом слове слишком много «s», а второе более звучно.

— *Когда вы начали сочинять?*

— Стихотворение попало мне в руки в начале марта, за несколько дней до отъезда в Кливленд на концерты. Идеи мелодий возникли у меня, как только я прочитал стихотворение, но первая фраза (которая, как я уверен, никогда не приходит оторванной) была написана в полете между Лос-Анджелесом и Огайо:



Я цитирую эти две ноты, потому что они, словно возвращающиеся занкание в моей музыкальной речи, не покидают меня с тех далеких времени, когда была написана «Свадебка» и вплоть до Концерта in D для струнных, и раньше, и позже этих произведений, — в общем, это болезнь всей моей жизни.

— *А последующие этапы сочинения?*

— Я написал сначала вокальную партию, и только тогда обнаружил те связи, те отношения, из которых мог вывести инструментальные линии. Между прочим, когда Шёнберг сочинял свою Фантазию, то он сначала написал партию скрипки, а уж потом — партию фортепиано<sup>4</sup>.

Я закончил опус 1 апреля, и спустя пять дней сочинение было

\* Слова-синонимы: печаль, скорбь (англ.).

исполнено в Лос-Анджелесе. В этом же месяце, немного позже, я сделал его обработку для меццо-сопрано.

— *Вы бы охарактеризовали эту музыку как двенадцатитоновую?*

— Нет, не охарактеризовал бы. Теперь этот ярлык несет слишком мало информации; двенадцатитоновая система более не существует, и двенадцатитоновые диаграммы практически исчерпаны. Серия или ряд, одно время последовательно используемые как основа сочинения, теперь редко служит чем-то большим, чем отправная точка. И в любом случае препарирование серии Элегии не стоило бы затраченных трудов. Если уж проливать какой-нибудь свет на мой метод, то нужно было бы признаться, что я уже соединил некоторые мелодические фрагменты, прежде чем нашел присущий им серийный образец. Это объясняет, почему вокальная партия начинается с противодвижения, а партия кларнета с ракохода: серия была обнаружена где-то в другом месте сочинения.

— *Есть ли связь между серией и стихотворной формой?*

— Только в том, что семнадцать «нот» хайку заключены в единое изложение серии<sup>5</sup>.

— *Вам или мистеру Одену принадлежала идея хайку?*

— Мистеру Одену. Мы как раз говорили с ним о другом метре; но у Одена, вы знаете, теперь период хайку, как у Байрона было увлечение terza rima<sup>6</sup>. Как бы то ни было, мне кажется, что если Элегию можно причислить к хайку, то только благодаря слоговому подсчету. Материал же ближе к дому приходского священника или шотландского пастора, чем к мистическому Востоку.

— *Еще всего один вопрос, г-н Стравинский. Три кларнета были подсказаны «Кошачьи колыбельными песнями»?*<sup>7</sup>

— О нет, Berceuses\* совсем другой род ша-девра\*\*.

Опубликовано: New York Times, 1964, 6 December; ТС, р. 60—62. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Элегия для баритона, двух кларнетов и альтового кларнета посвящена памяти Джона Фитцджеральда Кеннеди, президента США, убитого в ноябре 1963 г.

<sup>2</sup> Согласно римской традиции древнейшее население Рима делилось на 3 трибы (племени) — латинян, сабинян, этрусков.

<sup>3</sup> Элегия написана на текст У. Одена.

<sup>4</sup> Фантазия для скрипки и ф-но А. Шёнберга op. 47 (1949). Действительно Шёнберг создал вначале пьесу для скрипки соло, а затем добавил к ней фортепианный аккомпанемент (см. об этом: Ruffer J. Das Werk Arnold Schönberg. — Kassel, 1959, S. 57).

<sup>5</sup> Хайку (или хокку) — жанр и форма японской поэзии, в основе которых лежит трехстишие, состоящее из двух окаймляющих пятисложных стихов и одного семисложного посередине (5—7—5).

<sup>6</sup> Имеются в виду терцины — стихотворная форма в итальянской поэзии, сложившаяся в XIII веке. В форме терцин написана «Божественная комедия» Данте. У Байрона известен случай обращения к терцинам — в поэме «Пророчество Данте» (1819).

В основе терцин — рифмовка по принципу aba bcb cdc и т. д.

<sup>7</sup> Упоминаются «Кошачьи колыбельные песни» (1915—1916), состав которых близок составу Элегии — контраalto и 3 кларнета.

\* Колыбельные (франц.).

\*\* chat (франц.) — кошка (произносится по-русски «ша»).

Писания Вагнера — есть ли в них прок (был ли когда-нибудь?) для понимания его музыкально-драматического искусства? Помогут ли поклонникам «Тристана и Изольды» его неуклюжие оправдания? Сомневаюсь (хотя несколько не удивлюсь, если услышу в ответ яростный хор академических «да»). Насколько мне представляется, прозаические опусы Вагнера хороши как экспонат «А», демонстрирующий пропасть, которая пролегла между гением человека и аксессуарами его мышления.

Вагнер не обладал слишком большим талантом теоретического изложения. Гораздо лучше он справляется с конкретными обстоятельствами, — в самом деле, он проницательный, хотя порой неблагоприятный, критик современного театра и других композиторов. Однако он предпочитает теоретические разглагольствования. И тем не менее его критика достойна наивысшей похвалы, потому что Вагнер всегда руководствуется исторической точкой зрения. Пожалуй, он был первым великим композитором, который начал анализировать историю музыки, так сказать, извне и определил свое место в ее будущем в исторической перспективе. Более того, такой взгляд на свою роль, по-видимому, родился в его голове одновременно с пробуждением музыкального таланта; впоследствии он и оставался тем «импульсом», «приводом», Байрёйтом, бюстом, которые мы находим за всем, что он писал. Конечно, история указывала прямо на Vaterland\* и так же неукоснительно, как стрелка компаса, вела оттуда к парадной двери Вагнера. Такой взгляд, помимо всего, уводил Вагнера прочь от проблем «абсолютной музыки»<sup>2</sup> (хотя его собственные рассуждения по поводу этого понятия вряд ли помогут кому бы то ни было составить представление о том, что он имеет в виду) к «синтезу искусств» в новой форме «драматического выражения». И все эти длинноты лишь для того, чтобы сказать, что он познал свои дарования. Наконец, правильность исторического диагноза имеет значение только потому, что впереди маячили «Тристан» и «Кольцо».

Трудность для читателя заключается в той тяжелой поступи, с которой движется изложение грандиозного замысла. Вагнер не столько доказывает, сколько уговаривает и увещевает; к тому же, он не выделяет главного. Он прилагает титанические усилия для того, чтобы объяснить четко, но на усилиях все и кончается. «Дайте сказать мне это в одной фразе», — восклицает он в какой-то момент, задыхаясь в своем недуге иносказаний, и читатель немедленно преисполняется чувством глубокой симпатии к нему, — но ничего из этого не получается, кроме чудовищного многословия, переведенного на немислимый диалект квакеризмов, архаизмов и синтаксических германизмов, изобретенных для него первым его переводчиком Уильямом Эштоном Эллисом. И хотя литературные достоинства этих куц неподрезанной речи ничто в сравнении с подлинником, Эллис заявляет, что нашел «эквивалентный стиль», и (о, ужас!) он, кажется, действительно, преуспел.

\* отечество (нем.).



Вагнеровские нагромождения придаточных предложений могут бросить вызов всем рекордам выносливости читателя, — преданность Эллиса при этом, конечно, не подвергается сомнению. Сначала читатель отступает, но, вновь возвращаясь, натывается на сотню или около того паразитов из не поддающихся пониманию фраз, он принимает самое, на его взгляд, правильное решение — читать пятое через десятое.

«...Воля стремится стать чистым знанием, но это возможно только постольку, поскольку она остается неподвижной в своей глубочайшей замкнутости; как будто она ожидала добрых вестей об искуплении извне; довольны они этим или нет, это и само по себе находится в состоянии ясновидения; и здесь, за пределами границ времени и пространства, она сама по себе осознает единый и неделимый мир...»<sup>3</sup>

Она? Они? Здесь? Где? Кто? Неудобочитаемость усугубляется ненасытной жаждой метафор, вроде «бурных морей», на «волнах которых несутся»... так, как это бывает только у Хаклейта, — и сложных слов; Моцарт, например, — «рано-удачливый» и «песенно-радостный»<sup>4</sup> (словом, почему бы не «мешком-ударенный»? ). Гротескный стиль и умоляющий тон — это препятствия, которые могут преодолеть лишь немногие читатели.

Я прочел недостаточно литературных творений Вагнера, чтобы заслужить право судить о выборе, сделанном издателями, и о порядке статей. Но было бы полезнее привести большее число отрывков из любовных писем, — в особенности к фрау Везендонк («мое дитя») и Джудит Готье («переливающаяся через край чаша моего упоения»), хотя бы потому, что в этих письмах стиль композитора заметно контрастирует с вышеописанным. Было бы уместно перед каждым отрывком поместить некоторые сведения, вызвавшие на свет появление того или иного из них; впрочем, этот недостаток частично искупается введением, — описанием жизни и деятельности Вагнера, — в целом великолепным кратким обзором, накал которого вполне сравним с прозой, которая затем последует.

Я не могу, однако, согласиться с тем, что Вагнер — «великолепный толкователь Бетховена», — только не его музыки. Программные заметки Вагнера о симфониях тем хуже, что искажение музыки принадлежит большому музыканту. Он пытается словами определить «реальные» субъекты симфоний, потому что «реальный субъект»<sup>5</sup>, в противовес просто музыкальному, необходим для «настоящего понимания»; в результате эти попытки выливаются в едва ли пригодный для печати бред. Создатель Пасторальной симфонии «направился к веселым жизнерадостным людям, которых он приметил на свежем лугу у опушки благоухающего леса, дружески расположившихся, шутивших и танцевавших...»<sup>6</sup>. Что же до автора Девятой симфонии, то здесь его музыка «выходит за собственные границы и превращается во всеобщее искусство...»<sup>7</sup> Вагнер постоянно распространяется о том, что нужно выйти за пределы музыки, и регулярно вставляет замечания, что «художественное произведение будущего» не станет потакать музыке, обходящейся собственными средствами.

Я не могу также согласиться с утверждением издателей, что «основной аргумент» «Иудаизма в музыке»<sup>8</sup>, — статьи, мудро помещен-

ной в начале книги, так что она окрашивает поддельный идеализм, который воследует, — «содержит столько правды по этому поводу, сколько нельзя найти ни у кого за весь XIX век». Ницше, например, видел еще больше, но не в этом дело; вопрос в том, видел ли Вагнер вообще хоть какую-нибудь правду; и я остановлюсь на этом подробно, потому что хотя все слышали об этом его труде, я подозреваю, что читали его немногие. Действительно, я и сам не читал его раньше, и теперь меня одновременно совершенно поразили его злобность и современность: Геббельс и Розенберг вполне могли участвовать в нем. «Иудаизм» — это «злой дух нашей современной цивилизации», — говорит великий композитор, а «иудей» — это «самое бессердечное из человеческих существ». Друг Бакунина и некогда радикал, сражавшийся на баррикадах 1848 года, приходит затем к дискриминации «обыкновенных евреев». Но в чем же «правда» Вагнера? В той логике, которая приписывает творческую несостоятельность композитора его еврейству? Тогда что же сказать о многих примерах такой же несостоятельности у всех остальных? И есть ли истина в утверждении, будто бы «подражание» и «мимикрия» — специфические и характерные черты еврейства в музыке? Надо признать, что тирада Вагнера по этому поводу — «еврейский музыкант одновременно бранит разные формы и стили любого времени и любого художника» — звучит замечательно похоже на критику моей собственной музыки еще несколько сезонов тому назад. И даже при всем этом сущность вагнеровских нападок шокирует меньше, чем невыносимая злоба, которой они пышут, особенно когда он упрекает Мендельсона, следовавшего образцам «нашего Баха»\*. Сам Томас Манн не смог бы скрыть горькую истину, заключающуюся в том, что именно Вагнер (не Ницше, не Гегель) был пророком третьего рейха. Снова и снова он взывает к этим утомительным добродетелям неподкупного народа; к «открытому выражению эмоций» в противовес «интеллектуализированной» (иудейской) речи; к глубинности германского духа в его «войне совести» против французской, итальянской или любой другой поверхности; к необходимости очищения мира от политики, чтобы мир снова стал достойным «настоящего поэта» (догадайтесь, кого).

Другие статьи в первом разделе (англ. изд. Вагнера. — В. В.) относятся к анализу «Культурного упадка XIX столетия»<sup>10</sup>. Но арсенал Вагнера содержит только тяжелую артиллерию, гаубицы, причем многие из снарядов чересчур велики, чтобы их можно было зарядить. Сатира, — впрочем, на редкость плоская, — напоминает «Вечера в оркестре» Берлиоза<sup>11</sup>, но лишь по контрасту, и потому, что касается некоторых общих основ. В других отношениях повествовательное мастерство французского художника настолько неизмеримо выше, а пейзаж его человеческого мирозерцания настолько богаче и разнообразнее, что вряд ли уместно сравнивать их.

Наиболее успешны изыскания Вагнера в области оперы, и чем конкретнее, тем лучше. «Первоклассный оперный оркестр состоит в основ-

\* Новая книга Эриха Вернера, посвященная «Илье» Мендельсона<sup>9</sup>, содержит интересные наблюдения о влиянии музыки древнееврейской службы на каденции в этой оратории. (Прим. Стравинского).

ном из обладающих настоящей музыкальной культурой членов оперного ансамбля»<sup>12</sup>, — говорит он, и справедливо; и в отдельных кусках, касающихся Моцарта и Вебера, он выступает в «Началах современной оперы»<sup>13</sup> как в высшей степени проницательный наблюдатель.

«Критика не обратила на «Эврианту» того внимания, какого она заслуживает по своему необыкновенно поучительному содержанию... Однако, сколько существует опера, не было произведения, в котором внутренние противоречия всего жанра в благородном стремлении достигнуть совершенства были бы более последовательно и откровенно выражены композитором, в равной мере одаренным, глубоко чувствующим и любящим правду.

Эти противоречия суть абсолютная, существующая ради самой себя мелодия и истинное драматическое выражение на всем протяжении оперы. Здесь необходимо должно было быть принесено в жертву что-нибудь одно — мелодия или драма.

Россини принес в жертву драму; благородный Вебер хотел ее восстановить силой своей задумчивой мелодии. Ему пришлось убедиться в том, что это невозможно»<sup>14</sup>.

Глава о Россини невыносимо покровительственна; тем не менее она выявляет амбивалентные чувства Вагнера к итальянской музыке, обнаруженные в его собственной музыке — в итальянизированных мелодических фигурах, которые выются в его партитурах, начиная от «Запрета любви» и кончая «Парсифалем» (и «Просветленной ночью»<sup>15</sup>), и завитушки эти переварены, или германизированы, но не полностью. Касаясь нового мелодического качества «Эврианты», Вагнер проницательно замечает: «можно предположить, что мелодия была готова прежде стихотворных строк, на которые она написана»<sup>16</sup>, то есть то самое, что на самом деле происходило с частями «Пеллеаса», о чем мы узнали из эскиза партитуры. Наконец, прежде чем оставить предмет оперы, я хотел бы упомянуть, что Вагнер уже осуждает «действие» и «жадность глаз», требующую «постоянных изменений на сцене», слово он подготавливает слушателей к скульптурной группе «Кольца».

«Произведение искусства будущего», судя по приведенному подбору отрывков, — это, по сути говоря, каша из Шопенгауэра и феноменологии<sup>17</sup>. Кроме того, высшая точка, — то исследование взаимоотношений между гласными, звучащими в устной речи, и тонами, звучащими во время пения, музыкальная *alchimie du verbe*\*, исследование, которое может пленить читателя, брошено именно в тот момент, когда от него нельзя оторваться. В начале другого раздела — «Развитие Вагнера»<sup>18</sup> — складывается впечатление, что на одной-двух, написанных в беспечном тоне страницах, художник делает то, на что, согласно честному его признанию, был неспособен даже Ницше — он смеется над собой! В других отношениях эти автобиографические заметки примечательны тем, что повествуют о музыкальном образовании Вагнера, скуднейшем из всех, полученных когда-либо большими композиторами<sup>19</sup>, хотя его интересы были широчайшими; но затем он пишет, что

\* алхимия слова (франц.).

музыка — это «искусство, которое легче всего изучить», — именно так он прошелся по поводу некоторых «евреев», которые, видимо, изучили больше музыки и с большей легкостью, чем он сам.

Остаются разделы: «Искусство исполнения»<sup>20</sup>, в котором, среди многих, относительно уместных замечаний, Вагнер правильно указывает на то, что самое важное — это тема: «Байрёйт», то есть Вагнер на вершине своего могущества, шумящий как министр всемирных наук и искусств; и «Политика», не имеющая ничего общего с тем смыслом, который привык вкладывать в это слово читатель. Поздняя политика Вагнера, в самом деле, в лучшем случае — виговская<sup>21</sup>, благодаря его царствующему покровителю<sup>22</sup>, а в худшем — парад германфильских чувств. Первую точку зрения он уже выразил в «Золоте Рейна», — в той, невольно получившейся комической сцене, где Вотан отказывается платить гигантам за строительство Валгаллы. (Вотан ведь обещал им свою свояченицу!)<sup>23</sup>. Фазольт, представитель гигантов и прототип профсоюзного лидера, предупреждает Вотана: «Was du bist, bist du nur durch Verträge» \*. Такой поворот представляет собой самое демифологическое вторжение идеи, будто Божество и монархия конституционны, — так же, как в контексте, угроза, что Валгалла может сгореть.

Рабство Вагнера ослабилось из-за короткого века Кирстен Флагстад и снижения наркотических эффектов его музыки, благодаря распространению более сильных наркотиков. (И это были наркотики, способные, к примеру, вызвать взрыв возбуждения у Бодлера.) Эта книга не оправдывает Вагнера-человека. Но вагнерианцы вовсе не считают, что он нуждается в каких-либо оправданиях. Для них достаточно, как сказал Ницше, то, что в «царство искусства привнес кое-что один Вагнер»<sup>24</sup>.

Опубликовано: ТЕ, р. 138—144; ТС, р. 242—247. Датировано в ТС апрелем 1965. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Статья Стравинского представляет собой отклик на книгу: Wagner on Music and Drama. A compendium of R. Wagner's prose works.—New York, 1964, являющейся, в свою очередь, кратким изданием англ. публикации литературного наследия Вагнера, перевод которого был осуществлен У. Э. Эллисом (Richard Wagner's Works, translated by W. A. Ellis, Vol. 1—8.—London, 1895—1899).

<sup>2</sup> Термин, возродившийся в годы неоклассицизма XX века. «Абсолютной музыкой» (как ее называл Ф. Бузони в своей программной статье «Neue Klassizität?») признавалась музыка, абсолютно лишенная литературного или иного внемузыкального подтекста, т. е. именно того, что и составило основу творчества Вагнера и других романтиков.

<sup>3</sup> Отр. из статьи Вагнера «Бетховен» (1870, рус. пер. — М.; Спб., 1912), В наст. изд. дается в пер. В. Н. Чемберджи.

<sup>4</sup> Из статьи «Художественное произведение будущего» (1849).

<sup>5</sup> О «реальных субъектах» Бетховена Вагнер пишет в письме к Теодору Улигу 15 февраля 1852 г. — «... характеризую большие произведения Бетховена, нужно отметить, что они настоящие поэмы, в которых заметно стремление превратить реальные субъекты в образы» (цит. по: R. Wagner. Briefe an Th. Uhlig... — Leipzig, 1888, S. 157).

<sup>6</sup> Из статьи «Художественное произведение будущего». Цит. по: Вагнер Р. Избранные работы. — М., 1978, с. 188 (в дальн. — Избр. раб.).

<sup>7</sup> Из статьи «Художественное произведение будущего». Цит. по: Избр. раб., с. 190.

<sup>8</sup> Опубл. в 1850 г.

\* Что ты такое, ты существуешь только потому, что мы так условились (нем.).

<sup>9</sup> Речь идет о кн.: W e r n e r E. Felix Mendelssohn, a New Image of the Composer and His Age. — New York, 1963.

Исследование Э. Вернера рассматривает не только ораторию Мендельсона «Илья», но его творчество в целом.

<sup>10</sup> Назв. I главы рец. Стравинским книги.

<sup>11</sup> Серия очерков Берлиоза, изд. в 1852 г., включает беседы композитора с оркестрантами во время представлений в оперном театре.

<sup>12</sup> Из статьи «Das Wiener Hof Operntheater» (1863, на рус. яз. не публ.).

<sup>13</sup> Назв. III главы рец. Стравинским книги.

<sup>14</sup> Из работы «Опера и драма» (1851). В наст. изд. цит. по: Избр. раб., с. 321.

<sup>15</sup> Струнный секстет 25-летнего Шёнберга (1899, орк. перел. 1917), близкий еще романтическим традициям Вагнера.

<sup>16</sup> Из работы «Опера и драма». В Избр. раб. этот отрывок купирован. В наст. изд. цит. по: В а г н е р Р. Опера и драма. — М., 1906, с. 63.

<sup>17</sup> Феноменология — одна из ведущих в XIX веке линий бурж. философии, где функция познания рассматривается только как описание самого явления.

<sup>18</sup> Назв. V главы рец. Стравинским книги.

<sup>19</sup> См. об этом закл. статью, с. 451.

<sup>20</sup> Здесь и далее назв. VI, VII и VIII глав рец. Стравинским книги.

<sup>21</sup> Виги — политическая партия в Англии XVII — XIX вв., выражавшая интересы дворянской аристократии и крупной буржуазии, однако, не желавшая восстановления абсолютизма.

<sup>22</sup> Имеется в виду баварский король Людвиг II, оказывавший Вагнеру с 1864 г. щедрую материальную помощь.

<sup>23</sup> Речь идет о ситуации второй сцены в опере Вагнера «Золото Рейна» — бог Вотан отказывается отдать великанам Фафнеру и Фазольгу сестру жены богиню красоты и молодости Фрейю. Она была обещана великанам за построенные ими в одну ночь для Вотана чертоги Валгалла.

<sup>24</sup> Эта фраза, разумеется, могла быть произнесена Ницше (см. прим. 3 к № 15 наст. изд.), но установить, в какой конкретной работе она высказана, комментатору не представилось возможным.

## 116. Беседа со Стравинским

В воздухе пахло деньгами, большими деньгами, — так, грубо говоря, можно выразить неясное предчувствие. И деньги должны были заменить собой все самое дорогое, — все самое дорогое, кроме творчества...

*Г. Джеймс. Американские сцены*

— Мы надеемся, г-н Стравинский, что вы довольны своим пребыванием в Нью-Йорке. Пришлось ли вам побывать на каких-нибудь интересных концертах или спектаклях?

— На концертах не пришлось. Но я посетил вполне пристойное представление «Фальстафа» в Метрополитен. Ах да, еще была телевизионная передача о Пабло Казальсе. Виолончелист и Золтан Кодай довольно пространно (полчаса чистого времени в фильме) обсуждали нелады, связанные со мной, — будто бы я (они так говорят) стремлюсь всегда заниматься чем-то новейшим, в то время как они делают одно и то же на протяжении ста последних лет. Завершив предпринятую на меня атаку, сеньор Казальс перешел к выдержкам из своей жизненной философии и посвятил нас в то, что он против Франко, за мир и за то, что надо бы играть Баха в стиле Брамса. Но бог с ним. Вы хотели говорить со мной о музыкальной критике.

— Мы хотели спросить у вас, почему вы так недовольны ею, — ведь в конечном счете это не так уж важно.

— Меня и не интересует «конечный счет». Я протестую против права высказывать критику словом — Вольтер наоборот. Недавно, в попытках защитить некоего критика, мне привели следующий аргумент: хотя он часто бывает неправ, зато он честный. Это замечание показалось мне одновременно лишены всякой логики и весьма обескураживающим в этическом отношении. Я всегда считал, что важнее верить высказываемого мнения, а отнюдь не его честность. Кстати, с каких это пор честность стала настолько экстраординарным явлением, что заслуживает специального упоминания?

— В чем состоят ваши основные претензии к ныне существующей системе музыкальной критики?

— Когда лимит времени очень ограничен, критика нового сочинения (я не говорю об исполнении) должна состоять, скорее, в описании этого сочинения, а не в скоропалительных суждениях о нем. Не вызывает сомнений также, что рецензент должен обладать определенной квалификацией, — хотя бы хорошо читать аудиограмму. Но единственное требование, предъявляемое к музыкальному критику сегодня, это умение выдать пять тысяч более или менее «читаемых» слов в отведенный час или полчаса. Достигнутая в Нью-Йорке способность представлять в прессу словесную жвачку, — будь то ежедневная доза или непринужденная беседа в воскресном выпуске, — может по праву претендовать на престол на любом поприще, которые в прошлом характеризовались весьма четкой специализацией. «Тайм», например, проявил неожиданное гостеприимство, переместив спортивного обозревателя сначала за стол главного музыкального критика, а затем — театрального.

— Но разве это важно? Ведь существуют же критические издания разного масштаба, начиная с ежедневных и еженедельных.

— Я говорю не вообще. Отдаленные и продуманные отклики гораздо меньше влияют на возникающие немедленно, способствующие популярности коммерческие процессы, которыми живут музыканты. Плохая и недоброжелательная газетная рецензия может иметь катастрофические последствия для одаренного новичка, чье произведение, если оно действительно хоть в каком-то смысле новаторское, скорее всего, не может быть правильно оценено после одного прослушивания.

— О каких последствиях вы говорите? И есть ли принципиальная разница между тем, что происходит сейчас и происходило раньше?

— Последствия заключаются в том, что дальнейшее исполнение и издание несомненно зависят от критики, — это ответ на первый вопрос. Что же касается второго вопроса, то нахожу, что положение композитора коренным образом изменилось, но стало ли оно более рискованным в коммерческом отношении, я не знаю. Возможности исполнения крайне ограничены, а сети концертных залов перегружены. Поэтому композитор должен становиться антрепренером и формировать концертные организации, которые дадут возможность вступать в долю с другими композиторами-антрепренерами.

Художественная его позиция тем временем состоит в основном из одних дилемм. «Как бог на душу положит», — слышит он с одной сто-

роны, а с другой раздается: «Да здравствует комбинаторика!» Между тем скорее всего, он и слыхом не слышал в своей консерватории о подобных концепциях. Его выпестовали в технике, которая так же полезна ему теперь, как запчасти для оборудования, годного лет семьдесят пять тому назад. Педагоги один за другим еще больше сбивали его собственной циничной погоней за модой. Хотя ради справедливости к педагогам следует заметить, что в искусстве еще не было такого периода, когда нотация испытывала бы такие злоупотребления, чтобы становилось трудно провести грань между «фокусами» в нотных обозначениях и настоящей музыкальной фантазией. Короче говоря, современная музыка на любом уровне — это очень сложное дело, и в него не следовало бы вмешиваться критикам-любителям.

— *Но композиторов все-таки издают и исполняют, и хороших тоже, если судить в среднем.*

— Да, однако немногие счастливые случайности не могут оправдать целого. Аргументы же в пользу целого — это количество, но аргументы количества грубо искажают действительность. В недавней шумихе по поводу подъема национальной культуры, поднятой в журнале «Тайм», прозвучало, в частности, заявление, что количество наших симфонических оркестров с 1950 года возросло «с 800 до 1300» и что в течение последнего года в Соединенных Штатах было продано «18 миллионов пластинок с записями классической музыки». Какую бы точку зрения ни отражала эта арифметика, и сама эта точка зрения, и цифры так же опасны и так же вводят в заблуждение, как откровенная ложь. Эти возмутительно односторонние утверждения представляют собой отнюдь не безобидный нонсенс, но передергивание, заслуживающее наказания. Какие пластинки классической музыки? 17,9 миллиона «запасного» Чайковского? (И чего ради они называются «High fidelity» \*?) Разве недостаточно просто «fidelity»?). Количество симфонических оркестров раздуто, по крайней мере, на девяносто восемь процентов. Между тем я думаю, что в лучшем случае их стало 13 вместо 8, и при этом я глубоко сомневаюсь в том, что 13 симфонических оркестров могут обеспечить прожиточный минимум всему своему составу, и уже просто уверен, что гораздо меньше 13 в состоянии продемонстрировать первоклассное исполнение новых партитур наших ведущих композиторов. Я действительно не знаю такого сочетания большого симфонического оркестра с постоянным его дирижером (провал исполнения всей Симфонии Вольпе<sup>1</sup> Нью-Йоркским филармоническим оркестром — яркое доказательство моей правоты), которому такой, например, композитор, как Эллиот Картер мог бы доверить новое сочинение крупной формы (Magna Carter \*\*). Между композиторами и исполнителями нет настоящей связи, — и это еще один огромный вопрос. В названиях расплодившихся повсюду Центров Исполнительского Искусства не фигурирует даже слово «творческий», настолько отсутствует эта связь.

Думаю, что сказанного мною достаточно, чтобы показать, сколь

\* «Высокая точность» (англ.) — название американского журнала, специализирующегося на рекламе пластинок и радиоаппаратуры. (Прим. пер.).

\*\* игра слов: великая партия (англ.).

дурную услугу оказывает подобный тип культурной рекламы, и чтобы пробудить подозрения к статистике у одураченного читателя.

— *Не откажетесь ли вы прокомментировать еще какое-нибудь культурное событие?*

— Как я уже сказал, необходимо переопределить предмет, потому что предмет Музыкального Центра ни в коем случае не музыка tout court\*. Чтобы окрестить свой Центр, Лос-Анджелес, например, выбирает «Фанфары» Р. Штрауса и «Римские празднества» Респиги<sup>2</sup>, два культурных продукта бывших стран Оси<sup>3</sup>. И вот рискуя оказаться зачисленным в шовинисты, я осмелюсь высказать предположение, что в поисках подходящей для такого случая музыки композиторы Лос-Анджелеса могли бы сделать более удачный выбор.

Подошла бы, может быть, даже музыка беженца от Оси — Шёнберга, чье существование в киногороде<sup>4</sup> будет признано в менее удаленных уголках мира изысканнейшим цветком, который город носил в своей музыкальной петлице. Играть Респиги, а не Шёнберга во время дебюта Музыкального Центра в Лос-Анджелесе — это все равно что [...] открыть Музей искусств в Канне выставкой Бюффе вместо Пикассо. Во тьме подобных гримас празднование зрелости нашей музыкальной культуры представляется совершенно смехотворным. Я бы сказал, что наша культурная политика примерно так же компетентна, как и международная, разве что первой руководит комплекс неполноценности, а второй — комплекс превосходства. Америка, без сомнения, достигла зрелости в таких своих представителях, как Ч. С. Пирс, Генри Адамс, Айвс и с восточной стороны моста кажется, что она будет расти по-другому.

— *Возвратимся к нашему вопросу насчет критиков. Только ли они виноваты во всем или они стали жертвой системы?*

— И то, и другое. Но я пытался не приписывать им большей вины, чем та, которая есть. И, конечно же, я не считаю их виноватыми во всем. Не далее, чем вчера, я обнаружил, что защищаю критику. Это замечательное событие было вызвано прослушиванием магнитофонной записи нового «Воццека» в «Ковент-Гардене», и представившейся мне возможностью после прослушивания прочесть целую серию критических заметок. Рецензии совершенно единодушно не отметили, что больше половины времени пение было далеко от совершенства, чтобы не сказать больше. Однако разве в данном случае виноваты одни критики? За вокальными партиями в особенно насыщенных эпизодах даже трудно проследить, и когда речь идет о таком классическом опусе 50-летней давности, как «Воцтек», разве не прав был критик, взявший на себя смелость заявить, что в какой-то момент репетиции дирижер должен был бы обнаружить и затем прекратить всеобщую тенденцию петь не по тем нотам?

Но, возвращаясь к status quo, я закончу свежим примером из моей собственной практики, когда, как мне кажется, рецензент был неправ. Одна нью-йоркская газета, которой отлично известно, что и как следует печатать, недавно охарактеризовала мое сочинение «Авраам

\* только (франц.).



и Исаак» как монотонное и унылое. Что же, может быть, оба эпитета отвечают действительности (я ни минуты не сомневаюсь в том, что они выражают «честное» мнение рецензента); но эпитеты эти нуждаются в пояснениях, впечатление должно быть обосновано. Читатель заслуживает доказательств, и если критик не может их предоставить, то ему остается придерживаться фактов. Два слова, сами по себе, брошенные, как комок грязи, ничего не стоят.

— *Можете ли вы предложить что-нибудь в области критики?*

— Нужно обладать способностью слышать, понимать то что вы слушаете. Нужно найти некую точку равновесия между прошлым и будущим. Новое не может быть оторвано от старого, но вместе с тем нельзя судить о новом, оперируя только старыми понятиями. В каком-то смысле вопрос сводится к мере индивидуализации нового. Как, например, описать, что нового в моих Вариациях<sup>5</sup>? И чем бы не являлось это новое, оно пришло ко мне естественно. Но критику это мое новое может показаться неестественным, даже такому, который хорошо знает мое прошлое, и причина этого заключается в том, что попросту он — это не я. Тем не менее общий подход к новому обычно состоит в выяснении или идентификации «влияний», в моем случае эта идентификация выразилась в натянутых сравнениях моих достижений с изоритмическими мотетами. Критикам с таким подходом мои Вариации несомненно покажут, что я получил вливание от Мессиаана или был обкраден Штокхаузеном.

— *Есть ли у вас надежда, что порядки, на которые вы сетуете, могут быть исправлены следующим поколением?*

— Что же может мне дать надежду на это? Каким образом? Какой пример в настоящем может научить молодежь? Нет.

Меня подмывает впасть в другую крайность «plus ça change»\*, но это уже совсем безобразное самодовольство. Но давайте предположим на мгновение, что это не самодовольство, а факт биологии. Предположим, для критиков открыли что-то вроде тестов Бертийона<sup>6</sup>... Ведь все равно за последние 150 миллионов лет тараканы не изменились.

Опубликовано: New York Review of Books, 1965, 27 May; TE, p. 101—107; TC, p. 80—85. Датировано в ТС январем 1965. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Имеется в виду Симфония С. Вольпе (1956).

<sup>2</sup> «Фанфары» для духовых и литавр Р. Штрауса (1924) и симф. поэма Респиги «Римские празднества» (1929).

<sup>3</sup> Речь идет об «Оси Берлин — Рим» — военно-политическом союзе Германии и Италии, сформировавшемся в октябре 1936 г. Его создание явилось свидетельством открытой подготовки фашистов к развязыванию второй мировой войны.

<sup>4</sup> Речь идет о Голливуде — киноцентре США, расположенном в одном из районов Лос-Анджелеса, где с 1934 г. жил эмигрировавший в США Шёнберг.

<sup>5</sup> Имеются в виду Вариации памяти Олдоуса Хаксли для оркестра (1963—1964).

<sup>6</sup> Стравинский ссылается на систему, разработанную криминалистом А. Бертийоном, получившую в буржуазной криминалистике название бертильонажа. В начале XX в. была вытеснена новой системой — дактилоскопией. Бертийон печально известен своим ложным заключением по поводу одного из документов, фигурировавшего в деле Дрейфуса.

\* plus ça change, plus ça reste lui-même — чем больше это меняется, тем больше остается тем же (франц.).

## 117. Игорь Стравинский говорит о своем последнем сочинении

(...) — *Вариации*<sup>1</sup> стали загадкой для многих слушателей. Об этом произведении, собственно говоря, ничего не известно. Даже то, что оно основано на додекафонной технике, является только предположением. *Вариации действительно додекафонные?*

— Да, они додекафонные, но важно не то, что они додекафонные, а то, что они серийные. И, хотя я назвал это произведение *Вариации*, в нем нет темы. Это вариации серии. Я применил здесь технику вариаций по отношению к серии.

Из одной серии я делаю девяносто шесть. Девяносто шесть разных серий на основе геометрических связей — ибо размещаю тут ноты геометрически. Все они происходят, однако, из одной и той же серии. Так я могу ответить на ваш вопрос. Я мог вам это нарисовать. Но словами могу это представить только таким образом.

Что еще вы хотите узнать об этом произведении?

— *Справедливы ли предположения, что тема в Вариациях впервые появляется у скрипок?*

— В этом произведении нет темы.

— *Простите, я имею в виду серию. Она впервые появляется во втором разделе сочинения, в тот момент, когда вступают скрипки divisi?*

— Вы говорите о двенадцати скрипках, играющих одновременно?

— Да.

— Это не divisi, а двенадцать скрипок соло. Это только двенадцать скрипок соло, исполняющих каждая свою музыку, происходящую из одной и той же серии. Серия поделена пополам, по шесть звуков, шесть и шесть... Понимаете? Эти шесть звуков даны в инверсии, зеркально отражены, и т. д. Были применены все виды серийных комбинаций из шести. На самом же деле из двенадцати, так как в серии двенадцать звуков.

— *Значит, что не тема — эта фигура у струнных внизу...?*

— О, нет, нет...

— *Темы нет, однако есть мотивы, которые несколько раз возвращаются...*

— Нет темы. Точно так же нет и мотивов.

Крафт (включаясь в разговор). — Есть тема, складывающаяся из двенадцати нот, — так напечатано в чикагской программе\*.

— Если хотите, тема из двенадцати нот...

— *Благодарю. Теперь второй вопрос. Хорошо знающих ваше творчество, Вариации привлекли тем, что они так сильно отличаются от всего написанного вами до сих пор. Не только от того, что вы написали давно, но и от ваших недавних произведений. Вариации, благодаря своему, как мне кажется, чистому конструктивизму, настолько*

\* По-видимому, по случаю первого исполнения *Вариаций*, которое состоялось 17 апреля 1965 г. <sup>2</sup>. (Прим. редакции журнала).

необычны, что это представляется даже началом нового этапа творчества...

— Да, они необычны... потому что здесь иной технический подход. Ибо это сочинение чисто контрапунктическое. Чисто контрапунктическое, чистый контрапункт... Такую музыку делали в XV в. Это очень старая музыка, намного старше, чем вы думаете. Она происходит из старого источника, который уже много раз меня вдохновлял.

— Что же это за источник?

— О! Источников много, многие композиторы тех давних времен меня вдохновляли. Жоскен де Пре, Машо и т. д., и т. д. А также те, которые жили до XV века. Вот и все, что я могу об этом сказать.

Крафт (снова включаясь в разговор). — Самое важное в Вариациях не контрапункт, а унисон. Унисон.

(Повторяя, как эхо). — Унисон.

— Так, понимаю. К сожалению, мы должны уже заканчивать наш короткий разговор. Большое спасибо от имени редакции.

— Пожалуйста. Я знаю и ценю ваш журнал и сохранил присланный мне журнал\*. Передайте от меня привет редакции, читателям и польским музыкантам, так сердечно принимавшим меня в Варшаве.

Опубликовано: Ruch Muzyczny (Warszawa), 1965, N 13, s. 4—7. Интервьюер Т. Качинский. Пер. с польск. И. С. Култышевой.

<sup>1</sup> См. прим. 5 к № 116 наст. изд.

<sup>2</sup> Т. Качинский имеет в виду тему, звучащую в партии 12-й скрипки и расположенную в нижней строчке партитуры (2 такта до ц. 25). Примечательно замечание Крафта, высказанное Качинскому в предварительной беседе с ним по поводу Вариаций, которое предваряет публикуемое здесь интервью: «Сочинение написано в технике додекафонии, однако, это свободная додекафония, местами даже смешанная с диатоникой. Тема Вариаций не сочинена Стравинским; она заимствована им из старинной русской музыки (Крафт не уточнил, идет ли речь о народной музыке или о какой-либо иной, например, церковной. — Т. К.). Фактура сочинения сложна, но еще более сложна его запись; ту же самую музыку можно записать проще, облегчая тем самым задачу дирижера».

<sup>3</sup> Упомянутая программа опубликована в рус. пер. (С, с. 59—61).

## 118. Воспоминание. Застольные беседы Т. С. Элиота

Я впервые встретил Т. С. Элиота декабрьским вечером 1956 года, когда приехал в Лондон дирижировать в церкви Сент-Мартин-ин-зе-Филдс. Я пригласил его на чай в «Савой», но он приехал раньше назначенного времени и уже ждал меня, когда я появился в ресторане. (Позднее он сказал, что в концертах я казался ему выше, я же, напротив, был поражен его внушительным сложением. Его огромное, флегматичное и неповоротливое тело было слишком емким вместилищем для его скромности и застенчивости.) Разговор не клеился, моментами почти можно было слышать, как официанты безмолвно начищают се-

\* Речь идет о номере журнала, посвященном 80-летию со дня рождения Стравинского. (Прим. редакции журнала).

ребро. Но помогли фирменные сэндвичи, а также чай (виски, на самом деле). Элиот резко поворачивал голову от собеседника к собеседнику, издавая иногда нервное «да» или «гм», казалось, у него складывалось неблагоприятное впечатление от нас. «Гм, ага, да, возможно, не совсем так», — как будто говорил он, и когда он на самом деле сказал: «Так значит, вы действительно думаете так», — интонация грозила навсегда отбить у вас охоту вообще думать о чем-нибудь. Даже небольшие паузы после ваших замечаний явно демонстрировали их полную бесполезность. Конечно, мой рассказ окрашен перспективой времени, к тому же надо усилить впечатление, рисуя портрет этого человека. Я забыл сказать, что почитаю Элиота не только как поэта и волшебника, но и как подлинного стража языка.

Тем не менее мы смогли поговорить. Я плохо помню темы разговора, но знаю, что затронули мы и Вагнера, говорили и о «Цимбелине» Шекспира, потому что в тот вечер мне предстояло увидеть его в театре «Олд Вик». Говорили о Рудольфе Касснере (Элиот в одном из старых номеров «Критериона»<sup>1</sup> опубликовал его «О тщеславии») и о балете — Элиот оказался знатоком танцевальной техники, способным критиком с таким разнообразием интересов, которое трудно себе представить.

Элиот сам создавал автопортреты — Суини, Тиресий, Старый Опосум — ему самому судить, какой из них вернее<sup>2</sup>. Но зачем нам их перебирать и спрашивать, каков он «на самом деле». (Что литературные герои и есть сам автор, доказывает та невольная пародия на Пруфрока<sup>3</sup>, которая родилась у меня при попытке описать Элиота: «Вежливый, но довольно строгий, довольно нервный, довольно усталый, довольно серьезный».) Может быть, он был великим актером, и за его словами скрывался второй смысл, но я так не думаю. Для меня достаточно и его готовых масок, как он их называл.

В моей памяти лучше сохранились две наши последние встречи. Первая встреча произошла в связи с пятидесятилетним юбилеем первого представления «Весны священной». Это было в «Альберт-холле», так непохожем на Театр Елисейских полей<sup>4</sup>. Элиоты жили по соседству и пригласили зайти к ним после этого, как оказалось, довольно мрачного торжества. Элиот встретил меня аплодисментами, когда я переступил порог его квартиры. Он слушал концерт по «радиустановке» (Элиот обожал замшелые выражения) и смог сравнить теперешнюю овацию с жидкими аплодисментами 1921 года, когда лишь воспитанность помешала разозленной публике устроить враждебную демонстрацию<sup>5</sup>.

В передней на полочке лежала его зимняя шляпа, а рядом стилистически выделялся соломенный стетсон<sup>6</sup>, явно предназначенный для зимнего отдыха на Багамских пляжах. Стены были украшены изображениями кошек, нарисованными еще отцом Элиота, тут же в одной рамке висело подлинное письмо Кольриджа и очерк его жизни и творчества, написанный Элиотом для Би-би-си во время войны и спасенный из корзины для мусора будущей миссис Элиот, а тогда еще — его секретарем. В других комнатах искусство представляли акварель Генри Мура; акварель Раскина в манере Тернера, которую Элиот довольно

удачно назвал «приличной»; пейзаж Эдуарда Лира; рисунки Уиндема Льюиса; голова Элиота, выполненная Якопом Эпстейном; на столах вдоль стен — целые башни книг — словно причудливая современная скульптура.

Сначала разговор шел о скачках (я смотрел их днем по телевизору и проиграл свою ставку). Элиот сказал, что он «когда-то ставил в Калькуттском тотализаторе, но так никогда и не выиграл». В 1948 году в Стокгольме я поставил на незнакомую лошадь по имени «Королева Мэри» (не по интуиции, а из чувства патриотизма), но она пришла последней. Он спросил меня о впечатлениях от Советского Союза, куда я ездил за несколько месяцев до этого, особенно интересовался он тем, не заметил ли я сильных изменений в произношении. (Я не заметил). Незадолго до этого у Элиота побывал поэт Евтушенко [...] <sup>7</sup>. Элиот также сказал, что одно из моих «р» напоминает ему вариант санскритского «р», «который индийцы произносят, но психологически не отличают от других вариантов».

Перейдя к собственным делам, Элиот сказал, что, перечитав свою докторскую диссертацию о Ф. Г. Бредли, убедился в том, насколько Бредли повлиятелен на стиль его прозы <sup>8</sup>. Лучшие части его нового очерка о Джордже Герберте, продолжал он, были цитаты из самого Герберта. К сожалению, он не чувствовал аудитории, когда писал очерк. (Как будто он не знал, что его аудитория — тысячи факультетов английского языка и литературы в американских университетах.) «Герберт — великий поэт, — сказал он, — один из немногих, кого я готов перечитывать снова и снова. Кстати, и Малларме тоже, ну, пожалуй, и Эдуард Лир». После чего он похвастался, что не читал серьезную прозу с 1927 года. «Последний роман, кажется, был «Миддлмарч», или нет — я перепутал, это было «Сердце Миддлотиана» — я наслаждался им в больнице <sup>9</sup>. Признаюсь, я так и не кончил «Войну и мир». Но, наверно, критик не должен сообщать о себе такие подробности».

Через несколько дней мне предстояло дирижировать в Дублине, и Элиот дал мне кое-какую информацию о городе. «Когда я там читал лекции, почти каждый ирландец говорил мне, чтобы я не верил другим ирландцам». Он подтвердил, что рассказ о его встрече с Джойсом, приведенный Уиндемом Льюисом в «Войнах и взрывах» <sup>10</sup>, совпадает с действительностью. Разговор о лекциях напомнил ему о поездке в Германию вскоре после войны, когда он читал свой очерк о Гёте. Память начинает изменять мне, но помню, что Элиот жаловался на «официальные приемы, где люди, абсолютно лишённые юмора, все время пытались завязать со мною дискуссию о глубинных проблемах философии». С другой стороны, он спросил меня, не заметил ли я, что «англичане смеются, столкнувшись с чем-либо серьезным, потому что хотят быть вежливыми».

Я рассказал о своих впечатлениях от посещения накануне Хемптон Корта <sup>11</sup>. По-моему, портрет Изабеллы д'Эсте, написанный Джулио Романо, замечателен только тем, что загнутая нижняя губа создает впечатление, будто эта дама угрожающе скалится, тогда как портрет Тициана, например, показывает ум этой женщины. Отсюда разговор перекинулся на Феррару и на испарения от местной конопли, от кото-

рых страдают тамошние обитатели, хотя этим не объяснишь странное поведение таких персон, как Пирро Лигорию, Джезуальдо, Бьяджо Россетти. Элиот сказал, что в Ферраре его как-то искусили блохи. Хотя никаких дальнейших деталей он не сообщил, я подумал, что, наверное, это произошло в «дешевой гостинице на ночь». Я помню, что в этом разговоре он употреблял слово «транспаданский»\*, несомненно выудив его из словаря и возрождая вполне намеренно. Слово звучало красиво и точно передавало смысл, как и все слова Элиота.

В тот вечер меня очень тронула миссис Элиот своей преданностью мужу, выражением нежности к нему в те моменты, когда он клал голову ей на плечо или пожимал ей руку. Женитьба на ней была без сомнения самым счастливым событием его жизни.

Через семь месяцев (12 декабря)<sup>12</sup> в Нью-Йорке состоялась еще одна встреча, которая оказалась последней. Когда я заехал за ними в «Ривер Клуб» на 52-й Восточной улице, на Элиоте было кашне, пуловер, синее кашемировое зимнее пальто; напротив, на миссис Элиот было только шелковое платье, и, садясь в автомобиль, она жаловалась на жару в американских гостиницах. Элиоту особенно нравилась эта улица — «тупик и потому такой удобный». Увидев здание ООН, он заметил: «Подозреваю, что там готовится антиевропейский заговор».

Он выглядел не очень здоровым. Походка его была неверной, и пришлось придержать вертящуюся дверь, чтобы он мог войти в ресторан. Были и другие признаки прогрессирующей болезни. Цвет лица был пепельный, он часто и с большим трудом откашливался. Он нагибался над самой тарелкой, пил немного и почти ничего не ел. Два или три раза он выпрямлялся, и тогда мы отражались в его светлых карих глазах, ничуть не потерявших силы интеллекта. Он говорил слабым голосом, и собеседники, оснащенные более мощным звуковым аппаратом, все время заглушали его. Я тоже повинен в этом, потому что начинаю много говорить сам, когда плохо понимаю собеседников.

Сначала мы обменялись мнениями о Джозефе Конраде, который меня особенно интересует из-за его польско-украинских корней (мальчиком он жил в Чернигове, недалеко от этого города родился и мой отец)<sup>13</sup>. Так же, как и я, Конрад уже взрослым из славянской культурной среды с французской прослойкой попал в англо-язычную культуру<sup>14</sup>. Элиот говорил, что Конрад был «большой сеньор, самый важный из всех, кого мне довелось встречать. Однако после разговора с ним вы испытывали страшное разочарование от его речи. У него было какое-то гортанное произношение».

«Как у меня?» — спросил я. Элиот сказал, что понимать меня легче, что не совсем было ответом на вопрос. В это время он перечитывал «Ностромо», а «Юность» и «Теневую черту» считал «лучшим из всего, что приходилось читать в этом роде»<sup>15</sup>.

Элиот с огорчением говорил о безвременной смерти Льюиса Макнуса, добавив при этом, что всегда тепло относился к нему, но был разочарован при личной встрече. О Сен-Жон Персе Элиот сказал, что

\* от *transpadano* (итал.) — потусторонний (дословно: лежащий по ту сторону реки По).

наибольшее восхищение вызывали его «почерк и ум». Тут же возник вопрос, который я так и не осмелился задать: значит ли это, что Элиоту не нравятся его стихи. На упоминание об Аполлинере он заметил, что значение «Алкоголей» сильно преувеличивают<sup>16</sup>.

Как всегда, Элиот заговорил и о языке. Он сказал мне (нет, Элиот не мог «сказать», он «сообщил»), что свободно говорил по-итальянски во времена своей службы в банке Ллойдов. «Но это был итальянский Данте, не совсем подходящий инструмент для современной деловой фразеологии. Я чуть-чуть знаю румынский и новогреческий, и это почему-то внушило директору мысль, что я знаком и с польским. Он не хотел мне верить, когда я убеждал его, что не говорю по-польски; как будто было крайне нелепо не знать польского, зная румынский и греческий».

Мы пили джин, мартини (кроме Элиота, который заказал дайк-ри), пуйи-фюме, шеваль блан, арманьяк (но Элиот пил драмбюи). На стадии арманьяк-драмбюи он вдруг выпрямился и, впервые назвав меня по имени, предложил тост за «еще 10 лет для нас». Но сохранность такой длительности настолько невероятна, что звон наших бокалов не порадовал нас, а сами слова звучали как прощание. По-видимому, он чувствовал свою близость ко мне, как никогда раньше. Потом, поддавшись винным парам, он решил снять пуловер и при этом выставил на всеобщее обозрение ярчайшие фланелевые подтяжки, чем вызвал ужас завсегдатаев «Ле Павильона» («люкс», «покой» и толстые чековые книжки).

Заговорили об убийстве президента (Кеннеди. — В. В.), и Элиот сказал, что за год до этого ему дважды звонили на Багамы из Белого дома — один раз с приглашением на обед в честь лауреатов Нобелевской премии, а второй раз — на общий прием. «Какие ужасные совпадения иногда происходят, — продолжал он. — Поверите ли, что меня как-то сделали почетным заместителем шерифа в Далласе?» Я не высказал свои мысли вслух, но, ей богу, не мог представить себе Элиота в сапогах со шпорами, в громадной шляпе и со звездой.

При всех наших встречах разговор так или иначе заходил о Миссисипи, чаще он сам касался этой темы. Любовь к этой реке зажег во мне (как и в других русских детях) Марк Твен. Когда я впервые приехал в Америку и стал регулярно ездить на поезде от одного побережья к другому, я всегда испытывал удивительное волнение, пересекая эту реку — «сильного темного бога» (хотя бог, как указал мне однажды Элиот, это — «грязный Мо» Миссури). В этот вечер Элиот рассказывал, как в юности, когда он жил в штате Миссури, холодным утром в его комнату пришла хозяйка «зажечь огонь под чайником и вытянуть таз из-под кровати». Он добавил еще, что когда во время войны он читал в Дублине в «Тринити-колледже» лекцию в честь Йитса, «в комнату пришла пожилая уборщица, зажгла огонь в камине и достала из-под кровати таз, и я снова почувствовал себя мальчиком в далеком Миссури».

В тот день Элиот был очень трогателен. Ожидая свои пальто у выхода из ресторана, мы слышали, как метрдотель говорил гардеробщику: «Там находятся величайший поэт современности и величайший

современный композитор». Моя жена исправила положение, произнеся нужным тоном: «Конечно, ведь они всегда очень старались».

Опубликовано: Esquire (New York), 1965, August; TE, p. 124—131; TC, p. 67—76; Hudebni Rozhledy (Praha), 1970, № 10, 11. Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> «Критерион» — журнал, издававшийся Т. Элиотом с 1922 по 1939 г. (Его 1-й номер открывался поэмой Элиота «Бесплодная земля»).

<sup>2</sup> Суини — герой сатирического сборника стихов Элиота «Стихотворения (1920)». Тиресий — легендарный прорицатель, персонаж целого ряда произведений античной литературы. Был ослеплен и в возмещение слепоты наделен даром прорицания и долготелія. Повествователь поэмы Элиота «Бесплодная земля» в одном из фрагментов (3-я часть, «Огненная проповедь») появляется в его облике.

Старый Опоссум — литературное прозвище Элиота, данное ему Эзрой Паундом. В данном случае имелась в виду способность Элиота в литературе и жизни самоустраняться от окружающих проблем. Стравинский ссылается на цикл стихотворений Элиота «Популярная наука о кошках, написанная старым Опоссумом» (1939).

<sup>3</sup> Герой цикла Элиота «Пруфрок и другие наблюдения» (1917). В этот цикл входит программное произведение раннего Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока».

<sup>4</sup> Стравинский упоминает Театр Елисейских полей в Париже, в котором состоялась премьера «Весны священной» (см. прим. 5 к № 1 наст. изд.). Исполнение в лондонском «Альберт-холле» происходило в знаменательный день 29 мая через 50 лет после премьеры. Но самое примечательное, что и этим, правда, в данном случае концертным исполнением дирижировал первый исполнитель «Весны священной» 88-летний Пьер Монте. Именно Монте, по утверждению Стравинского (X, с. 97), принадлежала честь «реабилитации» «Весны священной» после ее неудачной премьеры в Париже в мае 1913 г. Здесь композитор пишет о концертном исполнении партитуры в Париже в апреле 1914 г., когда публика ее «восторженно приветствовала», но не указывает точной даты этого события. Комментатору удалось установить, что исполнение «Весны священной» П. Монте в Казино де Пари состоялось 5 апреля 1914 г.

Следует, однако, отметить, что «реабилитация» «Весны священной» произошла несколько ранее и, что примечательно, на родине композитора, когда она была исполнена оркестром под управлением Кусевникова 5 и 12 февраля 1914 г. соответственно в Москве и Петербурге (см.: Кузнецов А. В зеркале русской печати. — СМ, 1982, № 6, с. 72—74).

<sup>5</sup> Слова Элиота, по всей видимости, относятся к тому концертному исполнению «Весны священной», которое состоялось в Лондоне в 1921 г. под управлением Ю. Гусенса, о чем упоминает Стравинский в «Хронике» (с. 150).

<sup>6</sup> Широкополая шляпа ковбоев.

<sup>7</sup> Во время своей поездки Е. Евтушенко посетил И. Стравинского. Л. Либмен присутствовала при этом и описала визит поэта в своих воспоминаниях: «Стравинские принимали поэта в гостиной, я же оставалась в библиотеке, но в пределах слышимости русских восклицаний, что продолжалось в течение часа. Мне были слышны голоса Стравинского (звучный) и его жены (веселый), отвечающих с энтузиазмом, подобного которому я не слышала ни при одной встрече с кем-либо в период моей жизни с ними — даже с их старыми русскими друзьями. Потом Евтушенко начал декламировать, и я тогда не смогла удержаться, чтобы не заглянуть в гостиную из холла. Ясно, что он читал свои стихи. Его голос вибрировал подобно струнной группе большого оркестра. В нем слышалось пианиссимо Дебюсси, фортиссимо Бетховена, и между ними — вся гамма звучания Вагнера, Моцарта и Стравинского. Во время лирических мест он оставался сидеть на софе, а в драматические моменты декламировал стоя. Его аудитория была очарована. Миссис Стравинская, подавшись вперед, выглядела так, будто она праздновала свое 20-летие, сам же Стравинский, оперевшись на палку, пристально глядя на поэта, вытянул губы, как бы произнося «о» от сосредоточенного внимания. Какая обида, что я не понимала ни единого слова!» (Libman, p. 305).

<sup>8</sup> Диссертация Элиота «Опыт и предмет познания в философии Ф. Г. Бредли» (1916) не защищалась.

<sup>9</sup> Элиот путает романы, так как в названиях обоих входит англ. слово middle — средний. В одном случае назван роман Джорджа Элиота (лит. псевдоним писательницы Мэри Анн Эванс) «Миддлмарч» (1871—1872), в другом же — роман В. Скотта «Сердце



Среднего Лотьяна, или Эдинбургская темница» (1818, в рус. пер. известен под вторым названием).

<sup>10</sup> Имеется в виду автобиография У. Льюиса (Lewis W. Blasting and Bombardiering. — London, 1967).

<sup>11</sup> Королевский дворец Генриха VIII, построенный в Англии в 1525—1526 гг.

<sup>12</sup> 12 декабря 1963 года.

<sup>13</sup> Джозеф Конрад родился в Бердичеве, недолгое время действительно жил в Чернигове и Вологде.

Ф. И. Стравинский родился в деревне Новый Двор Минской губернии.

<sup>14</sup> Дж. Конрад принял английское подданство.

<sup>15</sup> Речь идет о романе Дж. Конрада «Ностромо» (1904) и повестях «Юность» (1902) и «Теневая черта» (1917).

<sup>16</sup> Сб. лирических стихотворений Г. Аполлинера «Алкоголи» (1913).

## 119. Стравинский о Стравинском

(...) «Для вас — я старик. Я же себя таковым не считаю. Я продолжаю жить. Это не моя вина, что мне 83 года, а не 38.

Я все еще сочиняю за фортепиано, под модератор, слушая музыку на *pianissimo*. Мне совершенно необходимо слышать вибрацию струн. Малларме говорил Дега, что он никогда не сочиняет в идеях, а только в словах<sup>1</sup>. Я сочиняю как поэт, но по слогам вместо слов. Слоги в музыке — те же ноты, между ними интервалы. Я композитор интервальный».

Концерты в «Фестивал-холл» включали европейскую премьеру Вариаций Стравинского, посвященных памяти О. Хаксли.

«Хаксли был моим дорогим другом. Я часто разговариваю с ним во сне. Кстати, вы знаете «Историю солдата»? Музыка, исполняемая скрипкой, пришла ко мне во сне. Мне снилась женщина, сидящая с ребенком на коленях и развлекающая его игрой на скрипке. Я запомнил эту музыку. Вы ее наверно знаете?..» — и композитор спел отрывок мелодии<sup>2</sup>.

Композитора спрашивают о том, какие чувства он испытал после визита в Россию, в которой Стравинский не был 52 года.

«Я сказал им: я такой же русский, как и вы, и никогда не был эмигрантом. Я покинул царскую Россию в 1910 году. Моя жена была слаба здоровьем и только поэтому я не мог оставаться там более. Я был более революционен, чем большевики. Я сказал им об этом, но, правда, не так громко, как сейчас. На *mezzoforte*». (...)

Опубликовано: Music and Musicians (London), 1965, November, p. 36; МЖ, 1966, № 4, с. 22 (фрагм.). Пер. с англ. В. П. Варунца.

<sup>1</sup> См. прим. 4 к № 77 наст. изд.

<sup>2</sup> В «Диалогах» имеется более подробное описание этого эпизода: «Иногда музыка является мне в снах, но лишь однажды я смог записать ее. Это случилось в период сочинения «Истории солдата»; я был поражен и осчастливлен результатом... Мне приснилась не только музыка, но и персонаж, исполнявший ее. Молодая цыганка сидела у обочины дороги. У нее на коленях был ребенок, которого она развлекала, играя на скрипке. Повторявшийся ею мотив исполнялся во всю длину смычка. Ребенок был в восторге и аплодировал ей своими маленькими ручонками. Мне музыка тоже очень понравилась, особенно потому, что я смог запомнить ее и с радостью включил этот мотив в „Маленький концерт“» (с. 226).

## 120. Десять лет спустя

Когда звуки плавны, ясны и тон их чист, тогда они прекрасны не относительно, но абсолютно.

*Платон. Филеб.*

В музыке сочетаются противоположные свойства — она и понятна и непереводаима.

*К. Леви-Строс. Сырое и вареное*

— *Вы, г-н Стравинский, жалуетесь на обожествление Антона (Веберна.— В. В.) и говорили, что пора заменить культ критикой.*

— Да, но нам не следует полностью отвергать культ. Как движущая сила прогресса, он важнее критики, а в случае Веберна — именно культ, а не критика, помог нам понять его музыку. Но все культы имеют тенденцию принимать форму купола, а купол не пропускает света. И что еще хуже — в культе Веберна объектом поклонения стала не музыка, а музыкант, что в любом случае бесплодно, а особенно в данном, так как природа Махатмы<sup>1</sup> вообще использованию не поддается. Впрочем, маятник качнулся назад, и, судя по некоторым признакам, вкусы и разборчивость начали заявлять о себе. Скоро нам придется слушать музыку с новых позиций. Но бедный Веберн!

— *Что вы под этим подразумеваете?*

— Я просто размышлял о судьбе композиторов и разрушительном влиянии ценителей-дилетантов, с их циклами вознесений и ниспровержений. То, что Веберн находится сейчас в этой последней фазе, объясняется перепроизводством статуй для поклонения, созданных дешевым трудом или лучше сказать — излишним трудом клиентов благотворительных фондов (последние же обычно не скупаются на затраты). Без сомнения, сама мысль о подобной коммерции ужаснула бы композитора, но он совсем сгорел бы от стыда, узнав о том гелиоцентрическом положении (высоко над Шёнбергом), в которое его поставило, например, *Domaine musical*\*, абсолютно глухое к Брамсу (и к наследию Брамса у Шёнберга). Противостояние Шёнберг — Веберн — самое абсурдное из всего, что 10 лет назад<sup>2</sup> говорилось поклонниками Веберна. Перехожу на прием.

— *Значит, вы думаете, что причина дефляции исключительно состоящая рынка, или же вы полагаете, г-н Стравинский, что произошла переоценка самого Веберна?*

— Не так уж важно, если мы и судим о Веберне несколько неправильно. При столкновении с кардинально новой музыкой неверные суждения, естественно, неизбежны. Удивительно другое: оптовое совершение самой явной из ошибок — попытки повторить и умножить оригинальность. Чем оригинальнее и индивидуальнее, тем, казалось бы, неповторимее и неподражаемое; однако умножение быстро стало *carte de jour*\*\*, причем это касается не только «абсолютно структуралист-

\* Музыкальное общество (франц.) — организовано в 1954 г. в Париже Булезом с целью пропаганды современной музыки. (Прим. сост.).

\*\* дежурным блюдом (франц.).

ских» приемов, как любят выражаться музыкальные обозреватели (а какой же музыкальный прием не является абстрактным и структурным?), но даже интонации голоса. Я немного знаком с псевдо-Веберном, потому что в те годы, когда его изготовляли в массовом порядке, я и сам попал под его влияние, хотя, как мне кажется, я остался верен ему, верен своим открытиям в Веберне.

— *Вы полагаете, что те, кто находил в нем свое направление, предали его?*

— Нет, нет! Но я бы сказал, что та группа, которая в 50-х годах возникла и получила известность благодаря Веберну, теперь склонна относиться к нему с некоторым пренебрежением, как к своему «предшественнику» (их любимое выражение: «как к буксиру», который привел к берегу столь могучие лайнеры, какими они считают себя), а потому может теперь отправиться на отдых в затон (где ему составит компанию два-три старых ялика вроде меня). По временам мне кажется, что они включают Веберна в программы рядом с великими творениями собственного цеха просто для того, чтобы показать, как они «использовали музыку предшественника», как «придали ей большой размах». Во всяком случае ясно, что их усовершенствования призваны заменить музыку Веберна. Недаром многие авторы признали бесплодными те странные «серийные» формулы, которыми бредил Веберн, и передали их в архив истории (на могильной плите указано: довоенная Вена). При отсутствии прочих различий теоретически невозможно решить, действительно ли серийная музыка представляет собой регресс в сравнении с более ранним периодом. Современные «прогрессисты» забыли об этом и вошли в коалицию с прежними выжидателями, и снова последние скоро заговорят о необходимости заменить «произвольный порядок» (знаменитые драконовы законы додекафонии) «естественной гравитационной системой», как будто обе системы не были в равной мере искусственными созданиями. Подобно полемике *Argis nova* и *Argis antiqua*<sup>3</sup>, этот спор почти не имеет значения для композиторов-практиков; как и прежде, музыку будущего определяют не правила, созданные законодателями, а факторы иного рода.

— *Но вернемся к вопросу о «размахе», г-н Стравинский. Вы считаете, что Веберн слишком узок?*

— Веберн — отнюдь нет, хотя, конечно, это не ответ. Но я не понимаю слова «размах» в применении к музыке.

Временной объем сочинений Веберна крохотен (он измеряется минутой), разнообразие применяемых им форм весьма скудно, — я не знаю, этим ли измеряется «размах». Если, например, «размах» определяется еще и глубиной, а не только широтой и охватом, тогда «размах» Веберна, возможно, очень велик и во всяком случае имеет совершенно определенные пределы, — об этом я упомянул, чтобы напомнить вам, что мы можем судить лишь о созданном композитором, а не о его нереализованных замыслах. Но можем ли мы сказать, что искомый размах действительно есть размах Веберна, а не бетховенская идея размаха. Следует признать, что Веберн не очень заботился о том, чтобы вовлечь слушателя в свою музыку. Его музыка полностью лишена риторики, в этом смысле она не пытается воздействовать на

слушателя. Здесь нет движения от простого к сложному, нет развития вспомогательных частей или объединения тем, побочных тем, фугированных эпизодов и т. п. При этом слушателя не приглашают участвовать в самом процессе создания, как это происходит в симфониях Бетховена. Напротив, каждый опус предстает как замкнутое законченное единство. Очевидно, такое произведение искусства неизбежно статично, столь же очевидно, что момент субъективности здесь велик. Естественно, я допускаю, что, слушая одну за другой короткие и тем более очень короткие пьесы, можно ощутить скованность и приписать это ощущение недостатку «размаха», но, на мой взгляд, самая попытка следить за цепью, как я говорю, единств, уже представляет собой количественный просчет, то есть именно потому, что они не очень коротки в чисто временном отношении. Для проверки попробуйте прослушать отдельный опус и обязательно в окружении другой музыки. Например, несколько лет назад в Венеции я слушал, как Пареннен-квартет около сорока минут продирался сквозь булезовскую «Livre pour quatuor»<sup>4</sup>, а потом четыре минуты играл «Багатели» Веберна<sup>5</sup>. Поверьте, с тех пор «размах» для меня совершенно не связан с размерами вещи.

— *Каковы ваши теперешние взгляды на его музыку, г-н Стравинский?*

— Они в основном определяются разницей вкусов и несомненно больше говорят обо мне самом, чем о Веберне. Все эти *molto ritenuto*, *molto espressivo* и «замирания» в конце фраз меня сейчас утомляют, а в вокальной музыке есть некоторое кокетство, которое мне неприятно, — например, слишком игривая фигура фортепиано в начале «О, как я рад!» («*Wie bin ich froh!*») <sup>6</sup> и «Счастье» в заключительной части «Китайских хор»<sup>7</sup>, хотя и «китайский» элемент здесь менее тонок, чем в его ранней «Песне Ли Тайпо»<sup>8</sup>, собственно говоря, весь опус напоминает мне музыкальную табакерку. А худший образец — это, конечно, отвратительное «*Gleich und Gleich*» (знал ли Веберн песню Гуго Вольфа на эти же стихи)?<sup>9</sup>, которой следовало бы быть большой осой с хорошим жалом. Впрочем, все это лишь мелкие претензии, простое несходство темпераментов, которое вы поймете лучше, когда я добавлю, что вообще, как правило, предпочитаю несчастье счастью и страдание — радости в немецкой музыке и помимо Веберна, и уж во всяком случае это относится к «Мейстерзингерам».

— *Но у вас имеются еще и другие, более существенные или более развернутые претензии к определенным произведениям Веберна, которые вы не предъявили бы к ним десять лет назад?*

— Когда я недавно слушал его струнный квартет<sup>10</sup>, он показался мне суховатым, но если бы исполнение было совершеннее, мое впечатление могло оказаться другим. Что касается «саксофонного» квартета<sup>11</sup>, который я слышал в Париже несколько сезонов назад, то первая часть показалась мне несколько заигранной, вторая же часть — по меньшей мере странной. Исполнение тоже было слабым, но дело не только в этом; по-моему, последовательность сильных долей, звучащих во второй части как молот по наковальне, связана с плохой нотацией: значения нот слишком широки, а такты слишком коротки. Как вам известно, в этой части используются пропуски тактов с нотой на ана-

круже (прием, к которому Веберн вернулся в поздних работах, хотя до сих пор ведутся ожесточенные споры о том, насколько успешным было бы это новшество). Появление этого приема в конце Концерта<sup>12</sup> никому не мешает, тот же прием в последних двенадцати тактах Вариаций для фортепиано<sup>13</sup> многим кажется простой *Papiermusik*\* (из-за утомительной смены темпов). По словам критиков, метрический акцент будет здесь достигнут лишь тогда, когда слушатель будет следить за партитурой или за движениями дирижера, в этом случае в конце пассажа ухо воспринимает ноты уже не в их отношении к пропущенным тактам, а как настоящие такты.

Еще одно критическое замечание состоит в том, что иногда на меня производит странное впечатление хоральная гармония Веберна, например, в «*Im Dunkel*» в конце Первой кантаты и пассажи параллельными интервалами в пятой части Второй кантаты<sup>14</sup>. Мне кажется, я вижу логику интервалов и «чистоту» этих построений и готов поверить, что они возникают из «теологической» концепции формы (на практике же это оборачивается манией все всегда идентифицировать). Но ведь это же все-таки гармония, даже когда ее называют «преломленным отражением горизонтальной структуры интервалов», как выразился один критик. А в «*Im Dunkel*» гармония весьма и весьма банальна.

— *Вы сказали, что качество исполнения очень важно для оценки произведения. Насколько изменились стандарты исполнения за последние десять лет?*

— Нельзя говорить о «стандартах» — так мало было реальных исполнений в последние десять лет (если не считать Пяти частей для струнного квартета и Шести пьес для оркестра)<sup>15</sup>. Однако стоит напомнить, что исполнение может на 180° повернуть восприятие подобной музыки. Этого уже не происходит при исполнении популярной классики. Даже такая легкая и простая вещь, как мои собственные Симфонии духовых инструментов, могла показаться гадким утенком на основании лондонского дебюта (метафора, впрочем, плоха, потому что эта вещь не станет лебедем при самом совершенном исполнении). Просматривая на днях программы парижских концертов Жана Вьенера и других исполнителей начала 20-х годов, я с удивлением обнаружил, что песни и камерная музыка Веберна исполнялась вместе с некоторыми моими произведениями. Я этого, правда, не помню и даже не помню таких подробностей; вызывали ли насмешки «писки и судороги» — так тогда ославили мою музыку\*\*, и я могу объяснить свою забывчивость только плохим исполнением. О том, каково было его исполнение, можно судить по записи Багателей (*Dial Records*, 1950), сделанной через четверть века спустя квартетом Колиша. Здесь ис-

\* нотной бумагой (нем.).

\*\* Эту неосведомленность в отношении Веберна я особенно болезненно ощущаю теперь, когда прочел его письмо к Бергу, датированное 9 июня 1919 г., где он пишет: «Стравинский был великолепен. Чудесны эти песни. Мне эта музыка невероятно близка. Я особенно люблю их. Что-то невыразимо трогательное в этой «Колыбельной». Как звучат эти три кларнета! А «Прибаутки»! О дорогой, это так великолепно! Эта достоверность (реализм) ведет в метафизическое. Песни Стравинскому исключительно удались»<sup>16</sup>. (*Прим. Стравинского*).

полнители были мастерами высшего класса, идеальными интерпретаторами из «святая святых» композитора, однако их исполнение даже не было точным. Прошу понять меня правильно! Это не критика в адрес музыкантов, которые далеко превзошли все в понимании и исполнении музыки Веберна. Это просто страничка из истории исполнительского искусства так же, как намного позднее запись Булезом веберновской Симфонии<sup>17</sup> или «Полный Веберн», выпущенный фирмой «Коламбия» двенадцать лет назад. Подобно картам с указанием не открытых сокровищ они возбуждают теперь любопытство историка, свидетельствуя об ограничениях (и возможностях) эпохи, и лишь изредка возвышаясь до подлинной передачи музыки.

— Для меня «любопытная» сторона записей «Коламбии» заключается в том, что таким образом впервые достигли ушей публики некоторые вещи, например, хоры на слова Гёте<sup>18</sup>, прошедшие здесь боевое крещение (судя по тем трудностям, которые даже сейчас вызывает эта музыка). Полностью оправдалось предсказание, содержащееся в этом альбоме — Шесть пьес для оркестра<sup>19</sup> стали настоящим Буцефалом, остальная же музыка прозябает в безвестности.

— Я следил за проектом «Коламбии» от начала до конца и могу сказать, что это совершенно невероятная глава в истории музыки. Поразительно, как они успели все сделать. Начать с того, что не было ни партитуры в целом, ни отдельных партий, ни других музыкальных материалов. Сам дирижер должен был извлекать их из плохих фотокопий оригинала; издатели записи позднее напечатали ноты, настолько широкий интерес вызвали эти пластинки. Вторая трудность была связана со следующим обстоятельством: камерная музыка допускает репетицию концертов (репетиция непосредственно перед записью оплачивается так же, как и сама запись), репетиции оркестровой музыки невозможны, поскольку до записи дирижер просто не может собрать оркестр. Единственный выход из положения состоял в индивидуальных репетициях с каждым оркестрантом, зазубрившим свою собственную партию как код. Именно это и пришлось сделать дирижеру, так как за два трехчасовых сеанса надо было записать три кантаты, Вариации для оркестра, Шесть пьес, Пассакалью, Ricercar и Симфонию<sup>20</sup>. Наконец, у дирижера не было никаких консультантов ни по музыке, ни по электронике. Таким образом, не только музыкальное исполнение, но и все остальные стороны записи целиком легли на плечи дирижера.

Конечно, вряд ли можно ожидать, что компании грамзаписи с охотой будут пускаться в такие рискованные предприятия. Трудно винить и дирижеров, которые руководят оркестром и даже расплачиваются деньгами для покупки времени, и чей единственный недостаток — отсутствие воображения.

Помня об этой истории, было бы грех жаловаться на некоторых исполнителей, которые вместо выявления главного играют просто ноты. [...]

— Вы указали на то, что считаете недостатками Веберна, г-н Стравинский, так не дадите ли вы оценку его достижениям?

— После Пяти частей и Шести пьес следующие вершины были достигнуты десятилетие спустя; это песни на стихи Тракля, Каноны,

Народные тексты, песни с кларнетом и гитарой. Но наибольшими удачами Веберна я считаю трио, симфонию и оркестровые Вариации<sup>21</sup>.

— *Существенно ли изменились ваши оценки позиции Веберна за последнее десятилетие, г-н Стравинский?*

— Не мои, а многих других. Те, кто «стоял на них», теперь вышли из-под его влияния или переросли его, хотя музыка этих композиторов часто продолжает оставаться catalogue raisonné\*, заимствованным у него. Ведь мы все ему чем-то обязаны, если не в достижениях ритмического языка, то в ощущении музыкального времени, которое, как я убежден, благодаря Веберну в каждом из нас (или почти в каждом) стало гораздо острее и тоньше.

Раскрыты ли в его музыке «великие» или только новые и очень индивидуальные эмоции? Мой ответ будет лишь моим личным мнением, но я считаю, что Веберн обладает способностью задевать за живое — во всей современной музыке ничто так не преследовало меня, как кода его симфонии. Несмотря на то, что я сказал в начале нашей беседы, если вы «ищите чужих богов», то, продолжая поклоняться святому Антону, сделайте далеко не худший выбор.

Опубликовано: Moldenhauer H. Anton von Webern. Perspectives./Washington, 1966; TE, p. 115—123; TC, p. 86—90; C, c. 65—68 (фрагм.). Датировано в TC 5 ноября 1965 г. Публикуется по тексту C (пер. с англ. Л. Г. Чудовой) с восстановленными фрагм. (пер. с англ. А. Я. Шайкевича).

<sup>1</sup> Верховный жрец в индусской религии брахманизма.

<sup>2</sup> В дни, когда отмечалась 10-я годовщина со дня смерти Веберна (см. № 89 наст. изд.).

<sup>3</sup> Представители раннего Возрождения XIV в., образовавшие музыкальное направление Ars nova (Новое искусство), противопоставили свое творчество культовой полифонии средневековья XII—XIII вв., названной ими Ars antiqua (Старинное искусство).

<sup>4</sup> Струнный квартет Булеза «Livre pour quatuor» (1949).

<sup>5</sup> Шесть багатель для струнного квартета op. 9 (1913).

<sup>6</sup> Из цикла Три песни на стихи Х. Йоне op. 25 № 1 (1934—1935).

<sup>7</sup> Из цикла Две песни на тексты Гёте для смешанного хора, челесты, гитары, скрипки, кларнета и бас-кларнета op. 19 (1926). В этом произведении использовано сочинение Гёте Chinesisch-Deutsche Jahres-und Tageszeiten (Китайско-немецкие времена дня и года, 1827—1829).

<sup>8</sup> Из цикла Четыре песни op. 12 № 2 — «Таинственная флейта» на стихи Ли Тайпо (1915—1917).

<sup>9</sup> Стихотворение Гёте «Друг для друга» (1814) использовано Веберном в цикле Четыре песни op. 12 № 4 (1915—1917) и Вольфом в «Стихотворениях Гёте» (1888).

<sup>10</sup> Струнный квартет op. 28 (1938).

<sup>11</sup> Квартет для скрипки, кларнета, тенор-саксофона и ф-но op. 22 (1930).

<sup>12</sup> Концерт для девяти инструментов op. 24 (1934).

<sup>13</sup> Вариации для ф-но op. 27 (1936).

<sup>14</sup> Первая кантата для сопрано, смешанного хора и оркестра op. 29 (1939) и Вторая кантата для сопрано, баса, смешанного хора и оркестра op. 31 (1941) написаны на тексты Х. Йоне.

<sup>15</sup> Пять частей для струнного квартета op. 5 (1909), переложение для струнного оркестра — 1930) и Шесть пьес для большого оркестра op. 6 (1910).

<sup>16</sup> В письме речь идет об исполнявшихся в одном из концертов «Общества закрытых музыкальных исполнений» вокальной сюиты Стравинского «Кошачьи колыбельные песни» для контраля и 3 кларнетов (1915—1916). Письмо цит. в кн.: Moldenhauer H. Anton von Webern.— London, 1978, p. 229.

<sup>17</sup> Симфония для малого состава op. 21 (1928).

\*каталогом с комментариями (франц.).

<sup>18</sup> См. прим. 7.

<sup>19</sup> См. прим. 15.

<sup>20</sup> Перечислены следующие произведения Веберна:

Первая и Вторая кантаты — см. прим. 14

Третья кантата на текст Х. Йоне (осталась в набросках, 1944)

Вариации для оркестра ор. 30 (1940)

Шесть пьес для оркестра — см. прим. 15

Пассакалья для оркестра ор. 1 (1908)

Ricercar а 6 для оркестра — транскрипция из «Музыкального приношения» Баха

Симфония — см. прим. 17

<sup>21</sup> Перечислены следующие произведения Веберна:

Шесть песен на стихи Г. Тракля для голоса, кларнета, бас-кларнета, скрипки и виолончели ор. 14 (1917—1921)

Пять канонов на латинские тексты для высокого сопрано, кларнета и бас-кларнета ор. 16 (1924)

Три народных текста для голоса, скрипки (или альты), кларнета и бас-кларнета ор. 17 (1924)

Три песни для голоса, Es-кларнета и гитары ор. 18 (1925)

Струнное трио ор. 20 (1927)

Симфония — см. прим. 17

Вариации для оркестра — см. прим. 20

## 121. Интервью по Би-би-си

Я попросил Уистана Одена написать либретто для «Похождений повесы», потому что меня привлек его талант стихотворца. Я никогда не мог писать музыку на прозаический текст, а тем более на поэтическую прозу, и мне был необходим поэт, в сотрудничестве с которым я мог бы писать вокальную музыку. Такой подход может показаться необычной отправной точкой для создания оперы, так как композиторы в своем большинстве как раз ослабляют драматическое воображение либреттистов или возможности вымысла, воплощенного на театральных подмостках. Я же полностью отдаю приоритет стиху, веря в то, что именно вместе мы сможем развить драматическую форму и что это вдохновит либреттиста на драматическую поэзию.

Оден действительно вдохновился и вдохновил меня. И, право, я не уверен, что с елизаветинских времен существовал поэт, одаривший композитора такими словами. Он — гений оперного слова. Более того, его строки как раз той длины, какая нужна для пения, а слова соответствуют музыкальным ударениям. Их характер и последовательность подсказывают также и темпы, но не навязывают их. Не менее удобно и то, что ритмические особенности стихов Одена могут быть изменены во время пения, ничуть не разрушив стих; или, может быть, мне следовало бы сказать, что автор, по крайней мере, никогда не жалуется.

Уже на другом уровне я открыл, когда мы начали работать вместе, что мы разделяем взгляды друг друга не только на оперу, но также на природу Красоты и Добра. Таким образом, опера эта явилась плодом нашего сотрудничества в самом высоком смысле этого слова.

Уистан чересчур долго задержался в Австрии. Я бы хотел, чтобы вы убедили его вернуться обратно. Мы не можем позволить себе одалживать нашего замечательного поэта.



## 122. Беседа с Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василёвым<sup>1</sup>

(...) И. С. (выходя из соседней комнаты). Я спал. Целый час спал! Я недоспал утром. Очень поздно лег вчера. Садитесь, пожалуйста. Всем надо много спать.

В. С. — Самое ужасное в путешествиях — это перемена времени.

И. С. — Перемена времени — это что-то ужасное. Я совсем не знаю, где нахожусь. Могут подумать, что я идиот или сумасшедший. А я совсем не такой сумасшедший. Просто время другое.

Н. К. — А вы откуда приехали?

В. С. — Из Голливуда...

И. С. — Три часа разницы — уже довольно, чтобы вас немножко с ума свело. А вот теперь в Париж едем, а из Парижа в Афины.

В. С. — Девять часов разницы!

И. С. — Это правда. Это сумасшествие! Но что поделаешь.

В. С. — Трудно приходится...

И. С. — Работать надо, чтобы была свежая голова.

В. С. — Вы в Мексику не поедете?

Н. К. и В. В. — Нет.

В. С. — Здесь еще и другая история: там страшно высоко и все задыхаются.

И. С. — Где?

В. В. — В Мексике.

И. С. — В Мексике очень... В Мексику меня просили не ездить. Просто запретили.

В. С. — Да, но им еще и танцевать надо.

И. С. (смеется) — Еще и танцевать!

В. В. — Наши друзья в Мексике — они танцуют — выходят за кулисы и им тут же дают кислородную подушку. Они дышат и бегут снова танцевать.

И. С. — Это что-то ужасное... Вы молодой человек, а я вот старик. Сильный старик! Я старше на два года Толстого. Факт! Через месяц я буду старше Толстого на два года. И ничего не поделаешь. Я не виноват. Вы говорите о Толстом в XVIII веке. Я очень хорошо помню день смерти Толстого. Это было во Франции. Пришло газетное известие в Ниццу. В газетах была напечатана замечательная вещь: умер русский писатель Толстой, который был известен своим талантом.

Н. К. — И всё?..

И. С. — Это всё, что было сказано о Толстом. Слушайте, это все-таки страшно, что делает пресса!

В. В. (обращаясь к В. С.) — Мы так жалеем, что вы не попали на наш спектакль<sup>2</sup>.

В. С. — Очень жалко.

В. В. — Нам здесь досталось от критиков.  
В. С. — Досталось? Я не читаю газет.  
И. С. — О чем вы говорите?  
В. В. — Мы говорим о «Весне» и том, что здесь нам досталось немножко от критиков.  
И. С. — Пускай мне лучше достается: я уже старый.  
Н. К. — Нет, нам досталось.  
И. С. — За что?  
В. В. — А за то, что мы иначе ее трактуем. Все время ссылаются на Вас.  
И. С. — На меня ссылаются?  
В. В. — Да, что вы представляли себе «Весну» иначе.  
И. С. — А когда я слышу Sacre тут, то я говорю, что я себе это так не представляю.  
Н. К. — Критики же пишут: Стравинский так не хотел, Стравинский этого не хотел.  
В. В. — Нам хотелось сделать русский спектакль. Мы так понимаем вашу музыку.  
Н. К. — Мы ее так слышим: не абстрактно.  
В. В. — Как это сделано, допустим, у Бежара.  
В. С. — Бежар — это ужасно. Вы видели его постановку?  
В. В. — Нет, мы о ней слышали.  
И. С. — Вера Артуровна видела. Я не видел, потому что знал, что это такое, и не пошел. Не пошел, потому что не могу переварить<sup>3</sup>. А это, между прочим, талантливый человек.  
Н. К. — Да, да.  
И. С. — Бежар талантливый человек.  
В. С. — Я была в Парижской опере. Он поставил там «Свадебку». Это был кошмар! Конечно, там ничего русского не было.  
И. С. — Конечно, ничего русского не было — о русском и речи нет.  
В. С. — Дамы в кринолинах. И все в таком роде.  
В. В. — Мы мечтаем поставить «Свадебку», приедем в Москву и обязательно возьмемся за нее<sup>5</sup>.  
И. С. — «Свадебку» легко ставить.  
Н. К. — А «Весну священную» ставить было трудно.  
И. С. — «Весну священную» трудней... Я думаю, что «Свадебку» (ставить) очень и очень просто. Я совсем не собираюсь просить людей ставить «Свадебку» в православном смысле. Я не в православном смысле писал. Я пользовался православными темами — а это другой вопрос. Когда прославляют богородицу, ее прославляют как могут.  
Н. К. — Да. Это — традиция.  
И. С. — Это традиция. И в традиционном смысле — это совсем другое дело. Я думаю, что это проще будет.  
Н. К. — А вот в «Весне священной» что для нас было очень сложно.  
И. С. — Что?..  
Н. К. — Партитуру мы знали, поэтому ритмических сложностей было немного. Как мы понимаем эту музыку, в ней есть огромное напряжение, огромная динамика.  
И. С. — Да...

Н. К. — Нам хотелось передать это в балете. Но, что оказалось сложнее всего — передать это все в балете. Нам кажется, что все-таки мы нашли выход. Но за это нас больше всего ругали.

И. С. — Я бы очень хотел... Я очень жалею, что не видел, как вы поставили. Я очень хотел посмотреть. Но, к сожалению, был очень занят в Голливуде. Приехали сюда только третьего дня и все пропустил. Тут Баланчин ставил мои Вариации<sup>6</sup>. Говорят, замечательно ставил. Тоже ничего не видел. Мы все пропустили из-за времени. Теперь что в «Свадебке», нет не в «Свадебке»...

Н. К. — В «Весне»...

И. С. — В Сасге или в «Весне священной». Вообще, где делают большие грехи, — это когда начинают заниматься деталями. Там нет деталей. Там есть одна линия. Вот такая, сплошная. И я часто рассказываю это везде в интервью, когда я даю интервью. Мне Дягилев, когда я в первый раз ее играл в Венеции, играл в 1911 году... Вас на свете не было, а я уже тогда играл «Весну» ему. Я ему играл эти аккорды (стучит по столу). Он говорит: «Это долго будет длиться?». Я говорю: «Сколько нужно, до конца!» «Долго будет длиться?» — он был очень остроумный человек<sup>7</sup>. ...Дело вот в чем. Вот какие вещи случаются в музыке: не надо их ставить, а надо ждать<sup>8</sup>. Надо, чтобы группы их не проделывали, а, понимаете, такой же массой держались бы. Понимаете, чтобы не было отдельных выскакиваний. Понимаете, я не знаю, как вы ставили, но я всегда видел это в больших массах.

Н. К. — Вот нас за это тоже ругали.

И. С. — За массы?

Н. К. — Говорят, что у нас бесформенная масса. Была в прессе такая фраза.

И. С. — Лучше бесформенная масса, чем отдельные штуки. Бежар ставил какого-то голого мужчину, который обнимал голую женщину. Как интересно! Ах, как интересно! Боже мой, как интересно! Это Бежар ставил. Вот это я ему простить не могу. Какая бессмыслица! Но он вообще талантливый человек сам по себе.

В. В. — Мы, к сожалению, не можем даже рассказать вам о балете. Его нужно видеть.

И. С. — Это жалко, это жалко.

В. В. — Впрочем, мы совершили несколько «преступлений» в отношении вас.

И. С. — Да?

В. В. — Зная вашу точку зрения по поводу музыки «Весны» и зная, что вы не предполагали здесь какого-либо сюжета, мы все-таки ввели сюда сюжетную линию.

И. С. — Сюжет?

В. В. — Да, но это очень минимальный сюжет.

Н. К. — Мы стремились достичь на сцене такого же напряжения, какое есть в музыке. Из-за этого и появился сюжет.

И. С. — Да... да... ага...

В. В. — Мы стремились здесь к соответствию с музыкой. Еще одно преступление, судя по тому, что вы говорили сейчас, состояло в следующем. Мы, конечно, мыслили себе балет пластами — большими,

крупными пластами. Но вместе с тем, как, например, в [64] партитуры — появление Старейшего-мудрейшего — есть отдельные линии инструментальных голосов, которые ухом едва воспринимаются. Мы слышим общее звучание оркестра, а конкретно голоса не прослушиваются. Поэтому мы сделали следующее — девушки, старики, Старейший в известной степени иллюстрируют те голоса, которые слушатель почти не слышит в общей массе звучания. А в балетной версии это слышно, становится слышно.

Н. К. — Потому, что голоса становятся «видны».

И. С. — Потому, что вы подчеркнули.

Н. К. — Но мы не пытались утрировать этот прием, он не выпирает. Мыслили мы постоянно целой массой.

И. С. — Я против подчеркивания ничего не имею против. Потому что я считаю, что даже вещи, которые я не написал для балета, могут быть использованы в балете, — для того, чтобы их танцевали, как в Movements. Это мой Концерт для фортепиано с оркестром. Баланчин поставил Movements. Теперь все слушают Movements и совершенно освоились с этой музыкой, которую они не могли освоить без балета<sup>9</sup>. Балет заставил публику слушать музыку не сюжетно, а жестикулянтно<sup>10</sup>.

Н. К. — То есть жестикуляция помогла людям слушать.

И. С. — Одновременно они говорят: «Ах, вот, что это такое!» Чего они, наверное, не услышали бы без жестикуляции. У человека глаз и ухо, два глаза и два уха, и эти четыре штуки надо удовлетворять.

Н. К. — Это аналогично тому, когда слушают музыку и следят при этом по партитуре.

И. С. — Да, да, да! Читать партитуру мне доставляет удовольствие, так же как читать книжку.

Н. К. — В отдельных местах, наиболее, пожалуй, сложных, мы стремились дать зрителю возможность как бы прочесть партитуру.

И. С. — Да, да. Нет, задача эта правильная. Это умно то, что вы говорите. Это не зря. А как ее последний священный танец? Она одна танцует или много танцоров?

Н. К. — Она танцует в группе, как бы являя воплощение воли Идола.

В. В. — И это еще одно преступление, которое мы совершили.

И. С. — Ну, говорите!

В. В. — У нас есть героини-персонажи — то есть Избранница, Пастух, Старейший и Бесноватая. Мы ее называли Бесноватой...

И. С. — Почему?

В. В. — ... так как она воплощение Идола — воплощение фанатизма, рока. За это нас тоже ругали.

Н. К. — Бесноватая подводит Избранницу к Идолу. Она проводит ножом линии, по которым движется Избранница к жертвеннику. Бесноватая гипнотизирует и убивает Избранницу. Она и есть воплощение воли Идола.

И. С. — Да. Так это не так глупо.

Н. К. — Вот это и есть весь сюжет.

В. В. — В балет нами введен и еще один персонаж — Пастух, который любит Избранницу. Но пусть вас это не пугает. Любовной историей, как об этом пишут газеты, здесь нет. Это не любовная история. Мы хотели только показать зарождение первого чувства и при этом выразить протест против варварства.

Н. К. — Против жестокости.

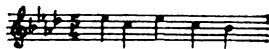
В. В. — Пастух так же дик и груб, как все его окружение. Но он впервые увидел девушку не глазами животного, но глазами человека.

И. С. — Это где? В Священной (пляске)?

Н. К. — Нет, нет, это еще в Вешних хороводах.

И. С. — А, это там.

Н. К. — напевает:



И. С. — Ах, вот это с трелями.

В. В. — Но у него отбирают девушку, отбирают его первое любовное чувство. В нем зреет никак не социальный протест — мы перед собой такой задачи не ставили, — но протест человеческий против подобной жестокости.

У нас есть вторая интродукция: встреча девушки с Пастухом в капище Идола. Сцена постепенно заполняется девушками...

Н. К. — ...потом они расходятся, исчезает и Пастух.

И. С. — Это интересно!

В. В. — Здесь-то и появляется Бесноватая. Она как бы отделяется от Идола. У нее в руках плат. Бесноватая бросает его и на кого упадет плат, та и будет принесена в жертву. Два раза плат падает мимо. Девушки в ужасе. Но вот плат накрывает одну из них. Это чистая случайность, фатальный момент.

И. С. — Она попадает под этот плат, именно эта девушка. Это интересно.

Н. К. — Это все есть в вашей музыке, мы только проиллюстрировали каждую музыкальную тему, проиллюстрировали, что ли, человечески.

И. С. — Да, да, я понимаю. Это очень интересно.

Н. К. — В пластике мы же стремились показать как бы зарождение современного русского танца — дать только намеки на те движения, которые появятся впоследствии.

И. С. — Мне очень нравится. Очень рад, что слышу все это.

В. В. — В Москве спектакль проходит очень хорошо, и здесь успех был прекрасный.

Н. К. — У публики.

В. В. — Да, мы пожаловаться не можем. Но очень плохо играл оркестр.

И. С. — Какой оркестр был?

В. В. — Видите ли, оркестр был сборный. Это, конечно, плохо.

И. С. — А кто дирижировал?

В. В. — Рождественский Геннадий Николаевич.

Н. К. — Он дирижировал, конечно, хорошо и сделал все, что было в его силах; выжал из оркестра максимум.

И. С. — Скажите, он дирижировал и в Москве?

В. В. — Да, вместе с Рождественским мы выпускали спектакль и очень ценим в нем музыканта. С музыкальной точки зрения, как нам кажется, у него не было к нам претензий, и в отличие от здешних критиков Геннадий Николаевич не считает, что мы нарушили ваш замысел.

И. С. — Но они даже не знают его. Они знают только симфонически. Они никогда иначе («Весну») не играли. Это что же у них ставятся за балеты. Вы же сами знаете по прессе. Совершенно невероятная публика. Я с ними ничего общего не имею. Это не мои друзья — это мои враги, настоящие враги. Враги не те, которые не любят, а те, которые безразлично относятся. С ними ничего нельзя сделать. Это они вас критиковали. Я может быть критиковал бы, я вас может и ругал бы за некоторые вещи, но вы это может приняли бы, потому что я вам их доказал бы. Они ругают не потому, что они любят, а потому, что они безразличны. Я безразличия не выношу.

В. В. — Они ничего не доказывают, ничего не разбирают.

И. С. — Ну, конечно. Ничего не знают. Я просто больше никогда не даю интервью. Я не даю интервью, потому что, во-первых, вы не можете ручаться за то, что интервью будет верно. А если интервью будет неверное — тогда зачем вы ко мне приходили? Чтобы врать? До свиданья (указывает на дверь воображаемому интервьюеру)! А во-вторых, — интервью я должен сам сочинять, а мне некогда. А если они хотят, чтобы я сочинял, — я такие деньги спрошу, которые они не смогут заплатить. До свиданья! Я им не даю интервью. Вот мои доказательства!

Н. К. — Володя, нам через полчаса уезжать! Нам ужасно обидно, что мы в последний момент пришли к вам. Но мы через полчаса уезжаем в Вашингтон.

И. С. — Слушайте, мне очень жалко...

В. С. — А когда вы будете в Голливуде?

В. В. — В Голливуде, в июне, наверное.

И. С. — Мы будем там только в августе.

В. С. — В конце июня мы возвращаемся сюда: тут будет проходить фестиваль Стравинского.

И. С. — У меня тут фестиваль, знаете, в июне<sup>11</sup>.

Н. К. — Мы вас очень просим — подпишите нам программку. Это русская программка. Мы вам оставим ее.

И. С. — Оставьте мне одну.

Н. К. — Даже две.

И. С. — Чудно! Спасибо.

В. С. — Ты по-русски пиши...

И. С. — Конечно, по-русски...

В. В. — Очень и очень рады, что повидали вас. Нам как-то стало спокойнее на душе. Мы столкнулись здесь с непониманием.

В. С. — Тут критика, знаете, вообще ужасающая. Вы не можете представить себе, что они пишут и как обливают иногда грязью.

И. С. — Какое сегодня число?

В. В. — Десятое...

В. С. — Десятое мая. Америка очень жестокая страна. Они ужасные провинциалы в общем. Мы живем здесь 25 лет. И теперь у меня все больше и больше возникает тоска по Европе. Я жила в Париже очень долго.

И. С. — Вера Артуровна 20 лет в Париже жила.

В. В. — Извините, что мы отняли у вас время.

И. С. — Спасибо, что пришли.

В. В. — Мы запомним этот день на всю жизнь.

И. С. — Спасибо большое. Я очень хромаю, оттого так с палкой и трудно вставать и трудно ходить.

В. В. — Как же обидно, что надо уходить, но у нас через 20 минут автобус.

И. С. — Не опоздайте. Спасибо, что пришли.

Н. К. — Большое спасибо!

В. В. — До свиданья!

И. С. — До свиданья! Счастливого пути!

В. С. — И успеха!..

Публикуется в печати впервые. Интервью записано 10 мая 1966 г. Н. Касаткиной и В. Василёвым во время гастролей труппы Большого театра СССР в США. Магнитофонная запись интервью хранится в личном архиве Н. Касаткиной и В. Василёва.

<sup>1</sup> Беседа состоялась в гостинице в Вашингтоне и в ней приняли участие И. Ф. Стравинский (в тексте — И. С.), В. А. Стравинская (В. С.), Н. Д. Касаткина (Н. К.) и В. Ю. Василёв (В. В.).

<sup>2</sup> Речь идет о «Весне священной», показанной во время гастролей. Премьера балета, поставленного Н. Касаткиной и В. Василёвым, состоялась в Большом театре СССР 28 июня 1965 г.

<sup>3</sup> Впоследствии Стравинский видел в Париже постановку «Весны священной», осуществленной М. Бежаром (см. № 136 наст. изд. и прим. 3 к нему).

<sup>4</sup> «Свадебка» была поставлена Бежаром в труппе «Балет XX века» в 1962 г. Впоследствии (в 1965 г.) постановка была осуществлена и в Парижской опере. О ней и говорит В. А. Стравинская.

<sup>5</sup> Постановка «Свадебки» Н. Касаткиной и В. Василёвым не была осуществлена.

<sup>6</sup> Имеются в виду Вариации памяти О. Хаксли, постановка которых была осуществлена Дж. Баланчиным в 1966 г. (премьера состоялась в труппе «Нью-Йорк сити балле» 31 марта).

<sup>7</sup> См. прим. 4 к № 1 наст. изд.

<sup>8</sup> Так в тексте и эту фразу, видимо, надо понимать следующим образом: надо ждать, пока содержание музыки будет раскрыто средствами самой музыки.

<sup>9</sup> Имеются в виду «Движения» для ф-но с оркестром. Об их постановке Дж. Баланчиным Стравинский высказался в «Памфлетах» (см. № 111 наст. изд. и прим. 31 к нему).

<sup>10</sup> Так в магнитофонной записи — «...жестикулянтно».

<sup>11</sup> О фестивале Стравинского см. № 130 наст. изд. и прим. 6—12 к нему.

## 123. О музыке и о прочем

— Г-н Стравинский, вы прилетели из Калифорнии? Каковы ваши впечатления?

— Если вы имеете в виду Лос-Анджелес, то там было не больше солнца, чем в погребке; если же вы спрашиваете о полете, то... гм... по

крайней мере «мюзак»<sup>1</sup> теперь на самолетах необязателен (говорю об этом как человек, предпочитающий гнетущую тишину назойливому шуму). Но на самолеты я не жалуюсь. Сам я уже не в состоянии обойти даже квартал, зато на самолетах могу носиться по всему свету. Правда, во время полета ощущалась некоторая турбулентность, мешавшая демонстрации кинофильма (совсем не смешной комедии), и пилот сделал сообщение, которое до сих пор не выходит у меня из головы. Он сказал, что по плану полета, разработанному вычислительной машиной, следовало лететь на высоте 10 000 метров, но, по его мнению, мы должны подняться выше. Признаюсь, это неожиданное и трогательно-старомодное недоверие к авторитету вычислительных машин поразило меня, и я надеюсь, что со временем отношения между людьми и их «компьютерологией» станут более надежными. Мое удивление отчасти объясняется тем, что наш самолет контролировался счетно-вычислительным устройством, а я вспомнил о героическом веке авиации и о Сент-Экзюпери, который руководствовался своей интуицией. Я это, вероятно, потому так близко принял к сердцу, что в моем личном опыте я всегда скорее полагаюсь на свои чувства, чем на расчеты.

— *Простите, но не могли бы вы пояснить свою мысль, г-н Стравинский?*

— Я думаю, это довольно трудно. Во всяком случае провести определенную черту между понятиями такого рода так же невозможно, как и между аналитическими и эмпирическими истинами или между приобретенными и врожденными нормами поведения. Наши расчеты и наша интуиция в какой-то степени переплетаются и могут даже полностью совпадать друг с другом. Тем не менее я настаиваю, что доверяю моим музыкальным «железам» больше, чем безупречности вычисленных мною музыкальных маршрутов, хотя и понимаю, что эти маршруты частично составлены с помощью тех же самых «желез». Добавлю, что стремление сверять каждый элемент музыкальной композиции с перфорированной карточкой намеченного плана представляется мне ограничением «свободного» отбора звуков человеческим ухом. Однако, если я скажу, что наблюдающееся ныне господствующее влияние математики в искусстве является результатом укоренившихся современных предрассудков, то это будет лишь догматическим утверждением, которое касается меня самого. И, пожалуйста, простите, что в моем возрасте я предпочитаю именно такой разговор. В этом случае, во-первых, мне не нужно соблюдать осторожность в выражениях, а во-вторых — тема о самом себе гораздо ближе мне.

— *Г-н Стравинский, в прошлом вы критиковали импровизационный подход в творчестве. Значит ли это, что теперь вы отчасти пересмотрели свою точку зрения?*

— Я критиковал такой подход не в композиции, а в исполнительстве, хотя эта разница и не принимается во внимание импровизаторскими композиторскими школами. В отношении же исполнительского искусства мои взгляды, скорее, укрепились, чем изменились. Позвольте сказать, что для меня импровизация — это творческий акт, по крайней мере, с ретроспективной точки зрения. Очень скоро кто-нибудь обнаружит, что такое импровизационное произведение может иметь



особый интерес, так как процесс его создания представляет собой единое целое и проходит как до, так и в момент исполнения, после которого весь цикл начинается снова. Немецкие оркестры отказываются уже играть музыку импровизационного стиля или произведения, не записанные или не точно записанные на нотную бумагу, что однако я считаю не признаком новой исполнительской психологии, а всего лишь реакцией дисциплинированных солдат на недостаточно ясный приказ. Затем мы можем спросить, что вообще означает слово «новая»? Пока я говорил это, «новое» могло превратиться в «старое». Конформизм идет по горячим следам авангардистских произведений, так что новейшее и отжившее меняются местами с головокружительной быстротой. [...]

— *Каковы ваши взгляды на современное положение в исполнительском искусстве? И как, по вашему мнению, возрастающие масштабы нашего концертно-исполнительского мира и конкуренция в нем влияют на качество исполнения?*

— Прежде чем мне ответить на ваш вопрос, разрешите сделать одно замечание, которое является результатом моих последних наблюдений. Мы все знаем, что Америка дает лучших инструменталистов в мире, хотя и по непонятным причинам, ибо оркестранты оплачиваются в основном так же плохо, как поэты и школьные учителя. Несмотря на это меня застало врасплох изобилие исполнительских талантов самого высокого класса, недавно открытых мною в Оберлинском колледже, в Истманской консерватории и в Техасском университете. Должен добавить, что я открыл не только новое поколение талантиливых, но и здравомыслящих молодых людей. Весной прошлого года в сельскохозяйственном колледже штата Индиана я слушал моего «Царя Эдипа» в великолепном исполнении студентов, которые, насколько мне известно, остальное время были заняты лекциями об удобрениях. Затем, всего лишь несколько недель тому назад, я слушал выступления оркестра Истманской консерватории, также великолепно, с минимальным количеством репетиций, исполнявшие некоторые из моих последних наиболее сложных произведений, в том числе части из «Потопа». Насколько мне известно, эта музыка оказалась не под силу одному из известнейших профессиональных оркестров после целой недели репетиций и десятка концертных исполнений. Острое ощущение нового у молодежи по сравнению с косностью рутинеров — разумеется, старая тема, но вы не можете себе представить, какое удовольствие мне доставила игра этого студенческого оркестра.

Что же касается вашего вопроса о количестве, качестве, влиянии соревнования в музыке, то я считаю, что классическая критика этих понятий может быть отнесена и к музыке. Во всяком случае первые вопросы не меняются. А соревнование? С какой целью? Какие существуют критерии и каким образом они повышаются? Недавно я наблюдал дирижера, который пытался улучшить мою работу дамскими методами наведения красоты, то есть размалевал мою музыку губной помадой и густо посыпал пудрой. Такие явления — это и форма, и результат соревнования, но соревнования дирижера и дирижирования или, если хотите, обыгрывание исполнения — не имеют ни малейшего отношения к музыке. Обыгрывание исполнения так развилось за последнее время,

что бросает вызов самой музыке и угрожает ей изгнанием. Мне приходилось видеть обыгрывания исполнений, так же детально разработанные, как сонаты, и так же тонко продуманные, как фуги. Молодой дирижер Икс, например, проводит каждую стадию обыгрывания с такой тщательностью, как будто вынашивает план социального обеспечения, — от своего появления на эстраде, когда публике точно отмеривается необходимое количество художественной мистики, до заключительных поклонов с видом полного изнеможения. Я не стану описывать исполнение дирижера Икс с точки зрения музыки, как таковой; скажу, что наиболее замечательными особенностями его актерской игры являются протянутые в позе распятия и застывшие в страстном порыве руки, движения таза, координированные с отбрасыванием головы назад в кульминационных моментах, поворот профиля не просто в сторону первых скрипок, а дальше — в сторону публики. Большую часть дирижерского представления составляют избитые номера, вроде «выразительных жестов», копирующих, как в зеркале, движения музыки. Прежде чем это представление достигнет Бродвея, уже обещаны новые эффекты, которые, по слухам, заключаются в том, что для подчеркивания обратимых контрапунктов дирижер будет становиться вверх ногами. Однако это еще не все, и главная часть представления начинается после окончания концерта — начинается с живописного умирания по картине «Снятие с креста»: руки безжизненно повисли, колени согнуты, голова (волосы в художественном беспорядке) низко опущена, и все тело мокро от пота (хотя можно заподозрить, что эта теплая вода, разбрызганная спрятанным пульверизатором). Первый шаг с эстрады не в силах скрыть конвульсивную дрожь походки, но несмотря на это чудо-артист все-таки умудряется показаться публике еще 46 раз. Как бы то ни было, великолепное представление потрясает даже музыкантов. В смысле рекламы только выписываемые самолетом на небе письма могут оказаться более действенными.

— *Какую новую музыку вы недавно слушали, г-н Стравинский?*

— Новой для меня была «Девушка с Запада» Пуччини — удивительно современная опера в стиле ковбойских фильмов. Большая часть ее партитуры перекликается с «Мадам Баттерфляй». Это смесь азиатского Востока с американским Западом. Впрочем, дело не в географии, а в том, что музыка плоха. Почему? Может быть, из-за отсутствия персонажей, с которыми у композитора было бы нечто общее. А может быть, сюжет не подходит к тому духу сентиментальности, который в совершенстве соответствует драматическому содержанию «Богемы» и использован в ней с такой художественной убедительностью, что даже я, когда мне удастся достать билет, уйду из театра, напевая, и вспоминаю годы моей потерянной невинности.

Без сомнения, вы имеете в виду более новую музыку, но я так далек от нее, что не могу отличить одних теперешних мастеров от других, не говоря уже о мелких группах. Более того, я слушаю только то, что мне попадает на пути, а не то, что выбираю сам. Недавно мне удалось послушать «Chronophonie» Оливье Мессиана<sup>2</sup>, любимого композитора г-на Мальро. Сила звучания этой вещи такова, что я удивляюсь, как маримбы, ксилофоны и гонги не разлетелись вдребезги. Приблизитель-

но в то же время я слышал «La Rousserolle Effarvate» того же композитора<sup>3</sup> — произведение, в котором автор задумал поступить с птичкой приблизительно так, как поступил Джойс со своим героем в «Улиссе», то есть описать одни сутки его жизни. Посетил я также концерт электронной музыки и нашел в его программе только одно произведение, как бы созданное для этого средства выражения; остальные же кажутся переводами с другого языка, копиями, о которых можно сказать только одно: их оригиналы звучали бы, вероятно, еще хуже. Мысль о бумагомарании, необходимом для создания этих шумов, угнетает меня, ибо, хоть я и не сочувствую Ван Дейку, месяцами выписывавшему через лупу своего идеального жука, я не могу понять музыкального произведения, которое существует где-то вне музыки. Интереснее кое в чем казались мне демонстрации антимузыки, хотя и в этой области мне не удавалось следить за развитием событий, если таковые вообще существуют. Единственные звуки, произведшие на меня впечатление на этих демонстрациях, были шумные выступления клаки антимузыкантов, бивших себя в грудь и доказывавших свою правоту. Недавно меня познакомили с целым рядом произведений польских композиторов. Могу доложить, что по своим внешним качествам они в общем привлекательны (например, несоответствующая своему названию «Egotica» Тадеуша Берда<sup>4</sup>) и что, по-видимому, чувства в них принимались в расчет довольно часто. Совсем недавно я прослушал несколько замечательных сочинений молодых французских композиторов: «Architectures colorées» Гезека и «Equivalences» Элуа, «Antiphonies» Ами<sup>5</sup>. Молодая французская школа, несомненно, существует — и школа очень хорошая, если судить по уровню мастерства. Ведущая фигура в ней Булез, хотя он и отмежевывается от дадаистов.

Одним из двух наиболее ярких и недавних моих музыкальных впечатлений (вторым была «Лестница Иакова»)<sup>6</sup> я обязан покойному Ною Гринбергу и полифоническим вокальным записям, сделанным им в горных селениях неподалеку от Тбилиси. Открытие Гринбергом живых исполнительских традиций, идущих от кондуктуса и органама X века и стиля позднего Ренессанса<sup>7</sup>, было, думается мне, крупным вкладом в науку об исполнительском мастерстве, вкладом более ценным, чем просто находка новой музыки. Подль этот, называемый в Грузии «криманчули»<sup>8</sup> и известный уже в музыке XIV века, был лучшим, какой мне когда-либо приходилось слышать. [...]

Что касается «Лестницы Иакова», то она считается «эскизом» или «фрагментом»; оба определения и правильны и в то же время вводят в заблуждение. Музыка — типичный Шёнберг, чего нельзя сказать об оркестровке, хотя и в ней композитором сделано достаточно, чтобы наложить печать на все привнесенное другими. По общему признанию там, где инструментовка была закончена самим Шёнбергом, как, например, в конце эпизода «Умиравший», музыка выгодно отличается от остальной части партитуры; а там, где оркестровые указания композитора редки, как в эпизоде «Борющийся», средства выражения безнадежно рутинны и оркестровые краски меняются слишком медленно. Есть и некоторые явно неудачные места, как в конце эпизода «Один

из названных»; здесь ведущий голос указывает на то, что этот тембр в двух верхних голосах в начале такта и в нижнем голосе в его конце не мог быть использован. И все же, несмотря на недочеты и общую незаконченность, дошедший до нас «фрагмент» — одно из высших достижений современной музыки.

На шёнберговскую партитуру, имея в виду ее многосоставный оркестр и «говорящий» хор, ссылаются как на пророчество. Но более примечательно, думается, здесь возвращение Шёнберга к тональности, которую он отверг восемь лет назад<sup>9</sup>. Конечно, тональность ощутима на словах «Равнодушный» и «Покорный», но она заметна и в других эпизодах партитуры. Регулярно встречаются октавные дублировки и параллельные формы движения — к примеру, во вступлении к монологу Габриэля «Или это, или то». Поэтому ли, вследствие ли этого, но гармония чрезвычайно праянная.

«Счастливая рука» и Пять пьес для оркестра<sup>10</sup> объясняют несколько элементарный смысл начала пути. Но Шёнберг не способен жить в прошлом, и музыка в «Лестнице Иакова» развивается непрерывно, мы уже находимся в преддверии нового мира звуков, но именно здесь рукопись обрывается.

— *Вы сказали, что вам легче говорить о себе самом, г-н Стравинский. Могу я спросить вас, как чувствует себя человек в 84 года?*

— Ничего веселого или приятного в этом возрасте нет, поверьте мне. Я забывчив, я повторяюсь, я глух, почему и стараюсь избегать разговоров на всех языках, кроме русского, и читаю больше, чем когда-либо раньше. Потому же, когда я начинаю говорить, то говорю слишком много, как вы смогли убедиться. Это пожалуй, довольно странно, ибо я не доверяю словам, во всяком случае доверяю им меньше, чем музыке; и если бы это было в моей власти, я бы все мои слова вычеркнул из памяти. Но еще больше я жалею на то, что мой рабочий день не перестает сокращаться, ибо, хотя скорость моего творчества и не уменьшилась, однако медлительность всех моих прочих действий и часы, отнимаемые юристами, торговцами и особенно врачами, оставляют мне меньше времени для работы. Я страдаю полицитемией, и каждую неделю мне делают анализ крови, а каждые два месяца — кровопускание, так как радиоактивный фосфор теперь для меня опасен. (Я глотал капсулы этого вещества в стакане шипучки, который мне подавал техник в асбестовом костюме и маске.) Цикл сгущения и разжижения крови повлиял не только на мой характер (от крайней уступчивости я перехожу к чрезвычайному упрямству), но и на всю мою творческую жизнь.

Я страдаю также (раньше я ощущал это очень редко и никогда в том не признавался) от своей музыкальной изоляции и вообще — впервые в жизни — от чувства одиночества. Тоскую по своему поколению: все мои современники уже умерли. Я не столько огорчен тем, что нет моих старых друзей, и уж конечно не тем, что ушла психология моего поколения; меня угнетает исчезновение всего нашего быта, домашних обычаев, социальных навыков. Теперь я вынужден довольствоваться чисто интеллектуальным общением с молодыми людьми, которые представляют, по их словам, совершенно иной склад убежде-

ний и видят во мне старого, вечно чем-то недовольного чудака. Впрочем, должен прибавить, что ностальгией я заболел недавно.

— *Что вы подразумеваете под вашей музыкальной изоляцией, г-н Стравинский? Ведь ни один серьезный современный композитор не пользовался большим влиянием, не получал более широкого признания, чем вы, ничьи произведения не исполнялись чаще, чем ваши. Разве это не победа, не торжество? И разве вы никогда не чувствовали, наоборот, что у вас, как ни у кого другого, самая широкая и крепкая связь с окружающим миром?*

— Спасибо, но вряд ли я могу себя видеть в таком свете. И каталог моих прошлых вещей не так интересует меня, как моя теперешняя работа, которую подавляет мое прежнее творчество (кстати, за него мне никто авансов не выдает). Чувствуешь удовлетворение, когда видишь, как сурово осужденные композиции, вроде «Агона» или «Движений», постепенно занимают места среди более ранних и постоянно исполняемых произведений. Но в этом побед не вижу. А мои слова об изоляции касаются только моего профессионального уровня. Хотя я и не огорчаюсь, что не принадлежу ни к какому современному направлению, и хотя музыка, которую я сейчас пишу, не отвечает коммерческим и другим требованиям, тем не менее мне хотелось бы обмениваться с коллегами чем-то большим, чем случайным словом. Но сегодня у меня нет собеседников, которые смотрели бы на мир моими глазами.

— *Но что же именно и есть свидетельство вашей славы?*

— Чтобы ей пусто было, моей славе! Я едва осмеливаюсь пересечь улицу без посторонней помощи, а на меня, где бы я ни появлялся, все глазают, словно на отпрыска королевского дома или же на зверя из зоопарка; как известно, звери в зоопарке умирали от того, что на них слишком пристально смотрели. «Мы его видим, наверно, в последний раз!» — так и читаешь в глазах у всех, хотя некоторые из зевак, возможно, меня еще опередят. Конечно, вокруг каждого, кто прожил так долго, возникает атмосфера некоторой неопределенности, и если люди среднего возраста, услышав мою фамилию, часто сомневаются, живу ли я еще на свете, то молодежь автоматически принимает на веру, что человек, все связи которого уже на том свете, и сам должен находиться там же.

— *Что вы имели в виду, когда несколько минут назад говорили о своем недоверии к словам? Их неточность?*

— Они не столько неточны, сколько метафоричны; они не столько являются лишь одной из форм выражения мыслей, сколько формой, не относящейся к существу дела, формой случайной и поверхностной. Иногда я чувствую то же, что чувствовали старички, с которыми по пути в Лапуту повстречался Гулливер: они отказались от слов и разговаривали посредством самих предметов. В таком положении находится и композитор: он не располагает словесным контролем над своей музыкой. Сегодня он пытается говорить о ней графиками, статистическими таблицами, символическими шифрами и другими способами, которые могут быть более эффективными, чем его высказывания в обычной словесной форме, но они нисколько не приближаются к его

музыке. Единственно возможный метод комментирования музыкального произведения — это еще одно музыкальное произведение.

— *Разрешите вас спросить, что вы сейчас пишете?*

— Могу сообщить вам только название. Как я только что сказал, я не могу описывать свою работу словами: музыка сама говорит за себя, она есть нечто совершенно цельное и самодовлеющее. Я только что вчерне закончил «*Rex Tremendae*» — я называю его моим карманным реквиемом потому, что использую только фрагменты текста, перемежая их инструментальной музыкой, и потому, что большую часть вещи я записал на блокнотах, которые постоянно ношу с собой<sup>11</sup>. Но я суеверен и не люблю говорить о произведениях, еще не вполне законченных, особенно о тех, которые, как Моцарту, заказывает «таинственный незнакомец». Я вздохну с облегчением, когда разделюсь с этой вещью и примусь за что-нибудь другое. Временами, работая над композициями, я чувствую успокоение при мысли о моем прадеде, дожившем до 111 лет<sup>12</sup>, и мне хотелось бы представить себе, каким он был в 84 года. Правда, он музыке не сочинял, но, говорит наша семейная хроника, занимался другим, очень похожим на музыку делом, а именно любовными похождениями. Старый джентльмен — будь благословенно его пылкое сердце — умер, свалившись с ограды сада, которую пытался перелезть по дороге на очередное свидание. Какая необыкновенная смерть, скажете вы. Да, необыкновенная — особенно в таком преклонном возрасте.

Опубликовано: *New York Review of Books*, 1966, 12 May; p. 13—26; *СМ*, 1966, № 12, с. 131—133 (фрагм.); *Америка*, 1967, № 123; с. 45—47 (с не больш. сокр.); *Българска музика*, 1967, № 3; *Современное буржуазное искусство*. — М., 1975, с. 355—360 (фрагм.). Публикуется по тексту журнала «Америка» с восстановленным фрагм. об оратории Шёнберга «Лестница Иакова» (пер. с англ. назв. фрагм. В. П. Варунца).

<sup>1</sup> Передача музыкальной программы, записанной на магнитофон. (*Прим. ред. журн.*).

<sup>2</sup> «Хронохромия» для оркестра Мессиана (1960).

<sup>3</sup> «Тростниковая камышовка» из ф-ного цикла Мессиана «Каталог птиц» (1956—1959).

<sup>4</sup> «Эротика» — шесть пьес для голоса с оркестром Берда (1961).

<sup>5</sup> Перечислены следующие произведения: «Крашенные архитектуры» для 15 инструментов Ж.-П. Гезека (1964), «Равноценности» для оркестра Ж.-К. Элуа (1964) и «Антифоны» для двух оркестров Ж. Ами (1960—1963).

<sup>6</sup> Неоконченная оратория Шёнберга «Лестница Иакова» (1917—1922).

<sup>7</sup> В данном случае речь может идти о схожести этих явлений, но ни в коей мере об их преемственности.

<sup>8</sup> То обстоятельство, что криманчули исполняется гортанным звуком в высоком регистре, действительно напоминает йодль альпийских горцев.

<sup>9</sup> По всей видимости, Стравинский имеет в виду монодраму Шёнберга «Ожидание» (1909) ор. 17, где наиболее остро обозначился отход композитора от принципов тональности.

<sup>10</sup> Опера («драма с музыкой») «Счастливая рука» (1908—1913) ор. 18 и Пять пьес для оркестра (1909) ор. 16 Шёнберга.

<sup>11</sup> Речь идет о Заупокойных песнопениях («*Requiem Canticles*») для контральто, баритона, хора и камерного оркестра (1966). Стравинский упоминает шестую часть этого сочинения.

<sup>12</sup> Как установлено, речь идет о прадеде композитора по отцовской линии И. И. Скороходове, прожившем 112 лет (*Д*, с. 332).

...Я бы радовался этому больше, если бы знал более точно, для чего мы хотим знать.

У. Оден. После прочтения  
«Введения в современную физику для детей»

— Г-н Стравинский, каковы некоторые общие проблемы, с которыми сталкивается молодежь, желающая добиться успеха в искусстве, — мы спрашиваем не о вечных проблемах искусства, а о присущих именно нашему веку науки?

— Общее само по себе это и есть самая большая проблема. Но прежде чем продолжить, я позволю себе заметить, что рассматривать созидательную деятельность в искусстве в русле карьеры я считаю ошибкой; в отличие от торговли в искусстве — я имею в виду интервью, газетные обзоры, преподавание, чтение лекций в женских клубах, дирижирование оркестрами. Созидание — это и есть цель, и никакой другой не существует. Когда вы задаете вопрос, касающийся общих проблем, то прежде всего не надо забывать, что в прошлом искусство интерпретировало, символизировало, украшало общие идеи, то есть религиозные верования, жизненные идеалы и т. д., но общие идеи науки, впрочем, как и частные, — непонятны художникам, и это, вероятно, так и останется. Пусть художник даже намеревается вступить в союз с наукой, но каким же образом он осуществит этот свой союз (как он будет интерпретировать, символизировать, украшать), если идеи науки он может уловить только через невнятное словесное посредничество? Как он, в случае необходимости, сможет выразить свой протест против идей науки, если, подобно мне, он заметит, что его захватили в путешествие к неозначенной цели, к непостижимым для него концепциям? Я могу сказать, что мои общие представления, не считая работы, относятся к отдаленному и сравнительно примитивному прошлому. Но молодежи это не поможет, потому что она должна следовать моде. Благодарю небеса или еще какое-нибудь «общее» за то, что вы просили меня только назвать трудности, а не пытаться разрешить их.

Существует и другая проблема — это растущее господство технологических процессов и «средств». Именно с этим связано главное последствие ее — нарастающая скорость, с которой опрокидываются традиции. Мне бы хотелось здесь остановиться — у меня есть точка зрения на два этих момента — и попытаться выбрать из собственной паутины обобщений. В моем списке есть еще одна проблема, и уж она-то известна мне досконально, — старость; это кошмар даже для таких немногих, не обиженных вниманием прессы, достопримечательностей, как я, которым удается избежать удела старости — пренебрежения — только благодаря неослабевающей, почти наркотической жажде нового у публики.

— Объясните, пожалуйста, что вы имеете в виду, когда говорите о вторжении в искусство техники и о последствиях его?

— Рассмотрим звукозапись одновременно как промышленность и

как искусство. С одной стороны, распространение печатных нот, которые в любом случае могут быть только прочитаны нами, не может иметь никакого сравнения с распространением пластинок. Благодаря пластинкам последний крик моды на рынке сбыта может стартовать с европейской или американской площадки напрямую в Джакарту, Стэнливилль, Де-Мойн. Но если мировая стандартизация страшит меня своими перспективами, то все же меньше, чем подчинение технике самого исполнения. Техника записи достигла своего уровня благодаря изнурительной борьбе. И теперь даже на сцене промышленное исполнение вытесняет живое, — более того, большинство из нас, оказавшись перед выбором между живым и промышленным исполнением, предпочтет последнее, потому что мы настолько привыкли к техническим ухищрениям, что естественное звучание мы находим все менее и менее приемлемым. Естественное равновесие, естественная динамика, естественные эхо, тембр и даже человеческая ошибка заменены добавленным эхо и реверберацией, нейтральной динамической амплитудой, отфильтрованным звуком, — все это с помощью звукорежиссера, управляющего балансом. (На последних симфонических концертах у меня пришел к заключению, что музыканты совершенно растерялись, лишившись указаний звукорежиссера, а дирижеры, по этой же причине, не слишком беспокоились о сохранении динамического баланса.)

Выходящая в свет в результате всего этого пластинка представляет собой сверкающий глянцевой поверхностью шедевр химической продукции. Это подмена музыки, — такой не слыхивали ни на суше, ни на море, ни даже в Филадельфии. Очевидно, запись требует усовершенствований, — таких, как исправление грубых ошибок, — но лишь до той поры, пока она не прекращает движения жизненных соков исполнения. Звукорежиссеры и монтажеры настолько превысили свои полномочия, что им впору красоваться на афишах по соседству с дирижером.

— *Что вы понимаете под «общепринятым»?*

— Нечто более или менее понятное. Но по этому поводу существует такое количество враждующих точек зрения, что я не берусь дать точного определения. Можно было бы сказать, что я сам как раз обычный композитор, но от этого призвания ничего не прояснится, потому что ничего другого я не могу себе представить. Можно воспользоваться некоторыми ярлыками, употребляющимися в противовес «общепринятому», такими, как «революционный», «спонтанный», но явления жизни, обозначенные этими определениями, тоже всегда содержат в себе свое обычное, свое общепринятое, — сколь выразительным ни был бы термин, вызвавший их к жизни. Можно попытаться вывести определение *per differentiam*\* и отбросить значения, категорически мне не свойственные, такие, как отождествление обычного со старомодным. Но это бессмысленно, потому что «мода» — это менее значительное слово для проблемы, которая еще мельче. Так, например, моды пятидесятых годов требовали, чтобы автомобили имели хвостовые стабилизаторы, очки были зеркальными, а волосы уложены в сетки, но всем этим руководит в большой мере «обычай» с экономической подоплекой.

\* от противного (лат.).



Слово это, «обычай», связывают также с таким родом искусства, который с небольшими отклонениями черпает из непосредственного наследия; пример — Рахманинов и, по-моему, все искусство, пользующееся коммерческим успехом. Помимо этого, словом «обычное» пользуются картографы, как я узнал недавно из карты Винланда<sup>1</sup>, «обычное» очертание обозначает копию существующего, в отличие от «реального», которое было действительно обследовано.

Но все это не мой «словарь». Для меня общепринятое выражает некие соглашения и они в качестве таковых являются посредниками традиции и жанра. «Обычаи» отличаются от традиций тем, что представляют собой модификации, в то время как традиции подвергаются развитию. В этом смысле «общепринятое» привязано к времени, — традиции же, имея более продолжительные сроки отсчета, неподвластны времени. Видимо, традицию надо рассматривать как универсальный факт в искусстве, а «обычай» как местный.

Вы помните, конечно, спор в «Кратиле» (Платона. — В. В.), когда Сократ сначала принял, а потом опроверг доказательство Гермогена, будто названия не «привязаны» к предметам природой, а являются привычкой. тех, кто употребляет их? Так вот, что касается моего искусства, я на стороне Гермогена, даже если современные филологи находятся в оппозиции к нему, считая, что наименования обладают ценностью «эха», а словесные обычаи — это вовсе не случайность; современные физики на стороне этих филологов, если я разобрался в том, что такое «предрассудки природы» доктора Оппенгеймера. Но в искусстве взаимное согласие потребителей, взаимопонимание сторон по отношению к явлению искусства — достаточно. Источники в природе не касаются художника, потому что природа это только лишь другой «обычай» для него.

— *Почему же тогда вас так волнует все возрастающая скорость, с которой теперь меняются обычаи?*

— Потому что рухнула та общность критериев, которая всегда существовала где-то в основе. Но, скажете вы, разве будущие поколения не отделят зерен от плевел? Я не слишком доверяю справедливости времени. Когда говорят, что хотя то, что сейчас существует, плохо, но время это исправит, я усматриваю в таком подходе только лишь равнодушную снисходительность. (Кажется, Солон первым провозгласил, что время скажет истину, а Милль — обратное: «У истины нет такой врожденной силы, которой нет у ошибок, — силы побеждать»).

Но время может освятить неверное. Все истории характеризуются детерминизмом, предлагая нам не «то, что было», но сознательное или бессознательное направление «того, что было», приданное событиям согласно желанию рассказчика.

Я достаточно долго жил, чтобы приобрести опыт наблюдения над операциями «истории» по отношению к моей собственной музыке [...]. На самом же деле музыка регистрировала условия своего окружения, вызывала некую реакцию и воздействовала на среду в свою очередь в соответствии с законами биологии, которую историки не принимают в расчет.

— *Всегда ли обычаи изменяются одинаково? Или биологический*

*процесс трансформации идет до той поры, пока в какой-то момент последовательность модификаций не вызовет к жизни новый вид? В таком случае звук, выработанный с помощью электроники, может быть описан как мутация.*

— Это не более чем словесные ухищрения и еще одна дань семантической неразберихе.

— Скажите, г-н Стравинский, между кем существуют большие семантические преграды — между вами и вашими слушателями или между вами и вашими коллегами?

— Я думаю, что никакой разницы здесь нет. В любом случае я отношусь к этому безразлично.

— Как вы представляете себе ваших сегодняшних слушателей?

— Никак. Когда я сочиняю, я не имею в виду никаких слушателей. Слушатели существуют для моих прежних сочинений, — для нынешних они должны развиваться. Я сожалею об этой брешу, но, в отличие от моих очень общительных коллег, я не верю, что гарргоchement\* в противоположном музыке направлении может заткнуть ее. Попытка вернуться в прошлое, оставшись в целостности и сохранности, так же нелепа, как предложение вернуться к доядерному и доводородному вооружению обычного типа (еще одно значение!). Мы не можем заставить часы идти назад, снизить наши скорости, и так как мы летим без пилота, под контролем автоматики, то, может быть, уже слишком поздно узнавать, куда мы летим.

— Последний вопрос, относящийся к последней упомянутой вами проблеме: возрасту. Как вы ощущаете себя во взаимоотношениях с современной молодежью?

— Как выброшенный на придорожную свалку старый автомобиль выглядит в глазах проносающихся мимо гонщиков. Но я не протестую против того, что меня убрали с дороги. И долгий опыт наблюдения за толпами вновь прибывающих молодых людей, которые распаковывают свои туго набитые новыми блестящими идеями чемоданы, не сделал из меня окончательного циника. Молодежь и я — мы дополняем друг друга. Точно так же, как мы с вами, ваших семнадцать<sup>2</sup> и моих восемьдесят три. Вместе мы составляем идеальное целое.

Опубликовано: Seventeen (New York), 1966, August; TE, p. 108—114; TC, p. 86—90. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Винланд — название, данное норманнами части сев.-вост. побережья Сев. Америки. Здесь были обнаружены постройки эпохи викингов.

<sup>2</sup> Название журнала «Seventeen», в котором опубликован наст. интервью; в пер. с англ. означает «Семнадцать».

## 125. Музыка и век статистики

— Каковы ваши взгляды на статистику, г-н Стравинский?

— Я ее побаиваюсь, хотя мне не удалось выработать твердых «взглядов» на этот счет. В лучшем случае у меня есть некоторые туманные (хотя и беспристрастные)

\* сближение, примирение (франц.).

представления о последствиях уже свершившейся квантификации\* общества. Но я совершенно не в силах представить себе, как можно будет квантифицировать все интеллектуальное богатство человечества, какие последствия это вызовет, какой новый тип разума или новый тип мышления потребуется для этого. Здесь я совершенно бессилён, но вопрос этот в последнее время все больше занимает мой старомодный спекулятивный ум.

— Почему именно в последнее время?

— Трудно отметить со всей определенностью. Постепенное продвижение статистической философии происходит все время, но оно становится заметным только тогда, когда его напорю поддается очередная целая область знания. Что-то в этом роде было и с автоматикой. Много лет я читал о ее прогрессе без особого внимания, пока месяц назад личное знакомство с ней словно ударом дзюдоиста не бросило меня на ковер. Удивительно, но это произошло в захудалом отеле на среднем Западе: перед сном я позвонил вниз, чтобы заказать на утро завтрак, и голосом матери-настоятельницы мне ответила механическая запись: «Говорит Ваш робот. Услышав гудок, назовите, пожалуйста, Вашу фамилию, Ваш номер и скажите, что вы хотите получить на завтрак и в какое время... бип». Затем последовало молчание, достаточное для того, чтобы соответствующим образом подготовленный постоялец мог сообщить статистически определенную порцию фактов. И наконец — второй гудок. Но я не запомнил порядок вопросов, не знал своего номера, забыл сказать, как приготовить яйца, не уточнил время завтрака. Последний «бип» так разозлил меня, что, когда я достаточно пришел в себя, я заказал двести тостиков на трехсотый этаж к четырем часам ночи, избрав «обратную связь» орудием мщения.

— Не кажется ли вам, что совершенствование автоматике и использование изощренных статистических методов поможет оптимальным образом распределять финансовые средства?

— Недавно мне пришлось столкнуться с тем, что банк не раз давал мне ошибочную информацию о состоянии моего счета, и этот опыт отнюдь не укрепляет во мне доверия к автоматике. Тем не менее можно ожидать, что в Великой Будущей Синтетической Цивилизации Всеобщей Автоматизации некоторые блага будут распределяться более справедливым образом; тем самым будет облегчено положение людей, чей доход ниже так называемого прожиточного минимума. Новая наука эргономика обещает нам всеобщее улучшение условий жизни. Например, в обзоре, опубликованном недавно Корнельским университетом, указывается на несоответствие оборудования ванных комнат самому строению человеческого тела. [...]

Но надо подумать и о другой стороне дела, о новых опасностях и об этом новом рассудке. Ведь мы знаем, что книги соблазнили не только Франческу и Паоло. Недавно мы все с тревогой узнали, что анализ результатов голосования на востоке США, возможно, уже начинает влиять на избирателей западных штатов. Конечно, логически неправомерно на основании этих примеров делать вывод о том, что человек неотвратимо и неизлечимо подчиняется статистическим нормам массы. Но я сам такой вывод делаю, потому что я скептически отношусь к возможности абсолютно индивидуального мышления, а с другой стороны — безгранично верю в силу статистического убеждения, в склонность людей некритически поддаваться внушению, в силу массовых фетншей. Я предвижу, что статистическая философия будет все больше вращаться в порочном кругу, причисляя факты и округляя цифры, подгоняя действительность к выводам. Разве стремление «увидеть систему за хаосом фактов» не стало одним из самых навязчивых лозунгов в истории наших этических логик. Когда статистик сообщает людям, что в определенном возрасте у них появляется раковая опухоль (если они не умерли раньше от воздействия стронция-90), что еще могут сделать эти бедные кролики, как не пойти навстречу этим выводам?

Такой конформизм — лишь одна сторона проблемы. А что произойдет со способностью наблюдать, когда точное предсказание станет житейским правилом? Не будут ли механизмы наблюдения играть меньшую роль в психике (подобно тому, что происходит в физике, где теория может опережать факты, как, например, в случае Х. Юкавы, открывшего одну из частиц типа мезона)? Конечно, все это лишь безответственная болтовня, поскольку я не очень разбираюсь в подобных вопросах; но я стараюсь думать последовательно, а последовательность — одна из главных характе-

\* от quantify (англ.) — определять количество.

ристик мыслительных операций, вполне респектабельных до самого последнего времени.

— *А каково влияние математизации на музыку?*

— Тот же результат. С одной стороны — большая эффективность в таком важном (но все же не основном) деле, как расчет всех звуковых элементов, появление точной и экономной нотации, создание статистической теории музыки с удобной терминологией. С другой стороны — опасное манипулирование самой сущностью музыки. Новые средства коммуникации не только передают нечто, но сами передаются: они отпечатываются в структуре того нарождающегося разума, о котором мы говорили. Но я снова начинаю гадать о будущем, к чему у меня нет никаких способностей. В отличие от тех теней (в Десятой песне), которые видят прошлое и будущее, но не видят настоящего<sup>1</sup>, я вижу только настоящее. Кроме того, я хочу сказать, что иногда полезно оглянуться назад. Статистическую философию в музыке, по-видимому, открыл Айвс еще шестьдесят лет назад.

— *Вы уже слышали Четвертую симфонию Айвса<sup>2</sup>, г-н Стравинский? Если да, то каковы ваши замечания о ней?*

— Слухи заставляли меня ожидать большего. Айвс не был симфонистом. «Три селения в Новой Англии»<sup>3</sup> по своей цельности превосходят любую из симфоний (помимо этого здесь больше хорошей музыки, чем в Третьей симфонии<sup>4</sup>, и в сравнении с Четвертой симфонией — здесь меньше неудачных мест). Но последняя часть Четвертой симфонии — замечательное достижение. Всеохватывающий характер музыки — отличительная черта гения Айвса. («Все вокруг в его разнообразии», — цитировал он Эмерсона.) Здесь эта черта достигает точки насыщения в страницах, как будто не знающих никаких рамок и законов. Я говорю «как будто», потому что при всей видимой неожиданности появления той или иной мелодии, не объяснимой ничем, кроме *joie de vivre*<sup>\*</sup>, эти мелодии неотделимы от внутреннего развития всего сочинения. Но ни слова больше. Я слишком мало знаю об этом замечательном композиторе, который предвосхитил 60-е годы нашего века в эпоху Р. Штрауса и Дебюсси. Политональность, атональность, кластеры, серии, параллельные звучания оркестров, ритмический словарь, опередивший даже нынешний авангард, микроинтервалы, эффекты перспективы, алеаторика, элемент статистики в композиции, перестановки голосов, прием добавления отдельных частей, хлесткая музыкальная шутка, незафиксированная музыкальная импровизация — вот открытия, сделанные Айвсом полвека назад, когда он принялся спокойно поглощать пирог современной музыки прежде, чем каждый из нас нашел себе место за тем же столом<sup>5</sup>. Однако для меня лично его достижения не так важны (в любом случае изобретения в искусстве не патентуются), как то, что совсем недавно я для себя открыл в нем новое понимание Америки.

— *В чем же состояло это открытие, г-н Стравинский? Кстати, вы живете на Западе почти столько же, сколько в России, а в Америке — дольше, чем в Западной Европе. Что вы думаете о нас? Стали ли вы американцем, что вам больше нравится в Америке и что больше всего не нравится?*

— Да, я уже чувствую себя американцем, но описать это чувство в деталях не могу. Я не могу принять милитаристский вариант идеи

\* радостью жизни (франц.).

«ответственности за судьбу человечества» и потому не сочувствую тем, кто боится мира (например, биржевым маклерам). Но я не хочу, чтобы ко мне пришли из ЦРУ, и потому последую совету Черта из моей «Истории солдата»: «Не будем говорить об этом».

Я не слишком проникся американской музыкой, хотя и включился полностью в музыкальную жизнь Америки, и мне очень близки судьбы американских музыкантов. Мне кажется, что подлинное американское искусство никогда не кичится своей доморожденностью, напротив, именно за американизм списали Айвса поклонники «неоклассицизма» колониальных времен и сторонники додекафонии. Если Айвс и уцелел, то только благодаря тому, что явился из захолустья Новой Англии.

Как видите, аргументов много, но я так и не могу объяснить, что именно я открыл в Айвсе. Мой ответ носит самый общий характер. Музыка Айвса сказала мне больше, чем романисты, описывающие американский Запад, чем Уитмен или мисс Дикинсон. Мне чужды главные черты этой музыки, так же как и доминанты характера самого Айвса, но сама эта музыка все же соединяет меня с Америкой. Ясное осознание этого факта приходит ко мне в Европе, где национальные различия в культуре выявляют прежде не различимые ощущения. Мои корни в Европе, но я чувствую, что принадлежу Америке. По временам меня даже охватывают приступы «топографической» ностальгии (признаюсь — больше по Парк-авеню и отражениям облаков в небоскребах из стекла, чем по прямоугольной планировке городов среднего Запада, будто созданных для того, чтобы их проезжали, не замечая). Впрочем, в этом отношении я никогда не был особенно «привязчивым». Что касается Айвса, то я думаю, настало время оценить вклад композитора в культуру нашего века и учесть при этом его новоанглийское окружение.

Если же перечислять все то, что мне нравится и не нравится, то получится разношерстный перечень предрассудков. Я могу, например, сказать, что, когда в прошлом году меня приветствовал мэр Манси (Индиана), я был растроган больше, чем слушаю какого-нибудь выдающегося европейского министра культуры. Оба равны в своем музыкальном невежестве, но у второго оно менее простительно. С другой стороны, у меня вызывает опасения американская мания разрушения, психопатическая потребность (достигшая сейчас своей кульминации) отказываться от своего прошлого. Иногда такое разрушение кажется мне, старику, личной обидой (например, запланированный снос здания «Метрополитен-опера», которое было заложено через несколько лет после моего рождения)<sup>6</sup>. Говоря по чести, я не испытывал теплых чувств к старушке Мет, но теперь, когда театр опустел, во мне растет чувство, что смерть посетила Нью-Йорк, будто не стало старого коллеги, моего младшего современника.

— *Что же вызывает в вас новое здание? Каковы ваши прогнозы на его счет?*

— Думаю, что у театра впереди только трудности. От старого ореола почти ничего не осталось, его алиби тоже пострадало, практически это новый театр. Но в чем смысл централизации городских средств искусства (простите за выражение). Супермаркеты искусства,

музыкальные универсамы и ничего больше. Неужели никто не понимает, что, сливаясь воедино, отдельные заведения теряют свою индивидуальность? Неужели так уж ложна идея разнообразия среды?

— *Относится ли это к Центру искусств имени Кеннеди?*<sup>8</sup>

— У меня еще нет к нему никакого определенного отношения, но первые два слова не вызывают во мне никакого трепета. Поднимутся громадные здания вроде кубиков для умственно отсталых (чем менее важно искусство по своему содержанию, тем крупнее должна быть его упаковка). Самое большое из этих зданий станет «Исследовательской лабораторией по исправлению акустики в новых концертных залах», а второе по размерам отведут под «Зал славы героев рекламы». Дирижеры оркестров, импресарио, патронессы и прочие люди, завоевавшие или купившие (на короткое время) место в анналах рекламы, будут запечатлены здесь в изваяниях из «мягких материалов», которым суждено раствориться в воздухе при первой аварии системы кондиционирования. Как ни грубо это звучит, Центры искусств поощряют исполнение и эксгибиционизм, а не серьезную работу и творчество. Впрочем, это мое последнее кислое (хотя и подсахаренное) замечание, которое я хотел бы сегодня сделать, если снова случайно не собьюсь на прежний тон. Надеюсь, в этом сезоне я в последний раз выступаю в роли «ворчуна». Как представитель меньшинства, состоящего из одного человека, я и так слишком разговорчив.

— *Возвращаясь к вопросу о новой технике в искусстве, можно ли сказать, что она открывает и новые возможности?*

— Логически можно этого ожидать. Но я не убежден, что нам нужны именно новые возможности. Мне кажется, что их и так много, слишком много. Хорошего художника не остановит недостаток средств, ведь они в нем самом, и каждый день их обновляет. Так называемый кризис средств — целиком внутреннее явление.

— *Недавно Леви-Строс заметил: «Если бы исполнители электронной музыки старались понять, что есть музыка, а не пытались бы ее исполнять, мы намного продвинулись бы вперед в решении проблем, которые музыка ставит перед наукой о человеке».*

— Исполнители «электронной музыки», которых я знаю, совсем не интересуются природой музыки; они никогда не осмелились бы обратиться к философии или науке своего дела вместо того, чтобы просто делать свое дело. Дефиниции искусства не нужны художникам. Они могут только повредить. О себе могу сказать, что когда компьютер точно определит мои индивидуальные музыкальные черты, я постараюсь их переделать. Думаю, что я справился бы с такой задачей, но я вовсе этого не хочу. Однако следует полностью поддержать Леви-Строса. Он первым из крупных философов осознал, что музыка на самом деле находится в центре человеческой культуры.

— *Согласны ли вы с Мессианом, что «Природа» (с большой буквы) — ее звуки, формы, ритмы — главный источник вдохновения композитора?*

— Только если будет позволено писать это слово с малой буквы. Заглавная буква означает всего лишь пейзаж, загородную местность, может быть здесь и есть личное чувство, но ничего нового по существу

ву. В действительности, мессиановские oiseaux exotiques<sup>9</sup> только родом отличаются от скромной бетховенской кукушки<sup>10</sup>, отнюдь не в музыкальном замысле. Конечно, я не отрицаю права Мессиана на звукоподражание, не сомневаюсь я и в том, что для него «Природа» давала много. Но я хочу сказать, что как бы верно ни передавались звуки природы, они с железной необходимостью выражаются средствами музыкального языка эпохи: гармонией, ритмом, инструментальной окраской и (особенно у Мессиана) громкостью.

— *Можно ли сказать, что «искусство» и «природа» — две разные реальности? Существует ли какой-нибудь акт трансформации одного в другое?*

— Есть много разных реальностей, организованных попарно или в большие группы. Подобные понятия можно создавать очень просто — расставляя мебель слов в пустой квартире идей. Для меня музыка — реальность, и я могу только повторить, что подобно Бодлеру (и в отличие от Мессиана) «J'aime mieux une boîte à musique qu'un rossignol»\*. Что касается трансформации, то я отрицаю такую возможность, ибо не понимаю, чем являются трансформируемые объекты. Очевидно, что внешний мир отражается в музыке или выражается ею. Однако я просто не понимаю механику этого отражения (или трансформации). (Может быть, попробовать Леви-Строса?) Должно быть также ясно, что как композитор я сформировался под влиянием как своей свободной воли, так и внешнего мира. Именно энтелехия<sup>11</sup> этих двух возможностей и отличает меня от других композиторов. Как гражданин, а не художник замечу, что моя картина внешнего мира не отличается существенно от того, что рисуют себе профаны в науке. Лучше сказать, при всем многообразии различий две картины настолько совпадают в деталях, что позволяют создать статистическое общество. Вот мы и вернулись к тому, с чего начали.

— *Что вы думаете о так называемой войне поколений, г-н Стравинский?*

— Я восхищаюсь нынешними длинноволосыми эфебами<sup>12</sup>, хотя я сам слишком старомоден, чтобы войти в число идейных отцов этого поколения. Но так ли уж новы причины войны поколений? Ведь старики всегда склонялись к слишком ригористичным взглядам; каждую из поставленных проблем они сужали в угоду своему слабеющему зрению. Разве их (то есть нас) не ставил в тупик энтузиазм в таких вещах, из которых мы уже выросли? Столь же странным казалось нам, что молодые не чувствуют симпатии к тому, что все еще вызывает наш энтузиазм, но что давно уже не соответствует духу времени. Ответы на эти вопросы могут быть разными, но, пожалуй, честнее всего чувства стариков выразил Толстой. Недавно, читая воспоминания Анатолия Кони, я наткнулся на такое замечание Толстого, которое, признаюсь, относится и ко мне. «Старикам не нравится, что молодые так много говорят и вроде бы так много знают, несмотря на то, что не имели жизненного опыта стариков»<sup>13</sup>.

— *Г-н Стравинский! Говоря о композиторах вообще и о себе в*

\* «Шарманка мне приятней соловья» (франц.).

*частности, можете ли вы сказать, что сочинять музыку сейчас труднее, чем когда-либо ранее?*

— Безусловно труднее сейчас, но так было всегда. О себе могу сказать, что идеи рождаются так же легко, как и раньше, и что моя новая работа заняла меньше времени на сочинение, чем опусы сравнимой длины, написанные десять лет назад. Но длина сочинения еще не критерий, не очень важно и то, что новое сочинение обещает быть самым доступным из всего написанного мною за последнее время<sup>14</sup>. Уверяю вас, сочинить его было нелегко, а трудности манипуляции с двумя сериями иногда казались непреодолимыми. Вместе с тем, поскольку форма сочинения представляет собой некий *tableau*\* небольших зарисовок, а не широкое полотно, то мне не нужно было думать о развернутом плане; я мог сочинять музыку небольшими порциями и черпать из сосуда моего «вдохновения» по мере его наполнения (чем бы ни был этот сосуд, он, по крайней мере, портативен). Впрочем, пока я сочиняю музыку, я могу оценить ее только с технической стороны. Будучи экспертом, я не могу быть судьей при оценке собственного мозга во время его работы.

*— Были ли случаи, чтобы композиторы создавали что-нибудь значительное в вашем возрасте?*

— Когда Шютц написал свой Реквием, он был на четыре года старше<sup>15</sup>, Рихарду Штраусу было на год больше, когда он писал свои последние песни<sup>16</sup>. Ваша формулировка, однако, предполагает, что я написал что-то значительное, я благодарен за такие слова, но не могу участвовать в подобных оценках. Моему собственному самоанализу если и можно доверять, то только как акту экспертизы. Должен, впрочем, предостеречь вас: люди моего возраста кичатся прожитыми годами и в глубине души жаждут похвалы. К тому же они любят думать о себе как о венце культуры, как о «последних защитниках» подлинного искусства. Более того, в их тоне сквозит намек на то, что с их кончиной начнется духовная зима протяженностью в целую геологическую эпоху. Честно говоря, подобные сценические эффекты иногда приходили мне в голову, при этом мне отводилась центральная роль музыкального короля Лира, «последнего композитора-одиночки, работавшего без оркестратора и даже без компьютера». Спешу предупредить всякого, кто видит меня в этом свете или полагает, что я, как и Лир, слегка «тронулся». Может быть, у меня в запасе есть еще песня или две перед той последней, которую назовут «лебединой».

Опубликовано: *Commentary* (New York), 1966, September, p. 49—52; *RC*, p. 27—36; *C*, с. 78—81 (фрагм.). Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> Речь идет о Десятой песне «Ада» в «Божественной комедии» Данте, терцины 32—36.

<sup>2</sup> Четвертая симфония Айвса (1910—1916).

<sup>3</sup> «Три селения в Новой Англии» — программное оркестровое сочинение Айвса (1903—1914).

<sup>4</sup> Третья симфония Айвса (1901—1904).

<sup>5</sup> Совершенно по-иному относился Айвс к наследью Стравинского: «Я впервые услышал музыку Стравинского не то в 1919, не то в 1920 году. Это был фрагмент из

\* вертеп (*исп.*).



«Жар-птицы». Он казался мне монотонным, в нем было что-то болезненное. (Идея построенный, обычно состоящих из небольших фраз, была достаточно хороша и сама по себе интересна; но Стравинский повторял ее так часто, что это становилось утомительным.) Нечто подобное я слышал у Равеля в большей части его сочинений. Я никогда не видел и не слышал партитуры «Весны священной», но мне неоднократно говорили о том влиянии, которое она на меня оказала (критики даже показывали пример — 2-я часть «Трех селений в Новой Англии»). Лично я не могу согласиться с тем, что здесь есть что-то общее. Эта часть написана до «Весны» (или хотя бы до того, когда она была впервые исполнена). Звучит ли она, выглядит ли подобно Стравинскому, я не знаю, ибо незнаком ни со Стравинским, ни с его музыкой» (Ives Ch. Memos. — New York, 1972, p. 138).

<sup>6</sup> Старое здание «Метрополитен-опера», снесенное в 1966 г., на самом деле было построено на следующий год после рождения Стравинского — в 1883 г.

<sup>7</sup> Линкольн-центр — центр исполнительских искусств Нью-Йорка. Сюда в сентябре 1966 г. перешла труппа «Метрополитен-опера».

<sup>8</sup> Кеннеди-центр — центр исполнительских искусств Вашингтона.

<sup>9</sup> Цикл «Экзотические птицы» для ф-но, ударных и кам. орк. Мессиана (1956).

<sup>10</sup> Имеется в виду «Пасторальная» симфония Бетховена.

<sup>11</sup> Энтелехия — достижение цели (по Аристотелю), осуществляемое нематериальным деятельным началом, но которое вместе с тем определяет развитие материи.

<sup>12</sup> Эфебы — юноши в Древней Греции, достигшие совершеннолетия.

<sup>13</sup> Несмотря на точное библиографическое указание цитируемой книги (в тексте Стравинского значится: Коии А. Воспоминания о писателях. — Л., 1966), что само по себе является у Стравинского редкостью, слова Л. Толстого здесь не обнаружены.

<sup>14</sup> Речь идет о Заупокойных песнопениях.

<sup>15</sup> Единственный реквием создан Шютцем в возрасте 51 года (Musikalische Exequien, 1636). Возможно, Стравинский говорит о Погребальном мотете ученика Шютца К. Бернхарда, который он написал по просьбе учителя на его слова за (два года до смерти Шютца (1670). Наконец, можно предположить, что Стравинский упоминает последнее сочинение композитора «Немецкий магнификат» (1671), названный им самим «лебединой песней», который был написан Шютцем в 86-летнем возрасте.

<sup>16</sup> Имеются в виду последние произведения Р. Штрауса: песня «На вечерней заре» на стихи И. Эйхендорфа для высокого голоса с оркестром и Три песни на тексты Г. Гессе для высокого голоса с оркестром (оба — 1948).

## 126. Интервью

— *Что вы думаете о вашем телевизионном портрете, только что сделанном Си-би-эс, г-н Стравинский?*

— Я походил на музыкальный Роллс-Ройс, — самый дорогой и лучший композитор из всех ныне живущих. Но с поэтической точки зрения неловко наблюдать за человеком, снятым на киноплёнку, а уж выслушивать его разглагольствования — просто божья кара. Невзирая на это, в течение всего последнего времени я нахожусь в состоянии постоянного интервьюирования.

— *Вы согласны с Дюшаном, что объект может быть трансформирован тем, что именно он отобран и помещен в другой контекст?*

— Объекты Дюшана, во всяком случае, могут — из-за качества их отбора. Но как способ создания произведений искусства, отбор, мне кажется, зависит от литературных и зрительных образов. Говоря о Дюшане, замечу, что более высоко ценю другие его достижения: например, аргументы в пользу продуктов машинного производства, превосходящих по качеству плоды ручного труда и в то же время обладающих эстетической ценностью.

Мои собственные взгляды, хотя они вряд ли заслуживают обнародования, диаметрально противоположны. Я никогда не рассматривал искусство как забаву или наркотик, подобно Дюшану, и никогда не был согласен с ним, что «жизнь», в его смысле, более интересна. И хотя, быть может, он прав, и мы в самом деле благополучно катимся к закату эры шедевров, на мой взгляд, только они идут в счет.

— *Что вы можете сказать об обвинениях в эстетстве, г-н Стравинский?*

— Я все еще думаю о музыке в понятиях «прекрасного», хотя, конечно, не следуя в своей работе каким бы то ни было определениям прекрасного, и мой музыкальный слух свободен от влияния категорий любого эстетического кода. Но «эстетизм» сродни нарциссизму и себялюбию артиста, который отказывается выйти и поиграть. Подходит ко мне такое описание или нет? Подозреваю, что дело совсем в другом, а именно в моей индифферентности, например, к «новому прогрессивизму» (назовем его игрой с числами Фибоначчи<sup>1</sup>) или в отсутствии у меня какой бы то ни было симпатии к музыке, ищущей себя во внемузыкальных сферах. Насколько я понимаю, даже величайшая симфония совершенно не поможет, когда речь идет о Хиросиме.

— *Классификаторы также единодушно провозглашают вас гуманистом.*

— А кто же не гуманист? Это слово чересчур расплывчато, чтобы обозначать что-то определенное. К тому же я не люблю связанные с ним «нормолюбимые» «золотосерединные» ассоциации. Могу добавить, что это слово дурно звучит для меня со времен моей юности, проведенной в России, когда им пользовались, чтобы описать тип либерала, чей единственный способ борьбы состоял в демонстрации симпатии к угнетенным, выраженной в том, что он носил крестьянские «рубахи» и спал на полу, словно это могло принести пользу кому-нибудь, кроме костоправов.

— *Что положено в основу Заупокойных песнопений?*

— Интервалы, развернутые в контрапунктические формы, из которых, в свою очередь, я почерпнул ресурсы для более крупного произведения. К двоянным сериям я тоже пришел рано, заканчивая первое музыкальное предложение. И инструментальный уклон произведения принадлежал к числу ранних идей; оригинальным названием сочинения было *Sinfonia da Requiem*, и я не воспользовался им только потому, что к тому времени поделил с мистером Бриттеном слишком много названий и тем<sup>2</sup>. Идея треугольного инструментального костяка — прелюдия для струнных, интерлюдия для духовых и постлюдия для ударных — пришла вскоре после этого, и тогда я начал сочинять интерлюдия, которая, по сути, представляет собой плач. Прелюдия озадачила слушателей. Некоторые сочли ее чересчур «легкой», в то время как другие заявили, что это «чистый Барток»; находились и такие, кто сравнивал ее с началом диссонантного квартета Моцарта<sup>3</sup>. Я же думаю, что подобный стиль прелюдирования точно соответствует тому музыкальному материалу, который здесь изложен.

— *Можно ли спросить вас, звучала ли музыка именно так, как вы ожидали?*

— Можно, и несмотря на то, что инструментальные изменения были внесены непосредственно во время репетиций, она звучала именно так, как я ожидал. Изменения же состояли в том, что два пассажи для труб были переданы тромбонам, партии деревянных подверглись небольшой корректировке, а партия фисгармонии снята, — предназначенная ей первоначально музыка распределена между валторнами, контрабасами, фаготами. Чего я не ожидал, это, как я уже говорил, тех отзвуков, которые слышали в музыке слушатели: в Tuba Mirum<sup>4</sup> им послышался «Царь Эдип», в Постлюдии<sup>5</sup> — «Свадебка», в бормотании прихожан в Libera te<sup>6</sup> — гул обитателей сумасшедшего дома (в «Похождении повесы». — В. В.). Все же большинство слушателей легче воспринимали музыку моего последнего периода, и хотя я не думаю, что существует универсальная точка зрения, что произведение такого рода должно быть задумано как сжатое или просто небольшое, — видимо,opus можно смело назвать первым мини-реквиемом.

— *Каково происхождение вашего сочинения «Совёнок и кошечка»?*

— Это музыкальный вздох облегчения, вырвавшийся после «Запокойных песнопений»; реквием в моем возрасте слишком задевает за живое — сочиненный настолько быстро, что, видимо, вынашивался одновременно с предыдущим сочинением. Его истоки — в трехдольности самого заглавия<sup>7</sup>. Так что можно сказать, что в данном случае истоки — это в первую очередь ритм, а затем — контраст к реквиему. Метрическая ячейка позразумевала группу звуковых высот, которые я развернул в двенадцатитоновых сериях в соответствии со строфической формой стихотворения. Октавы у фортепиано образуют синкопированный, в виде канона голос, подобно изображению в двойном зеркале, при этом вокальная партия отражена и между верхними, и между нижними голосами. Октавы исключительно пианистичны. Ни один другой инструмент не воспроизведет их так хорошо.

— *Теперь, после того, как в течение стольких лет вы сочиняли серийную музыку, вы осознаете обязательность определенных числовых комбинаций?*

— Я подозреваю, что все композиторы находились во власти чисел, причем связь между числами несравненно теснее, чем все выражения связи между другими формами реальности. Я не могу объяснить этого не-музыкантам, — это невозможно. И тем не менее параллель можно найти в фотографии, где некоторые виды отношений, — скажем, расстояние и глубина, — гораздо яснее в черно-белом изображении, чем на цветном снимке, который более похож на реальность. (Хотя, из-за того, что в прошлом хроника была черно-белой, мы привыкли считать противоположное.) И некоторые музыкальные связи имеют ясное численное выражение.

Но возвратимся к вашему вопросу: вполне возможно, что моя любовь к комбинированию по два, три, четыре и шесть принудительна, и я веду себя в музыке наподобие человека, который запирает свою дверь обязательно три раза или, идя по тротуару, наступает на все трещины. Но если это правда, и сочинение музыки подразумевает наличие некоторого нервного расстройств, то я совершенно не хочу вылечиться от него.

— Какими будут главные культурные последствия для общества, в котором большей половине населения нет двадцати, и чему вы приписываете ваши собственные отношения с молодым большинством?

— Первое последствие будет состоять в том, что появится много сожалений о прошедшей молодости, а второе — в ниспровержении библейской традиции «мудрости старших» молодежной «культурой». Отрицание прошлого во имя новейшего и самого последнего — едва ли новая болезнь общества (*cupidus regim povagim*)\* или неприятие молодежи неприемлемой реальности.

Мои отношения с молодежью (гораздо более теплые, чем связывавшие меня в юном возрасте с их дедушками и бабушками, — сейчас все моложе, чем я!) я приписываю естественному желанию прилепиться к старику в надежде на то, что он укажет путь в будущее. Нужна любая дорога, лишь бы километраж был побольше, а происшествий поменьше. Моя дорога удовлетворяет этим требованиям, хотя направление, в котором она тянется во всю свою длину, — это прошлое, а не будущее. Я представляю себе, что скоро она пойдет в обход, так как уже уложены новые дорожные покрытия, только что отделанные и приспособленные специально для новых транспортных средств. Но я ничего не имею против. Иногда обходные дороги доставляют гораздо большее удовольствие во время езды, чем те супермагистралы, движение по которым только еще предстоит открыть, ибо гнаться можно не только за скоростью.

Опубликовано: ТС, р. 97—100. Датировано в ТС 26 дек. 1966 г. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Числа Фибоначчи в математике относятся к так называемой возвратной последовательности, где каждый последующий ее член равен сумме двух предыдущих, т. е. 1, 1, 2, 3, 5, 8 и т. д. Названы по имени средневеков. математика Леонардо Пизанского, или Фибоначчи.

Любопытно отметить, что в одной из музыковедческих работ, исходя из чисел Фибоначчи, анализируется композиционная структура сочинений Г. Машо и его современников (см.: Newmair W. P. Fibonacci and the Gold Mean: Rabbits, Rumbas and Ropeaux. — *Journal of Music Theory*, 1979, N 2, p. 227—274).

<sup>2</sup> Стравинский упоминает Траурную симфонию (*Sinfonia da Requiem*, op. 20, 1940) для оркестра Бриттена. Что касается совпадений в названиях ряда сочинений обоих композиторов, то на этом вопросе останавливается Л. Ковнацкая: «Если снять с этих слов (Стравинского. — В. В.) легкий покров иронии, то заметим некоторые совпадения замыслов: «Потоп» («Ноев ковчег» Бриттена — 1958, Стравинский — 1962), «Авраам и Исаак» (Бриттен — 1952, Стравинский — 1962), Фанфара для труб (Бриттен — для трех труб в церкви Бёри-Сент-Эдменс, 1959, Стравинский — для двух труб в Новом театре Нью-Йорка, 1964). Речь идет не о сходных художественных решениях, а о самой идее, о первичном импульсе» (Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. — М., 1974, с. 326).

<sup>3</sup> Имеется в виду струнный квартет Моцарта до мажор (К. 465, 1785), названный «диссонантным», так как во вступительный раздел сочинения введен ряд диссонантных созвучий.

<sup>4</sup> Четвертая часть Заупокойных песнопений.

<sup>5</sup> Заключительная, девятая часть того же произведения.

<sup>6</sup> Восьмая часть того же произведения.

<sup>7</sup> Действительно, в английском названии произведения Стравинского для голоса и ф-но «Совёнок и кошечка» (1966) ошутим амфибрахий: «The|Owi and the|Pussy-  
> >

\* жаждущего переворота (лат.).

Cat»]. В связи с этим более верным представляется перевод на русский язык названия упоминаемой песни, предложенный в издании «Игорь Стравинский. Вокальная музыка», т. 1 (сост. и ком. И. Вершининой. — М., 1982). — «Со|вѣ-нок и |ко-шеч-ка|.

## 127. . . .

<...> На вопрос о его последнем сочинении Стравинский решительно сказал: «Я люблю сочинять и не люблю говорить об этом». Но затем все же, «говоря об этом», композитор произнес: «Нет, не все, что я создаю, обязательно написано в 12-тоновой системе. Это система серийная, которая интересует меня. Не исключено, что завтра я начну писать в 13-тоновой системе. Стиль всегда подвержен изменениям, зависящим от предмета и характера самой музыки. Я никогда не знал, что такое мой стиль. Многие пишут и рассуждают о нем, но ни один из них не высказал ничего правильного». <...> 80-летний Стравинский несколько утерял свой пыл. «Если меня скушает лев, то он сообщит вам много нового. Он скажет, что старик оказался жесткой, но вкусной едой». <...>

Опубликовано: SPD, p. 482 со ссылкой на Miami News, 1967, 23 February. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 128. . . .

(...) Говоря о музыке будущего, Стравинский сказал, явно акцентируя свою мысль: «Вряд ли можно сказать, куда движется развитие музыки, равно как и нельзя предположить, что ожидает человечество в будущем. Каждое время рождает свои потребности». (...)

Опубликовано: Seattle Post-Intelligencer, 1967, 2 March, p. 9. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 129. Некоторые перспективы современности

У меня нет обобщенных взглядов на музыку нашего столетия, во всяком случае таких, которые мне хотелось бы изложить или которыми мне хотелось бы поделиться. Выражение лица, соответствующее этому периоду, должно было бы обязательно и очень сильно напоминать мое собственное; оно свидетельствовало бы также и о неизбежном разоблачении моих пробелов, таких, например, как полное невежество в области электронной музыки, — я знаю только, что она очень громкая. Наконец, дисквалифицируя самого себя без всяких надежд на реабилитацию как «объективного» историка, я признаю, что мои воспоминания о некоторых из многочисленных и многообразных периодов музыкального развития с 1900 года заплесневели, причем это касается не только общих проблем, но и моей собственной работы. Итак, за-

метки, которые я предлагаю, сведутся к выявлению принципиальных контрастов между началом и концом — произвольными делениями, однако удобно определяющими мою собственную жизнь в музыке — семи музыкальных десятилетий.

Первое и самое главное — это исчезновение основного музыкального направления. Действительно ли оно исчезло, — это спорный вопрос, требующий такого аналитического разбора, который я не могу здесь представить, но ведь я и обещал не больше, чем личную точку зрения. Проблема, возникшая из-за этого отсутствия, та же, что проблема человека без бога: безответственность; во владениях искусства безответственность претворяется в самую пустую из целей — абсолютную свободу; как будто устаревшие и непригодные законы и предпосылки, техника и системы, воплощенные в искусстве прошлого, отменили необходимость искать новое.

Тем не менее композиторов продолжают объединять по традициям, даже если они остаточные, разбитые или явно самодельные (путем усыновления предков и склеивания классифицированных кусочков и отрывков прошлого). Все произведения искусства (и антиискусства) должны иметь предшественников, хотя вовсе не обязательно, чтобы они немедленно и явно бросались в глаза, и связь с ними может быть обнаружена через долгое-долгое время. Эпизод *Beklemmt* в Каватине из бетховенского квартета op. 130, например, стал рассматриваться в новых измерениях лишь столетием позже, благодаря ритмическим открытиям Веберна и других. И этот факт должен был бы послужить мне предостережением. Будущее несомненно обнаружит связующие звенья с тем, что в музыке сегодняшнего дня кажется наиболее оторванным.

Основная причина испарения или свертывания главного музыкального течения — это оторванность западной музыки от Запада. Музыкальные границы Европы постоянно и еще более быстро распадались в течение целого семидесятилетнего периода, и теперь смело можно предсказать, что обещанный симбиоз новых музыкантов и новых средств в Будущем Государстве Всеобщего Благосостояния вполне вероятно возникнет (если он действительно возникнет) в Японии или Америках, как в России или Европе. Но диаспора европейского музыкального наследия должна быть также отчасти приписана растущему слиянию Востока и Запада. Начатое в Европе и поддержанное Дебюсси (среди менее основательных вкладчиков), это слияние на сегодняшний день нашло самое яркое воплощение в Мессiane, который и как педагог, и как композитор оказывает в 60-х годах господствующее влияние на музыкальное развитие. В то же время, хотя считается, что музыка по самой своей природе выходит за пределы национальной образности, в то время как новая техника и новые средства этнически нейтральны, национализм самих музыкантов расцвел махровым цветом, как, впрочем, и всегда. Новые связи не достигли ничего на пути преодоления этого препятствия, кроме замены аэропортовской культуры культурой домоседства.

Это — необыкновенная (или «абстрактная», или «самодовлеющая») природа музыки, которой противостоит новый так называемый конкретизм — поп-арт, восемнадцатичасовые, взятые прямо из жизни

фильмы, *musique concrète*\*. Но вместо того чтобы теснее сблизить искусство и реальность, новое движение просто прореживает различие; так кажется, во всяком случае, мне, хотя и рассматриваю борьбу между языком и реальностью как, к счастью, неразрешимую. По-моему, самое конкретное искусство — это самое совершенное искусство. Оторванная от исторических традиций, иссякает ли музыка Запада? Никакое название не придаст благозвучия музыке будущего.

Но доказал или нет свою правоту тезис утилитарности, и устарела или нет творческая традиция западной музыки. Общество, кажется, вполне определенно предпочитает новые игрушки; такие, например, как телевидение, которое, бесспорно, более интересно, чем любое творческое его использование. Все совершенствующееся средства воспроизведения (в этот век саморедуплицирующейся молекулы) вместе с показательным ростом в воспроизводящем «искусстве» наводят на мысль, что представители семейства гоминидов<sup>1</sup> завтрашнего дня могут перерастить необходимость в созидательном искусстве. Мне, во всяком случае, кажется, что торговля музыкой всех времен и культурой в консервированном виде все в более и более красивой упаковке («реклама превыше всего») едва ли может возбудить в ком-либо творческое начало.

Музыка 60-х годов — насколько я ее знаю — характеризовалась гораздо более широким разнообразием, чем музыка первого десятилетия, более высокой ступенью экспериментирования; и безликостью, сопровождающейся стиранием различий между ее создателями. Для нее характерны некоторые особенности и на более глубоких уровнях, — такие, например, как система мер, другая специфика времени (и следовательно, темпа идей); отражение (часто наивное) идей *Zeitgeist*\*\*, попытки внедрить элемент случайности (этого я почти вовсе не понимаю, ведь случайность, будучи субъективной, некоммуникативна на уровне причинности, и именно здесь должен начаться хаос).

Но вышеизложенные впечатления сложились под знаком перспектив прошлого. В другие семьдесят лет другой наблюдатель, поднявшись над поверхностью нашего времени, легко сможет охарактеризовать этот же самый период как период синтеза, сравнительного смягчения опыта и появления строго очерченных индивидуальностей. Даже теперь мои более юные коллеги — и это есть мера разделяющей нас бездны — в состоянии услышать необходимость там, где я слышу только произвол, и различить нити Ариадны (как моллюски различают цвета, находящиеся за пределами человеческого сознания), где я вижу только обрывки веревки.

Стали ли эти семьдесят лет периодом высоких музыкальных достижений? Я, во всяком случае, думаю, что да, и я бы выстроил высочайшие взлеты времени («Лестница Иакова», «Лунный Пьеро»)<sup>2</sup> в один ряд с величайшими достижениями прошлого. Это верно, что нет современного композитора, музыка которого разлилась бы потоками, сравнимыми с полноводными музыкальными реками Баха, Моцарта

\* конкретная музыка (франц.).

\*\* духа времени (нем.).

или Бетховена (я, конечно, не считаю многочисленных плодовых производителей в искусственных традициях); но верно и то, что ни возраст, ни природа новой музыки не способствуют плавности.

Вопреки заглавию и невзирая на бестактность, заключающуюся в том, чтобы говорить о себе, я должен в заключение объяснить, что никогда не думал в понятиях перспективы о моем собственном участии в музыке этого столетия. Моя деятельность — или возвращение к деятельности, как бы описывали ее мои хулители, — обуславливалась не историческими категориями, но самой музыкой. Я сформировался больше ли, меньше ли, отчасти ли, но под влиянием всей музыки, которую знал и любил, и таким, каким я сложился, я и сочинял.

Опубликовано: SPD, p. 102—106; TC, p. 187—190. Публикуемая статья является вступительной к изд.: Storia della Musica, vol. 9: La Musica Contemporanea. 1900—1970.— Milano, 1967. Датированно в TC 4 апреля 1967 г. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Гоминиды — семейство отряда приматов, включающее современных и ископаемых людей.

<sup>2</sup> Столь высокая оценка «Лестницы Иакова» в значительной степени противоречит тому, что было высказано Стравинским в «Диалогах»: «В настоящее время «Лестница Иакова» меня разочаровывает...» (Д, с. 103). Высказывание Стравинского об этом сочинении Шёнберга см. также в № 123 наст. изд.

## 130. Стравинский в восемьдесят пять

От звуков я увел  
Гармонии искусство — к вещам.

*А. Поп. Опыт о человеке*

— Я слышал, что вы отложили свое европейское турне, г-н Стравинский. Надеюсь, не из-за болезни?

— Нет, не из-за болезни, благодарю вас, хотя теперь, если я чихну, на следующий день об этом обязательно объявят газеты. Причина в другом. Я только что вернулся из концертного турне. Это был прямо-таки крестный ход, еще более омрачаемый непредусмотренными отголосками того «культурного взрыва», который докатился до Майами, Беверли Хиллс, Сиэтла и Гонолулу.

— На что же похожи эти местные взрывы?

— О! Можно было ожидать, что в Майами, по крайней мере, есть первоклассный оркестр. Но в городе, по-видимому, ничто не способствует расцвету искусств (если не считать моей гостиницы, где выставлена Венера Милосская с восстановленными руками). Этому мешает культ солнца — все жители выглядят так, как будто их поджаривали в масле. Не способствуют расцвету искусств и сами музыканты. Иногда создается впечатление, что музыкантом здесь называют всякого, кто понимает, что скрипку держат где-то у подбородка.

Культурный уровень Беверли Хиллс, по моим впечатлениям, не заставляет воображение в поисках сравнения лететь в далекую Флоренцию или Афины. Тем не менее в одном я переменял свое прежнее мнение. До самого последнего времени я бранил современное стремление



строить все более крупные концертные залы для все худшего и худшего исполнения. Теперь я говорю: пускай уж строят концертные залы. Танцевальный зал в отеле Хилтона с розовыми будуарными стенами совершенно не подходил для «Весны священной», не были мы и в восторге, когда во время исполнения вдруг выключили свет. То, что в этот момент мы исполняли «Фейерверк», ничуть нам не помогло. Администрация, видно, решила, что началась давно ожидаемая воздушная тревога.

В Сиэтле «Историю солдата» украшали задники Сола Стейнберга. Но разглядеть их без телескопа было невозможно даже из первого ряда. Находясь за пультом, я должен был напрягать зрение, чтобы разобраться в декорации первой сцены, изображавшей что-то вроде пагоды (был ли это намек на Вьетнам?). Сам же Солдат, у которого были слабые глаза (он был на редкость слезлив, при том что роль требовала от него некоторой степени твердости), в недоумении взирал на королевский дворец, находившийся прямо перед его носом. Что это было — надстройка на крыше?, антенна ракетного корабля?, трудно сказать.

— *А в Гонолулу?*

— В этот раз там было лучше, чем в первый приезд в 1959 году, незадолго до того как острова стали штатом<sup>1</sup>. В те времена формальности в аэропорту были просто ужасны — особенно медицинский контроль (я пытался изобразить трезвость и изо всех сил старался не сморкаться). Впрочем, контроль оказался не очень строгим: инспектор так быстро прошагал мимо нас, что лишь с трудом отличил бы настоящий труп от необычно зеленого, но еще живого пассажира. Новый штат легко впускает приезжающих, хотя приветствия встречающих (с хулой и цветами) серьезно грозят гостям удушьем и обмороком. Попав на Гавайи, приезжий уже может ничего не бояться. Единственно, чего я опасался, было море. Я видел, как рыбак вытянул сеть с ракообразными как раз в том месте, где за час до этого я болтал ногами в воде. Но в Гонолулу даже крабы предупредительны к туристам. Сцена, однако, была чересчур живописна, может быть, крабы были в сети с самого начала?

Есть еще проблема ананасов. Практически невозможно достать что-нибудь съестное без примеси этих фруктов, своим звучанием напоминающих о библейском грехе. Только через девять дней я рискнул обратиться к официанту (явно не патриоту) с таким предложением: «Примите, пожалуйста, взятку в 10 долларов и попробуйте тайком вынести спагетти без ананасов». Кстати, когда я был в Пёрл-Харборе, я заметил, что большинство туристов — японцы. [...]

— *Ваше мнение о «современной» постановке «Похождений повесы» в Бостоне?*

— Я еще не видел постановки, но, насколько я знаю, опера выдержала осовременивание. По слухам, режиссура и музыка действовали в согласии друг с другом. Я также заметил перемену в откликах прессы: критики уже не разделяют идиотский предрассудок, согласно которому традиционное не должно выражать чувств, а экспериментальное — обязательно экспрессивно. Совершенно очевидно, что кожаные куртки, мотоциклы, наркотики, стробоскопы, майки с изображением Стравинского, танцы в дискотеках, фотографии Аллена Гинзберга и Тима Лири на стене в комнате Повесы не имеют ничего общего с оперой, хотя варианты в ней и возможны. Но я не возражал бы против них, если бы при этом не страдала музыка. (Аргумент в их пользу: если позволены музыкальные пародии и путешествия во времени, почему бы не менять декор?) Говорят, что в постановке предложено

новое решение Бабы-турка. Из-за этого-то я и жалею, что не видел спектакля, ведь Баба — наибольшая несуразность оперы. Брак Повесы с этим «капризом природы» психологически мотивирован как свобода от «двух братьев — совести и страсти», что кажется довольно искусственным. То, что при этом он даже в мыслях не вспоминает о своей суженой, кажется невероятным. «Нужна она (Баба) тебе?» — спрашивает Шедоу. «Как падучая», — отвечает Повеса. «Тогда женись на ней», — говорит Шедоу, и в этом месте однажды раздался вопль какой-то женщины в зале, что следовало бы прямо написать в партитуру. Баба, практически проданная с аукциона, внезапно появляется (подобно *dea ex machina* \*) по внутреннему телевидению. Ее разоблачение во втором акте происходит при проливном дожде, что оправдывает краткость всей сцены и дает возможность продемонстрировать довольно милые зонтики.

— *Г-н Стравинский, вашего мощного голоса не было слышно в хоре гимнов культурному буму?*

— Потому что культурное процветание, так же как и процветание экономическое с бряцанием ракетами, кажется мне наивно количественным и обращенным совсем не туда, короче — сплошной инфляцией. Естественная иллюстрация — второе открытие «Метрополитен-опера» (в более роскошном районе) <sup>2</sup>. Вот еще одна золотая возможность преувеличить расцвет искусства в Америке. На этот раз можно было посвятить журнальные статьи реальному, живому, местному артисту вместо обычного потока похвал меценатам, облегчающим себе налоговое бремя, и вместо перечисления затраченных сумм. В конце концов, на первое дирижирование пригласили Барбера — создателя музыкальной публики в Нью-Йорке, в том числе и оперной публики, независимо от низкого качества оперной жизни. Однако мистер Рудольф Бинг и другие благопристойные сторонники общего мнения хорошо знали (но не говорили об этом вслух), что мистера Барбера выбрали на роль жертвы как раз те люди (они сами!), которые покровительствовали ему, когда его музыка еще не заслужила дурной репутации. Великие композиторы редки в Великом Обществе, только Барбер удовлетворяет всем необходимым требованиям: он вырос в Нью-Йорке, он хорошо известен, опытен, надежен, не слишком оригинален в музыке. Короче, он не отвлек бы внимание публики от театра, администрации, от приглашенных, ничем иным не помешал бы успеху события.

Труднее объяснить мне причину появления мистера Бинга в роли героя Культурты. Как это случилось, мне понятно: конкуренции у него практически не было; но вот почему? К чему создавать мифы о художественном руководителе, который отрицает возможность новой оперы (как показывают его планы будущей деятельности театра), который

\* богине из машины (*лат.*). Стравинский изменяет выражение, которое традиционно приписывается Платону — *deus ex machina* (бог из машины). В античном театре появление с помощью машин на сцене бога, вмешивающегося в происходящее действие, приводило пьесе, как правило, к счастливой развязке.

В переносном смысле выражение *deus ex machina* используется в отношении явлений, чей случайный характер в данной ситуации совершенно очевиден. (*Прим. сост.*).

поддерживает систему звезд, сейчас уже повсюду дискредитированную (система противоречит все шире распространяющемуся взгляду на оперу как на вид драмы), который сократил оперный репертуар до мирового рекордного минимума (среди театров подобного класса). Мистер Бинг простодушно ссылается на кассовый успех, хорошо зная, что надо создавать вкус публики и что опытный коммивояжер умеет продавать хороший товар, а не только плохой. С возрождением интереса к Вагнеру новая постановка «Тристана» наверняка подошла бы больше к праздничному открытию театра, чем изъеденная молюю «Джиоконда»<sup>3</sup>. А подлинные новинки вроде «Реки Кэрлью» или «Сестры Анджелики»?<sup>4</sup>. Несмотря на приверженность к «Клеопатре»<sup>5</sup> и «Адриенне Лекуврёр», «Сельской чести» и «Паяцам», мистер Бинг слывет в городе одним из главных любителей интимных перемен. Без сомнения, он станет когда-нибудь героем мюзикла, что само по себе будет уже культурным достижением.

— *Не так давно музыкальный Нью-Йорк расточал свои похвалы и в ваш адрес. Можно ли спросить вас, что вы чувствовали на следующий день после фестиваля Стравинского в Нью-Йоркской филармонии?*<sup>6</sup>

— Никакого похмелья! И репутация моя тоже не пострадала. Может быть, это произошло из-за того, что на фестивале мои концерты были только сольными. [...]

— *На ваш взгляд, что больше привлекало публику: что исполняется или кто исполняет?*

— Второе. Рекламные агенты дадут вам фактическую информацию и даже статистику вкусов. Исключение представляет аудитория Линкольн-центра. Некоторые зрители приходят сюда, чтобы полюбоваться зданием, а заодно и мистером Бернштейном, как когда-то было с «Мюзик-холлом». Во всяком случае, мне показалось, что из 2000 зрителей, пришедших на концерт камерной музыки, едва ли десять процентов заранее знали, на что идут. По первым смешкам было ясно: большинство слушателей вдруг поняли, что попали совсем не туда. Однако музыка звучала, и слушатели решили приспособиться к ней. (Никогда еще я не видел столько полуопущенных век.) Что касается программы, то совершенно напрасно во время перерыва в фойе исполняли электронное сочинение Милтона Бэббита<sup>7</sup>. В наш век, когда шумовое загрязнение среды достигло уровня насыщения, в век карманных транзисторов, обработанных классиков и круглосуточной комфортной музыки (музыка для еды, музыка для размышления, любая музыка, кроме музыки исключительно для слушания), в наше время сопротивляемость к антрактным миниконцертам очень велика (по крайней мере, на моей личной шкале индифферентности).

— *Что вы думаете о программе фестиваля, 2-й Стравинский?*<sup>8</sup>

— Что-то — хорошо, что-то — плохо, но лучше об этом умолчу. Кроме того, я здесь плохой судья. Сам я хожу в концерт всегда на одну определенную вещь. Было много моих ранних вещей, кроме леденца для публики — «Жар-птицы». Мой неоклассицизм был представлен хорошо (интерес публики к нему понемногу возвращается). Не было «Аполлона» (самой непопулярной вещи), но в программу вклю-

чили «Эдипа» и «Персефону», а также «Пульчинеллу» — мой первый намеренный рейд в прошлое. Из более поздней музыки (не менее неоклассицистической) был представлен лишь один значительный пример — «Потоп». Хлопоты, которые он доставил оркестру, частично объясняют, почему последнему периоду так не повезло. Эпизод потопов совершенно не удался оркестрантам (они, наверное, ожидали матросского «Эй, ухнем!»), поэтому я решил сократить его до нескольких тактов, получился молниеносный потоп. Музыковедам-социологам интересно будет отметить, что из-за нехватки чего-то (то ли времени для репетиций, то ли дисциплины) именно оркестр, а не публика, нуждается в диете с большими дозами привычной музыки.

— *Что вы можете сказать о дирижерах, выступивших на фестивале?*

— [...] Пальму первенства надо отдать мистеру Бернстайну — такому эффектному исполнителю, что исполни он даже национальный гимн, его все равно вызвали бы раз десять\*. (Однако на его месте я бы старался сделать исполнение более сжатым и резким.) Большинство дирижеров не улавливают характера артикуляции моей музыки, даже такую простую деталь: метр — неотъемлемая часть ритма, а не немой бесславный знак, которым дирижер может пренебречь ради того, что называется фразировкой. Но уровень исполнения определялся уже внемузыкальными ужимками, как в случае плохого исполнения («Царь Эдип»), так и в случае успеха («История солдата»). (Фестиваль достиг здесь своей кульминации благодаря опере-буфф «Дьявол Джона Кейджа<sup>9</sup>). Что касается качества самой музыки, то в июле было слишком жарко даже для приблизительно объективной оценки. Я заметил, тем не менее, что регтайм в «Солдате» входит в целое так же естественно, как менуэт у Моцарта, а Регтайм для 11 инструментов устарел так же, как шубы из енота.

Самый первый концерт с «Весной священной» был очень уместным жестом уважения к молодости мистера Бернстайна. Даже особенности *tempo* и *rubato* в «Весне» (более вычурное прочтение, чем то, к которому я привык) заимствованы (по словам Бернстайна) из практики Стоковского 1930-х годов. Из других вещей Танцевальная симфония Копленда (удивительно зрелая вещь для 23-летнего композитора<sup>10</sup>) с таким же успехом могла бы исполняться на фестивале Равеля. «Сенсемайя» Ревуэльтаса<sup>11</sup> предлагает попури из нескольких композиторов под маркой одного; эту вещь можно исполнять в любом обзорном концерте.

— *Может быть, Ревуэльтас смог бы развиваться, если бы ему, как вам, было бы отпущено еще 35 лет работы?*

— Не могу ничего сказать. Могу думать только в обратном направлении, то есть говорить о том, кому следовало бы исчезнуть на 35 лет раньше<sup>12</sup>.

\* Далеко не столь эффективным казался он на экране телевизора несколько дней назад, когда всячески поддерживал рок-н-ролл (вовсе не испытывавший потребности в такой поддержке) и вслух выражал изумление профессионального музыканта по поводу таких чудес изобретательности, как исполнение Битлами четырехдольной песни в трехдольном такте. (*Прим. Стравинского*).

— Г-н Стравинский, есть ли у вас какой-нибудь назидательный совет молодому композитору?

— Если он может заработать круглый миллион вне музыки, пусть серьезно подумает об этом и забросит на время таланты. В любом другом случае пусть его не вдохновляют меньшие суммы. Он должен уйти в подполье и только писать, то есть не стремиться к помощи фондов, академическим наградам, ректорству в колледже, почетным степеням иностранных университетов. Пусть не ездит он на конгрессы культуры, не дает интервью, не трещит по радио о призвании искусства, не рецензирует новые сочинения (кроме своих собственных — под псевдонимом); пусть не проталкивает, не продвигает, не маневрирует, не рекламирует, не улаживает и не устраивает.

— *Некоторые композиторы заимствуют структуру у науки. Например, Ксенакис использует предельную теорему Я. Бернулли, а его «Метастазис» сделан по тем же чертежам, что и один из павильонов на Брюссельской выставке*<sup>13</sup>.

— Меня восхищает экономия. Я с надеждой смотрю в будущее и вижу, как последователи Ксенакиса пишут музыку, которая одновременно подсчитывает сумму налогов и указывает, где надо вести новое городское строительство. Пока же, признаюсь, я бы не решился войти в дом, сделанный по тем же чертежам, что и музыка, которую в последнее время мне довелось слышать.

— *Теперь, когда спрос на программистов безудержно растет, думаете ли вы, что в будущем компьютеры будут играть большую роль в обслуживании искусства?*

— Когда компьютер станет универсальным источником знания электронной культуры, художественное творчество, если и сохранится, очевидно, изменится коренным образом в своих задачах, в своих принципах, в своем исполнении. Сам я испытываю чисто луддитскую реакцию<sup>14</sup>. Как и все, я с радостью ожидаю результатов компьютеризации медицинской информации (с которой уже не справляется ни один врач). Но в отличие от многих других я прихожу в ужас от планов превратить информацию непосредственно в речь. Можно сойти с ума от одной мысли о миллионах электронных голосов, не отличимых от живых (не говоря уже о шуме).

— *Каким образом в наш век эстет выше среднего уровня (от среднего до высокого) может ответить на вопрос: «что такое искусство»? Иными словами, когда сплюснутый автомобиль можно считать скульптурой? Когда музыкой считать «напевы без мелодии»?*

— В большинстве случаев живописью по-прежнему считают то, что показывают в музеях, а музыкой — то, что исполняют в залах, традиционно ассоциируемых с концертами. Можно отличить искусство и по способу торговцев предметами искусства, которые должны поддерживать свое дело. Их формула (вполне эффективная) гласит: «Покупай теперь в надежде, что это станет искусством». Я сам, например, заметил, что в последнее время часто перестаю различать музыку и немую музыку в некоторых направлениях концертной деятельности. Не знаю, смог ли бы я распознать нового музыкального гения. Если бы мне пришлось подобно Шуману приветствовать нового Шопена, я бы так

изменил его слова: «Не снимайте шляп, господа! Вполне возможно, что это просто шарлатан».

— Слово «авангард» предполагает направление. В каком же направлении движется нынешний авангард?

— Не имею никакого представления! Ведь я не знаю, какое течение в музыке устремлено вперед, и что вообще значит «вперед». Если, например, Вариации на тему Диабелли Бетховена предвещают так много, мы делаем прогноз задним числом. В науке будущие завоевания сейчас сформулированы в виде целей, в музыке мы даже не сумеем указать те области, где можно ожидать какого-то развития. В науке прогресс можно измерить, он выступает как нечто абсолютное; в музыке же нельзя даже прийти к согласию, в чем же заключается прогресс. Музыкальные языки возникают в результате все новых вливаний эмоций, новых акцентов и новых комбинаций эмоций в согласии с переменами в самом музыкальном словаре (как потерями, так и приращениями). Но новая лингвистическая мода может оказаться более примитивной, чем старая.

Что касается нынешнего авангарда, то я почти не следил за ним вот уже несколько сезонов, а ведь это такая область, где месяц может считаться эрой, а при нынешнем темпе «динамического устаревания» идея не может считаться новой уже через пять минут после своего возникновения. Кажется, однако, общая тенденция направлена по-прежнему в сторону смешения разных средств воздействия, в сторону синтетического выражения, к созданию такого мгновенного *Gesamtkunstwerk*\*, а потому эта тенденция уводит нас прочь от музыки в собственном смысле слова. Все это легко понять. Подобная тенденция уводит и от сочинения музыки, поскольку для моего консервативного ума куча наваленных эффектов — совсем не то, что эффекты, возникающие в ходе и в рамках развертывания порядка. Какой-то (отнюдь не вечный) интерес представляли для меня поиски недавнего авангарда в области изучения деталей человеческих ощущений, когда сам человек находится наедине с собой в полной неподвижности. Сама по себе эта идея нова (вспомните ощущения Гулливера в момент пробуждения в стране лилипутов), но она воодушевила целое течение только с появлением Беккета. Мы должны быть благодарны мистеру Кейджу, создавшему параллель в музыке — в виде звуков дыхания и глотания (усиленных до шума Ниагары), шороха отдельного волоска.

— Эти изменения в словаре и, как вы выразились, «новые вливания эмоций» — исключительно внутренние события в музыке или они каким-то метафорическим образом связаны с реальным миром?

— На мой взгляд, метафорические ряды, символы, думы и чувства, связанные с ними, существуют исключительно в мозгу слушателя, без «реальной» основы в музыке. Иными словами, наделение музыкальных произведений субъективными реакциями слушателя, по существу, есть всего лишь жалкий софизм. Более того, я сомневаюсь, чтобы субъективные сферы даже у самых метафорических слушателей были бы так

\* совокупного произведения искусства (нем.). — Ссылка на вагнеровскую идею. (Прим. сост.).

богаты и разнообразны, как им кажется. Большинство «свободных» ассоциаций на самом деле сводятся к сравнительно небольшому кругу привычных и стандартизованных ситуаций. Но это порождает все новые и новые вопросы, которые в конечном счете ведут к известному постулату о том, что не сознание определяет жизнь, а наоборот (кажется, эта мысль высказана впервые в «Немецкой идеологии» Маркса)<sup>15</sup>.

— Но ведь музыкальные тексты имеют значения?

— Безусловно, но только в самом человеке. Человек может считать их чем угодно, например, комментариями на тему времени, воплощенными в формальных, субстанциональных и структурных характеристиках (модный метод «контекстуальной интерпретации»), или упражнениями в аналогии — я мог бы сам воздвигнуть платоновский диалог в предположении, что хорошая музыка выражает высшую правду, а плохая музыка — пошлость и ложь. Все зависит от человека, посколькy все начинается и заканчивается в нем.

— А в вашем собственном мышлении, г-н Стравинский?

— Мое «мышление» здесь ни при чем. Я не завишу целиком от своей мыслительной деятельности. Мой интерес направлен целиком на объект, на сделанную вещь. Отсюда следует, что меня больше занимает конкретное, нежели абстрактное, в котором, как вы заметили, меня легко запутать. Самое же главное: я не считаю композицию преимущественно интеллектуальной деятельностью в противовес чувственному наслаждению. «Похотливой утехой» было бы названо исполнение на лютне песни, которая показалась бы нам весьма добродетельной. Само исполнение музыки — лишь бледное воспоминание творческого акта. В музыке, как и в любви, удовольствие — лишь побочный продукт творчества.

— Как вы относитесь к словам Леопарди о том, что старость лишает нас всех удовольствий, оставляя нам все желанья, но что люди боятся смерти и потому привязаны к старости?

— Не привязаны к ней, а предпочитают, кроме того логическая симметрия здесь также не верна. Удовольствия еще остаются и в меньшем числе, чем желанья. Старость теперь не стала желаннее, чем во времена Леопарди (который умер молодым и ничего не знал о старости); но в наши дни ей наводят косметику, и выглядит она пристойнее. Во всяком случае, лозунг «граждан-старейшин» преподносит старость как профессию. Рекламные агенты старости сравнивают ее с последней ослепительной четвертью луны и делают вид, что неоспоримая утрата энергии будто бы компенсируется большей мудростью. Взамен любовных дел нам даже предлагают наши болезни, за развитием которых мы должны следить, делая вид, что наше «я» здесь ни при чем.

Действительность не такова, ее можно скорее сравнить с душевным замораживанием. Один доктор прописал мне недавно новое успокоительное, утверждая, что оно оказало чудотворное действие на его бабушку. Вероятно, доктор хотел сказать, что это лекарство ввергло бабушку в полубессознательное состояние, так что она совсем ему не мешала. «Но писала ли почтенная дама музыку?» — спросил я. Доктор ужаснулся, и из его ответа я понял, что если я пишу музыку, мне следует сейчас же бросить это занятие ради собственного спокойствия. Наконец-то я узнал, что спокойствие — не воспоминания о прошлых чувствах, а почти растительное существование.

— Можно ли узнать о том, г-н Стравинский, что вы думаете по поводу собственного возраста?

— Если вы имеете в виду сознание того, что я умру лет через пять, а возможно и раньше, то мысль эта не особенно беспокоит меня. Возможность смерти всегда была рядом, в конце концов, она ведь запланирована. Возросла лишь ее вероятность.

Если же вы имеете в виду изменения ума и характера, тогда могу засвидетельствовать, что узнаю о некоторых таких изменениях только от других. Например, говорят мне, что я иногда становлюсь слишком подозрительным или слишком замыкаюсь в себе. Но при наших условиях жизни эти недостатки не обязательно следует относить за счет возраста. Одно из изменений очевидно для меня и без посторонней помощи — стремление преувеличивать нанесенные мне раны. Без сомнения, для этого существует какое-то простое биохимическое объяснение, но я сам не могу управлять уровнем желчи в собственном организме. В прошлом мне удавалось с примерным человеколюбием воздерживаться от всяких обвинений и от мысли о том, что, хотя смерть существует, есть и надежда. Теперь же я знаю, что там, где смерть, там присутствует и преемственность.

Подобно детству (моему детству) старость унижает. Самое неприятное для меня — невозможность долгой напряженной работы без спадов сосредоточенности. Но есть и другие неприятности. Я все чаще совершаю опiski, и мои рукописи приходится строго прорывать. Говорят, что «это понятно в его возрасте», но меня это мучит, независимо от того, понятно это или нет. Мучит меня и игра в прятки с памятью, все чаще ускользающей от меня. Я дважды оркестровал одну и ту же страницу, обращаясь по-русски к незнакомым людям, не раз поддавался собственной рассеянности. Э. Куэ сказал бы, что Природа защищает меня, сокращая мои силы, чтобы сохранить существование. Но я предпочел бы обходиться без такой защиты.

На прошлой неделе во сне мне пришел в голову новый эпизод в той вещи, над которой я сейчас работаю. Но когда я проснулся, я понял, что не смогу дойти до стола и записать свою мысль, а к утру она исчезнет. Тогда я впервые задумался над тем, сколько мне еще осталось быть композитором.

— *Г-н Стравинский, после прожитых 85 лет усилилась ли ваша вера в непрерывность жизни и искусства.*

— Напротив, мне кажется, что впереди нас ждет перерыв. Конечно, через 85 лет «клоны», выведенные инженерами-генетиками по заказам всевозможных Бюро по использованию людей, будут отличаться от меня больше, чем я отличаюсь, например, от астрономов Стонхенджа (которые, как теперь выяснили, знали о движении Луны задолго до открытий Тихо Браге)<sup>16</sup>. Как видите, я не верю в генетические и другие утопии, я устал от аналогий, выводимых из успешных опытов над лягушками. Тем не менее от современных открытий голова идет кругом. В Кембридже, например, открыли, что у некоторых насекомых ощущение времени закодировано в двух-трех клетках. (Так, значит, время онтологично?) Но не поймите меня неправильно. Отказываясь от любой сделки с Мефистофелем, я отнюдь не доволен собой. Я просто хочу продолжать свои попытки делать лучше то, что я делал всегда, вопреки статистическим диаграммам, убеждающим меня в том, что моя продукция будет становиться только хуже. И я хочу все это делать в том же облике, который потрепан бурями, но в котором столько прожито. «Себя я должен сделать заново», — говорит Йитс. Это — задача каждого из нас.

Опубликовано: New York Review of Books, 1967, 1 June; RC, p. 37—50; TC, p. 101—112; C, c. 80—81 (фрагм.). Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> В 1959 году было объявлено о превращении Гавайских островов в 50-й штат США.

<sup>2</sup> См. прим. 6 к № 125.

<sup>3</sup> Имеется в виду опера Понкьелли «Джоконда» (1876). На самом деле на открытии нового здания «Метрополитен-опера» была впервые исполнена опера Барбера «Антоний и Клеопатра» (16 сент. 1966 г.).

<sup>4</sup> Речь идет о притче для исполнения в церкви «Река Кэрлью» Бриттена (1964) и опере «Сестра Анджелика» Пуччини (1918).

<sup>5</sup> «Антоний и Клеопатра» Барбера. См. прим. 3.

<sup>6</sup> Фестиваль в честь Стравинского состоялся в Линкольн-центре Нью-Йорка летом 1966 г.

<sup>7</sup> По свидетельству Л. Либмен в антракте одного из концертов фестиваля исполнялось сочинение Бэббитта «Ансамбль для синтезайзеров» (Ensemble for Synthesizer, 1962—1964).

<sup>8</sup> Фестиваль состоял из нескольких симфонических и камерных программ, в том числе тематических концертов «Стравинский и американская музыка», «Стравинский



и французская музыка» и «Стравинский и танец». На открытии фестиваля (30 июня 1966 г.) была исполнена «Весна священная» под управлением Л. Бернштейна.

<sup>9</sup> Сведения о названной опере Кейджа в справочной литературе отсутствуют. В рамках фестиваля был исполнен также целый ряд произведений различных авторов; среди них была, по всей видимости, и опера Кейджа.

<sup>10</sup> Танцевальная симфония Копленда (1925, в противовес утверждению Стравинского Копленду в это время было 25 лет).

<sup>11</sup> Симфоническая поэма «Сенсемая» Ревуэльтаса (1938). Произведения Копленда (см. выше) и Ревуэльтаса исполнялись в концерте «Стравинский и американская музыка».

<sup>12</sup> Л. Либмен, принимавшая самое деятельное участие в организации и проведении фестиваля в честь Стравинского, описывает это событие следующим образом: «Фестиваль начался 30 июня и об этом есть что рассказать. Последней осенью (1965 г.) Карлос Мослей — тогдашний директор Нью-Йоркской филармонии — встретился с нами, чтобы обсудить программы летнего фестиваля, который посвящался Стравинскому. Его планы заинтересовали Стравинского: в течение трех недель должны были быть исполнены главные сочинения каждого периода и примеры каждого стиля его творчества в трех симфонических и трех камерных концертах. В программу также планировалось включить сочинения мэтров, посвятивших в свое время Стравинскому часть своих ценностей, и вещи современных композиторов, афишировавших теми музыкальными благодеяниями, которые им когда-то оказал Стравинский... На открытии фестиваля публика встала, как один, когда Стравинский вошел в ложу. Он терпеливо сидел, пока Бернштейн дирижировал программой под заглавием «Стравинский и американская музыка», начавшейся с аранжировки Стравинского американского гимна... Бернштейн был в ударе, и восторг возрастал с каждой новой исполняемой вещью. Он превзошел самого себя в «Весне священной», и когда Бернштейн повернулся лицом к главной ложе, протянув руки к Стравинскому, аплодисменты грозили разрушить концертный зал, чье строительство обошлось в целый миллион. Композитор, после краткого выражения признательности за возданную ему честь, ушел со своего места, оставив в центре внимания еще на четверть часа оваций дирижера этого вечера...

(В артистической) Стравинский терпеливо ждал прихода Бернштейна с эстрады в сопровождении по меньшей мере двух дюжин его поклонников в различных стадиях экстаза. Он встал на колени перед Стравинским, чтобы попасть в его объятия, которые были теплыми; Стравинский обнял его с очень нежной улыбкой. Но когда Бернштейн начал подниматься с колен, Стравинский наклонился в его сторону, погрозил пальцем и сказал: «Я не согласен с вашими темпами. Все они были неправильными!»...

В программу (концерта 15 июля) входила «История солдата» в несколько измененной подаче, так как словесные партии исполнялись тремя мужчинами, истинной специальностью которых была композиция, а не актерское амплуа: а именно — Аароном Коплендом, Джоном Кейджем и Эллиотом Картером в ролях Рассказчика, Дьявола и Солдата... (После исполнения) Стравинский встал в своей ложе, широко улыбаясь; он благодарил исполнителей, принимая свою долю оваций. Но те, кто был близок к нему, смогли уловить слабый намек на то, что его выражение лица исходило из реестра «рекламных улыбок». (Однако в отеле «Пьер» его посетил Кейдж — это была их первая встреча, и Стравинский подарил ему страницу своей рукописи для благотворительного аукциона.)

Совершенно не было улыбок в концерте (19 июля), кульминацией которого стало исполнение «Царя Эдипа», осуществленного Ларри Риверсом. Он перенес эту трагедию отцеубийства и кровосмешения на площадку ринга для бокса, нарядив самого «преступника» в шаровары и перчатки чемпиона, осужденного потерять свой титул. Не думаю, чтобы где-нибудь было зафиксировано, что Стравинский увлекался когда-нибудь боксом (хотя, возможно, это и было в его парижские годы), но, чтобы выразиться проще: ему не понравился этот спорт...

Думаю, что Симфония псалмов никогда не будет забыта слушателями переполненного зала: ее создатель дирижировал этим благороднейшим восхвалением бога в музыке XX века в последнем своем появлении на эстраде Нью-Йорка (21 июля).

После заключительного концерта в артистической была невероятная давка. Стравинский очень устал, но чувствовал себя счастливым. Привилегированные лица были допущены в его комнату, чтобы воздать ему дань: я знала, кого можно пустить.

Напряжение сил спало у него, Стравинский выпил шотландского виски, расцеловал нескольких дам, одарил улыбкой каждого. Фотограф из журнала «Тайм» снял композитора в те мгновения, когда тот склонился над рукой мисс Моор, обнимал Элиота Картера, приветствовал французского дирижера Жана Мартинона. Однако ему не удалось заснять один кадр — когда я отказалась впустить кого-то, кто спрашивал «маэстро». Не посмотрев, кто это был, и не узнав его голоса в шуме, я сказала: «Сожалею, больше нет впуска посетителей!» — и плотно закрыла дверь перед мистером Солом Юроком» (Libtаp, p. 266—271).

<sup>13</sup> Оркестровое сочинение Ксенакиса «Метастазис» (1955).

<sup>14</sup> Имеется в виду так называемое движение луддитов (конец XVIII — начало XIX вв.) — выступление английских рабочих против внедрения машин вместо ручного производства, что связывалось в их сознании с дальнейшим ростом безработицы.

<sup>15</sup> В тексте ошибочно указана работа К. Маркса «К критике политической экономии». В «Немецкой идеологии» сказано: «Не сознание определяет жизнь, а жизнь определяет сознание» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 3, с. 25).

<sup>16</sup> Стоунхендж — мегалитический комплекс бронзового века в Англии, близ Солсбери. Ученые предполагают, что Стоунхендж являлся древней астрономической лабораторией.

## 131. О стилях, музыке и человечестве

### I

Вступита господина, в злат стремясь  
за обиду сего времени.. за раны Игоревы...

*Слово о полку Игореве*

— Вы стали очень редко появляться в Нью-Йорке, г-н Стравинский. Отмена концертов в «Карнеги-холл» глубоко огорчила нас\*.

— Сам город представляет теперь опасность для меня. Во время одного из моих последних приездов я вышел как-то днем погулять, но поднялся такой сильный ветер, что мне пришлось красться вдоль стен и хвататься за знаки «Стоянка запрещена». Служитель стоянки стал подозрительно коситься в мою сторону: он, конечно, принял меня за пьяного. Наконец, подошел какой-то молодой человек. Я думал, он хочет помочь мне, но оказалось, что ему нужен автограф. Тогда, чтобы сделать ему это одолжение, я, подобно альпинисту, дюйм за дюймом преодолел продуваемый ветром туннель 61-й улицы и возвратился в вестибюль моей гостиницы, где и расписался по всем правилам. Однако отсутствие какого бы то ни было чувства абсурдности происходящего у этого коллекционера или замаскированного маклера настолько вывело меня из себя, что я отказался от попыток продолжить мою ветреную прогулку.

— Газеты сообщили, что вы отказались от концертов, так как находились в больнице.

— Это верно. Я был заточен туда на две недели по поводу язвы желудка, — «в легкой форме», как говорят врачи, «а если в тяжелой, то может считать себя уже на том свете». Врачи приписали болезнь алкоголю, который оказал слишком сильное сосудорасширяющее действие, но они сослались, конечно, только на алкоголь, добрые же намерения опустили. Сначала я не слишком огорчился, и мои предчувствия, что где-то впереди меня может поджидать настоящая беда, и что меня несет к порогам, проснулись только из-за похоронного тона некоторых музыкальных критиков. Но оказалось, что у меня действительно язва. И от нее я избавился скорее, чем от больницы для страждущих филантропов, к которым причислен; мой счет оплачивается щедротами благотворительности.

\* Стравинский должен был дирижировать Французским национальным оркестром. (Прим. ред. журн.).

Серьезно, если кающиеся грешники или пустынноики ищут путей модернизировать умерщвление плоти, то вряд ли они найдут более изысканные способы, чем изобретенные в этой больнице. День начинался в пять часов утра с неукоснительной и почему-то срочной протирки полов шваброй в моей палате. С этого момента и до приказа «тушить свет», когда меня регулярно будили сообщением, что пора спать, я пребывал в состоянии постоянного, я бы даже сказал, «язвительного» бодрствования, стремясь избежать инъекций, предназначенных для других больных, — несколько месяцев назад в другой больнице я пал жертвой пагубных последствий таких укулов. В остальном же, я думаю, что ни один факир не выдержал бы, если его так часто прокалывали, протыкали, толкали, пронзали, продырявливали; если учесть, что потеря крови была главной причиной моего пребывания в больнице, то последовавшие взятия крови были замечательно обильными и частыми. Я поглощал, накачивался, вдыхал и впитывал через поры волнуемое разнообразие и количество медикаментов; временами меня перетягивали жгутом для измерения кровяного давления, сенсбилизировали рентгеном, расслабляли, давили, били и т. п.

Больница отчасти аудио-тактильная, и пациент должен обращать свои пожелания к смонтированным в стену трубкам с сетчатым наконечником вроде решеток в исповедальнях и потом ждать, пока с потолка прогремит ответ, как сообщение во время полета. Этот потолочный голос, возвещающий о том, чтобы я не забыл выпить молоко, был для меня большей пыткой, чем само молоко. Должен признаться, у меня отнимался язык. Некоторые из представителей обслуживающего персонала тоже были механизированы и превращены в автоматы. Один из них три раза в день приносил желе, а другой — простоквашу, причем, насколько я понял, этим исчерпывались их обязанности. Сначала я решил, что такое решение было принято, чтобы предохранить от перегрузок их мозги, но теперь я подозреваю, что никаких мозгов у них не было, и что все отделы подкормки, ведающие чем-либо, кроме желе и простокваши, были удалены.

Если эти автоматы были запрограммированы убирать пустые тарелки и не трогать несъеденных блюд, сколько же им понадобилось времени, чтобы обнаружить в моем стенном шкафу сорок или около этого непочатых желе!

Представленные ко мне сестры еще не автоматизировались, и одна из них была настолько старомодна, что задергивала вокруг моей кровати занавеску, прежде чем вколотить мне в руку В-12! Ее деликатность, однако, не простиралась столь далеко, чтобы не посвятить меня во все новые болезни, вызываемые новыми лекарствами, но зато она действительно научила меня засыпать: гаммаглобулин, гемоглобин, бальнеотерапия, болевой порог, болевой подъезд, сама боль...

Моя любовь к болеутоляющим, между прочим, теперь укрепилась, и если бы я был «безнадежным» больным, то не стал бы поддерживать антинаркотическую кампанию, провозглашающую право таких больных на смерть. Трех доз морфия оказывалось более чем достаточно, чтобы я оказался на крючке, и чтобы увеличить дозволенное мне количество демерола, я начал «притворяться» перед докторами. Под конец я все-таки научился преодолевать эту, кстати объединявшую меня с сусликами, привычку только потому, что испугался, узнав, что таким образом расщепляются хромосомы в растительных клетках, хотя ко мне это не имело ни малейшего отношения; дарвон мне все еще прописан, и поэтому, временно, я — легальный наркоман.

Мое выздоровление теперь официально удостоверено, но я все еще чувствую себя как Амфортас (в «Парсифале». — В. В.), моментами страдаю головокружениями, как будто только что сошел на землю с чертова колеса. Я нахожусь также в состоянии молочного запоя, но, что самое печальное, язва, отступив, оставила себе в nasledницы подагры пальцев. К этим болям очень трудно привыкнуть, так как они отличаются одновременно неустойчивостью и педантичностью, временами же настолько сильны (я совершенно не верю рассказу Обри о том, что во время приступов подагры Мильтон пел, — наверное, он подвывал), что меня покидает уверенность, будто бы я «артист до кончиков пальцев». Новую музыку вообще, как известно, почти нельзя «высидеть», но, лишившись по милости подагры ловкости пальцев, это уже совсем невозможно сделать за роляем.

— Только «почти», г-н Стравинский?

— Я сочиняю или намереваюсь продолжить сочинение нескольких вещей, которые пока предварительно названы Этюды, Инвенции и Соната<sup>1</sup>. Закончены сейчас только два раздела, и оба предъязывные. Я надеюсь, что, употребив относительно своих сочинений множественное число, я не вселил в вас излишнего оптимизма.

О рае я ничего не могу сказать точно, потому что я не был там.

*Б. Мандевиль*

...месяц за месяцем безбрежные, влажные, унылые туманы поднимаются и приходят к берегу с океана... это всегда печально.

*Р. Л. Стивенсон о Калифорнии (1880)*

— *Почему вы живете в Лос-Анджелесе, г-н Стравинский?*

— Я переехал туда в первую очередь из соображений здоровья или, иными словами, из тех же соображений, по которым теперь намереваюсь оттуда уехать. Теперь считают, что смог так же вреден, как две пачки сигарет, выкуренные за один день; и поэтическое «Бояться смерти? — чувствовать мглу в горле» здесь обретает буквальный смысл. Я подумываю о Ла-Пасе. Там неизвестна язва желудка, благодаря считающемуся «неопасным» влиянию высоты местности на ферменты желудочного сока.

— *Но в самом ли деле Лос-Анджелес настолько другой, или дело просто в том, что в некоторых формах социального поведения Лос-Анджелес впереди остального мира?*

Последнее. Если только под словом «впереди» вы подразумеваете его подлинный смысл, то есть быстрое движение назад, Лос-Анджелес здорово впереди (в значении позади) в таких относительно незначительных начинаниях, например, как экранизация политики. Так же обстоит дело и со всеми остальными причудами, — в данный момент в моде татуировка и кремниевое омоложение. Но город впереди и в таких важнейших начинаниях, как переналадка мужчин на женщин и женщин на мужчин, и ликвидация смерти.

Умирание в Лос-Анджелесе, кажется, имеет весьма отдаленное, если вообще имеет, отношение к смерти. Если судить по распространенным по всему городу объявлениям о похоронных услугах, то оказывается, что единственная проблема, возникающая в связи со смертью, — это упорядочение нескольких дел (включая ваши останки), которое благодаря нескольким альтруистическим службам может быть сведено к телефонному звонку и затем выкинуто из головы. Когда-то подобные рекламные объявления поражали меня чуть ли не своей непристойностью, если только не были помещены на страницах филармонических буклетов, где часто оказывались совершенно уместными; и на скамейках, поставленных на автобусных остановках, где, поскольку были предназначены для престарелых горожан, казались жестокими. Но теперь я рассматриваю их как логическое продолжение местной философии жизни (то есть смерти). Потому что изъятием похоронного из похорон, и тем самым нонсенса о тяжелой утрате (так же как чувства «вышей иронии» и затянувшихся суевений о «победе над смертью»), заменой кинотрюком «затемнения» торжества в стиле барокко, с духовым оркестром, похоронной музыкой и мраморными надгробьями, — короче, связав это действие с куплей-продажей и сведя его к услуге супермаркета, мы сделали смерть в какой-то мере менее непознаваемой. И я полагаю, что именно поэтому умирающие проявляют такой живой интерес к погребению, удостоверяясь в преимуществах кремации («нет гниения» и «нет червей») в противовес сохранению фараонов («неизменяющаяся внешность») и проявляя жгучее желание сделать наиболее выгодный взнос («плати сейчас, а пойдешь потом»).

Одна моя знакомая, которая недавно умерла, совсем незадолго до предсмертного коллапса рассказывала мне, что торговец в первой же «студии» похоронных принадлежностей, куда она обратилась, пытался убедить ее, что атлас — это наиболее подходящая материя для обивки ее гроба; он так надоел моей приятельнице, что ей пришлось напомнить ему, кто умирает, он или она, и что это будут ее (!) похороны, а не его. Она также рассказала, что музыкальные возможности этой студии включали вдобавок к обычному ассортименту японских электронных канареек набор «кремационных блюзов», от одного из которых у нее, действительно, мурашки по коже поплыли. В последующие годы рекламные объявления без всяких сомнений будут

также предлагать представить тело не только в повседневной одежде (поляроидные стекла были в Лос-Анджелесе обязательны), но в «не совсем живом цвете».  
[...]

### III

...немногие едут, но остальных переехали.

*Г. Д. Соро*

Личный бог., который любит нас нежно за некоторыми исключениями по неизвестным причинам.

*С. Беккет. В ожидании Годо*

...Неужели Шекспира заставят каяться в незнании «измов»?

Неужели Стравинского поволокут по воющим улицам?..

*А. Вознесенский. Строки*

—*Сознаете ли вы, г-н Стравинский, что между вами и молодым поколением существует пропасть?*

— Судя по программе новостей, которую я случайно смотрел накануне вечером, каньон величиной с Аризону отделяет меня вообще от всех остальных. Телепередача началась с сообщения о перенаселении. Статистический отчет оперировал такими данными, как «семь и две десятых человека», а в заключение объявили, что к концу столетия выражение «присоединился к большинству» (то есть умер) будет означать рожденных, а не умерших. [...]

Не успел я прийти в себя, как на следующий день появился отчет о Вьетнаме с последовавшими заверениями, что семьи убитых не-коммунистов получают компенсацию в размере тридцати четырех долларов за их тела, и это было похоже на плату охотникам за шкуру убитого животного, но подано как нечто, способствующее всеобщему обмену рукопожатиями.

Возвращаясь к вашему вопросу, ответу, что пропасть между мной и протестующей молодежью — это бороздка в сравнении с бездной, отделяющей меня от лживых, напыщенных болтунов. В самом деле, бульвар Заходящего солнца, этот сухой Ганг для благочестивых хиппи, расположен всего в нескольких шагах от меня, и не исключено, что я сам вступлю в общество юных индусов. Что же касается старейшин, то их едва ли стоит спрашивать о том, что случилось с человечеством. [...]

### IV

В пробуждении чувств... Клаудио Монтеверди становится самым сладостным тираном человеческого ума.

*Аквилино Коппани (1608)*

—*В вашем кабинете, г-н Стравинский, среди многих других брошено в глаза портрет Монтеверди. Что вы думаете о нем сейчас, когда прошло четыре столетия со дня его рождения?*

— Его портрет висит около моего рояля, потому что я ощущаю в нем очень близкого человека. Разве не он первый из музыкантов,

к которому мы можем испытывать большую близость? Масштабы его музыки, как в эмоциональном, так и в композиционном планах (что, конечно, является частями одного и того же) — это новые величины, в сравнении с которыми самые грандиозные концепции и самые глубокие переживания и страдания его предшественников сжались («сели») до миниатюрных размеров. Но и сам Монтеверди, каким он предстает, например, у Горетти, описывающего пармский период жизни композитора, его методы сочинения, манера вести беседу<sup>2</sup>, так же как письма композитора, с их озабоченностью по поводу нехватки времени, жалобами на головную боль, кажутся мне не только поразительно современными, но, если можно так сказать, попросту мной самим.

На мой взгляд, поступательное движение, вложенное в наименования, которыми композитор обозначил свою Первую и Вторую практику<sup>3</sup>, сейчас приобрело обратное направление, — как иногда меняются местами вперед- и назадсмотрящие. Я хочу сказать, что старый полифонический стиль с его ритмическими разработками и контрапунктическими напряжениями (как задержание секунд в Gloria из Magnificat для семи голосов<sup>4</sup>) звучит теперь современнее гармонических новшеств декламационного стиля. Однако я допускаю, благодаря открытию, которое недавно сделал, что самый современный эффект встречается во Второй практике. Недавно (в 1966 году) опубликованное письмо указывает, что в сцене из потерянного драматического сочинения Монтеверди имел в виду что-то весьма похожее на Sprechstimme. Во всяком случае именно так я понял его фразу «a parlar nel modo come se l'avesse a cantare»\*.

Если мой восторг вызывает прежде всего ритмическая изобретательность Монтеверди, то это происходит отчасти потому, что я на протяжении всей моей жизни работал в этом же направлении, и ритмические изыскания стали уже частью моей композиторской психики. Я не знаю музыки ни раньше, ни позже Sonata sopra Sancta Maria<sup>6</sup>, в которой так счастливо используются акцентное и метрическое разнообразие и отклонения, и не встречал более тонкой ритмической структуры, чем та, которая приводится в движении в начале «Laudate pueri»<sup>7</sup>. Музыка здесь исполняется в соответствии со словесными ударениями вместо тактов или тактовых черт, проставленных редактором. С другой стороны, слушатель, обрадованный прежде всего богатством гармоний, нашел бы почти чисто ритмическое развитие сочинения «Dixit Dominus»<sup>8</sup> монотонным. Я же наслаждаюсь этим каноническим однообразием, и простой переход в соль минор в «Gloria Patri»<sup>9</sup> из долгого ля минора кажется мне музыкальным землетрясением такой же силы, как три внезапных погружения в тональность первой темы в Egoica<sup>10</sup>.

Одна из самых больших почестей, оказанных мне в жизни, — это приглашение исполнить два моих произведения в комнатах, освященных il divino Claudio \*\*: Canticum Sacrum в базилике св. Марка, и T'reni в Скуола ди Сан-Рокко. (T'reni — назвала это сочинение «Нью-Йорк таймс», как будто оно прибыло из того же пункта, что и

\* говорить так, как если бы нужно было петь (итал.)<sup>5</sup>.

\*\* божественным Клаудио (итал.).

Пасифик 231\*.) Но в Мантуе величие Монтеверди несколько снижено музыкальной комнатой Изабеллы д'Эсте, этим памятником высокому положению музыки при дворе Гонзага и в более ранние времена и вообще: высоко развитый музыкальный язык ждал чуда, которым было явление Монтеверди. И потому никакая музыкальная ассоциация этого самого романтического дворца в мире не западает в память, как сами Гонзага, — по крайней мере, на фресках Мантеньи, где все они кажутся опоенными мандрагорой; при этом находящийся в состоянии крайней наркотической вялости Лодовико явно не может больше, чем наполовину, разлепить свои веки<sup>11</sup>.

## ▼

2-й Музыкант: Я скажу: потому «серебряные звуки», что музыканты играют за серебро.

*В. Шекспир. Ромео и Джульетта*

Третий, без сомнения, слуга,  
Несет музыкальный инструмент.

*У. Б. Питс. Ляпис Лазули*

— Г-н Стравинский, чему мы можем научиться или что мы можем заимствовать из системы покровительства искусствам в прошлые эпохи?

— Очень мало, разве что попытаться улучшить вкус отдельных людей, — например, обучить нескольким мотивам тех, кто платит волынщикам. Сам институт покровительства неотделим от социальной системы общества и его верований. Как бы то ни было, одно и весьма существенное различие между культурой нашего правящего класса и, скажем, времен Монтеверди состоит в том, что искусство было очень важным, даже чуть ли не основным центром жизни для глав церкви и государства, — покровителей Монтеверди; они были в состоянии высказать компетентные суждения о достоинствах архитекторов, скульптуров, художников, поэтов, композиторов. Теперь, в наш «линдон-би-джонсоновский золотой век»<sup>12</sup> едва ли кто-нибудь рискнет обвинить властей предрержащих в малейшем интересе к искусству. Для нашего среднего класса миллионеров-политиков искусство — это нечто, поддающееся коллекционированию или передаче по наследству, и именно поэтому наши яхтные и ипподромные миллионеры имеют в своих рядах так много миллионеров, коллекционирующих французский импрессионизм, и так мало музыкальных миллионеров: осязаемые, коммерческие стороны музыкальных достижений искусства сравнительно незначительны.

Не более поучителен опыт взаимодействия экономики и культуры и в других обществах, — разве что можно найти некоторые оскорбительные сравнения. Мы можем, например, уяснить, что не всегда музыканты влачили жалкое полуголодное существование и находились в таком униженном положении, как мы сегодня. Например, в софокловской Греции жалование музыканта было твердо установлено законом. И в Греции, так же как в Мантуе, Эстергазе и Монтичелло (штат Вирджиния), это жа-

\* Пропущенное h в слове Threni делает его похожим на итальянское treni — поезда. Стравинский в этой связи в шутливой форме упоминает экспресс «Пасифик 231» и посвященное ему популярное симфоническое произведение Онеггера под тем же названием. (Прим. пер.).

лованье зависело от заслуг музыканта<sup>14</sup>. К стати, к вопросу о компетентности суждений: когда Гайдн нанмали на работу, работодатели оказывали ему честь, по крайней мере, тем, что знали кое-какие из его сочинений и даже имели о них собственное мнение. Между прочим, Джефферсон был музыкально образованным человеком, и хотя, как рассказывают, он встретил определенные трудности, чтобы найти источники оплаты своим оркестрантам (пришлось настоять, чтобы они одновременно работали садовниками), он выделил на музыку гораздо более щедрую сумму денег, чем «одиннадцать центов с каждой сотни долларов находящегося в распоряжении государства дохода» (согласно данным Фонда XX века) — сумма, которую расходуют нынче на «исполнительское искусство» его соотечественники.

— *Что представляют собой артефакты \* в музыке, г-н Стравинский?*

— Рыночный товар. Ширится реклама, оживилась торговля рукописями, пошли в ход письма и «сопутствующие товары» (мыло из отеля, в котором останавливался музыкант). Ценники сняли с пирующего композитора и нацепили на сувениры его чистописания (за мои собственные рукописи всегда выручали куда больше денег, чем за содержащуюся в них музыку), сняли с истинного наслаждения музыкальным произведением и прикрепили к альбому автографов, олицетворяющему союз автора с коллекционером, — вот довольно большая часть торговли искусством. Композиторов ценят сейчас гораздо меньше за их музыку, нежели за членство в комитетах, посещение собраний и педагогическую деятельность. И действительно, большинство композиторов, включая самого крупного<sup>15</sup>, были и есть чересчур бедны, чтобы отрывать время на сочинение от педагогической деятельности. На примере крупного я могу проиллюстрировать и другой аспект моей точки зрения: в университете недавно открылся музей, в котором выставлены его перочинный ножик, нижнее белье и последняя сигара, причем нет сомнений в том, что эти реликвии были оплачены гораздо более щедро, чем вся музыка композитора. Когда вы задумываетесь теперь о том, чего нельзя купить на тысячу долларов, задумайтесь и о тысячедолларовых заказах, на которые хороший композитор должен работать в течение года или двух.

О «сопутствующих товарах»: недавно я пытался избавиться от меховой шубы; хотя я носил ее несколько лет, она была в хорошем состоянии. Однако мне не удалось найти ни одного настолько замерзшего человека, и даже Армия Спасения вернула мне ее обратно. Но тут о моей одежде прослышал член некоего Фонда, и в результате моя шуба красуется теперь в Парижской консерватории (уверен, что ее доставка туда обошлась недешево). И с моей музыкой происходит абсолютно то же самое, что с моей шубой. Реальная ценность музыкального содержания моего нового сочинения уступает его потребительской стоимости, когда мою музыку используют, например, как рекламу, в качестве «гвоздя программы» на премьере. Для современного художника реклама стала почти самоцелью, и в первую очередь он должен быть рекламным агентом.

— *Что, г-н Стравинский, вы можете сказать о покровительстве Фондов?*

— Фонды — это способы избежать налогов, и в качестве таковых их деньги отторгнуты от общества в целом; конечно, в обществе существуют более срочные нужды, нежели так называемая деятельность на ниве искусства. Однако об этом вряд ли стоит сожалеть, ибо наши финансы тратятся совершенно бесполезно в таких огромных количествах, что в сравнении с этим общие расходы на искусство кажутся ничтожными. Во всяком случае, дело не в одних деньгах. Если бы субсидировали Баха или Бетховена — это еще ничего не дало бы. Деньги могут воспламенить, но сами по себе могут долго гореть.

— *Считаете ли вы, г-н Стравинский, что общество недооценивает художников?*

— Их искусство, да. Однако в других отношениях, когда речь заходит о пределах, находящихся за пределами их компетенции, мнения деятелей искусства рекламируются всячески (см. это интервью). Но интеллект и добродетель редко встречаются в естественном слиянии с художественными дарованиями, как принято считать, и у настоящих художников не хватает времени на то, чтобы хорошо разобраться в чем-то помимо своей работы. Тем не менее политическая мудрость художников, актеров, виолончелистов и композиторов пропагандируется по-прежнему широко, между тем как эти люди могут быть так же безумны и опасны, как профессиональные политики, и, отнюдь не возвышаясь над ними морально, они в своем непомерном тщеславии и эгоизме могут быть даже несколько вреднее.

\* от *artefactum* (лат.) — искусственно сделанное, побочное.



Наполнить слух... многочисленными шумами.

Дж. Артузи.  
Несовершенство современной музыки  
(1600)<sup>16</sup>

— *Существует ли острая нехватка талантов, г-н Стравинский?*

— Нет, маленькая есть, если только можно всерьез говорить об объемах в этой связи. Но мне-то следует попридержаться язык. Я выбыл, я больше не могу посещать вылазки этих маленьких укоренившихся и не обязательно разнузданных групп новой музыки, чьими молитвами, однако, может прожить талант любой величины. Мое мнение формируется теперь на основе магнитофонных записей и чтения партитур, которые я получаю по почте. (Между прочим, партитуры большей частью представляют собой словесные описание и схемы, и я подозреваю, что некоторые из них являются графиками исследования спроса мод в буквальном, равно как и в графическом смысле.) Ничего соблазнительного в этом я не нахожу, хотя почерпнул для себя кое-какие сведения из алеаторики: я пришел к выводу, что алеаторика не слишком отличается от всего остального, но, не слишком отличаясь, она звучит примерно так же. Другими словами, бесконечная череда возможностей между этими à la mode \* обвалами шума, которые ни человек, ни зверь не могут расшифровать (о машинах я ничего не говорю), и этими à la mode молчаниями на самом деле представляет собой маленький и патентованный участок клише. При этом я не забываю, конечно, что урожай моего почтового ящика — это тоже алеаторика. Но слышу ли я таким образом, потому что менее терпим, чем мои молодые коллеги, и все еще ищу музыку, а не просто звуки? Или потому что «открытое» искусство ничего не значит для меня? Так же, как «минимальное» искусство (уже склоняющееся незаметно к «нулевому») ? Потому что я равнодушен к великолепию рекламы и большого бизнеса, называющего себя «подпольным»?

Что, разрешите спросить, случилось с идеей универсальности? С тем, чтобы характер выражения был пусть необязательно общедоступным или доходчивым, но будил бы воображение по крайней мере на десять лет вперед? И какой художник на любом поприще, родившийся в последние пятьдесят лет, приблизился к этой идее на пушечный выстрел?

— *Но находите ли вы хоть что-нибудь в искусстве молодых, г-н Стравинский, чему вы готовы аплодировать?*

— Помимо жидких аплодисментов алеаторике я готов приветствовать движение так называемой «невидимой скульптуры» (например, «Радар» Такиса, — предполагается, что «зритель» заряжает его «энергией» из «окружающей среды»). Все формы искусства самовзрывающегося, саморазрушающегося также находят во мне сочувствие.

— *Позвольте спросить вас, г-н Стравинский, почему вы умалляли «расширяющиеся возможности» арсенала молодых композиторов — четвертитоновую систему, синтезаторы, многосоставные звукосистемы и т. д.?*

— Но я вовсе не стремлюсь к этому. Я только спрашиваю, имеет ли это все отношение к искусству, потому что мне кажется, что все эти «возможности» убивают его: parvo in multum, если поменять местами

\* модными (франц.).

слова в известном латинском изречении \*. Использование нового научного арсенала, конечно, представляется молодому музыканту «историческим императивом», и мои предостережения, что музыка подчиняется только музыкальным императивам и что осознание исторического процесса принадлежит будущему, не имеют для него веса. Но кто позволит себе усомниться, что математические машины скоро будут делать нечто, которое назовут искусством? (Как тогда определять искусство? Что, например, представляла собой идея Гольбаха о *le bonheur* \*\* в его «*Traité mathématique sur le bonheur*» \*\*\*). Но мое твердое убеждение, что новый арсенал средств завел композиторов в тупик, можно не принимать во внимание, потому что это всего лишь частное мнение; и истинная природа проблемы так же далека от меня, как дебаты Глюка — Пиччини. (Недавно я изучал последние модели музыкальных машин и обнаружил, что это музыкальное снаряжение идеально подошло бы... Баху.)

— Г-н Стравинский, вы сказали, что Мессиа́н оказывает самое сильное влияние на музыку последних десяти лет, и в то же самое время критиковали важные элементы его музыки. Как вообще вы относитесь к Мессиа́ну?

— Я высоко ценю его музыку. Я думаю, что если бы пришлось выбирать из всей современной музыки наиболее подходящую для палубы «Титаника» нашей тонущей цивилизации, то самым мудрым было бы остановить выбор на одном из его грандиозных гимнов. Среди прочих преимуществ немаловажно и то, что другие планеты — спасательные суда — имели бы шанс его услышать. Я уверенно предсказываю, что последующие сочинения этого композитора будут обладать такой же непреходящей ценностью, как и любое произведение этого десятилетия. Но «Турангалилу» я все равно не могу принять. Поскольку «критика» — это не более чем «нравится» и «не нравится», она характеризует больше самого критика, чем объем. Даже очень подробное антинормативное определение, которое я пытался вывести, чтобы сравнить Мессиа́на с собой, больше сказало о моем способе держать зеркало перед природой, чем о нем. (Я могу воспринять пентатонический по своей природе шэн<sup>17</sup> как символ осени, но не описание звучащей ноты как осенней). Но моя главная оговорка обнаружилась в личном, даже, может быть, невропатическом дефекте. Наше все более насыщенное шумом окружение, включающее очень опасный неслышимый шум, сделало меня еще более нервным. У меня были ночные кошмары — видения нового Иерихона, — мне снилось, что я попал в западную слухового аппарата, который не могу выключить. Акустическая мощь определенной интенсивности может вообще привести к смерти.

— В связи с вашим замечанием об универсальности, г-н Стравинский, думаете ли вы, что все великие эмоции уже выражены в музыке?

— Пока не появятся новые и не докажут, что не все.

\* малое в многом (лат.). На самом деле изречение звучит: *multum in parvo* (многое в малом). (Прим. пер.).

\*\* счастье (франц.).

\*\*\* «Математическом трактате о счастье» (франц.).

Все должно быть изучено, от разговора до умиранья.

Г. Флобер

— *Что, кроме вашего нового сочинения, г-н Стравинский, больше всего занимает ваши мысли?*

— Последняя force majeure\*, конечно. Несмотря на все эти маленькие капсулы («поднимающие настроение»), которые должны прогнать правду, больничная койка дает одновременно и кучу времени и «стимул для размышления». Рассеялись самые черные мысли, и с тех пор я чувствую себя так, будто мой смертный приговор отсрочен, скажем, с без одной минуты двенадцать до двенадцати тридцати (я надеюсь, не позже!). Но я выгляжу и чувствую себя как древний старик. Неподвижный, скрипучий, медленный, — временами я не вполне уверен, что «вполне дееспособен».

Главная душевная проблема в возрасте восьмидесяти пяти лет, хотя интеллигентные люди сталкиваются с ней уже в тридцать пять и даже в двадцать пять, — это осознание бессилия изменить качество своей работы. Количество может возрастать, конечно, даже в восемьдесят пять, но можно ли изменить все в целом? Я, во всяком случае, совершенно уверен в том, что мои Вариации и Заупокойные песнопения изменили картину всей моей жизни, и теперь я нишу в себе силы, чтобы изменить эту «законченную» картину еще один раз.

По какому-то несчастливому стечению обстоятельств несколько месяцев тому назад мне случилось перечитать «Смерть Ивана Ильича», и, как и положено читателю этого рассказа, с тех пор я рассматриваю себя в его свете. (По таким же причинам всякий человек с повышенной склонностью к самовнушению должен уклоняться от чтения «Книги об Es» Г. Гроддека.) Но даже идентифицируя себя с Иваном Ильичом, я восхищался мастерством, с которым Толстой показывает осознание своим героем растущей отторженности и неуместности самого себя и своего состояния в жизни молодых. Иван Ильич понимает прозрачную профессиональную этику докторов, дипломатичную ложь членов своей семьи и так же тонко он ощущает, что поцелуй перед сном, должно быть, невыражен, чтобы не вызвать столкновения невысказанных мыслей: мой недавний опыт во всем этом вооружил меня настолько, что я стал идеальным литературным критиком. Не менее блистательно, как я понял тоже на собственном опыте, толстовское живописание осознания переходных ступеней, смены борьбы покорностью, потребности в сострадании и отказа от сострадания; нахлынувшие воспоминания детства сменяются атаками философии в бесконечных внутренних диалогах о смысле жизни; и поверх всего обостренное чувство одновременно природы своего жребия и пугающий случайный аспект жизни (а насколько большая часть ее есть случайность, если, как провозглашает Ранк<sup>18</sup>, история нашего рождения — место высадки и т. д. — всё это заключает в себе величайший смысл).

\* непреодолимая сила (франц.).

Но хвала Всевышнему! Я говорю об Иване Ильиче. Что касается меня, разрешите мне сказать: «Продолжение следует», — я надеюсь.

Опубликовано: Harper's Magazine (New York), 1968, February, p. 41—47; RC, p. 51—67; TC, p. 113—127 (под назв. «Побочные эффекты»); За рубежом, 1968, № 20 (10—16 мая), с. 30 (фрагм.); С, с. 80—83 (фрагм.). Датировано в TC сентябрем — октябрём 1967 г., в Harper's Magazine — 25—30 октября 1967 г. Публикуется по тексту TC. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> По всей видимости, сочинение осталось незавершённым. Сведений о нем в литературе о Стравинском не имеется.

<sup>2</sup> Речь идет о письме А. Горетти, сотрудничавшему с Монтеверди: «Синьор Клаудио сочиняет только утром и вечером, в течение же дня он не желает ничего делать... Если бы я не следовал за ним по пятам, он не написал бы и половины из того, что сочинил... Это человек, который любит предаваться пространному разговору и в отношении этого могу сказать, что я взял за правило не пользоваться этой его слабостью во время его рабочих часов» (Rosenthal A. A hitherto unpublished Letter of Claudio Monteverdi.— In: Essays presented to Egon Wellesz.— Oxford, 1966, p. 107).

<sup>3</sup> Понятия, появившиеся в ходе полемики Монтеверди с Дж. М. Арзузи, автором труда «О несовершенстве современной музыки» (1600). Последний был ярким приверженцем традиционного стиля нидерландской хоровой полифонии (по терминологии Монтеверди — Первой практики). Сам же Монтеверди отстаивал иные композиционные принципы (Вторую практику), в основе которых лежало господство поэтического слова над музыкой, что, естественно, рождало новые в сравнении с Первой практикой мелодические и гармонические эффекты. Эстетическое обоснование теории Монтеверди сформулировано им в предисловиях к Пятому и Восьмому сборникам мадригалов и в ряде писем.

<sup>4</sup> Семиголосная Gloria входит не в Магнификат Монтеверди (1610), а в его сборник «Нравственные и духовные блуждания» (1640).

<sup>5</sup> Имеется в виду впервые опубликованное в 1966 г. О. Розенталем (см. прим. 2) письмо Монтеверди к Э. Бентивольо от 18 сент. 1627 г. В отрывке из письма, на которое ссылается Стравинский, речь идет об аллегорическом персонаже Раздор из несохранившейся интермедии Монтеверди «Меркурий и Марс» (1628) и исполнявшейся во время представления пасторальной драмы Т. Тассо «Аминта» (1573). Приводимая Стравинским фраза в общем контексте звучит так: «Я не отвергаю того, однако, что речь вышеупомянутого Раздора не должна иллюстрироваться музыкой. Я настаиваю только на том, что ему следовало бы говорить так, как если бы нужно было петь, но это пение не должно быть поддержано инструментами...» (p. 105).

Прием Sprechstimme («говорящее пение») впервые введен А. Шёнбергом в мелодраме «Лунный Пьеро» (1912).

<sup>6</sup> Часть из «Вечери девы Марии» (1610) для сопрано и 8 инструментов.

<sup>7</sup> Часть из того же произведения для 8 голосов и органа.

<sup>8</sup> Часть из того же произведения для 6 голосов и органа.

<sup>9</sup> Раздел Торжественной мессы (1631), из которой сохранилась только названная часть.

<sup>10</sup> По всей видимости, имеется в виду экспозиционное проведение главной темы первой части Героической симфонии Бетховена.

<sup>11</sup> Имеется в виду роспись А. Мантеньи Камеры дельи Спозы в Палаццо Дукале в Мантуе (1471—1474). На фреске изображено семейство Гонзага.

<sup>12</sup> В. Шекспир. Ромео и Джульетта, IV акт. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>13</sup> Линдон Б. Джонсон — президент США в 1963—1968 гг.

<sup>14</sup> В этом перечислении сквозит известная доля иронии: к покровительствовавшим искусству князьям Гонзага, проживавшим в Мантуе, и князьям Эстергази, резиденцией которых было Эстергазе, причисляется меценатствовавший третий президент США Т. Джефферсон и упоминается его имя Монтичелло в штате Вирджиния.

<sup>15</sup> Самым крупным композитором в это время Стравинским признавался Бетховен.

<sup>16</sup> См. прим. 3.

<sup>17</sup> Шэн — китайский духовой инструмент, состоящий из резервуара, в который вставлены бамбуковые трубочки; звук извлекается вдуванием и втягиванием в себя воздуха.

<sup>18</sup> Действующее лицо в драме Г. Ибсена «Кукольный дом» (1879).

## 132. Я пережил своих потомков

Одна из трудностей, мешающих правильно оценить способности практикующих врачей той эпохи, заключается в том, что почти полностью отсутствуют свидетельства пациентов, находившихся у них на лечении.

*«Медицина в средневековой Англии».  
Times Literary Supplement,  
1968, 11 Jan.*

— Г-н Стравинский, мы, к нашему сожалению, услышали, что вам вторично пришлось лечь в больницу.

— Я ценю ваше сочувствие, оно меня поддерживает. В последнее время у меня сложилось впечатление, что с ростом прогресса в области медицины шансы пациентов остаться в живых после врачей и больницы уменьшаются. До моего последнего приключения я не сознавал, какое неограниченное право имеют медики — подобно генералам и политикам — быть неправыми. Недостаточно ясной мне также была разница между медицинской наукой, направленной на благо самой медицинской науки — под девизом: «операция прошла удачно, пациент мертв», — и медицинской практикой на благо пациента.

Между прочим, некоторые публикации относительно нового сердца умершего мистера Вашканского показали, что тут нечего заниматься казуистикой; они совершенно откровенно продемонстрировали, что человеческая жизнь была менее важна, чем эксперимент по трансплантации, для которого она послужила поводом. Опираясь на свой совсем недавний опыт, я размышлял о мистере Вашканском, но также о менее интересных пациентах рядом с ним: пока сестры позировали для журнала «Лайф», а врачи давали журналистам из «Тайм» советы относительно рассказа для первой полосы — кто в это время разносил сердечные капли?

Мой второй арест длился в два раза дольше, чем первый, и был в тысячу раз страшнее, несмотря на то что за мной ухаживали как за махараджой. К счастью, я находился под слишком сильным воздействием лекарств, чтобы осознать самое худшее, но мне все же было вполне ясно, что помимо того, что со мной самим происходит неладное, здесь еще многое другое идет вкривь и вкось. К тому же мое доверие к врачам постепенно убывало, хотя трафаретное мышление в этой профессии — должно быть, в рядах American Medical Association\* много «лекарей поневоле» — мне еще раньше было отвратительно, даже больше, чем злорадство хирургов и лишенное всякой заинтересованности прописывание пилюль (если хотите, равнодушие, но тут у меня есть собственный опыт). Нельзя также сказать, чтобы возросло мое доверие к обычному исполнению обязанностей в больницах. Однажды мне сделали не то рентгеновское облучение, какое нужно было, в другой раз едва не вспырынули другое лекарство, а когда, наконец, нашли нужную ампулу (вероятно, ее собирались ввести какому-то посетителю) и приставили к руке иглу, она соскользнула, и кожа у меня вздулась, словно воздушный шар. Я впал в состояние, которое одна из сестер назвала бешенством; но мой протест был, вероятно, недостаточно бурным и устрашающим, ибо вскоре после этого пробка на одной из бутылок оказалась неплотно пригнанной, и дрянное содержимое буквально затопило меня. Постепенно я начал задаваться вопросом, какая часть меня еще настоящая, и какая уже синтетическая.

Проблемы совместимости подобного рода будут возникать все чаще; ведь придется промывать все большее количество мозгов, а у банков, хранилищ крови и еще функционирующих органов для пересадки (по терминологии, принятой в садоводстве и антививисекции, это называется «материал для окулирования» и «трансплантанты») обороты будут все увеличиваться. В один прекрасный день это приведет к устранению сложных проблем в учении о тканях и ликвидации апартеида. Есть и другая возможность, которую нельзя не учитывать: непредвиденная пересадка души и ха-

\* Американской ассоциации врачей (англ.).

рактера. Это, конечно, возродило бы старую дискуссию между различными философскими школами о делимости и неделимости (о единичном и множественном), привело бы к богословской неразберихе в вопросе о милости исцеляющей и возводящей в лик святых, к судебномедицинским аргументам в гражданских процессах по поводу личной собственности (истинно «личной» собственности) и к точным определениям понятий «я» и «ты». В конечном итоге донор и реципиент трансплантируемых органов писали бы свои фамилии через дефис. После того, как молекулярные биологи в прошлом году активировали полученную лабораторным путем дезоксирибонуклеиновую кислоту, уже устарели сами прежние определения, что такое «жизнь». Однако я отклонился от темы.

— *Вы говорили об изнурительных мучениях в больнице.*

— Большая часть инцидентов прощительна. Во всяком случае, трудно найти виновного в том, что больной, сбежавший из неврологического отделения, проник в наш коридор и развязал там психологическую войну. Или же в том, что однажды вечером у меня в палате разбитое стекло заменили черной ширмой, так что я поутру не мог понять, бодрствую ли я или уже умер (между прочим, больничные койки, если смотреть изнутри, сильно смахивают на катафалк). Опять же было бы несправедливо упрекать медицинский персонал за неверно нацеленный шприц, который обеспечил бы мне первое место в прыжках в высоту, если бы больница была спортивным залом, а не цирком.

Впрочем, больничный персонал владеет психологической техникой утешения боли: уговаривают саму жертву определять степень этой боли, пользуясь (подобно тому, как на палитре готовят краски) шкалой эвфемизмов от «очень слабые» до «несколько более сильные». Нет нужды говорить, что в отношении меня подобный способ превращения человека в мученика не дал результатов. Я невосприимчив к мазохистским соблазнам и давно понял, что все стрелы, попавшие в святого Себастьяна с его воздетыми к небесам очами, в действительности нечто иное, как «*flèches d'amour*» \* Купидона («Жестоко ласковой Феба опаленная», — как говорит Клеопатра)<sup>1</sup>. Для меня любая боль ужасна, и вопрос не в том «как сильно», а «насколько долго».

Назначенную мне дозу радиоактивного фосфора пришлось специально санкционировать Комиссию по атомной энергии и затем — подобно транспорту с деньгами — доставить в чем-то вроде бронированной машины. Однако мои угрызения совести при мысли, что я обременяю военный бюджет, были все же менее мучительны, чем страх лечащего техника, который, очевидно, принимал меня за человека-полигон или живой атомный атолл. Возможно, меня когда-нибудь утешит сознание, что я оказываю магнетическое действие на светлячков и жуков, а может быть даже на миноискателя. Но пока я этого еще не ощущаю.

И все же самым страшным в больнице было мое музыкальное бессилие. Пусть моя запасная горелка уже не так искрится и светит, но пока она еще горит, даже если плита не используется. Правда, мне приходили музыкальные идеи, но сочинять я мог только в уме; тогда я был не в состоянии что-либо записывать, а сегодня я все позабыл. В такие дни уму необходима ежедневная работа и в гораздо большей степени, чем размышления над своей бренностью. Быть вне искусства и наедине с философией — значит, оказаться уже почти в аду.

— *А ваше выздоровление, г-н Стравинский?*

— Не беспокойтесь, медицинские сестры и мои натуропаты не бездействуют, но если мое «восстановление» еще долго будет идти такими темпами, то мне придется записаться к Роллингу Стоунс<sup>2</sup> или к Зубину Мета, либо к другим «преуспевающим» музыкантам по поводу кредита. Один я бездействую. Вопреки заверениям князей от медицины, что я якобы здоров (а что им остается говорить при таких ценах?), чувствую я себя столетним старцем; я тощ как Голодарь Кафки<sup>3</sup> и бледен как месяц ранним вечером, хотя меня постоянно водят в сад — наверно для фотосинтеза.

Однако, я слишком много жалею и раздражаюсь (это закономерно, так как неприятностей в этом предприятии было предостаточно). Правда, если бы я действительно был сейчас таким дряхлым, как может показаться из моих слов, то давно прибыло бы несколько философских факультетов, чтобы еще в последний момент нахлобучить на меня

\* любовные стрелы (франц.).

шляпу почетного доктора. Помимо этого нашелся превосходный повод для поднятия настроения, а именно моя электроэнцефалограмма, которой мне нельзя долго сидеть за фортепиано, и я вынужден сочинять в уме все, что в состоянии сочинить. Это — неудобство, так как инструмент помогает мне направлять свои представления на верный путь; и вот ирония судьбы: именно сейчас я пишу свою первую после 1925 года сольную фортепианную вещь<sup>4</sup>.

Вчера я впервые после пятимесячного перерыва снова работал за фортепиано (пыль на клавишах была неприятна на ощупь); начал я с трели между *до* и *си-бемоль*, очень медленно, как примадонна на своем прощальном турне. Мысль о трели пришла мне, вероятно, оттого, что я отдан во власть канарейки (рождественский подарок; кто-то переоценил мое пристрастие к «Пиниям Рима»<sup>5</sup>), чьи великолепные фиоритуры, видимо, служат ответом на звуки нашей электрической соковыжималки.

— *Г-н Стравинский, заметили ли вы в музыкальном мире какое-либо новое развитие?*

— Вызванная Айвсом волна «многослойности» — музыкальный эквивалент одновременной параллельной проекции в кино — достигла своей вершины. То же можно сказать о поп-музыке, в которую фирмы грампластинок, как прежде золотоискатели, вкладывают все свои деньги, чтобы сделать ее «гвоздем сезона». В области классической музыки, напротив, ничего не происходит. Дирижеры в сфере музыкальной жизни все еще живут как в раю, но рай-то этот отнюдь не божественный. Даже самая ошеломляющая виртуозность какого-либо инструменталиста в сравнении с дирижерским искусством — ничто. Может быть, и справедливо, что какой-нибудь вундеркинд, играющий мессиановскую «Турангалилу» одной левой рукой, производит некоторый фурор, но актерские возможности вундеркинда-инструменталиста, пожалуй, несколько более ограничены, чем у взрослого человека. Ведь инструментальное мастерство достигается в результате затраты времени и труда, а музыкальная тренировка дирижеров становится все краткосрочнее по мере того, как сокращается сезон на рынке сенсаций. Дирижеры в первую очередь должны быть экспертами по расписанию самолетов, международным налоговым законам, Basic English\* и прическам (выражение «среброволосый Караян» стало уже едва ли не понятием из мифологии подобно «розовопалой утренней заре» у Гомера).

Но я уже давно высказывал свои возражения против чисто внешней активности, которая, правда, связана с музыкой, но далеко не всегда вызывается ею. Может быть, даже настало время несколько уточнить критические замечания: сказать, что излишнее профессиональное манерничание столь же достойно презрения, как и дилетантизм. Что касается техники, то наиболее достойным восхищения дирижером в нашей стране считается мировой судья Нью-Йоркского филар-

\* сокр. от British-American Scientific International Commercial — система обучения англ. языку, основанная на искусственном ограничении его словарного запаса (до 850 слов). Здесь: владеть минимальным запасом слов. (Прим. пер.).

монического оркестра Леонард Бернстайн; и я разделяю это мнение, хотя его темпы мне иногда кажутся чуточку слишком быстрыми. Но какое значение имеет техника для конечного результата, для музыки, для которой дирижирование едва ли нечто большее, чем неизбежное зло? Разве не может случиться, что какой-нибудь главный дирижер, хуже владеющий техникой, но обладающий более широким кругозором, лучше дирижирует? Такой музыкант, к примеру, как Мета, который лишен чувства темпа и стиля и явно никогда ничего не слышал об артикуляции и динамике (и то, и другое по случайности очень важно), симфонии Дворжака может исполнить трогательно до слез, до страдания, а румынские, венгерские и иные рапсодии сыграть наивно и непосредственно (включая и рапсодии с различными заглавиями композиторов, в сущности к этому не стремившихся).

Часть того, что я понимаю под «кругозором», — это просто широкая сфера интересов. Ибо я не могу допустить, чтобы музыкант, опирающийся почти исключительно на репертуар прошлого столетия, в состоянии воплотить суть музыки нашего быстротекущего века. Отсюда представьте себе мою радость, когда я обнаружил, что по крайней мере этот род ограниченности не будет дольше задерживать прогрессивную волну в городе квакеров, так как тамошний дирижер провозгласил новое просвещение и притом сорвал печать с долго охраняемой тайны своего знакомства с музыкой Альбана Берга<sup>6</sup>. «Тогда я еще не был столь подкован в двенадцатитоновой музыке, как теперь», — говорит он и рассыпается в комплиментах Бергу, за то что тот дает «логичные, интеллигентные и понятные» ответы на его вопросы. Вот это я люблю — понятные.

Что касается филармонии, то о ней лучше было бы говорить в бульварной прессе.

— *Заметили ли вы какие-либо изменения в музыкальной критике?*

— Я не совсем в курсе, но последней новостью мне кажется появление «критика-героя». Недавно в объявлении о новой пьесе на Бродвее «Таймс» крупным планом дала фотографию не автора или дирижера, не режиссера, не исполнительницы главной женской роли или какой-нибудь другой важной птицы, а корреспондента «Таймс», сочинившего гимническую статью. В результате снова, вероятно, приобретет значение деятельность, на престиже которой прежде весьма отрицательно сказывались предварительные рецензии на книжных супер-обложках.

Однако в большинстве случаев рецензии продолжают писать на привычный издавна манер: музыку, танец и драму рассматривают как области, где можно пристроить безработных и бродяжничающих всеядных журналистов; во всяком случае, скорее, чем людей, которые подобающим образом специализировались. Раньше я считал интеллектуальный слой общества («intellectual community») ответственным за то, что ни у кого нет потребности в чем-то лучшем, и меня действительно лишь недавно осенило, что эта община вовсе не есть нечто монолитное, более того — в нее могут входить и такие личности, которые не внушают особого уважения. Обращение от имени какого-нибудь



американского Жана Женэ (как бы трудно ни было себе подобное вообразить, и не только в отношении Женэ, но и в отношении его защитников, Жида, Клоделя и Сартра), по всей вероятности, не нашло бы отклика, не говоря уже о реальных ответных акциях. А пресса, вероятнее всего, осмеяла бы его, как «Таймс» осмеяла мистера Р. Лоуэлла, когда он отказался принять приглашение на званый обед. Но если имеющий духовные интересы интеллектуальный слой общества не представляет в общественной жизни, он ведь и не может претендовать на влияние в индустрии искусства. Хотелось бы мне знать, осмелился ли когда-либо какой-нибудь студент, художник или писатель сесть на места в зале, отведенные для банкиров, биржевых маклеров и председателей наблюдательных советов, которые компрометируют публику в нью-йоркском художественном гетто (а именно тем, что допускают, чтобы «Марта» и «Гензель и Грета» оказывали столь же мощное отпугивающее воздействие, как и цены на билеты) <sup>7</sup>.

Что же касается моих собственных взаимоотношений с публикой: пока я еще не видел никаких признаков того, чтобы было покончено с привычной грубостью, хотя бы, например, ради вежливости по отношению к пожилым людям. Но я не собираюсь ни призывать к заключению договора об ее отмене, ни следовать правилам игры, которые я не устанавливал и на которые не давал согласия. И равно как я воспринимаю ругань «Нью-Йоркера» как комплимент — ибо такую непробиваемую глупость, сквозь которую даже лазерные лучи не смогли бы проникнуть, едва ли можно воспринимать иначе — так и «Нью-Йоркеру» следовало бы подобным же образом отнестись к моей ругани в результате опыта неблагоприятной оценки вместо того, чтобы вопить об оскорблении его величества».

— *Дебюсси как-то предрек, что вы, «состарившись... не будете выносить никакой музыки»* <sup>8</sup>?

— Но я люблю музыку больше, чем когда-либо. Если кажется, будто я излишне сдержан по отношению к музыке Сметаны, ораториям Мендельсона или тому типу концерта, который популярен на Олимпийских фортепианных играх, то причина этому проста: мне хочется иметь побольше времени для квартетов Бетховена. Недавно я снова проиграл множество музыки, кое-что после перерыва в шестьдесят, семьдесят лет, и был как громом поражен прежними заблуждениями и серьезной разницей между вспоминаемым и вновь найденным.

Некоторые песни и фортепианные пьесы Шумана, например, задела меня так же чувствительно, как бормашина зубного врача, когда она добирается до нерва. Шуман вообще композитор детства (раннего детства; не стану говорить, кто, по моему мнению, композитор позднего детства); этому есть две причины: с одной стороны, он воссоздал мир детских представлений, с другой — дети получили многие свои первые впечатления из его чудесных фортепианных альбомов. Собственно говоря, я лишь теперь понял, что причина моей нелюбви к «Карнавалу» не в том — как я прежде полагал, — что моя музыкальная «индивидуальность» лишена черт, соответствующих чертам архетипов Флорестана и Эвсебия; а попросту в том, что мне в детстве приказали его любить. И этот атавизм детства был настолько силен, что я и теперь

еще не достиг того возраста, чтобы питать к нему осознанную антипатию.

Должно быть в то время, когда Дебюсси давал мне эту характеристику, я был нетерпим в своих суждениях (посмотрите на меня теперь). И в том же, кажется, письме он назвал меня «примитивным» и «инстинктивным», во всяком случае не «профессиональным» композитором. И он был прав<sup>9</sup>. Подобно Рамануджану, который занимался своей математикой, не получив, в сущности, никакого математического образования, мне пришлось полагаться на «природную» пронизательность и инстинктивное чутье вместо тех знаний, которые я приобрел бы, получи я степень доктора композиции (конечно, если бы я не провалился на экзамене и получил бы диплом).

— *Каковы в настоящий момент перспективы профессиональных композиторов?*

— Им, как и прежде, придется писать для самих себя, так как их единственная аудитория — это они сами. К тому, что они бесполезны, нежелательны и неинтересны, если руководствоваться не их собственными критериями, добавляется то, что большинство их сочинений еще и непригодны к печати, отчасти из-за почти абсолютной невозможности сбыта, отчасти потому, что по правилам их игры каждый новый опус записывается в иной нотации. Короче: в то время как общая тенденция развития, поддерживаемая и успехами большого музыкального бизнеса, направлена в сторону народного искусства с поп-образами и множеством изготовленных «хэппенингов», «серьезная» публика «серьезного» композитора ограничивается самим композитором. Но, пожалуй, наиболее неприятен для него тот факт, что его потребность быть полезным обратно пропорциональна его достоинству, которым он уже больше не обладает. Университеты продолжают его кормить, одевать и обеспечивать, за что он в свою очередь порождает еще большее число себе подобных путем обращения людей в свою веру и с помощью технических анализов, которые служат также обязательным чтением для определенных видов преступников.

Что же касается «творческой деятельности» такого композитора, то она проходила преимущественно под одним из двух тоталитарных флагов. Первое направление как по своему методу, так и по материалу — пронаучное, второе — антинаучное; главной мишенью стала для него вера в науку общества, оперирующего вычислительной техникой. Однако сегодня границы между этими направлениями стерлись, ближний бой закончился, даже наиболее сильно враждующие клики объединились, ибо единственный товар, который хочет приобрести каждый, исходит из Ливерпульской королевской музыкальной академии. Ладно, пусть не каждый. Во всяком случае, несколько человек, истово верящих в науку, не поддались всеобщей тенденции и не опустили до мультимедиа развлечений; заключаю я это из их претензии на то, что они с помощью электроники умеют артикулировать свои сокращенные нотные записи и создали новые системы, которые можно питать как цифровыми, так и аналогичными данными. Одним словом, приближается желанная цель: предоставить все компьютеру. Однако сам я не гожусь для роли барана — вожака стада. Мне несимпатична музыка,

которая не поет, не танцует (уже давно у нас не было подобной) и не делает ничего такого, что было бы мне понятно, а воспроизводит механические процессы; тут я оказываюсь беспомощным. Недоволен я также, когда мне говорят о логичности этих процессов. Я заинтересован только в содержании; в моем возрасте я могу себе позволить интересоваться исключительно им. Другая помеха: я, скорее, ремесленник, чем компьютер или инженер, и в большинстве новых машинных изделий я не нахожу общего с моим собственным фундаментом технического мастерства. Это приблизительно можно было бы сравнить с ощущением еще не совсем лишённого эмоций станкового живописца моего поколения, когда он видит новейшие творения из жидкого стекловолкна.

Но я также признаю, что любой путь должен вести от начала к концу и пролегать через сходные этапы. Возможно, мой разум — из сочувствия к моей сократившейся физической подвижности — больше не желает или не может перепрыгивать с одного отдельно взятого моментального музыкального события на другое. Целую неделю я слушал фортепианную музыку одного композитора, который сейчас чрезвычайно ценится за его способность опережать свое время примерно на один час<sup>10</sup>. Для меня же чередование звуковых нагромождений и полной тишины, составляющие его сочинения, более монотонно, чем четырехчетвертной размер самой скучной музыки XVIII века (как прочно забывает вся эта так называемая «поствеберновская» музыка те необычайные эффекты, какие Бетховен извлекал из ритма, не говоря уже о гармонии и других компонентах, но сегодня об этом разрешается упоминать лишь в скобках). Субстанция этой музыки так ограничена по своему воздействию, настолько исполнена чопорного достоинства и скучна (как при первом слушании, так и впоследствии), что вытерпеть ее до конца мне удалось лишь по одной причине: во время каждой продолжительной паузы я надеялся, что пианист сам, наконец, насытится этим по горло и пустит себе пулю в лоб.

— *Не могли бы вы немного пояснить свое замечание по поводу «логических процессов»?*

— Это из жаргона Прогрессивной партии<sup>11</sup>. Естественно, что более прилично слыть логичным, чем наоборот, а обещание достичь более высокого уровня развития в грядущие эпохи конечно же говорит о превосходстве. Но прямолинейный историзм — это, строго говоря, академическая выдумка с целью открыть докторантам новые области, в интеллектуальном отношении еще не возделанные.

Самое логичное зачастую приходится размещать тем выигрышнее, чем проще оно представляется на вид или на слух, а нелогичное (в историческом понимании) попросту менее доходчиво, ибо зависит от абстрактных новаций и коммуникации, направленной как вовнутрь, так и вовне. Сочинения высочайшего ранга — как, например, последние квартеты (Бетховена. — *В. В.*), — как мне кажется, наверняка не логичны, хотя их такими мерками вообще нельзя мерить, ибо история оценочных понятий иногда развивается циклически, а иногда и вне временных категорий, перескакивая при этом через поколения и целые столетия в обоих направлениях. И наконец, я бы сказал, что самую большую роль играет мода наряду с биологической закономерностью,

согласно которой начала, как правило, логичны, а заключения — наоборот. Однако подобные умозрительные рассуждения опасны тем, что могут привести к новому историзму; я же верю в божественную непредсказуемость — в эстетическом понимании — у Бетховена; здесь иногда полностью отсутствуют рамки эпохи, стиля, школы, окружения и исторических данностей.

— *Одно из существенных качеств ваших собственных произведений — это равенство между прошлым и настоящим и постоянное открытие одного при помощи другого.*

— Большое спасибо. Но именно в результате дискуссии о вчерашнем и сегодняшнем дне меня сейчас стремятся выдворить в прошлое; пережиток XIX века — вот какой ярлык приклеили мне наряду с другими, еще менее лестными.

«До нас ничего не происходило, — провозглашает постсовременный композитор, — но не вздумайте говорить мне о Бетховене!» Он совершенно прав. Отрицание прошлого, очевидно, составляет необходимую отправную точку для каждого, кто собирается начать с самого начала; защита от уничтожающих сравнений — все еще неизбежное условие для установления *modus vivendi*\*, для веселья, которое от вызываемого им хихикания сразу улетучивается и которое не достойно быть сопоставленным с музыкой, не обнаруживающей никаких признаков старения по прошествии полутора столетий.

Постсовременные композиторы необычайно скромны и очень скрытны в отношении своего материала и происхождения. О том и о другом я сумел выведать лишь немного, максимум: «содержания нет», отмежевание от собственного творчества трехлетней давности и заявление, что «стиль» молодых людей «за последнее время многократно менялся» вследствие развития «рока» от барокко до кинетики с небольшой примесью Рави Шанкара и Жоскена де Пре. Все выученные в школе научные положения, конечно, ни во что не ставятся, хотя такое отношение мне кажется несколько запоздалым, так как давно уже прошло время школ, достойных того, чтобы потешаться над ними.

Однако программа молодых людей — «праздновать мгновение», наверно, при помощи легко воспламеняющихся веществ не находит большой поддержки; горячее у них мало-помалу кончается. Пока не поздно, им бы следовало брать у ученых музыкантов дополнительные уроки по теории невероятности.

— *Принимали ли вы когда-нибудь допинги, например, во время своей совместной работы с Кокто?*

— У меня всегда есть потребность в самых распространенных его сортах, которые изготавливаются главным образом в Шотландии и во Франции. Между прочим, Кокто имел к опиуму такое же отношение, как Плимpton к ударным инструментам и футболу: Плимpton — букмекер.

Когда я начинал лечение у старого Макса Райнкеля из Массачусетского технологического института, он проводил свои эксперименты, находясь под воздействием ЛСД<sup>12</sup>. Тем самым я познакомился с допингом пятнадцать лет тому назад. Немного позднее мои друзья Олдоус Хаксли и Джеральд Херд, принадлежащие к первым его потребителям среди интеллигенции, пригласили меня также приобщиться к нему, чтобы посмотреть, какое направление примет мой музыкальный опыт. Но я «поря-

\* способа существования (лат.).

дочный человек». Усиление деятельности чувственной сферы, временной сдвиг, изменение восприятия: вот уже поистине сенсация, к которым я стремлюсь в последнюю очередь. Я никогда не принимал никаких возбуждающих пилюль, не говоря уже о курении марихуаны, и для меня единственное расширяющее восприятие блаженное состояние — это невозмутимость духа (может быть, это урюмость?), если оно вызвано вышеназванными легальными и приятными на вкус напитками.

Пусть общество будет каким хочет, но контроль со стороны закона действительно необходим. К этому мнению я пришел после просмотра захватывающего фильма о тинейджерах<sup>13</sup>, возвращавшихся со speed-trip\*.

— *Нам хотелось бы вернуться к вопросу о ни к чему не пригодной, возможно, не существующей общине, имеющей духовные запросы, — вопросу об «интеллектуальном слое общества». Каковы ваши основные представления об интеллигенции? Кто к ней принадлежит?*

— Не литераторы, не философы и не художники, о которых я говорил выше, а человек, в ком есть что-то от характеристики Грамши: «кто вне сферы своей профессии участвует в формировании мира, кто живет в соответствии с нормами морали и тем самым способствует сохранению или изменению сложившегося мира, а также новому направлению мыслей»<sup>14</sup>. Ведь стихи, вошедшие в Мангёсю, писали все, от императора до нищего<sup>15</sup>.

Но я предпочел бы связать свое замечание с тем конкретным случаем, которым оно и вызвано. Дело в том, что я присоединился к петиции, обращенной к правительствам Западной Германии, Америки и Южной Кореи, относительно помилования корейского композитора Юн И Сана, который правительством своей страны был похищен в Западной Германии, объявлен коммунистическим шпионом, переправлен в Сеул и там осужден<sup>16</sup>. Я не был знаком ни с аргументами, ни с мистером Юном, который по всему, что я о нем слышал, мог бы быть теньвым устроителем выступления «Мы любим председателя Мао» (имя Юна более подходяще для музыканта, чем для шпиона). Однако я все же подписал прошение, потому что не верю в осуждение невиновного (или нечто подобное).

Я, видит бог, не следователь. Но, может быть, здесь необходимо добавить, что имею склонность увильнуть от своего общественного долга и даже в конкретном вопросе не соглашаюсь с теми людьми, с которыми во всем остальном постоянно нахожусь в противоречии.

Мистер Юн остался в живых; не знаю, произошло ли это благодаря нашему протесту или вопреки ему. Единственным доказательством тому, что такой протест существовал, было известие от Американской академии искусства и литературы, на чей адрес по ошибке было послано несколько телеграмм, с тем чтобы она переправила их дальше. В этом сообщении говорилось, что в соответствии со своей политикой, — надеюсь, направленной, скорее, на то, чтобы избегать скандалов, чем на попытку сохранить нейтралитет искусства и литературы, — Академия поостережется шевельнуть хотя бы пальцем в поддержку подобной рекомендации.

— *Каковы ваши представления об «общности»? Должно ли общество как моральная организация быть «качественно самостоятельным» (Дюркгейм), наряду с индивидуями, входящими в него?*

— В настоящий момент такая общность ни в чем особенно не проявляется, и коллективная мелкотравчатость прогрессирует ничуть не больше, чем индивидуальная. Однако я довольствовался бы и более простыми идеями, может быть, менее «гуманной», но более механистической системой, которая была бы зато в состоянии установить равновесие между количественной безопасностью и количественной опасностью.

Каково бы ни было соотношение между сознанием общественного долга и новыми средствами коммуникации, но общепринятым сегодня является исключительно двойная мораль, по крайней мере гласно. Нельзя считать абсолютно искренним ни одно заявление официального лица, если оно сделано не под воздействием пентотала натрия или в состоянии гипноза: во всяком случае пока на означенное лицо можно повлиять проведением опроса для выяснения популярности того или иного деятеля и заставить его поверить, что в результате такого опроса оно может оказаться на первом месте (надежда, в которой впоследствии обманываются, когда, став президентом, сталкиваются с реальной жизнью).

\* стремительного путешествия (англ.). Здесь: прогулки.

Так как мы видим уже второе поколение этих краснобаев-служак, то государственные деятели — даже находясь под воздействием средства, вынуждающего к правдивости, — в ближайшем будущем уже не сумеют объяснить нам разницу между их действительно собственным мнением и тем, что они считают удобным. Они наверняка не сообразят, что молчание иногда может быть равносильно лжи.

Так, например, внезапная смена занятий г-на Макнамары<sup>17</sup> навела меня на мысль: нельзя ли спасти хоть сколько-нибудь самоуважения, сохранив последние проблески ума и способности к дифференциации; и это по той простой причине, что если то и другое одновременно невозможно, а именно, говорить то, что считаешь истинным и тем не менее политически выжить, было бы лучше и впредь заниматься политическим самоубийством.

Но может быть я неверно оцениваю человеческое отродье, если думаю, что у него на самом деле есть собственные мысли. Предлагают свои собственные такими, как они есть, просто как вклад для установления средней статистической. Чтобы оказать честь г-ну Макнамаре, выражаю свои сомнения: он, видимо, лишь потерял дар речи. И тем не менее было бы интересно узнать, что же такое, в сущности, мирное наступление, и кто, как не он сам, мог бы это толком объяснить?

Какой телегенный молодой сенатор нам сейчас напомнит, что наш приговор, вынесенный нацистским военным преступникам, приговор, не меняющийся от разницы между Нюрнбергом и сегодняшним днем, говорил о том, что даже подчиненные солдаты ответственны за преступления против человечества. [...] Если бы нашелся такой человек, то тот же оратор мог бы повторить все еще актуальный вопрос Макиавелли у Марло: «Какое право имел Цезарь притязать на государство?» Хотел бы я знать, было ли это правом на самозащиту, а если да, то где предел самозащиты?

— *Г-н Стравинский, задумывались ли вы о будущей судьбе своих произведений?*

— Я уже пережил часть своих потомков, и чем яснее мне это становится, тем меньше меня это интересует. В какой-то степени доставляет удовлетворение, когда видишь старания вновь пошатнуть уже установившиеся суждения, как это было, например, в отношении меня; ведь все мои произведения были «отображениями», порождениями эпох, из которых та или иная давно подвергнута остракизму.

Но я в меньшей степени озабочен своими «произведениями», чем их сочинением. Отчасти потому, что никогда не удастся сочинить именно то, что замыслил, точно так же, как я сейчас говорю не в точности то же самое, что намеревался сказать, а то, на что меня спровоцировали бессильные слова, пришедшие мне в голову высказывания на ум.

Но опасность, грозящая со стороны будущих поколений, сегодня страшнее, чем бывала прежде. Я, например, уже не считаю, что было бы приятно, если мои произведения сохраняют и зафиксированы на магнитной пленке. Связанный с этим вред, а именно то, что исполнение передает лишь одно определенное стечение обстоятельств и что при этом погрешности и ошибки столь же быстро и прочно превращаются в традицию и канонизируются как и истины, — этот вред мне сегодня кажется слишком дорогой ценой. [...]

— *А как насчет вашего собственного будущего?*

— Некоторое время я хочу больше бывать дома и заниматься только теми вещами, которые меня действительно интересуют. Но я уже задумывался над тем, как Вермеер в своем ателье сумел понять и с безупречным совершенством изобразить целый мир, или как Шарден в своей кухне был способен дать более содержательное отображение жизни, чем все другие живописцы Версаля. Так и я на свой лад должен попытаться очень зорко взглядываться и вносить больше жизни

в свой собственный натюрморт. Трудность при этом та, что со мной, как мне иногда кажется, обращаются теперь как с фарфоровым предметом, как с ценной вещью. И этот фарфоровый предмет — мой злейший враг. Надеюсь, с ним в ближайшее время ничего не случится, а уж если и произойдет что-либо, то в «рабочее время». Что касается «содержания»: мы получили свои таланты не в аренду и вполне можем пережить их. Но я знаю, что во мне тем не менее музыка все еще живет. И я должен отдавать; я не могу жить, только получая.

Одна из двух труднейших проблем старости — отсутствие подготовленности к ней; нет данного от природы или благоприобретенного опыта. Всю свою жизнь мы наблюдаем других людей, живущих в условиях старости, но — с точки зрения биологии — это ничему нас не учит; временами мы никак не желаем верить, что такое может произойти и с нами, и оно произойдет. И когда старость все-таки приходит, в этом есть нечто от той внезапности, с которой Левин в деревне понимает, что небо изменилось и что это изменение — как и перемена в нем самом — не было осознаваемо как процесс.

Еще труднее — неизбежность старости. Августин Блаженный в мягкой форме высказал это в своей последней проповеди, и я охотно предоставляю ему слово. Назначив Эраклиуса своим преемником, Августин наставляет общину: «Детьми мы радуемся, что станем подростками, будучи подростками, ждем, когда станем взрослыми, молодыми людьми стремимся достичь своей вершины, а на вершине хотим дожить до старости. Нет уверенности, что все произойдет именно так, но всегда есть что-то, на что можно взирать с надеждой. Лишь старому человеку уже не предстоят никакие превращения. Теперь я стал старым!»

Конец этой истории — мне урок, ведь я слишком заболтался: Эраклиус выступил вперед, чтобы произнести проповедь, в то время как старый Августин сидел позади него. «Сверчок стрекочет, — сказал Эраклиус, — лебедь же молчит».

Опубликовано: Melos (Mainz), 1968, № 9, S. 317—327 со ссылкой на New York Review of Books, 1968, 14 March; RC, p. 84—101; TC, p. 141—154; ЛИК (София), 1968, № 22, с. 20—24 (фрагм.); СМ, 1968, № 10, с. 141 (фрагм.); С с. 83—84 (фрагм.); Современное буржуазное искусство. — М., 1975, с. 351—355 (фрагм.). Датировано в TC 1 февраля 1968 г. Публикуется по тексту Melos'a. Пер. с нем. Л. С. Товалевой.

<sup>1</sup> «...Вкушаю я теперь || Сладчайший яд. Как! Думать обо мне, || Жестоко лаской Феба опаленной, || Изборожденной временем» (В. Шекспир. Антоний и Клеопатра, I д., 5 сц. Пер. О. Румера).

<sup>2</sup> Популярный в 60-е гг. англ. вок.-инстр. ансамбль.

<sup>3</sup> Герой одноименной новеллы Ф. Кафки (1924).

<sup>4</sup> Имеется в виду Серенада in A для ф-но (1925). Однако комментатору не представилось возможным выяснить, что же было создано (или создавалось и осталось в набросках) Стравинским для ф-но в 1968 г. Возможно, речь идет об упоминаемых в предыдущем интервью Этюдах, Инвенциях и Сонате (см. № 131 наст. изд.).

<sup>5</sup> Речь идет о симфонической поэме Респиги «Пинии Рима» (1924), где в кодovém разделе 3-й части имеется ремарка автора: «В данном месте следует включить граммофонную пластинку с записью пения соловья».

<sup>6</sup> Городом квакеров\* в США называют Филадельфию, так как здесь в XVII веке обосновался поэт-квакер Уильям Пенн и другие члены Общества друзей. Под «тамошним дирижером» из города квакеров несомненно подразумевается Ю. Орманди, возглавлявший с 1938 г. Филадельфийский симфонический оркестр.

<sup>7</sup> Опера Флотова «Марта» (1847) и опера Хумпердинка «Гензель и Грета» (1893).

<sup>8</sup> Имеется в виду письмо Дебюсси к Р. Годе от 4 января 1916 г. — «Он (Стравинский. — В. В.) говорит: моя «Жар-птица», моя «Весна священная» как ребенок говорит: мой волчок, мое серсо. И верно: этот избалованный ребенок, сующий порою свои пальцы в нос музыке. Это также молодой дикарь, который носит шумные галстуки, целует руки женщинам, наступая им на ноги. Состарившись, он станет невыносимым, то есть не будет выносить никакой музыки, но сейчас он неслыхан...» (Debussy С. Lettres à deux amis. — Paris, 1942, p. 129—130; рус. пер. в кн.: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. — М., 1965, с. 686—687).

<sup>9</sup> В противовес утверждению Стравинского речь идет уже о другом письме Дебюсси к Р. Годе — от 18 декабря 1911 г. В нем нет столь неелестного для Стравинского эпитета «примитивный», но Дебюсси отмечает, что его музыка звучит «...по-детски и по-дикарски». Здесь же Дебюсси признает в Стравинском «...инстинктивный гений колорита и ритма» (цит. по кн.: Кремлев Ю. Клод Дебюсси, с. 592).

<sup>10</sup> В английском варианте статьи конкретно указано это имя, отсутствующее в публикации Melos'a — Карлхайнц Штокхаузен.

<sup>11</sup> Политическая партия США в 1948 — сер. 1950-х гг. Возникла как объединение прогрессивных элементов, недовольных курсом правительства США в области внутренней и внешней политики. В условиях преследования сошла с политической сцены.

<sup>12</sup> Сильнодействующее наркотическое средство, вызывающее галлюцинации.

<sup>13</sup> Подросток, не достигший 20-летнего возраста.

<sup>14</sup> Источник цитаты не обнаружен.

<sup>15</sup> Манъёсю — старейшая японская антология лирики в 20-ти томах, включает 4516 стихотворений и охватывает период в четыре с половиной столетия. (Прим. пер.).

<sup>16</sup> Юн И Сан, совершенствовавшийся в Зап. Берлине, был ложно обвинен в шпионаже. В 1967 г. осужден южнокорейским правительством на длительное тюремное заключение. Под давлением общественности был освобожден в 1969 г., после чего эмигрировал в Зап. Берлин.

<sup>17</sup> Печально известный в качестве одного из инициаторов войны во Вьетнаме военный министр США Р. Макнамара в 1967 г. занял пост президента одного из банков.

### 133. Джезуальдо ди Веноза: переоценка взглядов<sup>1</sup>

Может быть, музыканты еще и спасут Джезуальдо от музыковедов, но до сих пор он принадлежал последним. Даже сейчас он не достиг респектабельности в академических кругах, его все еще считают неким маньяком хроматизма, все еще редко исполняют.

Две новинки (монография профессора Уоткинса и запись Шестой книги мадригалов, сделанная Си-би-эс) помогут ученым отказаться от своих предубеждений. Уоткинс подает композитора во всем его окружении, ранее неизвестном, и это окружение отнюдь не затмевает его, но наоборот, он предстает как живая фигура, хотя и окрашенная по-новому. С другой стороны, запись, давая музыку в определенном контексте, а не как просто собрание примеров, исправляет прежнее впечатление. В основном тенденциозный интерес к Джезуальдо не позволял разглядеть его собственную «нормальность». Эти два научных

\* Квакеры — члены религиозной христианской общины, основанной в XVII веке в Англии. Проповедовали пацифизм. Преследуемые англиканской церковью, эмигрировали в Сев. Америку. (Прим. сост.).



исследования заполняют существующую лакуну, так что сейчас изучение композитора (помимо поисков потерянной книги мадригалов на шесть голосов) сводится к двум задачам: реставрации стиля исполнения (поиски в этом направлении вселяют надежды) и полной записи всей музыки Джезуальдо.

Прослеживая истоки Джезуальдо в неаполитанской школе, Уоткинс в качестве главного образца указывает на Помпонию Ненну. По крайней мере, шесть из использованных впоследствии Джезуальдо текстов, включая *Ancide sol la morte*, *Mercè grido*, *Tu segui* и *Deb corrite*, впервые положены на музыку Ненной. Помимо данного совпадения, если это считать совпадением, Джезуальдо, по-видимому, заимствовал некоторые черты хроматического стиля Ненны, а гармонические последовательности попросту прикарманил без изменения. Имитации Джезуальдо выполнены настолько прилежно, что в некоторых случаях кажутся откровенным воровством. Возможно, современники к ним так и относились, но искреннее мнение музыкантов о сиятельном князе<sup>2</sup> (отнюдь не «собрате по музыке») вряд ли попало на бумагу. Впрочем, несправедливость не так уж чудовищна, и ее легко загладить одной строчкой в истории музыки. Зефир не коснулся Ненны. В музыкальном отношении он настолько же не интересен рядом с Джезуальдо, насколько в поэтическом отношении Холиншед проигрывает Шекспиру, следовавшему за ним.

Примерно с 1934 г. (*Pannain: Instituzione i Monumenti*)<sup>3</sup> стало известно, что церковная музыка Джезуальдо (насколько ее тогда знали) принадлежит стилю, выработанному Ненной, Маком, Трабачи и другими. Но до Уоткинса почти ничего не было известно о влиянии неаполитанской школы на светскую музыку. Радикальная хроматическая тенденция этой школы связывается с именами Верта, Роре, Луццаски и других мадригалистов феррарского двора, хотя то немногое, что мне известно об этих композиторах, заставляет меня думать о Луццаски, давшем основу всего направления. Открытие Уоткинсом образцов Ненны — так же, как открытие Олдувайского ископаемого черепа, дешифровка линейного письма Б<sup>4</sup> или любые другие открытия, затрагивающие существующие классификационные системы, — заставляет пересмотреть или полностью отбросить эту историческую схему. Открытие порождает новые открытия, и исследование Уоткинса должно повлечь за собой исследование всей неаполитанской музыки XVI в. Для начала мне хотелось бы больше узнать о неясных фигурах кружка самого Джезуальдо, например, о Луиджи Танзилло из Венозы, а также Джованни Леонардо Примавера, чья седьмая книга посвящена князю. Интересно узнать о стиле мадригалов *infelice*\* Трояно, не только загадочного, но и мрачного человека, первого из тех композиторов-убийц, которые придают пикантность панораме итальянской музыки вплоть до Алессандро Страделла<sup>5</sup> (и даже позднее). В их братство вошел и сам Джезуальдо<sup>6</sup>. Можно ли возвести к нему некоторые контексты слова «*uccide*» (убивает) у Джезуальдо?

В остальном Уоткинс дает обзор всех форм, церковных и светских,

\* несчастного (*итал.*).

которые композитор унаследовал и передал другим. Он также искусно анатомирует музыку в целом, и не только музыку, но и тексты, поскольку музыкально-драматическое исполнение светских вещей зависит от приемов оксиморона<sup>7</sup>, сексуального символизма («выдыхаю» и «умираю») \* и других подобных тривиальностей.

Наконец, Уоткинс заново определяет место композитора среди вершин маньеризма, заканчивая это первое солидное исследование Дезуальдо полной документированной историей всех ошибочных интерпретаций его музыки вплоть до 1970 года.

Как уже говорилось, новые перспективы, которые открывает Шестая книга<sup>8</sup>, касаются самого композитора. До появления этой превосходной, набитой до предела записи, достойной, однако, самой высокой награды, наши музыкальные пчелы собирали только самую опьяняющую гармоническую пыльцу композитора, как будто в его саду рос только один вид цветов. Но полное издание показывает, что и он писал умело сделанную «нормальную» музыку, его изобретательность проявляется в таких областях, как ритм и новое применение голосов при помощи необычных комбинаций на грани дозволенного. (Не исключено, что некоторые из этих «нормальных» вещей петь приятнее, чем хроматические страсти «Мого Iasso», где требования ансамбля заглушают индивидуальность исполнителя.) Наконец, Шестая книга, знаменующая апогей радикального хроматизма эпохи, одновременно показывает удивительную консервативность композитора, по крайней мере в глазах тогдашних эстетов и знатоков, которым казалось, что монодия вышла на финишную прямую, а полифоническая гармония типа Дезуальдо уже сошла с дистанции.

Трудно сказать, стоило ли начинать новую серию Дезуальдо именно с Шестой книги, возможно на это решение повлияли чисто физические трудности, связанные с музыкой остальных книг: Третья и Четвертая — включают мадригалы на шесть голосов<sup>9</sup>, пятая — широко варьирует тесситуру, церковная же музыка<sup>10</sup> использует хор в пять, шесть и семь голосов. Во всяком случае, независимо от степени сложности строгость мадригальной формы Дезуальдо такова, что только самый отважный слушатель не убьется ее. Нужна чрезвычайная сосредоточенность, чтобы переварить последовательность 23 сочинений величайшей насыщенности, так как если Дезуальдо и не растягивает, он и не сокращает, и если его форма мала, она никогда не бывает сжатой (elliptical). Для современных слушателей возникает еще одно препятствие — ограниченные возможности гармонического развития путем применения модуляций. В какой-то мере это обстоятельство облегчается новизной последовательностей гармоний, их сопоставлений, однако некоторым слушателям музыка покажется удивительно статичной и столь же малоприятной, как для гурмана — обед из 23 бутербродов с икрой.

\* «Утонуть» столь же часто используется как иносказание в елизаветинском мадригале у неравнодушных к морю англичан. Может быть, пример из Беннета подойдет как иллюстрация:

О когда же? Когда взметнешься ты,  
Чтобы смог утонуть я в тебе?  
(Прим. Стравинского.)

Прямые попытки Джезуальдо замаскировать формальные ограничения своей музыки не всегда приводят к успеху. В самых совершенных мадригалах отсутствуют контрасты (А. Поп: «Свет и тень в борьбе своей согласной») и либо ограничиваются каким-то одним настроением, либо воспевают смерть. В ней автор, музыкально говоря, неплохо разбирался. Во всяком случае, монотонность превращается в реальную угрозу, когда, притворяясь, что дела проясняются, композитор в угоду традиции слишком часто дает счастливый конец. Наконец, необходимо сказать, что поскольку форма выражения Джезуальдо очень серьезна, полна драматичности и интимности, он слишком перегружает традиционный мадригал с его застывшими чувствами и манерностью, с его любовными радостями и печалью. Но это чисто теоретическое замечание. На практике же, т. е. при слушании, не остается незанятых уголков мозга, где можно было бы следить за точным соотношением «формы» и «содержания».

Великолепное единство характера и стиля в Шестой книге (ни одну вещь нельзя было бы заменить другой, взятой из первых книг) заставляет подозревать, что композитор сам отобрал и расположил мадригалы. Например, искусная группировка в пары разного рода указывает на авторскую руку. Так, первые два мадригала, первый и последний, мадригалы 4 и 5, 11 и 12, 13 и 14, 18 и 19 объединены тональностью. Парность достигается дополнительно темпом и настроением одинаковых ладов в «Al mio gioir» и «Tu segui»; а также сходством канонических начал («Ardo per te» и «Ardita Zanzaretta»), заключительных каденций (11 и 12), «инструментовки» (мадригалы на два тенора — 18 и 19). Изменения темпа достигаются либо удвоением, либо сокращением вдвое ритмических единиц, как было принято в то время, но кроме того примерно половина мадригалов содержит ритмические нерегулярности в виде перемежающихся размеров. Пример встречается уже на первой странице в строке *Se la mia morte brami*, написанной частично на шесть, частично на четыре, где полученный эффект удивительно сходен с тем, чего достигает Уилби, растягивая размер и заставляя музыку задержаться на словах «где странником усталым проходит человек»\*. В Шестой книге ритмическая изобретательность соперничает с гармонической, а в таких случаях, как практически безразмерное начало в «*Quel'no*» и зияющие синкопы в слове *tormenti* в «*Candido e verde fiore*» она становится столь же «революционной».

При восстановлении стиля исполнения возникают трудности, в основном, финансового характера. Оторвавшись на несколько часов от повседневной рутины зарабатывания на жизнь (озвучивание телевизионных реклам, исполнение всевозможных ораторий, связанных с тем или иным праздником), даже самые превосходные певцы не могут передать тех нюансов, достичь той точности интонации, той дикции и артикуляции, которой овладевали певцы князя как по приказу, так и потому, что целый год жили окруженные одной музыкой. [...] Короче,

\* Кстати, слова «*Au te*» в «*Лейтесь слезы из глаз моих*» Уилби настолько похожи на «*oipè*» Джезуальдо, что невольно начинаешь думать о прямой связи между ними. (Прим. Стравинского).

нужны постоянные мадригалные коллективы и дотации от рокфеллеровского центра, на которые они могли бы существовать. Только тогда смогут возродиться старые стили, не только князя Венозы, но и Маренцио и Монтеверди, Уилби и Уилкса\*.

Что касается стиля *Musica Riservata*<sup>11</sup>, в изобилии сохранились поучительные описания современников. Так, Чероне сообщает, что «мадригаллисты поют не полным голосом, а артистически — фальцетом или *sotto voce*». К этому я добавил бы, что ясность тона в более плотных гармонических сращениях не достигается какими-либо другими средствами и, конечно, не бархатными *vibrati*. Царлино (теоретические взгляды которого повлияли на Никола Пуссена\*\*) настаивает на том, чтобы «певец мадригалов исполнял свою партию в точности так, как ее написал композитор», то есть без украшений и *a cappella*. Мадригал *concertato*, введенный в Пятой книге Монтеверди, не нашел продолжения у Джезуальдо. Падре Мартини сообщает далее, что «мадригалы надо петь тихо» и что «в мадригалах позволительны смелые диссонансы, поскольку нескольким певцам совершенной интонации легче достичь, чем толпе певцов в церкви». Наконец, из слов Маццокки о Джезуальдо можно сделать вывод о том, что наш композитор сам использовал *crescendo* (и *diminuendo*) так же, как другие динамические оттенки (например, *sfumato*\*\*\*). Этот вывод основан лишь на том, что Маццокки изобрел систему записи динамики, именно точность записи он и хвалит у Джезуальдо. Но это уже проблема для целой диссертации, и я должен здесь ее оставить.

Мой интерес к Джезуальдо возник 10—12 лет назад и вызвал несколько музыкальных и прочих отголосков<sup>12</sup>. Дважды посетил я фамильное гнездо композитора — совершенно лишенный живописности городок (Венозу. — В. В.), особенно жалкий на фоне Ачерры и других архитектурных прелестей Кампаньи. В первый раз, унылым июльским днем 1956 года я прибыл в Неаполь по морю. «В последний раз» — решил я про себя: муки высадки продолжались дольше, чем трансатлантический перелет, а к этому еще добавились (да простится мне апофазия<sup>13</sup>) одновременные многочасовые концерты соперничающих оркестриков, постоянные обстрелы конфетти, потоки слез расстающихся или соединяющихся неаполитанцев. Я помню, что на пути к Джезуальдо мы посетили консерваторию Сан-Пьетро а Майелла и рыбные лавки около Порта Капуана. В Монтевирджине мы любовались процессией в честь рождества богородицы — украшенные цветами автомобили, впереди которых бежали словно факелоносцы мальчишки с хоругвями.

В замке Джезуальдо тогда обитали: несколько кур, телка и щипавшая кусты коза, а человеческое население (в то антимальтузианское и беспилульное десятилетие)<sup>14</sup> состояло из множества *bambini*\*\*\*\*.

\* Ср. *Beltà poi* Джезуальдо и «Утешьтесь, печали» Уилкса со словами «Я стану петь чуть слышно „Прости“». (Прим. Стравинского).

\*\* Еще в XVIII в. архитектор Виттоне, раскрывая идеал пропорциональности Возрождения, приводит аналогии из теории музыки. (Прим. Стравинского).

\*\*\* затихая (итал.).

\*\*\*\* детишек (итал.).

Никто из этих обитателей, конечно, не слышал о князе Венозы и его делах, и для того, чтобы объяснить наше желание заглянуть в дом, пришлось сообщить некоторым из хозяев кое-какие подробности его страшной жизни. Когда я сам попытался объяснить все это моим слушателям, они стали смотреть на меня с большой опаской. Из-за моего плохого итальянского они спутали двух композиторов и решили, что это я убил свою жену.

Замок жалок. Только барельеф льва на задних лапах, да известные надписи на стенах двора напоминали о том, что здесь когда-то жил князь-воин. Интерьер, казалось, был составлен из итальянского эквивалента Вулворту<sup>15</sup>, но поскольку он сильно нуждался в разбрызгивании аэрозоля, я не сумел как следует им полюбоваться. Одним словом, трудно было бы представить, что когда-то на этом печальном холме процветала музыкальная культура, что здесь жили певцы, музыканты, хористы и, главное, — пускай эмоционально неуравношенный, но великий композитор, что здесь была напечатана его последняя книга мадригалов.

Портрет Дезуальдо в церкви капуцинов был тогда цел, хотя и сильно загрязнен, в то время как в следующий приезд через три года картина была расчищена, но ее левый угол (прямо над головой композитора) был оторван. (Хорошенького понемножку!). Нас встретил падре Чиприано и сообщил, что собирает материал для биографии композитора и что самое интересное из найденного до сих пор — стихи несчастной жены Дезуальдо. Я не сомневаюсь в справедливости такого заключения. Если эта дама в деталях описала свои любовные переживания, книга падре Чиприано в случае успешного завершения стала бы ценным музыковедческим томом. Падре налил нам по рюмочке местного ликера и, пока мы глотали эту политуру, жаловался на американцев, занявших город в 1944 году. [...]

Потом я посетил еще некоторые места, связанные с композитором, но уже не специально из-за него. Я был в библиотеке Эсте в Модене и несколько раз в Ферраре, чтобы полюбоваться фресками Скифанойи и этрусским музеем, наконец, чтобы попить ламбруско. Однажды я даже был в Мезоле, на экскурсии в аббатство Помпоза и в Комаккио; тогда там громко стучали деревянные башмаки, а теперь это местечко покрыто илом осушенной дельты. К сведению туристов: Мезола — Ксанату<sup>16</sup> семьи Эсте, воспетая Тассо и Вертом, сейчас — мрачное здание ратуши. Что касается Венозы (Венузий Горация), столицы княжества композитора, то ближе всего я был к ней, находясь в Бриндизи, точнее — в гавани Бриндизи, куда я попал по пути в Венецию на греческом корабле, переполненном до того, что на главной палубе установили палатки.

В следующий раз я приехал в Неаполь в октябре 1959 года, чтобы дирижировать собственной музыкой в театре Сан-Карло\*. Теперь мой

\* Он назван так по имени дяди композитора по материнской линии. По отцовской линии композитор приходился племянником римскому кардиналу Санта Чечилиа, свидетелю знаменитой проверки потенций князя Мантуи, обычно известной как Венецианский конгресс. См. «Личность князя» Роже Пейрефитта. (Прим. Стравинского).

маршрут не был связан с Джезуальдо — ни с местом, ни с музыкантом. (Единственную намеренную экскурсию я совершил в Сперлону — кишащее угрями озеро в пещере, подобной морской раковине.) Однако я снова попал в Джезуальдо, а потом вернулся в Неаполь в поисках могилы композитора. Она находится в подземелье Джезу Нуово (*diamanti* \* фасада — идеальное гнездовье для голубей: особое отверстие для каждой птицы независимо от ее статуса в иерархии) по соседству с роскошными мавзолеями. *Carolus Gesualdus* начинается эпитафия, целиком посвященная генеалогии, не упоминающая о музыкальных заслугах, ни даже о том, что покойный был музыкантом. Но ведь музыке уделяли мало внимания за последние четыре века. Могильная плита находится в прекрасном состоянии. Может быть, пирамиды князей долговечнее их великих мадригалов? <sup>17</sup>

Опубликовано: RC, p. 107—116; TC, p. 190—197; Watkins G. E. Don Carlo Gesualdo: The Man and His Music. — London, 1973. Датировано в TC 7 марта 1968 г. Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> Статья является вступительной к монографии Г. Уоткинса, опубликованной после смерти Стравинского (см. выше.).

<sup>2</sup> Речь идет о Джезуальдо — князе Венозы.

<sup>3</sup> Раппаин G. *Instituzione i Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*. — Milano, 1934 (многотомное изд.).

<sup>4</sup> Олдувай — ущелье в Танзании, где были найдены остатки т. н. олдувайского питекантропа (или шельского человека), возраст которого исчисляется 490 тыс. лет.

Линейные письма А и Б — древнейшие письменности о Крит. Надписи, датированные 15—14 вв. до н. э., обнаружены в XIX веке. Дешифровка Линейного письма Б принадлежит англ. ученым М. Вентрису и Дж. Чедвику, сделавшим свое открытие в 1953 г.

<sup>5</sup> М. Трояно в 1570 г. оказался плутанным в убийство некоего скрипача из Мюнхена. Опасаясь ареста, скрывался. Следы Трояно впоследствии теряются.

А. Страделла, похитивший возлюбленную итальянского патриция, был убит наемными убийцами в 1682 г.

<sup>6</sup> Джезуальдо в первом браке был женат на Донне Марии де Авалос. Уличенная в супружеской измене, она вместе с любовником была убита по приказу Джезуальдо в 1590 г.

Во втором браке Джезуальдо был женат на Леоноре д'Эсте.

<sup>7</sup> Оксиморон (оксюморон) — стилистический прием сочетания слов с противоположным значением, образующих новое смысловое качество. Например: «Смотри ей весело грустить. Такой нарядно обнаженной!» (А. Ахматова).

<sup>8</sup> Джезуальдо является автором шести сборников 5-голосных мадригалов (1594—1611) и одного сборника 6-голосных мадригалов (изд. 1623).

<sup>9</sup> По-видимому, имеются в виду известные Стравинскому варианты Джезуальдо 5-голосных мадригалов.

<sup>10</sup> Речь идет о *Sacrarum cantionum* (1603).

<sup>11</sup> Термин, впервые употребленный учеником Жоскена де Пре Адрианом Пти Кокликом, затем и другими теоретиками для обозначения стиля музыки конца XV—XVI веков. Его отличие от стиля предыдущего времени — большая экспрессия и утонченность.

<sup>12</sup> Речь идет о Трех духовных песнях Карло Джезуальдо ди Веноза, завершенных Стравинским к 400-й годовщине со дня рождения Джезуальдо для смешанного хора без сопровождения (1957—1959).

Стравинский упоминает также Монумент Джезуальдо ди Венозе к 400-летию, являющийся инструментальной обработкой трех мадригалов Джезуальдо (1960).

<sup>13</sup> Апофазия — поэтический прием, заключающийся в том, что автор опровергает ранее высказанную мысль.

\* алмазы (*итал.*).

<sup>14</sup> Как известно, Т. Р. Мальтус, пытаясь свести бедственное положение трудящихся и безработицу к «абсолютному избытку людей», выступил с крайне реакционной теорией оправдания войн, эпидемий и пр.

<sup>15</sup> Американский купец Ф. В. Вулворт являлся основателем и владельцем целой серии дешевых магазинов, носивших его имя.

<sup>16</sup> Ксану — летняя резиденция монгольского императора Хубилая. (*Прим. пер.*)

<sup>17</sup> Высказывания Стравинского о Джезуальдо см. также в «Диалогах» (с. 211—214).

## 134. Царство истины

### (Квартеты Бетховена)

Мистер Керман — обладатель возвышенного склада речи<sup>1</sup>. Я рекомендую ознакомиться с его трудом всем велеречивым читателям, равно как и честолюбивым студентам, нуждающимся в шпаргалке (если в наши дни студенческого самоуправления таковые еще имеются.) Попытать счастья с этой книгой я советую также музыкантам, в особенности тем из них, кто гнушается черновой работой и стремится увильнуть от алгебры гармонии и прочих дебрей, которые детально анализирует мистер Керман. Но и широкой публике полезно прочесть эту книгу. Читатели, конечно, станут жаловаться на присутствующие здесь упоминания тональностей, вычерчивание гармонических схем. Но мистер Керман никогда не теряет из виду основного замысла каждого квартета, и, преодолев чашобу специального изложения, можно достичь вершин по подвесной лесенке, предоставленной мистером Керманом. Главное действующее лицо этой книги — музыка, и Бетховен отнюдь не выступает в роли иллюстратора основ критического мышления Кермана. Исследователь к тому же не притязает на «функциональный» анализ и прочие теоретические изыскания; он не рыщет повсюду в поисках проблем и не претендует на их разрешение.

Обсуждение последних квартетов, к которому я должен отнести мои собственные заметки, делится на части под заголовками «Голос», «Контраст», «Фуга», «Разъединение и объединение». Разнообразие установок полезно при изучении необыкновенного многообразия, присущего самому Бетховену, но несколько не поможет тем, кто предпочитает иметь в одном месте полное досье на каждый квартет, и кто считает, что гораздо вернее рассматривать каждый квартет в отдельности, чем в связи со всем квартетным творчеством Бетховена. Книга тем не менее богата проникновениями в самую суть предмета, и не важно, как этого достигает автор. Мистер Керман обладает острым пониманием тех возможностей, которые использует Бетховен в тональном решении квартетов; например, механизма, с помощью которого он вызывает одновременно чувство ожидания, — перед вами как бы возникают очертания отдаленных теней, — и ощущение неожиданности. Исследование мистером Керманом других аспектов квартетов и музыки Бетховена также не менее проникательно. Ценные наблюдения над такими предметами, как особенности жанров, редкое применение гармонических последовательностей, основанных на увеличенном

трезвучии и др., — мы находим почти на каждой странице. Керман упоминает и о ранней критике квартетов. (Не понимаю только, почему Дэниелу Грегори Мейсону надо уделять столько внимания) <sup>2</sup>.

Я еще восхищаюсь... ну, скажем, отвагой мистера Кермана. В том месте, где он, демонстрируя «многословность» первой темы финала квартета ми-бемоль мажор, высказывает мнение, что ее не мешало бы урезать, я просто остолбенел.

Я восхищаюсь также его слогом, но кроме таких напыщенных выражений, как «контрастный» и «двойка» (здесь меня все время преследует мысль об одежде). Он так редко спотыкается, что когда действительно падает (например: «Вы думаете все время о Heiliger Dankgesang \*», — вы почти не можете не думать об этом) <sup>3</sup>, то только оттого, что слишком блестящ. Доказательства мистера Кермана решительны, изложены ясно и убедительно. Помимо всего прочего, его аргументация касается самых высоких ценностей искусства.

Автор книги ограничивается последними квартетами — и некоторыми проблемами, в рассмотрении которых я лично наиболее далек от общего мнения. Это несправедливо по отношению к трем квартетным шедеврам среднего периода, написанным для русского посла в Вене, графа Разумовского (ор. 59), несправедливо также и по отношению к La Malinconia <sup>4</sup> — этому пробному шару не только для позднего Бетховена, но и Вагнера в первом акте «Валькирий». Мне также кажется, что квартеты среднего периода у Кермана плохо аргументированы. Если бы «Разумовские» квартеты завершали линию, мы бы представили их слушателям как *res plus ultra* \*\* литературы и, без всяких сомнений, считали бы принадлежащими будущему такие отрывки, как начало до-мажорного квартета, открывая в перехватывающем дыхании гармоническом движении саму лихорадку будущих времен.

В действительности «Разумовские» квартеты сохраняют свои позиции, отчасти — но только отчасти — потому, что они не соперничают с последними, настолько отличаясь от них, что не остается почвы для сравнений. Никакая музыка не изобилует большими высотами духа (оперный финал этого же самого квартета) и элегантностью (мелодия со скачущей апподжиатурой в *Andante*). Едва ли эти качества возникают в воображении первыми при мысли о последних квартетах. Если брать за образец «Разумовские» квартеты, имея в виду квартеты позднего периода, то, скорее, приходит на ум явление аномалии, неуравновешенность, тогда как сами «Разумовские», совсем наоборот, неизбежно напоминают слушателю о развитии глубины и сжатости изложения, о преобразовании формы, о стилистических усовершенствованиях — все это стоит здесь во главе угла. Но сравнения одиозны. Мы не можем «заниматься любовью» с будущим или слушать *Adagios* из «Разумовских», думая о том, что в более поздних квартетах нас ждет музыка еще «лучше».

Граф Разумовский и сам заслуживает того, чтобы сказать о нем несколько слов [...]. Он не только заказал эти квартеты, но приобрел и

\* Священной благодарственной песне (нем.).

\*\* дальше некуда (лат.).



поддерживал ловкость пальцев, достаточную для того, чтобы сыграть партию одной из скрипок в посвященных ему квартетах.

На квартеты повсюду спрос; в самом деле, может возникнуть впечатление, что наше время сделало шаг вперед.

*Бетховен, апрель, 1826<sup>5</sup>*

Струнный квартет — это самый светлый передатчик музыкальных идей, всегда живой, и самый, так сказать, «певческий» — *id est* \* «человеческий» — в инструментальном творчестве, и даже, если это было не так, по своей природе и необходимости, то Бетховен сделал квартет таковым. Что же касается исконных свойств этого жанра, то квартет примечателен большими возможностями гармонических преобразований, чем позволял еще не полностью хроматический оркестр бетховенского времени, который в дальнейшем столкнулся с препятствиями в виде массы оркестра и его баланса.

Квартет — это наиболее сокровенное средство выражения, отчасти по тем же самым признакам; и более пластичное, вечное, как цвет, — для меня, во всяком случае; и если речь зашла обо мне, то отчасти потому, что я менее всего ощущаю в квартете цветовой элемент. Поддерживающие его силы превосходят возможности духовых инструментов; шире и шкала его темпов, градаций звучания. По сравнению с фортепиано преимущества квартета определяются ясностью полифонических линий и большим разнообразием динамической артикуляции и нюансов.

#### **Квартет ми-бемоль мажор, оп. 127<sup>6</sup>**

Он ничего не слышал... но его глаза следили за движением смычков, и по ним он мог улавливать малейшие отклонения в темпе и ритме.

*Дж. Бём, март, 1825*

Ми-бемоль-мажорный и более масштабный, более новаторский додиз-минорный — это самые цельные, последовательные и убедительные из последних квартетов. Оба квартета — это успех, прочие же параллели, проводимые между ними, — «морфологические» и «архитектурные» сходства в частях, написанных в форме вариации — кажутся мне в основном искусственными. Неоспоримо объединяет эти квартеты одно: влияние на Вагнера. «Кто явится после него, тому нельзя будет продолжить его, ему придется начать сначала, ибо предшественник кончил там, где кончается искусство». Так сказал на похоронах Бетховена Грильпарцер<sup>7</sup>, и если поэт написал эти строки с мыслями о Вагнере, то и сам Бетховен думал о нем же в вариации *Adagio molto espressivo* ми-бемоль-мажорного квартета. Не остается сомнений в том, что это музыкальное послание к Вагнеру: «*Вонжур*, «Тристан» \*\*.

\* то есть (лат.).

\*\* Здравствуй, «Тристан» (франц.) Аллюзия на известный роман Франсуазы Сagan «*Вонжур, tristesse*» — «Здравствуй, грусть». (Прим. пер.).

Фигура pizzicato в начале части Scherzando ведет свое происхождение из предшествующей части (в т. 120 и с соединением алго в т. 95); нельзя сказать, чтобы это было «открытием», но тем не менее связь интересна потому, что она узнаваема на слух даже в обращении основного интервала.

Так же очевидно повторение следующей особенности Scherzando — акцентированная вторая доля (и неакцентированные первая и третья) — в последних тактах финала. Между прочим, я предпочитаю его любому финалу других квартетов, и особенно неистовую оркестровую вторую тему, не уступающую коде, с ее грациозным изменением настроения и размера. Но я склоняюсь к неприятию цыганских и венгерских финалов, даже у Бетховена, что же касается финала до-диез-минорного квартета — так это типичный мадьярский бунт.

### Квартет ля минор, оп. 132

В эпиграфе к третьей части квартета Бетховен пишет о своем выздоровлении (eines Genesenen) <sup>8</sup>, но то, что страдания продолжают, особенно отчетливо слышны в музыке. Мистер Керман называет вспышку партии скрипки, которой начинается Allegro, «истерической», и этот эпитет подходит к колебаниям настроения на протяжении всего Квартета.

Первая часть в начале чересчур медлит, она лоскутна и большую часть времени дергается в спазмах; вторая же часть не вовремя останавливается. Может быть, так кажется из-за того, что материал скучен и моментами (тт. 63—68) действительно монотонен. Но прозрачность трио предвещает раздел, благодаря которому или части которого (гимн в контрапункте белых нот, если бы только не вмешательство менуэта) \* квартет остается в памяти. Два слоя менуэта и три гимна наращиваются подобно «пятипалубному» сэндвичу, но палубы гимна и палубы менуэта не составляют единого целого и даже не реагируют друг на друга.

В результате слушатель забывает менуэт, и тем самым Бетховен как бы дает вам почувствовать «новую силу».

Последняя часть очень странная: марш, который мог быть сочинен на тридцать лет раньше и положен на полку; напыщенный речитатив, включающий версию скрипичного пароксизма из первой части; танец, испуленность которого трудно было предсказать, ибо начинался он подобно Valse noble et sentimentale \*\*.

\* Так, эпизод на  $\frac{3}{8}$  в имеющейся у меня записи, где исполнение замечательно обилем сумбура Ксенакиса, вероятно, сыгран в состоянии эмоционального стресса, вызванного неумением ровно считать от одного до двух и не перевирая воспроизводить две ноты подряд. Замечание Шнабеля, что великая музыка лучше, чем ее можно исполнить, воспринимается нами чересчур бездумно. (Прим. Стравинского).

\*\* благородному и сентиментальному вальсу (франц.). — Ссылка на произведение Равеля «Благородные и сентиментальные вальсы». (Прим. сост.).

Это самый радикальный из квартетов, но он также и самый современный в числе разбираемых: выписанное в партии скрипки *glissando* в Presto, например, ничем не выдало бы своего автора в коллаже премьер, состоявшихся на прошлой неделе. Но почти все, что говорится относительно этого квартета, противоречиво, включая мое предположение, что расширение количества частей указывает на стремление композитора обогатить форму и содержание; в пользу моего предположения говорит то обстоятельство, что в следующем квартете Бетховен снова гонится за расширенной формой, но достигает ее, скорее, посредством непрерывности изложения материала, чем благодаря его разнообразию.

Материал первой части богат, но экспозиция нерешительна. Такие моменты, как колебания в тт. 192—197 и преждевременное возвращение в ре-бемоль мажор в репризе — я, во всяком случае, вовсе не готов приветствовать его снова — это вообще проявление крайней непоследовательности.

Рассматривая Каватину, мистер Керман справедливо подвергает проверке замечание из «я-надеялся-давно-забытой», антологии моих высказываний<sup>9</sup>. Не думаю, что любовь и тревога, о чем пишет Керман, которые вносит в Каватину Бетховена (на глаза всегда навертываются слезы при мысли об этом), и отчетливое ощущение «эмоциональной рубцовой ткани» служат оправданием всеприемлющего финала части. В другом месте мистер Керман высказывает мысль о недоступности рассматривать в одной упряжке технический анализ и эстетические результаты и в конце своего исследования красноречиво подвергает сомнению эффективность того, что он и в самом деле так хорошо сделал. Но никакого соотношения между количеством затраченного труда и ценностью достигнутого и не существует; потому что труд — это строго дело одного только художника. Гений разит там, где ему угодно, даже если это Бетховен.

На мой взгляд, он не разит в Каватине, кроме эпизода «Beklemmt». (Это вовсе не означает, что я прав, а мистер Керман ошибается. Но чрезмерна или нет моя реакция на мистера Кермана, на Бетховена она неминуема такова, поскольку я — композитор.) Мелодико-гармонический материал кажется мне недостаточно утонченным, а трактовка только ослабляет его. Излишне сильный контраст этой части по отношению к предшествующему *Andante* прежде всего мешает ей самой. Если Каватина — это самая мучительная часть в последних квартетах, то *Andante* должно принадлежать к самым беззаботным (в стиле *Allegretto* из Восьмой симфонии, как замечает мистер Керман о заключительных тактах, а я добавлю к ним с тем же успехом тт. 18—19). Но в то самое время, когда *Andante*, кажется, плавно парит над поверхностью «личных чувств» композитора, — легко, словно на подводных крыльях, по сравнению с глубинным погружением Каватины, — его музыкальное воздействие (чего бы это ни стоило композитору и его последующим ощущениям по этому поводу) оказывается едва ли не более глубоким, чем в Каватине.

И почему они не бисировали фугу?  
Ее единственную следовало бы повторить!  
Быки! Ослы!

*Бетховен, март, 1826*<sup>10</sup>

Большая Фуга возвеличивает Бетховена больше, чем любое другое произведение (это вовсе не означает, что я рассматриваю ее как отдельное сочинение, а не как часть квартета). Она разбивает все обычные наши мерки, человеческие не меньше, чем музыкальные. Другие квартеты мы можем познать, пусть даже ошибаясь в них, принимая жалаемое за действительное. Но Фуга непознаваема таким образом. Предубеждения по отношению к размерам и частям здесь надо побороть. Мы обнаруживаем, что цепь ожиданий, если она была и, может быть, есть и сейчас, не выстроилась в нас. Музыка в Фуге бросает вызов всему, что нам хорошо знакомо, оставаясь новой на протяжении всего времени своего звучания.

Фуга лишена предков и наследников, и несущественно, с чем связаны действительные трудности, с ее обособленностью или противоположными причинами; неважно и другое — является ли шедевр последствием определенных исторических скрещений или, напротив, исторические перекрестки возникают в силу воздействия на них шедевра. Во всяком случае, что касается «стилистических границ» и произведений искусства как «олицетворений времени», то можно с легкостью допустить, что Фуга написана в искусственном спутнике. Что же до отсутствия собственного влияния Фуги на другую музыку, то это, скорее всего, тот случай, когда никто не в состоянии «присоединиться»: все «побиты». Но если эта музыка действительно вошла в сознание людей своего времени, то Современная Музыка могла бы гораздо раньше потерять часть своей боли, и где бы мы были тогда сейчас? (Где теперь мы?)

Тем не менее Фуга до сих пор имеет плохую прессу, известна по-прежнему как темная, неудобоваримая, диссонантная, безжалостно громкая; и все это доказывает, как мало она понятна. Критика, лишенная сравнения — своего главного оружия, не считая ножа, — не завоевала ей новых поклонников; или, разбирая ее по частям, заметила в ней, например, некую территорию, предназначенную для Дебюсси (начиная с т. 581), и игривое замедление каденции в конце соль-бемоль-мажорного раздела\*. Между тем критик должен чувствовать неотвратимость новых измерений и в лучшем случае только гадать о том, что знает художник.

Увертюра, говорит мистер Керман, «обрушивает на голову слушателя весь тематический материал, как пригоршню камней». Однако образ побиваемого камнями Давида отнюдь не раскрывает тех чувств, которые овладевают слушателями этой музыки, тем более что весь те-

\* Что касается непосредственно предшествующих октав, то я думаю, что этот эффект, который встречается в ми-минорной фуге Баха, не приходил в голову Бетховену раньше. (Прим. Стравинского).

матизм сопровождается знаками *piano* и *pianissimo* и таким образом уже не может восприниматься как камни. (Я-то думаю, что к первой теме больше подошли бы «соколиные» сравнения: во всяком случае, мне самому пришло на ум сравнение ее с межконтинентальной баллистической ракетой, как пример музыкальной эскалации от «мангеймских ракет» из Сонаты ор. 2)<sup>11</sup>. Если это действительно так, то замечательно, что мистер Керман это понял, так же, как и то, что основная тема является переключением от контрапункта к тематической трансформации.

Важность замысла в этой новой перспективе ясно видна в Увертюре, тематическом индексе, идентифицирующем различные варианты темы и одновременно предсказывающем и предзнаменующем более широкие компоненты формы. Каждый тематический вариант снабжен характерными дополнительными атрибутами (высота тона и ритм прежде всего): трель и апподжиатура, например, в отрывке, предназначенном для самого сложного развития материала, и медленный темп и мягкое звучание в отрывке, предвосхищающем эпизод в том же темпе и звучании. В дополнительных характеристиках содержится вспомогательный набор сообщений, характеризующий тематический материал таким, каким он предстанет в отдаленных видоизменениях или альтернативных преломлениях: например, силуэты, намекающие на то, что анфас будет выражен только в высотах тона; или отрывочные контрапунктические преломления, которые, как в двойном зеркале, отразят ритмы, с которых начинается ля-бемоль-мажорная fuga.

Ритмический аспект Фуги самый радикальный, но обособлению поддается менее всего: ритмические единицы и рисунки так последовательно идентифицированы с тематизмом, что чуть ли не вызывают впечатление, будто композитор (Бетховен не умел умножать) воспользовался тем, что сейчас называется параметром ритмического бытия. (Это название принадлежит нынешним математическим композиторам, которые не могут написать Большую фугу). Терминология сама по себе новая, сложившаяся отчасти на основе беспрецедентного использования синкоп, новой ступени подразделений и нерегулярных длительностей.

Но в этой музыке, особенно в ля-бемоль-мажорной фуге, вершине этого титанического произведения, — Бетховен исследует области за пределами других последних квартетов. И кто же, попав туда даже из сегодняшнего дня, может поручиться, что в 1826 году он реагировал бы на музыку менее тупо, чем «быки» или «ослы»?

### **Квартет до-диез минор, ор. 131**

Слава богу, там не меньше фантазии, чем где бы то ни было раньше.

*Бетховен, лето, 1826*<sup>12</sup>

Все в этом шедевре совершенно, неизбежно, непреложно. Он также находится за пределами бесстыдных похвал (отчасти в связи с явным недостатком средств выражения в этой сфере); и почти за пределами критики, которая может быть только преувеличенной и которой суж-

дено исчезнуть. Так, Presto само по себе могло бы даже показаться скучным, но любые нарекания отменяются положением этой части в квартете, где всякое меньше не превратилось бы в больше и в любом случае оказалось бы немыслимым, какое бы то ни было сокращение. Также и вариации Allegretto, которые надлежащим образом приходят на смену музыке самых возвышенных чувств и несказанного блеска, могли бы показаться чуть ли не банальными «сами по себе», если они могут оцениваться «сами по себе». Между прочим, Presto напоминает «Пасторальную» симфонию характером и сопровождением второй темы, ограниченным гармоническим планом, эхом переключки и затишьями, как паузами перед штормом в симфонии.

Говорить, что каждый квартет отличается от другого качеством звучания, — это все равно, что признать, что сами квартеты разные; и тем не менее великолепие инструментального звучания в этих вариациях единственно в своем роде. («...рой строителей поющих возводит дружно своды золотые», — говорит архиепископ в «Генрихе Пятом»<sup>13</sup>.) Действительно, кажется, что ваш дух парит во время этой музыки и к немалому удивлению вы вдруг обнаруживаете, что предшествующие части как бы исподволь сформировали некую атмосферу неопределенности. Воздушность не разбивается pizzicati в вариации на  $\frac{6}{8}$ , несмотря на то, что теперь этот эффект ассоциируется с выделяющимися пируэты гиппопотамами или другими акробатическими трюками прочих обитателей диснеевских мультипликаций.

На мой взгляд, самая волнующая музыка — это начало вариации Andante moderato. Настроение совершенно особенное («безразличное», как назвал его один критик, но он имел в виду «непостижимое»), а напряженность достигает такой силы, что, кажется, еще чуть-чуть и она станет непереносимой.

### Квартет фа мажор, ор. 135

Он будет последним, и он доставил мне много страданий.

*Бетховен, октябрь, 1826*<sup>14</sup>

Слабости очевидны: короткое дыхание, неубедительные доводы, стилистическая сумятица финала с его напевом из музыкальной табакерки; но силы весомее и многочисленнее. Говорят также, что в квартете мало новизны, но повторяющаяся фигура в Vivace — это самая новая и самая поразительная из идей Бетховена. Модуляции в последних частях тоже новые и свежие, но в то же время иногда внезапные, как будто смущение композитора, вызванное столь долгим пребыванием в одной тональности, перешло в неудовольствие. В защиту музыкальных табакерок, кстати говоря, можно выдвинуть следующий довод: чересчур звенящий колокольчиковый эффект pizzicati на последней странице — это ошибка могла бы принадлежать Чайковскому, который перепродал этот прием.

В предварительной стадии Бетховен описал медленную часть как «süßer Ruhegesang oder Friedengesang»\*, но я слышу её как Trauertmusik\*\*, что не обязательно является противоречием. Вторая вариация, во всяком случае, — это погребальная песнь, и предвидение смерти в элегической четвертой вариации очевидно.

Эти квартеты — пик моих музыкальных верований (более длинное обозначение понятия «любовь»), они необходимы для путей и назначения искусства, необходимы музыканту моего времени, думающему об искусстве и пытающемуся осмыслить его, необходимы как температура для жизни. Они олицетворяют триумф над бренностью, и, может быть, более длительный триумф, по сравнению с другими триумфами в других искусствах, хотя бы потому, что они не могут быть разбомблены, расплавлены или сметены прогрессом. Кажется, даже современники Бетховена признавали это «бессмертие» музыки. «Он жил и умер и будет жить во веки веков», — сказал Грильпарцер. Слова эти были произнесены на Верингском кладбище, когда останки были опущены в землю, унеся с собой самую большую часть могущества музыкального создания, которым кто-либо и когда-либо обладал. В то время как присутствовавшие на похоронах стали расходиться, поэт обратился к ним со словами: «Если когда-нибудь в будущем одолеет вас, словно буря, мощь его творений... вспомните этот час»<sup>15</sup>.

Опубликовано: New York Review of Books, 1968, 26 September; RC, p. 130—144; TC, p. 254—266; Hudebni Rozhledy (Praha), 1969, № 1. Датировано в TC 14 августа 1968 г. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Речь идет о кн.: K e r t a n J. The Beethoven quartets. — N. Y., 1967.

<sup>2</sup> M a s o n D. G. The quartets of Beethoven. — N. Y., 1947.

<sup>3</sup> Имеется в виду Adagio из квартета ля минор, op. 132 (см. прим. 8).

<sup>4</sup> Репарка Бетховена «меланхолия» (итал.) к вступительному разделу финала квартета си-бемоль мажор, op. 18 № 6.

<sup>5</sup> Из письма М. Шлезингеру от 22 апреля 1826 г.

<sup>6</sup> Стравинский рассматривает последние квартеты Бетховена не в хронологической последовательности.

<sup>7</sup> Речь Ф. Грильпарцера, произнесенная во время похорон Бетховена 29 марта 1827 г. перед воротами Верингского кладбища, была написана им по просьбе А. Шиндлера. Вопреки утверждению Стравинского, высказанному здесь и в конце статьи, ее произнес не сам Грильпарцер, а артист Г. Аншютц (опубл. на рус. яз. в кн.: Музыкальная эстетика Германии XIX века. — М., т. 2, 1982, с. 137—139). Останки Бетховена были 22 июня 1888 г. перезахоронены на Центральном венском кладбище.

<sup>8</sup> Имеется в виду репарка Бетховена к Adagio квартета ля минор — «Heiliger Dankgesang an die Gottheit eines genesenen» («Священная благодарственная песнь исцеленного божеству»).

<sup>9</sup> См. Д., с. 255—257.

<sup>10</sup> Слова Бетховена приводятся произвольно. Р. Роллан пишет следующее: «После первого исполнения квартета (си-бемоль мажор. — В. В.) племянник, давая отчет о концерте, пишет: «Да, да — в общем это было хорошо. Но похоже, что не все было понятно. Но вторую и четвертую части бисировали». На что возмущенный Бетховен ответил: «О! Быки, ослы! Да, да, эти лакомства! Они заставили себе подавать их дважды! Почему лучше не Фуру? Ее одну нужно было бисировать» (цит. по: Р о л л а н Р. Последние квартеты Бетховена. — Л.: 1976, с. 160).

Как известно, Фуга (поначалу финальная часть разбираемого Стравинским квартета), впоследствии замененная другим, более традиционным финалом, стала самостоятельным сочинением (op. 133).

\* сладостную песнь покоя или песнь мира (нем.).

\*\* траурную музыку (нем.).

<sup>11</sup> По аналогии с приемом «мангеймские вздохи» Стравинский, по всей видимости, так характеризует типичный для венской классической школы, а ранее и для мангеймской школы, прием построения мелодического оборота на основе тонов разложенного трезвучия. Речь идет, судя по всему, о начальных тактах Сонаты Бетховена фа минор, ор. 2 № 1.

<sup>12</sup> Эти слова приводятся в монографии А. Тайера. Они произнесены в ответ на замечание, адресованное Бетховену К. Хольцем о том, что квартет си-бемоль мажор, ор. 130 (но не до-диез минор, ор. 131, как это можно предположить из текста Стравинского) — красивый из последних, сочиненных композитором. Бетховен ответил: «Каждый в своем роде! Искусство требует, чтобы мы не стояли на месте. Вы скоро узнаете новый способ ведения голосов и, слава богу, там не меньше фантазии, чем где бы то ни было раньше». (Thayer A. W. The life of L. van Beethoven, Vol. III.— London, 1960, p. 225).

<sup>13</sup> Шекспир В. Генрих V. Акт I, сц. 2 (пер. Е. Бируковой).

<sup>14</sup> Из письма М. Шлезингеру от октября 1826 г.

<sup>15</sup> См. прим. 7.

Дополнением к высказанным Стравинским в этой статье мыслям о квартетах Бетховена является фрагмент из воспоминаний Л. Либмен: «Мы (Стравинский, Крафт и Либмен. — В. В.) прослушивали преимущественно последние квартеты Бетховена (хотя иногда им предшествовали «Разумовские» квартеты), а некоторые отрывки из ми-бемоль-мажорного и до-диез-минорного повторялись по несколько раз. Изменения в выражении лица Стравинского и отдельные его замечания были столь же зачаровывающими, как и чудесные звуки музыки: внезапный подъем бровей по поводу какого-либо фрагмента, одобрительные кивки головой, улыбка и сказанное шепотом «невероятно», «чудесно» и снова «невероятно». А временами — мимолетное выражение неодобрения... Наблюдая за Стравинским и слушая Бетховена во время этих счастливейших часов, мне всегда приходило в голову, что к ним должно присоединиться третье лицо — создатель «Короля Лира» и «Макбета». Глядя на Стравинского, такого хрупкого, старого, но сконцентрировавшегося на своих мыслях, я думала о том, как много осталось в нем невысказанной музыки и молила бога о продлении времени для ее воплощения» (Libman p. 342).

Высказывания Стравинского о квартетах Бетховена см. также в «Диалогах» (с. 255—257).

### 135. «Свадебка». Инструментовка

Когда недавно я прослушал два неоконченных варианта «Свадебки», я живо припомнил неповторимые и почти забытые часы, проведенные над сочинением музыки 50 лет назад.

Я не очень хорошо помню, сколько вариантов я начинал и много ли труда вложил в тот или иной вариант. Недавно я обнаружил полную партитуру для четырех фортепиано без вокальных партий, о которых совсем забыл. Может быть, еще какие-то наброски и полные партитуры будут открыты среди тех рукописей, которые во время войны я раздавал за финансовую помощь. Не помню я и точной хронологии этих набросков. Могу сказать только, что ансамбли с годами усекались, пока «классический» оркестр (у меня еще сохранились наброски партитуры для него) не превратился в пятерку музыкантов: двое цимбал, фисгармония, пианола и ударные.

Этот вариант, возникший в Морже зимой 1918/19 года, превосходит все остальные своей отшлифованностью и должен считаться основным, превосходя в некоторых отношениях окончательную партитуру. Хотя она гибче, богаче в звуковом отношении, а в инструментальном отношении однороднее, окончательная партитура (частично по тем же причи-



нам) представляет собой некоторое упрощение<sup>1</sup>. Также и по другим причинам, в частности и потому, что фигурация в неоконченном варианте в целом более разработана, а кроме того, в нем видна тенденция к полифонизации, а именно — каноническая разработка основной темы (цифра 54), что кажется стилистически неудачным в свете окончательной партитуры. Все, впрочем, могло бы быть по-другому, если бы был продолжен первый вариант. Рукопись доведена до мельчайших деталей вплоть до конца второй картины, если не считать того, что не вписаны повторения с неизменной инструментовкой. Здесь меня прервал срочный заказ на «Пульчинеллу», хотя, может быть, к этому времени я стал сознать, что моя инструментовка едва ли осуществима из-за проблемы синхронизации с пианолой и из-за отсутствия опытных цимбалистов.

Тем не менее с технической стороны — это самая практичная партитура из всех, написанных мною, каждая нота была проверена в звучании на моем собственном полигоне. Я собрал все инструменты в маленькую музыкальную кладовку, научился играть на них; собственно, уже сочиняя музыку, я упражнялся, без конца налаживал и настраивал цимбалы. Но то, что я писал, шло прямо от инструментов, пока они еще звучали в моем мозгу. Я не мистик и должен не только мыслить музыкой, но и ощущать ее пальцами, вот почему всю жизнь меня сопровождал рояль, вот почему и в этом случае мне нужно было ощущать в руках палочки цимбал, познакомиться с системой регистров фисгармонии (был двухмануальный инструмент, у меня даже сохранилась квитанция, удостоверяющая, что я заплатил за годовой прокат), нужно было выбивать дробь и отрабатывать удары по ободку на малом барабане и трести бубном («Громче!», «Громче!», «Громче!»). Память моя может ошибаться в местах и датах, но как сейчас помню комнату и расположение инструментов моего маленького оркестра, вероятно, потому, что частью моей биологической действительности выступает действительность акустическая — в моем случае двусторонняя, а не круговая, которую я ощущаю, когда меня по затылку ударяет «пространственная музыка».

Инструментовка демонстрирует генеалогическую связь с «Соловьем», которая до сих пор оставалась для меня незаметной. Например, музыка с момента первого выхода тенора унаследована от оперы, что видно не только в ритме и гармонии (квинты подчеркиваются параллельными аккордами), но и в вокальном стиле. В щебете пианолы во время причитаний невесты неожиданно обнаруживаются птичьи фиоритуры из оперы. И тут, и там используются восточные мотивы — в «Свадебке» более ярко в том же эпизоде причитаний, где вместо цимбал могут звучать японские щипковые инструменты, сопровождающие сцены из пьесы кабуки.

Партия пианолы не предназначалась для рук человека: предполагалось, что она будет прямо переведена на язык перфокарт для этого «автоматического домашнего». В этой партии используется сверхчеловеческая (и многопальцевая) скорость механически запрограммированного инструмента; потребовалось бы участие трех пианистов, чтобы в нужном темпе охватить все ноты, если все эти ноты вообще могут быть

сыграны. (Кстати, мой Этюд для пианолы требует то же число исполнителей, если его читать в первоначальной партитуре, распечатанной на шесть голосов.) Я могу добавить, что выбрал пианолу не только из соображений экономии, а и потому, что металлическое дребезжание этого примитивного автомата, как будто вышедшего из старого дешевого варьете, идеально подходило к схеме звучаний, которую я имел в виду. Рядом с гладким, лакированным «тоном» Стенвея, предназначенного для шопеновских программ, пианола кажется старым фордиком модели «Т» рядом с роскошным кадиллаком в шесть дверей. С чем я не справился, так это с темпом; от этого инструмента мороз дерет по коже, частью из-за жуткого отсутствия исполнителя, но главным образом от того, что пианола была ужасно, непоправимо и невыносимо расстроена.

Труднее всего было писать партию фисгармонии. Я не очень доверяю акустическим свойствам инструментов, поэтому я даже написал несколько разных вариантов, надеясь охватить меняющиеся возможности разных марок этого инструмента. В ту эпоху распевания гимнов под фисгармонию были популярны, но сейчас фисгармонию заменил электроорган, который допускаю в ансамбль в качестве замены.

Что касается цимбал, то они не могут быть ничем заменены; здесь не годится никакое фортепиано, подправленное на скорую руку. Редкость цимбал — главное препятствие для исполнения. Во-первых, это редкое «животное» само по себе, еще реже встречаются прирученные цимбалы, на которых могли бы играть люди, читающие ноты. Таким образом, нужно поймать пару таких животных, а потом привести в загон пару опытных ковбоев — вероятность такого события микроскопически мала, примерно так же, как в зоологии вероятность случить Чи-Чи и Ань-Ань<sup>2</sup>. Но их звук так хорош, что надо убедить общество охраны «музыкальной дикой жизни» выделить одну школу, дать ей инструмент и стипендию для его освоения. Музыка так и скачет, нежно искрясь, когда играют палочками с войлоком, она выпирает и становится твердой, как бильярдные шары, когда по цимбалам ударяют простые деревянные палочки, что мне обычно нравится больше. Оба тембра — хорошее противоядие от мрачноватых звуков фисгармонии, оба идеально сочетаются с металлическими звуками пианино без исполнителя (как на самом деле следовало назвать пианолу).

Роль ударных была еще одним новшеством, по крайней мере в 1918 гду. Группа ударных давно служила оркестру арсеналом и отрядом звуковой поддержки, придавая целому дополнительные краски, четкость и вес. Однако барабанам никогда не давали развернуться до самой «Истории солдата» и этого варианта «Свадебки», в которых ударные составляют постоянный и последовательный компонент. Более того, сама музыка носит ударный характер, и этот характер — часть меня самого, еще один биологический факт моей жизни. Ударить в гонг, громыхнуть тарелками, стукнуть по полену (или по голове критика) всегда было для меня радостью, тем большей, чем лучше получался звук. За обедом меня до сих пор подмывает постучать ножом по бокалам. Это так естественно для музыканта! Во всяком случае, это очень давняя традиция. В конце концов, первый музыкант в Библии играл молотом и наковальной (несмотря на фасад церкви в Орвьето,

где он бьет в колокола), а музыка тех же самых инструментов привела к открытию соотношений интервалов, когда Пифагор ударял по сосудам, наполненным водой на разную высоту.

Мои воспоминания о самой «Свадебке» светлы, но мысль обо всем, что окружало ее, причиняет мне боль. Всех моих тогдашних друзей уже нет в живых, я остался один, и с годами одиночество мое росло. Первым на память приходит Степан Митусов, в то время он был самый близкий друг, я многим обязан ему, он поддерживал мою мысль написать «Свадебку». Говоря о Митусове, я невольно вспоминаю Римско-Корсакова. Мы бывали вдвоем у Римского почти каждый день. Римский любил его, как и я, но не считал его своим учеником. Вот что впервые породило во мне чувство превосходства: я-то ведь был принят.

Не знаю, довелось ли Митусову услышать «Свадебку», сумела ли эта музыка вернуться на родину, пока он еще был жив?<sup>3</sup> (Вернулась ли она сейчас?) А мир так изменился с тех пор, что фамилия Корсаков напоминает мне не о старом учителе, а о грозных симптомах провалов памяти. Конечно, «старички забывают», но как и все остальные, они забывают и помнят выборочно. Воспоминания эти лишь обрывок прошлого, но только они пожелали сегодня прийти по моему зову, чтобы напомнить о давно прошедшем эпизоде в работе над «Свадебкой»<sup>4</sup>.

Опубликовано: Programm book of the State University of New York at Stone Brook, 1969, 27 April; RC, p. 117—122; TC, p. 198—201. Датировано в TC 22 окт. 1968 г. Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> Окончательный вариант партитуры «Свадебки» включает в себя (помимо четырех сольных голосов и хора) четыре фортепиано и шесть групп ударных инструментов.

В «Диалогах» Стравинский писал: «Ни одно из моих сочинений не претерпело столько инструментальных превращений. Я... решил разделить различные оркестровые компоненты — струнные, деревянные, ударные, клавишные (цимбалы, клавесин, рояль) — на группы и разместить эти группы порознь на сцене. По другому варианту я пытался скомбинировать пианолы с ансамблями инструментов, включавшими саксофоны и флюгельгорны. Затем, в 1921 г., когда я гостил у Габриэль Шанель в Гарше, я вдруг понял, что всем моим требованиям отвечает ансамбль из четырех роялей. Он одновременно будет и совершенно однородным, и совершенно безличным, и совершенно механическим» (Д, с. 168).

Касается этой же проблемы композитор и в «Хронике»: «Еще живя в Морже, я делал наброски инструментовки «Свадебки» сперва для большого оркестра, но вскоре оставил свою мысль, ввиду того, что сложность этого произведения потребовала бы исключительного состава. Затем я стал пытаться разрешить эту задачу применительно к составу сокращенному. Я начал писать партитуру, содержащую целые полифонические комплексы: механический рояль и фисгармонию, приводимую в движение электричеством, ансамбль ударных инструментов и венгерские цимбалы. Но здесь я наткнулся на новое препятствие: на огромную трудность для дирижера синхронизировать партии, исполняемые музыкантами и певцами, с партиями, которые исполняли механические инструменты.

Это заставило меня отказаться от моего замысла, хотя я уже инструментовал на этот состав две первые картины. Работа эта потребовала от меня много сил и много терпения, и все оказалось напрасным... Мне стало ясно, что в моем произведении вокальный элемент, в котором звук обусловлен дыханием, найдет лучшую поддержку в ансамбле, состоящем из одних ударных инструментов.

Таким образом, я нашел решение моей задачи в оркестре, состоящем из роялей, литавр, колоколов и ксилофонов — инструментов с точным высотным строем, а с другой стороны — из барабанов различных тембров и высоты, то есть инструментов неопределенного строя» (X, с. 162—163).

<sup>2</sup> Клички двух особей бамбукового медведя (большой панды), занесенного в Красную книгу. В конце 60-х годов в прессе широко дебатировался вопрос о возможности спасения этого вымирающего вида, так как два ее представителя находились в разных местах: самец Чи-Чи в лондонском зоопарке, а самка Ань-Ань — в московском.

<sup>3</sup> Надо полагать, что С. Митусов должен был присутствовать на концертном исполнении «Свадебки», которое состоялось в Ленинграде 12 дек. 1926 г. (см. прим. 5 к № 35 наст. изд.).

<sup>4</sup> В 1965 г. телевидением Си-би-эс было записано выступление Стравинского, где композитор вспоминал о периоде создания «Свадебки». «В начале 1912 г. у меня созрела мысль о создании произведения, основанном на ритуале русской крестьянской свадьбы. Название «Свадебка» родилось одновременно с самим замыслом... Я пытался создать балет по возможности безличный, однако не такой, как в театре кабуки. Так, в начальной сцене мы слышим голос невесты, но не видим ее — но это голос не невесты, которую выдают замуж, но как бы голос всех невест... Я решил также использовать популярные русские тексты, но не столько отражающие свадебный ритуал, сколько его звучание. Я использовал антологии Афанасьева и Киреевского и начал сочинять «Свадебку» в 1914 г. в Кларане. Ни одно из моих сочинений не подвергалось такому количеству оркестровых изменений. Первая сцена отдавала «Весной», и я отказался от ее оркестрового состава. Через 7 лет после создания «Свадебки», в 1921 г. я переделал сочинение для четырех фортепиано и ударных, которые полностью соответствовали моему замыслу. Этот состав был совершенно однороден, совершенно безличен и абсолютно механистичен. Возможно, предпоследняя версия «Свадебки» была наиболее близка русскому крестьянскому музицированию: фисгармония, цимбалы, пианоло и ударные. Главная проблема была найти исполнителей на цимбалах, и это вынудило меня отказаться и от этого состава.

«Свадебка» — порождение русской церкви. Голос поющего священника, сам ритуал службы — все это не оставило меня в процессе сочинения. Молитвы, обращенные к богородице и святым, слышатся на протяжении всего сочинения.

Когда я впервые сыграл «Свадебку» Дягилеву, он расплакался, сказав, что она «самое и истинно русское создание нашего общего сотрудничества». Я думаю, что он любил «Свадебку» более, чем другие мои сочинения. Поэтому я посвятил ее Дягилеву».

## 136. Где твое жало!

— Г-н Стравинский, когда вы в последний раз уезжали в Европу, то говорили, будто вы решили нас окончательно покинуть.

— Во всяком случае, решительно покинуть. Когда Лос-Анджелес остался позади, для «хорошо темперированного» возвращения, пожалуй, всё равно было уже поздно. Чад, колоколом накрывающий город, казалось, бил по голове. Не принимая в расчет радионизотопов, воздух в любом другом месте, должно быть, лучше — даже в угольной шахте. Помимо этого предсказывали сильное землетрясение, причем не только сейсмологи, но и религиозные гангстеры-спасители. Они двинулись на восток и читали проповеди о тысячелетнем рейхе и о наших шансах выжить там. Ну а я, думая только о себе самом, — такова уж моя натура — вынужден был сказать себе: при всех этих потрясениях и освобождении от атомной и бактериологической угрозы повсюду со мной произошло бы то же самое, что с Шалтай-Болтаем, — я упал бы в обморок от удивления и, не обладая способностью к мягкой посадке, рассыпался бы на куски, причем непоправимо<sup>1</sup>. В довершение к этому было объявлено о штормовом приливе, а так как несколько ливневых дождей уже затопили многие кварталы города и были необходимы спасательные работы с использованием вертолетов, то по-настоящему большое наводнение сразу смыло бы в море все нотопечатное дело со всеми его песнями, музыкой и звукобормотанием. Несмотря на эту и другие катастрофы, настоящие и будущие, все же никто не встал и не объявил штат Калифорнию районом, находящимся в бедственном положении, пока, наконец, не начался зимний муссон.

Но непосредственной кризисной точкой явилось для меня все же состояние нашего общества. Не знаю, о чем люди пеклись в каждый данный момент, о «темпе», «душе» или о вновь открытой для себя «юности», во всяком случае, они текли по моей

улице с антинастронавскими прическами и в таком количестве, что даже машины скорой помощи вынуждены были ехать другой дорогой. Они обычно каждые две минуты проезжали мимо с ревом сирен и поднятыми жалюзи, вероятно, для того, чтобы операционный больной в последний раз мог насладиться видом города. Сколь желательным было отсутствие машин из-за уменьшения шума, столь увеличивался приток вооруженных, одетых в форму, которые уже сами по себе были настолько нахальными, что я почувствовал себя как бы вблизи оккупированной территории и более того — на ней самой. Или еще хуже. Лучи ксенона, которые пытаются пробиться сквозь зловещий мрак загрязненного неба над городом и, как говорится, «торжественно возвестить» о премьере фильма, на самом деле вызывают у человека ощущение, что он находится вблизи концлагеря, либо уже заключен в нем.

Высокие заградительные стены, во всяком случае, существуют и сейчас, и это не просто аллегория. [...] За пределами стен тлеет искра социальной войны, которая очень легко может перерасти в настоящую вооруженную; вернее, это уже случилось: незадолго до моего отъезда не далее, чем в трехстах метрах от моего дома полиция застрелила человека. Примерно в то же время американский легион начал свою кампанию против моего соседа в Сан-Диего, профессора Маркузе, из чего я сделал вывод: мне следует остерегаться и держать язык за зубами относительно вьетнамской войны, в противном случае меня самого прикончат на чикагский манер.

При всем том окончательное решение уехать было продиктовано совершенно иным соображением. Я попросту начал бояться, что какое-нибудь владетельное лицо в нашем штате может разузнать о моем здесь проживании. Это почти наверняка привело бы к присуждению мне приза, каковые я за прошедшие шестьдесят пять лет уже получал от многих городов, штатов, стран и племен. Следствием было бы торжество с панегирическим выступлением победившей в конкурсе красоты мисс Лонг Бич. Кому-то необходимо было уступить, и явно мне. Я сел в наименее популярный самолет и полетел в Нью-Йорк, а затем в Цюрих.

— *Что вы делали в Швейцарии, г-н Стравинский?*

— Навещал друзей. Они меня не только осматривали, но и буквально ощупывали, будто принимали за доисторический талисман. Вероятно, они без повторного ощупывания не поверили бы, что это я; тут мне вспомнилось, что китайцы во время своей великой новой революционной акции сперва тщательно проверили телесность даже своего председателя Мао, заставив его переплыть реку — по сравнению с этим я еще дешево отделался. В благоприятном, упорядоченном и мирном Цюрихе и под просветляющим действием безопасного расстояния я потом и впрямь затосковал по виду Голливуда, как бы напоминающего последние дни императорского Рима, по его оживленности, по его студенческим «волнениям» (вкуче с танками, бомбами, малой войной, настоящей войной) — одним словом, по всему, что там есть привлекательного. Когда я однажды под вечер услышал в лесу невдалеке от отеля ружейные выстрелы охотников, моя душа так затосковала по субботне-вечернему бульвару Сансет, что, будь у меня противогаз и пуленепробиваемая куртка, я, вероятно, и впрямь вернулся бы в...

— *А куда же вы на самом деле поехали, г-н Стравинский?*

— В Париж; я опять же навещал друзей. Кроме того, я там регулярно ходил гулять пешком, насколько я еще в состоянии шагать — по садовым дорожкам в Шантильи<sup>2</sup>, по коридорам отеля «Трианон-Палас», где многие из долгосрочных постояльцев выглядели так, словно явились из каких-нибудь ранних фильмов Чаплина: курильщик сигар в белых перчатках; человек в накладных гамашах с небольшой, но зато весьма злобной собакой; старая пьяница с красным одутловатым лицом, громко беседовавшая с кошками. На концерты я не ходил, но слушал новую музыку в записи, в том числе очень красивую вещь (теперь ведь сочиняют множество гладко написанной музыки) Жерара Массона; позже я познакомился и с композитором. Да, я ведь видел еще «Весну священную». Эта шалость показывалась в „Гранд-Опера“, но ее истинное место, несомненно, в „Фоли Бержер“<sup>3</sup>.

Замечу, между прочим: я был в Париже во время валютного кризиса, и на меня большое впечатление произвела разница между успешными действиями банкиров всего мира и полнейшей неудачей действий, направленных на мир во всем мире. Если «сообществу наций» или, точнее, людям, от которых зависит мир на земле, он по-настоящему важен, то рано или поздно дело сдвинется с места.

— *Говорят, вы беседовали с работниками французского телевидения. Смотрели ли вы также телепередачи?*

— Нет, и в этом, вероятно, причина, что мне и здесь телевидение кажется еще более бессодержательным и убивающим мысль, чем уже казалось прежде. Но мне все же удалось обнаружить кое-какие новшества в сфере, которую можно было бы назвать добрыми телевизионными обычаями. Например, постоянной составной частью телепоказов стала съемка крупным планом мертвых и умирающих, жертв транспортных катастроф и покушений (дома, а также во Вьетнаме). Другое новшество, которое я не в состоянии подробнее описать, вытекает из комментария одного диктора цветного телевидения (цвет: частично зеленый, частично солнечного ожога третьей степени): «хотя здоровье генерала Эйзенхауэра и улучшилось, приготовления к его похоронам идут полным ходом».

Телевидение нередко сбывает нам подобного рода вещи; оно всегда пугающе богоподобно (на деле же речь идет о распродаже поддельной жизни), но в основном его реклама явно сводится к тому, что нужно создать человеческое общество, свободное от загрязнения, запахов и всяческих иных неудобств, — это и есть высшая цель цивилизации. По крайней мере, в домашнем быту эта цель — будь она в наших глазах убедительна или нет — почти достигнута; достаточно вспомнить о синтетических моющих средствах, находящихся на уровне социальных требований времени («„DRIVE“ отбеливает даже свежую человеческую кровь»), а также о «сильно отбеливающем действии активированных ультразвуком аэрозолей». Наша «технология ложных потребностей» обратилась против самой природы и производит разнообразный набор дефолтантов, дезодорантов, гербицидов, гермицидов, средств высушивающих, разрушающих препаратов, уничтожающих вшей и тому подобное. Декорации к пьесе, рассказывающей об Адаме (он, соответственно требованиям времени, наг), пожалуй, должны изображать сад, в котором нет ни единого зеленого листочка, не говоря уже о яблоке. И теперь мы, наказанные массовым страхом за наше пуританское здоровье, дошли в своем ожидании космического возмездия до того, что боимся инфицировать другие планеты земными микроорганизмами, а нашу Землю — лунными спорами.

В этой связи я вспомнил телевизионную сенсацию, передававшуюся в дни моего возвращения: рождественское обозрение непосредственно из космоса, в которой космическая техника и история сотворения мира очень ловко были спланы воедино. Кабина космического корабля здесь воистину могла служить богословским доказательством: космонавты, подобно трем восточным волхвам, ведомые светом доброй старой звезды Земля, читали вслух Библию всем, кто, чья праздничный день, в воскресенье оставался дома. «Господь с нами», — как бы ободряла нас посвященная космическому полету программа. [...]

— *Каково мнение ваших европейских друзей о наших президентских выборах?*

— Они говорят, что толком даже представить себе не могут, как выглядит новый президент (Р. Никсон. — В. В.) в Белом доме, и не только из-за оптических прелестей. Кое-кто задавался вопросом, существует ли вообще еще необходимость голосовать; ведь результаты опроса общественного мнения, полученные с помощью компьютеров, ныне достаточно надежны, а дело и без того уже сделано. Один из моих друзей, очевидно, заботящийся о моем личном благополучии, считает, что если правильно распорядиться ожидаемой экономией во времени, деньгах и свежем искусственном удобрении, то Лос-Анджелес можно было бы вновь сделать пригодным для жизни. [...]

Законодатели, пекущиеся лишь о собственных интересах, пожалуй, существовали всегда, но теперь им подвластны ошеломляющие новые сферы. Назовем для примера лишь одну из них, значение которой сейчас едва ли можно предвидеть, — направлять будущее науки. Вспомним, далее, область генетики с ее почти безграничными возможностями натворить бед за малый промежуток времени. Предположим даже, что заседающая в своих комиссиях новая категория мандаринов от науки и улучшателей породы исполнена самых лучших и гуманных намерений и проникнута чувством ответственности; ей можно доверить все: искоренение диабета, волчьей пасти, заикания, дальтонизма и глухоты. Однако как возместить интеллектуальный ущерб и прежде всего ущерб в смежных с перечисленными областях?

Утешает в какой-то мере уверенность, что дело обстоит бы еще хуже, если бы естественными науками управляли сами естествоиспытатели. Когда на состоявшемся недавно конгрессе генетиков в Токно завязалась дискуссия по поводу того, может ли естествознание позволить себе связь с этикой, один из ратовавших за такую связь участников заседания в качестве довода высказал следующую светлую мысль: «хотя человек и состоит из молекул, он все же нечто большее, чем молекула», а один его

единомышленник добавил: «наличие человека оказывает большое влияние на развитие любого биологического вида». Такого рода высказывания, пожалуй, заслуживали бы награды за красноречие.

Но тут мы уже попали в область высших исследований, с которыми на практике еще дела не имеем. Достаточно и того, что пока становится известным из сферы прикладного естествознания, например, окулирование, трансплантация, замена всех тридцати пяти лишних запчастей тела. (Какое счастье, что наш брат для целей декоративного садоводства просто напросто слишком стар!) Станут ли эти продлевающие жизнь искусные приемы в равной мере доступны бедным и богатым, тем, кому приходится стоять в очередях наравне с теми, кто имеет хорошие связи? И каким образом будут находить так называемых доноров? Путем эвфразии<sup>4</sup>, создания черного рынка высшей анатомии, или же старым испытанным способом ограбления трупов (только на этот раз в применении к еще живым)?

— *Каково мнение ваших друзей о наших черных сепаратистах?*

— Я и сам еще не составил себе никакого мнения об этом. «У нас есть только черные и такие, которые ненавидят черных», — говорят некоторые. Это неверно, да и не указывает никакого выхода. Моностаос из «Волшебной флейты» и Мавр из «Петрушки» нам тоже не помогут сдвинуться с места<sup>5</sup>. Оба, разумеется, воплощают манихейский характер<sup>6</sup>, но их нелепость (исключая музыку) может принадлежать только к культуре белых, никак не черных — они, можно сказать, то, что англичане называют а white lie — простительная ложь во спасение.

Я допускаю риторическое преувеличение: хоть мне и не известно, произошло это случайно или преднамеренно, но должен сказать, что застреленный поблизости от моего дома человек был черным. А ведь все преступления этого человека коренятся — по крайней мере частично — в несправедливом к нему отношении, вытекающем из расовой политики. Близорукому оку закона, присягнувшему не снимать шоры, это представляется несущественным. Ему невдомек, что частное в свою очередь может воздействовать на общее, и очень медленно начинает внедряться идея неполной ответственности, высказанная еще энциклопедистами. И все же право в целом остается могучей действенной силой в решении нашей моральной дилеммы.

Человека застрелили за мелкую кражу. Неужели была такая уж необходимость сразу стрелять? Разве опытные стрелки не умеют направлять выстрел более целесообразно? А может быть, полиция Лос-Анджелеса намеренно плохо попадает в определенные цели, потому что ей важнее поддерживать систему, основанную на предвзятых суждениях? Я имею в виду систему, где нет равномерного распределения богатства, где существуют охраняемые зоны на взимание налогов и прочие привилегии, благодаря которым богачи зачастую платят меньше налогов, чем их шоферы. Поэтому было бы правильнее облагать налогом не доход, а имущество; поэтому нам следовало бы ввести налог на Онассиса, налог на Rockfellow и Rothchildren\*, не забыть и о налоге на беглых налоговых экспатриотов и налоге на верблюдов, не так уж просто пролезающих через игольное ушко.

В решении расовой проблемы слово за генетикой. Однако я забыл о своем Менделе<sup>7</sup> и не знаю, быстро ли удастся добиться слияния или только после длительного междоуцарствия сексуальной игры в рулетку. Но даже в этом случае я сомневаюсь, действительно ли расовые предрасудки не существуют.

— *Что сказал бы современный музыкант по поводу суждения Мендельсона: «Мысль, выраженная музыкой, ... вовсе не слишком неопределенна для словесного выражения, а напротив, слишком точна?»<sup>8</sup>*

— По этому поводу можно было бы сказать, что музыкальная система не аналогична словесной, что она вообще не является собой целостной системы, пригодной для сопоставления. В действительности музыка, скорее, вавилонское смешение языков, чем универсальный язык. К сказанному можно еще добавить, что неперемное условие для понимания — это наличие базиса, замкнутого в себе самом, врожденного, ибо

\* Здесь игра слов. Их первая часть — начало фамилий миллионеров Рокфеллер и Ротшильд, вторая же половина заменена в одном случае словом «парень» (fellow), в другом — словом «дети» (children). (Прим. пер.)

ключа для такого кода нет. Теоретико-познавательная проблема здесь та же, что и в случае взаимного понимания устного слова двумя собеседниками. Своеобразие наших знаний непередаваемо, однако оно не наше личное достояние: знание само по себе не существует, если нет людей, причастных к нему.

Музыкальной социологии — науки, которая объединяла бы учение о музыке и о жизни в целом — пока еще нет; но есть исследования в отдельных областях, например в психиатрии, когда пациенты, не входящие в речевые контакты (а может быть, не доверяющие им?) реагируют на музыку и даже участвуют в ней — доказательство тому, что музыка, как и речь, служит средством общения.

Итак, существует ли, к примеру, мир бетховенских квартетов вне музыки и возможно ли найти систему соотносительных понятий для структуры музыкального языка и структуры внешних явлений мира? Ответ на первый вопрос гласит: нет, на второй — быть может, да, пожалуй, в конечном итоге. Во всяком случае, музыка квартетов, как и «Волшебной флейты», соответствует, если можно так выразиться, экстрамальной ситуации в человеческом сознании; ее значимость превосходит значимость любого эстетического наслаждения, она во много раз выше всякого рода развлекательности, с которой музыка тем не менее связана.

Кроме того, я лично убежден, что квартеты являют собой хартию прав человека, непреходящий образец бунтарства — в том понимании мятежного характера искусства, какое свойственно платоникам. Эта хартия не может служить рецептом к спасению тех, кто проповедует идеи страшного суда. Им, должно быть, покажется, скорее, несправедливым, а то и бестактным, что подобные вознаграждения могут оказаться доступными кому-то, кроме них. Также и общественные активисты едва ли в состоянии воспринять квартеты в качестве хартии прав человека как великое благодеяние. Для них «искусство» и без того лицемерное слово, а «эстетический образец» — понятие из кроссворда. [...]

Во всяком случае, в квартетах выражено возвышенное представление о свободе — поистине всеобъемлющее, и все же превосходящее даже то, что имел в виду сам Бетховен, когда писал (князю Голицину), что его музыка в состоянии «помочь страдающему человечеству»<sup>9</sup>. В квартетах дано мерило человеческой личности и одновременно показано, каким человеку следовало бы быть; существование квартетов вселяет уверенность, что он может таковым стать.

— Относится ли это и к «Волшебной флейте», если иметь в виду только музыку?

— Разве можно рассматривать «Волшебную флейту» только с музыкальной стороны? Я считаю ее единым целым. Ее «волшебство» несомненно ограничивается музыкой, в то время как моральный смысл, если рассматривать его в отрыве от целого, едва ли стоил бы упоминания... Ведь музыка — явление столь же не «независимое», сколь и не «дистилированное». Наоборот, мне кажется, что заключенный в опере смысл — торжество Жизни над Смертью — в глубинных пластах музыки подчас становится противоположным. Например, флейта, бод-



рым маршем сопровождающая шествие через врата Смерти, завораживает жреца и вынуждает его отложить казнь; но марш тем не менее остается траурным. Во многих других музыкальных разделах Смерть также незримо присутствует, в частности в партии Памины и в большом до-минорном хоральном фугато, которое в какой-то мере напоминает бетховенскую «Героическую», но без несгибаемой воли Бетховена. Никогда прежде крылья ангела Смерти не ошущались так близко, как в музыке именно этих эпизодов.

Моцартовская аллегорическая страна масонов более привлекательна, чем дух XVIII века — основа в других его операх, — и не только в музыкальном отношении, во всяком случае для меня. Во-первых, содержание отличается большой нравственной глубиной, а во-вторых, здесь диапазон драматического действия шире, отчасти благодаря необычному и разнообразному проникновению в сферы религиозные, мистические и сверхъестественные. Величайшее достоинство оперы — именно ее цельность, единство эмоций, пронизывающих всю музыку от духовных хоров и заклиний до дуэта, в котором поется о будущем размножении Папагено и Папагены (по музыке — но не по ее качеству — этот дуэт являет собой прототип бродвейского театра).

В отличие от «Дон Жуана» «Волшебная флейта» обходится без пышного громоздкого сценического оформления, но это не ощущается как недостаток. (Зато в ней нет и таких скучных персонажей, как Мазетто, что уж никак нельзя считать недостатком.) Между тем Моцарт тут более экономен и точен, чем в каком-либо другом произведении; так, например, атмосферу, необходимую для заключительной сцены, он создает одной-единственной музыкальной фразой. Простейшие средства оказываются наиболее действенными, к примеру, прием переченья, встречающийся в моцартовской музыке повсюду, но здесь (и прямо-таки захватывает дух от партии Памины «*Mir klingt der Muttername süße...*»<sup>10</sup>) его будто слышишь впервые.

Наиболее явно Моцарт предвосхищает Вебера, Вагнера, Мендельсона, автора «Сна в летнюю ночь» (бросается в глаза отсутствие имени Шуберта, но Шуберт звучал уже в «*L'ho perduta*» из «Фигаро»<sup>11</sup>). Вагнер чувствуется повсюду, начиная от «Тангейзера» (фигурация шестнадцатыми у скрипок в заключительном *Andante*)<sup>12</sup> и вплоть до «Тристана» («*Wann also wird dies Dunkel schwinden*»<sup>13</sup> и «*...jeden Tone meinen Dank zu schildern*»<sup>14</sup>). Сцена Памино и Зарастро — также вагнеровская (хотя музыка Зарастро гораздо сильнее напоминает музыку Иисуса в «Пассионах» Баха); правда, Моцарт останавливается именно там, где Вагнер, и без того уже задыхающийся, начал бы тяжело пыхтеть.

Предвосхищение — раз уж я пустился в рассуждения на эту докучливую тему — еще заметнее в терцете № 16 и в аккомпанементе к заключительной арии Папагено<sup>15</sup>, он в равной мере плагиат и усовершенствование «Спящей красавицы». Хорал и линия баса в оркестре на словах «*Bald, Jüngling, bald*»<sup>16</sup> вновь звучат в «Риголетто», а интродукция со слов «*Drei Knaben, jung und schön...*»<sup>17</sup> могла бы принадлежать Равелю, если бы он импровизировал в «дождливом» настроении.

— *Каковы сейчас основные тенденции развития музыки и чем они отличаются от тенденций десятилетней давности, главными представителями которых по вашим словам были Булез и Штокхаузен?*

— Эти два имени и сейчас еще приходится называть вместе, а Штокхаузен находится по-прежнему на гребне так называемой *Nouvelle vague*\*. Едва ли не всё, чем сейчас увлекаются, либо вдохновлено им, либо очень быстро берется им под свое крылышко. Идею возрождения классиков (столь же старую, как и *quodlibet*<sup>18</sup>) он популяризовал своими «Гимнами», а идею выдержанных звуков — своим сочинением «*Stimmung*», звучащем семьдесят минут на одной струне<sup>19</sup>. Временной масштаб Штокхаузена тот же, что и в «Гибели богов». Это навело меня на мысль, что следовало бы создать музыкальный эквивалент часам, фиксирующим продолжительность стоянки автомашины, впрочем, и эта идея довольно стара и восходит к «Фантазии на одну ноту» Перселла<sup>20</sup>. Основная направленность многих других новаций Штокхаузена показана в его собственных «концертах». Один из главных принципов — перемена местами *ad quod* и *ad quiet*\*\* или, иными словами, смешение эстетической задачи с обязательством по отношению к «мирозданию». Другой пример — импровизированная электронная музыка, сопровождающая старт воздушного шара; образно выражаясь, это похоже на пускание мыльных пузырей.

Однако наиболее наглядный критерий при сравнении начала и конца этого десятилетия вовсе не творчество какого-нибудь одного композитора, а состояние электронной музыки. За это время она из экспериментального захолустья выдвинулась в самый центр сцены и перекочевала из концертов для испытанных специалистов в столь общедоступные фильмы, как «Кэнди»<sup>21</sup>. Но самое главное — электронная музыка утвердилась в академической среде и полноправно там властвует. Теперь молодой музыкант получает ученые степени за вычислительную технику и так же усердно занимается своим компьютером и своими мини-системами, как в мое время занимались полифонией, гармонией (смотри словарь!) или игрой на рояле.

Что же касается «живого» исполнения новой музыки в это десятилетие, то «борьба за власть» шла главным образом между школами регламентированного и как бы «лотерейного» исполнения. Для обычного слушателя результат, разумеется, был ничейным, ибо сколь полярны бы ни были эти точки зрения, разобраться в них могли только те, кто умел читать партитуры, и иные посвященные. На деле все новшества — такт *ad libitum*, нефиксированная высота звуков (при их тем не менее строго фиксированной последовательности), механизм выбора выразительных средств — воспринимаются не соответственно замыслу, как указания на свободу исполнения, но как художественные эффекты, которые с тем же успехом могли быть на привычной лад деспотически «предписаны».

Непосвященный слушатель, пожалуй, мог бы заметить прогресс или хотя бы нововведение в новых способах распространения звука в про-

\* новой волны (франц.).

\*\* от и до (лат.).

странстве. Но многие другие новации того времени должны были ему казаться все большим приближением к абсолютной, неприкрытой пустоте: например, выступление хористов со всякими трюками, в которых голос ни в какой мере не используется, или удары по деревянным деталям рояля (после того как эффекты «обнаженного» рояля уже приелись), или же использование какого-либо иного «формообразующего принципа», который, правда, привлекает к себе внимание публики, но лишь потому, что ей любопытно узнать, как господин устроитель в каждый данный момент выйдет из своего *cul de sac*\*. Но непосвященный мог, разумеется, и ошибаться; может быть, ему действительно демонстрировали здесь нечто: непреходящие ценности, исполненные небесной прозрачности и мощи, хотя и лишённые формы, смысла, а также звучания.

Стремлением к прогрессу была продиктована в конечном итоге и мысль, возникшая случайно, а может быть, и не совсем случайно, что новая музыка должна создаваться на один день и жить не дольше одного дня. Это могло показаться превращением необходимости в добродетель, однако в результате производительность повысилась до такой степени, что производителю приходилось ставить новую модель автомобиля в отделение для подержанных еще до того, как он успевал проехать один квартал.

— Читали ли вы дискуссию между Булезом и Либерманом по поводу современного состояния оперы и письмо Эзры Ладермана в «Таймсе» о пренебрежении американских композиторов к этому жанру?

— Булез так убедительно взял на мушку эту тему, что приходится лишь сожалеть о его упорном отказе внести свою лепту в тот вид нового оперного творчества, за который он ратует. Булез не примет ни одной современной оперы, кроме опер Берга, Ладерман же не затрагивает вопроса их качества. По его мнению, американские оперы следует исполнять уже потому, что они написаны и что они американские. Поскольку авторы опер и в самом деле больше нуждаются в поддержке, чем другие композиторы, а американские — больше, чем европейские, то кто бы стал возражать? Вот, в сущности, и все, что можно сказать по этому поводу.

В 1937 году «Метрополитен-опера» имела возможность поставить «Воццека». Вместо этого она поставила «Человека без родины» Дамроша — отечественную, приемлемо-приятную оперу композитора с нужными связями. Я оперу не слышал, но поскольку в это время как раз находился в Нью-Йорке в связи с репетициями моей «Игры в карты», мне кое-что о ней рассказали. (Говорили, что в заглавной арии на первый слог последнего слова неудачно поставлена фермата: «The Man Without A Count...гу»<sup>22</sup>.) Судя по откликам, это исполнение не способствовало ни славе композитора, ни успешному будущему оперного творчества — это будущее, видимо, все больше погружается в прошлое.

— Какова теперешняя музыкальная публика по сравнению с публикой вашей юности?

— На этот вопрос цифрами не ответишь. Кроме того, я — практи-

\* тупика (франц.).

чески самый старый представитель еще здравствующей ныне публики — едва ли в состоянии говорить от имени молодежи.

— *Ну хорошо. А какие обстоятельства мешают сравнению?*

— Во время моей юности новая музыка рождалась на основе существующих традиций или как реакция на них; сегодня ее появление, видимо, обусловлено как социальными потребностями, так и внутренними потребностями художественного восприятия. Я не могу дать убедительной оценки этому процессу, но отрекаюсь от своего прежнего неавторитетного мнения, сводившегося к тому, что когда слишком много шума, на самом деле ничего не происходит, и если случиться может все, что угодно, то уже безразлично, что именно происходит.

Не поддается сравнению также статус новой музыки как категории. Во времена моей юности у нее вообще не было статуса; ее тогда категорически отвергали и зачастую с подлинной враждебностью. Однако композиторов моего поколения отсутствие успеха по крайней мере удерживало от спекуляции на успехе, и неудача была, пожалуй, менее вредна и коварна, чем преувеличенно восторженная готовность принять что угодно, губительно сказывающаяся на всей новой музыке.

Но сравнить невозможно прежде всего из-за весьма распространенной сейчас точки зрения, что все дозволено и со всем следует мириться. Когда Митропулос двадцать лет тому назад исполнил в Нью-Йорке Пять пьес Шёнберга, в то время еще считавшихся довольно «удушливыми», то один архиконсервативный постоянный слушатель филармонических концертов в буквальном смысле слова умер от шока. Та к а я чувствительность в наши дни уже невозможна.

— *Как чувствует себя человек во вторую половину восьмого десятилетия по сравнению с первой половиной, г-н Стравинский?*

— Намного хуже. По сравнению с подлинным Струльдбругом<sup>23</sup>, каков Бертран Рассел — ему ведь 97, — я, наверно, кажусь младенцем и рядом с этим почтенным праотцом не очень-то могу хвастать своим преклонным возрастом. И все-таки: 87 лет ощущаются уже сами по себе, ибо возраст — болезнь неизлечимая. В эти годы физиология и то, что странным образом называют здоровьем, попросту приобретают для человека слишком большое значение. Все отправления, раньше совершавшиеся механически, теперь приходится программировать мозгу, и иногда самые простые телодвижения идут через голову. Вот одна из причин, почему мы уже не скачем, а переваливаемся с боку на бок — в конце пути точно так же, как и в его начале. Это мне стало ясно, когда я недавно вместе со своей двухлетней правнучкой должен был позировать фотографу. Вот единственная достоверная «мудрость старости», которую я имею сообщить.

Радостей, которых уже в начале восьмого десятилетия было немного, стало еще меньше; а по мере того, как все больше угасала моя единственно неизменная эпикурейская склонность — склонность к жидкостям, — были испробованы буквально все средства, кроме страсбургского способа откорма гусей, чтобы возродить мою другую, уже сильно травмированную эпикурейскую потребность: потребность в пище. «Вы должны найти себе другие способы получать удовлетворение», — говорили мне люди, и если я в последнее время что-нибудь действительно

всерьез искал, так это удовлетворения от того, что выстоял несмотря на множество лекарств, которыми меня пичкали. Я знаю, что с моей стороны неблагоприятно так говорить, но я вырос и состарился в годы, когда еще существовал практикующий врач, не просивший за каждый визит суммы, равной пожизненной пенсии и диплома за спасение жизни, и не требовавший от больного, чтобы тот сам поставил себе диагноз. Разумеется, и теперь еще бывает компетентное лечение, особенно в случаях заболеваний, при которых нет необходимости рассматривать пациента как единый психосоматический комплекс. Между тем я недавно имел несчастье неправильно диагностировать одну из моих болезней, и врачи, тоже не разобравшись в ней, с такой яростью продолжали исследования, будто задались целью констатировать, так же ли трудно меня умертвить, как покойного Распутина.

Самые острые боли — моральные: та «меланхолия», которую Дюрер обнаружил у себя и выразил в своих гравюрах, посвященных, судя по всему, его врачу. Во всяком случае, ощущение боли, независимо от вызвавших ее причин, во все возрастающей мере становится тем чувством, которым человек охвачен в первую очередь. У меня болевые ощущения чаще всего появляются в тех случаях, когда я сравниваю свою теперешнюю скудную продукцию хотя бы с той и без того не обильной, которую создал в середине шестого десятка. Беспокоят меня также внезапные провалы памяти; такое состояние, будто просыпаешься ночью в незнакомом отеле и не знаешь, где ты находишься. Моя память прямо-таки дразнит меня: в то время, как я не в состоянии правильно вспомнить детали какого-нибудь события, происшедшего в прошлом месяце, в то время, как вчерашний день видится в тумане, а прошедшая неделя полностью может быть погружена в мрак, многое из того, что врезалось мне в память три четверти века назад, буквально вертится на языке. Эти провалы памяти хуже, чем поломка машины; автомобиль при нужде может ездить даже с одним цилиндром и при малом, в сущности недостаточном октановом числе, лишь бы работал механизм и было в порядке шасси.

По крайней мере будущее меня не тревожит. (Не то что Просперо: «Я буду думать о близости могилы».)<sup>24</sup> Я считаю вполне возможным возвращение прошлого; оно иногда может явиться старым людям в моменты временного отключения и замешательства с эйдетически<sup>25</sup> точной определенностью в виде внезапно вспыхнувшего воспоминания. Прошлой осенью в Люцерне я однажды сам находился, должно быть, в таком полуодурманенном состоянии: казалось, что я погрузился в давно прошедший отрезок времени. Должен сказать, что у меня сохранились яркие детские воспоминания об этом городе и что общий вид его сравнительно мало изменился. Лошадей и открытых экипажей для осмотра приезжими города, конечно, уже нет и уличными регулировщиками теперь служат молодые женщины в белых резиновых плащах, с виду безоружные, хотя у них наверняка есть при себе потайное оружие. Но герани на подоконниках, лебеди, вразвалку гуляющие по берегу озера (будто в сухом доке, Анной Павловой их никак не назовешь), заснеженные навесы, сложенные в штабеля наколотые дрова и многое, многое другое осталось как прежде.

Надо же было так случиться, что время для меня сместилось именно при посещении виллы Вагнера в Трибшене<sup>26</sup>. Сами комнаты, изразцовые печи и раздвижные окна с ламбрекенами напомнили мне русские дачи, какими я их знал в юности. Глядя на озеро (а взгляд невольно падал на него, не задерживаясь на фабриках и кооперативных магазинах, которые так надменно встали на пути), наблюдатель не слышал ни единого звука, кроме шума ветра — не было ни туристской лодки с стучащим мотором, ни человека, распевającego йодли. И тут я мысленно перенесся на восемьдесят лет назад и вспомнил схожий, для меня как бы самый изначальный день во время моего первого каникулярного пребывания в Швейцарии. Я вместе с отцом возвращался с прогулки, и, когда мы входили в холл нашего отеля «Швайцерхоф», он обратил мое внимание на красивую незнакомую мне даму: «Взгляни на нее, это — императрица Елизавета Австрийская». Затем он добавил, вероятно потому, что история в Майерлинге была еще свежа в памяти: «Как она несчастна!»<sup>27</sup> Сомнений нет, образ императрицы и мой отец, и холл гостиницы — все так отчетливо и живо стояло перед глазами, как и вагнеровская вилла, в которой я находился в действительности.

Всплыло ли это воспоминание в связи со словами отца о несчастной женщине и не приложил ли я эти слова к себе самому? Причиной моего «несчастья» — так я приучил себя думать — стал тот факт, что с отцом у меня не было близости, да и мать не проявляла ко мне любви. Когда мой старший брат внезапно умер и мать не перенесла своего чувства к нему на меня, а отец оставался ко мне столь же сдержанным, я принял решение (решение, какое, вероятно, любой ребенок когда-нибудь по той или иной причине принимает), что «в один прекрасный день я им покажу!». Теперь, когда этот день давно настал и вновь прошел, когда уже нет никого из тех, кого мое «покажу» хоть в малейшей степени могло бы огорчить, я остался единственным свидетелем всего этого.

Вернувшись к действительности (и трезво осознавая окружающий мир, если мое «нормальное» состояние психики еще можно так оценивать), я отправился пить чай в отель «Лебедь» (в 1890 году я пил чай и ликер Ратафия в Английском квартале). Здесь, где Вагнер, все еще пребывая в немилости, сидел с часами в руках и мысленно следил за первым исполнением «Лоэнгрин» в Веймаре<sup>28</sup>, казалось невозможным, что моя собственная юность осталась уже так далеко позади и уже вовсе невозможным, что все тогдашние чувства угасли и продолжают жить только во мне одном. И как же, напротив, недалек, точнее, как близок тот час, когда неотвратимо прозвучит вполне реальный вопрос, и, отвечая на него, я — как Лоэнгрин — исчезну.

Опубликовано: Melos (Mainz), 1969, № 10, S. 401—409 со ссылкой на New York Review of books, 1969, 24 April: RC, p. 84—101; TC, p. 141—154; Ruch Muzyczny (Warszawa), 1970, № 6—8; CM, 1970, № 10, с. 142—143 (фрагм.); С, с. 84—86 (фрагм.). Датировано в TC 27 марта 1969 г. Публикуется по тексту Melos'a Пер. с нем. Л. С. Товалевоу.

<sup>1</sup> Шалтай-Болтай — герой англ. детской песенки, введенный Л. Кэрроллом в сказку «Алиса в зазеркалье».

<sup>2</sup> Город в 25 км от Парижа, излюбленное место отдыха парижан.

<sup>3</sup> Речь несомненно идет о постановке «Весны священной», осуществленной М. Бержаром в 1965 г. в „Гранд-Опера“ (премьера этого спектакля состоялась в Брюсселе

в 1959 г.; показан в 1978 г. в СССР во время гастролей труппы «Балет XX века»). Об этом имеется свидетельство в SPD, где сказано, что Стравинский смотрел „Весну священную“ в „Гранд-Опера“ в сентябре 1968 г. (р. 487). „Фоли Бержер“ — известный театр-ревю, открытый в Париже в 1869 г. и функционирующий поныне.

<sup>4</sup> Эвфразия — умерщвление лекарственными средствами неизлечимых больных; противоречит врачебной этике. (Прим. пер.).

<sup>5</sup> Моностатос — мавр, находящийся в услужении у Зарастро — героя оперы Моцарта «Волшебная флейта».

<sup>6</sup> Манихейство — религиозное течение, получившее распространение в Римской империи в 3 в. н. э., соединившее христианство с древнеиранской религией маздаизма. В основе — идея борьбы между светом и тьмой, душой и телом и т. п.

<sup>7</sup> Как известно, Г. И. Мендель является основоположником учения о наследственности.

<sup>8</sup> Из письма Мендельсона М.-А. Суше от 15 окт. 1842 г. (цит. по: Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy.— Leipzig, 1899, S. 229).

<sup>9</sup> Смысл слов из письма Бетховена Н. Голицыну от 26 мая 1824 г. понят Стравинским явно неправильно. Цит. фрагм. на самом деле одна из наиболее трагичных страниц в эпистолярном наследии композитора: «...Возможно столь щедрый монарх, каким является русский император, смог бы назначить мне ежегодную пенсию; взамен я первым бы послал его Величеству все мои большие сочинения, а также выполнил бы незамедлительно поручения его Величества. Здесь материальная помощь смогла бы помочь страдающему человечеству» (цит. по кн: The Letters of Beethoven/Ed. by Em. Anderson.— London, 1961, p. 1129).

<sup>10</sup> № 8, финал 1-го действия. В русском издании клавира «Волшебной флейты» (М., 1971, пер. М. Улицкого, в дальн. без указ.) со слов «Но мать зовет свое зданье».

<sup>11</sup> Ария Барбарини из 2-го действия оперы «Свадьба Фигаро» (№ 24).

<sup>12</sup> № 21, тт. 22—28 из оперы «Волшебная флейта».

<sup>13</sup> № 8, слова Тамино перед Andante ля минор. В рус. изд. кл. со слов «Когда ж мне станет ясно?»

<sup>14</sup> № 8, слова Тамино перед Andante до мажор. В рус. изд. кл. со слов «...запела бы она тогда так страстно».

<sup>15</sup> № 20, в рус. изд. кл. со слов «Мне надо непременно...».

<sup>16</sup> № 8, реплики хора из Andante ля минор. В рус. изд. кл. со слов «Да! Да! Скоро...».

<sup>17</sup> № 5, квинтет. В рус. изд. кл. со слов «Вам трое юношей предстанут...».

<sup>18</sup> Жанр многоголосной музыки, бытовавший в XVI веке. В его основе — одно-временное звучание нескольких песен или их фрагментов.

<sup>19</sup> «Настроение» — произведение Штокхаузена (1968).

<sup>20</sup> «Фантазия на одну ноту» Перселла фа минор для квинтета струнных (год написания неизвестен).

<sup>21</sup> Американский фильм, содержание которого сводится к перипетиям героя, ввязавшегося в драку с неподатливой машиной для конфет.

<sup>22</sup> Английское название оперы Дамроша «Человек без родины» (1937). Выделенное фермой count... в слове country (родина) вместе с артиклем а фонетически образуют английское слово account — счет в банке.

<sup>23</sup> Струльбург, или Бессмертный — персонаж из III ч. романа Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» (1726).

<sup>24</sup> Слова Просперо из «Бури» Шекспира (V акт, сц. 4, пер. Т. Щепкиной-Куперник).

<sup>25</sup> То есть способной к сохранению в течение долгого времени живого, наглядного образа предмета после его исчезновения из поля зрения.

<sup>26</sup> Трибшен — место уединения Вагнера в 1866—1872 гг.; расположен в Швейцарии. По свидетельству Крафта, Стравинский посетил Трибшен 10 окт. 1968 г. (Crafft, p. 357).

<sup>27</sup> Елизавета Австрийская — мать наследного принца Австро-Венгрии эрцгерцога Рудольфа, покончившего самоубийством в замке Майерлинг, близ Вены.

<sup>28</sup> Стравинский допускает историческую неточность: премьера «Лознгриня» под управлением Листа действительно состоялась в Веймаре, но не во время пребывания Вагнера в Трибшене в 1866—1872 гг., как это можно предположить из публикуемого текста, а в 1850 г., когда преследуемый саксонской полицией композитор эмигрировал в Швейцарию, поселившись в Цюрихе.

Исполнительское искусство! Как бы не так! Сегодня приходится по вечерам сидеть дома: «Метрополитен» отключилась на четыре месяца (но даже если б она была открыта, не идти же на Леонкавалло), надвигается забастовка в балете, в театрах — пустыня, билль о налоге на пожертвования грозит закрытием дюжине симфонических оркестров, которые только на пожертвования и существуют. Если события и дальше будут развиваться такими темпами, следующую статью мне придется озаглавить «В снежном плену» и посвятить ее телевидению, хватаясь за последнюю соломинку, говорить о «литературе» — дать очерк о Жаклин Сьюзан (по крайней мере, ходкий товар).

Но и без этого все «искусства», даже исполнительские, охвачены чувством тщетности усилий. Конечно, вряд ли можно ожидать нового Периклова века<sup>1</sup>, когда руководство страны — собрание некомпетентных людей, а стиль жизни достиг самой низшей отметки. Чего же ждать в наше время, когда совесть общества больна, политики разложились, мотивы корыстны, индивидуальная мораль (бывает ли еще какая-нибудь другая?) насквозь прогнила, самоуважение исчезло полностью. Однако искусство не обязано отражать настроение общества.

В своем собственном искусстве я нахожу достаточно причин (целые горы!), объясняющих, почему иссяк запал. Вот, например, одна из них — идея запланированного устаревания. Эта идея угнетает композитора, она отнимает у художника, по крайней мере, один важный стимул к напряженному творчеству. В этом отношении бескорыстное создание художественных произведений перестает отличаться от корыстного создания автомобилей. Автомобильная промышленность создает себе ровно столько жертв, сколько психических больных насчитывается в обществе, то есть одну десятую населения.

Другая важная причина заключается в ощущении, что все интересное уже сделано. Я думаю, что это чувство (в его современном понимании) впервые выразил ибсеновский Ялмар Экдаль<sup>2</sup>. Может быть, то равнодушие, с которым, по-видимому, встречаются весть о закрытии симфонических оркестров, вызвано подсознательным убеждением в том, что эпоха великих музыкальных творений миновала. На это указывают такие внешние признаки, как тяга к новым формам музыкальных представлений, и такие внутренние признаки, как растущая уверенность в том, что в недалеком будущем оркестры и так будут исполнять только электронную музыку. Правда, это только предположение. Пора кончать мой неремиады<sup>3</sup>, а то они грозят совсем свести на нет мою хронику. Итак, перейду к своей основной теме, но не ожидайте от меня широкой панорамы современной музыки. Во всяком случае, я постараюсь раздраконить то, что за неизменем других терминов называют культурными событиями...

Ничего замечательного не произошло, если не считать премии С. Беккету<sup>4</sup>. [...] Вскоре последовало открытие Джульярдской школы<sup>5</sup>, но оказалось, что это лишь смена декораций. И наконец, «К бедному театру» Гротовского — самая дорогая постановка сезона<sup>6</sup>. Я не смог достать на нее билеты, но если б они и были, едва ли я выдержал бы огромную порцию снобизма и церемоний — дополнительную плату за спектакль. Попав в театр, я вряд ли бы оказался в числе восхищенных знатоков, поскольку мне не слишком нравится дикий сюжет, невразумительность текста, взрывная игра актеров, хирургически отточенная техника, весь этот театр мазохизма (моего ли собственного или других), театр шума — исключение я допускаю лишь для шекспировского «шума за сценой».

Искусство попадает на первые страницы газет, как правило, в тех случаях, когда его феноменальным образом продают, воруют, открывают вновь или... ремонтируют — как в случае так называемых акустических улучшений зала (Нью-Йоркской. — В. В.) филармонии. По моим собственным впечатлениям, однако (а потом их подтвердил и специалист по звукозаписи), улучшение звучания оказалось совсем незначительным, даже микроскопическим. Высокие ноты звучат по-прежнему тяжело и резко — во всяком случае, так звучали скрипки в «Итальян-



ской симфонии» Мендельсона, а басы звучат слабо, в третьей части фаготы были едва слышны за звуками валторн. В «Атмосферах» Лигети<sup>7</sup>, где царил атмосфера сцены самоубийства в «Воццеке», низкие струнные звучали так, как будто их и не было. Акустические качества зала нельзя было определить при исполнении в том же концерте «Прометей» Скрябина, этому мешало совершенно ненужное цветное сопровождение. Из всех цветов больше всего повезло голубому (не смешали ли Скрябина с Гершвиным)<sup>8</sup>, но ни музыкально, ни зрительно этому исполнению не удалось избежать самого черного поражения. Кстати, вскоре после этого меня навестил старший сын и вспомнил, как в годы детства мать запрещала ему выдавливать угри на лице, пугая его тем, что «он умрет как несчастный месье Скрябин».

Первую ежегодную премию в области исполнительских искусств я присудил бы за «Танцы на вечеринке» Джерому Роббинсу<sup>9</sup> и десяти его танторам, которые могли бы заткнуть за пояс любую сборную десятку мировых звезд балета. Работа прекрасно задумана и исполнена (в сравнении с Роббинсом остальные хореографы как будто просто передвигают танцоров по сцене). К тому же он умно использует музыку. Самая главная заслуга постановщика как раз и состоит в том, что из музыки, казалось бы, эмоционально неотделимой от породившего ее времени, он создал современный балет. (Настроение целого поддерживается и световыми эффектами: небо то светлеет, то темнеет, а облака на нем то становятся розовыми, то незаметно исчезают совсем.) В чисто театральном отношении он умеет использовать и уход танцора, и его шаги, и его неподвижность (нужно обладать поистине гигантским самообладанием, чтобы оставаться неподвижным во время бурной средней части фа-мажорного ноктюрна). Наконец, в позах актеров Роббинс обращается к юмору, но ненадолго, да и тогда держит его в узде. В чисто балетном отношении можно было бы ожидать, что музыкальный материал оставит заметными переходы между частями; ничего подобного — вся форма и развитие балета постепенно завораживают зрителя, глубоко волнуют его. «Танцы на вечеринке» — кратчайший и самый приятный час, проведенный в современном театре, но этот восторженный отзыв почти не кажется похвалой на фоне всеобщего оскудения.

В этом сезоне я ожидаю в филармонии «Царя Эдипа» и «Историю солдата», причем в «Солдате» одновременно и дирижером, и первой скрипкой будет Лорин Маазель. Эти вещи, и уж во всяком случае — «Эдип», вряд ли будут исполняться в царствование Булеза, которое начнется через два года<sup>10</sup>. К тому времени общая картина может измениться радикальным образом, так что музыкальный спрос, даже у Нью-Йоркской филармонии, возможно, уже не будет соответствовать купленному товару. Пока же за отсутствием животрепещущих тем в музыкальных кругах обсуждаются все за и против, связанные с назначением Булеза. Его противники настаивают на том, чтобы руководитель оркестра проводил с ним больше трети времени, особенно такой дирижер, который занят и в Би-би-си, и в Кливленде, и в Байрёйте, и т. д., и т. д. и может в один прекрасный день превратиться в компьютер фирмы «Международные деловые машины». Сторонники Булеза полагают, что трети рабочего времени и так много, и жалеют, что их

кумир не захватил еще оркестры Бостона, Филадельфии, Чикаго, да и Сан-Франциско в придачу.

Критика, в основном, исходит: а) от композиторов, сознающих, что первый глашатай современной музыки едва ли будет исполнять их современную музыку, и б) от завсегдатаев концертных залов, подозревающих, что новый дирижер не питает особых симпатий к их репертуару из прошлого века (Чайковский и Брамс). Правда, в наше время питать глубокие симпатии к такому репертуару мог бы только второразрядный дирижер, во всяком случае намного уступающий Булезу. И уж, конечно, в наши дни во главе оркестра должен стоять не очередной брамсианец, а дирижер — любитель «трех А» (Арнольд, Антон, Альбан)<sup>11</sup>, которых давно уже следовало бы исполнить для нью-йоркской публики (а заодно и записать их самым роскошным образом). Со временем Булез станет лучше исполнять классику; его tempi\* стали более умеренными с годами, 25 лет назад они были поистине адскими, не пытался ли он осуществить завет В. Г. Патера «как можно больше пульсаций в единицу времени»? Конечно, он ни в коем случае не обязан исполнять музыку, ему не интересную, как это было, по-видимому, при записи «Музыки на воде» Генделя. Это произошло не потому, что в записи не соблюдалось удвоение длительности, не было украшений, смены ритмов (такие патентованные специалисты, как исполнители Баха из архива DGG<sup>12</sup>, тоже не подозревают об этих трех нюансах), просто исполнение не удалось.

По неофициальным сведениям, Булеза выбрали за «фантастический слух». Странное объяснение! Во-первых, само собой разумеется, что у дирижера должен быть хороший слух, а во-вторых, — целостный эффект исполнения не зависит от слуха. Кроме того, суть дела в том, что ухо Булеза прекрасно слышит инструменты, но не так тонко воспринимает голоса (о чем говорит нарушение тональности в пении при записи «Воццека» Си-би-эс), может быть, оттого, что он не воспитан в оперной культуре и не совсем искушен в подборе вокалистов (что он продемонстрировал недавно, выбрав для партии Пеллеаса героического тенора вместо баритона Мартен)<sup>1</sup>. Но и этот недостаток исчезнет. В настоящее время Булез, несомненно, самый умный дирижер на музыкальном горизонте. Все музыканты должны приветствовать решение филармонии, в частности, и потому, что, пригласив Булеза, она предпочла подлинные музыкальные ценности мнениям шарлатанов с журнальной обложки. Единственный, кто, по-моему, проиграет от этого назначения, так это сам Булез, для которого дирижерство стало пещерой, куда можно укрываться от сочинения музыки.

Недавно я возвращался в Нью-Йорк; и над въездом в Линкольн-туннель мне почудилась надпись: «Оставь надежду, всяк сюда входящий!». Сейчас мне чудится еще одно предостережение Данте, когда я наблюдаю за вторжением моды на макси. Есть что-то жуткое в этих (обычно темных) одеждах, доходящих до самой земли. Как будто религиозная секта (трясуны? пуритане? новые ученики Савонаролы?) начинает крестовый поход за реформы. Но временами макси-пальто

\* темпы (итал.).

(хотя и сидят они на высоких, стройных девушках) напоминают мне о кучерах в «Петрушке», а на 59-й улице коляски и бороды как у Раскольникова воссоздают русскую обстановку («зрительный синтез» в терминах психологии «действия» Брентано).

Макси еще не настолько привились, чтобы перебросить мост между модными журналами и повседневной одеждой, но они все шире будут распространяться этой зимой, что должно серьезно заинтересовать отдел снегоочистки. Наконец-то, после многолетнего перерыва, Ахилл снова смог бы «спрятаться среди женщин»<sup>14</sup>.

По закону контраста — маятник качнулся в другую сторону — на тротуаре перед «Карнеги-холл» (!)<sup>15</sup> микро-мини предлагают: «Не хотите ли провести вечерок, мистер?» Теневые стороны нижних сороковых улиц распространяются теперь на север до самых верхних пятидесятих. Здесь расположен мой отель, куда тоже проникают отряды спотыкающихся гуляк с среднезападным выговором и со значками торговых фирм на лацканах пиджака. То же влияние распространяется на еще более арктические широты, но не на Центральный парк; его лесные уголки (сады и засады, дубинки и бритвы) — бесплатный заповедник обязательной свободной любви, а его дорожки специально созданы для того, чтобы пешеходы натыкались друг на друга.

Но может быть, я ошибаюсь насчет микро-мини. Вдруг эта девушка просто пыталась продать билеты в «Метрополитен-опера» [...]

Опубликовано: Harper's magazine (New York), 1970, № 2, p. 32, 34, 36, 38; ТС, p. 247—283. Датировано в ТС 6 дек. 1969 г. Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> С именем Перикла в Древней Греции связаны законодательные мероприятия, приведшие к демократизации афинского государственного строя, где предусматривалась замена голосования жеребьевкой при избрании должностных лиц.

<sup>2</sup> Герой драмы Г. Ибсена «Дикая утка» (1884).

<sup>3</sup> По имени библейского пророка Иереми, оплакивавшего падение Иерусалима в войне с вавилонским царем Навуходоносором II. Иеремиада в переносном смысле — горькая жалоба, плач.

<sup>4</sup> Имеется в виду присуждение Нобелевской премии С. Беккету.

<sup>5</sup> Джульярдовая музыкальная школа, основанная в Нью-Йорке меценатом О. Джульярдом, считается высшим музыкальным заведением.

<sup>6</sup> Речь идет о пьесе Дж. Гротовского «К бедному театру».

<sup>7</sup> Оркестровая пьеса «Атмосферы» Д. Лигети (1960).

<sup>8</sup> Намек на популярное оркестровое произведение Дж. Гершвина Rhapsody in blue (1924) — Голубая рапсодия (более известно под названием Рапсодия в стиле блюз).

<sup>9</sup> Одноактный балет, поставленный Дж. Роббинсом в 1969 г. в труппе «Нью-Йорк сити балле» на музыку Шопена. Показан в Москве во время гастролей труппы в 1972 г.

<sup>10</sup> В 1971 г. Булез был назначен главным дирижером Нью-Йорского филармонического оркестра.

<sup>11</sup> Арнольд Шёнберг, Антон Веберн, Альбан Берг.

<sup>12</sup> Deutsche Grammophon Gesellschaft — немецкое общество звукозаписи.

<sup>13</sup> По имени Ж.-Б. Мартена, определившего названную разновидность лирического баритона. Партия Пеллеаса в опере Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» написана для «баритона Мартен».

<sup>14</sup> Богиня Фетида, спасая сына Ахилла от участия в Троянской войне, где он должен был обрести свою гибель, передела его в женское платье. Ахилл был опознан Одиссеем.

<sup>15</sup> Концертный зал в Нью-Йорке. См. об этом прим. 2 к № 111 наст. изд.

— Мы рады, что вы снова на ногах, г-н Стравинский.

— Спасибо. Но не так уж крепко я стою на них. По правде говоря, проблема передвижения была одной из причин, почему я покинул Нью-Йорк. Поскольку улицы там представляют собой, скорее, стоянки для машин, чем проезжие дороги, и поскольку у же не в состоянии отправиться куда бы то ни было пешком, я был пригвожден к своему отелю. Единственным средством передвижения для меня могли бы стать теперь носилки или паланкин.

Не будь этого, я ведь мог бы остаться и в Нью-Йорке. Такой чистый город! И люди там так предупредительны и любезны! И все больше появляется домов, загораживающих небо! А студенты, узнающие столько полезных вещей о взрывчатке, поджогах и баррикадах! И затем — эти внушающие доверие кандидаты на пост мэра! Этот город действительно следовало бы выделить и провозгласить пятьдесят вторым штатом — по лунному календарю, разумеется, пятьдесят первым<sup>1</sup>.

В Лос-Анджелесе я вернулся на несколько недель и спросил себя, каким образом даже минутное пребывание там могло обойтись благополучно. Стюардессы во время полета были одеты «в стиле революции» (той, что была в 1776 году)<sup>2</sup>, но маршрут — он пролегал через штат Юта, где в прошлом году нервно-паралитическим ядом были убиты тысячи овец, и через «Смизеринс»<sup>3</sup> (штат Невада), где атомные взрывы в последнее время исчисляются в мегатоннах; через Калифорнию, где для орошения посевов применяется ядовитый метил-паратнон — этот маршрут заставил нас задуматься о недавних и предстоящих войнах. Пожалуй, излишне говорить, что нервно-паралитическое воздействие оказывает и Лос-Анджелес, но якобы в результате влияния «естественных», а не вредных факторов.

— Что вы делали в Лос-Анджелесе, г-н Стравинский?

— Я вел полную опасностей жизнь. Дважды я был в больнице, чтобы подвергнуться обследованиям, и вам известно, насколько это подчас бывает рискованно. Во время моего второго пребывания там меня случайно спросили, не означает ли «русско-православный» (так в одной из моих старых регистрационных карточек было обозначено мое вероисповедание), что я иудей. Я заявил, что это вовсе не обязательно, и добавил, что филиал соответствующего института расположен всего через два дома на одной улице с больницей. Это могло бы оказаться полезной информацией в случае наихудшего исхода. Мне предложили записаться католиком, однако я отказался, поскольку выгода от принадлежности к католичеству резко уменьшилась с тех пор, как прошлой весной Ватикан вычеркнул святого Христофора из списков святых. В конечном итоге мне написали «Н» (неизвестно), так как компьютер может программно рывать только протестантов, католиков и иудеев.

Несомненно опасной была и эпидемия убийств, свирепствовавшая в то время в Лос-Анджелесе. Тем не менее нельзя не восхищаться способом, которым люди в Голливуде наживаются на своих убийствах. Так, например, прессагент мужа убитой госпожи Полански умудрился не только упомянуть о нескольких премиях, полученных за последний фильм его работодателем, но и разрекламировать находящийся еще в производстве фильм. И все это в том же выступлении, в котором он описывал скорбь сломленного горем режиссера<sup>4</sup>. Похороны в Голливуде схожи с премьерами фильмов. Опробуются различные планы с целью добиться наиболее «киношных» изображений присутствующих «деятели» и прежде всего молодых кинозвезд, когда они у ворот кладбища высыпают из растянувшихся в колонну итальянских спортивных машин и жеманно ступая направляются к выставленным в «опочивальне» чучелам, чтобы бросить последний — а зачастую и первый — взгляд на жертву.

Почти ежедневные предупреждения «Смог!» напоминают о еще одной дополнительной опасности; но я так и не сумел узнать, что же после такого предупреждения следует делать. Попытаться не дышать глубоко? Только массовая смерть от удушья, в результате которой вся местность окажется усыянной трупами подобно полю боя в Ипре<sup>5</sup> — с той лишь разницей, что в этом случае газ выделяется из промышленных отходов и машин, — только она может принудить к давно назревшему библейскому исходу тех, кто еще не сдался. Впрочем, случись это, воздействие на вас, далекого телезрителя, и степень ожидаемого от вас сострадания будут фиксироваться этим «средством массовой информации» таким образом, будто вы сопереживаете как непосредственный свидетель катастрофы. Так, например, голод в Индии, уносящий

миллионы жертв, на экране телевизора представляется не более трагичным, чем дорожное происшествие, где ранено два человека; а это в свою очередь едва ли не равносильно незначительному пожару в соседнем доме или гибели любимой золотой рыбки.

— *Что еще было опасным в Лос-Анджелесе, г-н Стравинский?*

— Не знаю, опасно это или нет, но во всяком случае маленькая зеленая обезьянка, появившаяся однажды под вечер около нашего плавательного бассейна, показавшись мне вполне подходящим объектом, чтобы вызвать у меня сердечный приступ. Она все обнюхивала, хлопала себя по голове подобно Джуди в фильме «Дактари», затем по плечу стала подниматься к нашему балкону, с которого я за полчаса до этого наблюдал, как сосед упражнялся в нашем бассейне в плавании кролем. Общество охраны животных по телефону посоветовало нам бить в сковородки. При этом оно совершенно забыло, что шум — «зверство» по отношению к обезьянам. В конце концов робкого непрошеного гостя прогнала хриплая сойка. Честно говоря, я сожалел об этом — я предпочел бы его присутствию присутствию по меньшей мере некоторых особей, находящихся по эту сторону от Дарвина. Наш водно-спортивный сосед высказал предположение, что в случае с обезьянкой мы, возможно, имели дело с переселением душ (ибо такового просто не может не существовать в Лос-Анджелесе). Я мог бы добавить, что именно в это время полиция по соседству разыскивала сбежавшего тюленя. Обезьяны — это еще куда ни шло, но тюлень? Как же он перебрался через бульвар Сансет? Неужели ни у кого из необыкновенно волосатых пешеходов, которым он должен был ведь там попасться на глаза, не зашевелился ни один волос?

— *Были ли вы прошлой весной в состоянии работать, когда оправились от эмболэктомии?*

— На самом деле мне удалили два тромба. К тому же мне произвели отделение сосудосужающих симпатических нервов от спинного мозга. Разрезы были большие, но кожа быстро зажила. Что меня волновало, так это вопрос, есть ли у меня шансы выжить. Врачи были озабочены тем же, и, как мне кажется, одно время полагали, что со мной уже все кончено. Бледностью я походил на выходца с того света, а худобой — на фотографию своего прежнего «я», снятую термальной камерой. Мое прежнее «я» как бы исчезло, но после него осталось достаточно тепла, чтобы на пластинке запечатлелся контур человеческого тела.

Есть я не мог и целыми днями сидел за столом подобно тому, как римские патриции в своих гробницах сидят за столами, уставленными мясом и хлебом и чашами с вином. Разумеется, я не был «клинически мертв», тем не менее мое тогдашнее состояние вполне можно было охарактеризовать как жизнь после смерти.

Однако гроб не пришлось заколачивать. Я начал снова оживать. Поначалу мне казалось, что я разваливаюсь по всем швам и скленть меня можно разве что жевательной резинкой. Я даже мог преодолевать расстояние в несколько шагов, опираясь на плечо сиделки (чем не *pas de deux*), хотя колено оперированной ноги не реагировало, когда по нему колошматили резиновым молоточком. Для «душевного» успокоения я играл в карты подобно тому, как престарелые генералы, говорят, вышивают. [...]

Пробыв достаточно времени на краю того света, чтобы осознать свое намерение еще немного продолжить существование, я наконец начал работать. Мои переложения пьес из «Хорошо темперированного клавира» были закончены в больнице, а на следующий день — случайно это был день моего рождения — меня выписали.

— *Можете ли вы нам рассказать немного об этой вашей работе над Бахом?*

— Я собирался написать четыре фуги — по одной для двух, трех, четырех и пяти голосов — для солирующих духовых (кларнетов и фоготов) и предварить их прелюдиями для струнного оркестра. Однако четырехголосная фуга, на которой я остановил свой выбор, подходила только для солирующих струнных. Правда, для полноты звучности я в двухголосной фуге удвоил инструменты.

Музыка при переложении осталась почти неизменной — она не отдает ни техникolorом, ни стереоэффектами, — но благодаря фразировке, артикуляции и ритмической модификации ей придан несколько иной

характер. Разрешите к этому добавить, что она не перегружена мелизмами<sup>6</sup>. Я навсегда запомнил, как миссис Делани в связи с исполнением «Рождественского концерта» Корелли в Дублине в 1750 году пожаловалась, что последняя каденция «вместо того, чтобы быть прозрачной и ясно очерченной, полна мишуры и украшений»<sup>7</sup>.

Что же касается моей «цели» — если уж я обязательно должен иметь таковую, — то мне просто хотелось, чтобы эту музыку можно было исполнять не только на клавишных, но и на других инструментах. Таковую же «цель», вероятно, преследовал и Моцарт, когда переключал пять фуг из того же сборника для двух скрипок, альты и контрабаса<sup>8</sup>.

— *Каково сейчас ваше здоровье, г-н Стравинский?*

— Спросите меня что-нибудь полегче. Нельзя сказать, чтобы оно было цветущим, как вы и сами можете видеть, а результатов последних анализов пока еще нет. И все же в данный момент непохоже, чтобы представление подходило к концу. Чувствую я себя, разумеется, ужасно; примерно, как Тристан Бернар, когда он увидел на улице похоронную машину и крикнул ей, будто это такси: «Вы свободны?» Но в наше время ежедневно сообщают о новых медицинских открытиях (можно обзавестись даже пластмассовыми барабанными перепонками, если только согласиться жить в резиновой камере). Не исключено, что найдут и для меня какое-либо средство, может быть из группы ферментов.

Природа остроумна, но в старости обнаруживаешь, что ее остроумие коварно. Она дарит человеку кусок сала, а на следующее утро отбирает его. Она передает нам в наследство склепы памяти и сейфы, наполненные прошлым, но она их запирает, а ключи выбрасывает. Она ссужает человеку восемьдесят восемь лет жизни, но проценты столь высоки, что ссуда вроде бы и не окупается. В пору зенита она разъясняет, что ты еще «слишком молод» для познания того, чего хотелось бы знать. А это чистое издевательство. Но если бы мы захотели обвинить природу перед воображаемым судом, она в свою защиту, вероятно, сослалась бы на то, что все это было записано в набранных мелким шрифтом параграфах, которые молодые люди никогда не читают.

Опубликовано: Melos (Mainz), 1970, № 2, S. 33-35 со ссылкой на New York Review of Books (дата не указ.); ТС, р. 155—160; Hudební Rozhledy (Praha), 1970, № 5; МЖ, 1970, № 19, с. 22 (фрагм.). Датировано в ТС 9 дек. 1969 г. Публикуется по тексту Melos'a. Пер. с нем. Л. С. Товалевой.

<sup>1</sup> Юмор этой фразы заключен в том, что лунный год, состоящий из 12 месяцев по 29—30 суток в каждом, имеет продолжительность 354—355 дней, то есть он более чем на неделю меньше 52-недельного земного года.

<sup>2</sup> Называя дату 1776 г., Стравинский, по всей видимости, имеет в виду год принятия Декларации независимости в период Войны за независимость в Сев. Америке 1775—1783 гг., явившейся бурж. революцией. Декларация возвестила об образовании самостоятельного государства — США.

<sup>3</sup> В штате Невада находится город Смиз, слово же «Смизеринс» (Smithereens) по-англ. означает осколки, черепки.

<sup>4</sup> Стравинский упоминает о трагедии, разыгравшейся в Голливуде, когда вместе с гостями, посетившими ее дом, была зверски убита актриса Полански.

<sup>5</sup> Ипр — город на сев.-зап. Бельгии. Во время первой мировой войны стал местом боев германской армии и англо-французских войск. Здесь впервые в истории войн немцами было применено химическое оружие.

<sup>6</sup> Р. Крафт свидетельствует в SPD (р. 489—490) о том, что в апреле-мае 1969 г. Стравинским были инструментованы четыре Прелюдии и фуги из «Хорошо темперир-

рованного клавира» Баха. Композитором были выбраны двухголосная Прелюдия и fuga ми минор (I том), трехголосная Прелюдия и fuga ре минор (II том), четырехголосная Прелюдия и fuga си-бемоль минор (I том) и пятиголосная Прелюдия и fuga до-диез минор (I том). Первоначальный замысел композитора состоял в том, что исполнение всех Прелюдий поручалось струнному квинтету, а всех fug — кларнетам и фаготам. В процессе работы были внесены коррективы: fuga ми минор была переложена для двух кларнетов in A и двух фаготов, и в конце ее подключалась струнная группа, fuga ре минор была поручена трем кларнетам in B, в то время как прелюдия ре минор — струнному квартету без контрабасов, fuga си-бемоль минор (равно как и прелюдия) исполнялась только струнной группой.

Л. Либмен — непосредственный свидетель создания этого, по всей видимости, последнего сочинения Стравинского — пишет: «В 10 часов Стравинский бывал уже в своем кабинете и почти тут же звучала музыка Баха — слабые приветственные звуки на засурдиненном, слегка расстроенном пианино, которые посылались через плотно закрытую дверь. Композитор начинал каждый день своей жизни с проигрывания двух или трех fug из «Хорошо темперированного клавира»; не было ли это его каждодневной молитвой? После наступала тишина, и можно было сделать вывод, что утренние часы были временем возникновения новых мыслей. При приближении к 12 часам иногда опять раздавались звуки пианино — одна и та же нота или аккорд, взятые по несколько раз (если ему нравилось звучание, то это могло продолжаться в течение нескольких минут) (Libman, p. 207).

<sup>7</sup> Слова приведены произвольно и в отрыве от общего контекста они мало понятны. На самом деле М. Делани писала следующее в одном из своих посланий (датировано 10 декабря 1750 г.): «Наш новый и поэтому любимый исполнитель Марелла будет играть партию первой скрипки, а также дирижировать всем концертом. Боюсь, что его французский вкус будет доминировать. Я не смогу вынести пустоты и чепухи в этой возвышенной и величественной музыкальной пьесе (речь идет о «Мессии» Генделя. — В. В.). Что дает мне основание предположить подобное, так это недавнее исполнение Восьмого («Рождественского». — В. В.) концерта Корелли, где в заключении, вместо того чтобы играть прозрачно и ясно очерченно, он заполнил его мишурой и украшениями, которые совершенно разрушили эффект благозвучия» (цит. по кн.: Deutsch O. E. Handel. A documentary biography. — New York, 1954—55, p. 695).

<sup>8</sup> Переложение пяти четырехголосных fug из II тома «Хорошо темперированного клавира» Баха (№ 2, 5, 7, 8, 9) сделано Моцартом в 1782—1783 гг. (К. 405).

## 139. Либреттист

Нью-Йорк. Из всех спектаклей, художественных или любых других, которые в последнее время довелось увидеть вашему начинающему репортеру, только один достоин упоминания. Это событие (беседа с поэтом) произошло на арене частной жизни репортера. Сейчас я к этому вернусь.

Как, может быть, помнит читатель, в моей последней статье<sup>1</sup> довольно долго обсуждалась вечная и безотказная тема — тяжелое положение искусства. В статье я предупреждал, что, возможно, мне придется обратиться к телевизору. И вот я проделал такой опыт, рискуя подвергнуться облучению и нанести ущерб своей психике. Тем не менее я все еще не могу дать объективный отчет об эксперименте, поскольку как раз в это время у меня испортился лучший, по общему признанию, канал (если только я не ошибся, и гипнотизирующее мерцание на экране не было на самом деле программой кинетического искусства). Однако я могу с уверенностью сказать: просидев всего два полных вечера перед телевизором, я почувствовал, что мой ум онемел от программ новостей, что ягоды мои болят как после седла (больше от вестернов, чем по другой причине), рекламы сигарет и антитабачные программы переполняли меня противоречивыми желаниями, душа истомилась в ожидании исхода дела, если и не предназначенных для дошкольников, то наверняка написанных ими. Какая-то надежда забрезжила, когда я случайно включил передачу о свадьбе Крошки Тима (? — В. В.). Не потому, что устояли невидимые барьеры (и жених из-под венца не сбежал с шифром), но из-за силы воображения в самом рекламном трюке. Подобные примеры так

редки, что мне сейчас приходят в голову только два: желание молодого Броди (? — В. В.) раздать свои деньги (газеты только и говорили об этом) и «исчезновение» битлов, распутивших затем слух о своей смерти<sup>2</sup>.

Уверю вас: еще один день поисков невидимой культурной жизни в телевидении, и я стал бы ломать гостиничную мебель, что привело бы меня в одно из заведений, обещающее (и это, может быть, самое обидное) «совершенно новое ощущение пребывания в живых».

Только ли теоретический интерес представляет «наука об окружающей среде»? Такой вопрос регулярно задают себе нью-йоркцы, когда с самого утра на 58-й улице начинают забивать сван, когда по тридцать раз в день проносятся машины с сиренами. Недавно этот вопрос снова всплыл в не совсем обычной обстановке. Внезапно ночью люди стали просыпаться от запаха газа (метана? пропана?), как будто весь город в массовом масштабе (по образцу Масады)<sup>3</sup> решил возродить испытанный способ самоуправления. На следующий день «Нью-Йорк таймс» сообщила, что «отказали» щиты управления (как будто они раньше не отказывали) и что специальные команды из «Отдела воздушных ресурсов» собирают образцы воздуха в пластиковые мешочки. Так и видишь перед собой любителя бабочек, который с сачком носится по мокрым улицам и заснеженным паркам. Но о результатах анализа ничего не сообщали, природа и происхождение газа так и остались тайной. И тогда по Нью-Йорку поползли слухи. Одни говорили, что на одном заводе в Нью-Джерси произошла утечка меркаптанов, и образовавшийся газ распространился в воздухе. Другие утверждали, что в воздухе над Нью-Джерси произошла какая-то необычная реакция, как это иногда случается в коктейлях. Причиной реакции было смешение с удивительно зловонными запахами, обнаруженными недавно нью-аркской уголовной полицией. Прошлогонья паника, связанная с нервным газом, несомненно, способствовала появлению популярной третьей версии, что на своем пути к океану неожиданно прохудилась канистра с новым смертельным химическим оружием, канистру предполагалось утопить в море. Эта гипотеза кажется самой правдоподобной, она, по крайней мере, объясняет, почему цензура не допустила утечки информации.

Отравляющие вещества рассеялись к утру, но те, кто успел ихнюхнуть, жаловались на нервозность, не от самого газа, конечно, а от сознания того, что подобное происшествие могло случиться в центре самого большого нашего города и остаться при этом загадкой.

Однако атмосфера научной определенности тоже может вызывать тошноту, и потому так приятны небольшие безобидные ошибки в системе научных прогнозов. Например, никто из ученых не ожидал таких медленных сейсмических волн от удара об Луну отделившейся части космического корабля. Судя по словесным реакциям, селенологи были потрясены этим не меньше, чем сама стрелка сейсмографа. Само собой разумеется, в медицине все обстоит по-другому, но от того, что любые врачебные ошибки, крупные или мелкие, почти никогда не приносят нам радости, они не становятся от этого менее заметными. Во всяком случае, медики больше полагаются не на прогноз, а на старый метод (наверное, самый надежный метод в медицине), на метод проб и большего числа ошибок. В настоящее время на мне самом врачи собираются продемонстрировать достоинства этого метода. Удачно пережив волну «атипичных» заболеваний, я поддался моде на аллергии. Короче говоря, мне выдан диагноз — аллергическая реакция на ковер в номере гостиницы (я уж не говорю об опасности попасть под ток). Я не очень доверяю этому диагнозу, поскольку симптомы спорадичны и полностью пропадают, когда я слушаю музыку, но это уже к делу не относится. Врачи собираются теперь определить причину болезни, испробовав на мне до двухсот разных видов пищи (проще было бы заменить ковер на линолеум). Так, всю первую неделю я должен буду есть только редиску, на второй неделе моя диета будет включать только турнепс, и так до конца, и если при этом я останусь в живых, и расплачусь с медиками, они с торжеством скажут мне никогда не пить виски «Бурбон», которое я и так не пил.

Если поэты — этот почти исчезнувший вид — редки, то с неизбежностью следует, что великий поэт, к тому же и великий моралист, представляет собой величайшую редкость. Отсюда уникальность (по крайней мере, в глазах общества) моего старого друга Уистана Одена, который недавно побывал у меня. Отсюда же мое предположение, что



читатель, хотя бы из уважения к такой рекомендации, будет испытывать к мистру Одну такой же интерес, какой испытываю к нему я. Читатель, я надеюсь, не посетует на то, что я не смог заставить поэта сказать что-нибудь эпохальное, пусть даже нечто такое, что можно положить в медальон и унести с собой. Но читатель должен поверить, что беседы мистера Одена не просто богаты, они буквально алмазоносны. Попытка передать их словами неизбежно приводит к потере блеска; и говоря это, я не пытаюсь извинить недостаток своего пересказа.

Однако, может быть, не все здесь зависит от того, как именно он говорит; какая-то часть этого блеска объясняется, например, чисто сценическими эффектами. Никакой экзотики, ничего бьющего на эффект, если не считать роскошных, как у турецкого паши, мягких туфель, бросающихся в глаза лишь по контрасту с сапогами и ботинками, обычными в это время года у других людей. Что действительно бросается в глаза, так это его невидимый хронометр. День поэта строго распределен по часам, его пунктуальность — настоящий тиран. В назначенный час, например в 21.15 (и обычно не позже), он покинет ваш дом, даже если урочный час застал его в середине фразы или в середине консьоме. Более того, Оден — человек такой добродетельной твердости и неколебимых привычек, что он даже не поглядит в сторону холодильника с джином, пока не сядет солнце; но по мере приближения этого момента он мысленно все чаще подносит к глазам бинокль, с замиранием сердца созерцая западный небосклон. Кстати, о джине: в ту первую встречу перед рождеством мы оба немного рассеялись (он подливал себе чаще), однако у него последствия сказались лишь в понижении точности стрельбы, когда он пытался руками попасть в рукава пальто, и в некоторой тактильной привязанности к стенам коридора, как будто это был не он, а спелеолог в самой темной пещере или агент секретной службы в поисках тайных дверей и люков.

Судя по его собственным словам и по некоторым недавним стихам, Уистана глубоко беспокоит пропасть между поколениями. Двадцать пять лет разницы в возрасте между нами в его глазах ровно ничего не значат, но расстояние между ним и молодежью — непреодолимо.

«Все дело в том что вы и я создаем вещи; стихотворение — вещь, так же, как стол — это вещь, и оно, как и стол, должно твердо стоять на ногах». Он говорил еще о том, что мы разделяем чувство продолжения прошлого. Нашу позицию он противопоставил позиции молодых, предвещая бесславную развязку всем тем, кто «в своем безумстве вообразил, что можно писать (стихи ли, картины или музыку) независимо от прошлого». «Каким-то образом находишь то, что нужно, а затем идешь оттуда дальше», — сказал он, и затем сам пошел дальше, разъясняя свою веру в «труд, карнавал и молитву», которые составляют основу не только его интеллектуальных принципов, но, добавлю я, и основу всей жизни очень хорошего человека. Нечего и говорить, что этот символ веры — серьезное препятствие между ним и сверхмолодыми.

Увидев у меня на столе лиловые тома Уильяма Блейка, он сказал, что не читал их, потому что он «не принимает «Пророческих книг»<sup>4</sup>. Потом, обнаружив в той же стопке свой собственный «Город без стен»,

он принялся исправлять опечатки: поставил большое Б в слове божество в «Песне безоговорочной капитуляции», исправил немецкое слово в «Элегии», отбросил ненужное начальное *b* в слове oggle: «Бедняга корректор никогда не встречал это слово, чем же его заменить, как не boggle?» \*

В разговоре он вдруг перешел на немецкий, ему нужно было сказать что-то личное и так, наверное, было легче. Ему нужно было сказать, как много я значу в его жизни, начиная с шестнадцати лет, когда он впервые сыграл мой Восемь легких пьес. Его слова, конечно, растрогали меня, хотя при этом я глядел на себя как бы с того света, не столько от самих слов, сколько от той невысказанной мысли, которая скрывалась за ними. Но и эта мысль вышла наружу к концу вечера, когда он заметил: «Когда напишешь чей-то некролог, а через месяц этот человек умирает — именно это случилось со мной, когда я писал о Т. Элиоте, — поневоле чувствуешь себя виновным».

Моя жена переводила его с немецкого на русский (английский труден для меня и не только в английской речи), а затем — меня с русского на немецкий. Все это придавало происходящему облик отношений Запада и Востока, а моя жена выступала в роли двойного агента, наблюдающего, как каждая сторона притворяется, что не понимает язык другой стороны. Эта мысль, наверное, поразила и Уистана. [...]

Затем Уистан каким-то образом перешел к Гёте, может быть, только потому, что перед этим он говорил по-немецки. А может быть, в его мозгу промелькнула мысль, что и его «Годы странствий» близятся к концу<sup>5</sup>. Во всяком случае, он сказал, что вскоре откажется от долгих (а может быть, и от кратких) визитов в Нью-Йорк. Но потом мне стало ясно, что ассоциация вызвана моим собственным замечанием о том, как неприятно, когда тебя узнают на улице. «Гёте, — ответил он несколько не к месту, — был первым интеллектуалом, чей портрет вешали на стену, первым представителем культуры, на которого глазели как на современную кинозвезду». [...] Во времена моей юности в Веймаре еще дебатировался вопрос, было ли у Гёте «что-то» с фрау фон Штайн или нет. Уистан присоединился к сторонникам «нет». «Штайн была сущей чертовкой», — сказал он и дальше стал по-рыцарски защищать жену Гёте.

Во вторую нашу встречу мы провели часть вечера над рукописными набросками «Похождений повесы», и он очень заинтересовался моим методом перевода слогов в длительности нот еще до того, как написаны реальные ноты. Когда мы отложили «Повесу», он показал мне новое либретто «Бесплодных усилий любви», написанное им и Честером Колменом<sup>6</sup>. Это либретто — выдающееся достижение (в конце концов, опираясь на Шекспира, Бойто не должен был следовать его языку)<sup>7</sup>. Достаточно сказать, что я чувствовал острую зависть, читая следующий диалог, так похожий на катехизис в «Повесе»:

— Нельзя ль спросить, какая цель ученья?

— Знать то, чего не знаем, без сомненья \*\*.

\* Старинное редчайшее слово oggle по англ. означает «дрожать от ужаса», слово же boggle — «пугаться, колебаться». (Прим. пер.).

\*\* Пер. М. Кузмина.

Я сразу же захотел сам написать музыку. И вот я и в самом деле написал песню «Когда с фиалкой голубой...»<sup>8</sup>, с которой и начинаются «Бесплодные усилия любви» (опера), и авторы прекрасно сделали бы, если бы включили ее в оперу.

Книга Одена «Слова и ноты»<sup>9</sup>, выражающая его нынешние взгляды на оперу, перечисляет целый ряд различий между либретто и устной драмой. Эти идеи, действительно, достойны попасть в медальон, по крайней мере, у начинающих либреттистов. Однако еще более важно различие грамматических функций, затрагивающее самую суть музыки. Так, Оден считает, что в отличие от натуралистической драмы «оперные певцы обращаются, прежде всего, к слушателям». С поверхностной точки зрения можно обсуждать, верно это положение или нет, но «обращение» здесь понимается в широком смысле; в этом смысле «все музыкальные предложения — это непереходные глаголы в первом лице (единственного или множественного числа) и в настоящем времени изъявительного наклонения». Другими словами, музыка предназначена для каждого и ни для кого, она всегда относится к настоящему. Мистер Оден установил свою грамматическую классификацию, сравнивая музыку с поэзией, последняя не имеет таких ограничений и не должна, по его мнению, стремиться к ним. Попытка символистов «сделать поэзию такой же непереходной, как и музыка», не могла продвинуться дальше «нарциссистского возвратного залога».

Непереходность музыки доказывается и тем обстоятельством, что «мы можем пропеть мелодию без слов или песню, где ноты ассоциированы со словами, но когда нам безудержно хочется петь, ноты всегда будут для нас важнее» (подчеркнуто мною). Разве это ограничение (когда нам хочется петь) не говорит о том, что даже слова Девятой симфонии Бетховена можно превратить в бессмыслицу без малейшего ущерба для смысла музыки?

Самая прекрасная из опер Одена этой весной пойдет на сцене Джульярдской школы<sup>10</sup>, о чем мы напомним читателям этой колонки, если «Харперс»<sup>11</sup> и господь бог продлят соответствующие контракты.

Опубликовано: Harper's magazine (New York), 1970, № 4, p. 112—114; ТС, p. 284—290. Датировано в ТС 1 февр. 1970 г. Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> Речь идет о статье Стравинского «Некуда пойти» (№ 137 наст. изд.).

<sup>2</sup> Популярный в 60-е гг. англ. ансамбль «Битлз» распался в 1970 г.

<sup>3</sup> Древнеиудейская крепость вблизи Мертвого моря. В Иудейской войне 66—73 гг. н. э. против римлян была последним оплотом повстанцев. По преданию, погибла вся Масада, за исключением нескольких человек, успевших спрятаться в канализационной трубе.

<sup>4</sup> «Пророческие книги» У. Блейка (1789—1820) посвящены событиям французской буржуазной революции 1789 г. и американской войны за независимость.

<sup>5</sup> У. Оден, родившийся в США, долгое время жил в Испании, Германии и Англии. В связи с этим Стравинский называет «Годы странствий Вильгельма Майстера» Гёте (1821—1829).

<sup>6</sup> Либретто к опере Н. Набокова «Напрасные усилия любви».

<sup>7</sup> А. Байто написал либретто к трем операм по произведениям Шекспира — «Гамлет» Ф. Фаччо (1865), «Отелло» (1886) и «Фальстаф» (1892) Верди.

<sup>8</sup> Упомянутое произведение вошло в вокальный цикл Стравинского Три песни из Вильяма Шекспира для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альты (1953).

<sup>9</sup> Имеется в виду речь У. Одена, произнесенная на открытии Зальцбургского фес-

тивля в 1968 г. и опубликованная отдельным изданием: Audep W. H. Worte und Noten. Rede zur Eröffnung der Salzburger Festspiele. — Salzburg, 1968.

<sup>10</sup> Если в данном случае речь идет об опере «Бесплодные усилия любви», то ее премьера состоялась лишь в 1973 г. в Брюсселе.

<sup>11</sup> Сокращенное название журнала «Harper's magazine», в котором была опубликована настоящая статья.

## 140. О фортепианных сонатах Бетховена

Складывается впечатление, что в качестве общего руководства по этой теме можно по-прежнему предложить тридцатилетней давности труд Эрика Блома — «Размышления о фортепианных сонатах Бетховена»<sup>1</sup>. По сравнению с этой книгой «Тематические структуры в сонатах Бетховена», принадлежащие перу Рудольфа Рети<sup>2</sup>, более «научны» и узкопрофессиональны. Рети исследует только две фортепианные сонаты, в форме, недоступной для широкого читателя, а в конечном счете всего лишь утверждает, что *matéria prima*\* всегда и необходимо одна и та же, — факт отнюдь не являющийся тайной. Что же касается действительного слушательского опыта, то диаграммы Рети так же приближают читателя к «звуку музыки», как аэрофотосъемка луга к аромату трав. Блом, конечно, тоже не слишком преуспел в этом отношении, разве что он цитирует музыку в полном облачении, а Рети демонстрирует скелеты.

Но остановившись на Бломе, приходится сделать кое-какие оговорки. Начнем с того, что в главе об исполнении он напрасно не рассказывает ничего о бетховенских инструментах, как будто это сугубо музыковедческий материал, а читателю вовсе неинтересно, что во времена ранних сонат Бетховена фортепиано имело неглубокую клавиатуру, на которой было сравнительно легко играть быстрые октавные пассажи, реверберация же была короче, и поэтому басовый регистр звучал прозрачнее, чем на наших современных инструментах; что начиная с «Лунной» инструменты Бетховена были снабжены педалью, которая переставляла молоточки с трех струн на одну, тем самым изменяя звук и силу тяжести удара, что можно сравнить с изменением регистра на органе или клавесине. Фортепианные мастера уже давно усовершенствовали механизм «*una corda*»\*\* вплоть до полного его уничтожения, и этим лишили *Adagio* в сонате «*Hammerklavier*» (если назвать лишь одну жертву) объемности звучания, потому что чередование двух тембров и глубин указывает на то, что эта часть была задумана как диалог<sup>3</sup>. Никакого рассуждения об этом вы не найдете в «Размышлениях о фортепианных сонатах Бетховена».

Тон повествования самого Блома приятно-старомоден. Когда он высказывает мысль, что «нота предчувствия» в коде ранней сонаты «подобна ему самому» (юному Людвигу), читатель почти уверен, что дальше последует: «теперь уж так не бывает». Хочется отметить, что речь Блома не скрежещет, как затачиваемый топор, и не визжит, как

\* первооснова (лат.).

\*\* на одной струне (итал.). Имеется в виду применение левой педали. (Прим. сост.).

нож о точильный камень, хотя эти инструменты, пожалуй, не совсем справедливо оказались в полном забвении для самого Блома. Топор, может быть, и не пригодился бы, коль скоро Блом придерживается, например, такого взгляда, что смелость поисков в сонатах, в сравнении с оркестровой и камерной музыкой того же периода, обязана всего лишь тому обстоятельству, что фортепиано стояло у композитора дома. Но ножом стоило бы воспользоваться, чтобы уничтожить ту поросль банальностей, которые Блом прискорбно часто восхваляет, — дело доходит до того, что он считает образцом «проницательной критики» дурацкое сравнение мира чувств Патетической сонаты с историей самых популярных в мире кинематографии (и Шекспира) юных любовников Вероны.

Остается сказать, что Блом оказался более находчивым проводником в ранних сонатах, чем в поздних, но это меньшая беда, чем если бы было наоборот, потому что большинство сонат именно ранние; больше половины предшествует Второй симфонии и более двух третей — «Героической». И Блом преподносит эти ранние произведения одновременно просто и всеобъемлюще — это относится и к обзору элементарных форм, — когда он делает это, — в основе которой лежат унаследованные Бетховеном принципы тематического дуализма («дуотематизма», как называет это Рети, поскольку один из пунктов, в которых Рети «превосходит» Блома, — это прогресс в жаргоне). И наконец, Блом достигает своей цели, которая состоит в том, чтобы помочь читателю проследить за развитием формы у Бетховена и дать ему возможность оценить масштабы композитора.

Сносное исполнение — отличающееся хотя бы верными и контролируемыми темпами, точной артикуляцией и фразировкой, сбалансированным и пропорциональным голосоведением в частях — встречается очень редко. Редки также и пианисты-музыканты; пианисты, не пользующиеся таким сценическим приемом, как «искусное» замедление в правой руке и преднамеренная (в се это никак не может быть случайной неудачей) несинхронность дискантовой и басовой партий, не позволяющая правой руке ведать, что творит левая. Моя глубокая преданность этим сонатам вместе с зависимостью от пластинок привели к тому, что я стал задумываться, уж не начинают ли пианисты-солисты, запертые в плену своих традиций и подолгу изолированные от других музыкантов-ансамблистов, испытывать недостаток в чувстве ритма генетически, из поколения в поколение.

Например, запись Бакхаузом «Аппассионаты» должна быть расценена как ошеломляющий успех — если цель пианиста заключается в демонстрации способностей играть неровно. Преодоление этим же пианистом ля-бемоль-мажорной фуги (опус 110) — триумф, если цель заключалась в том, чтобы смазать и пропустить половину быстрых нот в эпизодах ритмического дробления. (Он, может быть, полагал, что Бетховен ошибся, вводя новые фигурации? Раздел Мено Allegro, во всяком случае, не вызвал с его стороны ни малейшего внимания, как будто он был задуман не с музыкальными целями, но как уступка ограниченным в техническом плане исполнителям). Кемпф тоже имел грандиозный успех не столько в названном ритмическом дроблении, сколько за его

счет, так как воспользовался им исключительно для того, чтобы показать, как быстро он может играть — имеется в виду Рондо в «Патетической». Баренбойм же, который умно фразирует последнюю часть «Авроры», в то же время играет ее так невыносимо медленно, что тоже достигает успеха — в убийении произведения. Но это касается самых, так сказать, общих, лежащих на поверхности проблем. Более тонкая материя, не говоря уже о тончайшей, соответственно влечет за собой больше слов. Вот один пример: большинство пианистов из кожи вон лезут, чтобы играть начало Hammerklavier звуком не просто обдуманым, но *geschehché* \*, что представляется мне отнюдь не лучшим способом отображения грома среди ясного неба.

Но я готов поверить, и без всяких дальнейших доказательств, что даже в самом худшем случае пианисты за клавиатурой выступают лучше, чем на бумаге, — предубеждение, которым я обязан чтению сносков, гирляндами которых обвесил сонаты Бетховена Артур Шнабель. Никогда не отличаясь блеском изложения, здесь он превзошел самого себя, — например, в следующем отрывке совета (?) по поводу едва заметной технической задачи: «Так как любая истина может достичь перманентного осознания только после мучительной борьбы с диссонирующими и противостоящими заблуждениями, целесообразный способ, который должен быть рекомендован для приобретения некоторого механического навыка, но, конечно, при соблюдении равного усердия, — это, прежде всего, исчерпать все возможные способы, как этого не делать». Вот так! Теперь я понял.

То ли ограничительные знаки на словесных стоянках виноваты в том, что мне не удалось представить *apparatus criticus* \*\*, не говоря уже о тезисе относительно «уместности» музыки на современной сцене (к несчастью для сцены, она может быть большей), но всю ответственность за то, что эти заметки ограничиваются четырьмя последними сонатами, я возлагаю на недостаток места. За исключением опуса 31 № 1, все сонаты восхитительны. Мастерство совершенно, и масштаб дарований за этим мастерством угадывается так же безошибочно, как выступающая из тумана горная цепь; и нет ни малейшего смысла в поисках «поворотной» точки или точек, когда пророки могут возвестить «завтрашний мир». Силы Бетховена можно было распознать с самого начала, а рука его не слабеет на рычаге никогда.

В фортепианных сонатах гораздо больше, чем в других сочинениях, Бетховен открывает и наносит на карту новые земли для некоторых будущих композиторов, включая и самого себя. Примером последнего является связь, сознательная или неосознанная, между половинными нотами в левой руке в тактах 51—62 Presto сонаты ор. 10 № 2, и тактов 35—50 в Скерцо из Четвертой симфонии. Территория же, предназначенная для других композиторов, покрывает почти весь XIX век. Шуберт и Мендельсон, например, обозначены повсюду. (Я бы еще подумал, прежде чем, подобно Блому, отдавать тему из Рондо ор. 90 в наследство Мендельсону, а не Шуберту; единственное, что я заметил бы по поводу

\* изысканным (франц.).

\*\* критический аппарат (лат.).

этой части, это перегруженность темы повторениями.) Если говорить о Шопене, то сонаты Бетховена не просто указывают курс, но и прокладывают торную дорогу (см. первую вариацию в опусе 109). Вчерне набросаны и некоторые из мелодических и гармонических приемов Вагнера, причем очень рано, например, в первой части ор. 31 № 3 (третья часть которой, как я впоследствии обнаружил, это превосходный похоронный марш, если играть вдвое медленнее указанного темпа). Совершенно потрясает кусок, явно предназначенный Чайковскому, со второго такта *Maestoso*, ор. 111. Угодья, пожалованные Брамсу, чересчур многочисленны, чтобы их можно было перечислить. Они включают первую часть сонаты ор. 28 — я имею в виду Вторую симфонию „юного” композитора, финальное *Presto* в «Аппассионате», сыгравшее свою роль в далеко не безупречной концепции соль-минорного квартета Брамса; и начало Сонаты ор. 109, ставшее пищей для начала его Четвертой симфонии, хотя у Бетховена гораздо больше того, чего «не достиг» Брамс.

Поскольку, на мой взгляд, удары молота и раскаты грома — это не самые привлекательные аспекты Бетховена, можно сделать вывод, что наиболее оркестровые сонаты — «Аврора» и «Аппассионата» не принадлежат к самым моим любимым. Я не согласен и с высочайшими оценками ор. 101, с его решительным маршем и чересчур длинной заключительной частью, или «*Les Adieux*» ор. 81a, в которой «отсутствие» гораздо более привлекательно, чем «возвращение» (к мелодии, напоминающей песенку «Три слепые мыши»), причем последнее в действительности обладает самыми смешными особенностями музыкального сопровождения немых фильмов (эпизод в соль-бемоль мажоре). Моя любимая соната среднего периода — это небольшая фа-диез-мажорная ор. 78. Меня восхищает также вторая часть ор. 54; много сделано под влиянием Гайдна, меньше — Баха, и все же контрапункт второй части — эта дань благоговения перед Бахом — уступает только последним фугам и «Вариациям на тему вальса Диабелли». Другая маленькая любимица — соль-мажорная соната ор. 79, следующая за фа-диез-мажорной; баркарола здесь — одна из прелестнейших у Бетховена частей *Andante*, *Vivace* — сплошное наслаждение, первая же часть написана в лучшем буколическом стиле Бетховена, — в самом деле, в этой части пример его еще восхитительнее, чем *Scherzo* в Пасторальной симфонии, сравнение с которым напрашивается; однако я должен признаться, что народные элементы в музыке, даже австрийские, не находят во мне отклика.

Теперь, когда я рассказал о своих пристрастиях, мне хочется спросить, имеют ли значение они вообще?

Все сонаты, спустя полтора века, по-прежнему полны «вечного духа и неувядаемого дыхания жизни», которые Плутарх приписывал произведениям величайшей эпохи греков.

### Соната ор. 106

Эта гигантская соната своей невероятной плодородностью, громадными размерами и радикальностью материала напоминает последний квартет, написанный в той же тональности си-бемоль мажор. Оба про-

изведения по сей день бросают вызов нашей способности восприятия и в прямом смысле ждут настоящей оценки от грядущих поколений. Также и в том, и в другое сочинении, основная музыка отграничена от двух отделяемых финальных фуг; я, во всяком случае, предпочитаю слушать фугу в этой сонате на свежее ухо, так как мне кажется, что в противном случае она станет бесформенной (моя память вроде почти неостребованных писем, — получает, но не передает). И в обоих произведениях окончательное единство всего организма вызывает сомнения, причем меньше в сонате, несмотря на колоссальную разницу в ощущении, вызываемом двумя первыми и двумя последними частями, и, говоря о двух последних, то и на огромную разницу в чувстве, вызванном каждой из них.

Многое из первой части могло бы быть отнесено к моей категории оркестровых сонат; но не каноны, по крайней мере, когда они играют чистым, острым *staccato*. *Scherzo* предваряет *Scherzo* из ми-бемоль-мажорного квартета, во вторжениях части *Presto* и раздела на  $\frac{2}{4}$ , который представляет собой «русский» мотив сонаты. Предсказание уравнивается ретроспективно, си-бемоль-минорным канонем в октаву, как бы цитирующем «Героическую».

Грандиозные размеры — главная новизна *Adagio* — таят в себе основную опасность для композиторов будущего. Из всех сонат эта часть наиболее богата гармонически, настолько, что этот элемент может рассматриваться отдельно, и шеститактовая модуляция во вторую тему — это вершина сочинения. Что касается фуги, то ее расточительность не только неисчерпаема, но изнурительна; поэтому я удовольствуюсь просто упоминанием о еще одном сходстве с квартетом, заключающемся в том, что громкие и диссонантные эпизоды сменяются мягкими и консонантными. Трехслойный линейный стиль ре-мажорного эпизода (в *rainissimo* четвертей) указывает напрямик на фугу в ля-бемоль-мажорной сонате.

### Сонаты ор. 109 и ор. 110

Три последние сонаты — это порыв свежего ветра в стиле — то, что в XVIII век называли бы возрождением классического духа. Уплотнение музыкальной ткани более очевидно, чем расширение, и на смену безутешному горю *Adagio* ор. 106 приходит более сдержанное чувство.

Формализм средней части, так же, как в подобной по функции средней части опуса 110, — это анахронизм, и поэтому кажется, что эта часть принадлежит другому периоду и находится на другом уровне в сравнении со всей сонатой. Изъятие средней части из опуса 111 можно было предсказать; в дальнейшем же «эволюция» в сонатах приводит к уничтожению большей части того, что, как раньше думали, составляет «сонату», начиная с идеи контрастирующих тем и частей традиционного характера и кончая многими другими риторическими ухищрениями. Тропа открытий Бетховена вела в конечном счете к все более и более полифоническим решениям, предоставляя гомофонии удел тематических трансформаций в вариациях и фугах.

Необходимость возвращения гимнической основы вариаций — напо-



минание, и не единственное о Гольдберговских вариациях Баха, — это главный структурный факт части, а долгая доминанта (вся финальная вариация!) являет собой самую замечательную структурную «деталь». Тревога ожидания порождена, конечно, и другими средствами — отнюдь не только использованием доминанты, — например, сцепление метров наподобие зубчатых передач;  $\frac{3}{4}$ — $\frac{9}{8}$ — $\frac{3}{4}$ , в начале вариации — это явная репетиция пропорциональных метров вариаций в опусе 111.

Третья вариация — это слабое звено, и не столько из-за своей слишком очевидной задачи служить контрастом, сколько из-за того, что тема не таит в себе возможностей оживления — как у Хиндемита. Полифоническая пятая вариация, подобно фугам последнего периода, — однако, как и фугированная экспозиция в конце последней скрипичной сонаты, — это то, с чем соната войдет в современную музыку.

Гимн в ор. 109 настолько захватил Бетховена, что мысль оставить его была для него непереносима. Он снова появляется в ор. 110, но уже в качестве основной темы, — она подобна вариации № 2, схожей с баховской партией, из ор. 109. Ошеломляющее количество ее новых и новых заявлений, нанизанное на различные гармонические позиции, — это основа части. Часть *Allegro molto* — это шедевр, и внутри сонаты, и сама по себе. В контексте она может показаться чересчур приглаженной, по причине, которую я уже приводил в связи со средней частью ор. 109. Но событие, которое истинно озадачивает в этой сонате, — это десять повторяющихся соль-мажорных аккордов, ведущих от второго *Adagio* (между прочим, это прародитель эпизода «*Beklemmt*» в Каватине из квартета ор. 130) к инверсии фуги. Аккорды звучат в последней трети каждого такта, следуя за двумя остальными третями, но в то время, как два или три первых аккорда достигают цели и создают ощущение звучания на сильных долях, — и теперь в этом смысле, когда мы оглядываемся на них, они предвосхищают некоторые немые раскаты грома в Вариациях для фортепиано Веберна. Последующие аккорды с каждым новым появлением становятся быстро и непереносимо скучны.

Фуга — это вершина сонаты, но ее феномен состоит в существовании контрапункта и не может быть описан. Второй мыслью Бетховена (можете поставить любой другой номер) было избрание другого направления с такта 17 до-минорного проведения темы. Он переписал заново 27 следующих тактов, и вычеркнутые варианты можно сравнивать теперь с окончательными по факсимильному воспроизведению, изданному в Штутгарте — этому ценнейшему упражнению для тренировки остроты зрения. В конце фуги, между прочим, так же, как и в конце сонаты, доминанта задержана, создавая эффект, ранее не существовавший.

## Соната ор. 111

Не знаю, являются ли повторы во вступлении первой части просчетом, как я их расцениваю. Допускаю, что на мое суждение могло повлиять подобное явление в сонате Листа, — но так или иначе, трудно слушать начало дважды. Когда, закончив сонату, Бетховен досадовал на фортепиано, не удовлетворяющее его как инструмент, он, должно быть,

имел в виду крайние регистры, огромные интервалы и громохочущие басы этой части.

Название темы вариаций Arietta — однажды было заподозрили в том, что оно шуточно (наподобие указания *non troppo serio* в шестой из «Вариаций на тему вальса Диабелли») — проявление бетховенского остроумия. Профессор Нетль дал достаточно формальную характеристику этой части<sup>4</sup>. Коль скоро речь зашла об этих «Вариациях», кое-что из идей этого сочинения обнаруживается в первой вариации Сонаты оп. 111 (ср. «примыкания» в басовой партии).

Ритмические нововведения изумительны, особенно в вариации «буги-вуги» (№ 3), но больше всего поражает новый аспект самого времени (мое ощущение, которое я попытаюсь сейчас определить). Связь между ритмом и «временем» — это пульсация, в то время как метрические деления вариаций меняются, — 9/16 приравниваются к 6/16 (то есть прежние восьмые с точкой равны новой восьмой). Пульсация остается постоянной. Подобные соотношения, равно как и гораздо более сложные, существовали, конечно, задолго до Бетховена, но никогда не вызвали такого эффекта — эффекта непрерывности и находящегося под сводом единства, в сравнении с которым контрасты и дополнения вариаций в оп. 109 звучат попросту отрывисто.

Но «время само по себе» непостижимо. Сказать что-либо об элементе времени в музыкальном произведении — это высказаться о музыке в целом, причем наше осознание хода времени в музыке — это, скорее, результат — следствие музыкальных идей и их воплощение, — чем причина. И все же мне кажется, что субъективное восприятие слушателем хода времени, его понимание воздействия, пределов, неизбежностей времени являются более несомненными факторами здесь, чем когда-либо раньше в музыке (короче говоря, еще одна возможность сказать, что эта музыка плотнее).

Наш способ восприятия времени в вариациях развивался посредством тональной системы, неотделимо от ее эволюции, ведь именно благодаря ей ноты, как

...Сами небеса, планеты и этот мир  
Соблюдают ступени, порядок и место...<sup>5</sup>

Это эволюция от линейности к еще более разностороннему релятивизму (слова, туманный смысл которых я стараюсь объяснить в следующем абзаце), достигающая вершины в самом Бетховене, где власть тональности (власть музыки) — это власть времени и господство над временем. Так, он может приостановить наше ощущение проходящего времени (в вакуумной трелевой вариации); и довести его почти до остановки (в медленном движении ми-бемоль-мажорной вариации, где, однако, огромное пространство между двумя линиями содействует этому эффекту); или откладывает его с помощью «беспрестанных» поворотов (спускающиеся вниз модуляции), которые, из неожиданных становятся ожидаемыми, вдруг приводят в основную тональность.

Бетховенские размеры возникли, конечно, не на пустом месте, но предшествующее развитие и процессы описывать здесь чересчур скучно; можно привести, например, такие аргументы, что крупные формы до

Бетховена представляют собой лишь разрастание малых, и именно поэтому масштабы времени генделевских сочинений на библейские темы и опер Моцарта достаточно эластичны (если они таковы), чтобы приспособить к ним вставки и интерполяции. Но меня это не интересует. Меня интересует не история музыки, а музыка в истории музыки, и, конечно же, отнюдь не истоки, развитие, направления или даже сама «сонатная форма», если таковая существует абстрактно.

Собственное ощущение времени у Бетховена было универсальным, — добрую часть столетия оно было чем-то вроде музыкального Гринвича. Но я имею в виду музыку в целом, и поэтому вряд ли есть необходимость говорить, что когда, наконец, указали, что в этих часах по бетховенскому Гринвичу что-то не в порядке, это совпало с вызовом к претензиям тональной системы на универсальную музыкальную грамматику.

Это не значит, что ощущение времени в этих сверхпрозрачных и сверхнеобыкновенных вариациях было вытеснено или аннулировано распылением времени в наши дни, когда его быстротечность не кажется более простым фактом жизни, но представляется чуть ли не целью. Никакая цель не могла быть дальше от Бетховена, который стремился покорить мимолетность времени и динамически сдерживать, опираясь на его собственные формы, подобно конструктору, использующему природные силы.

Как же повлияет на Бетховена — сонатного композитора — юбилейный бум? Потребитель вполне может задать этот вопрос, когда, сбившись в стадо усилиями импресарио, директоров фестивалей, производителей пластинок, он будет переходить от одной юбилейной даты к другой, — от... со дня смерти Берлиоза, до... со дня рождения Бетховена. Ответ таков: никак. Откровения будут шумно сняты со своих — в случае Бетховена — заслуженных мест на полке, и снова, уже тихо, положены обратно через год. Что же касается истинно нового, вечного, включающего эти сонаты, то 1970 год не имеет ровно никакого значения. Сонаты будут «потреблять» в дальнейшем так же, как и раньше, потому что они наш музыкальный «хлеб насущный».

Опубликовано: Harper's Magazine (New York), 1970, № 5, p. 34, 38, 42—43; ТС, p. 267—276. Датировано в ТС 24 февр. 1970 г. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Bloom E. Beethoven's piano sonatas discussed. — New York, 1938.

<sup>2</sup> Reti R. Thematic patterns in sonatas of Beethoven. — London, 1967.

<sup>3</sup> Представляет интерес высказывание по этому поводу А. Б. Гольденвейзера: «Изобретение левой педали современного типа, передвигающей клавиатуру так, что молоточки ударяют не по всем струнам, явно заинтересовало Бетховена. Он стал часто делать обозначения: una corda, due corde, tre corde. Из-за глухоты Бетховен приписывал левой педали более тонкие функции, чем те, которые ей свойственны даже на современных роялях, а тем более на роялях его времени. Эффекты перехода от трех струн к одной и наоборот, к сожалению, менее заметны, чем Бетховену этого хотелось. Очень любопытны его указания — una corde при forte или, наоборот, tutte le corde... при ppp (примечание к изд.: Бетховен Л. Сонаты для фортепиано. — М., 1959, т. 4, с. 257).

<sup>4</sup> Речь идет об изд.: Nettl P. Beethoven Encyclopedia. — N. Y., 1956. Стравинский ссылается на следующие слова, относящиеся ко второй части Сонаты op. 111: «Вторая часть — высочайшее достижение в области написания вариаций в фигурированном стиле; весь мир, вся жизнь заключены в этих вариациях» (p. 174).

<sup>5</sup> Источник цитаты не установлен.

Привыкну ли я когда-нибудь к Нью-Йорку? Смогу ли хотя бы увидеть его? Вряд ли — с моим автомобилем, с теми муками, которые приходится пережить, чтобы вывести его из гаража, удачно провести его сквозь все опасности, которыми угрожают бесконечные работы по сносу и реконструкции домов, столь обычные в моем районе, чтобы, наконец, найти для него стоянку. На самом же деле, мы выезжаем с ним ради него самого, а не ради нас, так примерно, как хозяин выводит гулять свою любимую собаку.

Тем не менее по календарю полагалось выйти на свежий воздух, как бы опасно это ни было в Нью-Йорке. И куда же отправиться? Конечно, в парк, несмотря на закопченные деревья и мусор под ногами. И несмотря на то, что приближение весны чувствовалось лишь в сладострастии голубей; в жадности бѐлок, то стремительно перемещающихся вверх и вниз, то замирающих на месте; в появлении новых надписей на стенах: «ОСВОБОДИТЬ ПАНТЕР!», «МАО В МЭРЫ!»

И все-таки в парке были люди: молодой человек с пышными бакенбардами, две пожилые дамы, рассказывающие друг другу о том, как прекрасен их возраст, заметный господин европейского вида, очень важный, может быть, претендент на какой-нибудь балканский престол, а может быть, просто чокнутый, студентка с раздутым портфелем: что там? На самом деле, бомба или только мистификация. Нормальные страхи, обычно направленные на потенциального карманника или начинающего душепателя, этой весной сосредоточились на анархистствующих студентах (к примеру, из Барнарда<sup>1</sup>), каждый из которых мог взорвать кинотеатр или банк. Но портфелей было меньше, чем транзисторов (не потому ли, что надо все время помнить о реальных или надвигающихся катастрофах?), и транзисторы, по крайней мере, заглушали отдаленные гудки автомобилей и писк дерущихся воробьев в этом не столь уж заповедном заповеднике для птиц?

Что касается восторгов любви (парк, как вы понимаете, для этого самое подходящее место), то было еще слишком холодно, иначе, согласно новейшим исследованиям проблемы перенаселения, эротический стимул открытого пространства оказался бы непреодолимым. Мне тоже было очень холодно, а ведь требовалась особая осторожность ввиду забастовки могильщиков. И на самом деле, к вечеру у меня поднялась температура, за 39°.

Вернемся к началу: процесс привыкания, вероятно, зависит от продолжительности и интенсивности тренировок на естественные условия города — грубость, раздражительность, враждебность. Но тренировка требует времени. Может пройти несколько дней, прежде чем заметишь, что в ответ на «доброе утро» или «спасибо» водитель такси отвечает полным молчанием и ненавидящим взглядом, очевидно полагая, что подобные обскурантские архаизмы — лишь новая форма оскорбления. Но не все нью-йоркцы таковы. Не далее как на прошлой неделе крики женщины на ночной улице настолько пробудили любопытство соседей, что они высунулись из окна (но, конечно, не сделали попытки помешать преступнику). Само собой разумеется, меня очень интересует, до какой степени дойдет мое собственное равнодушие, когда произойдет очередное подобное происшествие и следующее за ним.

Самая замечательная музыкальная критическая статья за этот год появилась в финансовом разделе «Нью-Йорк таймс» (1 февраля 1970 г.), возможно, как предостережение биржевому маклеру, который вознамерился бы сменить свою профессию на музыку? «Были ли великие композиторы нищими?» — задает вопрос г-н Шонберг и далее рассматривает 23 случая от Баха до наших дней, включив сюда и вашего покорного слугу, который изображен здесь (и к моему глубокому сожалению — ошибочно) как «несомненно — миллионер»<sup>2</sup>. Самое ужасное то, что я несомненно был бы миллионером, если бы США подписал Бернскую конвенцию об авторском праве<sup>3</sup>. В этом случае одни только гонорары за постановки «Жар-птицы» (плюс отчисления автомобильных компаний, крадущих теперь это название) составили бы семизначную цифру вместо нескольких тысяч с мелочью, в действительности приносимых мне музыкой.

Однако поскольку я не пользуюсь теми благами, на которые мог бы рассчитывать, если бы предположения г-на Шонберга были верны, крайне несправедливо

взваливать на меня груз морального осуждения, связанного с плутократами, и приковывать ко мне внимание налоговых инспекторов, охотников за пожертвованиями, искателей кредита. Может показаться, что я приbedняюсь, но мои расходы на лечение так велики, что в последнее время мне подобно оператору радиолокатора постоянно приходится следить за той чертой в бюджете, которая отделяет черную и красную стороны. Дела зашли так далеко, что возможность сэкономить на клинксе окончательно склонила нас к решению переехать в гостиницу.

Объясняя происхождение миллионов вашего автора, г-н Шонберг говорит, что «Стравинский высоко ценит свою работу». (Не чувствуется ли здесь нюанс неодобрения?) Да, я назначаю и всю мою жизнь назначал самую высокую цену своей работе, цену, которую я один и могу заплатить. Но в смысле г-на Шонберга (то есть в денежном выражении) эта цена оставалась слишком низкой. Для сравнения было бы интересно узнать, сколько кладет на свой счет герр Штокхаузен после каждого своего выступления в качестве композитора (гуру, рефери)<sup>4</sup>. Сколько попадает в его сейф, например, за каждое повторение шести строк словесных указаний симфоническому оркестру (его последнее новшество)? Хотя я полностью одобряю экономию средств, но эта тенденция может сделать нас всех безработными, *dernier cri*\* в подлинном смысле слова. И сколько он отдает оркестрантам за каждое воспроизведение записи, притом, что, по-видимому, гонорары за ненаписанную музыку такие же, как и за написанную? Кстати, разве не кажется противоречием желание записать то, что не должно дважды звучать одинаково (?). Естественно, я не могу ответить на все эти вопросы, но нынешние манипуляторы звукозаписями находятся в лучшем финансовом положении, чем нотописатели моих дней, отчасти и потому, что число подобных трюков, которое можно прозвонить за год, ограничено только способностью публики к одурачиванию, а эта способность — безгранична.

Может быть, мне все-таки повезло, что я не заработал миллион. Мог бы Крёз<sup>5</sup> чувствовать внутреннюю необходимость написать «Агона» в 75 лет и Заупокойные песнопения — в 85, была бы у него эта потребность такой же непреодолимой, как у меня?

Между прочим, наконец-то появилась пластинка Заупокойных песнопений, через целых четыре года после записи. Уровень живого исполнения давно превзошел запись, так что я склоняюсь к мысли: лучше никогда, чем так поздно. И все-таки эта пластинка — не самая плохая запись в альбоме. Эта честь принадлежит «Аврааму и Исааку», чья запись заслуживает особой ниши в стене забвения. Одно то, что вокальная партия и музыка перезаписывались с разных фонограмм, уже исключало возможность взаимного согласия, а значит, исключало и саму музыку. К тому же они не синхронизированы сколько-нибудь удовлетворительным образом. Например, синхронизированный кусок между голосом и фаготом вышел не как последовательность отдельных нот; обе партии звучат вместе, в единой гармонии. Это уродство, конечно, возмущает меня и возмущает тем более, когда я думаю о тех разрезамированных пустяках, на которые действительно тратятся деньги, потому что недостатки записи объясняются недостатком денег.

Впрочем, я не хочу отговаривать вас от покупки пластинки. Если вы не купите ее, то пусть это будет по той же причине, по какой вы не покупаете некоторые сорта калифорнийского винограда.

Иногда кажется, что от искусства осталась одна реклама, (И не только от искусства, но даже в том спектакле, который именовался «солнечное затмение», не было меры.) Поэтому зрелище рабов рекламы, безжалостно понуждаемых ко все более отчаянным изобретениям (само по себе — почти единственное сохранившееся зрелище), напоминает дантовых осужденных любовников, вечно гонимых нескончаемым ветром. Недавно одному из сверхосужденных (в этом смысле) музыкантов пришлось заняться «очисткой» партитуры... «Сельской чести», хотя ему самому было очевидно, что накопившаяся грязь прошлых «интерпретаторов» была тем защитным слоем, который и позволил этой ужасной вещи продержаться так долго.

Тем не менее реликвии, ассоциируемые с несчастным искусством (так сказать, куски бечевки и оберточной бумаги), служат предметом благоговейного спроса, а иногда даже закладываются в раку образца «железная гора». Вскрыв раку после ядерной катастрофы, потомки, быть может, смягчат некоторые из страшных обвинений против нас, когда убедятся в нашей крайней пошлости. Между тем реликвии становятся все более интимными. Там, где раньше довольствовались посмертной мас-

\* последний крик (франц.).

кой поэта или бронзовой отливкой рук пианиста, теперь требуются менее очевидные части тела. Например, ноги. Однажды в Сиднее я сам с глупым видом стоял в луже гипса, в то время как мэтр читал торжественную речь, а фотографы торопились запечатлеть все это *bêtise*\*. (Где теперь отпечаток моей ноги? В комнате ожидания у ортопеда? Или в каком-нибудь музее рядом со следами доисторического чудовища?) [...]

Я читаю только что вышедший том писем Олдоуса Хаксли<sup>6</sup>; особенно интересен для меня тот период, когда я сам был близок к нему. В некоторых отношениях, однако, автор писем отличается от того человека, которого мне сохранила память. Письма, например, не передают того юмора, и весьма многогранного, который был присущ ему. Возможно, эта сторона характера была просто чужда его представлению о форме и содержании эпистолярного жанра.

В письмах он предстает человеком науки в большей степени, чем я мог представить. Мои предположения были вызваны тем, что он сам осудил научное сообщество за отказ если не узаконить, то хотя бы научно оправдать ЭСП, ЛСД<sup>7</sup> и другие препараты. Другое отличие — это пуританские черты, явно проступающие в письмах и совсем незаметные в человеческом общении. Олдоусу было свойственно сводить все моральные категории к «разумному» или «неразумному» поведению. В теории он допускал существование других уровней, но ему, полному здравого смысла и душевного здоровья (у него не было той частицы ненормальности, которая чужда художнику), ему самому были неизвестны соблазны и мучения того, что не подвластно интеллекту, и потому он мог, например, считать приверженность к спиртному не столько пороком, сколько помрачением разума.

В этом отношении особенно показательно одно из писем к сыну, небольшая проповедь на тему отсутствия целеустремленности и организованности в работе — грехи беспорядочного чтения журнальных статей, добродетели ведения картотеки и т. п. Это письмо — шедевр в своем роде, если не считать того, что в своей назидательности, в своем несколько напыщенном честерфильдовском тоне, в холодности выражения отцовского чувства, оно, скорее, относится к XVIII веку, чем к веку XX. Конечно, оно полно доброты, мудрости, справедливости и даже в какой-то степени понимания адресата. Но в нем ни на йоту нет понимания чувств сына, который в любом случае казался сам себе недостойным своего прославленного отца, а письмо еще усугубляло в нем это чувство. Вот почему, несмотря на то, что мысли Хаксли намного обгоняют современность, сам автор (в широком смысле слова — его стиль) принадлежит прошлому.

Некоторые его недостатки — слепая вера в «авторитеты», склонность к преувеличениям (например, в письме к Фриде Лоренс об упадке Англии в конце второй мировой войны) — в письмах еще более очевидны, чем в очерках (хотя некоторые письма, по существу, представляют собой самые настоящие очерки). Но столь же очевидны в письмах важные и многочисленные достоинства. Например, критические замечания о Валери, Брохе и Т. Э. Лоренсе так остры и откровенны, как ни в одной из его книг. Люди, простые и знаменитые, обрисованы здесь более полно и с большим сочувствием, чем в его романах. К тому же —

\* идиотство (франц.).

с большей пронизательностью. Так. в 1947 году, когда мы были едва знакомы, он замечает: «У Стравинского поистине чудовищная память на реальные или воображаемые обиды»<sup>8</sup>. (Кстати, в книге указывается, что мы впервые познакомились в 1947 году, на самом деле наша первая встреча произошла на 20 лет раньше — в Лондоне, и, во всяком случае, наше знакомство возобновилось в первые годы нашей калифорнийской жизни. Могу добавить, что небольшое число писем к калифорнийским друзьям следует отнести на счет Александра Грэма Белла: Олдоус очень любил поболтать по телефону<sup>9</sup>.)

Что касается моего личного впечатления, письма Хаксли доставили мне больше удовольствия, чем его поздние романы и очерки. Я все больше прихожу к выводу, что меня больше интересует созревание идей автора, чем их окончательная форма. Иначе говоря, идеи меньше занимают меня, чем сам человек<sup>10</sup>.

Ваши страхи были напрасны: название «Фильтр и флюиды» не связано с загрязнением среды; эти термины появились в ходе дебатов в Париже, о которых много писали в газетах. Получилось что-то вроде «Ежа и Лисы», да и смысл здесь близкий. Короче говоря, за этими словами скрывается новое удобное обобщение, по-новому разделяющее весь мир надвое, хотя с самого начала оно обречено попасть на свалку увядших лозунгов, когда новые заботы и новые группировки сил пригнут остроту расхождений или заставят взглянуть на нынешний «раскол» с более широкой точки зрения. Как в шарадах, так и в конфликтах, вдохновенных самим богом, самое интересное — придумать имена для участников игры. Так, Аполлинер — вдохновитель флюидов, а Флорбер (как любой другой мастер единого и традиционного ремесла) — провозвестник фильтра. Отсюда также следует, что моральный императив фильтровальщиков — забота о точности языка, другими словами, язык и есть тот фильтр, который противостоит флюидам.

Философию флюидов можно охарактеризовать еще короче: поскольку в наше время побеждает именно эта партия — партия многих средств воздействия, смешанных средств, новых средств, новых ощущений, — то она стремится уничтожить все границы и не только между музыкой и шумом, поэзией и прозой, искусством и не-искусством, но и между искусством и самой жизнью. Критика флюидов со стороны фильтра очевидна. Сторонники флюидов говорят, что при нынешнем положении дел хороший сонет уже никому не нужен. Фильтровальщики отвечают на это так: поскольку никто не может сделать что-то хорошее даже в узкой области, кто же возьмет на себя смелость объединить эти области в единое целое.

Недавняя «специальная» телевизионная передача под названием «Включенная симфония» оказалась для философии флюидов тяжелым поражением, от которого эта философия может и не оправиться. Построенная на хитроумном двойном предположении, что «Симфония» и «Рок» а) могут быть и б) должны быть объединены, эта передача продемонстрировала прямо противоположное. Не исключено, что каким-то очень косвенным образом «симфония» и «рок» могут перекликаться друг с другом, но по существу они никак не связаны, и было бы вредно утверждать обратное. Конечно, их можно исполнять бок о бок, но из

этого получается лишь варьете. Опыт показал, что при этом уровень падает и страдает оба мира, или даже несколько миров. Впрочем, хотя «Включенная симфония» рекламировала десятки деликатесов, здесь заслуженно торжествовала одна горчица. Никто не станет отрицать упадок «классической» музыки, упадок творчества, средств, целей и, как пыталась показать «Включенная симфония», доходов. Но даже в этом случае классическую музыку не стоит разбавлять, даже если такую задачу ставит себе новый постановщик, который не владеет собственным *métier*\* и потому пытается внушить вам, что пришла пора свалить все и вся в единую кучу (мусорную).

Р. С. Только в одном «Включенная симфония» оказалась удачной — в пробной съемке Зубина Меты в роли Заратустры<sup>11</sup>. С ним сразу же, должна заключить контраст любая авиакомпания, которая выберет тот же мотив для своей рекламы.

На этом заканчиваю, потому что язык отказывается мне служить.

Опубликовано: Harper's magazine (New York), 1970, № 6, p. 37, 38, 40; ТС, p. 291—297. Датировано в ТС 28 марта 1970 г. Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> Речь идет о колледже Барнарда Колумбийского университета.

<sup>2</sup> Эта, в своей основе несомненно анекдотичная статья Г. Шёнберга опубл. в упоминаемой Стравинским газете в разделе «Бизнес и финансы» (!). Стравинскому отведено несколько фраз: «Несомненно — миллионер. Доход от сочинения музыки, пластинок, дирижирования и т. д. Высоко ценит свою работу».

<sup>3</sup> Имеется в виду Бернская конвенция об охране авторских прав на литературные и художественные произведения, которая была принята в ряде стран в 1886 г.

<sup>4</sup> Гуру — глава одной из религиозных сект в Индии, рефери — спортивный судья.

<sup>5</sup> Последний царь Лидии (VI в. до н. э.), по преданию считающийся богатейшим человеком всех времен.

<sup>6</sup> Letters of Aldous Huxley/Ed. G. Smith.— New York, 1969.

<sup>7</sup> Сильнодействующие наркотические средства.

<sup>8</sup> Письмо к Мэтью Хаксли от 17 июля 1947 г., с. 571 указ. выше изд.

<sup>9</sup> Названо имя изобретателя телефонной связи.

<sup>10</sup> В ответ на просьбу составителя сборника воспоминаний об О. Хаксли (Aldous Huxley. 1894—1963. A memorial volume/Ed. J. Huxley.— London, 1965). Стравинский откликнулся письмом, которое характеризует его взаимоотношения с писателем: «Я глубоко почитал Олдоуса и его смерть явилась для меня ужасным потрясением и потерей. Я все еще не в состоянии думать об этом, не могу и писать о нем. Я пытался — действительно прилагал к этому усилия — воздать должное его памяти в вашей книге, но не могу найти слов для выражения моих чувств.

С тех пор как я обосновался в Калифорнии четверть века назад, Олдоус стал моим духом-хранителем. Я чувствую себя совершенно потерянным в его отсутствии...» (с. 26 указ. выше изд.).

В воспоминаниях Л. Либмен нельзя не обратить внимание на небольшой фрагмент: «(Стравинский — В. В.) раскрыл мне секрет белых полос на ступеньках его дома: „К нам часто приходил наш дорогой друг Олдоус Хаксли, а сейчас, знаете ли, он почти совсем ослеп. Вера намалевала эти белые полосы по краям, чтобы он обращал на них внимание и не произошло бы несчастного случая. Видите ли, слепой может видеть белый даже тогда, когда он ничего не видит“» (Libman, p. 94).

<sup>11</sup> По-видимому, в передачу была включена симфоническая поэма Р. Штрауса «Так говорил Заратустра» (1896) в исполнении оркестра под управлением Зубина Меты.

\* ремеслом (франц.).



## 142. Портрет художника в старости

Когда я сделал первый надрез (при вскрытии мужчины, злоупотреблявшего минеральной водой), меня ослепило сияние сталактитов в желудке бедняги— мне пришлось целый месяц носить темные очки.

*Дж. Мередит*

— *Уже год, г-н Стравинский, как мы ничего не знаем о вас. Тогда вы приходили в бега после операции.*

— Я и теперь, как говорят, занимаюсь тем же. За это время появилось столько однозвонных публикации о кризисе в другой области, что потоку доброжелательных писем не было конца. Напоследок пришла кипа писем от школьников с Лонг-Айленда. «Вы действительно лихой парень», — сказал один из юных корреспондентов. — Если у Вас будет настроение, можете мне ответить». А другой посоветовал мне «смотреть на сестер» — он предвидел больничную скуку, но не предвидел, что наблюдение за мной достигнет той степени, когда оно становится уже обременительным. Наконец, еще один, чьи логические выводы из общепринятых моральных устоев, очевидно, впервые потерпели крушение из-за несоответствия между тем, что должно быть и что есть, на самом деле, сказал: «Огорчен, что такой хороший композитор, как вы, болен. P. S. Мой отец — врач». А еще один, возможно, будущий музыкальный критик, выразил желание, чтобы я «выздоровел и написал еще одну оперетту».

Спасибо, я чувствую себя лучше. Друзья в Европе говорили, что я теперь кажусь моложе, чем во время моего визита два года назад, — даже когда учитывали, что ход вещей с большой степенью вероятности может принять прямо-таки противоположное направление. Но в моем возрасте комплимент, заключающийся в слове «моложе», может звучать очень по-разному. Так, например, омоложение на восемь десятилетий было бы явным преувеличением.

— *Вы все лето провели в Evian-les-Bains?\**

— Точнее было бы назвать его Evian dans la pluie\*\*, причем «pluie» — еще слишком мягко сказано. Это обыкновенное местечко, где после полудня на озеро почти ежедневно обрушиваются штормы подобно злым духам. Зато город Эвиан — совсем другое дело. Там выбираешь между быстрой смертью в игорном доме и медленной смертью от минеральной воды. Это определенно не то место, где что-то происходит или есть вероятность, что когда-нибудь может произойти. Город идет в ногу со временем лишь в том отношении, что озеро теперь загрязнено, а форель а la carte\*\*\* отравлена ртутью. Но, может быть, даже это не ново. Еще около 1400 года расположенное на озере имение Chateau de Ripaille славилось своими эссенциями, очищенными «contre les miasmes»\*\*\*\*.

— *Вы жили близко от озера?*

— Непосредственно над ним, в отеле, существующем преимущественно для восьмидесятилетних старцев. Но в противоположность другу Одена из его «Дома для престарелых» я полагаю, что ни один престарелый постоялец не молился о том, чтобы ему было дано «быстро уснуть», а лишь о том, чтобы уснуть безболезненно. (Оден не любит неопределенности. В качестве директора программы самоубийства он быстро очистил бы все учреждения, представляющие собой залы ожидания на пути к богу.) На деле же единственный недуг, от которого эти уважаемые люди готовы были умереть, — избыток жизни, а так как это были французы, то и избыток еды. Пусть они между трапезами и производили впечатление обреченных на смерть, они тем не менее совершенно недвусмысленно мчались в ресторан, либо их с удвоенной скоростью везли туда на катачках. К тому же ели они все не меньше, чем беременные женщины, и поголовно жаловались, что мясо «dure»\*\*\*\*\*, и оно действительно

\* Эвиан купальный (франц.).

\*\* Эвиан дождливый (франц.).

\*\*\* по меню (франц.).

\*\*\*\* от миазмов, ядовитых испарений (франц.).

\*\*\*\*\* жесткое (франц.).

почти всегда таким и было. (Учитывая время, необходимое им для проглатывания пищи, не приходится удивляться, что французы в основном одноязычны. Гораздо более удивительным кажется мне наличие большого числа монархистов среди них. Даже наиболее популярные «Patisseries» \* назывались «Le désir du roi» \*\*, «Caprice du roi» \*\*\*, «La couronne» \*\*\*\* и т. д. У большинства этих людей в ванной комнате наверняка можно увидеть бюст того или иного Людовика.)

Если старые люди выглядят суровыми и сварливыми, то причина этому, пожалуй, не жизненный опыт (как бы убедительно это ни казалось), но скорее физическое вырождение. Это — страшный остров превращений Цирцеи<sup>1</sup>. Поэтому тонкие губы, как мне кажется, свидетельствуют об отсутствии зубов, а не об ожесточенности и враждебности. И молчаливость пожилых людей следует объяснять, скорее, их слабым слухом, чем осуждающей позицией, а их манеру говорить отрывисто — затрудненностью речи, а не желчностью. И если они столь раздражающе сварливы и по любому поводу жалуются, то основная причина этого — физическая немощь. Следовательно, те две допотопные старые девы за соседним столом, кажущиеся очень озабоченными по поводу напитков на моем столе, вовсе не обязательно братья Гримм \*\*\*\*\*; они, возможно, весьма приветливые (и испытывающие жажду) старушки, чьи лица просто не отражают их «внутренней динамики». К тому же я хочу верить, что все сверстники старше восьмидесяти лет — друзья.

— *Чем вы занимались в Эвиане?*

— Принимал посетителей. Живя в уединенном отеле, труднее заставить поверить кого-то, что тебя «нет дома», чем в большом городе. К тому же потребовалось время, чтобы отказать в приеме доискивающимся его академикам. Мне все лето пришлось бы провести за чтением их вопросов ко мне. Сам же я занялся розысками своих прежних квартир в Монтрё, Кларане, Веве<sup>2</sup>, но рядом с новыми надстроеными домами их трудно было узнать. Кстати, виды со стороны Швейцарии куда красивее, но я был под таким сильным впечатлением от своих соседей по отелю, что даже Dents du Midi казались мне обломками зубов \*\*\*\*\*.

Еще одна угроза огромной потери времени возникает в связи с наступлением круглой даты со дня рождения. Так, например, устроители фестиваля на Эльбе<sup>3</sup> мне уже неоднократно писали и просили моего согласия на приезд. Но еще более обременительна необычайно бурная деятельность по поводу моей кончины. Со мной консультировались относительно содержания памятных концертов, альбомов пластинок и посмертных телепередач. Мне даже предлагали хорошие гонорары, хотя совершенно непонятно, каким образом я их, в сущности, смогу получить. Более того, мне уже предложили памятник (разумеется, с мраморной музой), но я решил дожидаться чего-нибудь получше; может быть, разожгу для этого конкурентную борьбу между новыми, еще сильнее стремящимися к культуре странами.

— *А что за посетители?*

— Одни приходили просто из любопытства. Они рассматривали меня как некий феномен, ну, скажем, как камень, который через какое-то время после захода солнца еще сохранил тепло. Они несомненно думали, что были бы рады умереть в пятьдесят или шестьдесят, и действительно радовались бы, пока не настал бы срок. Другие были профессиональными посетителями: врач из Женевы, который, как выяснилось, знал каждую ноту из «Свадебки», некий лорд Сноуден, который меня фотографировал. (Я испытал облегчение, что он меня разыскал. Днем раньше мне позвонила его секретарша, чтобы спросить: «Где в точности находится Авиньон?»<sup>4</sup>.)

Но большинство посетителей были моими старыми друзьями; одни из очень отдаленных мест, например, из Лос-Аджелеса, другие из совсем рядом лежащих, к примеру, с противоположного берега озера. Следует добавить, что один из друзей, парижанин, был «интеллектуалом» старшего поколения, то есть почти вымершим типом философа-этика, который хорошо разбирается в математике и искусствах, свободно говорит на пяти современных и двух классических языках. Этим он отличается,

\* кондитерские (франц.).

\*\* Мечта короля (франц.).

\*\*\* Каприз короля (франц.).

\*\*\*\* Корона короля (франц.).

\*\*\*\*\* Игра слов: Grimm — гнев, ярость (нем.).

\*\*\*\*\* Название гор в Швейцарских Альпах; здесь игра слов: первое слово по-франц. означает «зубы». (Прим. пер.).

с одной стороны, от нынешнего эндемичного парижского семиолога, который равно как и его заокеанский коллега, «универсальный грамматист» (опыты пока ставятся только на мышах), знает о языке вроде бы все, за исключением: как им пользоваться. С другой стороны, он отличается и от особых американских видов программистов-прикладников, системных аналитиков, футурологов.

Однако я отклонился от темы. Самым интересным посетителем была моя племянница из Ленинграда. Она рассказала мне, что моя квартира в Устилуге восстановлена и превращена в музей<sup>5</sup>. Мои письма в СССР опубликованы<sup>6</sup> (вероятно, по закону Прудона, гласящему, что «собственность — воровство», и существует она лишь для того, чтобы быть украденной). Хранят эти письма в Пушкинском доме, Русском музее, архиве Римского-Корсакова, Публичной библиотеке в Ленинграде, в Ленинградском институте театра, музыки и кино. Племянница рассказала также, что выходит биография моего отца, написанная Кутателадзе и Гозенпудом<sup>7</sup>. [...] Все же хорошо знать, что дома тебя ждут, как заверяла меня племянница. Приятно также доверие, проявляемое Советским Союзом к моей музыке. [...]

— *Почему же вы тогда вернулись в Нью-Йорк?*

— Чтобы иметь возможность снова уехать. И для того чтобы быть в курсе событий, то есть знать, какие люди сейчас выдвигаются, а какие сходят со сцены, кто слишком рано достиг зенита, высших должностей. Да и поскольку я привык к Нью-Йорку и в какой-то степени от него завишу, мне попросту необходим его ядовитый, отравленный воздух, его шум в сто децибел, его опасность коронарного стресса. В Эвиане вентиляция была чересчур очищающей, тишина — слишком полной, спад напряжения — едва ли не чрезмерным. Столь резкие изменения явно не очень полезны. В следующий раз мне придется отступить более постепенно и остановиться на неделю или около того, ну хотя бы в Чикаго.

Ввиду предстоящей катастрофы в области технологии (отсутствие электроснабжения, выход из строя коммуникаций) и слишком большого прироста населения завтрашний нефтехимический смог окажется либо «опасным», либо только «угрожающим», «приемлемым» или же «неприемлемым» (и что будет тогда?). Житель Нью-Йорка подобен прикованному к железнодорожным рельсам человеку из немого фильма. Ему остается лишь ждать, что подосплет быстрее — спасение, возможно, уже запоздалое, или паровоз, не поддающийся торможению.

— *А культурные аттракционы Нью-Йорка? Театр? Опера?*

— Этот вопрос всерьез? Сдается, что вы меня дурачите?

— *Вы высказали некоторые суждения о сонатах и квартетах Бетховена<sup>8</sup>, но не сказали своего мнения о его симфониях.*

— Причина в том, что для оценки столь популярной музыки у нас не существует критериев. Рассмотрение искусства с негативных позиций меня не привлекает, а положительная критика слишком трудна. Я здесь основываюсь на аргументе, согласно которому доказательству поддается только ошибочность научных гипотез, но не их правильность. И наконец, еще потому, что симфонии — это публичные заявления, а сонаты и квартеты — последние особенно — личные или, во всяком случае, более интимные высказывания, привлекающие меня гораздо сильнее.

Исключение составляет Adagio из Девятой. Я говорю это потому, что оно меня в последнее время очень глубоко волнует. После этого признания меня, казалось бы, можно обвинить в пристрастности. Однако на деле я всегда стремился делать различие между музыкальным объектом и вызываемыми им эмоциями.

Отчасти я это делал на том основании, что объект активен, а эмоция реактивна, и тем самым она являет собой некое преобразование. Но не подумайте, что я когда-нибудь верил в такого рода деления или же теперь верю в модное теперь объединение «чувствительности» и «интеллекта», так называемые «новые» и «старые» мозги. Я просто хочу этим сказать, что ваши и мои эмоции значительно менее интересны, чем искусство Бетховена, и Бетховен сообщал нам в первую очередь не свои «чувства», а свои музыкальные идеи. К тому же эти идеи не обязательно воплощают те эмоции, какие им в тот момент владели, хотя могут и воплощать их. Иначе говоря: я утверждал (и все еще утверждаю) противоположное Дидро, требовавшему, чтобы картина его «волновала», «надрывала душу», заставляла «дрожать» и «плакать», но вслед затем лишь «услаждала его зрение»<sup>9</sup>. Короче: искусство было для него делом второстепенным.

— *Из чего складывается идея? Что вами осознается в первую очередь?*

— Интервалы, комбинации интервалов. Ритм, который есть рисунок (и структура), зачастую приходит позднее, мало поддается изменению, что с интервалами бывает редко. Добавлю, если позволите, еще одно: обязательным признаком наличия у композитора воображения служит его способность распознать потенциал своего замысла, например, не слишком ли он запутан, а потому требует прояснения, либо же он чрезмерно расплывчат, и его необходимо сконцентрировать. При этом сила привычки играет большую роль, чем думает сам композитор.

Я никогда не видел эскизов первой части Пятой симфонии Бетховена, но не поверю, что композитор придумал интервал и ритм независимо друг от друга. В законченной композиции они, разумеется, идеально согласованы (или, как утверждают богословы школы «Два естества», «нераздельны и слиянны»). И тем не менее самый примечательный аспект этой части — ритм. Во-первых, он становится нерегулярным только в местах незвучащей музыки, то есть при паузах различной длительности. Во-вторых, звучащая музыка определяется лишь тремя и к тому же только равномерными ритмическими единицами: половинами, четвертями и восьмыми (никаких ямбов! никаких триолей!). И в-третьих: поразительнейшее самоограничение — во всей части нет синкоп.

Бетховен настолько последовательно придерживается этой линии, что возникает подозрение, не принудил ли он себя к этому ради «игры». Однако, далекий от мысли ограничивать свою фантазию, он столь же изобретателен, как всегда, и даже еще более решительно проявляет это свое качество. Так, например, в диалоге духовых и струнных, начиная с такта 196, следуют друг за другом 32 половинные длительности без каких-либо чередований ритма, хотя многое другое здесь изменяется (мелодико-гармоническое движение, инструментовка, перемещающая акценты, длина фраз). Притом этот эпизод не только никак не моното-

нен ритмически, но по напряжению подстать какому-нибудь пассажи из «Весны священной».

Вторая часть по сравнению с первой, в плохом смысле слова, так подчеркнута возвращается к ритмическому акценту — так железно, — что ритмического напряжения почти не существует. Кроме того, Бетховен не всегда противостоит искушению длиннот (например, у деревянных духовых, такты с 129 до 143). После первой части симфония становится довольно трудно удобоваримой.

— *Какие симфонии не вызывают у вас возражений?*

— Вторая, Четвертая, Восьмая. Зато Шестую не могу слушать вообще. Музыка повсюду «чудесна», но не более того. Тональная и метрическая регулярность несомненно находятся в соответствии с простотой «сцены», но разве важна «сцена»? «Ручью»<sup>10</sup>, хотя он по длине и равен Дунаю, недостает событий (порогов, водоворотов, водопадов), и несколько эпизодов в произведении великого композитора мне нравятся меньше, чем возвращение второй темы в такте 113. Тем не менее тематические структуры «Пасторальной» можно найти в предшествовавших и последующих симфониях, например, в Adagio Четвертой (такт 34) и в Andante Пятой (саму тему, но наиболее явно — ее вариацию, изложенную тридцать вторыми) и — совсем уж неожиданно — в заключительной кульминации из Adagio Девятой (такт 147).

Первая часть Второй симфонии — безоговорочно самая блестящая во всех девяти симфониях; к тому же в ней впервые проявляются многие черты симфонического стиля Бетховена. Схожие с ударом молотка затакты, внезапные паузы, неожиданные смены гармонии, неожиданные расширения и дробления, неожиданные обращения или замедления ожидаемого заполнения аккорда. Остальные части также послужили моделями для последующих симфоний: Larghetto — для Andante Пятой (особенно начиная с такта 230), скерцо и финал для тех же частей Четвертой. Бетховен в своих симфониях редко обращается к теням своих предшественников, если не считать отголосков Гайдна в Первой. Одно из таких немногих обращений — эпизод с литерой  $\overline{A}$  в финале Второй симфонии; этот эпизод мог бы встретиться в какой-нибудь из оперных увертюр Моцарта.

— *A «Героическая»?*

— Первую часть дирижеры-полубоги всегда настолько искажают, что я редко могу понять ее. То же самое можно сказать о траурном марше, который дирижеры пытаются играть как можно торжественнее, но обычно им удается лишь похоронить его. И наконец, последняя часть разочаровывает тем сильнее, что она следует за самым чарующим из всех скерцо, когда-либо написанных Бетховеном, — в этом дирижеры, правда, не повинны.

Четвертая (наравне с Восьмой) — наиболее ровно написанная симфония. Несмотря на это, как правило, берут настолько медленный начальный темп, что лишь *accelerando* дает возможность сыграть последние звуки в конце вступления. Очевидно, один такт вступления должен примерно соответствовать двум тактам Allegro (точно так же, как шестнадцатые в конце вступления Первой симфонии должны быть равны

шестнадцатым в Allegro, то есть играть их нужно как шестьдесятчетвертые). Упомянем, к слову, что непонимание Вебером этой симфонии тем более странно, что кларнетное кантабиле во второй части очень родственно его музыке<sup>11</sup>.

— *А Девятая в целом?*

— В Allegro много нового (например, вагнеровский бас на такте 513), но главная тема оканчивается очень резко, а фигура из нот с точкой своенравна (я имею в виду восемь тактов fortissimo непосредственно перед da capo). Скерцо хотя оно и составляет лучшую часть программы Huntley-Brinkley<sup>12</sup>, равно как и скерцо из Седьмой, слишком длинное. Кроме того, его всегда играют неверно. Двухдольные и трехдольные такты должны быть примерно равны. Если это не стало очевидным из stringendo вступления, то уж presto не должно оставлять никаких сомнений — оно более надежный указатель, чем метроном, и к тому же едва ли может оказаться опечаткой. Короче: соотношение примерно то же, что между двухдольными и трехдольными тактами в «Героической».

И наконец, что касается непрерываемого финала, то все еще не осмеливаются сказать правду, хотя композитор ее, по-видимому, осознал (согласно Зонлайтнеру и другим)<sup>13</sup>. Одна часть правды в том, что эта музыка местами банальна, например, в одном эпизоде последнего prestissimo и в первой вариации темы у оркестрового tutti, схожей с немецкой духовой музыкой типа «Kaisermarsch»<sup>14</sup>. Банальность — серьезный порок, однако не следует без конца подчеркивать ее.

Другая часть правды: голоса и оркестр не согласуются. Симптом этому — неуравновешенность звучаний. С 1958 года, когда я дирижировал собственным сочинением в программе, где была также Девятая, я не слышал ее в живом исполнении; но я никогда не слышал ее гармоничного исполнения. Несмотря на усилия звукооператоров, «фальшивые» ноты все равно выпирают из «апокалипсического» первого аккорда. Самые изощренные трюки не в состоянии спасти фигурации струнных на «Обнимитесь, миллионы!». Ведь ошибка здесь не технического, но музыкального характера.

Однако грубейшая ошибка заключается в том, что финалу отведена вовсе не подобающая ему роль, и соответственно неуместны и средства, которые здесь применены. Воздействие голосов весьма ограничено и снижает воздействие бессловесной музыки. А первое вступление голоса прямо-таки шокирует! Певец здесь столь же неуместен, сколь нелепо появление его собрата в прологе «Паяцев».

— *А Adagio?*

— Как я уже говорил, мне недостает аргументов, чтобы обосновать его «правильность». Кроме того, я не умею столь точно выразить свою мысль, как сумел выразить свою племянник этого глухого человека. «Это меня радует, что Ты ввел прекрасное Andante», — заметил он в одной из разговорных тетрадей, сам не сознавая далеко идущего значения своих слов<sup>15</sup>. Ибо форме Adagio и его аналогам, полетности трехчетвертного размера с его задержаниями, переходящими за тактовую черту, — всему этому суждено было стать достоянием «старой», что, разумеется, означает «новой» Вены. Так называемый «венский стиль»,

элемент музыкального языка, свойственный столь различным музыкантам, как Брамс, И. Штраус, Вольф и Малер, в этом Adagio был не просто превосхищен, но изобретен. Это в первую очередь относится к Малеру. Обращение к духу Малера в среднем разделе серенады духовых могло бы показаться поистине зловещим, не будь Бетховен всегда чутким посланцем из будущего, во всяком случае того единственного будущего, которое меня волнует. Однако достаточно. Идите и послушайте сами! Вся часть — это выдержанная на всем ее протяжении возвышенная мелодия композитора, которая более чем что-либо «облагораживает человека и поднимает его до тех высот, каких он в состоянии достичь»<sup>16</sup>.

Опубликовано: Melos (Mainz). 1971, № 2, S. 49—54, со ссылкой на New York Review of Books (дата не указ.); ТС, p. 161—169; Ruch Muzyczne (Warszawa), 1971, № 20; Литературная газета, 1971, 12 мая, с. 14 (фрагм.). Датировано в ТС сентябрем 1970 г. Публикуется по тексту Melos'a. Пер. с нем. Л. С. Товалевой.

<sup>1</sup> В древнегреч. мифологии волшебница Цирцея с острова Эя обратила в свиней спутников Одиссея.

<sup>2</sup> Швейцарские города, в которых в 1910-е гг. жил Стравинский.

<sup>3</sup> Имеется в виду Гамбург, в котором периодически устраиваются музыкальные фестивали.

<sup>4</sup> Город находится во Франции, в Провансе.

<sup>5</sup> К. Ю. Стравинская посетила композитора в Эвиане в июле 1970 г. Дом Стравинского в Устилуге действительно сохранился, но музей здесь был открыт лишь в мае 1987 г. (см.: Терещук В. Сохранить дом Стравинского.— МЖ, 1982, № 7, с. 9).

<sup>6</sup> Сборник «И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы» (М., 1973) в это время только готовился к изданию. В нем была опубликована та часть эпистолярного наследия Стравинского, которая находится в хранилищах и музеях СССР, а также в ряде личных архивов.

<sup>7</sup> Речь идет не о биографии, а о сборнике документальных материалов: Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания/Сост. и прим. Л. Кутателадзе. Общ. ред. А. Гозенпуда.— Л., 1972.

<sup>8</sup> См. № 134, 140 наст. изд.

<sup>9</sup> Если в данном случае имеется в виду «Парадокс об актере» Д. Дидро, то слова, о которых упоминает Стравинский, звучат в оригинале умереннее: «Я слышу, как вы рассказываете о чем-то в обществе; ваши нервы возбуждены, вы плачете. Вы чувствовали, говорите вы, и чувствовали сильно... Однако вы увлекали, поражали, трогали, производили впечатление...» (цит. по кн.: Дидро Д. Эстетика и литературная критика.— М., 1980, с. 546).

<sup>10</sup> «Сцена у ручья» — вторая часть Шестой симфонии Бетховена.

<sup>11</sup> В опубликованном литературном наследии Вебера не обнаружено никаких высказываний о Четвертой симфонии Бетховена.

<sup>12</sup> Популярная передача новостей американского телевидения с двумя комментариями. (Прим. пер.).

<sup>13</sup> Стравинский ссылается на высказывание Леопольда Зонлайтнера — племянника Йозефа Фердинанда Зонлайтнера (автора либретто «Фиделио»), приводящего в своей статье «Ad vocem: Contrabass-Recitative der 9. Symphonie von Beethoven» (См.: Allgemeine Musikalische Zeitung (Neue Folge), 1864, № 14, 6. Arg., S. 245—246) следующее свидетельство: «Я не могу не упомянуть тот случай, о котором мой покойный друг Карл Черни (любимый ученик Бетховена) неоднократно рассказывал как о достоверном факте. Спустя некоторое время после первого исполнения Девятой симфонии Бетховен в тесном кругу ближайших друзей, среди которых был и Черни, решительно высказался о том, что считает последнюю часть названной симфонии своей неудачей (Mißgriff); он хотел эту часть исключить из симфонии и написать чисто инструментальную музыку без голосов».

Называя других непочитателей финала Девятой, Стравинский, по всей видимости, имеет в виду Мендельсона, признавшего в письме к И. Г. Дройзену от 14 де-

кабря 1837 г. о своем непонимании «того места, где вступают голоса» (Ворбс Г. Х. Мендельсон-Бартольди. — М., 1966, с. 182).

<sup>14</sup> Имеется в виду Императорский марш Вагнера (1871).

<sup>15</sup> Слова Карла Бетховена, зафиксированные в 43-й «Разговорной тетради» во второй половине 1823 г. (см.: Ludwig van Beethovens Konversationshefte.— Leipzig, 1968, Bd 4, S. 180), по мнению А. Тайера, только лишь предположительно относятся к эпизодам Andante moderato в третьей части Девятой симфонии (Thayer A. Ludwig van Beethovens Leben.— Leipzig, 1908, Bd 5, S. 42). В оригинале они звучат следующим образом: «Mich freut es, daß Du schöne Andante hineingebracht hast».

<sup>16</sup> Источник цитаты не установлен. Высказывания Стравинского о симфониях Бетховена см. также в «Диалогах» (Д, с. 254—255).

## 143. Предисловие к «Темам и заключениям»<sup>1</sup>

Это однотомное издание «Тем и эпизодов» (1966) и «Ретроспектив и заключений» (1969) отличается от выпущенных по отдельности американских оригиналов тем, что я переработал, сократил, растянул содержание ранней книги и дополнил более позднюю. Итак, нынешний текст «Тем» пришел на смену американскому варианту, который более не будет издаваться в своем первоначальном виде. «Ретроспективы» же содержали годовую прибавку и мою последнюю работу в области слова.

Мне бы не хотелось, чтобы эта книга<sup>2</sup> обо мне и моей музыке стала последней,— в самом деле, о моей музыке она почти ничего не говорит, разве только мимоходом, в комментариях к Бетховену. Сейчас прошло же почти пять лет с того момента, как я прекратил сочинять музыку, — время, за которое я должен был превратиться из композитора в слушателя. Вакуум, образовавшийся вследствие этого, оказался незаполненным, но я сумел в нем прожить,— причем в огромной степени благодаря музыке Бетховена.

Тем не менее я мог (и делал это) писать, говорить, критиковать и, поскольку это стоит особенно дорого, высказывать свои взгляды. А в том, что взгляды стоили очень дорого в прямом смысле купли-продажи,— но не только, убедится всякий, кто наведет справки в налоговом управлении Министерства финансов США. Теперь я могу признаться, что за некоторыми из моих предисловий, обзоров, интервью скрываются корыстные цели. Баланс между моими доходами и потребностями, мягко говоря (или это уже давно всем известно?), в течение последних десяти лет или даже больше, стойко держится на «дефиците»; а уровень дефицита определяется, в свою очередь, продукцией, если не музыкальной, то faute de mieux\*, словесной. Потому что писать в Америке — это значит избавляться от налогов. Раздраженное послание в газету, изредка, огромное количество (ditto\*\*) автографов и несколько бесед, ставших достоянием публики,— это почти все, что появилось за последнее время. Но и этого немного оказалось более чем достаточно, чтобы выставить меня в виде monstre sages\*\*\* и почше лохнесского.

Совершенно ясно, что меня не облагодетельствуют такими почестями, какие пожаловали недавно сеньору Казальсу, вознамерившемуся опубликовать свою книгу<sup>3</sup> (Казальс на шесть лет старше меня). Но я преисполнен благодарности за то, что получил возможность слушать и любить музыку других композиторов в том объеме, в каком не могу этого делать, когда пишу собственную.

\* за неимением лучшего (франц.).

\*\* именно так (итал.).

\*\*\* страшного чудовища (франц.).



Опубликовано: ТС, р. 15—16. Датировано в ТС 1 марта 1971 г. Пер. с англ. В. Н. Чемберджи.

<sup>1</sup> Книга Стравинского «Темы и заключения» (ТС), вышедшая уже после смерти композитора в 1972 г. в Лондоне, объединила материалы двух его предыдущих книг: «Тем и эпизодов» (ТЕ) и «Ретроспектив и заключений» (РС). Здесь же был опубликован ряд новых материалов, отсутствующих в ТЕ и РС.

<sup>2</sup> Имеется в виду ТС.

<sup>3</sup> Речь, по всей видимости, идет о кн.: Joys and sorrows: Reflections by Pablo Casals as told to A. Kahn.—New York, 1970.

## 144. Пора невзгод

Когда мне приходится чересчур много думать о своих легких, я еду к морю... ради свежего воздуха... С милым городом на Манхэттене я распрощался...

*Г. Мелвилл. Моби Дик*

Остров полон шума.

*В. Шекспир. Буря*

— В «Таймс» было напечатано, что вы выбрали себе в качестве местожительства Нью-Йорк, 2-й Стравинский.

— Выбрал? Ну да, понимаю, что вы имеете в виду: вместо Галапагосских островов. На деле же я живу здесь ради врачебного наблюдения, но с другой стороны, не живи я здесь, я бы, возможно, и не нуждался в нем так часто. Но человек приспосабливается ко всему, даже к ядовитым веществам окружающей среды. Это аргумент митридатизма<sup>1</sup>, который скучные идиоты — специалисты по экологии, — вероятно, не учли.

— В «Таймс» было также напечатано, что вы продаете свои рукописи и другие документы.

— Надеюсь, что мне это удастся. Из-за отсутствия концертов и грамзаписей мои доходы сильно сократились. И в то время, как признанная часть моих произведений не приносит мне в США (не присоединившихся к Бернской конвенции<sup>2</sup>), никаких авторских отчислений, другая, мало популярная часть их, судя по нынешнему темпу прироста дохода, даст мне лишь к моему 102-летию возможность оплачивать счета за лекарства. Несмотря на это, при выработке новых налоговых законов исходили, очевидно, из того, что композиторы — более доходные источники взимания налогов, чем все нефтяные короли, вместе взятые, которых еще и не начинали доить. Указы не только запрещают засчитывать в счет погашения налога рукописи, передаваемые в дар библиотекам и университетам; они требуют, чтобы сам дарящий платил налог. Таким образом, твой актив превращается в пассив. В моем положении есть только один выход: по мере возможности продавать сочиненное мною, но за вычетом уплаты маклерам и куска, который, разумеется, всегда урвет прожорливое финансовое управление; в этом случае мне остается лишь часть от суммы, упоминаемой ежедневными газетами. Однако, может быть, и не все потеряно. Мне предложили столько же денег, сколько я заработал за всю свою жизнь композиторским трудом, если я выступлю с легкой болтовней — а может быть, это называлось «кто я такой»? — в телепередаче.

— Но «Таймс» писала, что вы купили квартиру.

— Из соображений экономии — таков аргумент. Кроме того, мне необходимо место для книг. В этом я схож с членами общества книголюбов, обнаруживающих, что единственный способ не задохнуться от бумаги — не выходить же из общества — это переехать. Между прочим, мой отец был обладателем самой большой частной библиотеки Петербурга; это я узнал из последнего номера «Советской музыки», в котором репродуцированы также одна из моих ранних картин и несколько рисунков: виды Кёнигштайна, Хёхста (знаменитого своим фаянсом) и других мест, охотно посещавшихся в 90-е годы<sup>3</sup>. А новая советская книга «Творческое формирование

Игоря Стравинского», написанная В. Смирновым, вероятно, напомнит мне и о многом другом из моей прежней жизни <sup>4</sup>.

— *Почему вы уехали из района Центрального парка?*

— Мне необходимо было видеть другие статуи (новая квартира расположена недалеко от Mall, этого пантеона, выдержанного в стиле al fresco) <sup>5</sup>. Присмотритесь к 59-й улице, начиная от угла Пятой авеню. Прежде всего, кто этот конный воин, ведомый женской фигурой ангела с пальмовым опахалом в руке? Хотя фарисейская суть комбинации чрезвычайно актуальна, но стиль и средства передвижения уместны, скорее, для времен первой гражданской войны. Может быть, пешком идет Уитмен, и, следовательно, человек верхом на лошади — это Гертруда Стайн? <sup>6</sup> Я понимаю, что ответить на этот вопрос может лишь тот, кто консультировал надпись на цоколе: генерал-миротворец Шермен.

Но разве хоть один человек когда-нибудь смотрит на эти статуи? Удовлетворяют ли они чьи бы то ни было потребности? Разве что потребности собак, отчетливо дающих понять, что они предпочитают эти памятники другим на близлежащих улицах за более низкими оградами. Они, возможно, являются разносчиками токсичных веществ, но одновременно выражают свое преклонение перед людскими критериями.

Еще большая загадка — фонтан на другой стороне улицы, отчасти из-за отсутствия в нем воды (ни единой струйки, никакого бульканья спокон веков, на моем веку во всяком случае). Но кто же эта нимфа в окружении воображаемых струй? Скромность? (Один критический предмет одежды еще не совсем сброшен.) Диана? (Этому месту отдает предпочтение несметное количество собак.) Не менее загадочна орнаментика; в ней есть одновременно нечто астрологическое — крылатый телец — и явно морское: моллюски, черепахи и уже упомянутая прекрасная купальщица. Сейчас этот квартал, как и все соседние, сносятся. «Восстановление площади Пулитцера» — возвещает табличка, тем самым еще больше усугубляя тайну.

Южный берег на противоположной стороне острова в парке несомненно посвящен соседям, прежде всего Кубе. Но к этому нужно добавить, что у памятника «Maïne», на стороне Колумбус сёкл наилучшие шансы быть избранным «самой ошеломляющей достопримечательностью города» <sup>7</sup>. Затонувший корабль, контуры которого намечены носовой частью гондолы с трезубцом, окружен оплакивающими; во всяком случае, мне кажется, что они плачут, хотя, возможно, опустили головы из-за нечистой художнической совести. Либо просто согнулись под тяжестью голубинового помета, копоти и загрязнения другими, более полихромными ядами. Неудивительно, что фигура великого — хотя и неверно изображенного — мореплавателя, ответственно за все это, причалила теперь в названном его именем водовороте транспортных магистралей и смотрит в противоположную сторону.

— *А площадь Боливар?*

— Ее нельзя назвать даже вмятиной. Выделяя землю, поспешили настолько, что скульптура трех наездников остается практически невидимой для человека, стоящего на той же стороне улицы. Дело еще и в том, что цокольные плиты безмерно высоки — отчасти по тем же причинам, по которым недостаточно глубоко укоренившиеся деревья в парке теперь приковывают к земле. И все же цокольные плиты составляют, пожалуй, самую ценную часть этих статуй. [...]

Однако как нелепо выглядят эти кавалеристы, особенно по сравнению с автомобилями, выезжающими из теснины мимо них в парк. Важен, разумеется, не сюжет скульптурного портрета (хотя он мог бы в какой-то мере служить извинением для худших образов); и уж, конечно, не важно, чтобы в скульптуре было хоть что-то от подлинного искусства. Это значило бы хотеть слишком многого, тем более что мы (в отличие от Бартоломео Коллеони) живем не в век лошадей и не в век портретного искусства и уж никак — что, впрочем, могло бы быть — не в век искусства вообще. Оправдание, если кто-то в нем нуждается, наверно, лучше искать в более близкой нам сфере. Например, в истреблении видов. В этой связи статуи в один прекрасный день смогут представлять некий зоологический интерес; а может быть, даже мифологический, ибо лошади в наших широтах могут стать такой же редкостью, как единороги.

Возвращаясь к статуям: недавно я видел робота, первого настоящего робота, какой мне когда-либо встречался, то есть не человека-робота (я уже видел кандидатов на политические посты, запрограммированных путем референдума). Электронный манекен на мосту Джорджа Вашингтона подавал машинам знак переезда с одного ряда на другой. На нем были светящийся головной убор и куртка; с одной стороны,

потому, что успех его действий зависел от поразительного сходства в одежде (ведь никакие стрелки и прочие знаки не обладают таким авторитетом), с другой стороны, из-за плотности «полога, воздуха», ибо слова Гамлета сегодня звучат угрожающе пророчески<sup>8</sup>. Этого эрзац-человека не сразу можно было признать за такового. Его выдавала только зверская неутомимость — в будущие модели, усовершенствованные путем улучшения «киборг»<sup>9</sup> и «внетелесной эволюции», несомненно, встроит замедлитель. Тем не менее отсутствие лица у человека, если смотреть на него с близкого расстояния, меня шокировало. А такового не следовало бы допускать. Ведь в конечном итоге мы очень быстро привыкли к «идите» и «стойте».

— *Однако вернемся к лошалям. Знаете, какое-то количество все еще существует: их запрагают в свадебные кареты, встречаются они и в полиции, может быть даже в школе верховой езды.*

— Совершенно верно, но я вижу их только в конце недели, когда парк закрыт для автомашин и похож на киностудию, оборудованную для съемок сцены из 1900-х годов. Здесь так же катаются на велосипедах, лыжах, коньках, бегают по лесу и ездят в каретах. С одеждой дело обстоит иначе. Фактически единственная символизирующая эпоху принадлежность одежды, которая может претендовать на универсальность — надеюсь, однако, без глубокого значения — это сапог. Видел я и мужские шляпы на манер квакерских того же периода, что и черные женские шляпы для катания в каретах; видел цыганские юбки с оборками, пелерины и, пожалуй, даже кринолины. И все это одновременно с последним криком моды из магазина Блюмингдейла в Сан-Тропезе и с приобретениями, которые следуют за каждым изменением курса дня на бирже, регулирующей длину юбок выше и ниже колен. Но так как мы имеем дело с Нью-Йорком, то велосипеды имеют тенденцию заклиниваться, бегуны по лесу наступают друг другу на пятки, кареты выстраиваются в траурные процессии, лыжникам не хватает места для скоростного спуска, а конькобежцы — с большим количеством шипящих звуков, чем у Вордсворта —

«... обутые в сталь  
мы неслись по сверкающему льду,  
играя...»<sup>10</sup>

— образуют гроздь: бегун к бегуну.

— *И все-таки даже эпизодическое закрытие парка для автомашин означает победу в борьбе за то, чтобы спасти хоть что-нибудь от тотальной механизации.*

— Разве это помешает строительству высотных коробок на Пятой авеню, тем более что фирма «Бест и компания», переносищая земельные участки, уже подняла вопрос об обладании воздушным пространством на большей высоте? Явится ли это компенсацией за новую архитектуру в стиле многоэтажных бункеров — архитектуру, означающую, как мне кажется, скорее победу идеи создать резервуары для идей? На самом деле эти негуманные и антигуманные здания игнорируют потребности людей живых (в отличие от людей, олицетворяющих чертежные доски); по вечерам не разрешается даже находиться поблизости от них, как будто существует комендантский час. Становится трудно не симпатизировать «Weathermen»<sup>11</sup>.

Что касается механизации, то у меня по соседству даже сграффити<sup>12</sup> словно ожили. Если раньше они появлялись только на заборах, ограждающих строительные площадки, на языке и из материала помойных ям, то теперь эти рисунки разъезжают на бамперах автомашин и высказывают все, что им только вздумается. Впрочем, тексты зачастую напоминают брань на публичных собраниях XVIII века и памфлеты «Underground»\*. Впрочем, относительно одного из наиболее распространенных примеров этой налепляемой литературы, какие я видел — «купи себе водолазный костюм Тэд-Кеннеди», — точнее было бы сказать «Underwater»\*\*.

— *Если не считать статуи, то чем ваше новое соседство сильнее всего отличается от прежнего?*

— Социальное расслоение от авеню к авеню здесь значительно заметнее, чем это было на южной стороне парка, по крайней мере на 59-й улице. Резкое различие не только между отдельными районами, но и между улицами для меня всегда было одним из феноменов этого симметрично и сетевидно построенного города. Несмотря на безостановочное движение и суматоху (никакой суеты и едва ли что-нибудь похо-

\* подпольных (англ.).

\*\* подводных (англ.).

жее на ночь), пешеходное население каждого из кварталов в восточной или западной части абсолютно несхоже по своей природе. Возможно, это говорит лишь о том, что людей можно классифицировать при помощи компьютера в зависимости от того, какого рода, какой стоимости и где именно они покупают товар — в трактирах и антикварных лавках на Третьей авеню или же у сутенеров и торговцев наркотиками, налетчиков и грабителей с Восьмой авеню. Разумеется, линия раздела между ними не настолько резкая, как я ее здесь изображаю, однако исключения не столь многочисленны, чтобы затушевывать характер явления в целом.

— *Каково ваше мнение о новом атаквистическом стиле жизни?*

— Я вообще не понимаю, какая цель этим преследуется. Недавно я видел одного из таких спасителей в тоге и сандалиях, и разница между ним и подобными типами из предыдущего поколения меня ошеломила. Прежде у него был бы посох или же плакат («Конец близится»), и он раздавал бы трактаты в защиту или в осуждение обогащенной фтором воды. А его преемник, которого я на днях видел на улице, был мрачен и ни о чем не вешал; он просто стоял и был таким же застывшим и недосыгаемым, как деревянный индеец перед табачной лавкой. К тому же он размахивал не посохом, а вполне профессионально сделанным копьём.

— *Слышали ли вы этой зимой какие-нибудь концерты?*

— Я слушал только музыку, означающую бегство, и только в собственной комнате. И дело не в том, что я больше не хочу держать руку и ухо на пульсе живой музыки или что она мне больше не нужна. Увы, с одной стороны, подавляющая часть новой продукции тяготеет, знаете ли, к «визуальной ориентации» и тем самым относится к зрелищным видам спорта. И не только новая продукция. Дирижирование в такой же степени становится зрелищем, в какой реакция публики перестает соответствовать слышимому.

В наши дни бедному дирижеру даже во время исполнения пьесы Гайдна приходится жестикулировать подобно продавцу ковров, а при каждом tutti прыгать так, будто он танцует перед И.Моисеевым. Замечу, между прочим: Бернштейн раньше был впечатляющим «прыгуном», от которого захватывало дух, как после принятия водки. Я никогда не видел его прыгающим в «Свадебке» и очень жалею, что прошлой осенью пропустил его выступление. [...] Г-н Бернштейн, впрочем, был ко мне чрезвычайно внимателен и предупредителен во время моей болезни в прошлом году и в предыдущие годы, как ни один из моих друзей-музыкантов.

— *А что вы скажете о своих домашних концертах?*

— Я послушал новую запись «Пеллеаса». Эта запись меня разочаровала и несомненно повысит спрос на старую кассету Ансерме. Состав исполнителей, в котором нет ни одного человека, говорящего по-французски, оказывается в очень невыгодном положении, тем более что «Пеллеас» — единственная опера, где дикции принадлежит решающая роль. Здесь дикция сказывается не только на тембре, но даже на звуковысотности и ритме. И хотя исполнение по своему стилю с различных точек зрения спорно — акцентуация и артикуляция чрезмерны (пунктирные длительности в интермеццо между двумя первыми сценами второго акта слишком коротки и по-спортивному беспокойны), *pianissimo* заменено *forte* (см. духовые в цифре 35 во втором акте)<sup>13</sup>, — все же главную проблему составляют певцы. Только мальчик Иньол не грешит *vibrato*, затуманивающим звуковысотность, но его исполнение — скулящее «*petit père*» (маленький отец) и плаксивое «о, о» — также невыносимо.

Кроме того, слишком много внимания направлено на текст из-за расстановки акцентов и неверно произносимых слов: так «шп» и «ше» Мелизанды неразличимы и оба мужского рода<sup>14</sup>; «vous» (вы) у Голо безусловно рифмуется со словом, которым в детских книжках передают мычание коровы, и т. д. А текст каков! Как мог Дебюсси, друг Малларме, переварить Метерлинка, а тем более подчеркивать некоторые из его наиболее раздражающих манерностей? Например, вставные слова и короткие фразы, как «oui, oui» («да, да»), «loin, loin» («далеко, далеко»), «tous, tous» («все все»), «ou est-il, ou est-il» («где, где»), «la vérité, la vérité» («истина, истина»), «ne me touchez pas, ne me touchez pas» («не прикасайтесь ко мне, не прикасайтесь ко мне»). Действующие лица повторяют их, будто страдают нервным тиком, присутствующим стране и времени вообще. Разделяя слова равномерными паузами, Дебюсси еще усугубляет этот тик. Так «о» (пауза), опять «о» (пауза) звучит десять раз, прежде чем Мелизанда роняет кольцо и одновременно с ним вновь «о» — это беспокоит уже выдрессированного наконец слушателя больше, чем утрата Мелизандой своего украшения.

Из двух неточностей, допускаемых певцами, — ритмической и интонационной — первая более неприятна. Разумеется, точность — это еще не все; тем не менее гибкость не столь важна, как точное следование нотированным ритмическим длительностям. Любой нюанс у Дебюсси имеет свое значение; однако певцы не всегда это учитывают. Так, длительность затакта или же первой ноты фразы чаще удваивается, чем наоборот. Обратимся к конкретному примеру. Композитор предписывает Пеллеасу произносить слова «mais il y a longtemps» («много времени тому назад» — начало второй сцены третьего акта) как пять ровных шестнадцатых, поют же их как одну восьмую и четыре шестнадцатых. Такое улучшение ни в какой мере не желательно. Однако ритм у певцов вялый не только в сольном пении, то есть в их собственных партиях, но также и в ансамбле — или отсутствующем ансамбле — с оркестром. Это не так уж важно в каком-нибудь речитативе, который просто сопровождается аккордами, но когда ритмы становятся сложнее, как, например, у Женевиэвы (см. 1-й акт, 3-я сцена, 4-й такт), то результат оказывается весьма далеким от *clarté*\*.

Но довольно об этом. Какие же все-таки есть красивые места в партитуре! Суждение мое, правда, ограничивается музыкой, так как я теперь не в состоянии «увидеть» произведение как оперу. (Когда опера была еще новой, не обращали внимания на одно обстоятельство, теперь очень бросающееся в глаза, а именно на высокую эффективность работы почты в средневековом городке. (Ведь это королевство — заколдованный лес, в котором любой человек бесследно исчезает!) После сцены с волосами в III акте (1-я сцена), когда мелодраматизм Голо снимает мрачность предыдущих актов, у меня создается впечатление спада. К тому же некоторые моменты в последующих сценах мне кажутся не до конца продуманными — например, довольно небрежно построенная музыкальная форма в заключении 4-го акта, но главное то, что воздействие музыкального языка, подобно воздействию наркоти-

\* ясности (франц.).

ка, со временем ослабеваает. Может быть, этот язык слишком ограничен в своих возможностях для столь длинной оперы? Ведь хотя он и проходит весь путь от Вагнера — однако без вагнеровской значимости — до «Петрушки» (фаготы и кларнеты проводятся в секунду в антракте перед 2-й сценой II-го акта), последние сцены все же свидетельствуют о музыкальной клаустрофобии. Простота и сдержанность обращаются в ограниченность и принужденность, красивая монотонность — в слишком уж явно примитивную. Начиная с V акта опера действительно становится чрезмерно длинной, хотя сцена смерти Мелизанды — один из ее лучших эпизодов.

Виржил Томсон как-то написал, будто я «поверг Клода Дебюсси в страшную панику». Сожалею об этом. Недавно я обнаружил неизвестное мне ранее сообщение очевидца — свидетельство иной реакции Дебюсси на меня, вернее на одно из моих сочинений. Вскоре после того, как я впервые услышал «Пеллеаса» (вместе с Дебюсси; вероятно, я один из последних еще более или менее живых, кому это довелось), Дебюсси слушал мою «Весну священную». Драматург Ленорман наблюдал за ним и отдавал этому, наверно, больше внимания, чем слушанию моей музыки. «Дебюсси выглядел измученным и огорченным, — пишет Ленорман. — Его лицо выдавало скорбь, которую невозможно ни побороть, ни скрыть; скорбь творца, узревшего мир, совершенно отличный от его собственного; печаль человека, оказавшегося обойденным. Это было страдание художника при виде новых форм, определивших его же место в истории и границы его возможностей»<sup>15</sup>.

Дебюсси не ведал — и это необходимо ясно осознать, — что «Весна священная» в определенном смысле была кульминацией, тем произведением, в котором я, согласно еще и сегодня бытующему общему мнению, «собрал все воедино». И все-таки «Весна» не должна была бы показаться Дебюсси столь уж новой; ведь он не мог не услышать в ней и свой вклад<sup>16</sup>. Тем не менее ее основной характер был новым и для Дебюсси, и это несомненно явилось неким предостережением. И все же я полагаю, что Ленорман правильно понял выражение лица композитора; ведь именно такие реакции отчасти служат объяснением, почему Дебюсси во всех смыслах является первым музыкантом века<sup>17</sup>.

Опубликовано: Melos (Mainz), 1971, № 9, S. 334—338 со ссылкой на New York Review of Books (дата не указ.); ТС, р. 170—177. Датировано в ТС 1—2 марта 1971 г. Публикуется по тексту Melos'a. Пер. с нем. Л. С. Товалевой.

<sup>1</sup> По преданию Митридат VI Евпатор, царь Понтийского царства, опасаясь отравления со стороны своих приближенных, в течение жизни принимал небольшие дозы яда, делая организм невосприимчивым к нему. После поражения у реки Евфрат, нанесенного ему войсками Помпея и совпавшего с восстанием, поднятым против Митридата его сыном, пытался лишить себя жизни, приняв большую дозу яда. Попытка оказалась тщетной. Митридат заколол себя, бросившись на меч. (*Прим. пер.*).

<sup>2</sup> См. комм. 3 к № 141 наст. изд.

<sup>3</sup> Стравинская К. Ю. Из семейного архива Стравинских. — СМ, 1970, № 9, с. 154—156.

<sup>4</sup> Смирнов В. В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. — Л., 1970.

<sup>5</sup> Речь идет о полукруглой колоннаде, обрамляющей три здания Нью-Йоркского университета. Сооружена в 1896—1900 гг.

<sup>6</sup> Возможно, что в такой своеобразной форме Стравинский говорит о том влиянии, которое оказал Уолт Уитмен на Гертруду Стайн.

<sup>7</sup> Maine — американский броненосец, взорвавшийся в 1898 г. в порту Гавана.

Этот инцидент послужил США поводом для вмешательства в освободительную борьбу Кубы против испанского господства. (*Прим. пер.*).

<sup>8</sup> «Этот несравненный полог, воздух, видите ли, эта великолепно раскинувшаяся твердь, эта величественная кровля, выложенная золотым огнем, — все это кажется мне ничем иным, как мутным и чумным скоплением паров...» («Гамлет», Акт II, сц. 2; пер. М. Лозинского).

<sup>9</sup> Киборг — термин, образованный от соединения первых слогов слов «кибернетика» и «организация». (*Прим. ред. Melos'a*).

<sup>10</sup> Отрывок из стихотворения У. Вордсворта, названного «Влияние естественных вещей, зовущих вперед и сопротивляющихся образам детства и молодости» (1799). «Шипящие звуки», о которых говорит Стравинский, ошутими только на языке оригинала: «...all shod with steel | We hissed along the polished ice in games | Confederate...».

<sup>11</sup> Дословно: «метеорологи» — леворадикальное крыло американской организации «Студенты за демократическое общество» (Students for a Democratic Society — SDS).

<sup>12</sup> Вид монументально-декоративной живописи, принцип которой основан на процарапывании верхнего тонкого слоя штукатурки до обнажения нижнего слоя, отличающегося по цвету от верхнего.

<sup>13</sup> Из оркестрового заключения 2-й картины II акта.

У Л. Либмен в отношении прослушанной Стравинским записи «Пеллеаса и Мелизанды» есть следующее свидетельство: «Внезапное возрождение интереса к этому сочинению возникло в связи с тем, что Роберт (Крафт) как-то вечером проиграл его и Стравинский сказал тогда: «Мне оно нравится теперь больше, чем в последний раз, когда я его слушал». При вопросе, когда же это было, Стравинский ответил: «Когда Дебюсси играл мне его» (Libman, p. 342).

<sup>14</sup> На самом же деле во французском языке «un» — неопределенный артикль единственного числа мужского рода, а «une» неопределенный артикль единственного числа женского рода.

<sup>15</sup> Lenormand H. R. Les confessions d'un auteur dramatique.—Paris, 1949, p. 45.

<sup>16</sup> В отношении сказанного в «Диалогах» (с. 150, прим. 1) есть примечательное замечание: «Дебюсси, несмотря на отрицательное отношение (к «Весне священной». — В. В.), сказавшееся позже: «C'est une musique pégre» (Это тарбарская музыка. — франц.), на репетициях был полон энтузиазма. Он, действительно, мог быть доволен, так как «Весна» обязана ему более, чем кому-либо, не считая меня самого, как в лучшей ее части (Вступление), так и в худшей (музыка во второй части между первым вступлением двух солирующих труб и «Величанием Избранницы»).

<sup>17</sup> Подробный материал о взаимоотношениях Дебюсси и Стравинского дан в комментарии И. И. Блажкова к опубликованному у нас эпистолярному наследию Стравинского (С, с. 514, прим. 4).

В SPD (p. 63) приводится следующая мысль Стравинского: «Дебюсси — мой отец в музыке, Равель — дядя».

## 145. Последнее интервью

Не убий! Но и не пытайся назойливо поддерживать жизнь!

А. Х. Клоу

I

— Что вы думаете об увлечении эвфанасией<sup>1</sup>, г-н Стравинский?

— Прежде всего, по объявлении организаций, выступающих за эвфанасию, я понял, что две самые важные из них размещаются в том же здании, что и ваша газета. Я думаю, это может иногда доставить слабое утешение. Я также надеюсь, что они просто собирают деньги и не пытаются использовать как вклад меня самого.

Естественно, многие из нас (если не большинство) считают, что когда тело и ум перестанут повиноваться нам, будет лучше не бежать от вечного холода, а подобно

эскимосам выйти ему навстречу. В том-то и дело, что мы можем потерять власть над самим этим желанием. Один мой друг всю жизнь выступал за «добровольную смерть», несколько лет назад его разбил паралич, но если не считать небольшого расстройства речи, душевные способности его сохранились. Зная о его воззрениях, друзья ожидали быстрой капитуляции, ведь им казалось, что он совсем упал духом и что им овладело «желание смерти».

Но так ли было на самом деле? Стремится ли он к смерти сейчас? Да и можем ли мы что-нибудь узнать о стимулах к жизни у таких людей? Американская социологическая ассоциация установила, что вероятность смерти понижается в месяц, предшествующий дню рождения, и повышается в следующий месяц. Человек как бы откладывает смерть, пока не произойдут выборы или какие-то другие события, представляющие для широкой публики хотя бы пустячный интерес. Нет сомнения, что перспектива высадки на Луну поддерживала жизнь многих людей. Может, и мне удастся прожить еще несколько лет, до самого конца войны, благодаря новым событиям вроде тех, что произошли в Лаосе<sup>2</sup>.

«Я хочу умереть с достоинством», — говорит сторонник эвфанасии. Или еще: «Я не хочу, чтобы у моих родных остался в памяти облик инвалида». Это уже указывает на страх инвалидности у говорящего. Но так думает человек сейчас, а что он будет думать в будущем — неизвестно. Более того, инвалидность коварна, границы ее подвижны, подчас — неразличимы. Что если мы предоставим кому-то право решать за нас, а сами уже будем думать не столько о достоинстве, а о том, как бы прожить еще немного?

Когда-то я думал, что сигнал отключения тока прозвучит, как только моя слабеющая память отступит до той точки, где она уже не сможет сказать, кто из моих ровесников жив, а кто умер. Но вот я уже давно пересек эту границу, и теперь я просто считаю (по-моему, в целом — правильно), что все они умерли.

Наконец, некоторые «скромные» предложения сторонников права на смерть по сути своей ужасны. Один врач заявил: «В случае остановки сердца не следует оживать пациента старше 65 лет». (Шёнберг, которого, однако, спасли прямым уколом в сердце в возрасте далеко за 65, затем драматизировал собственное оживление в струнном трио<sup>3</sup>.) Другой же доктор доказывал, что нельзя тратить ограниченные финансовые средства здравоохранения на спасение больных, которым за восемьдесят. (Я был болен, и мне было за 80, когда я написал Варации и Заупокойные песнопения, и эти вещи, на мой взгляд, лучше многого из того, что я написал лет за десять до этого.) А может быть, стоит увеличить ассигнования на здравоохранение, даже за счет военных расходов? Или, может быть, наоборот, притормозить проект «Мафусаил»?<sup>4</sup> Ведь человечество, облагодетельствованное всеми чудесами современной медицины, стоит перед грозной проблемой: к концу столетия благодаря ингибиторам<sup>5</sup> и омолаживающим гормонам вроде преднизолона средняя продолжительность жизни возрастет на пятьдесят лет. Одним словом, геронтология так же важна, как и эвфанасия, если пословица права и копейки профилактики берегут рубли лечения.

II

— Можно ли объяснить ваш интерес к новейшим достижениям медицины теми злоключениями, которые претерпело ваше здоровье?

— Конечно, болезни подстегнули мой интерес к медицине. Так, полтора года назад, когда мне поставили необоснованный диагноз атипичного туберкулеза, моя любознательность обратилась к проблемам атипичных болезней вообще. Интерес к фтороуглеродам и к синтетическим заменителям крови связан у меня с теми годами, когда меня лечили самыми разными (подчас противоположными) методами от болезни крови. А когда меня в прошлом году положили в кардиологическое отделение — как выяснилось потом, с моей болезнью я должен был попасть в другое отделение, — у меня резко повысился интерес к искусственному сердцу и дефибрилляторам<sup>6</sup>, успокоительным средствам и к митральным клапанам, сделанным из виталлия. Для этого последнего еще не придумали звуковой изоляции, так что человек, которому вставляют такой аппарат, уже не может спрятаться сам, ни спрятаться от самого себя, что еще хуже. Впрочем, мысль о говорящем сердце, несомненно, покажется простым людям менее удручающей, чем музыканту, воспитанному на метрономе.



Многочисленные и неудачные эксперименты с психотропными средствами принесли мне только вред, но они не могли подорвать мою веру в будущее этой безграничной области. Ведь удалось же доказать благотворное влияние натрия на людей в фазе депрессии. Несмотря на все неудачи врачей в моем случае, я предпочитаю объяснить свою депрессию так называемой утечкой натрия в клетки и не связывать болезнь с «положением искусства» или с «философскими идеями».

Еще одна болезнь, но уже не моя, вызвала у меня интерес к диагностике по запаху. Как мне кажется, внимание к этой проблеме было впервые привлечено словами Кольриджа «У каждого учителя — свой душевный запах». Потом медицинская сестра-датчанка рассказала мне о том, что по запаху мочи можно определять расстройства обмена веществ у младенцев. Припомнив, что пот шизофреников отличается особым запахом (транс-три-метил-би-гексеноническая кислота), я стал думать, а нельзя ли по запаху устанавливать профессиональную пригодность или непригодность. Например, у музыкальных критиков. Совершенно очевидно, что многие из них «плохо пахнут», но в чем химическая основа этого запаха?

Между прочим, запах пота, может быть, относится к числу первичных, поскольку некоторые люди «слепы» к этому запаху. Правда, в отличие от рецепторов первичного цвета на сетчатке глаза рецепторы первичного запаха в обонятельной ткани еще не выделены. (По-видимому, эти рецепторы воспринимают запах по форме молекул, так как молекулы с разным составом, но с одной и той же формой обладают одинаковым запахом.) Будем же благодарны науке за ее незнание. В противном случае телевизор не только мучил бы нас своим цветом, но источал бы вдобавок и настоящие запахи.

### III

— Г-н Стравинский! Как вы себя чувствуете после возвращения из больницы?

— Благодарю вас — хуже! Мало того, что меня там обчистили, мне к тому же не сказали, что же со мной там делали. Может быть, «рекуперацию»\*, как при обновлении использованной тары. Врачи говорят, что чувствовать себя хуже — это даже лучше, это показатель того, что я сознаю, насколько все плохо. По этой логике я не должен поддаваться эйфории, если почувствую себя лучше.

— Стало ли приятнее жить в вашей округе?

— Скорее — безопаснее, если судить по числу колясок для людей крайних возрастов. И по тому, что вокруг стало меньше взаимной подозрительности в сравнении со стандартами кварталов, подобных переполненным клеткам с крысами. Однако атмосфера не стала чище, заболевания эмфиземой среди обитателей зоопарков (среди змей — особенно) находятся на одном уровне по всем районам города. Беда тому, кто вышел бы «подышать свежим воздухом».

Не могу сказать, то ли шум уменьшился, то ли я гложу. Стальные шары уже не ломают стены старых домов, и на моей улице стали устраивать городские парады, по ней маршируют всевозможные воинствующие «меньшинства». Боюсь, что этой весной больше, чем любую другую музыку, мне придется слушать марши Дж. Сузы. Ночной шум действительно уменьшился, хотя от него не заснешь, не то что от сверчков или от ночных сторожей (Слуша-а-ай!). Я уже «не считаю слонов», а пытаюсь расплести этот шум нить за нитью от пожарных машин, соперничающих с реактивными самолетами, до сирен автоматических устройств против взлома и грохота автобусных моторов при смене скоростей. Но успеха (то есть сна) все нет.

Опасности шума — самый сильный аргумент в пользу эмиграции. Шум не только утомляет, не дает возможности сосредоточиться, не только вызывает преждевременный пресбикусис<sup>1</sup>, он прямо ведет к смерти. «Инфразвук», по правде говоря, страшнее для нервных клеток, чем радиоактивные осадки. Уже существуют машины, способные шумом гомогенизировать человека, что бы это ни означало. Уже теперь нам нужен поглотитель вроде пушка ночных мотыльков, предназначенного для рассеивания сигналов летучих мышей.

\* от recuperation (англ.) — восстановление.

Вам нужно писать вариации в привычном, легком и блестящем стиле, чтобы как можно больше наших дам могли исполнять их и наслаждаться ими.

*Дж. Томсон из Эдинбурга в письме Бетховену(!)*<sup>8</sup>

— *Слушали ли вы музыку в нынешний зимний сезон?*

— Я теперь редко слушаю новую музыку, особенно с тех пор, как моя собственная Муза объявила «дикую» забастовку. Будь моя воля, я бы ее совсем не слушал. Не слежу я и за путями (не говоря уже о четырех дорожках) Штокхаузена<sup>9</sup>. Слишком многое в этой музыке кажется мне условным. Конечно, всякое искусство условно, но на мой взгляд — затуманенный временем — оно не должно казаться условным. Это я должен спросить Вас, что нового? Кто сейчас ведущие композиторы в глазах элиты? Неужели я один считаю Pli selon pli одновременно довольно монотонной и монотонно-приятной?<sup>10</sup> По-прежнему ли новые звезды-дирижеры то здесь, то там «густо» интерпретируют музыку? Какой ритм моден сейчас? Частый и с автоуправлением? По-прежнему ли мистер Бернстайн царит на всех каналах?

— *Не думаете ли вы, что филармония могла бы обратиться к Листу и Бергу.*

— Не очень перспективно. Берга нужно исполнять регулярно, но нельзя сказать, что он неизвестен публике. Кроме того, если не считать оперных отрывков, его оркестровая музыка заполнит не более одной, довольно плотной программы. Ретроспективный показ Берга необходим, но только в оперном театре, чего как раз избегают менеджеры нью-йоркского музыкального мира. Так будет и дальше, у них для этого найдется прекрасный повод, они, мол, дожидаются третьего акта «Лулу» (если, конечно, они слышали о ней)<sup>11</sup>.

С другой стороны, я никак не могу понять, в чем причина живучести оркестровой музыки Листа. Данте-симфония просто ужасна, а поэмы еще влачат свое существование только из-за постоянно возобновляющегося забвения. Предшественник? Но ведь это важно только в учении, да и кто не был чьим-нибудь предшественником? На мой взгляд, Фауст-симфония (одно из лучших сочинений) и «Тассо» (одно из худших) предвещают, скорее, Вагнера, чем Чайковского, хотя филармония, наверное, так не думает. Изобретательный мастер гармонии? Да, здесь его вклад превышает то, что он украл. Замечательный мастер оркестровки? Снова «да», но не всегда. Его низкие духовые тяжеловесны, и, по крайней мере, в одном месте (см. «Мазепу») он не сумел распределить струнные в среднем и низком диапазоне и сохранить соразмерность звучания. Краски его иногда новы (например, орган в «Гуннах»), но окрашенная напыщенность все так же напыщенна. Полагают, что оратория «Христос» выше по оркестровой технике — я не слышал франкфуртской записи и не могу ручаться. Исполнение этого опуса допустимо, хотя на мой личный вкус — не обязательно.

Второсортные кинокомпании, у которых нет денег на композитора, нашли бы у Листа больше, чем филармония. Здесь и аккомпанемент для кавалерийской погони («Гунны»), и сцена, в которой в самый последний момент появляется армия и спасает несчастных («Мазепа»), и музыка к полету душ, не спасшихся вовремя (неизменные арфы почти в каждой вещи), духовой оркестр с фальшивым исполнением гимнов Армии спасения (*Andante religioso* в «Горной симфонии»<sup>12</sup>.) Его пародийные возможности беспредельны. (Фуга в «Прометее» без сомнения, пародия. Но на что? На фугу?) Вот почему самым проницательным критиком и истинным пророком музыки Листа надо объявить того негритянского гения эры радио, который называл «Скитальца»<sup>13</sup> «Прелюдами» (и *vice versa* \*). «Прелюды», кстати, единственная из поэм, которую (вместе с коротким и спокойным «Орфеем») я могу дослушать до конца. Только в этой вещи подпрыгивающий ритм, назойливые секвенции, распухшая разработка, безжизненные паузы и напыщенные триумфы действительно сливаются в единое впечатление. Пожалуй, это вообще единственная вещь из всего, написанного Листом, которую я могу принять со всеми «бородавками на лице»<sup>14</sup> (хотя это выражение в случае Листа может показаться не слишком деликатным).



— *Вы на самом деле удручены нынешним состоянием искусства?*

— О нет! Мы живем в очень радостное время, это почти «золотой век». Ну, посудите сами: в изобразительном искусстве — ретроспективный показ Э. Уорхола в галерее Тейта<sup>15</sup>; на драматической сцене, на Бродвее, возрождение периода Бетти Буп<sup>16</sup>; в литературе — новый жанр воспоминаний о жизни на магнитофонной ленте (с осени самый модный образец — «Любовная жизнь Мэнсона, рассказанная его семьей»), а в музыке — растущее участие всех, кроме композитора. Все эти события произвели на свет великого критика — некоего Джимми Дуранте, очень точно выразившего результат своих наблюдений: «Все лезут в дело»...

(не закончено)

Опубликовано: *New York Review of Books*, 1971, 1 July; ТС под названием «Борборигмы» \*\*, р. 178—186. Датировано в ТС: I ч. — 1—2 марта, II ч. — 6—10 марта, III ч. — 1—2 апреля, IV ч. — 15—16 марта, V ч. — 17 марта 1971 г. Пер. с англ. А. Я. Шайкевича.

<sup>1</sup> См. прим. 4 к № 136 наст. изд.

<sup>2</sup> В начале февраля 1971 г. американо-сайгонские войска вторглись на территорию Юж. Лаоса. В конце марта 1971 г. патриотическими силами Лаоса войска интервентов были отброшены за пределы страны.

<sup>3</sup> Струнное трио Шёнберга (1946).

<sup>4</sup> Мафусаил, дед Ноя, по библейскому сказанию прожил 969 лет.

<sup>5</sup> Ингибиторы — вещества, тормозящие или полностью уничтожающие скорость химических процессов.

<sup>6</sup> Дефибриллятор — генератор мощных высоковольтных электрических импульсов, применяемых для лечения нарушений ритма сердца.

\* наоборот (*лат.*).

\*\* урчания в животe.

<sup>7</sup> Пресбикусис — «дальнослышимость», способность слышать далекие звуки при ослаблении слуха к близким звукам. (*Прим. пер.*).

<sup>8</sup> Письмо Дж. Томсона Бетховену от 8 января 1819 г. Является откликом на Десять варьированных тем для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки. «Совет» Томсона (речь идет о № 1 цикла — обработке тирольской песни), производящий при первом прочтении столь парадоксальное впечатление, был не беспочвен: «... дамы в Шотландии не так подготовлены, как у Вас на родине, где музыка широко распространена» (см.: *Music and Letters*, 1956, № 1, p. 48).

<sup>9</sup> Стравинский намекает на произведения Штокхаузена, исполняемые с помощью четырехдорожечных магнитофонов, в частности — на «Контакты» (1959/60), «Микрофонию II» (1965), «Телемузыку» (1966), «Гимны» (1966/67) и др.

<sup>10</sup> *Pli selon pli* (*Portrait de Mallarmé*) — произведение Булеза для сопрано и оркестра (1957—1962).

<sup>11</sup> Как известно, III акт оперы Берга «Лулу» (1928—1935) остался незавершенным.

<sup>12</sup> Редко упоминаемое второе название симфонической поэмы Листа «Что слышно на горе» (1847—1856). Кстати, в Германии принято именно это название поэмы.

<sup>13</sup> Фортепианная фантазия Шуберта «Скиталец» (1818).

<sup>14</sup> По преданию Кромвель приказал своему портретисту: «Рисуйте со всеми бо-родавками». (*Прим. пер.*).

<sup>15</sup> Галерея Тейта в Лондоне, открытая в 1897 г., названа по имени англ. мецената и филантропа А. Тейта, подарившего галерее около 60 картин современных художников.

<sup>16</sup> Имя Бетти Буп не обнаружено ни в одном из известных комментатору справочном издании.

# Приложение

## ДОПОЛНЕНИЕ I

После сдачи сборника в издательство был обнаружен ряд материалов, которые публикуются здесь в качестве Дополнения I. Отдельные выступления Стравинского взяты из недавно опубликованной книги: Igor and Vera Stravinsky/Ed. by R. Craft.— London, 1982 (в дальнейшем сокращенно — IVS).

### 146 (1а)\*. . . .

(...) В разговоре со Стравинским на репетиции «Жар-птицы» в Париже я (имя интервьюера не указано. — В. В.) заметил ему, что балет редко привлекает внимание серьезных музыкантов.

— Я лично очень люблю балет, — возразил композитор, — и с увлечением пишу для него. Здесь открывается большое поле для фантазии, можно дать много нового и оригинального. (...)

Опубликовано: Раннее утро (М.), 1912, 28 авг. с. 6.

### 147 (10а). Из «Записной книжки»

Музыка занимает большее пространство, чем живопись (и в этом она схожа со скульптурой). Не исключено, что этим можно объяснить тот факт, что прогресс в ее развитии более замедлен, чем в живописи.



Романское начало ближе нам, славянам, чем внутренняя природа англосаксов, не говоря уже о немцах. Немцы — чудо-дети, но они никогда не были просто детьми. Немцы — более, чем чудо-дети, но они не будут стариками. Этого не скажешь про испанцев. [...]



Постоянная, неизменная преданность чему-либо не плодотворна. Такая преданность, как мне кажется, является результатом лени или вымирания [...]



Я замечал, что те, кто больше всего говорят об атональности, имеют очень маленькое представление о самой тональности и тональной системе.

\* Номера в скобках указывают на реальное расположение материала в основном тексте книги.

Порой мы думаем, что разговоры о вкусе изжили себя. Но когда вы слушаете музыку Скрябина, ваше мнение по этому поводу меняется. [...]

Опубликовано: IVS, p. 13—14. Русский оригинал хранится в архиве Стравинского. Датирован 1917 г., май. Пер. с англ. В. П. Варунца.

148 (20a). . . .

Я всегда восхищаюсь Бельгией. Ведь именно она является родной контрапункта, который столь же необходим музыке, как физические упражнения для здоровья. Я рьяно изучал контрапункт, осознавая, что он — архитектурная основа всей музыки, регулирующая и компактирующая всю композицию. Без контрапункта мелодия теряет свою логику и ритм.

Ритм, в моем представлении, и есть сама музыка. Так, сочинения Баха, которые являются для всех нас эталоном, состоят только из ритма и архитектуры. Ритм — неотъемлемое и доминирующее свойство музыки. Но романтики своими бесконечными завитушками разрушили его. Я пишу музыку, что называется, хладнокровно. Именно поэтому требую от дирижеров того же хладнокровия во время исполнения, требую, чтобы они строго уважали мои предписания, сводя момент собственной интерпретации до минимума. Я точно определяю в партитуре все немногочисленные нюансы. В настоящее время работаю над Концертом для фортепиано и духовых, который ежедневно, заставляя себя при этом, играю без педали. Это настолько трудно, что у меня развилась мускулатура, которой обладает, пожалуй, только Алехо Карпентьер.

Работа моя очень трудна, и она требует огромных физических усилий. Я испытываю отвращение к отдыху. Для меня невозможно спать более восьми часов. <...>

Мне было приятно увидеть в вашем театре «Историю солдата» — забавную и трагическую русскую притчу, которую я обработал совместно с замечательным швейцарским поэтом Рамю. По поводу своих балетов могу сказать, что они в основе своей почти классичны. Поэтому три эпизода из «Петрушки», обработанные мною для фортепиано, образуют три традиционные части сонатной формы. <...>

Опубликовано: IVS, p. 14—15 со ссылкой на Le Matin (Antwerpen), 1924, 10 januari. Интервьюер Г. Давенель. Пер. с англ. В. П. Варунца.

149 (32a). . . .

<...> Что меня привлекает в Дании более всего — то, что она родина Г. Х. Андерсена. Этот сказочник объединил народы и сделал это лучше, чем все, взятые вместе, политики. Я мечтаю выучить датский. Вполне вероятно, что в подлиннике в его сказках есть та мудрая правда, мысль, та глубина, которые теряются в переводе. <...>

Я только что вернулся из Франкфурта-на-Майне, где молодежь принимала меня с восторгом. Дети аплодировали мне (что, естественно,

мне было приятно видеть), в то время как их родители были со мной осторожны и недоуменно покачивали головами (это также доставило мне минуты удовольствия).

В самом начале этого года я слышал одно из своих сочинений, которым дирижировал в Чикаго г-н Ф. Сток. Должен сказать, что ему это удавалось лучше, чем мне самому. Позже, когда мы с ним беседовали, я не высказал ему этого комплимента, так как боялся, что он сочтет его банальным. Он ведь прекрасный музыкант.

Опубликовано: IVS, p. 16 со ссылкой на Nationaltidende (Kobenhavn), 1925, 25 november. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 150 (34a). . . .

Я страдаю от критики в мой адрес уже много лет. Она всегда говорит о прогрессе в музыке, порой не подразделяя понятия «прогресс» и «музыка». <...> Без движения наступает застой, и мне постоянно кажется, что движение вперед в музыке можно уподобить вращению земли — вы знаете о его существовании, но не замечаете его. <...>

Опубликовано: IVS, p. 16 со ссылкой на Evening Standard (London), 1926, 8 July. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 151 (50a). . . .

[...] Я композитор традиционный — не революционный и не консервативный, и мой традиционализм имеет свое происхождение. Искусство не может двигаться назад. В музыке, как и в биологии, отец продолжает свое существование в сыне. Я — продукт влияния всех мастеров прошлого, которыми восхищаюсь. Если я переделал музыку Перголези в «Пульчинелле», то сделал это не повторяя моего предшественника и не исправляя его, но только потому, что чувствовал себя братом по духу с ним. Я бы назвал это любовью, единением двух душ. [...]

Я слышу и вижу музыку. Все мои чувства, весь я участвую в акте музыкального творчества. Но основной элемент и определяющий фактор сочинения — все же слух. Если мое ухо чем-либо не удовлетворено, то и мой творческий инстинкт дремлет. Ухо имеет свой собственный аппетит. Оно собирает, усваивает, организует, разрабатывает форму целого. Так рот поступает с едой. Ухо — это рот музыки. [...]

Опубликовано: IVS, p. 21—22 со ссылкой на Il Piccolo di Trieste, 1931, 23 april. Интервьюер В. Транквили. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 152 (55a). . . .

К несчастью, мне постоянно приходится говорить о том, что я ни в коей мере не являюсь революционером ни в своих убеждениях, ни в моем творчестве. [...] Многие не понимают этого, но я лишь представитель своего времени; надеюсь, что смог уловить характер этого времени в своем творчестве. <...> Очень часто и, увы, даже в такой высококуль-

турной стране, как Германия превалирует традиционный взгляд на искусство. Нужно помнить, что современный художник просто не имеет права писать в традиционном стиле. Я восхищаюсь Брамсом, Шуманом, но писать в их манере не могу. Убежден, что перед нами стоят единственные в своем роде, современные задачи. Такие же проблемы были в XVII веке.

Публика всегда желала свыкнуться с чем-либо сразу же. Бетховена сегодня понимают (он должен был бы быть понимаем), но великих мастеров прошлого противопоставляют сегодняшним композиторам. Ну что ж, возможно через 25 лет публика выставит мои сочинения, с которыми к тому времени свыкнется, как образцы истинной музыки и как пример подражания для молодых композиторов.

Опубликовано: IVS, p. 22 со ссылкой на *Müncher Telegram Zeitung*, 1933, 2 Februar. Пер. с англ. В. П. Варунца.

### 153 (55%). . . .

<...> Я пересекал Альпы почти ежегодно с 1911 года, когда был здесь впервые с Дягилевым. Первая репетиция «Петрушки» под фортепиано прошла именно в Риме. Играть и дирижировать в ваших концертных залах и театрах — это всегда огромное удовольствие.

Я не разностилен, а просто иду по пути, избранному мной. Когда меня просят рассказать о своих творческих постулатах, конкретизировать их, то меня охватывает дрожь. Являюсь ли я лидером современной музыки? Возможно. Но есть хорошие и плохие композиторы. Я — Стравинский, и этим все сказано. <...>

Верди я люблю необыкновенно, больше, чем Вагнера. Музыка Верди ясная и живая, театральная, наконец, это — красивая музыка сама по себе. <...> Мне очень близок Дебюсси, он живет во мне, в нас, не могу говорить о нем беспристрастно. Я все еще слышу его голос, его сочинения как эхо звучат во мне, и когда закрываю глаза, то вижу его перед собой. В одну из последних встреч мы говорили с ним о Пуччини. Дебюсси по-настоящему уважал его, любил и знал многие страницы из его опер. Я был также дружен с Пуччини. Он приглашал меня к себе приехать. Увы, Пуччини умер раньше, чем я собрался. <...>

Опубликовано: IVS, p. 23 со ссылкой на *Corriere della Sera* (Milano), 1933, 10 febbraio. Пер. с англ. В. П. Варунца.

### 154 (55<sup>в</sup>). . . .

Моем следующим сочинением будет не опера, и не балет, но, если требуется обязательно обозначить этот жанр, мелодрама. Это будет «Персефона», написанная в духе греческих мистерий и как бы рассказанная Гомером. <...> Премьера состоится в Париже. «Персефона» — мое четвертое произведение, навеянное греко-романской культурой. До нее были «Царь Эдип», «Аполлон Мусагет» и Концертный дуэт. Послед-



нее сочинение создано под впечатлением пасторальных идиллий Вергилия. [...]

Если вы воспринимаете меня как сторонника неоклассицизма, то совершаете при этом ошибку. Мое искусство канонично, и я вообще считаю, что любое произведение искусства, большое и малое, должно быть каноническим [...] Поэтому я хочу публики, которая бы не только слушала, но понимала бы и знала мою музыку. Слышать и понимать — это далеко не то же самое. Сегодняшнюю музыку надо слушать зная, что пассивное восприятие лишь удлинит процесс знакомства и понимания ее. Другими словами, слушание музыки должно быть свободным от того, что уже является знакомым, привычным, унаследованным. <...> Тот, кто желает последовать за мной, может сделать это, но при этом надо понимать меня. <...>

Опубликовано: IVS, p. 21 со ссылкой на Pesti Hirlap (Budapest), 1933, 29 március. Интервьюер Ф. Янош. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 155 (55г). . . .

Что бы я ни делал, я всегда знаю, что должен сделать. Это самая суть творчества: отбор и очистка материала. Только в том случае, если мы контролируем свои действия, можно продолжать писать — хотя, конечно, подобное происходит не вдруг. <...> Обычно какая-то идея захватывает меня, и я уже выстраиваю сочинение, используя ее. Часто начинаю с сугубо технических проблем, неотделимых от проблем духовного и философского плана, которые усиливают или развивают одна другую. Редко вначале работы я четко представляю себе инструментальный состав. Я только лишь предполагаю, что мог бы написать музыку для такой-то комбинации инструментов. Но я никогда не спешу. У меня всегда в запасе время; мысли оформляются, и только тогда, когда я чувствую, что настала должная пора, начинаю сочинять. Этот метод естествен для меня на всех этапах работы. Я не хотел бы здесь высказывать мнения о моей музыке, равно как не хотел бы комментировать пишущиеся сейчас сочинения. <...>

Слушатели не похожи друг на друга. Каждый из них имеет свое собственное мнение. Поэтому создать произведение, которое могло бы быть понято всеми одинаково, едва ли возможно. <...> Даже самая подготовленная часть публики не сможет сразу принять новаторское сочинение. В лучшем случае, она будет пытаться сравнить его с уже слышанным когда-то. Не пытаюсь изменить своей оценки нового произведения, публика невольно ожидает услышать то, что могло бы ей напомнить уже знакомое. <...> По этой причине никакая новая музыка не может получить истинной оценки в период, когда она написана.

Это мой третий визит в Будапешт. Я был здесь с Дягилевым и Русским балетом еще перед войной, был и в 1926 году. Из венгерских композиторов знаю сочинения Бартока, которого очень высоко ценю.

Опубликовано: IVS, p. 26 со ссылкой на Magyararsag (Budapest), 1933, 30 március. Пер. с англ. В. П. Варунца.

Концертный дуэт? Название может показаться странным только поначалу — если мы говорим о квинтете, квартете, трио, то почему бы не вспомнить и о дуэте? Словом «дуэт» я хотел подчеркнуть равнозначность фортепиано и скрипки в этом сочинении, словом «концертный» — элемент соревнования между инструментами.

Большая часть публики слушает музыку, но не слышит ее, хотя в большинстве индоевропейских языков понятия «слышать» и «понимать» родственны. Скорее можно говорить о пассивном и активном слушании музыки. Активная часть публики как бы воспроизводит сам акт сочинения, она воспринимает новый музыкальный стиль, пассивная же публика ограничивается только лишь узнаванием знакомых мелодий, гармоний, ритмов. Это совершенно не означает, что в музыке, которая остается непонятной этим слушателям, нет мелодии, гармонии, ритма. Гуно и Бизе были также не поняты современной им публикой, как и большинство произведений сегодняшних композиторов частью слушателей. Нам трудно представить, как даже «Кармен» отказывали в мелодии. Новый тип мелодики требует активного слушания. <...>

Что особенно пагубно не радио, так это то, что оно делает музыку знакомой, что отнюдь не равнозначно слову «понимаемой». <...> Радио отбивает охоту к живому восприятию музыки. Только тот, кто способен играть на инструменте, может понять все муки и сомнения композитора, кто же не умеет — у того могут быть только дилетантские представления о новой музыке независимо от того, сколько концертов он посетил или сколько толстых томов по музыкальной эстетике прочитал.

Опубликовано: IVS, p. 24—25 со ссылкой на Ujsag (Budapest), 1933, 31 március. Пер. с англ. В. П. Варунца.

Музыка и есть источник моей музыки. Я предан не только современным машинам, но и изысканной аристократии моих предшественников. Вы удивлены. Это потому, что обо мне можно услышать много неправильных суждений.

Американские репортеры, сновавшие около меня в момент первого визита туда (в 1925 году. — В. В.), спрашивали: «Что вы, глашатай современной музыки, думаете о будущем?» Я отвечал: «Вам следует обратиться к кому-нибудь другому. Я не являюсь образцом модернизма. Как можно говорить о подобных вещах? Мы существуем во времени настоящем и вряд ли возможно утверждение: «Сегодня мы живем в такую-то эпоху».

Убежден, что на различные периоды не могут быть навешаны ярлыки, как, к примеру, «эпоха стали» или «эпоха шума», так как помимо этого существует множество характерных черт, которые в равной мере присущи данному времени. Уж если это так необходимо, то почему бы не назвать наше время «эпохой социальных волнений» или чем-нибудь подобно этому? Если ребенок не похож на своих родителей,

то это тем не менее не вызывает у вас сомнений, кто является его матерью. Но если картина, или скульптура, или симфония не воспринимается сразу, то каждый в этом случае норовит лишить их преемственных связей с картинами, скульптурами, симфониями, которые предшествовали им.

Художник обязан использовать все, что находится у него под руками. Это может быть и движение поршня, и стук молотка, и скрип стула. Но все это только часть нашего времени. Но ответить на вопрос, существенная ли она часть этого времени или, напротив, малохарактерная для него, мы никогда не сможем. Только лишь потомки способны на подобное. И все, что мы используем для своих художественных задач, должно быть связано с целым, обладающим своей собственной логикой.

Посещение концертных залов становится очень часто привычкой, превращаясь в некое подобие снотворного. Одни и те же пьесы слушаются без конца. Я хочу, чтобы музыка была живой, свежей для восприятия. Ее следовало бы уподобить тому воздуху, порой холодному, который врывается в открытое окно и вызывает головокружение. Музыка должна быть вожделением, а не привычкой. <...>

Что касается балета, то могу сказать— танец так же молод и в то же время так же стар, как сам человек. Он отнюдь не умер вместе с Русскими балетами. Танец — необходимость, часть жизни театра. Но балетной музыки создано мало. Она или ниже уровня танца, или же не имеет с ним ничего общего. Музыка и танец должны быть в полном союзе, создавая особый вид искусства, союзниками; здесь не должно быть места диктату одного над другим. Балетная музыка существует независимо. Однако очень часто привязывается к театральному спектаклю.

Я надеюсь, что музыка играет значительную роль в кинематографии, который является особой формой искусства. Но кинематограф все еще не осознал этого. Подобно тому, как драма вкупе с музыкой создала оперу, так и кино вместе с музыкой создадут... Но что? Я не знаю, но убежден в том, что здесь есть что-то живое, что-то новое.

Опубликовано: IVS, p. 25—26 со ссылкой на Manchester Guardian, 1934, 22 February. Пер. с англ. В. П. Варунца.

158 (58<sub>a</sub>). . . .

[...] Я записал на пластинки Серенаду для фортепиано и Piano-Rag music. Впервые играл перед микрофоном партию солирующего фортепиано и не могу сказать, что нашел это занятие более вдохновляющим, чем выступление перед публикой. Серенада была предназначена для записи: каждая из ее четырех частей длится точно четыре минуты, что соответствует одной стороне пластинки. Piano-Rag music исключительно фоногеничное сочинение. Поэтому и здесь результат записи был оптимальным. (...)

Опубликовано: IVS, p. 28 со ссылкой на Il Disco (Milan), 1934, settembre. Интервьюер Д. де Паоли. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 159 (61а). Стравинский хотел бы дирижировать нашим оркестром

(...) «Здесь холодно, — говорит Стравинский, — но во всяком случае погода хорошая. В Париже и по дороге сюда в Осло было не так — все бури, бури, бури!» Его маленькая стройная фигурка содрогается.

Когда Стравинский был у нас четыре года назад, он дирижировал филармоническим оркестром, исполнявшим его произведения. Это было одним из величайших событий нашей музыкальной жизни.

— Сначала предполагалось, что и на этот раз я буду дирижировать, но потом было получено известие, что у филармонии нет денег. Мне было очень жаль. Ведь, как у меня сложилось впечатление, четыре года назад я здесь имел успех, не так ли? Мне кажется, публике понравился мой концерт. Но на этот раз я буду играть на фортепиано, и это доставляет мне радость. Со мной приехал мой земляк Самуэль Душкин. Он превосходный скрипач, искренний и серьезный в своем искусстве.

Стравинский рассказывает, что он по-прежнему много сочиняет. Среди его новых работ — мелодрама «Персефона», премьера которой состоялась в прошлом сезоне в Париже, а потом поставленная в Лондоне и Америке.

— Я сочинил Концерт для двух фортепиано, который буду исполнять в ноябре в Париже в дуэте с моим сыном Сулимой. Концерт пока в стадии завершения, но я уже закончил работу над Концертным дуэтом для скрипки и фортепиано, который вдохновлен Вергилием [...].

Мы спрашиваем Стравинского, есть ли сейчас в Париже композиторы-гипермодернисты, которые могли бы привлечь внимание.

— Нет, — отвечает Стравинский, — никаких треволнений в музыкальном мире сейчас нет. Сейчас, скорее, политики устраивают эти треволнения.

Опубликовано: Aftenposten (Oslo), 1935, 27 september. Пер. с норвежского Н. Н. Мохова.

## 160 (61б). . . .

(...) — *Какие из ныне здравствующих композиторов нравятся г-ну Стравинскому более всего?*

— Время от времени мне задают этот вопрос, но я всегда отказываюсь отвечать на него. Во-первых, композиторам наверняка будет неприятно читать то, что я о них говорю! Во-вторых, я предпочитаю говорить только о том, что мне нравится! Например, о кино. Я ведь заядлый киношник. Нет, шведские фильмы я видел мало, но люблю американские фильмы. Даже когда это дрянь, американский фильм всегда отлично сделан чисто технически, хорошо выстроен композиционно. Раньше мне нравились также французские, немецкие и русские фильмы.

— *Не собираетесь ли вы начать писать музыку к кинофильмам?*

— Видите ли, этот вопрос мне задавали недавно и в Голливуде. Однако я отказался. Фильм для меня, как для композитора, — пустое место. Наличие здесь сюжета скрывает, а мне нужна свобода.

— Не могли бы вы назвать свои новые сочинения?

— Последнее, что я завершил,— Концерт для двух фортепиано со-  
ло; он без оркестрового аккомпанемента.

Опубликовано: Göteborgs Morgonpost, 1935, 11 oktober. Интервьюер Дж. Хали-  
факс. Пер. с шведского Н. Н. Мохова.

## 161 (61<sub>в</sub>). **Разговор с Игорем Стравинским, который сегодня вечером будет играть в Копенгагене**

(...)*— Считаете ли вы, что сегодня люди понимают вашу музыку лучше, чем тогда, когда вы только начинали сочинять?*

— Вопрос понимания — особый вопрос. То, что в обиходе принято считать пониманием, к музыке не имеет никакого отношения. Музыка не пишется с пониманием или для понимания; чтобы ее воспринять, нужно обладать, если хотите, определенным инстинктом. У людей сложилось прочное мнение: если музыка шокирует их меньше, то значит она им более понятна. Шокирует же все новое, а большая часть публики ненавидит и боится новизны. Им нравятся привычные формы. Можно с уверенностью сказать, что основная масса людей никогда не будет понимать гения; если же подобное все-таки произойдет, то, значит, это скорее всего был не гений. С музыкой вообще дело обстоит сложнее, чем с другими видами искусства. Она не только «разговаривает» на новом языке, но и часто преподносится публике в совершенно непонятной форме. Между произведением и слушателем к тому же помещается третье лицо — исполнитель, который к тому же обладает возможностью порой абсолютно не понимать исполняемое сочинение. Твердо можно сказать, что эта возможность реализуется им в полной мере. Картина художника по крайней мере спокойно висит на стене, прикрепленная гвоздем, пока на нее смотрят.

— *Как вы думаете, оказывает ли влияние на искусство тот бурный и тревожный мир, в котором мы сегодня живем?*

— Разумеется, но это вызывает сожаление! Но искусство справится и с этим — ведь до сих пор оно пережило все. Надо лишь и тем, кто наслаждается им, и тем, кто его творит, постараться оторгнуться от себя «проклятые вопросы» времени. Искусство может жить только в атмосфере благополучия — в атмосфере покоя и возвышенности. Когда же люди охвачены постоянным страхом, когда все думают о войне и живут каждый час в тревоге, — тогда не остается никакого времени, чтобы осмотреться, опомниться, воспринять те ценности, которые и являются сутью искусства.

— *Вы написали «Хронику моей жизни». Какую цель вы преследовали?*

В «Хронике» я хотел исправить, если хотите, некоторые ошибки. Ведь когда становишься авторитетом, тебя непрерывно начинают терзать, выпрашивая твое мнение, твою точку зрения. Ответы, как правило, тем не менее воспроизводятся искаженно. В книге я говорю о том, что думаю сам и о чем думал двадцать лет назад.

— *Изменилась ли ваша позиция в каких-либо существенных моментах?*

— Человек изменяется постоянно, и если он жив и не парализован, то изменения эти обязательны. Неприятности, которые сопровождают нашу жизнь, оказываются полезнее вещей приятных. Не изменяется лишь глупость — дьявол всегда одинаков.

— *Считаете ли вы, что у гения сегодня больше возможностей быть понятым, чем прежде?*

— Уж не по причине ли изобретения радио это должно произойти? Многие полагают, что благодаря этой кормушке музыка станет более доступна. Но радио сделало людей ленивыми. Восприятие музыки стало удобным, за него не надо платить. Но платить надо за все, и думаю, что пользы было бы больше, если бы, уединившись с самим собой, сесть за рояль и «прожить» жизнь всего лишь одного сочинения. Радио сделало людей пресыщенными. Они едва могут различить вкус того, что едят.

— *Разве нет для художника или артиста ничего, что бы могло его удовлетворить, когда он вступает в контакт, благодаря радио, с такой огромной аудиторией?*

— Да, но это уже вторично. Значительно важнее для художника не масса, а скромные и тихие почитатели его искусства.

— *Таким образом, как я понял, вы не считаете, что в искусстве наблюдается какой-либо прогресс?*

— Прогресс? Нет никакого прогресса, но есть движение. Автомобили и самолеты экономят нам время, но все увеличивающаяся скорость делает нас безумными. Нам дорого обходится это. Люди же как были, так и остались варварами — с электричеством или без него.

Опубликовано: Politiken (Kobenhavn), 1935, 14 oktober, за подписью Merete. Пер. с датского Н. Н. Мохова.

162 (61г). . . .

<...> Распространение музыки при помощи пластинок безусловное громадное научное достижение <...>, но оно несет и опасность, связанную с той легкостью, с которой любой человек и где угодно может слушать музыку, не прилагая при этом никаких усилий. Издержки прогресса обнаруживаются именно в отсутствии усилий, особенно в музыке, которая может быть понята только при условии большой активности слушателя. Мы лучше осознаем музыку, когда сами играем ее, даже если делаем это и не очень совершенно. Не думаю, что пропаганда музыки механическим способом превосходит тот вред, который она причиняет. <...>

Музыка подчас становится причиной самых больших недоразумений, так как слушатели хотят услышать в ней нечто иное, чем она есть на самом деле. Важно знать, какая сугубо музыкальная, звуковая концепция наличествует в пьесе, и уж совсем не обязательно додумывать, что предполагал композитор в момент сочинения.

Опубликовано: IVS, p. 28 со ссылкой на Radio-Cité. Voix de Paris, 1935, 19 novembre. Интервьюер Святослав-Сулима Стравинский. Пер. с англ. В. П. Варунца.

Моя первейшая забота, когда я пишу для театра, добиться полной автономии музыки, что обезопасит ее от риска подпасть в зависимость от других театральных элементов. В моем представлении связь между этими элементами и музыкой должна быть прежде всего параллельной. Слушая старинные оперы, я не припомню случая несоответствия между музыкой и драматическим действием. Если я не следовал этому принципу в полной мере в своих самых ранних сочинениях, к примеру, в «Жар-птице», то впоследствии я решительно порвал с ним — уже в «Петрушке» доминирует принцип сугубо симфонического развития. Так же, как в самых последних сочинениях, большая часть моих сценических произведений задумана и написана прежде всего как музыкальное целое, не зависящее от сценического действия. Именно по этой причине я настаиваю на том, что концертные исполнения моих произведений столь же правомерны, как и их сценическое воплощение.

<...>

Опубликовано: IVS, p. 28 со ссылкой на передачу парижского радио, состоявшуюся 2 июня 1938 г. По свидетельству Р. Крафта машинопись приведенного здесь фрагмента сохранилась в архиве композитора. Интервьюер Ж. Орик. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<...> Никогда не мог понять манию Стоковского, который, исполняя Баха и Моцарта, использует целую армию музыкантов. Это чудовищно. То, что делает Стоковский, искажает характер музыки. Баховские «Страсти» написаны не более как для тридцати исполнителей, куда входят солисты, хор и оркестр, и нет нужды расширять состав. Я вообще предпочитаю маленькие, интимные концертные залы. Один лишь разговор о «Метрополитен-опера» вселяет в меня ужас. [...]

Это должно быть удивительно, но если произведение не закончено мною прежде, чем я начинаю его сочинять, то я испытываю глубочайшие муки. К счастью, подобное со мной случается редко. Творчество — спасение для художника, различного рода теории — никогда. Как говорил мне Поль Валери: «Я предпочитаю произведение рецептам».

Опубликовано: IVS, p. 30 со ссылкой на Pro Arte (Santiago de Chile), 1949, 2 junio. Пер. с англ. В. П. Варунца.

<...> Я написал «Жар-птицу» и «Петрушку» так давно, что невольно закрадывается сомнение в их принадлежности мне. Когда я дирижирую ими, то кажется, что это стандартный репертуар — как если бы я дирижировал «Шехерезадой» или «Тилем Уленшпигелем». Убежден, что только последние сочинения сохраняют у композитора свежесть восприятия и ощущение их собственной принадлежности ему.

## 166 (85а). Беседа со Стравинским

(...) — Хотите посмотреть мое новое сочинение?

— *Кантату?*

— Да, я дирижирую ею сегодня. Не замечаете ли вы в ней чего-нибудь необычного?

— *Во-первых, она написана на стихи анонимных английских поэтов XV—XVI веков...*

— Которые пленили меня. И скажу вам не только за их красоту и стихосложение, но за их конструкцию, 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 Дюфаи, 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. О! Что за композитор Изак!

— *Эта привязанность возникла у вас в последнее время?*

— Не совсем. Я пришел к его музыке постепенно. Его контрапунктическое мышление — вот что интересует меня. Посмотрите — вот издание третьей книги его «Констанцских хоралов». Великое сочинение. Каждая нота здесь имеет значение, но что особенно зачаровывает меня — это его интервалы.

— *Но почему?*

— Вообще я всегда интересовался интервалами. Не только их сцеплением по горизонтали, из чего рождается мелодия, но и интервалами, наслаивающимися по вертикали. Это самое уязвимое место у додекафонистов, которые совершенно индифферентны к вертикали. Я отдаю должное их владению горизонтальным контрапунктом и восхищаюсь им. Но они совершенно не придают значения логике вертикальных комбинаций.

— *Вы наверняка в курсе дела, г-н Стравинский, что сейчас ведется много разговоров о возможности вашего обращения к додекафонии, к принципам атонализма?*

— Разговоры остаются только разговорами. Но в чем-то додекафония привлекательна, в чем-то — нет. Так, я испытываю огромное уважение к конструктивной дисциплине додекафонии. Такого порядка вы нигде не сыщете. Но, с другой стороны, в додекафонной системе сегодня пишут много жуликов.

— *Жуликов?*

— Жуликов. Но это, разумеется, не относится к Шёнбергу, Бергу и Веберу. Они мастера, прекрасные музыканты, превосходные композиторы. Но другие явно не ведают того, что пишут. Впрочем, это другое дело.



— Как я понял, вы также придерживаетесь строгой дисциплины. В чем она?

— В тональности. Сейчас писать тональную музыку не так уж легко. Большинство атоналистов против тональности.

— Вы думаете, что додекафония ограничивает возможности музыки?

— Безусловно. Она подобна тюрьме. Додекафонисты обязаны использовать двенадцать тонов. Я же могу использовать пять тонов, одиннадцать, шесть — сколько захочу. Я не обязан применять все двенадцать звуков. Я делаю это, согласно своему желанию и предпочитаю оставаться в тональности. Я мог бы писать в серийной технике, подобно атоналистам, если бы хотел. Но что важно — я не должен этого хотеть. Понимаете?

— Да.

— Но я отвлекся. Вы ведь пришли поговорить о Кантате.

— Откровенно, я забыл о ней.

— Ладно, что я могу еще вам сообщить? После того, как я закончил «Похождения повесы», у меня возникло желание сочинить другое произведение, в котором бы проблема претворения английского была решена, но на сей раз не в форме сценического опуса.

— В Кантате использованы религиозные тексты?

— Не совсем. Три поэмы наполовину религиозны, четвертая написана в духе любовной лирики. В Кантате мой метод, скорее, схож с тем, что я делал в прошлом, нежели с тем, что писалось еще год назад. В моем Окте, вы помните, я отдал дань барокко. Сейчас, однако, я открыл для себя изумительные вещи в эпохе, значительно предшествовавшей барокко. Почему так происходит, что мы отрицаем в прошлом все то, что имеет отношение к сегодняшнему дню? Один Иzaak гениален в каждой своей странице. (...)

Опубликовано: New York Herald Tribune, 1952, 21 December, sect. 4, p. 5. Интервьюер Дж. С. Харрисон. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 167 (108а). Стравинский — живая легенда

(...) Я (интервьюер Б. Фэллон.— В. В.) находился лицом к лицу с классиком. Какие чувства, спросил я робко, испытывает композитор будучи классиком?

«Классик? Вы говорите, что я классик? Но какой смысл вы вкладываете в это слово? Я получил признание у некоторых музыкантов, меня уважают. Но ...»

Он говорит о критиках с достоинством того, кто не раз испытывал на себе их уколы. «Без упоминания имен, — говорит он, — скажу, что их невежество столь очевидно для музыкантов, что его нельзя не заметить. В прошлом году мне исполнилось восемьдесят лет. Меня приглашали повсюду, хвалили — исключая американские газеты. Одна из них была столь оскорбительна, что я послал в ее редакцию письмо следующего содержания: «Вы одна из наиболее читаемых газет в Америке.

И как же вам не стыдно держать у себя музыкального критика, чьи познания в музыке так ничтожны. Единственное, о чем я могу сожалеть, что мне восемьдесят лет, и у меня мало надежд побывать на его похоронах». Они написали мне, объяснив причину, по которой мое письмо не сможет быть опубликовано. Я ответил им, что письмо уже напечатано — в Германии». [...]

«Ваша ранняя музыка, к примеру, «Петрушка» были, если можно так сказать, русскими по своему аромату. Потом вас стали связывать с французской школой».

«Что такое французская школа? Да, я жил во Франции 25 лет, но сделался ли я от этого представителем французской школы? Возможно, я воздействовал на них (огонек засверкал в его глазах). Кроме того, кто принадлежит к французской школе? Я знаю только композиторов, у которых есть своя индивидуальность. Это равносильно тому, как если бы вы говорили о немецкой школе XIX века. Брамс и Вагнер были великими, но абсолютно различными композиторами». Стравинский зажал голову руками, помолчал и добавил: «Нет никаких школ, а есть только индивидуальности».

«Если предположить, — сказал я осторожно, — что все-таки есть «русская» и «европейская» школы, то не считаете ли вы себя композитором скорее европейским?»

«Моя музыка в основе своей русская, но принадлежу я определенно и к европейской культуре, и связь это большая, чем у русских композиторов XIX века, которые особенно любили романтическую музыку».

«Своей «Весной священной» вы произвели подлинную революцию в музыке. Не думаете ли вы, что с момента ее появления композиторы лишь только повторяют вас?»

«Весна» повлияла на музыку того периода, следы ее воздействий видны и сегодня. Но перед нами сейчас стоят и новые задачи. Проблемы гармонии, проблемы ритма — обо всем в словах не скажешь».

«В прошлом вы говорили много нелестного о дирижерах...»

«Вы не можете себе представить того, как моя музыка бывала искажена исполнителями. Именно по этой причине я решил наконец сам дирижировать ею, и делаю это уже с 1923 года».

«Если позволите, то я задам вам последний вопрос. Кого из великих композиторов прошлого вы цените более всего? Возможно, Баха?»

«Вы говорите о Бахе, но ведь и до Баха было много великих композиторов. Если их не исполняют, то только по той причине, что не знают, как надо делать это. Бах более понятен нам потому, что мы его исполняем. Но в вопросе «Кто более велик — Бах или Бетховен?» нет большого смысла. [...]

Стравинский протянул руку для прощания, и я поспешил задать еще один вопрос: «Слышали ли вы уже нашу народную ирландскую музыку?»

«Пока нет. Но я видел ваши пейзажи. Изумительно! Зелень и камни, камни и зелень». (...)

Опубликовано: The Irish Times (Dublin), 1963, 8 June. Пер. с англ. В. П. Варунца.

## 168. Из «Программных заметок»\*

\* Публикуемая подборка является частью «Программных заметок» Стравинского, отдельные фрагменты из которых («Прибаутки», «Игра в карты», «Дамбартон-Оукс», «Симфония in C», «Орфей», «Похождения повесы» и «Вариации») уже печатались на русском языке в сб. «И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы» (М., 1973, с. 47—61). В наст. издании представлена та часть «Программных заметок», которая не вошла в названный сборник.

«Программные заметки» Стравинского (включая и ранее опубликованную у нас часть) печатались в следующих изданиях:

1) Programme Notes on Columbia Records, 1964 («Восемь миниатюр», «Четыре этюда для оркестра», «Игра в карты», «Дамбартон-Оукс», «Симфония in C», «Орфей», «Поздравительная прелюдия», «Концертные танцы», «Похождения повесы», «Прибаутки»).

2) Chicago symphonic orchestra programm books, 1965, 14 April («Вариации», «Introitus»).

3) London magazine, 1966, February, p. 32—45 («Три духовных хора», «Игра в карты», «Дамбартон-Оукс», «Симфония in C», «Похождения повесы», «Поздравительная прелюдия», «Авраам и Исаак»).

4) TE, p. 27—63 (вся подборка).

5) TC, p. 36—66 (вся подборка).

Пер. с англ. публикуемой в наст. изд. части «Программных заметок»: «Авраам и Исаак» — В. Н. Чемберджи, остальные — В. П. Варунца.

## Симфонии духовых инструментов

Хорал, который завершает Симфонию, был сочинен 20 июня 1920 года в Карантеке, в небольшой рыбацкой деревушке. Домик был уже снят, когда вдруг выяснилось, что здесь невозможно взять напрокат фортепиано. Единственный инструмент находился в соседней деревне. Музыка была закончена в виде сокращенной партитуры ко 2 июля (полная партитура завершена в Гарше к 30 ноября), но через несколько дней я добавил два эскизных фрагмента хорала в основную часть пьесы. Самые ранние наброски содержат записи для струнного квартета и дуэты для альтовой флейты и альтового кларнета, которые сначала были написаны для скрипки и альты. Другой раздел в одном из дуэтов был вначале вальсовой вариацией в Окете. Так же как и в Piano-Rag music и Трех пьесах для кларнета соло — оба сочинения написаны незадолго до Симфоний — в черновой партитуре преимущественно отсутствует размер. Фразировка в этом варианте партитуры также разительно отличается от обоих опубликованных партитур (1921 и 1947), различие которых столь значительно (сравните валторны и трубы в возвращении к первому мотиву, следующему за первым флейтово-кларнетным дуэтом), что оба варианта Симфоний несомненно будут продолжать исполняться как две различные пьесы или, что более вероятно, по-прежнему продолжать не исполняться. 11 де-

кабря 1945 года в связи с исполнением Симфоний вместе с Симфонией псалмов я переделал финальный хорал для духового оркестра без кларнетов. Состав был таким: 4 флейты, 5 гобоев (1 английский рожок), 4 фагота (1 контрфагот), 4 валторны, 4 трубы, 3 тромбона и труба.

### Восемь миниатюр

«Пять пальцев» — так в оригинале названы эти миниатюры — были сочинены в 1921 году в Гарше, недалеко от Версаля, в доме Габриэль Шанель («Коко»). На сочинение каждой пьесы ушло по одному дню — 24, 26, 29 и 31 января и 4, 13, 17 и 18 февраля. Шанель была в то время моим близким другом. Она была и одной из самых щедрых приверженек Дягилева. Благодаря этому обстоятельству ее имя навсегда заслужило репутацию единственной достойной балетоманки. Фуга в Октете была также сочинена в это время в Гарше, но, между прочим, как пьеса для двух фортепиано. В начале работы над этим Allegro (17 июля 1922) мой замысел предполагал превратить фортепиано в басовый голос в духовом составе Октета. (Вступление к Allegro было написано позже, перед сочинением репризы первой части.)

В отличие от «Пяти легких пьес» для фортепиано в 4 руки, эти пьесы не писались в расчете на моих детей, но сочинялись для всех начинающих пианистов. Идея заключалась в том, чтобы поручить каждому пальцу правой руки одну-единственную ноту, что ограничило меня пятизвучным рядом тонов. По такому же принципу, кстати, написана Жига из моего Септета, где каждому инструменту поручен определенный ряд звуков. Я оркестровал Танго (или «Tijuana Blues») 16 декабря 1961 года для 3 труб, 3 тромбонов, 2 гобоев и 2 фаготов. В этом составе оно было исполнено в этом же месяце в Мехико. Затем я сделал оркестровые транскрипции Andantino — 21 марта следующего года, Vivo — 23 марта, Lento — 25 марта и вариации «Казачок» (Allegretto.— В. В.), которые повлекли за собой самое большое количество переделок и дополнений — 26 марта. Небольшой марш (Allegro — В. В.) был оркестрован 2 апреля. Я дирижировал исполнением всей сюиты, включающей Восемь пьес, в Торонто в том же месяце. Исполнял их оркестр Канадской радиовещательной корпорации.

### Четыре этюда для оркестра

Оркестровка первых трех этюдов — в начале Трех пьес для струнного квартета (1914) \* — была сделана в 1917 году; четвертого этюда

\* В программе Бостонского симфонического оркестра от 7 и 8 февраля 1968 года дана детальнейшая оценка первого американского восприятия Пьес и публикуются стихи Ами Лоуэлла, которые, по общему мнению, были вдохновлены ими. К информации, предлагаемой в программе, могу добавить, что я делал переложение Трех пьес для двух фортепиано в 1914 году, но они никогда не были опубликованы, и что я корректировал квартетную версию в декабре 1918 года. (Прим. Стравинского.)

для пианолы (1917) — в 1928 году. Его я назвал «Мадрид» и в таком же духе добавил названия к первым трем этюдам. Первый был назван «Танец» и переложен для деревянных духовых; повторяющаяся попевка из четырех нот в различных ритмических модификациях позволяет назвать этот этюд «Четыре пальца». Вторым этюдом — «Эксцентрик» — явился отражением движений и положений тела клоуна Маленького Тича. Третий — «Песнопение», которое может быть названо «Гимном» — хорал, религиозный по своему настроению.

«Танец» был сочинен в оригинальном квартетном варианте в апреле 1914 года, в Лейзене. Рукопись оказалась позже у Э. Ансерме. Квартетная версия «Эксцентрика» была сочинена в Сальване 2 июля 1914 года. Я начал ее следующей фигурой:



Она была разработана таким образом, что в конце пьесы происходило возвращение к этой исходной попевке.

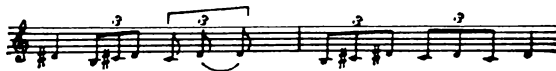
Моя записная книжка содержит несколько вариантов мотива виолончелей:



включая и веселенькую мелодию, которая должна была исполняться корнет-а-пистоном:



Квартетный оригинал «Песнопения» был сочинен также в Сальване 25—26 июля 1914 года методом проб и ошибок, которые остались зафиксированными в моей записной книжке. Первый вариант темы был таков:



## Концертные танцы

Вопреки хореографическому названию, Концертные танцы не сочинялись с мыслью о танце и я не намеревался увидеть их в виде балета на сцене. Музыка начиналась первой темой финального Allegro Симфонии in C. Я сочинил тему Pas d'action, которая является вари-

антом одной из тем Симфонии, 19 октября 1939 (в то время третья часть Симфонии была только в эскизах). Тема с вариациями была сочинена через два года, а Кода (Марш-заключение.— В. В.) датирована 20 октября 1941 года. Полная партитура, исключая репризу Марша-вступления, была готова 1 декабря 1941 года.

Некоторые слушатели открыто заявляют о том, что им слышится в этой музыке «американская нотка», даже, с точки зрения географии, более определенно — «нотка Бродвея». Можно услышать и то, что тема вариаций «подобна Копленду». Но если это и есть на самом деле, то я об этом не подозревал. Единственное влияние, которое ощутимо в партитуре, исключая Симфонию, — это «Игра в карты» в маленьком марше ([159]). Замечу также, что подобные «прыжки» от сочинений прошлых лет к новым сопровождают меня всю жизнь. Я думаю, что по этой причине моя музыка заслуживает того, чтобы быть рассмотренной как явление целостное. Оригинальная музыка, ранее у меня не встречавшаяся, заключена между [79] и [83], и она совершенно независима от стиля Бродвея или чего-то иного. Вариант мотива «Лондонский мост падает» находится в конце пьесы.

Инструментальный ансамбль схож с тем, который был использован в моей инструментовке отрывка из «Спящей красавицы» (па-де-де Флорины и Голубой птицы для малого орк.— В. В.), законченного незадолго до войны. Я сочинил больше половины музыки, прежде чем получил гонорар от г-на Вернера Янссена.

### Три духовных хора

Мои «Отче наш», «Верую» и «Богородице Дево, радуйся» возникли, если можно так сказать, в связи с моей неудовлетворенностью по поводу плохой музыки и еще более ее исполнения в русской церкви в Ницце. Я причащался там в 1925 году, где-то за год до сочинения «Отче наш». Сентиментальное исполнение, гармонические и мелодические банальности в музыкальной части службы в конечном итоге спровоцировали меня на сочинение своей собственной музыки. В то время (как и сейчас) я совершенно не знал о традициях русской церковной музыки, но инстинктивно занялся поиском более глубинных их корней, в отличие от тех, которые представлены в творчестве Бортнянского — нашего композитора-классика в этом жанре. После долгого пребывания у Галуппи в Венеции он стал писать в итальянском стиле. Но что же являла собой истинно русская манера и смог ли я ее выразить в своих хорах? По этому поводу я могу только сказать, что сочинения соединили воедино ранние воспоминания о церковной музыке, слышанной мною в Киеве и Полтаве, и мое стремление остаться верным простоте и строгости ее гармонического стиля, то есть стиля классики с доклассическими гармониями. Я бы только добавил, что, по всей видимости, все традиции русского церковного пения сегодня утеряны. Именно по этой причине я переработал в 1964 году «Верую», добавив фобурдон.

«Верую» и «Отче наш» предназначены для исполнения в русской церкви, в то время как «Богородице Дево» встречается и в иных службах; для нее характерно трехкратное проведение музыкального мате-

риала. Не так давно я вспомнил первое исполнение этого, последнего хора, но хорошо помню и исполнение «Отче наш» в церкви Александра Невского в Париже во время траурной службы (по русскому обычаю через 40 дней после смерти) по моей свояченице Людмиле Белянкиной в 1937 году.

Когда-нибудь я напишу воспоминания об этой церкви на Rue Da-gu. Построенная во времена и в стиле Александра II, она была русским островком на фоне однообразия парижских кварталов, и не только островком, но целым архипелагом с русскими магазинами, книжными лавками, ресторанами, кафе, магазинами бижутерии, антиквариатами. Во время празднеств гул голосов и общий декор напоминали восточный базар. [...]

### **Поздравительная прелюдия**

Она была задумана как своеобразная «поющая телеграмма» по случаю 80-летнего юбилея Пьера Монте. Поздравительная прелюдия была исполнена по этому случаю 4 апреля 1955 года Ш. Мюншем и Бостонским симфоническим оркестром. Излишне говорить что-либо о музыке — полуминутном учебнике для малолетней детворы и критиков. Однако хотелось бы рассказать об истории возникновения основной темы Прелюдии. Как-то репетируя в 1950 году Вторую симфонию Чайковского, я подал знак к ее началу. Но вместо печального аккорда, открывающего симфонию, зазвучала эта нелепая, веселая и маленькая тема. Я был очень удивлен, конечно, и находился в состоянии полной растерянности от этого. Но «этим» оказалось следующее событие — один из артистов оркестра только что стал отцом. Сознаюсь, что я находился в шоковом состоянии. Самолюбие мое было задето, и я считал, что стал жертвой грубой шутки. Но, несмотря на это, вспомнил мелодию через год, когда меня попросили сочинить фанфары для фестиваля в Северной Каролине. Я задался целью использовать в них канон.

Поздравительная прелюдия будоражит иногда мое воображение и сейчас, когда мои собственные дни рождения достигли столь пугающего числа. Хотя я с трудом сознавал это два года назад во время ее исполнения в Стокгольме, равно как это не стало неожиданностью и в прошлом году в Лондоне. Думаю, что следующее исполнение Прелюдии не застанет меня, как и прежде, врасплох.

### **Авраам и Исаак**

«Авраам и Исаак», священная баллада для высокого баритона, небольшого состава оркестра, сочинена на древнееврейский текст (Бытие, гл. XXII). Акцентуация, тембр, древнееврейское слоговоеделение — 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 (словесные и музыкальные ударения действительно совпадают) — в моей музыке это редкость. Слова повторяются, — и это как раз часто встречается у меня, — но никогда не сопровождаются точными музыкальными

ми повторениями. Наиболее часто повторяется слово «Авраам», и в первый раз, на что я хочу обратить особое внимание, имя это поется без инструментального сопровождения. Вокальная партия отчасти с мелизмами, отчасти представляет собой говор, в основе которого лежат отдельные слоги.

Шесть частей баллады, включая одну чисто инструментальную, исполняются без перерыва; каждая часть отличается изменением к последовательно более медленной пульсации. Девятнадцать стихов заключены в десять музыкальных единств, но там, где библейское изложение идет в диалогической форме, это полностью пересказывается в моем повествовании, при этом смена одного говорящего другим, среди прочих более интересных выдумок, указывается изменениями в динамике.

Я не могу пожелать слушателям удачи в раскрытии смысла музыкальных описаний и иллюстраций; насколько я могу судить, ничего такого я не сочинял, и ноты сами по себе — это и есть конечная цель. Что бы я не думал о значениях, встречающихся в тексте, в музыке, я не символизировал их (использованием, например, канонов для «выразительных» ритмических конструкций). Всякий, кто слышит их в куске, относящемся к Исааку и двум сыновьям, делает слишком серьезные выводы из совпадений. Что же касается обычного требования программных пояснений в виде ссылок на другую музыку, то в партитуре я не нахожу ни одного места, где мог бы на что-то сослаться; в флейтовой каденции нет ничего общего с Пасторальной симфонией, а в «*Vayikra Malakh Adonay*» — с «Царем Эдипом».

Используются двенадцатитоновые серии, но шеститоновые и более мелкие деления выделены сильнее, чем полные серийные последовательности. Широко распространены октавы, квинты и двойные интервалы; несомненно, можно обнаружить тяготения к тонике. Но это результат звучания гармоний, — или как я их называю, серийных вертикалей, из нескольких серийных форм, — и они не противоречат серийной природе произведения.

Из многочисленных истоков каждого сочинения труднее всего описать самый основной. Начальным стимулом явилось мое открытие древнееврейского языка как звучания. В то же время я не хочу скрывать сильных внемузыкальных влияний [...].

Я сочинил музыку на первую строку текста в Венеции 8 сентября 1962 года. 29 января 1963 года я продвинулся уже до «*Elohim*» (с трубой и тубой), и двумя неделями позже завершил «*Et-Ji-Khid-Kha Mi-Me-Ni*». Партитура датирована 3 марта.

### Introitus памяти Т. С. Элиота

Это небольшая прощальная песнь памяти поэта является частью заупокойной службы. Она исполняется тенорами и басами под аккомпанемент струнных и ударных; хор ограничен только мужскими голосами. Я сочинил вокальную партию на первые пять слов текста. Она-то и стала двенадцатитоновой серией.



Основная новизна использования серии — в аккордах. Песня сопровождается траурными аккордовыми последовательностями и их выбор был более значителен, чем иные трактовки серии. В сочинении четыре мелодических варианта, и в установленном порядке они исполняются подобно *cantus firmus*. Последнее песнопение несколько ритуально, и оно возможно понравилось бы поэту. Когда с четвертой фразы форма приобретает «очертание трапеции», две хоровые партии объединяются и последнее предложение дано в контрапункте.

Музыка «*Et lux perpetua*» — цитата из моего сочинения на слова Одена «Безмолвствует небо» («Элегия Дж. Ф. К.» — В. В.).

Новизна инструментовки проявилась в использовании полной серии у литавр *corpeti*\*. Главная функция альты и струнных басов — в поддержке и высветлении мотива этой похоронной дробы.

Партитура была окончена 17 февраля 1965 года, исполнена в том же году 17 апреля.

### ДОПОЛНЕНИЕ III

#### 169. Р. Крафт. Из «Хроники одной дружбы»

Отрывки из своего дневника «Хроника одной дружбы» Крафт начал публиковать еще при жизни композитора. Отдельные фрагменты печатались в целом ряде периодических и других изданий. В своем полном виде дневник был впервые опубликован в 1972 г. (Crafft R. Stravinsky. Chronicle of a friendship. 1948—1971.— New York, 1972).

В подборку вошли те фрагменты «Хроники одной дружбы», которые имеют непосредственное отношение к содержанию наст. сб. Пер. с англ. В. А. Линник в ред. В. П. Варунца.

1951

5 сентября (...) Через двери доносятся слабые звуки, снова и снова повторяются одни и те же ноты, как при настройке рояля. (И. С.: «Мои братья имели обыкновение называть меня «настройщиком», так как я любил повторять полюбившуюся мне ноту».) (...)

1952

3 мая. Париж. «Воцтек» в Театре Елисейских полей; после спектакля обед с А. Камю в кафе Реле. Камю поначалу несообщителен, думаю, что его раздражает наш разговор о музыке (...). Опера производит на Камю слабое впечатление (...), но он со вниманием прислушивается к тому, что о ней говорится. И. С. считает, что «Гоголь — единственный современник Бюхнера, с которым его можно было бы сравнить. У Бюхнера не хватает гоголевского чувства юмора, но его пронительность более глубока, и он отбросил все социальные шоры его

\* литавры, покрытые материей. (Прим. сост.).

времени, благодаря бóльшей поэтической силе. Я разумею слова Воццека: «Людей, подобных нам, если только мы когда-нибудь попадем на небо, заставят работать под раскаты грома». И. С. утверждает, что последняя оркестровая интерлюдия неудачна. «Вплоть до нее композитор скрывается за своими конструкциями, но тут он выходит на первый план, чтобы сообщить нам в точности, что он думает обо всем этом и что нам надлежит чувствовать. Будто существовало какое-то сомнение в том, как именно каждый чувствует. Бергу не следовало использовать этот апофеоз, а закончить репликой Доктора: «Тише... совсем затихло», или словами Полковника: «Пойдемте! Пойдемте скорее» (конец 4 картины III акта.— В. В.).

Камю говорит, что «Воцтек видит и слышит подобно животному посредством радарного устройства, устремленного непосредственно на саму природу. Что он находится под влиянием чар заколдованной природы явствует уже из сцены, где он видит странный огонь, в то время как его спутник видит лишь человека... Кроме того, временами Воцтек, думается, мог бы описать последствия принятия снадобий, вызывающих галлюцинации...»

Тут И. С. прерывает его, говоря, что в сцене с Дурачком наибольшее мастерство заключено в музыке. «Бергу действительно удалось создать впечатление, что концертно, духовой оркестр, хор солдат — все это симпровизировано тут же на месте для этого единственного спектакля. Это, быть может, является наивысшим достижением оперы в целом: осознание публикой полной спонтанности и свободы партитуры со строго зафиксированным замыслом» (...)

*10 мая.* Люди, с которыми мы обедаем в полдень, посвящают бóльшую часть своего разговора сплетням о людях, с которыми мы обедаем вечером. Это неприятно по той причине, как говорит И. С., что «люди, говорящие с вами в таком стиле, таким же образом говорят и о вас. Судилище Парижа — не очень приятная картина, но вы можете понять из этого, что земля вращается силой ненависти и жадности.» (...)

## 1956

*30 июля.* Венеция. «Тоска» исполняется на открытом воздухе в Кампо Сан-Анджело (...) И. С. говоря о спектаклях в помещении и на открытом воздухе, замечает, что в Байрёйте на него наибольшее впечатление произвели «паутинообразные переливы в звучании оркестра из-под подмостков. «Парсифаль», тем не менее, был мигренью, да еще с аспирином». Это ведет к замечанию о вагнеровских певцах, об исполнителях Тристана и Изольды. «Естественно им приходится глотать приворотное зелье, прежде чем они чувствуют себя в состоянии что-либо сделать».

*1 сентября.* 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 ленчу, он отмечает, что «серии — это грани отшлифованного камня, а серийная композиция — это кристаллизованный способ показа разных сторон одной и той же идеи». (...)

1958

19 сентября. Ленч с Оденем в Венеции (...) Обращаясь к И. С., Оден говорит, что «истинный творец всегда стыдится большинства своих прежних работ. Стыдитесь ли вы?» И. С.: «Нет, многое я бы сделал иначе, но не стыжусь их». Далее Оден утверждает, что Толстой обладал большим чувством юмора: «Уверен, что даже в его последние тяжелые годы, если бы ему сказали: «Теперь пользуется успехом только то, что является старой сохой», то он бы засмеялся». И. С. не соглашается, считая, что его хватил бы удар (...) Вечером мы вместе присутствуем на концерте в «Фениче». Во время антракта Оден вовлекает И. С. в обсуждение одной оперы, считая, «что ее следует изучить». И. С.: «Нет, из нее просто надо красть». (...)

1959

21 апреля (...) Хозяйка дома внимательно прислушивается к каждому слову И. С. и в одном месте спрашивает о применяемом им эпитете «консервативный». И. С.: «Мне вообще не нравится идея консервирования или хранения в банках. Могу добавить, что консерватор раздражает нас, когда он пытается остановить рост нового, в то время как радикал нервнрует, когда начинает кричать «глядите, какой я радикальный» (...)

25 апреля. Сегодня в перерыве концерта, устроенного в честь И. С. (...), один исполнитель на кото (японский щипковый инструмент.— В. В.) демонстрирует свое владение инструментом в различного рода музыке от полифонии XVI века до музыки XX века, написанной для гавайской гитары. Когда устроитель концерта замечает, что музыка для кото «по крайней мере искренна», И. С. говорит ему, что «искренность не является оправданием». А когда один молодой композитор спрашивает И. С., поменяет ли он порядок в серии, если дойдет до того места, где «услышит» ее в другом порядке, И. С. говорит: «Конечно, нет. Я нашел бы способ услышать ноты в нужном порядке». В ответ на вопрос о «мелодии» он говорит, что применение этого слова ограничено небольшим и относительно недавним направлением в музыке. «Что является мелодией в пьесе для кото XVI века или в средневековой песне Машо? Здесь имеет значение «контур», но не „мелодия“».

1960

1 августа. (...) В перерыве моего исполнения отрывка из «Лулу» И. С. отмечает: «Берг — композитор тематический, и как же он любит ласкать свои темы, разворачивая их и так и эдак. Однако вибрафон слишком уж долго мочится в наши уши». (...)

2 августа. (...) И. С. определяет французскую «Шестерку» (при упоминании оперы одного из них) как «Шесть героев в поисках автора» (...)

9 августа. (...) Музыкальная программа за обедом начинается с «Песни индийского гостя», что, по словам И. С., заставляет его чувствовать себя очень старым. «Помню день, когда Римский-Корсаков сочинил ее. Как он удивился бы, узнав, что эту его оперу помнят лишь благодаря этой арии». Наш гость за обедом интересуется Альбертом Швейцером, которого описывает И. С., знавший его в середине 30-х годов. «Он пришел на один мой концерт в Страсбурге, после чего мы вместе отобедали. Его одежда — сюртук и подкладной воротничок — была подобна одежде провинциального пастора, но сам он напоминал мне Максима Горького. Сразу было видно, что он обладал большим обаянием и каждый, поговоривший с ним, легко поверил бы историям такого рода, что животные выходят к нему навстречу из леса». (...)

12 августа. (...) Сегодня на вечернем концерте И. С. читает Симеона, когда не дирижирует. Но после моего выступления с хоральными прелюдиями Баха — Шёнберга говорит, что это «музыка красок и динамики, и столь богата и тем и другим, что следует ее прослушать раз двенадцать, чтобы вообще все это услышать. Меня лишь печалит финальное арпеджио арфы в хорале «Schmücke Dich» и последний удар тарелок в хорале «Komm Gott» (...)

21 августа. (...) Загородный пикник является празднеством с пирогами, пирожными (...) и высказываниями И. С.; одно из них: «Палестина был большим бюрократам контрапункта». (...)

22 августа. (...) Разговаривая после утренней репетиции с музыкантами, И. С. говорит, что у него появляется «ощущение» музыкального материала задолго до начала творческого процесса и он уверен, что это наблюдается у всех композиторов. «Но, — продолжает И. С., — меня всегда поражала внезапность, с которой завершается работа с моим музыкальным материалом. Я чувствую себя тогда удовлетворенным животным». Когда кто-то задал неизбежный вопрос о заимствовании И. С. из музыки XVIII века, то он ответил просто: «Скажем, я в некотором роде птица, а XVIII век — гнездо, показавшееся мне уютным для того, чтобы снести туда яйца». Вопрос об электронной музыке вызывает реплику о том, что он опасается произвольных физических реакций на нее, поясняя это описанием, что русские крестьяне могли заставить своих лошадей мочиться, посвистывая им. (...)

29 августа. (...) Я (Р. Крафт.— В. В.) вижу, что нигде не записал самое любимое и характерное выражение И. С.: «Кому это нужно?» Оно используется в различных ситуациях, но наиболее часто на концертах современной музыки. К примеру, он будет спокойно слушать исполнение нового струнного квартета профессора О. в течение одной минуты или около того, но потом он начинает выражать беспокойство и принимается бормотать: «Но кому это нужно?» (...)

30 августа. (...) Публика тепло принимает «Мученичество св. Себастьяна» Дебюсси, Шесть пьес Веберна и громогласно «Петрушку», несмотря на то, что И. С. останавливает оркестр после начала IV картины, сыгранной хаотически, и после устрашающей паузы начинает ее сначала. «Таковы унижения славы, — говорит он позднее. — Ноты должны артикулироваться как маленькие горошинки, а они выглядели как бобовая каша. Публика же все равно аплодирует».

10 сентября. (...) И. С. вспоминает, что он слушал Первую и Вторую симфонии Сибелиуса вместе с Римским-Корсаковым, единственным замечанием которого было «Полагаю, что и это сносно». Из этого анекдота я узнаю, что Римский-Корсаков называл И. С.: «Гимочка, как это делали все, любившие меня». И. С. говорит, что он любит Канцонетту для струнных Сибелиуса. «Во всяком случае первую ее половину. 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». (...)

16 сентября. (...) И. С. спрашивает у И. Бергмана, что же вызвало его интерес к «Похождениям повесы». Бергман отвечает: «Плохое исполнение». Это ведет к дискуссии о спектакле.

И. С. говорит, что сцены в доме терпимости и бедламе слишком массовые. «Несколько действующих лиц здесь могли бы быть вполне достаточны, масса же — никогда». Бергман соглашается с этим. «Фактически, я придумал имя каждому, но моя работа сошла на нет, когда пришлось увеличить хор для большей звучности». Он говорит, что по его первоначальному замыслу сцена должна была быть достаточно велика в глубину, чтобы актеры могли появляться и исчезать в ее темноте, а не через двери. (...)

И. С. считает, что Бергман сделал Бабу правдоподобной, что является его самым большим достижением. «А это не легко. Если видоизменить высказывание Генри Джеймса, то можно сказать: «Она была бы леди, но никогда не стала женщиной». (...)

Бергман говорит о том, что в его представлении кульминационный пункт оперы — конфронтация Тома, Бабы и Энн в сцене на улице. «Именно здесь открыто показано содеянное Шедоу, и вот почему я вывожу его на сцене: он должен с удовлетворением следить за происходящим». И. С. отмечает, что безмолвие толпы, двигающейся в начале сцены по улице, — самое прекрасное место в опере: «Вы глубоко чувствуете музыку». Бергман: «Вопрос для оперного режиссера должен всегда заключаться в том, чтобы определить — сколько же музыка уже сказала нам? В сцене на улице она точно указывает, что именно чувствуют эти люди. Фактически она говорит нам, что это вовсе не люди, а тени».

И. С. развивает свою мысль: «II акт был не только более шведский, чем первый, но более подобен бергмановским фильмам. Чудачества на аукционе и снова в бедламе — это средневековый сумасшедший дом, скорее в стиле Брейгеля, нежели Хогарта. Был специфически бергмановским одинокий статист в конце сцены в доме терпимости». Ответ Бергмана сводится к тому, что он так много времени потратил на первую часть оперы, что слишком мало его оставалось на оставшуюся часть. «Кроме того, я стал с большой осторожностью следовать за Хогартом, так как опасность заключалась в том, что он сам по себе слишком привлекателен».

И. С. отмечает, что эпилог получился успешнее, чем в других по-

становках, «так как он не был для публики, ибо она не теряла нити «сказочности» аспекта». Это было достигнуто благодаря брехтовскому «эффекту остранения», хотя бергмановская иллюзия реальности — реальности теней — является в точности тем, что Брехт как раз старался рассеять. Бергман: «Эпилог — это вопрос подготовки, и вот почему я каждый акт начинаю с него, создавая таким образом обрамление для всей пьесы. Эпилог должен был бы означать, что спектакль окончен и вы можете идти домой обсуждать высокое *до* певца».

Сцена на кладбище вызывает одно критическое замечание со стороны И. С.: Шедоу появляется из-под пола и таким же образом исчезает. И. С. считает, что такое появление ослабляет эффект исчезновения. Но И. С. нравится, как Шедоу сидит на могиле в начале сцены. И ему нравится силуэт трех готических шпилей, наличие которых все более и более ощущается по мере развития действия. Бергман поясняет: «Сначала публика воспринимает три шпиля лишь как зловещее соседство, но к концу сцены она уже точно знает, что это Голгофа и в ней — смысл пьесы». (...)

21 сентября. Несколько дней назад мы слушали 1-й акт (только) действительно ужасного спектакля «Риголетто» (в Стокгольмской опере. — В. В.). Сегодня утром, когда я машинально насвистываю один из мотивов сцены на балу:



И. С. спрашивает, «Риголетто» ли это или «Травиата»? Он имеет в виду, конечно, арию Травиаты:



о чем я упоминаю, так как это один из тысячи примеров, которые он слышит сначала интервально, по его мнению, а не ритмически. По убеждению И. С. интервалы являются связующим звеном, а ритмы — уточнениями.

25 сентября. Вновь беседа с Бергманом о «Повесе». И. С. спрашивает, почему в доме терпимости не были показаны часы. Бергман: «Потому, что они так очевидны в музыке. Я предпочитаю видеть глаза актеров, смотрящих на что-то, что мы безошибочно определяем как часы». (...) И. С. также спрашивает, почему костюмы толпы на аукционе черные, говоря, что это представляется ему гипертрофированным северным стилем. (...) Бергман отвечает, что «причиной того было желание сфокусировать внимание на Бабе и Энн, лишь одних одетых в цветные костюмы». Последнее предложение И. С. заключается в том, что ведущий аукцион должен быть отодвинут еще дальше от покупателей, сидящих спиной к публике.

Бергман говорит, что хотел бы поставить «Царя Эдипа», но без масок. «Маска может быть красивой, и она может быть привлекательным «фасадом» для подобного рода затей, но потеря контакта со зрителем — слишком большая цена». (...)

*21 ноября.* И. С. на сегодняшней пресс-конференции (в Австралии.— В. В.) говорит, что чувствует себя в этой стране перевернутым вверх ногами (...) Кто-то спрашивает, появились ли у него «какие-нибудь идеи» со времени пребывания в Австралии. «В течение всей моей жизни у меня полно «идей», как вы их называете, и в Австралии идей не больше и не меньше, чем в любом другом месте». (...)

1962

*16 января.* К нам с визитом Сен-Жон Перс (...) Он вспоминает, что присутствовал на премьере «Весны священной». Перс видел людей, замахивающихся друг на друга тросточками и зонтами. «До и после спектакля я был с Дебюсси и помню, как сначала он был взволнован музыкой, и как он изменил свое мнение, увидя, что она отвлекла от него внимание молодого поколения. Он почувствовал себя покинутым и принялся критиковать «Весну». (...)

*19 января.* (...) И. С. в беседе о «Потопе» говорит, что для него является загадкой зрительное воплощение Дьявола. «Моей первой мыслью было фотографирование движущегося красного пятна. Однако 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...»

*11 июня.* (...) Джакомо Манцу говорит, что «в отличие от поэта или живописца, закончившего свои творения, я, окончив мои, должен еще страдать от неизвестности, как получится отливка». И. С. отвечает на это цитатой из Стриндберга: «Искусство будущего, подобно природе, оставит многое на волю случая». Руки Манцу так и чешутся, чтобы вылепить голову И. С., но он говорит: «Я не могу просто начать лепить, но должен сначала изучить фотографии, долго раздумывать, ждать вдохновения». И. С.: «В моем случае «нужный ангел» появляется только тогда, когда я уже работаю, но и тогда эту леди\* требуется подталкивать, пока не начнут колыхаться ее крылья». (...)

*10 сентября.* (...) И. С. говорит, что самым значительным в Венеции является ее музыка. «Венеция Шютца и Габриэлли, Венеция хоров и органов, медных инструментов на каменных мостовых и церквах, Венеция оперы, Монтеверди и Кавалли, театры которых разрушены. Эта Венеция не может быть никак сохранена. Об этом уже красноречиво свидетельствуют «швейно-машинные» исполнения Вивальди, чья музыка сравнительно как бы недавняя и простая». (...)

*23 сентября.* (...) Вечером мы в Большом театре (в Москве.— В. В.) на «Борисе Годунове» (...) И. С. не слушал ее 30 лет; он одновременно растроган и раздражен (Римским-Корсаковым). «Мусорг-

\* По англ. «ангел» — женского рода. (Прим. пер.).

ский написал сопровождение к партии Пимена, применив один фагот, но Римский добавил и другие инструменты и низвел оригинальную идею до уровня банальности. Одним словом, Римский не только деформировал «Бориса», но и как бы пытался подготовить его для «экспорта». И. С. замечает, что музыка в сцене коронавания, «должно быть», воздействовала на траурный марш в его «Соловье». Он говорит также, что Юродивый без сомнения служил эталоном для Берга, когда тот ввел подобную же роль (Дурачка. — В. В.) в «Воццеке»; говорит И. С. и о том, что пение царевны без аккомпанемента в начале II акта без сомнения ведет к песне Мелисанды. Но более всего И. С. нравится польский акт — «эта удивительная сцена всеобщего веселья, ума, приобретающая к концу привкус мармелада». (...)

*1 октября.* Вечером прием в «Метрополе»... И. С. говорит: «У человека одно место рождения, одна отчизна, одна родина — у него должна быть одна родина — и место рождения является самым главным фактором его жизни. Я сожалею, что обстоятельства разлучили меня с моей отчизной, что я не смог создавать мои произведения, живя на своей родине, и, более того, что я не смог помочь новой Советской республике в создании новой музыки. Но я покинул Россию не только по собственной воле, хотя я и признаю, что мне многое не нравилось в моей России и в России вообще; однако право критиковать ее останется за мной, так как Россия моя и я люблю ее. Никому из иностранцев я не даю такого права»\*.

*8 октября.* Направляясь на репетицию, И. С. разговаривает с группой молодых советских музыкантов. (...) «Сдерживает ли сериализм вдохновение?»; «Есть ли это новый догматизм?». И. С.: «Конечно, это догматизм, но не стоит отвергать сериализм по этой причине. То была «старая система», узкая и догматичная — для плохих композиторов». (...)

*10 октября.* Банкет в «Метрополе» (...) Шостакович сидит рядом с И. С. Он говорит о том, что Симфония псалмов при первом знакомстве с ней ошеломила его, и что он сделал собственное фортепианное переложение ее, которое был бы рад преподнести И. С. Отыскивая ответный комплимент, И. С. говорит, что разделяет высокое мнение Шостаковича о Малере. «Венская тройка также обожала его, Шёнберг и Веберн дирижировали его произведениями». В конце вечера (...) Шостакович трогательно признался, что он бы хотел последовать примеру И. С. и начать дирижировать своими сочинениями, «хотя и не знаю, как избавиться от страха перед публикой». (...)

**1963**

*28 апреля.* Сегодня вечером (в Гамбургской опере. — В. В.) идет «Дон Карлос». (...) Несмотря на недостатки, И. С. в восторге: «Какие у Верди размах и живость, и в каком масштабе он одарил свой народ! Как я был бы рад, если бы мне довелось встретиться с ним! Он

\* Эти слова приводятся в монографии Б. Ярустовского (см.: Ярустовский, с. 17).



был истинным духом свободы, и это он, а не Вагнер был прогрессивен, не просто Верди эпохи Рисорджименто, но композитор, создавший дуэт из «Дон Карлоса»:



2 мая. Когда И. С. занимает свое место в третьем ряду театра, непосредственно перед тем, как тускнеет свет перед началом «Кавалера роз», публика аплодирует ему, причем очень горячо. Он выражает благодарность поклоном, но шепчет мне: «Это делается потому, что каждый очень доволен видеть меня сидящим в течение четырех часов без перерыва». Но он не сидит, или по крайней мере, не сидит спокойно. «Сколько долго может продолжаться эта скрытая полифония? — бормочет он *voce pop sotto* \*. — Каким образом каждый из сидящих здесь может поглощать эти сбитые сливки?» В антракте он отмечает, что «похотливость нетерпима даже у Моцарта». В продолжение последующих актов он делает нижеследующее замечание: «Штраус слишком долго задерживает свое дыхание; дурной вкус и сила хорошо сочетаемы. Если Рихард, то это Вагнер, если Штраус, то Иоганн». После спектакля И. С. замечает: «Штраус может очаровать и восхитить, но он не может трогать. Частично это объясняется тем, что он никогда не занимал твердых позиций, относясь ко всему наплевательски».

31 мая. Мы едем в Кентербери. (...) Как-то незаметно разговор клонится в сторону затруднительных вопросов о вкусе. И. С.: «Вкус для большинства людей это просто вопрос освоенности. У некоторых людей пальцы на ногах безобразны, но не у нас самих, так как мы хорошо освоились с ними еще в колыбели». (...)

1965

17 мая. Веве. И. С. «ищет» перед телекамерой Си-би-эс тот пансион в Кларан, где он создавал свою «Весну священную» (...), хотя он был найден уже вчера во время репетиционной экскурсии. (...) В то время как вчерашние события взволновали его (...), сегодня, при возвращении в старый дом, он кажется спокойным и безбоязненно относится к каким бы то ни было возможностям заглядывания в прошлое. (...)

Несмотря на множественное число названия дома № 51 «Липы» на пересечении улицы Гамбетты с авеню де Шателляр, вход в дом находится в тени лишь одной липы. Войдя в пансион, И. С., с разрешения, взбирается этажом выше нужного, прежде чем телеоператоры просят его спуститься на 1-й этаж, где, благодаря их вчерашней разведке, достаточно одного жужжания звонка, чтобы впустить его в

\* не вполголоса (*итал.*).

его же старую квартиру. Он сразу же переходит из комнаты в комнату в нетерпеливых поисках своего бывшего кабинета, но вскоре объявляет, что здесь его нет и что поэтому это не та квартира. Тут Сибиз делает свой козырный ход: они приглашают старомодную пожилую даму — мадам Луиз Рамбер, которая жила в этом доме одновременно с И. С. и с тех пор ни разу не меняла своего адреса. Мадам Рамбер входит несколько суетливо, взволнованная и сбита с толку телекамерой, светом мощных юпитеров, звуковой аппаратурой и операторами, которые в полном снаряжении стоят наготове. Завидев И. С., голос старой дамы начинает прерываться, она на грани слез, но этот взрыв неожиданно принимает форму многословия, каскада воспоминаний, от которых как будто невозможно оградиться. И. С., обычно относящийся с презрительным равнодушием к любому человеку, допускающему прошлому вторгнуться в настоящее, явно глубоко заинтересован и тронут воспоминаниями мадам.

Оба они сидят в нише, откуда открывается вид вниз по склону холма, на Перванш — еще один дом, где он жил когда-то; за ним, ниже под гору, проходят железнодорожные пути, ведущие к еще одной резиденции, бывшему отелю Шателяр. И. С. вспоминает, что каждое утро работа прерывалась из-за шума проходящего поезда, и как он обычно ждал этого момента с натянутыми нервами. (...)

Старая дама говорит, что мадам Стравинская зачесывала волосы пучком. И. С., продолжает она, весь день проводил в своем кабинете, помещавшемся на первом этаже. Но И. С. отрицает это: кабинет был на том же этаже, что и квартира. Когда мадам Рамбер напоминает ему некоторых соквартирантов того времени, среди которых был бывший немецкий адмирал и австрийская графиня, он сам вносит дополнительные сведения о них. Разумеется, мадам Рамбер хотелось, чтобы телеоператоры узнали, что жившие здесь жильцы принадлежали как к артистическим, так и к аристократическим кругам: не то, что теперь. Она также вспоминает, что жильцы часто жаловались на «мистера Стравинского, который берет на рояле лишь те ноты, которые не надо брать», что однако не нравится И. С., раздраженно отвечающему на обвинения 1911 года: «Фальшивые ноты для них, для меня же — правильные».

В конце концов мадам Рамбер ведет недоверчивого и протестующего И. С. вниз по лестнице в комнату, которая, по ее уверению, и была кабинетом И. С. И на этот раз распознавание было мгновенным. Его лицо засияло от удовольствия при входе в эту поразительно крошечную и узкую комнатенку, полную воспоминаний о давно умерших друзьях и о созданном здесь шедевре. Он подходит к софе в точности так, как это делал 55 лет назад, и, сидя на ней, сообщает всем нам, что он тогда полностью отдавал себе отчет в «создании чего-то значимого». На внутренней стороне двери каморки он тогда написал несколько слов о сочиненной здесь «Весне священной» и вырезал эту надпись ножом в стиле объяснений в любви школьниками на деревьях. Я слышал от него этот факт не раз и помню, что глагол в этой надписи был в действительном залоге: «я сочиняю». Мы ищем этот выгравированный автограф, но жильцы этой квартиры говорят, что

облицовка двери была сменена 10 лет назад и они не знают никого, кто мог бы сказать, была ли эта надпись обнаружена на прежней облицовке.

Представляется чудом, что здесь рождалась «Весна», что такая мощь была высвобождена в этой душной каморке. (...) Но чудо это живет в горожанах, живших с ним бок о бок, в этих квартирантах, адмирале, графине, мадам Рамбер и в жившем одно время ниже по улице Морисе Равеле и в его говорившей по-баскски матери. (...)

Когда И. С. собирается уезжать, старушка, находясь в высшей стадии чувствительности, начинает плакать; пришло и ушло ее «вре-мя», она была вызвана как свидетельница, содержимое ее чаши осушено. Но для И. С. сегодняшняя встреча должна быть еще более трудной. (...) В конечном счете призраки, воспоминания, возможно, могут быть более легкой затеей, чем реализация того, что за 55 лет, прошедших с того времени, им не было создано ни одно сочинение, равное по значимости сотворенному здесь. (...)

1966

12 мая. (...) И. С. говорит мне о Чехове, которого он постоянно перечитывает и с кем он во многом солидарен, даже до такой степени, что защищает «Иванова», осуждая вчерашнюю бродвейскую телепередачу: жену, как бы читавшую по подсказке, дядю, который двигался вроде бы по трассе с препятствиями, самого Иванова, у которого основной манерой выразить чувство горечи было желание вращать усатой губой, что лишь создавало впечатление, будто вблизи от кого-то плохо пахнет. «Положение русских провинциалов, желающих отправиться в Москву, сегодня не очень-то увлекает зрителя, — признается И. С. — Однако Чехов ухитряется заставить нас беспокоиться о том, поедут ли они в Москву или нет, и делает это, как и все остальное, с величайшим тактом».

11 июня. (...) Один из студентов задал вопрос: «Что именно не нравится вам в музыке Р. Штрауса?» Ответ гласил: «Я не люблю его больших вещей, равно как и вещей небольших» и при этом добавил в сторону: «Музыка Штрауса сверхгомогенизированная»\*.

15 сентября. (...) И. С. присутствует на просмотре фильма о нем (...) Этот фильм стоит посмотреть хотя бы из-за замечаний И. С. Обезоруживающее объяснение, данное И. С. в ответ на вопрос о его антивягнерианстве, гласит: «Каждый, создающий нечто новое, наносит вред чему-то старому». На вопрос о творческом процессе: «Для меня не существует творческого процесса, это только лишь удовольствие. Процессы творческого воображения имеют свои законы, но если бы я их сформулировал, они могли бы перестать быть полезными». Затем на вопрос, заинтересован ли он в исполнении своей музыки, И. С. сказал: «Разумеется, мне ведь интересно послушать, прав ли был я или нет». Однако самые ценные замечания даны в конце фильма. «Я всегда чувствую себя счастливым при пробуждении ото сна и то

\* От homogeneity (англ.) — однородность.

же — во время сочинения». Под конец 84-летний композитор отмечает: «Наше утреннее мышление отлично от вечернего. Когда я сталкиваюсь с какой-либо трудностью, я жду до утра. Я жду его, как только насекомое может ждать»\*.

1967

*14 февраля.* (...) На И. С. часто смотрят как на метроном в человеческий размер (хотя все же и маленький). Он, конечно, протестует против такого определения: «Если дирижер точно отбивает такт и делает это в нужной скорости, то музыка сама позаботится о себе». (...)

(...) Кто-то задал И. С. вопрос об использовании музыки в фильмах. «Но ее вообще не следовало бы использовать, за исключением тех мест, где она логически требуется согласно контексту — к примеру, в сценах, происходящих на концерте, или там, где необходимо дополнить воображение музыкально настроенного героя. Не может быть подлинной взаимосвязи между тем, что видишь и что слышишь, но есть всего лишь скверная привычка связывать все это воедино. Тем не менее большая часть кинорежиссеров продолжает третировать музыку в качестве звукового эффекта. (...) Они пытаются синхронизировать события, происходящие на экране с музыкой, заставляя «острый» звук валторны совпадать с резким поворотом камеры, «протяженную тему» отождествлять со следованием камеры за движущимся объектом. (...)

*17 мая.* (...) И. С. задают вопрос о (...) «Царе Эдипе». И. С. отрицает тот факт, что он сильно отличается от его ранних сценических вещей, где участвуют певцы. «Также и в «Байке», «Свадебке», «Пульчинелле». Здесь певцы находятся в оркестровой яме, и заглавная роль в «Соловье» должна исполняться также. Музыка важнее действия, равно как и у Шекспира слова важнее действия». (...)

*13 ноября.* (...) Один из врачей в интересах аналогии, мне все еще непонятной, задает И. С. вопрос о музыкальном размере, но путается в этом понятии, на что И. С. говорит, ставя все на свои места: «Темп — это элемент скорости, ритм — элемент выразительности». (...)

*14 ноября.* (...) Би-би-си предлагает И. С. сочинить музыку на 6—10 секунд для нового канала цветного телевидения. (...) «Лимит в 6 секунд исключает как аккорд, так и ритмы в традиционном понимании, что в свою очередь означает, что звуки должны воспроизводиться инструментами в очень высоком регистре, возможно, флейтами, по сравнению с которыми гобой слишком приторны, а кларнеты — вкрадчивы». (...)

*16 декабря.* (...) После обеда мы слушаем (...) Этюды Дебюсси, которые не в первый раз он определяет как свой любимый фортепианный опус в музыке XX века. (...)

\* Приведенные слова взяты из фильма «Стравинский дирижует „Жар-птицу“», снятого телевидением Би-би-си. Последние слова Стравинского приведены произвольно. В фильме он говорит: «Деятельность композитора — это все для меня. Без нее я существую. Говоря по правде, я люблю сочинять музыку значительно более, чем музыку саму по себе. Я легко преодолеваю трудности сочинительства. Даже трудности. Но я умею ждать. Я умею ждать как насекомое. Я тот, кто ждет всю жизнь».

*1 января.* (...) Одним из полученных И. С. к рождеству подарков является канарейка. Когда я отмечаю впечатляющую звучность ее пения, И. С. оспаривает: «Элементы музыки — это высота звука, тембр, звучность, ритмический рисунок. Птица даже предупреждает о том, когда она перестает петь. Но то, что у нее получается, не есть «пение».

Вечером мы слушаем запись «Мессии». И. С.: «Гендель для своего времени был коммерческим композитором, Бах же — композитором духовным». (...)

*13 февраля.* (...) «Симфония в трех движениях наивна по построению, — говорит И. С. Это вызывает вопрос Веры, — держится ли он того же мнения о Скерцо à la russe». Ответ гласит — нет. «Скерцо является в точности тем, чем оно должно было бы быть». (...)

И. С. подписывает стопку партитур. (...) Одно из изданий «Весны священной» (...) фигурирует под названием «Балетной сюиты». Я оживаю взрыва негодования, но композитор спокойно и аккуратно вычеркивает обидное название, говоря: «Почему бы ее не назвать попросту Гавотом?» Надписывая партитуру «Петрушки», он рассказывает мне, что одна из его теток отказалась смотреть этот балет, так как она ходила в театр «не для того, чтобы смотреть на толпу крестьян».

*12 мая.* (...) Я проигрываю И. С. запись оратории Генделя «Теодора». «Это прекрасно и скучно, — сказал он вскоре после начала. — Слишком много сочинений чересчур долго заканчиваются после своего конца». (...)

*18 мая.* (...) 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». (...)

*19 июля.* (...) Три квартета Гайдна ор. 76, проигрываемые вечером, вызывают давно не слышанное от него одобрительное мычание (один раз при тактах 45—50 из Largo и снова при тактах 169—172 из Presto квартета № 5, и затем при последних тактах Adagio из квартета № 6). Его внимание отвлекается лишь самой елейностью исполнения. «Что эта музыка может показаться «подобной Бетховену», можно определить как «задним умом крепки», — говорит он. — Разумеется, эту музыку не следует исполнять так, будто перед нами Бетховен». (...)

*26 августа.* (...) Мы с И. С. прослушиваем «Каменного гостя» (Даргомыжского. — В. В.), следя по партитуре, приобретенной им еще в молодые годы в Киеве. «Если бы меня теперь спросили об этой музыке, — говорит он по окончании, — то я был бы менее благосклонен к ней, чем когда-то. Теперь я предпочитаю музыке его либретто, а что касается исполнения, то предпочитаю дикцию певцов их пению. Но все же это подлинная партитура, лучшие и худшие качества которой одинаковы в своем однообразии». (...)

*6 апреля.* (...) Вера просит меня оставить свет в комнате И. С. на всю ночь. Но мне не хочется заходить туда, не хочется видеть иконы и снимок с покрыва из Турина в пустом углу; и фугу Баха, которую он играл и которая все еще лежала раскрытая на рояле. Лишь три вечера тому назад мы вместе слушали запись «Реквиема» (Моцарта? — В. В.), после чего 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»).

*29 апреля.* И. С. слушает музыкальные записи: сначала Сонату Шуберта си-бемоль мажор, но не так много из нее, так как она не только не согласуется с его язвительным настроением, но и потому, что, как говорит он, «сама тема содержит в себе все; она не требует разработки»; затем Четвертую симфонию Бетховена («Это насыщает душу»), (...) Сонатину для флейты Булеза («Будем надеяться, что он не вздумает написать Сонату») и под конец Концертино для струнного квартета самого И. С., которое он заставляет выключить, не доходя до конца, из-за грязной игры исполнителей. «Запись будет рекламирована как «документ пожеланий композитора, — говорит он. — Все же темпы здесь правильные и, благодаря этому, думаю, что я должен одобрить запись».

*23 октября.* (...) Критические способности И. С. остались прежними, но он верен и большинству из своих предубеждений. Как и раньше, И. С. осыпает проклятиями Берлиоза, отвергая большую часть его «Троянцев», которые мы недавно слушали. В ответ на вопрос, что бы он хотел послушать после сегодняшней вечерней дозы оттуда, говорит: «Что-нибудь получше». Когда же я в конце концов смог выудить из него более специфическую критику, она сводится к тому, что в данной музыке не выявлен настоящий дар гармонии и мелодии; он цитирует «банальность» каватины Хореба, размышляя о том, что бы с этим сделал Верди. (...) Что ему нравится во «Взятии Трои», так это некоторые оркестровые нововведения — струнные и деревянные в высоких регистрах в самом конце II акта, оркестровая фигура из двух нот в «Я видел тень Гектора» и следующие за этим шесть тактов в стиле сюиты XVIII века. Ему не нравятся длинные Марш и Гимн, и вальсовый финал, определяемый им как «плохая французская балетная музыка» (...)

*22 ноября.* Прежде чем идти обедать, я говорю И. С., что Вера с большим трудом покупала сегодня необходимые продукты для шей и чтобы он не забыл отметить за обедом, что они ему понравились. Затем, за столом, когда я спрашиваю его мнение о вине, он говорит: «Ничего не могу сказать вам по этому поводу, так как нахожусь все еще во власти шей».

Мы прослушиваем записи: Первый скрипичный концерт Прокофьева, который нравится И. С., два поздних фортепианных трио Гайдна, из которых более всего он любит первую часть № 30 ре мажор; «Этю-

ды трансцендентного исполнения» Листа, один из которых — «Блуждающие огни» — мог бы быть, по его словам, хорошим сольным номером в балете, в то время как другой — «Мазепа» — заставляет его громко смеяться. Переключившись на Восьмую симфонию Бетховена, он отмечает свою оплошность — недавнее интервью, где, говоря о тематизме Пасторальной, который встречается и в других симфониях Бетховена \*, он не назвал такты 44 и 70 из Allegretto Восьмой. После этого, думая, что с него хватит музыки в этот вечер, я говорю: «Что бы вы смогли послушать после сочинений Бетховена?» И. С.: «Это очень просто — его самого». (...)

1971

*19 февраля.* (...) Один из наших друзей задает И. С. вопрос: «Предположим, вы юноша, и к вам явилась богиня с предложением выбора любой карьеры, кроме композиторской. Что бы вы тогда выбрали?» И. С.: «Что ж, если бы она была действительно красивой, я выбрал бы ее».

*3 марта.* (...) Сегодня утром впервые за многие месяцы И. С. занялся композицией. Мы это поняли по большей интенсивности его игры на рояле и сложности гармонии, хотя позднее, в разговоре, он сказал, что у него «возникла мысль, начинающаяся с комбинаций по терциям». Также и память его остается отчетливой, речь быстрой и плавной. Я расспрашиваю о его рабочем методе при переводе «Свадебки» вместе с Рамю, и он говорит, что после того, как им было подготовлено для его коллеги несколько предварительных вариантов на французском языке, они вместе обработали одну версию, неизменно руководствуясь наилучшим музыкальным решением. «Хотели бы вы прослушать запись «Свадебки?» — спросил я, но он отказался, говоря: «Я люблю сочинять музыку, но не слушать ее. Всю жизнь меня преследовали «моими сочинениями», но меня менее всего волнуют «мои сочинения». Меня беспокоит лишь их сочинение. А этому пришел конец».

*18 марта.* (...) Вопрос Веры «Почему ты ежеминутно зовешь меня и стучишь по кровати своими кольцами, хотя знаешь, что я здесь?» И. С., отвечая на него, говорит нечто чудесное и неподражаемо stravinskianское: «Но ведь я хочу удостовериться, что я все еще существую».

*2 апреля.* И. С. вынужден написать короткую заметку по-русски, что он и делает, но свою фамилию подписывает латинскими буквами. Вера просит подписать его по-русски, и он берет перо. Видя, что она наблюдает за ним, пишет, однако, не свое имя, но: «О, как я люблю тебя!»...

\* См. № 142, с. 385 наст. изд.

## Проблемы наследия Стравинского и его публицистика

Уже сегодня очевидно, что литературное наследие И. Ф. Стравинского, изданное в будущем в своем полном виде, будет представлять из себя объемное многотомное издание. Сюда, разумеется, войдут широкоизвестные «Хроника моей жизни», Диалоги с Р. Крафтом, цикл лекций «Музыкальная поэтика». Надо полагать, войдет и та часть наследия композитора, которая менее или же вовсе неизвестна и которая предлагается читателям в настоящем собрании — интервью, статьи, высказывания Стравинского, публиковавшиеся в русской и зарубежной печати в период с 1912 по 1971 годы.

В отличие от своих предшественников (Шуман, Вагнер, Чайковский и др.) и ряда современников (Онеггер, Дебюсси, Казелла, Мясковский и др.) Стравинский мало и крайне эпизодически занимался собственно музыкально-критической деятельностью. В публикуемом сборнике читатель почти не найдет статей, написанных, что называется, за письменным столом. Но с самого же начала композиторской деятельности был выбран жанр, которому композитор отдавал, как видно, наибольшее предпочтение — интервью. Это определило специфику не только представленного здесь материала, но всего литературного наследия Стравинского. В нем, как правило, два действующих лица: Стравинский и его слушатели («Музыкальная поэтика»), Стравинский и его собеседник (Диалоги с Крафтом), Стравинский и корреспонденты многочисленных газет, журналов, радио и т. д. Можно даже сказать, что и в тех случаях, когда формально композитор пишет публицистическую статью, он и здесь обращается к своим незримым читателям, беседуя с ними. Сам тон высказывания вызывает, скорее, чувство беседы, нежели критической статьи. Это и понятно: на протяжении всей своей жизни Стравинский оставался человеком не столько «письменного» слова, сколько слова «устного». Блистательный полемист, ироничный и тонкий собеседник, охотно говорящий о себе, о своих произведениях, едва ли не истово отстаивающий свою, принципиально иную позицию художника новой формации, Стравинский невольно заставлял интервьюеров искать с ним встреч. Понятно, что не всегда беседа в своем опубликованном виде вызывала одобрение композитора. Уже в «Хронике» композитор сетовал на интервьюеров: «Если бы я стал пытаться передать мои прошлые чувства, все было бы настолько неточно и произвольно, как если бы это сделал другой. Это было бы чем-то вроде интервью со мной, незаконно подписанного моим именем, как это, увы, уже очень часто случалось в моей жизни» (X, с. 93). В 80-летнем возрасте позиция композитора в этом смысле остается неизменной: интервьюирование — «лишняя трата времени» (№ 99)<sup>1</sup>. И тем не менее, думается, настало время, когда мы должны (даже вопреки словам композитора) несколько с

<sup>1</sup> При цитировании материалов настоящего сборника здесь и далее в скобках указываются номера статей.



инных позиций взглянуть на литературное наследие Стравинского, в течение 60 лет выступавшего в печати в роли собеседника и публициста. Представленный в книге материал в этом смысле дает не только редкую, но, пожалуй, единственную возможность проследить за тем, как рождалась и созревала та или иная идея композитора, как она нередко отвергалась, уступая место иной художественной концепции — публикуемый сборник дает возможность проследить за мыслью композитора в динамике. Именно поэтому единственно возможным путем публикации стало строго хронологическое расположение материала.

Беседует ли Стравинский с журналистом, выступает ли он с критической статьей, вспоминает ли о соратниках — на всем лежит печать глубоко индивидуального стиля композитора. Нас, советских читателей, уже знакомых с литературными работами Стравинского, не удивит известная категоричность его суждений, часто подчеркнута декларативный тон высказывания (особенно в 10—40-е гг.), его склонность к иронизированию, нередко довольно горькому (особенно в 50—60-е гг.). Читателю представляется право соглашаться или, напротив, выражать несогласие с ним.

Особенность публикуемого материала состоит в том, что на протяжении всей книги ее главным героем остается сам Стравинский. Несмотря на преимущественно диалогическую форму изложения книга, по сути, монологична. О чем бы ни говорил Стравинский — о литературных работах Вагнера или письмах Шёнберга, о научном исследовании, посвященном наследию Дезюальдо, или о квартетах Бетховена — он не столько стремится к объективной оценке явления, сколько высказывает свое, субъективное его восприятие. Мэтру современной музыки подобное было дозволено, но хотелось внимание читателя обратить на то, что главным предметом остается в конечном итоге личность пишущего. Впрочем, скорее говорящего. Вполне естественно, что наиболее явственно эта черта проступает в те моменты, когда композитор заводит разговор о себе и о своем творчестве.

Мы вправе видеть в Стравинском не только композитора, по меткому замечанию Анны Ахматовой, «заставившего звучать по-своему весь XX век»<sup>1</sup>, но нам еще только предстоит оценить в нем одного из крупнейших энциклопедистов нашего времени. Нельзя не изумиться широте затронутых композитором с той или иной степенью подробности проблем. Стравинский сведущ едва ли не во всем. Его интересует литература, философия, религия, биология, математика, демография, медицина, география, лингвистика, разумеется, музыка. Рецензируя том писем Шёнберга, Стравинский замечает, что «в книге нет ни одной общепризнанной мысли, а с другой стороны, нет такой общепризнанной мысли, которую Шёнберг не опроверг бы» (№ 113). Сказанное не просто схоже с тем, что мы находим в публикуемом наследии самого Стравинского, но это то, что буквально бросается в глаза при чтении книги.

Публикуемое собрание в этом смысле может представить интерес в двух аспектах. Во-первых, это по большей части неизвестный документальный материал, в целом ряде случаев дополняющий наше представление о жизни и деятельности композитора. Во-вторых, собранные воедино статьи, интервью и высказывания Стравинского являются собой своеобразный «барометр» современной музыки, вводящий нас в круг активной творческой и эстетической полемики художественной жизни XX века.

Стравинский прожил долгую жизнь. Это определило его своеобразное историческое положение, начавшего творческий путь еще в годы художественных тенденций, генетически связанных с поздним романтизмом, а к концу жизни ставшего свидетелем появления образцов конкретной музыки и опусов, написанных в технике элект-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Встречи с прошлым. — М., 1978, вып. 3, с. 402.

ронной композиции. Но здесь названы только крайние точки. Между ними было множество иных, больших и малых тенденций: открытие глубинных пластов фольклора, неоклассицизм, четвертитоновые опыты Алоиза Хабы, джаз, обращение к механическим инструментам, атональность, додекафония, сериальная техника, соноризм, алеаторика и т. д. Удивляет даже не это обстоятельство, но то, что Стравинский в редких случаях оставался их сторонним наблюдателем (как это произошло, к примеру, с четвертитоновой системой или соноризмом), но чаще их виднейшим представителем.

Исходя из творчества Стравинского, периоды деятельности которого во многом принципиально различны<sup>1</sup>, книга распадается на две части, охватывая в первом случае 10—40-е годы, соответствующие «русскому» и «неоклассическому» периодам композитора, во втором — 50—60-е годы, совпадающие с периодом «додекафонным».

Что же ожидает читателя в первой части предлагаемого собрания?

Книга начинается с «высокой ноты»: мы застаем Стравинского уже признанным композитором, автором ряда сочинений (в том числе «Жар-птицы» и «Петрушки»), заканчивающим работу над партитурой «Весны священной». Первые же публикации являют собой утверждение художественной позиции композитора новой формации, противопоставившего свое творчество эстетике ушедшего XIX века. Так Стравинский убежденно обосновывает свое обращение к балетному жанру: «Опера — это ложь, претендующая на правду, а мне нужна ложь, претендующая на ложь» (№ 2). Показательное признание! Это своего рода тезис, который будет раскрыт Стравинским только через 12 лет: «Даже тогда, когда музыка, на первый взгляд, соединится с литературной и живописной основой, в моей художественной концепции она сохраняет все черты абсолютной музыки. «Жар-птица», «Петрушка» и некоторые другие мои сочинения в настоящее время получили признание как образцы программной, описательной музыки. Но разве каждая страница, каждая тема этих сочинений... не является прежде всего музыкой? ... Мои последние сочинения не содержат никаких посторонних художественных примесей» (№ 22). По мнению Стравинского только два произведения этого времени — «История солдата» и «Пульчинелла» — близки к программности, так как в этих сочинениях чувствуются еще «следы моих прежних воззрений».

В общее русло поиска новых форм вовлекается и вокальное творчество Стравинского. Казалось бы, эта область, освященная традицией романтической музыки, должна была остаться вне исканий композитора. Да и первые вокальные сочинения (к примеру, «Туча», «Пастораль») говорили, скорее, о следовании Стравинского традициям XIX века. По признанию самого Стравинского перелом наступил в 1913 году в «Трех песенках (из воспоминаний юношеских годов)», написанных на русские народные тексты. «В стихах... меня прельщала не столько занимательность сюжетов, полнокровных, нередко даже грубоватых, или эпитеты и метафоры, всегда восхитительно неожиданные, сколько сочетание слов и слогов, то есть чисто звуковая сторона, которая производит на наше чувственное восприятие впечатление, близкое к музыкальному» (X, с. 98—99). Совершенно ясно, что отныне композитор начинает отдавать предпочтение не столько смысловой стороне стиха, сколько его звучанию.

Мы не обладаем документальным материалом, который мог бы подтвердить влияние на Стравинского в этом плане близкой по сути тенденции в русской поэзии этого времени. Она быстро изжила себя в поэзии, но у Стравинского сохранилась до конца жизни и именно, как думается, оттого, что его пристальный интерес к звуча-

<sup>1</sup> В советском музыкознании принято предложенное М. С. Друскиным деление творчества Стравинского на русский (10-е гг.), неоклассический (20 — начало 50-х гг.) и додекафонный (начало 50-х — 60-е гг.) периоды.

нию, к фонике стиха не принял тех утрированных форм, которые свойственны поэтическим опытам футуристов, Хлебникова и др. Напрашивается, пожалуй, единственное сравнение — Марина Цветаева, сохранившая по той же причине, что и Стравинский, эту особенность на протяжении всего творчества. Вполне естественно, что первые сочинения, где наиболее явственно проступила эта черта, были связаны с претворением русского народного фольклора. Однако Стравинского все более и более начинают привлекать и другие языки. Так, специфические особенности японского языка (хоть и в русском переводе) претворены в его цикле «Три стихотворения из японской лирики»; этому произведению посвящена отдельная заметка (№ 7). В 20-е и последующие годы Стравинского уже привлекает латынь («Царь Эдип», Симфония псалмов, Месса), французский (Персефона), английский (Вавилон, Похождения повесы, Три песни из Вильяма Шекспира) языки, к концу жизни Стравинский обращается и к ивриту (Авраам и Исаак). В «Диалогах» композитор отмечает: «Я, как этимолог, имею привычку сравнивать языки... Проблемы языка занимали меня всю жизнь — в конце концов, сочинил же я однажды кантату, которую назвал «Вавилон» (Д, с. 3).

К проблеме претворения в своих сочинениях специфических особенностей того или иного языка Стравинский обращается неоднократно. В частности, крайне показательно интервью, данное композитором в 1928 году в Барселоне, где Стравинский сравнивает, на первый взгляд, казалось бы, никак несравнимые произведения — «Царя Эдипа» и «Свадебку», но правомерность подобного сопоставления становится ясной из его же слов (слова композитора приведены в публикации в пересказе интервьюера): «Стравинский говорит нам, что в «Царе Эдипе» слово является простым материалом, музыкально функционирующим подобно блоку мрамора в архитектуре и скульптуре. «Свадебка», к примеру, состоит из песен, в которых нет большого логического смысла, но взамен в стихах подчеркнуты прежде всего ритмические и звуковые возможности. Наш язык, объясняет композитор, неотделим от эмоциональности, чувственности, что разрушает музыкальную ценность слова» (№ 41).

Декларируемое Стравинским «отречение» от оперного театра в пользу балета, с одной стороны, а с другой — желание увидеть в поэтическом слове «простой материал», подобный блоку мрамора, были частными проявлениями вполне сформировавшейся тенденции в европейской музыке рубежа веков. Крайне условно ее можно было бы охарактеризовать антипрограммностью, применительно к вокальному наследию и балетам Стравинского, о чем шла речь, — антисюжетностью. Отказ от основного эстетического постулата романтизма, связанного с синтезом «музыкального» и «внемзыкального» (в конкретных случаях — «музыкального» и «поэтического», «музыкального» и «живописного»), приобрел у него крайне своеобразные черты. Совершенно естественно, что наиболее интенсивные формы антипрограммности XX века приняла в области инструментального творчества, и здесь позиция Стравинского была полностью идентична с тем, что предлагали в своем творчестве многие его современники. Поэтому надо помнить, что в ранних публикациях выражена не только установка самого Стравинского, но отражен тот резкий стилистический перелом, который охватил музыку этого времени и в первых рядах которого он стоял. Слова Казеллы, отметившего, что его поколение композиторов отказалось «от гибких соблазнов симфонических поэм»<sup>1</sup>, в известной степени повторяли тот фрагмент открытого письма Бузони, где он вновь предлагал вернуться к «абсолютной музыке»<sup>2</sup>. Именно

<sup>1</sup> Casella A. Music in my time.— Norman, 1955, p. 226.

<sup>2</sup> Busoni F. Neue Klassizität? — Frankfurter Zeitung, 1920, 7 Febr. (Morgenblatt), S. 1.

вновь, поскольку речь шла о той художественной эпохе, когда музыкальная форма компановалась исходя из внутренней логики сугубо и абсолютно музыкальных явлений, минуя элементы сюжета, программности, литературной или иной первоосновы. Примечательно, что и наследие Бетховена расценивается Стравинским как факт, чуждый эстетике XX века. «Бетховен был огромной индивидуальностью, но в его произведениях слишком сильна литературная первооснова...» (№ 3). Обращаем внимание на то, что эти слова произнесены за 7 лет до создания Октета для духовых, своим появлением провозгласившего утверждение этой новой стилистической направленности в музыке. «Я относился (к программности. — В. В.) отрицательно поговому, что программа служит... не только предлогом, поводом или перенесенной в музыку субстанцией, а «перилами», за которые держится композитор, сочиняя свою музыку»<sup>1</sup>. Это отнюдь не личное мнение Буттинга, но тогдашняя художественная позиция молодого поколения композиторов. Потому-то и появление в программе Первого донауэшингенского фестиваля 1913 года двух произведений композитора Руди Штефана — Музыка для семи струнных инструментов и Музыка для оркестра — было воспринято как явление экстраординарное, но полностью отвечавшее новым веяниям в музыке. Тиссен зафиксировал в своем очерке, посвященном музыке начала века, эту премьеру: «Более значительным, однако, чем название — особенно во втором произведении, — была новая, здоровая, емкая энергия музыки самой по себе» (разрядка моя. — В. В.)<sup>2</sup>.

В противовес монументальным программным симфониям, симфоническим поэмам композиторы намеренно обращаются к жанрам, когда-то принятым в эпоху барокко и раннего классицизма: концерто-гроссо, разнообразные формы камерно-инструментальных ансамблей, раннеклассицистская симфония и т. д. Антипрограммность XX века явно тяготела к допрограммности баховской эпохи. И в этом смысле отказ от «внемusыкального» в музыке XX века явился первым шагом той стилистической тенденции, которая получила название неоклассицизма<sup>3</sup>.

Понятия «неоклассицизм» и «наследие Стравинского» в нашем создании стали словами-синонимами. Стравинский совершенно справедливо признается лидером этой тенденции. Мы почти невольно соизмеряем любое проявление неоклассицизма с творчеством Стравинского, ибо неоклассицизм Стравинского — понятие эталонное. Вместе с тем смущает безоговорочность этого мнения. Более трезвый взгляд подводит, с одной стороны, к мысли о явной непохожести Стравинского на других представителей

<sup>1</sup> Буттинг М. История музыки, пережитая мной. — М., 1959, с. 112—113.

<sup>2</sup> Tissen H. Zur Geschichte der jungsten Musik. — Mainz, 1928, S. 19.

<sup>3</sup> Сегодня понятие «неоклассицизм» можно справедливо причислить к явлениям исторически сложившимся. Оно настолько утвердилось в искусствоведческой литературе, что многократные попытки его замены или хотя бы дифференциации, неоднократно предпринимавшиеся на протяжении более полувека, так и не увенчались каким-либо результатом. Музыковеды, к примеру, склонны в отдельных случаях говорить о «необахманстве», «неомоцартианстве», даже о «неогалантном стиле». Но не привносит ли это еще большую запутанность и в без того сложную проблему? Характерно отметить, что в «Encyclopedia universale dell'arte» (Venezia — Roma, 1958) неоклассицизмом определена архитектура XVIII—XIX веков в отличие от архитектурной классики античности.

Казелла отмечал, что «антиромантическая тенденция европейского искусства после (первой мировой. — В. В.) войны повлекла за собой как немедленное последствие всеобщее стремление к новому порядку; оно имело несчастье в самом же его зарождении быть названным «неоклассицизм» (op. cit., p. 225). Стравинский, иронизируя, назвал неоклассицизм английским словом «lebel» — «ярлык», «этикетка». В одном из публикуемых интервью он замечает: «Словом (неоклассицизм) злоупотребляют. Оно ровным счетом ничего не значит» (№ 48).

неоклассицизма, а с другой — становится понятна роль композитора не как основоположника этой тенденции, но как художника, в своем творчестве суммировавшего и завершившего тенденцию неоклассицизма в европейской музыке XX века.

И действительно, даже беглое сравнение Стравинского с творчеством других композиторов, традиционно причисляемых к неоклассицизму, позволяет выявить основную черту его неоклассицизма: чрезвычайное многообразие прототипов, претворенных в его наследии. Одно лишь перечисление поражает своей многоликостью: традиции инструментальной культуры барокко в самых различных своих проявлениях, инструментальный «дивертисмент-пастиччо», культовая музыка Баха и Генделя, опера-буффа, оперный театр Моцарта, балет-буффа, мелодрама, претворение национальных традиций французской просодии, старинный балетный дивертисмент, наследие нидерландских мастеров, наследие мадригаллистов эпохи Возрождения, раннеклассическая венская симфония и т. д. Многообразие моделей Стравинского — факт достаточно известный. Менее акцентировано внимание на том, что Стравинский явился не основоположником большинства из названных проявлений неоклассицизма, как это принято считать, но отразил уже сформировавшиеся в музыке тенденции. Октет претворял, по существу, принципы формообразования, уже «обнаруженные» представителями австро-немецкой музыкальной культуры, интерес к образцам старинной полифонии возник в европейской музыке задолго до Стравинского, балетные дивертисменты «Пульчинелла» и «Поцелуй феи» отсылают нас к более ранним образцам этого жанра в итальянской музыке, обращение к традициям раннего венского симфонизма наметилось уже у Малера, а Классическая симфония Прокофьева создана на два десятилетия ранее Симфонии in C Стравинского, просодия «Персефоны» позволяет провести параллель между Стравинским и Дебюсси. Уникальность неоклассицизма Стравинского, как думается, не в его протезизме, но в ином: Стравинскому е д и н с т в е н н о м у удалось объединить в своем наследии все линии (или почти все) музыкального неоклассицизма XX века. Факты своего рода многосоставности неоклассицизма встречаются в его истории достаточно часто. Вспомнить хотя бы Бузони, Малипьеро, Томмазини и др. Но то, как эта проблема была воспринята и решена Стравинским, — факт беспрецедентный в истории неоклассицизма. Ни до, ни после Стравинского подобного явления не было в истории неоклассицизма. И в этом смысле Стравинский являет собой антипод Хиндемиту, намеренно ограничившему себя исключительно рамками претворения формообразующих приемов инструментальной музыки барокко.

В «Диалогах» Стравинский совершенно конкретно именует свой метод неоклассицизма «реставрацией» (Д, с. 109) — определение, вызывающее и сегодня известное недоумение исследователей. Представлена ли в неоклассицизме Стравинского полная реставрация всего стилистического комплекса воскрешаемого прототипа? Исследователи неоклассицизма по сей день находятся в затруднительном положении, ибо согласиться со Стравинским сегодня уже не представляется возможным, но и пройти мимо сказанного композитором нельзя. Невольно закрадывается сомнение: не было ли это проявлением фронды? Впрочем, сам же Стравинский, как бы предвидя подобный вопрос, выступил в 1927 году со статьей, знаменательно названной «Предостережение», — композитор предостерегает критиков и слушателей от слишком поверхностного восприятия явления неоклассицизма: «В настоящее время много говорят о возвращении к классицизму, а произведения, которые написаны, как полагают, под влиянием так называемых классических моделей, окрестили неоклассическими. Мне трудно определить правомочность этой классификации. Не имеем ли мы здесь дело... скорее с поиском, чем с простой имитацией так называемого «языка классики» (№ 37).

Перед нами — ярчайший документ эпохи. К сожалению, затерянный в малодо-

ступной периодике, он долгое время оставался неизвестным широкому кругу исследователей. Все говорит здесь о том, что композитором решалась целостная художественная задача, столь не схожая с элементарной реставрацией старинной музыки. Характерно, что через несколько лет после статьи «Предостережение» позиция Стравинского становится еще более определенной: «(Критики. — В. В.) противопоставляют нам классическое совершенство и требуют реставрации (разрядка моя. — В. В.) старых форм. Но говорить языком ушедших поколений не есть творчество... (Это. — В. В.) не искусство, а рутинка» (№ 43).

Наиболее важной для понимания творческих установок Стравинского 10—40-х годов представляется его статья «Несколько мыслей по поводу моего Октега» (№ 20), впервые опубликованная в 1924 году. С одной стороны — это был программный манифест, который знаменовал собой вместе с тем не появление новой стилистической направленности в европейской музыке, но ее утверждение, с другой же — статья вобрала в себя основные идеи композитора. Составам «для тысячи участников» был противопоставлен скромный камерный ансамбль, причем не в его стабилизированной форме, завещанной Гайдном, но ансамбль, композиционную основу которого составила свобода в выборе тембров и их сочетаний. Эта черта проступала исподволь уже у Брамса, Малера, Р. Штрауса, но стала ведущим принципом в творчестве их наследников. Чрезвычайно важно осознать, что не неоклассицизм явился причиной этой стилистической метаморфозы, но он стал ее порождением. Характерно, что в свободном выборе инструментальных тембров отдается явное предпочтение духовым и вот почему: «Эта группа представилась мне наиболее подходящей для создания той строгости, которой я добивался. Струнные инструменты обладают, к примеру, меньшей холодноватостью, известной «размытостью» звучания. Эти качества струнной группы могут уже сами по себе создать атмосферу неуловимых нюансов». Думается, что под этими словами могли бы расписаться многие современники Стравинского и в первую очередь Хиндемит. Однако, если здесь позиция Стравинского стала ясна с самого же начала композиторской деятельности<sup>1</sup>, то у Хиндемита заметен, скорее, постепенный переход в сторону составов для духовых инструментов.

Ненормативность, свобода в выборе инструментальных составов вызывает к жизни целый сонм различных решений этой проблемы. Подобное явление в годы межвоенных десятилетий, образно говоря, можно уподобить эффекту прорвавшейся плотины. Понятно, что широко экспериментирует здесь Стравинский. Однако нельзя не заметить и явного самоограничения в выборе Стравинским того или иного состава. Только исчерпав возможности отдельных инструментов или их сочетаний, Стравинский обращается к следующей комбинации. В связи с этим все его инструментальное творчество 20-х — начала 50-х годов отмечено сменой отдельных этапов. Самый ранний — освоение возможностей струнного квартета (Три пьесы, Концертино); вслед за этим композитор обращается к духовым составам (Симфонии духовых, Октет, Концерт для фортепиано и духовых); характерно подключение к духовым солирующего фортепиано — начало освоения концертных возможностей этого инструмента, причем поначалу сольного фортепиано (Соната, Серенада, Каприччио для фортепиано с ор-

<sup>1</sup> Уже в 1913 году в статье «Что я хотел выразить в «Весне священной» композитор писал: «(Здесь. — В. В.) я... исключил слишком чувственные и слишком напоминающие человеческий голос струнные... и вместо них выдвинул на первый план деревянные, более сухие, более отчетливые...» (№ 5). Почти дословно эта мысль будет повторена и в 1925 году: «Я не хотел вводить (в «Свадебку») такой «человечный» инструмент, как скрипка. Духовые обладают тем качеством, которое отсутствует у струнных» (№ 28а).

кестром), а затем и фортепианного дуэта (Концерт для двух фортепиано, Соната для двух фортепиано); между двумя «фортепианными периодами» вклинивается «скрипичный» (Концерт для скрипки с оркестром, Концертный дуэт); впоследствии же поиски Стравинского развиваются параллельно в двух, однако совершенно новых направлениях — Стравинский обращается к классическому, стабилизированному составу оркестра (Симфония in C, Симфония в трех движениях) и к оркестру камерному (Дамбартон-Оукс, Концертные танцы, Эбеновый концерт, Концерт для струнных in D); завершает инструментальное творчество 20-х — начала 50-х годов Септет для фортепиано, духовых и струнных, в известной степени собирая в себе отдельные линии предыдущих этапов — духового, фортепианного, скрипичного.

В статье, посвященной Оклету, есть крайне показательное для Стравинского замечание: «Интерпретировать произведение — значит создавать его портрет; мне же необходимо исполнение сочинения, как таковое, а не портрет. Из-за тех изменений, которые происходят во время исполнений, страдает вся музыка». Эту тенденцию можно условно представить как стремление к максимальной объективизации исполнительского акта. Вряд ли следовало бы ее соотносить полностью с неоклассицизмом. Но ведь именно в нем объективизация процесса творчества, характерное для европейской музыки межвоенных десятилетий, нашла наиболее полное выражение. Не случайно именно Стравинский выступает с призывами к точному следованию авторским указаниям. Полемика между композитором и исполнителями его сочинений, разгоравшаяся неоднократно на страницах периодических изданий, чрезвычайно показательна. Попытка оградить свою музыку от произвола исполнителей приводит к тому, что, с одной стороны, придается особое значение собственному исполнению (особенно премьерному) своих сочинений, а с другой — записи этих исполнений, что явится эталоном для последующих исполнений. Стравинский неоднократно на протяжении всей книги акцентирует эту мысль. В какой-то момент он даже восклицает: «Я ненавижу, когда меня интерпретируют» (№ 49). В представлении композитора «самый лучший... дирижер — фельдфебель военного оркестра, который строго придерживался написанного» (№ 46).

В середине 20-х годов Стравинский оказывается в волне широкого увлечения механическими инструментами. Оно не требует дополнительных объяснений, так как полностью соотносится с его стремлением объективизировать исполнительский процесс. Однако характерна параллель, которую проводит, касаясь этой темы, композитор: его собственные опыты в этом плане сравниваются с литографией, а записи, сделанные в свое время Падеревским, уподобляются фотографии. И действительно, то, что Стравинский именует «фотографией» музыки, есть фиксация трактовки того или иного сочинения, отнюдь не лишенное субъективности, в то время как сама природа такого явления, как «литография» предусматривает создание клише (в данном случае перфокарт для механических инструментов), которое и станет эталоном для последующих исполнений сочинений. Очень показательно, что, отвергая субъективную, по мнению композитора искажающую авторский замысел, исполнительскую интерпретацию, Стравинский призывает слушателей к максимальной активности восприятия его музыки, к соучастию в ее исполнении: «Мы никогда не создадим мир, в котором музыке действительно понимаем, ценим, благовоим перед ней, любят ее, до тех пор пока слушатели снова не станут активными и пока они не предпримут определенных усилий, чтобы умно и восприимчиво участвовать во всем, что они слышат» (№ 58).

Впоследствии, и это естественно, Стравинский рассматривал свои опыты сочинений для механических инструментов как «бесполезную трату времени» (X, с. 83). Действительно, уж слишком разнилась эта, по сути, фарисейская преданность авторскому

тексту с живым ощущением творчества, и музыкант ранга Стравинского не мог на каком-то этапе не осознать этого.

Чрезвычайно важным представляются и рассуждения Стравинского о полифонии. «Форма в моей музыке рождена полифонией. Я расцениваю ее как средство, концентрирующее внимание композитора исключительно на музыкальных проблемах», — это важнейшее замечание высказано Стравинским также в статье «Несколько мыслей по поводу моего Октета», являясь и здесь прямым отражением стилистических перемен, которыми отмечены первые десятилетия XX века. Уже за 10 лет до появления Октета Стравинского, в 1910 году в письме к М. И. Чайковскому Танеев задавал вопрос: «Отчего стремление к новизне (в современной музыке. — В. В.) ограничивается только двумя областями — гармонией и инструментовкой? Почему наряду с этим не заметно не только ничего нового в области контрапункта, но наоборот, эта сторона находится в сравнительно с прежним временем в большом упадке?»<sup>1</sup> Однако за год до приводимого здесь письма Танеев сам же нашел ответ на поставленные вопросы: «Для современной музыки, гармония которой утрачивает тональную связь, должна быть ценною связующая сила контрапунктических форм. Современная музыка есть преимущественно контрапунктическая»<sup>2</sup>.

Это широко известное высказывание Танеева справедливо относят к разряду важнейших постулатов музыки XX века. И действительно, роль полифонии в XX веке не только возросла, но стала во многом главенствующей. Сегодня это обстоятельство особенно очевидно. Но характерно, что в XX веке полностью сместился акцент в трактовке полифонии в сравнении с барочной эпохой. На рубеже XVII—XVIII веков полифония в наследии Баха и его современников как бы утверждала победу и закрепление мажоро-минорной тональной системы. Иное происходит в XX веке — к полифоническому письму обращаются как к противоядию от ставшего совершенно очевидным разрушения этой же системы. В этом смысле история доказала правоту предвидений Танеева: XX век явно тяготеет к целенаправленному воскрешению приемов баховского и, что примечательно, добаховского полифонического письма. Однако более того. Музыка XX века возродила не столько интерес к полифонии — он, в сущности, никогда не исчезал в европейской музыке, особенно в ее австро-немецкой разновидности, — сколько тот период своей истории, когда полифония и гомофония были еще функционально равны. Но на сей раз события разворачивались в обратной последовательности. Если в барочную эпоху полифония, уступая место гомофонии, на каком-то этапе уравнивалась с ней, то в XX веке произошло обратное: полифония, роль которой в формировании венских классиков и романтиков по своей природе была вторична, как бы вырывается из-под оков подчиненности, вновь возвращая себе функцию равноправного «участника событий». Между этими двумя этапами развития полифонии было, однако, явление, ставшее между ними в известном смысле связующим звеном: последние опусы Бетховена. Именно здесь впервые после Баха не только усиливается роль полифонии в формировании, но происходит явное уравнивание функций полифонии и гомофонии. Возникает невольный вопрос: не возвестил ли Бетховен в своих последних сочинениях не только о наступлении романтизма, но не заглянул ли он и далее, предвосхитив один из важнейших композиционных принципов музыки XX века, в частности неоклассицизма?

В ранней публицистике Стравинский конкретизирует эту особенность своего творчества: «Я возвращаюсь даже не к Баху, а к той блестящей идее чистого

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Бернандт Г. С. И. Танеев. — М.; Л., 1950, с. 278.

<sup>2</sup> Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. — М., 1959, с. 10.



контрапункта, которая существовала в течение долгого ряда десятилетий до Баха и представителем которой он был. Чистый контрапункт кажется мне единственным материалом, из которого можно выковать сильные и устойчивые музыкальные формы. Его не заменят ни самые изысканные гармонии, ни самая богатая инструментовка <sup>1</sup>... Контрапункт — настоящий конструктивный материал» (№ 22). Это высказывание приводилось в монографии Б. М. Ярустовского и в связи с этим оно достаточно известно в исследовательских кругах. Хотелось бы только обратить внимание на последнюю фразу, которая позволяет усмотреть в самом обращении композитора к формам и приемам полифонического письма частный вопрос более обширной проблемы, связанной с наследием Стравинского.

В целом ряде публикаций композитор почти намеренно отождествляет два понятия: полифония и порядок или же близкое к этому — полифония и конструкция. Это невольно приводит к тому, что Стравинский ищет аналогии между музыкой и архитектурой. На прямой вопрос интервьюера, ориентирована ли музыка в сторону архитектуры, Стравинский отвечает: «Подобно другим видам искусства, и, чтобы сказать точнее применительно к музыке, в сторону архитектоники» (№ 48). В другом интервью композитор проводит непосредственную параллель между собой и архитектором: «Я, в известном смысле, пытаюсь возводить «архитектурные конструкции». Можно сказать, что моя цель — форма. Я даже импровизациям придаю конструктивную стройность» (№ 47) <sup>2</sup>. Отсюда и столь неотъемлемое от Стравинского и едва ли не намеренное самоограничение в выборе средств, о чем он пишет и говорит на протяжении всей первой части книги неизменно, нередко сравнивая себя уже не только с архитектором, но и с изобретателем: «Композитор, если хотите, — это изобретатель в музыке... Мне свойственна строгая дисциплина. Границы в творчестве совершенно необходимы. Природные звуки выстраиваются в музыку только благодаря своей организации. Самоограничение и сближает меня с классицизмом... который был определен Андре Жидом так: «Классическое произведение становится таковым только в результате своего обузданного романтизма» (№ 78).

Неоднократно повторяемое Стравинским замечание о приорите в его сочинениях конструктивного начала, совпавшее по времени с его же высказываниями о второстепенном значении «вдохновения» и «выразительности», о чем композитор пишет в «Хронике», позволило сделать опрометчивый вывод об отрицательном отношении Стравинского к этим факторам художественного творчества. А. Бенуа в своих мемуарах высказывал, по сути, общественное мнение, когда писал, что «увы, ныне Стравинский и самую важность вдохновения для художника отрицает...» <sup>3</sup>. Тем не менее позиция композитора в этом вопросе была совершенно ясна: Стравинский ни в какой мере не отрицал ни того, ни другого, но намеренно подчинил и свое вдохновение и выразительность, которая свойственна любому музыкальному произведению, «потребности порядка, без которого ничего не может создано» (X, с. 94).

Вряд ли стоило бы обращаться к этому, уже общеизвестному факту вновь, если бы не представленный в книге материал, который и интересен тем, что позволяет проследить за постепенным появлением этих важнейших в эстетике Стравинского идей,

<sup>1</sup> Заметьте, что эти слова едва ли не дословно повторяют вышеприведенное высказывание Танеева: «Отчего стремление к новизне ограничивается только двумя областями — гармонией и инструментовкой?»

<sup>2</sup> Думаается, что в связи со сказанным уместно напомнить, и это сравнение возникает почти невольно, о Бетховене, который, как известно, импровизировал за фортепиано в сонатной форме.

<sup>3</sup> Бенуа А. Мои воспоминания. — М., 1980, т. 2, с. 513.

уже впоследствии вошедших в «Хронику». Один из фрагментов его статьи, опубликованной в 1934 году, воспринимается в буквальном смысле как крик души непонятого композитора: «Эмоции есть в моей музыке! Тем же, кто не может их распознать, я могу только посоветовать проконсультироваться у психиатра!» (№ 58).

Особого разговора требует фраза, произнесенная Стравинским в статье «Почему не любят мою музыку» (№ 43): «Я не считаю себя уж особенно русским. Я — космополит...» Легче всего было бы усмотреть в этих словах очередную эскападу (а таких, как известно, в публицистике Стравинского немало). Именно подобное ощущение возникает по поводу первой половины фразы — всю свою жизнь композитор утверждал прямо противоположное: «Я такой же русский, как и вы, и никогда не был эмигрантом...» (№ 119); «Я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в ее скрытой природе...» (№ 104); русский — «язык моей мысли» (№ 111): «У человека одно место рождения, одна отчизна, одна родина — у него должна быть одна родина — и место рождения является самым значительным фактором его жизни. Я сожалею, что обстоятельства разлучили меня с родиной и что мои сочинения не создавались здесь...» (№ 169). А его восхищение Пушкиным, которому посвящено отдельное выступление (№ 77), Глинкой, Чайковским? А гордое признание «победного шествия и праздника русской музыки», высказанное в годы гастролей труппы Дягилева в Париже (№ 1)? А оценка русского драматического театра — «то, что он выше всяких похвал — неопровержимо» (№ 69). Не говорит ли все это об истинном патриотизме Стравинского? Да и продолжение той фразы, которая навела нас на этот разговор, едва ли не полностью нейтрализует сказанное: «Некоторые мои черты являются врожденным свойством русского человека. Я люблю музыку, как каждый русский любит ее... Музыкальный талант русских, их любовь к музыке — явление природное».

Невольно пришлось остановиться на этом, совершенно разумеющемся вопросе только по той причине, что, к великому сожалению, подобные, как видно, опрометчивые фразы, попадая в руки нерадивых западных шелкоперов, преподносились ими (и неоднократно!) в разного рода органах печати в качестве чуть ли не идейной позиции композитора. Вершина этой фальсификации — интервью, опубликованное в 60-х годах на страницах газеты «Вашингтон пост». Впрочем, его вряд ли можно назвать рядовым интервью — это прямо-таки неистовый скрежет в адрес нашей культуры, нашего образа жизни. Понятно, что этой явной фальшивке не могло найтись места в предлагаемом издании. Ведь мы же знаем, что сам Стравинский негодовал по поводу этой нелепой шумихи.

Сложнее обстоит дело с так называемым «космополитизмом» Стравинского. Не стоит понимать и эту часть высказывания слишком буквально. Если вспомнить о художественной жизни России начала века, в среде которой формировался композитор, то становится ясным, что космополитизм в эти годы был в известной степени адекватен понятию универсализма творчества, ассимилирующему различные и многообразные влияния западно-европейской художественной культуры.

Вновь в связи с этим возникает вопрос о неоклассицизме Стравинского, причем конкретная его постановка — об истинно русском варианте его неоклассицизма, отмеченного чрезвычайно специфическими чертами, во многом различающимися с общевропейским развитием этой тенденции. Весь ход развития истории русского искусства первых десятилетий XX века говорил о почвенности неоклассицизма Стравинского. Обратимся к фактам.

Уже в недрах символизма рождается новая формация поэтов, «преодолевшая символизм»<sup>1</sup>. Они стали именовать себя акмеистами. Декларируя «новые ощущения жизни и искусства»<sup>2</sup>, акмеисты в достижении этого художественного идеала обратились к некому возвышенному любованию образами ушедшей культуры и истории. В орбиту их поэзии включаются самые различные историко-культурные ассоциации. Н. Гумилев в программе тогда только нарождавшегося акмеизма писал: «В кругах, близких акмеизму, чаще всего произносят имена Шекспира, Рабле, Вийона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не случаен. Каждый из них — краеугольный камень для здания акмеизма»<sup>3</sup>. Мандельштам со всей определенностью констатировал: «Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин и Катулл»<sup>4</sup>. Перекликаются с этими словами и строки из его поэзии:

Я получил блаженное наследство —  
Чужих певцов блуждающие сны...

(Из цикла «Камень», № 57)

Поэзии, по мысли зачинателей акмеизма, вновь возвращалось ощущение реальности окружающего мира в противовес символистской потусторонности. «Будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности, которую назвал бы я — к л а р и з м о м...»<sup>5</sup> — этот страстный призыв принадлежит, что характерно, символисту и произнесен он до манифестов акмеизма. По сути, М. Кузмин пишет о том же, о чем скажет через 10 лет Бузони, с той только разницей, что Кузмин назовет это явление кларизмом, а Бузони — *serenitas*<sup>6</sup>.

В целом, если взглянуть шире на эту тенденцию в русской поэзии 1910-х годов, возникает закономерный вопрос: не стало ли творчество, к примеру, Ахматовой, Мандельштама, которые в кризисные годы символизма в буквальном смысле слова возродили истинно пушкинский высокий строй и ясность поэтической мысли, не явилось ли их поэтическое наследие опосредованным, но определенным отражением общеевропейской тенденции неоклассицизма?

В эти же годы ряд русских поэтов, но уже в драматических произведениях обращаются к «вечным сюжетам» античной мифологии, как бы утверждая новый абсолют нравственных ценностей. Эта линия, чрезвычайно близкая последующим (!) опытам французских драматургов (Жироду, Ануй, Кокто и др.) зародилась именно в России. В ее начале стояли И. Анненский («Царь Иксион», «Лаодамия»), М. Кузмин («Федра»), Н. Гумилев («Актеон»), несколько позже ее продолжила М. Цветаева в задуманной ею трилогии «Тезей», из которой были написаны две трагедии — «Федра» и «Ариадна».

Особенно сильными и наиболее ранними оказались обращения к искусству классики в русской архитектуре начала века, связанные с деятельностью в прошлом выпускников Петербургской академии художеств И. Фомина, И. Жолтовского, А. Тама-

<sup>1</sup> Именно так названа статья В. Жирмунского, посвященная этой проблеме. (См.: Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.)

<sup>2</sup> Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии. — Аполлон, 1913, № 1, с. 50.

<sup>3</sup> Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм. — Там же, с. 44.

<sup>4</sup> Цит. по ст.: Орлов В. На рубеже двух эпох. — Вопросы литературы, 1966, № 10, с. 136.

<sup>5</sup> Кузмин М. О прекрасной ясности. — Аполлон, 1910, № 4, с. 10.

<sup>6</sup> *Claritas* и *serenitas* — латинские слова синонимы: *claritas* — ясность, понятность, *serenitas* — чистота, прозрачность.

няна, Р. Клейна и др. Каждый из названных архитекторов видел свой идеал в определенном архитектурном стиле прошлого. К примеру, для Жолтовского стало характерно использование мотивов архитектуры эпохи Возрождения; его метод был назван «неопалладианством» по имени зодчего Андреа Палладио. Для Фомина более характерно использование композиционных приемов и декора классицизма. По его инициативе в 1911 году в Петербурге была открыта «Историческая выставка архитектуры», являвшая собой ретроспективный показ архитектуры прошлого и сыгравшая значительную роль в развитии неоклассицизма в русской архитектуре. После революции Фомин выступил с теорией обновления архитектуры, предлагая создать образцы «пролетарской классики».

Находясь в русле художественных исканий этого времени, происходит в прямом смысле открытие архитектурного Петербурга. Эту энциклопедию русской архитектуры начинают досконально изучать, возрождать. А. Остроумова-Лебедева, оставившая многочисленные пейзажи Петербурга, вспоминала: «Бенуа первый возбудил во мне острое внимание к красотам нашего дивного города... Я увлеклась городом, открывшим мне свои красоты...»<sup>1</sup> Запечатлели Петербург в своих картинах и Бенуа, Лансере, Добужинский<sup>2</sup>. Увлечение Петербургом не ограничено средой живописцев и архитекторов. Ахматова утверждает: «Я знаю только Пушкина и архитектуру Петербурга. Это сама выбрала, сама учила»<sup>3</sup>. Неоднократно обращается к красотам воспетого им «Петрополя» и Мандельштам. Стравинский посвящает Петербургу фактически отдельный очерк в «Диалогах», утверждая, «что он дороже ему любого другого города в мире» (Д, с. 15). Бенуа назвал это время «эрой культа нашей петербургской старины»<sup>4</sup>.

Трудно переоценить значение Бенуа в развитии художественной жизни России этого времени. Его с полным правом можно назвать первым теоретиком русского неоклассицизма, посвятившим этой проблеме целый ряд критических статей. Утверждая жизненность этой тенденции в искусстве начала века, Бенуа писал: «Классика не подражание греческому искусству, а классика есть известного рода художественная и жизненная идея, к которой человечество возвращается каждый раз, когда оно чувствует в себе какие-то движения к объединению. И на сей раз недаром ужасам культурной разрухи... предшествовали в архитектуре... прорывы к классике»<sup>5</sup>. Не случайно именно Бенуа становится одним из организаторов художественной группировки «Мир искусства». Она стала в буквальном смысле слова воплощенным выражением художественной жизни Петербурга, как в фокусе сконцентрировав саму устремленность этого времени. Мирискусники противопоставили тревожной реальности некий идиллический мир, изысканность искусства прошлого, что соприкоснулось с их стремлением возбудить интерес зрителей к старинному искусству. Момент ретроспекции у представителей «Мира искусства» крайне избирателен. Сам Бенуа, как бы сохраняя общую схему классицизма, дает, скорее, изящную ссылку на классицизм, Бакста характеризует увлечение образами античности, Лансере ищет свой прототип в искусстве готики и барокко, Добужинский обращается к стилизации рококо, В. Серова заинтересовывают образы греческой мифологии. «Основным объектом живописного инте-

<sup>1</sup> Остроумова-Лебедева А. Автобиография. — Л.; М., ч. 2, 1945, с. 187.

<sup>2</sup> Фомин по их примеру делает зарисовки московского классицизма.

<sup>3</sup> Цит. по ст.: Ранние пушкинские штудии Анны Ахматовой. — Вопросы литературы, 1978, № 1, с. 188.

<sup>4</sup> Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». — Л., 1928, с. 45.

<sup>5</sup> Бенуа А. О новом стиле. — В кн.: Александр Бенуа размышляет. — М., 1968, с. 130.

реса (мирискусников.— В. В.) становится старина, былое, как проявление красоты. Живописно красивое обуславливается красотой объекта, а красота объекта — его принадлежностью прошлому»<sup>1</sup>. В среде мирискусников рождается термин, который, по их мнению, точно определяет их художественные позиции, — «пассеизм», от французского *passé*: прошедший, прежний.

Две основные черты определили, выражаясь языком мирискусников, *пассеизм* в русской художественной жизни начала XX века:

1) необычайная многоликость прототипов, к которым обращаются русские художники, поэты, архитекторы и др. Это и древне-греческое искусство (Анненский, Фомин, Шуко, В. Серов и др.), и эпоха Возрождения (неопалладианство Жолтовского, «дантовские терцины у Блока и Брюсова), обращение к персонажам комедии дель'арте (Блок, Мейерхольд, Сомов, Ахматова), и классицизм (Бенуа, Прокофьев, Стравинский). В кризисный для русского искусства период и появилась потребность, равно как и в других странах, в обращении к незабываемым, проверенным веками прообразам. Но в отличие именно от других европейских стран, где подобная многоликость воспринимается, скорее, как исключение из правила, нежели само правило (к примеру, наследие Пикассо), в России многообразие архетипов становится стилистической нормой.

2) отличает от аналогичных тенденций в других странах и то, что Гумилев называл «романским духом» русского искусства начала века<sup>2</sup>, имея в виду условно неразделяемую латино-итальяно-французскую художественную культуру в самых различных своих проявлениях. Именно она явилась той авторитетной художественной системой прошлого, которая возродилась на русской почве, но опять-таки в отличие от других стран, где воскрешение традиций прошлого было адекватно понятию возрождения национальной классики.

В исторической перспективе это явление оказалось едва ли не традиционным для русского искусства. Романская, шире — западно-европейская культура являла неотъемлемую часть, порой и источник развития русского искусства, начиная с пегровских времен<sup>3</sup>. Русский неоклассицизм стал, по сути, еще одним витком в этом претворении традиций европейской культуры.

Если попытаться в общих чертах определить основу неоклассического метода Стравинского, то особенности русского неоклассицизма, о которых только что шла речь, характеризуют и его неоклассицизм: обращение к образно-стилистическим системам самых различных историко-культурных (конкретно: музыкальных) эпох преимущественно романского искусства. Сам Стравинский признавал влияние «Мира искусства» на его «художественное развитие» (X, с. 54). Давая интервью одной из итальянских газет, композитор прямо указывает, что «романский дух... родствен русскому» (№ 60)<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы.— М.; Л., 1966, с. 59.

<sup>2</sup> Гумилев Н. Цит. соч., с. 42.

<sup>3</sup> К примеру, традиции барочной культуры претворены в русских архитектурных школах «московского» и «елизаветинского» барокко, русский классицизм развивался в тесном единстве с общеевропейским классицизмом, приемы анакреонтической поэзии разрабатывались Дельвигом, Батюшковым, антологическая линия русской поэзии связана с именами Шербины, Майкова, Фета и т. д.

<sup>4</sup> В целом, неоклассическая, так сказать «иноземная» линия творчества Стравинского — одно из многих проявлений его связей с современной художественной жизнью России первых десятилетий XX века. Та же созвучность эпохе представлена и в «русской» линии его наследия. «Весна священная» рождает едва ли не прямые аналогии с поэзией Городецкого, Нарбута, с полотнами Ларионова, Рериха. А «Пет-

Характерным моментом, связанным с наследием Стравинского, является и то, что его неоклассицизм, явившийся прямым порождением общей волны увлечения классическим искусством начала века, проявился только в самом конце 10-х годов, в условиях уже иной художественной направленности этой тенденции<sup>1</sup>. Стравинский, равно как и Казелла и Хиндемит, — художник ярко выраженной антиромантической направленности. Это позволяет говорить о принципиальной разнице между художественной позицией Стравинского и, к примеру, эстетикой мирискусников<sup>2</sup>. Возникла крайне интересная с исторической точки зрения ситуация: мы вправе констатировать несостоявшееся течение неоклассицизма в русской музыке. Оно в конечном итоге появилось — появилось так же, как и в других европейских странах с некоторым временным опозданием в сравнении с другими видами искусства, — но в творчестве тех композиторов, которые волею судеб оказались в России, а соответственно далеких от тех идей, которые рождала революция и новая художественная формация Советской страны. Новое искусство требовало иных форм выражения, которые могли бы в полной мере отразить и новое содержание музыки. В их числе мы находим имена, сегодня уже (исключая, разумеется, Стравинского) забытые, — В. Дукельский, Н. Лопатников и др.

Чрезвычайно показательным в этом плане оказалась Классическая симфония Прокофьева. Можно было бы предположить, что с этого произведения должен был начаться некий «неоклассический период» Прокофьева, настолько художественно завершенным было решение этого произведения. Но оно так и осталось единственным крупным неоклассическим произведением. Обостренная чуткость композитора к требованиям времени заставила его сразу же повернуть к поиску иных форм творчества. Неприятие неоклассицизма в том виде, как он был представлен у Стравинского («бахоподобность», «обцарапанный Бах») и у Хиндемита («волны бекмессеровщины»), сколь категоричным и не было бы оно, сохраняется у композитора даже в годы повального увлечения Европы неоклассицизмом.

В высказываниях Стравинского, относящихся к периоду 10—40-х годов и касающихся его симпатий или антипатий по отношению к наследию предшественников и современников, нас не подстерегают случайности, но, напротив, все (или почти все) его оценки в полной мере отражают эстетику композитора. Отношение лидера неоклассицизма к Баху, естественно, самое возвышенное: «Я возвращаюсь назад к Баху, чей универсальный ум и всеобъемлющее владение музыкальным искусством остались непревзойденными по сей день. Если вам захочется увидеть моего музыкального бога, то ступайте к дверям Баха и постучитесь в них» (№ 34). А вот Гендель в

рушка»? Появление этого руссифицированного Пьеро было явно инспирировано картинами Сомова, Бенуа, Судейкина, лирической драмой Блока «Балаганчик», в которых претворены традиции итальянской комедии дель'арте. В добавление к последнему обратим внимание на очень характерную деталь, связанную с наследием Ахматовой. Даже в написанной в 40-е годы «Поэме без героя», обращаясь к событиям, происшедшим в начале века, поэт невольно облачает своих персонажей в маски комедии дель'арте; это обусловлено стремлением к большей исторической достоверности. Прием Ахматовой был настолько завуалирован, что его не распознала даже Цветаева, заметившая, что «надо обладать большой смелостью, чтобы в 41-м году писать об арлекинах, колоумбинах и пьеро».

<sup>1</sup> Стравинский признает, что таким «первым... намеренным рейдом в прошлое» (№ 130) стала «Пульчинелла», законченная в 1920 г. Обратите внимание: намеренны ми! В «Диалогах» композитор указывает другую дату: 1915 г. — год сочинения Польки для ф-но в 4 руки (Д, с. 154).

<sup>2</sup> Один лишь художественный синкретизм мирискусников вызывает едва ли не прямые аналогии с романтической идеей синтеза искусств.

сравнении с Бахом представляется «невероятно скучным» (там же). Моцарт — «самый великий музыкант мира, самый гармоничный инструменталист» (№ 15). Открытие Бетховена произойдет значительно позже, фактически, в последние десятилетия жизни, сейчас же признается его «огромная индивидуальность» (№ 3). Зато слов похвалы удостаивается... Черни, которым Стравинский «глубоко восхищается» (№ 34). В музыке Шуберта привлекает «свежесть и жизнерадостность» (№ 3). В Вебере Стравинского «поражают не специфические черты романтической музыки, но блестящая музыкальная техника и совершенно новая для его эпохи выразительность оркестровки» (№ 52). В отношении Шопена и Листа Стравинский делает, как видно, важное для него замечание: «Пожалуйста, не подумайте, что я не восхищаюсь творчеством (Шопена.— В. В.), я восхищаюсь им горячо. Просто у нас разные боги. Шопен не мой музыкальный бог. Я воздаю дань огромного уважения Листу, чей громадный талант композитора часто недооценивается» (№ 34)<sup>1</sup>. Стравинский любит «раннюю итальянскую оперу», а в наследии Верди особенно выделяются оперы 40—50-х годов в противовес «Отелло» и «Фальстафу» (№ 52). Гуно и Бизе признаются «духовными братьями» (№ 33).

Особая тема разговора — отношение Стравинского к наследию Вагнера, нарекания в адрес которого приобретают в известном смысле характер многократно повторяющегося лейтмотива. Это и естественно: Вагнер для Стравинского — прямое олицетворение эстетики XIX века, а соответственно — наиболее удаленная точка по отношению к его собственным художественным позициям. «Музыкальная форма отсутствует у Вагнера вовсе. Он подчинил ее тексту, в то время как должно было бы быть наоборот» (№ 15) — это замечание и ему подобные для нас не новы; встречались они и в «Хронике», и в «Музыкальной поэтике». В связи с кризисом музыкальной драмы, о чем речь шла выше, не стоит расценивать высказывания Стравинского как субъективные выпады по поводу наследия и творчества своего предшественника, хоть, по правде говоря, именно такой оттенок и приобретают некоторые мысли Стравинского о Вагнере. Много несправедливого сказано, к примеру, в статье «Проза Вагнера» (№ 115). Так, говоря о музыкальном образовании Вагнера, Стравинский отмечает, что оно было «скуднейшим из всех, полученных когда-либо большими музыкантами». Эта фраза воспринимается не иначе, как желание найти в Вагнере очередное «уязвимое место». Он действительно не получил академического образования подобного тому, которое получил, к примеру, Мендельсон. Но ведь история дает нам не один пример того, как подобные Вагнеру личности, лишённые в своем образовании строгих академических рамок, совершали в музыке в буквальном смысле революцию. Такими были Глюк, Берлиоз, Мусоргский. Таким был, что характерно, и сам Стравинский. Общение с Римским-Корсаковым было несомненно значительно для дальнейшей судьбы Стравинского. Но ведь занятия с ним носили недолгий и эпизодический характер.

Подчеркнуто дифференцированное отношение Стравинского к русской композиторской школе. «Я чувствую себя намного ближе к традициям, созданным Глинкой, Даргомыжским и Чайковским» (№ 19); эта близость подчеркивается в противовес тому, что Стравинский именует «руссизмом» «Могучей кучки» (там же).

Есть известная историческая предопределенность в этой позиции композитора. Отрицание Стравинским эстетики «Могучей кучки» родилось на стыке двух стилистических тенденций музыки XX века. Об одной из них уже шла речь — отрицание явлений внемузыкальных в музыке, что приводит к ниспровержению (трудно подобрать иное слово) оперных и симфонических традиций в русской музыке XIX века. И в

<sup>1</sup> Однако совершенно сокрушительной критике подвергается Лист в последние годы жизни Стравинского (№ 145).

данном случае удивляют не оценки оперного и симфонического наследия Римского-Корсакова, Бородина и др., но их почти полное отсутствие в книге. Упомянут, в частности, «Борис Годунов», но вот в каком контексте: «Опера обладает большой монотонностью, но которая через какое-то время оборачивается монотонией. С конструктивной точки зрения «Борис Годунов» очень наивен...» (№ 71).

С другой стороны, Стравинский отвергает, выражаясь его же словами, «русскую этнографическую эстетику» (№ 77), присущую, по его мнению, представителям «Могучей кучки» в противовес Глинке и Чайковскому. Стравинский поясняет эту мысль: «Мне всегда в «Кучке» была противна некоторая специфичность, терпкость ее стиля, чего я не чувствовал в Чайковском» (№ 35). Это мнение композитора достаточно обосновательно, быть может и наивно. Советское музыкальное знание выработало совершенно определенные позиции к этой крайне противоречивой стороне эстетики Стравинского (см. послесловие М. С. Друскина к «Диалогам», с. 317—318). В сборнике предлагается новый документальный материал, позволяющий дополнить наши представления о раннее известных советскому читателю высказываниях композитора по этому поводу.

Крайне показательными в понимании творческих позиций Стравинского представляются его высказывания в 10—40-е годы о современных ему тенденциях в искусстве. Замечание композитора о том, что «модернисты превратили современную музыку в руины», произнесенное в 1925 году и вынесенное в заголовок одного из его интервью (№ 28а), производит при первом прочтении несколько неожиданное впечатление. И вместе с тем: Стравинский на протяжении всей книги намеренно противопоставляет себя наиболее радикальным тенденциям современной ему художественной культуры. Так, к примеру, в противовес экспрессионизму, он отдает предпочтение кубизму и вот почему: «Экспрессионизм ориентирован на индивидуальность, в то время как кубизм на личность. Нужно относиться с недоверием к индивидуальности, но никак не к личности» (№ 48). По той же причине отвергается и сюрреализм: «Я не признаю сюрреализм несмотря на то, что считаю возможным существование многих направлений в искусстве... Не могу согласиться с «материализмом» в том виде, как он преподносится сюрреалистами» (№ 65).

Конкретны высказывания Стравинского в отношении современных ему музыкальных явлений и отдельных имен. Так, композитор категорически отрицает музыку атональную: «Те, кто признает меня атоналистом, не знают моих сочинений вообще. Восторгаясь атональностью, они, не исключено, видят за этой музыкой не меня, а Шёнберга, чье творчество по сути своей атонально» (№ 32); «меня мало волнуют и проблемы гармонии, выдвигаемые нынешними теоретиками в облики композиторов. Последнее слово, как я думаю, всегда за живым звучанием» (разрядка моя.— В. В.; № 33). Вместе с тем Стравинский неоднократно на протяжении книги различает понятия атональность и анитональность, причисляя себя к приверженцам последней. Композитор заинтересованно отзываясь о четвертитоновой музыке, но считает, что она дает «только количество, но не качество. Благодаря этой системе мы становимся богаче только за счет количества нот, но ни в каком другом смысле. Это обогащение одностороннее» (№ 71). Подобно целому ряду своих современников, Стравинский увлечен джазом, но при этом подчеркивает, что ему он «нравится лишь тогда, когда является искренним выражением негритянской музыки» (№ 47). Композитор чутко улавливает историческую оправданность появления джаза в музыке XX века: джаз «акцентирует ту сторону музыки, которой пренебрегли более века, — ритм. Этот некогда второстепенный элемент музыкального творчества выдвинулся сегодня вперед и достиг явной очевидности» (там же).

Высоко оценивается, в частности, Дебюсси, придавший «музыкальному импрес-



сионизму ту определенность, которая могла бы стать образцом. Если бы звучания Дебюсси можно было бы обратить в краски, то его сочинения заняли бы в Лувре самое почетное место» (№ 33). А вот в Равеле Стравинский видит всего лишь «помолодевшего на 50 лет Римского-Корсакова» (№ 21). Прокофьев признается «самым даровитым» из числа русских композиторов, но есть «что-то», что в Прокофьеве ему несимпатично (№ 35). «Мясковский — даровитый музыкант, но его линия развития — мне совершенно чужая» (там же). С энтузиазмом отзываясь Стравинский о музыке молодого Анри Соге (№ 46). Хиндемита он знает мало, и вокальный цикл «Житие Марии» производит на него отрицательное впечатление (№ 25).

Крайне интересно проследить за постепенным изменением отношения Стравинского в эти годы к Шёнбергу. В 1913 году он признается «одним из величайших умов нашей эпохи» (№ 3). Однако уже в 20-е годы композитор отвергает «шёнберговскую рассудочность и его эстетические принципы»; на сей раз Шёнберг представляется всего лишь «переодетым Брамсом» (№ 26). В 30-е годы позиция Стравинского становится совершенно определенной: «Шёнберг... мне... кажется больше химиком в музыке, чем художником. Его поиски важны, так как ставят перед собой цель расширения границ слуха (у Хабы... те же цели). Но здесь все сводится к количественному, нежели к качественному аспекту музыки» (№ 65).

Отдельная тема разговора — это взаимоотношения Стравинского с критиками, по меткому выражению одного из интервьюеров, «давней и любимой мишени» композитора. Можно было бы не уделять особого внимания высказываниям по этому поводу, исходя из его, неоднократно повторявшихся на протяжении всей жизни слов о том, что критике его сочинений он не придает никакого значения. Поскольку здесь нет противоречия реальной ситуации, то действительно можно было бы обойти этот вопрос молчанием, если бы не та истовость, с которой Стравинский сам в свою очередь обращается к критике критиков. Напомним его же слова: «Что же до брата Критикуса, то я не хочу портить свое настроение, а также свою книгу, говоря о нем здесь» (Д, с. 289). В противовес этим словам в публикуемом сборнике разговор о критикующих его сочинения не только звучит постоянно, но и неизменно сокрушительно: «Я не хочу ссориться с моими критиками, если бы только они не занимались «объяснениями» вещей, которых сами не понимают! Все время кто-то пытается объяснить мне же меня самого, когда в действительности объяснить себя могу только я сам» (№ 58). Отрицание какой-либо критики в свой адрес приобретает у Стравинского в известной степени характер важнейшего постулата его жизненной позиции. Хотелось бы только, чтобы читающие его публицистику, особенно позднюю, не расценивали сказанное как проявление нетерпимости Стравинского (или же в поздние годы — старческого брюзжания); ведь многое, о чем говорит композитор, столь же верно, сколь и не утратило своей актуальности в наши дни. Приведем только один пример: «Я протестую против права высказывать критику словом... Недавно в попытках защитить некоего критика, мне привели следующий аргумент: хотя он часто бывает неправ, зато он честный... С каких это пор честность стала настолько экстраординарным явлением, что заслуживает специального упоминания?.. Достигнутая в Нью-Йорке способность поставять в прессу словесную жвачку... может по праву претендовать на престол... Недоброжелательная газетная критика может иметь катастрофические последствия для одаренного новичка, чье произведение, если оно хоть в каком-то смысле новаторское, скорее всего не может быть правильно оценено после первого прослушивания» (№ 116).

Вторая часть книги, относящаяся к 50—60-м годам, резко контрастирует с ее первой. Если в 10—40-е годы основное содержание публикаций составлял

разговор композитора о своем творчестве, то сейчас это желание явно отходит на второй план. Изменяется и сам стиль его выступлений: некогда емкий, подчеркнuto концентрированный, он сменяется значительно более пространными рассуждениями о том, чему Стравинский был или является свидетелем. Композитор намеренно говорит о той пропасти, которая пролегла между ним и молодым поколением композиторов, все чаще он предается воспоминаниям об ушедших соратниках (с момента опубликования статьи «Дягилев, которого я знал» в его публицистике появляется новый аспект: мемуары); часто провоцируемый интервьюерами (и это, конечно, не может не смутить читателя) Стравинский говорит об одолеваящих его болезнях. «Отдаленные» и преимущественно минорные тональности 50—60-х годов постепенно подменяют некогда «основную», мажорную тональность его публикаций 10—40-х годов.

Читая вторую часть сборника, нельзя не заметить того факта, что ее герой, постоянно шедший в ногу со временем, а, по сути, и впереди него, ставший олицетворением эпохи, в старости оказался в тяжелейшем конфликте со своим окружением и в особенности с молодым поколением своих коллег. В этом и кроется одна из основных причин того скепсиса, который пронизывает поздние выступления Стравинского в печати: «Мои отношения с молодежью (гораздо более теплые, чем связывающие меня в юном возрасте с их дедушками и бабушками, — сейчас все моложе, чем я!) я приписываю естественному желанию прилипнуть к старику в надежде на то, что он укажет путь в будущее» (№ 126). Увы, здесь была большая доля истины. Беспокойство за будущее музыки, которой была отдана вся жизнь его уходящего поколения, заставляет 70-летнего композитора вновь и вновь обращаться к этой теме; отмечая тот же конфликт и у Веберна, Стравинский невольно сравнивает себя с ним: «Та группа, которая в 50-х годах возникла и получила известность благодаря Веберну, теперь склонна относиться к нему с некоторым пренебрежением, как к своему «предшественнику», — их любимое выражение: «как к буксиру», который привел к берегу столь могучие лайнеры, какими они считают себя, — а потому может теперь отправиться на отдых в затон (где ему составят компанию два-три старых ялика вроде меня)» (№ 120).

Крайне мрачной представляется Стравинскому картина современной ему музыки, в которой он видит «исчезновение основного музыкального направления» (№ 129). Композитор, однако, отмечает: «Музыка 60-х годов характеризовалась более широким разнообразием, чем музыка первого десятилетия, более высокой ступенью экспериментирования; и безликостью, сопровождающейся стиранием различий между ее создателями» (там же). И если когда-то отношение Стравинского к новым музыкальным тенденциям было прежде всего заинтересованным, то теперь новации его молодых коллег вызывают у него нескрываемое чувство иронии: «Теперь молодой музыкант получает ученые степени за вычислительную технику и так же усердно занимается своим компьютером и мини-системами, как в мое время занимались полифонией, гармонией (смотри словарь!) или игрой на рояле» (№ 136).

Но Стравинский, к примеру, высоко оценивает творчество Мессяна и признается в том, что «если бы пришлось выбирать из всей современной музыки наиболее подходящую для палубы «Титаника» нашей тонущей цивилизации, то самым мудрым было бы остановить выбор на одном из его грандиозных гимнов» (№ 131); композитор с симпатией отзывается о молодых французских композиторах Гезеке, Элуа и Ами (№ 123), его привлекает произведение Булеза «Взрыв» (№ 111), однако опера Менотти «Последний дикарь» подвергается сокрушительной критике (№ 112). «Группы» Штокхаузена вызывают следующую реплику: «Не доверяю я всему этому... (Сочинение. — В. В.) полно диссонансов. Но при этом огромный талант» (№ 97).

Несомненный интерес представляют и высказывания Стравинского о современной музыкальной классике. Делясь с читателями впечатлениями о недавно прослушанной им записи «Пеллеаса», композитор отдает дань памяти Дебюсси, который, по мнению Стравинского, «во всех смыслах... первый музыкант века» (№ 144). Он откровенно признается, что мало знает Айвса, но это был композитор, «который предвосхитил 60-е годы нашего века в эпоху Р. Штрауса и Дебюсси... Он принялся поглощать пирог современной музыки прежде, чем каждый из нас нашел себе место за тем же столом» (№ 125). Среди вершинных достижений называются два произведения Шёнберга — «Лестница Иакова» и «Лунный Пьеро» (№ 129). Вместе с тем Стравинский неоднократно подчеркивает отличие своего понимания додекафонного метода Шёнберга. «Двенадцатитоновая система Шёнберга интересует меня гораздо меньше, чем сери... Я беру 12 тонов, делю их на две части, шесть — слева и шесть — справа, делаю серийные комбинации из всех 12 тонов и затем выстраиваю их как звезду с ее лучами (№ 109)<sup>1</sup>. Необходимо обратить внимание, что композитор акцентирует мысль о том, что пишет он не в додекафонной системе, но в системе серийной, ясно подчеркивая очевидную разницу между этими явлениями<sup>2</sup>.

Характерная историческая особенность, связанная с наследием Стравинского: композитор, будучи свидетелем появления всех сочинений Шёнберга, Берга, Веберна, являясь очевидцем зарождения и развития нововенской школы, тем не менее обращается к серийному методу композиции только в начале 50-х годов одновременно уже с иным поколением композиторов — Булезом, Штокхаузеном, Пуссёром и др.

Музыкальной науке еще только предстоит разобраться в том, что же заставило Стравинского на пороге своего 70-летия обратиться к художественной системе, изменившей кардинальным образом стиль композитора, который, казалось бы, был уже не подвержен никаким метаморфозам. И было ли это вообще перерождение стиля? Не доказывал ли Стравинский своим обращением к додекафонии в очередной раз правоту когда-то высказанных им слов, что в его творчестве главными факторами всегда являются «геометрия и порядок»? В этом смысле, думается, неоклассицизм и додекафония превратились для Стравинского в явления одного ряда. Эту мысль композитор как бы подтверждает в «Диалогах», говоря о трех главных представителях неоклассицизма — о себе, о Хиндемите и, что на первый взгляд может показаться случайным, о Шёнберге (Д, с. 264). А разве не показательна фраза, сказанная о нью-йоркском фестивале в его честь, где композитор вскользь замечает: «Из более поздней музыки (не менее неоклассической) был представлен лишь один значительный пример — „Потоп“» (№ 130)?

Л. Либмен, выполнявшая функции секретаря Стравинского в последние годы жизни композитора, оставила, на наш взгляд, интереснейший документ — мемуары, озаглавленные «...И музыки закат. Последние годы жизни Стравинского». В них мы находим ответы на многие вопросы, в частности, и на тот, что явилось формальной причиной обращения Стравинского к додекафонной системе. Либмен свидетельствует: «Имя Шёнберга нельзя было произносить в доме Стравинского, а Веберн и Берг не были удостоены никакого признания. Термин «додекафония» не входил в словарь Стравинского ни на одном языке, и не было похоже, чтобы он вообще был

<sup>1</sup> Пример такой «звезды» факсимильно воспроизводится в SPD, илл. 14 между с. 400—401.

<sup>2</sup> Исходя из этих слов Стравинского, возможно, стоит именовать последний период композитора не додекафонным (см. статью М. С. Друскина «Стравинский» в МЭ, т. 5), но периодом серийным.

хоть как-то знаком с двенадцатитоновой системой ко времени встречи с Робертом Крафтом... Вероятно, первая сериальная вещь, прослушанная им с интересом, был Квартет ор. 22 Веберна, который Роберт сыграл ему в 1952 году... Он и подсказал ему мысль, что было бы неплохо прислушаться к некоторым новым звучаниям в области музыкальной композиции»<sup>1</sup>.

Вопросы, связанные с обращением Стравинского к серийной технике, подробно рассмотрены М. С. Друскиным, и мы отсылаем читателей к соответствующей главе его монографии. Трудно не согласиться с автором, когда он высказывает мысль, что ни в коей мере нельзя преувеличивать роль Крафта в этом перерождении Стравинского: знакомство с Квартетом Веберна явилось, скорее всего, тем импульсом, который дал выход подспудно копившимся идеям. С самого же начала было ясно, что Стравинский стал не последователем Шёнберга, но композитором, творчески переработавшим додекафонную систему. Наиболее очевидная разница между Шёнбергом и Стравинским состояла в том, что последний положил в основу своего серийного метода не двенадцатитоновость, но ее сегменты — мотивные ячейки, состоящие из четырех, пяти и т. д. тонов. В какие-то моменты Стравинский сближается даже с системой Хауэра, как известно, поделившего свои двенадцатитоновые комплексы на два шестизвучия. По всей видимости, так и надо понимать слова Стравинского, сказанные о Вариациях памяти Хаксли: «(Здесь) серия поделена пополам, по шесть звуков, шесть и шесть... Эти шесть звуков даны в инверсии, зеркально отражены и т. д.» (№ 117).

Думается, что надо обратить внимание еще на одну деталь, которая характеризует кардинальную разницу позиций Шёнберга и Стравинского в XX веке. М. С. Друскин высказывает убедительную мысль: «Стравинский пришел к додекафонии не от современной, а от старинной музыки»<sup>2</sup>. А как же в отношении Шёнберга? Представляется, что Шёнберг пришел к додекафонии также не от современной музыки, а от музыки, которая генетически еще была связана с эстетикой XIX века. Здесь-то и крылось то неприятие Стравинским «романтического» у Шёнберга (вспомните: «Шёнберг представляется мне переодетым Брамсом»), о чем композитор говорит на протяжении всей книги.

В своих публицистических выступлениях Стравинский предпринимает явную попытку дать по возможности наиболее объективную картину современной музыки. Но до чего угрюма она в его восприятии! Памфлет «Заговор беззвучности» (№ 111) подобен похоронной тризне по вымершей музыке. Ну а как быть в этом случае с наследием Шостаковича, Прокофьева, Бартока, Хиндемита, Онеггера, Пуленка, Вила Лобоса, Бриттена, других композиторов? Ответ на этот вопрос в книге отсутствует: большая часть имен и вовсе не упомянута здесь. Панорама современной музыки, как она представляется Стравинскому, на редкость субъективна. Это наиболее уязвимое место сборника, и читатель должен помнить об этой ее стороне. Возникла едва ли не парадоксальная ситуация, когда пристальное внимание композитора оказалось обращено не к золотому фонду музыки XX века, но к явлениям, подчас случайным в ней. Архиредикальные опусы Гезека и Элуа (много ли говорят современному слушателю эти имена?) удостоились похвалы, а Шостакович едва упомянут.

Стравинский в этой части книги вновь и, судя по всему, очень охотно высказывается о композиторах прошлого. На вопрос корреспондента журнала «Ruch Muzyczny» об истоках его оркестровых Вариаций композитор отвечает: «Источников много, многие композиторы тех давних времен меня вдохновляли, Жоскен де Пре, Машо и

<sup>1</sup> Libman L., p. 95—96, 98.

<sup>2</sup> Друскин М., с. 179.

т. д., и т. д. А также те, которые жили до XV века» (№ 117). Стравинский, подобно другим композиторам XX века, открывает для себя наследие Джезуальдо и Монтеверди. Первому он посвящает не только свои произведения (Три песни Джезуальдо и Монумент Джезуальдо ди Венозе к 400-летию), но и своеобразнейшее эссе (№ 133). Один из интервьюеров выражает удивление, что в кабинете Стравинского среди других есть и портрет Монтеверди. Ответ композитора знаменателен: «Его портрет висит около моего рояля, потому что я ощущаю в нем очень близкого человека. Разве не он первый из музыкантов, к которому мы можем испытывать большую близость?» (№ 131).

Сохраняется, как и ранее подчеркнуто, избирательное отношение к Бетховену. Показательно, что в бетховенских симфониях предпочтение отдается Второй (особенно ее первой части), Четвертой, Восьмой, третьей части Девятой, в противовес ее финалу; Шестую симфонию Стравинский «не может слушать вообще» (№ 142), из фортепианных сонат выделяются Двадцать четвертая и Двадцать пятая (!). В последние годы жизни Стравинский открывает, как видно, и область, еще неизведанную в Бетховене — последние квартеты, по признанию композитора: «пик моих музыкальных верований» (№ 134). И сколь же знаменательны слова уходящего из мира композитора, которые обращены к Бетховену: «Сейчас прошло уже почти пять лет, как я прекратил сочинять музыку, — время, за которое я должен был превратиться из композитора в слушателя. Вакуум, образовавшийся вследствие этого, оказался не заполненным, но я сумел в нем прожить, — причем в огромной степени благодаря музыке Бетховена» (№ 143).

Нельзя не обратить внимание на одну, ясно прослеживающуюся линию последних публикаций Стравинского — на те ее страницы, где высказывается общественная позиция композитора. Мы здесь не найдем, и об этом надо особо оговориться, даже поверхностного анализа вопросов, связанных с социальным неравенством в американском обществе, равно как и нет здесь критики расовой политики США, милитаризма, столь неотъемлемого от нее. Но нельзя не сказать и о другом — о принципиальности позиции Стравинского, о той смелости, с которой он высказывает свое мнение о буржуазном мире. Целый ряд суждений композитора не просто перекликаются с нашими днями, но создается впечатление, что они сегодня написаны:

«Стоит увеличить ассигнования на здравоохранение даже за счет военных расходов...» (№ 145);

«Приговор, вынесенный нацистским военным преступникам, приговор, не меняющийся от разницы между Нюрнбергом и сегодняшним днем, говорил о том, что даже подчиненные солдаты ответственны за преступления против человечества...» (№ 132).

«Сегодня приходится по вечерам сидеть дома... надвигается забастовка в балете, в театрах — пустыня, билль о налоге на пожертвования грозит закрытием дюжины симфонических оркестров, которые только на пожертвования и существуют. Если события и дальше будут развиваться такими темпами, следующую статью мне придется озаглавить «В снежном плену»...» (№ 137) <sup>1</sup>.

С нескрываемым отвращением говорит Стравинский о позорнейшей странице в истории США: «Появился отчет о войне во Вьетнаме с последовавшими заверениями, что семьи убитых не-коммунистов получат компенсацию в размере тридцати четырех долларов за его тело, и это было похоже на плату охотникам за шкуру убитого животного, но подано как нечто, способствующее всеобщему обмену рукопожатиями...» (№ 131). «Американский легион начал свою кампанию против моего со-

<sup>1</sup> Статья же, из которой взята цитата, названа «Некуда пойти».

седа... профессора Маркузе, из чего я сделал вывод: мне следует остерегаться и держать язык за зубами относительно вьетнамской войны, в противном случае меня самого прикончат на чикагский манер...» (№ 136).

А сколько горького сарказма мы находим в следующих словах: «Нью-Йорк. Такой чистый город! И люди там так предупредительны и любезны! И все больше появляется домов, загораживающих небо! А студенты, узнающие столько полезных вещей о взрывчатке, поджогах, баррикадах!..» (№ 138); «поскольку я привык к Нью-Йорку и в какой-то степени от него завишу, мне попросту необходим его ядовитый воздух, его шум в сто децибел, его опасность коронарного стресса...» (№ 142).

Как разительный контраст к тому, о чем шла речь выше, читаем мы страницы, запечатлевшие приезд Стравинского на родину в 1962 году. Нам, свидетелям этого события, невозможно без волнения читать эти фрагменты в публицистике Стравинского. Потрясение от увиденного было большим и искренним: «Когда я вновь увидел русскую березу, мое сердце дрогнуло. Право же, мне с трудом удалось подавить слезы. Когда полвека не видишь своей родины, впечатление первой встречи прямо-таки непосильно» (№ 103); «Я увидел в СССР много незабываемого... Для меня огромная радость снова побывать на родине. Встреча, оказанная мне в СССР, поразительна» (№ 108). Как же эти слова не соотносятся с теми иронично-игривыми, а попросту явно тенденциозными записями об этих незабываемых днях, которые представлены в дневниках Р. Крафта<sup>1</sup>. Установившаяся связь с родиной продолжалась до конца дней композитора. Приезд его племянницы К. Ю. Стравинской отмечен в одном из интервью как особо радостное событие: «Самым интересным посетителем была моя племянница из Ленинграда... Хорошо знать, что дома тебя ждут, как заверяла меня племянница. Приятно также доверие, проявляемое Советским Союзом к моей музыке» (№ 142).

И последний вопрос, на котором необходимо остановиться несколько подробнее: доля участия Роберта Крафта в последних публикациях Стравинского.

Факт самого тесного общения композитора с Крафтом общеизвестен. Подобно римскому ликтору свыше 20 лет он сопровождал Стравинского, принимая самое деятельное участие во всех делах, в том числе и сугубо житейских. Стравинский нередко поручал Крафту и исполнение своих произведений и, как видно, из публикации (№ 88) выступление Крафта-дирижера вызывало одобрение композитора. Но более того: Крафт взял на себя и нелегкую роль литератора, поставившего целью запечатлеть и сделать достойным читателя содержание своих бесед со Стравинским. Сколь условно и не выглядели бы здесь сравнения, но Крафта начинаешь уподоблять И. П. Эккерману, обнародовавшему «Разговоры с Гёте», Д. Маковицкому, зафиксировавшему свое личное общение с Л. Н. Толстым в последнее десятилетие жизни писателя в книге «Яснополянские записки», В. Ястребцеву, запечатлевшему встречи с Н. А. Римским-Корсаковым в своих «Воспоминаниях». Однако сразу же после смерти Стравинского (а к этому времени было опубликовано уже шесть книг их совместных Диалогов) стали раздаваться упреки в адрес Крафта, обвинявшегося в намеренной фальсификации целого ряда публикаций, подписанных именем Стравинского<sup>2</sup>. Основной мотив — тяжелейшее физическое состояние композитора, давно перешагнувшего 80-летний рубеж. Судя по воспоминаниям К. Ю. Стравинской, посетившей композитора в июле 1970 года, Стравинский действительно не обладал уже возможностью не только записывать, но и высказывать свои мысли.

<sup>1</sup> Graft R., p. 179—209.

<sup>2</sup> См. об этом: СМ, 1974, № 3, с. 120—122.

Трудно взять на себя смелость ответить на этот вопрос однозначно.

С самого же начала нужно отметить одну общеизвестную, но в данном случае достаточно важную истину. Жанр интервью, который представлен в публикуемом собрании, в своем подавляющем большинстве, как правило, не обладает той степенью подлинности, 100 %-й документальности, которые свойственны, к примеру, эпистолярни. Интервью в любой своей форме трудно уберечь от вмешательств самих интервьюеров, редакторов и т. п. Вопрос, скорее, сводится к иному: к осторожности и деликатности обращения с публикуемым материалом. Именно отсутствие этих качеств, по всей видимости, совершенно справедливо и вменялось в вину Крафту, особенно после выхода в свет воспоминаний Л. Либмен, где автор едва ли не прямо инкриминировала Крафту намеренную подделку опубликованных им материалов. Признаемся откровенно, что словесная перепалка, поднявшаяся на страницах западной прессы сразу же после смерти композитора, с характерным для подобных случаев сведением личных счетов, производит крайне тягостное впечатление. Все это было явно не достойно памяти великого композитора. Временная отдаленность этих событий позволяет бросить более трезвый взгляд на происшедшее.

Нет сомнений, что Крафт, подобно своим предшественникам в этой области, в течение всех лет общения со Стравинским фиксировал сказанное им. Опубликованный дневник Крафта — прямое тому доказательство. Здесь представлены отдельные мысли Стравинского (см. Дополнение III в наст. изд.), удивительно лаконичные, емкие, и, надо полагать, таким и был стиль высказываний композитора. В последних же публикациях, которые, конечно же, сделаны на основе дневниковых записей Крафта, эти качества почти полностью утеряны. Живое слово Стравинского, которое, уверен, не может не привлечь читателя к интервью 10—40-х годов, было принесено публикатором в жертву его желанию придать высказываниям композитора, если можно так выразиться, литературно отшлифованный вид. Отсюда и пространность рассуждений, которая мало свойственна Стравинскому, сложные и громоздкие синтаксические построения, столь же не типичные для него<sup>1</sup>. Напомним, что именно в одном из последних выступлений композитора есть такие слова: «Английский труден для меня и не только в разговорной речи» (№ 139). Однако нельзя не заметить и того, что все семь книг диалогов объединяет явное, буквально бросающееся в глаза стилистическое единство. Все, что в них запечатлено, высказано одним человеком, но более того — личностью гениально одаренной. Это не метафора. Мы ни в коей мере не умаляем способностей Крафта (вряд ли мог Стравинский общаться столь долгое время с человеком заурядным), но тем не менее возникают достаточно основательные сомнения: мог ли, способен ли был Крафт говорить с такой прямоотой и свободой, и, что главное, с такой удивительной пронизательностью о проблемах, затронутых в последних публикациях? Свойственны ли вообще ему в столь высокой степени качества, которые определяют в первую очередь мышление гения: подчеркнутая склонность к парадоксам, причем склонность неизменная, блистательная и тончайшая игра ума, которая пронизывает не только последние публикации, но все книги Диалогов?

<sup>1</sup> Известно, например, что уже после смерти Эккермана, текстологи были крайне удивлены, сравнивая на редкость скупые, всего в две-три строчки, записи в черновиках Эккермана и развернутые монологи Гёте, которые вошли в окончательный вариант книги. По утверждению Н. Н. Вильмонта «кратких пометок Эккерману, видимо, было вполне достаточно, чтобы по ним восстановить все, что говорил Гёте, если не дословно, то по сути верно, его словами и оборотами» (цит. по: Вильмонт Н. О книге «Разговоры с Гёте» и ее авторе.— В кн.: Эккерман И. П. Разговоры о Гёте. М., 1981, с. 24). Не возникает ли подобная мысль и в случае со Стравинским и Крафтом?

Л. Либмен пишет, явно противореча себе, что Стравинский с удовольствием надписывал и дарил последние книги своих диалогов. Отсюда следует, что композитор был полностью ответствен за их выход, ставя свою подпись. Нельзя не вспомнить и о другом факте. На протяжении всей жизни Стравинский отвергает свое авторство статьи «Что я хотел выразить в „Весне священной“» (см. об этом комментарий к № 5 наст. изд.) и последний раз в 1970 (!) году, за несколько месяцев до кончины, а вот выход целых томов, к которым он якобы не имеет никакого отношения, не вызывают с его стороны никакой отрицательной реакции. Быть может, Крафт и совершил-то наиболее опрометчивый поступок тогда, когда, в отличие от Эккермана и Маковицкого, не просто отодвинул себя на второй план, но попытался исчезнуть в последних трех книгах вовсе, хоть всем была ясна значительная доля его участия в них.

Проще всего было бы стать на позицию тех, кто категорически отрицает причастность Стравинского к последним публикациям. Можно было бы, наконец, извлечь их из книги, но не совершили бы мы при этом ошибки, лишив ее не только цельности, но и важного документального материала? Стоит лишь при чтении помнить о том, что публикации последних лет не есть «оригинальное сочинение» Стравинского, но «транскрипция», подписанная двумя именами: Стравинский — Крафт. Но ведь любая транскрипция, пусть и с соответствующей оговоркой, являет собой закономерную часть собраний сочинений.



Указатель является сводным по произведениям И. Ф. Стравинского, упоминаемым в настоящей книге и в следующих публикациях:

1. И. Стравинский. Хроника моей жизни.— Л., 1963 (в тексте сокр.— Х);
2. И. Стравинский. Диалоги.— Л., 1971 (в тексте сокр.— Д);
3. И. Стравинский. Статьи и материалы.— М., 1973 (в тексте сокр.— С), с. 23—47 (отрывки из «Музыкальной поэтики»), с. 47—61 (отрывки из «Программных заметок»), с. 87—92 («Сравнение трех последних записей «Весны священной»), с. 93—101 («Хореография Стравинского — Нижинского»), с. 439—493 (Письма И. Ф. Стравинского)\*.

После названия сочинения дается отсылка к сквозной нумерации списка произведений И. Ф. Стравинского (в тексте указателя сокр.— СП; так, например, «Петрушка» — СП-20), составленного И. В. Белецким и И. И. Блажковым и опубликованного в качестве приложения к «Диалогам». Здесь даны исчерпывающие сведения о датах написания и первого исполнения сочинения, о первых исполнителях, о составах, действующих лицах, об обработках и новых редакциях произведений и т. д. В ниже публикуемом указателе составитель ограничивается лишь упоминанием жанра сочинения, как он обозначен самим композитором (так, например, «История солдата» (СП-42), «сказка о беглом солдате и черте», читаемая, играемая и танцуемая), датами написания и премьерного исполнения 1-й ред. произведения.

*Ave Maria*, см. *Богородице Дево, радуйся*.

*Авраам и Исаак* (СП-117), священная баллада для высокого баритона и кам. орк. на тексты из Ветхого завета (1962—1963, исп. 1964) — 201, 211, 212, 245, 288, 377, 415, 419—420.

Д — 110, 193.

*Агон* (СП-106), балет для 12 танцоров (1953—1957, исп. 1957) — 273, 377, 422.

Д — 209, 229, 245—246, 294.

*Американский национальный гимн*, см. *Усеянное звездами знамя*.

*Аполлон Мусaget* (СП-64), балет для струн. орк. (1927—1928, исп. 1928) — 79—80, 81, 84, 85, 110, 114, 123, 223, 295, 404.

Х — 196—198, 200, 206—211, 213, 226—227.

Д — 71, 186—190, 196, 227, 229, 245, 277.

*Базельский концерт*, см. *Концерт in D для стр. орк.*

*Байка про Лису, Петуха, Кота да Барача* (СП-34), веселое представление с пением и музыкой на собств. сл. (1915—1916, исп. 1922) — 36, 77, 132, 432.

Х — 104, 107—109, 112—113, 159—160, 206.

Д — 20, 57, 69, 72, 79, 80, 82, 111, 142, 153, 162—166, 168—169, 223, 264, 277.

С — 47, 48, 489.

*Балалайка* — № 6 из *Восьми легких пьес для фп.* (см.)

*Балетные сцены* (СП-87), для орк. (1944, исп. 1944) — 145, 146, 149.

Д — 155, 200—202.

*Богородице Дево, радуйся (Ave Maria)* (СП-73) для смеш. хора без сопров. (1934—1949) — 415, 418—419.

Д — 125.

\* В «Хронике», «Диалогах» и сб. «И. Стравинский. Статьи и материалы» указатели упоминаемых здесь произведений отсутствуют.

- Вавилон* (СП-86), кантата для муж. хора и орк. с чтецом (1944, исп. 1945) — 161.  
Д — 3.
- Вальс для детей* (СП, дополнение 4), для фп. (ок. 1917) — в наст. изд. не упом.
- Вальс цветов* (СП, дополнение 3), для 2-х фп. (1904) — в наст. изд. не упом.
- Вариации памяти О. Хаксли* (СП-120), для орк. (1964, исп. 1965) — 222, 245, 246—247, 253, 263, 267, 311, 396, 415.  
С — 59—61.
- Верую (Credo)* (СП-71), для смеш. хора без сопров. (1932—1949) — 415, 418—419.  
Д — 125.
- Весна (монастырская)* — № 1 из *Двух песен на стихи С. Городецкого* (см.)
- Весна священная* (СП-23), картина языческой Руси (1910—1913, исп. 1913) — 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 42, 45, 55, 56, 57, 58, 63, 64, 75, 80, 90, 110, 114, 126, 129, 143, 150, 151, 152, 177, 182, 191, 194, 201, 202, 203, 211, 248, 252, 262—267, 285, 293, 296, 301, 324, 345, 354—355, 385, 394, 395, 414, 427, 429—431, 433.  
Х — 71—72, 77, 80, 83, 89—94, 97, 145—148, 150—151, 201, 203, 206, 222, 227, 248—249.  
Д — 23, 47, 55, 67—71, 75—76, 78, 81, 91—93, 116—117, 123—124, 140, 145, 148—153, 168, 170, 220, 230—231, 241, 248, 264, 277.  
С — 87—101, 448—449, 459, 464, 466, 470, 472, 474, 476—478, 480, 485.
- Восьемь легких пьес*, см. *Три легкие пьесы для фп. в 4 руки и Пять легких пьес для фп. в 4 руки*.
- Восьемь миниатюр* (СП-112), для орк., INSTR. *Пяти пальцев* для фп. 1962, исп. 1962) — 416.
- Воспоминание о марше бошей* (СП-31) для фп. (1915) — в наст. изд. не упом.
- Гимн (Энсей) «Спускаясь, голубь рассекает воздух»* (СП-115), для хора без сопров. на сл. Т. Элюта (1962, исп. 1962) — в наст. изд. не упом.
- Грибы, идущие на войну* (СП, дополнение 2), для баса и фп. (1904) — в наст. изд. не упом.
- Гуси-лебеди* — № 2 из *Трех историй для детей* (см.)
- Дамбаргон-Оукс* (СП-76), концерт in Es для кам. орк. (1937—1938, исп. 1938) — 415.  
С — 53—54.
- Два стихотворения К. Бальмонта* (СП-21), для сопрано и фп. (1911, исп. 1912) — в наст. изд. не упом.
- Два стихотворения П. Верлена* (СП-19) для баритона и фп. (1910, исп. 1911) — в наст. изд. не упом.  
С — 480.
- Две духовные песни Г. Вольфа* (СП-125), инструментовка (1968) — в наст. изд. не упом.
- Две песни на сл. С. Городецкого* (СП-9) для меццо-сопрано и фп. (1907—1908) — в наст. изд. не упом.  
Х — 62.  
С — 444, 480.
- Движения* (СП-110), для фп. с орк. (1958—1959, исп. 1960) — 197, 209, 223, 226, 264, 267, 273.  
Д — 243—244, 288.
- Двойной канон памяти Р. Дюфи* (СП-109), для струн. квартета (1959, исп. 1960) — 197.
- Диалог Разума и Радости* (СП-41), цикл песен на тексты поэтов Возрождения (1917, не окончен; использован в «Персефоне») — в наст. изд. не упом.
- Дуэт* (СП, дополнение 6) для 2-х фаготов (1918) — в наст. изд. не упом.
- Жар-птица* (СП-18), сказка-балет (1909—1910, исп. 1910) — 9, 11, 13, 14, 18, 21, 22, 29, 30, 36, 44, 52, 57, 77, 81, 90, 103, 110, 114, 131, 133, 134, 151, 162, 177, 190, 192, 194, 199, 205, 285, 295, 324, 376, 401, 411.  
Х — 65, 67, 69—71, 77, 86—87, 105—106, 111, 114—115, 129, 200, 205—206, 248.  
Д — 35, 39, 42, 44—45, 47, 54—55, 60—61, 65—66, 71, 77, 80—81, 102, 110, 117, 125—126, 137—146, 148, 164, 170, 189, 288.  
С — 47, 448—450, 454, 457—458, 463—468, 470, 488.

- Заупокойные песнопения (Requiem Canticles)* (СП-123), для контральто и баритона соло, хора и кам. орк. (1965—1966, исп. 1966) — 222, 225, 274, 284, 285, 286—288, 311, 377, 396.
- Звездолокий* (СП-22), кантата для муж. хора и орк. на сл. К. Бальмонта (1910—1912, исп. 1939) — в наст. изд. не упом.  
 X — 77, 145.  
 Д — 23, 34, 92—93, 294.  
 С — 473, 479.
- Игра в карты* (СП-75), балет в трех сдачах (1936, исп. 1937) — 130, 131, 132—133, 134, 190, 351, 415, 418.  
 Д — 259, 277.  
 С — 49—52, 53.
- Из Вильяма Шекспира*, см. *Три песни из Вильяма Шекспира*.
- Из японской лирики*, см. *Три стихотворения из японской лирики*.
- Introitus памяти Т. Элиота* (СП-121) для муж. хора и кам. ансамбля (1965, исп. 1965) — 415, 420—421.
- История солдата* (СП-42), «сказка о беглом солдате и черте», читаемая, играемая и танцуемая (1917—1918, исп. 1918) — 44, 52, 55, 77, 90, 95, 99, 132, 149, 172—173, 191, 253, 281, 293, 296, 301, 342, 357, 402.  
 X — 120—125, 127—128, 130—131, 135, 164—167, 206, 226, 239.  
 Д — 72, 108, 142, 157—162, 166, 175, 210, 225—226, 264.  
 С — 47.
- Канон на тему рус. нар. мелодии «Не сосна у ворот раскачалась»* (СП-122) для орк. (1965, исп. 1965) — в наст. изд. не упом.
- Каноны* (СП-40) для дуэта валторн (1917) — в наст. изд. не упом.
- Кантата* (СП-97) для сопрано, жен. хора и мал. инстр. ансам. (1951—1952, исп. 1952) — 197, 412, 413.  
 Д — 279.
- Кантата к 60-летию Н. А. Римского-Корсакова* (СП-4) для смеш. хора и фп. (1904, неопубл. рукопись утеряна) — в наст. изд. не упом.
- Canticum Sacrum*, см. *Священное песнопение*.
- Канцонетта Я. Сибеллиуса* (СП, дополнение 9), обр. для 9 инстр. (1963, исп. 1964) — в наст. изд. не упом.
- Каприччио* (СП-67) для фп. с орк. (1928—1929, исп. 1929) — 90, 91, 92, 96, 109, 117, 187, 194.  
 X — 205, 225, 228, 234, 237—238, 245.  
 Д — 61, 102, 210, 257, 274.
- Колыбельная* (СП, дополнение 5) для голоса и фп. на собств. сл. (1917, исп. 1971) — в наст. изд. не упом.  
 X — 113.
- Кондуктор и тарантул* (СП-3) для голоса и фп. на текст басни Козьмы Пруткова (1906; неопубл. рукопись утеряна) — в наст. изд. не упом.
- Концерт* (СП-74) для 2-х фп. соло (1931—1935, исп. 1935) — 112—113, 116—117, 118, 119, 409.  
 Д — 155—156.
- Концерт in Es* для кам. орк., см. *Дамбартон-Оукс*.
- Концерт in D* (СП-69) для скр. с орк. (1931, исп. 1931) — 109, 110, 117, 177.  
 X — 237—238, 241, 243.  
 Д — 155, 195—196.  
 С — 56.
- Концерт in D (Базельский)* (СП-92) для стр. орк. (1946, исп. 1947) — 228, 229, 234.
- Концерт* (СП-58) для фп. и дух. (1923—1924, исп. 1924) — 44, 46, 50, 51, 56, 57, 59, 64, 65, 67, 70, 71, 72, 73, 78, 91, 92, 117, 188, 402, 408.  
 X — 161, 165, 172—175, 187—188, 226.  
 Д — 89—90, 245, 277.
- Концертино* (СП-49) для стр. квартета (1920, исп. 1920) — 53, 57, 434.  
 X — 143, 168.
- Концертные танцы* (СП-81) для кам. орк. (1941—1942, исп. 1942) — 145, 146, 149, 415, 417—418.  
 Д — 188.

*Концертный дуэт* (СП-70) для скр. и фп. (1931—1932, исп. 1932) — 90, 109, 110, 404, 406, 408.

X — 241, 243.

Д — 155, 230.

*Кошачьи колыбельные песни* (СП-32), вок. сюита для контральто и 3-х кларнетов на рус. нар. тексты (1915—1916, исп. 1919) — 235, 257, 259.

X — 100, 109, 113, 136.

Д — 163, 170.

С — 48.

*Credo*, см. *Верую*.

*Мавра* (СП-55), опера-буфф (1921—1922, исп. 1922) — 51, 80, 81, 83, 119, 139, 157, 172.

X — 153, 155, 157, 159—160, 168—169, 202, 206.

Д — 49—50, 78, 80, 101, 173—174, 245, 259.

С — 38.

*Мадригальная симфония памяти Джезуальдо*, см. *Монумент Джезуальдо ди Венозе. Мадрид*, орк. перелож. *Этюда для пианолы — № 4 из Четырех этюдов для орк.* (см.)

*Маленькая гармоническая Рамюзиана* (СП, дополнение 8) для одного или неск. голосов в унисон без сопров. на собств. сл. (1937) — в наст. изд. не упом.

*Маленький канон к 60-летию Нади Буланже* (СП-93) для 2-х теноров на сл. Ж. де Мента (1947) — в наст. изд. не упом.

*Марсельеза* (СП-44), обр. для скр. соло (1919) — в наст. изд. не упом.

*Медведь* — № 3 из *Трех историй для детей* (см.)

*Месса* (СП-95) для смеш. хора и двойного квинтета дух. (1944—1948, исп. 1948) — 147, 153, 211, 212.

Д — 128, 182, 223, 275.

*Монумент Джезуальдо ди Венозе к 400-летию* (СП-113), три мадригала в обр. для INSTR. (1960, исп. 1960) — 226, 330.

Д — 211—214.

*Норвежские впечатления*, см. *Четыре норвежских впечатления*.

*Ода* (СП-84), элегическая песнь для орк. (1942—1943, исп. 1943) — 189, 194, 203.

Д — 129.

*Октет* (СП-57) для дух. INSTR. (1922—1923, исп. 1923) — 39—42, 44, 50, 58, 64, 77, 90, 92, 205, 415, 416.

X — 161, 167—168, 226.

Д — 174—176.

*Орфей* (СП-94), балет (1946—1947, исп. 1948) — 157, 194, 203, 415.

Д — 189, 191, 209, 229.

С — 56—57.

*Отче наш (Pater Noster)* (СП-62) для смеш. хора без сопров. (1926—1949) — 415, 418—419.

Д — 125, 182.

*Ras de deux (Синяя птица)* из балета Чайковского «Спящая красавица» (СП-79), обр. для мал. орк. (1941) — 418.

*Памяти Дилана Томаса* (СП-102), траурные каноны и песнь для тенора, струн. квартета и 4 тромбонов на сл. Д. Томаса (1954, исп. 1954) — 197.

*Пастораль* (СП-8), песнь без слов для меццо-сопрано и фп. (1907, исп. 1907) — 68.

X — 62.

С — 445, 457.

*Pater Noster*, см. *Отче наш*.

*Персефона* (СП-72), мелодрама (1933—1934, исп. 1934) — 108—109, 113, 114, 132, 157, 182, 190, 214, 296, 404, 408.

X — 205—206, 244—246.

Д — 155—156, 188, 191, 196—200, 229, 232.

- Песня волжских бурлаков* (СП-36), обр. рус. нар. песни «Эй, ухнем» для дух. и ударных (1917, исп. 1917) — 194, 203, 206, 296.
- Песня Мефистофеля о блохе Л. Бетховена* (СП-16), инстр. для баса и орк. (1909, исп. 1909) — в наст. изд. не упом.  
С — 446.
- Песня Мефистофеля о блохе М. Мусоргского* (СП-17), инстр. для баса и орк. (1909, исп. 1909) — в наст. изд. не упом.  
С — 446.
- Песня Соловья* (СП-37), симф. поэма на материале II и III дейст. оп. «Соловей» (1917, исп. 1919) — 29, 30, 57, 192.  
Х — 114, 131—132, 136—137, 157.  
Д — 71, 76.
- Петрушка* (СП-20), потешные сцены (1910—1911, исп. 1911) — 9, 11, 12, 13, 14, 18, 29, 30, 42, 44, 45, 52, 56, 58, 61, 77, 81, 82, 83, 88—90, 95, 110, 115—116, 123, 133, 149, 177, 189, 191, 194, 197, 202, 204, 205, 218, 347, 359, 394, 402, 404, 411, 414, 424, 433.  
Х — 71—74, 76—77, 86—88, 111, 115, 149, 190, 193, 202, 206, 248—249.  
Д — 8, 14, 18, 39, 47, 49, 65—66, 69, 71, 78—79, 91—92, 102, 105, 117, 121, 128, 140, 143—148, 151, 157, 162, 170, 180, 209.  
С — 448—450, 452, 454—458, 461—470, 485, 487—488.
- Piano-Rag music* (СП-47) для фп. (1919, исп. 1919) — 55, 57, 59, 67, 407, 415.  
Х — 134, 136.
- Плачи (Threni)* (СП-107), жалобы пророка Иеремии для солистов, смеш. хора и орк. (1957, исп. 1958) — 306, 307.  
Д — 57, 114—115, 226, 236, 244, 262, 267, 275.
- Погребальная песнь* (СП-12) для дух. орк. на смерть Н. А. Римского-Корсакова (1908, исп. 1909; неопубл., рукопись утеряна) — в наст. изд. не упом.  
Д — 23, 38, 42.  
С — 445.
- Погребальный хорал памяти Дебюсси* (СП-51) для фп. (1920) — в наст. изд. не упом.
- Подблюдные* (СП-33), четыре рус. крест. песни для жен. вок. ансамб. без сопроп. на нар. тексты (1914—1917, исп. 1917) — в наст. изд. не упом.  
Х — 100, 112.  
Д — 165, 170.
- Поздравительная прелюдия к 80-летию со дня рождения П. Монти* (СП-103) для орк. (1955, исп. 1955) — 415, 419.  
Д — 147.
- Потоп* (СП-116), муз. представление для чтецов, солистов, хора, орк. и танцоров (1961—1962, исп. 1962) — 181—182, 184, 269, 288, 295, 427.  
Д — 117, 193, 288.
- Похождения повесы* (СП-96), опера (1948—1951, исп. 1951) — 157—161, 209—210, 223, 287, 293—294, 366, 412, 415, 425—426.  
Д — 110, 131, 178, 189, 199, 204—208, 272, 277, 294.  
С — 58—59.
- Поцелуй феи* (СП-65), балет-аллегория (1928, исп. 1928) — 43, 91, 131, 132, 133, 134, 169, 194.  
Х — 206, 211—216, 226.  
Д — 14, 49—50, 57, 66, 73, 183, 190—192, 278.
- Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха, см. Четыре прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира».*
- Прелюдия* (СП-100) для джаз-орк. (1936—1953, исп. 1953) — в наст. изд. не упом.
- Прибаутки* (СП-29), шуточные песни для среднего голоса и инстр. ансамб. на рус. нар. тексты (1914, исп. 1919) — 24, 77, 257, 415.  
Х — 100, 109, 113, 136.  
Д — 163, 170.  
С — 47—48.
- Пролог из оп. «Борис Годунов» М. Мусоргского* (СП, дополнение 7), фп. обр. для детей (1918) — в наст. изд. не упом.
- Проповедь, Притча и Молитва* (СП-114), кантата для альты и тенора соло, чтеца, хора и орк. (1960—1961, исп. 1962) — в наст. изд. не упом.  
Д — 59, 117, 194, 288.

*Пулчинелла* (СП-48), балет с пением (1919—1920, исп. 1920) — 29, 42, 43, 44, 57, 77, 90, 133, 134, 296, 341, 403, 432.

Х — 132, 134—135, 137—138, 168, 184, 188, 206, 239.

Д — 71, 171—173, 189, 261, 270, 278.

С — 45.

*Пять легких пьес* (СП-35) для фп. в 4 руки (с облегченной 1-й партией) (1915, исп. 1919) — 57 (см. также *Сюита № 1* и *Сюита № 2* для мал. орк.).

Х — 102, 112, 136.

Д — 153—155, 157, 170.

*Пять пальцев* (СП-52), восемь очень легких пьес на пяти нотах для фп. (1920—1921) — 57, 415, 416 (см. также *Восемь миниатюр* для орк.).

Х — 146.

*Регтайм* (СП-43) для 11 INSTR. (1918, исп. 1920) — 55, 58, 59, 90, 92, 296.

Х — 129, 134, 136.

Д — 163, 208, 210.

*Requiem Canticles*, см. *Заупокойные песнопения*.

*Росзянка* — № 2 из *Двух песен на сл. С. Городецкого* (см.)

*Русские песни*, см. *Четыре русские песни*.

*Русское скерцо*, см. *Скерцо à la russe*.

*Свадебка* (СП-56), рус. хореогр. сцены с пением и музыкой на нар. тексты (1914—1923, исп. 1923) — 47, 55, 57, 58, 60, 61, 65, 77, 83, 90, 104, 105, 130, 132, 157, 218, 234, 262, 263, 267, 287, 340—344, 382, 392, 432, 435.

Х — 100—102, 104—105, 108, 114, 118, 162—165, 205—206, 216, 245, 248.

Д — 69, 79—80, 82, 84, 99, 111, 142, 150, 156—157, 161, 163, 165—171, 194, 264, 267, 283—284.

С — 47, 488.

*Священное песнопение во имя св. Марка (Canticum Sacrum)* (СП-104) для тенора и баритона соло, хора и орк. (1955—1956, исп. 1956) — 146, 171, 212, 306.

Д — 57, 223, 242, 246, 248—249, 275.

*Септет* (СП-98) для кларнета, валторны, фагота, фп., скр., альты и влч. (1952—1953, исп. 1954) — 197, 205, 416.

Д — 242.

*Серенада in A* (СП-60) для фп. (1925) — 90, 323, 407.

Х — 184—185, 226.

*Сильфиды* (СП-14), INSTR. двух пьес Шопена для балета (1909, исп. 1909) — 22.

Х — 64.

Д — 79, 235.

С — 447, 467.

*Симфонии духовых инструментов* (СП-50) (1919—1920, исп. 1920) — 44, 45, 54, 56, 58, 60, 65, 189, 415—416.

Х — 144—146, 150—152, 161, 169.

Д — 264, 277.

*Симфония в трех движениях* (СП-90) для орк. (1942—1945, исп. 1946) — 152, 194, 204, 433.

Д — 128—129, 202—204, 235, 247.

*Симфония ми-бемоль мажор* (СП-7) для больш. орк. (1906—1907, исп. 1908) — 9, 10, 68, 88, 96, 97, 172.

Д — 22, 41—42, 233.

С — 442, 444, 469, 476, 479.

*Симфония in C* (СП-77) для орк. (1938—1940, исп. 1940) — 130, 190, 415, 417.

Д — 230, 294.

С — 53—56.

*Симфония псалмов* (СП-68) для хора и орк. (1930, исп. 1930) — 90, 95, 96, 97, 109, 131, 132, 157, 177, 192, 222, 301, 428.

Х — 233—234, 237, 244.

Д — 101, 192—195, 223, 229, 279.

С — 56.

*Скерцо à la russe* (СП-88) для симфо-джаза (1944, исп. 1944) — 433.

Д — 129, 208—209.

*Скерцо* (СП-2) для фп. (1902) — в наст. изд. не упом.

*Совёнок и кошечка* (СП-124) для голоса и фп. на сл. Э. Лира (1966, исп. 1966) — 287, 288—289.

*Соловей* (СП-27), лирич. сказка (1908—1914, исп. 1914) — 11, 12, 21, 22, 29, 30, 52, 61, 77, 81, 90, 129, 157, 172, 190, 192, 211, 341, 428, 432.

Х — 54, 61—62, 64, 95—97, 113—114, 184, 190—191, 193, 203, 206.

Д — 14, 23, 57, 71, 76, 82, 98, 134, 138, 144, 189, 259.

С — 459, 471—472, 474—476, 478, 481—486.

*Соната* (СП-85) для двух фп. (1943—1944, исп. 1944) — в наст. изд. не упом.

Д — 155.

*Соната фа-диез минор* (СП-5) для фп. (1904, исп. 1905) — в наст. изд. не упом.

Д — 53.

С — 444.

*Соната* (СП-59) для фп. (1924, исп. 1925) — 44, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 59.

Х — 165, 175, 179, 226.

Д — 108, 175, 181, 245.

*Спящая красавица* (СП-54), инстр. отд. номеров из балета Чайковского (1921, исп. 1921; неопубл., рукопись утеряна) — 38.

Д — 49—50.

С — 491.

*Сюита № 1* (СП-61) для мал. орк. (1917—1925, исп. 1926), инстр. № 1, 4, 2, 3 из *Пяти легких пьес* для фп. в 4 руки — 92.

*Сюита № 2* (СП-53) для мал. орк. (1921, исп. 1921), инстр. *Трех легких пьес* для фп. в 4 руки и № 5 из *Пяти легких пьес* для фп. в 4 руки — в наст. изд. не упом.

Д — 45.

*Танго* (СП-78) для голоса (без слов) и фп. (1940) — в наст. изд. не упом.

*Танцевальная симфония* — неосущест. замысел — 169—170.

*Тарантелла* (СП, дополнение — 1) для фп. (1898) — 88.

*Тилимбом* — № 1 из *Трех историй для детей* (см.)

*Threni*, см. *Плачи*.

*Три духовные песни Карло Джезуальдо ди Венозы* (СП-111) для смеш. хора без сопров. (1957—1959) — 330.

Д — 212—214.

*Три истории для детей* (СП-39) для голоса и фп. на рус. нар. тексты (1915—1917) — 57, 92 (см. также *Четыре песни* для сопрано и инстр. анс.)

Х — 113.

Д — 163—164.

*Три легкие пьесы* (СП-30) для фп. в 4 руки (с облегченной 2-й партией) (1915, исп. 1919) — 57 (см. также *Сюиту № 2* для мал. орк.)

Х — 102, 112, 136.

Д — 153—155, 157, 170.

*Три песенки (из воспоминаний юношеских годов)* (СП-26) для меццо-сопрано и фп. на рус. нар. тексты (1906—1913, исп. 1915) — в наст. изд. не упом.

Х — 95.

Д — 163—164.

*Три песни из Вильяма Шекспира* (СП-99) для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альты (1953, исп. 1954) — 181, 367.

*Три пьесы* (СП-46) для кларнета соло (1919, исп. 1919) — в наст. изд. не упом.

Х — 136.

Д — 161.

*Три пьесы* (СП-28) для струн. квартета (1914, исп. 1923) — в наст. изд. не упом. (см. также *Четыре этюда* для орк.)

Х — 168.

Д — 146, 157.

*Три стихотворения из японской лирики* (СП-25) для сопрано и инстр. анс. (1912—1913, исп. 1913) — 20—21, 52, 92.

Х — 89.

Д — 81, 97, 277.

*Три фрагмента из «Петрушки»* (СП-20), обр. для фп. (1921, исп. 1921) — 115—116, 118.

X — 155.

Д — 147.

*Туча* (СП-1) для голоса и фп. на сл. А. С. Пушкина (1902, исп. 1971) — в наст. изд. не упом.

*Усеянное звездами знамя, амер. нац. гимн* (СП-80), обр. для смеш. хора и орк. (1941, исп. 1941) — в наст. изд. не упом.

Д — 88.

*Фавн и пастушка* (СП-6), сюита для меццо-сопрано с орк. на сл. А. С. Пушкина (1905—1906, исп. 1908) — 85, 88, 96, 97, 172.

X — 61.

Д — 21, 42, 53, 233.

С — 443—444.

*Фантастическое скерцо* (СП-10) для больш. орк. (1907, исп. 1908) — 172.

X — 61, 64.

Д — 44, 57, 64, 136—137, 189, 257.

С — 441—442, 445, 447.

*Фанфары для Нового театра* (СП-119) для двух труб (1964, исп. 1964) — 288.

*Фейерверк* (СП-11), фантазия для больш. орк. (1908, исп. 1908) — 131, 194, 204, 293.

X — 63—64, 114—115, 205.

Д — 16, 22, 39, 44, 64, 75, 141.

С — 447, 451.

*Хованщина* (СП-24), инстр. оперы Мусоргского совместно с Равелем (1913, не исп.; неопубл., рукопись утеряна) — в наст. изд. не упом.

X — 89.

Д — 96.

С — 472, 477.

*Хоральные вариации И. С. Баха на тему рождественской песни «Von Himmel hoch»* (СП-105), обр. для хора и орк. (1955—1956, исп. 1956) — 197, 201.

*Царь Эдип* (СП-63), опера-оратория (1926—1927, исп. 1927) — 52, 76, 77, 80, 81—82, 83, 84, 87, 91, 92, 95, 103, 109, 121, 129, 130, 146, 157, 222, 269, 287, 296, 301, 357, 404, 420, 427, 432.

X — 165, 187, 189, 193—196, 202—203, 205—206, 225, 245.

Д — 57, 80, 109, 116, 126, 165, 176—186, 199, 223, 229, 263, 277.

*Цирковая полька* (СП-82) для дух орк. (1942, исп. 1942) — 145, 146.

Д — 208.

*Черный концерт*, см. *Эбеновый концерт*.

*Четыре норвежских впечатления* (СП-83) для орк. (1942, исп. 1944) — в наст. изд. не упом.

Д — 129, 170—171.

*Четыре песни* (СП-101) для сопрано и инстр. анс., инстр. № 1, 4 из *Четырех рус. песен* для голоса и фп. и № 1, 2 из *Трех историй для детей* (1953—1954) — в наст. изд. не упом.

*Четыре прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха* (в СП не вошло), перелож. для инстр. анс. (1969) — 361, 362—363.

*Четыре русские песни* (СП-45) для голоса и фп. на нар. тексты (1918—1919, исп. 1920) — 57 (см. также *Четыре песни* для сопрано и инстр. анс.)

X — 130.

Д — 170.

*Четыре этюда* (СП-66) для орк., инстр. *Трех пьес* для струн. квартета и орк. перелож. *Этюда* для пианолы («*Мадрид*») (1914—1928, исп. 1930) — 62, 415, 416—417.



*Четыре этюда* (СП-13) для фп. (1908, исп. 1908) — 57.

Д — 22, 83.

С — 457.

*Чичер-ячер* — № 3 из *Трех песенок (из воспоминаний юношеских годов)* (см.)

*Эбеновый (Черный) концерт* (СП-91) для INSTR. АНС. (1945, исп. 1946) — 147.

Д — 208—209, 231.

С — 56.

*Эй, ухнем*, см. *Песня волжских бурлаков*

*Элегия Дж. Ф. К.* (СП-118) для баритона и трех кларнетов на сл. У. Одена (1964, исп. 1964) — 233—235, 421.

*Элегия* (СП-89) для альты или скр. соло (1944, исп. 1946) — в наст. изд. не упом.

С — 57.

*Эпитафия к надгробию Макса Эгона Фюрстенберга* (СП-108) для флейты, кларнета и арфы (1959, исп. 1959) — 197.

Д — 142—143.

*Этюд* (СП-38) для пианолы (1917, исп. 1921) (см. также «*Мадрид*») — 57, 61, 62, 342, 417.

Х — 118.

*Этюды для орк.*, см. *Четыре этюда для орк.*

*Этюды для фп.*, см. *Четыре этюда для фп.*

*Этюды, Инвенции и Соната* (сведений об этом произв. в литературе не имеется; 1969?) — 303, 323.

- Абсолютная (чистая) музыка, см. Онтологическая основа музыки.
- Авангард музыкальный — 125, 298.
- Австрийская музыка — 51, 205.
- Активное и пассивное восприятие музыки — 111—112, 143—144, 150, 405, 406.
- Акустика — 213—214, 342, 356—357.
- Акцент — 20—21, 306, 384—385.
- Алеаторика — 213, 220, 280, 309.
- Английская музыка — 25, 37, 72, 78, 87, 158, 220.
- Антиромантизм — 46, 49, 53, 71, 81, 97, 103, 205, 404.
- Архитектоника произведения — 30, 32, 40, 98.
- Архитектура — 202, 216.
- Архитектура и музыка — 98, 99, 122, 124.
- Атональность — 67, 69, 81, 91, 100, 182, 197, 199, 280, 401, 412.
- Атональность и антитональность — 182, 199, 205, 209.
- Балет — 9, 11, 14, 37—38, 55—56, 114, 133, 144—145, 162—163, 169—170, 345, 357, 407.
- Балет-аллегория — 80, 84.
- Балетная музыка в концертном исполнении — 55, 60.
- Бельгийская музыка — 42, 402.
- Вальс — 126.
- Вариации — 246—247, 373.
- Вдохновение — 23, 71, 99, 109, 121—122, 142, 183, 200.
- Вкус — 135, 223, 429.
- Волны Мартено — 219.
- Восприятие музыки, см. Активное и пассивное восприятие музыки.
- Время музыкальное — 198—199, 374—375.
- Высота тона — 108.
- Гармония — 45, 69, 71, 75, 197, 198, 209, 210, 257, 306, 325, 326, 338, 350, 385, 398, 412.
- Грузинская народная музыка — 271.
- Дадаизм — 46.
- Двенадцатитоновая система, см. Додекафония
- Джаз — 55, 57, 59, 64—65, 67, 78, 87, 97, 99, 100, 106—107, 126, 146—147, 174.
- Диатоника — 84, 247.
- Динамика музыкальная — 40, 197, 328.
- Дирижирование — 54, 63—64, 65, 90, 95—96, 100, 103—104, 147, 180—181, 184—192, 202, 219, 258, 269—270, 296, 315, 343, 358, 385, 392, 414, 424, 432.
- Додекафония — 171, 199, 205, 220, 231, 233, 235, 246—247, 281, 289, 412—413, 420, 421.
- Древнегреческая культура — 109, 159.
- Духовые инструменты — 14, 32, 39—40, 45, 55, 58, 60, 235, 286, 432.
- Живопись и музыка — 64, 157, 158, 401.
- Замысел произведения — 30, 108, 115, 116.
- Записи, см. Звукозапись.
- Звук — 198.
- Звуковой образ — 160.
- Звукозапись — 60, 72, 89—90, 145, 151, 243, 275—276, 324, 377, 392, 407, 410, 434.
- Звукоряд — 127.
- Импрессионизм — 69, 125.
- Импровизация — 97, 213, 268—269, 280.
- Индивидуальное и личностное в музыке — 98, 135.
- Инструментовка, оркестровка — 32, 37—38, 82, 103, 126, 171.
- Интервалы — 210, 253, 286, 384, 412, 426.
- Интерпретация — 40—41, 54, 100, 143, 268—269, 409.
- Испанская музыка — 33—34.
- Исполнение композитором собственных сочинений — 41, 50, 56, 73, 96, 170, 193.

- Исполнительское искусство — 269, 369—370.
- Итальянская музыка — 23, 25, 38, 84, 85, 112—113, 160, 165.
- Квартет — 333, 348
- Кинематограф — 124, 126, 147, 151, 152, 407, 408.
- Киномузыка, см. Музыка в кино.
- Классика музыкальная — 22, 79, 85, 86.
- Композиторское творчество — 43—44, 68—69, 76, 88—89, 127, 142—143, 197, 318—319, 403 (см. также Композиция).
- Композиция — 10, 23, 30, 48, 69, 88, 115, 123, 142—143, 152, 216, 253, 268, 405, 411, 424, 431, 432.
- Конкретная музыка — 198, 200, 291.
- Конструктивная основа музыки — 31, 63, 96—97, 98, 105, 121, 412.
- Контрапункт, см. Полифония, контрапункт.
- Концерт — 88—89, 112, 116—117.
- Концертные залы — 213—214, 292—293.
- Кризис музыки — 134.
- Критика — 11, 35, 46, 76, 111, 113, 153, 181, 182, 183, 242—243, 244—245, 261, 316, 317, 351, 358, 376—377, 403, 413—414.
- Кубизм — 98
- Латынь — 75, 82, 83, 103, 121, 211.
- Либретто — 13, 32, 84, 125, 157, 159, 223, 260, 366—367.
- Литература — 311, 421—422.
- Литературный текст и музыка, см. Слово и музыка.
- Любители музыки — 106, 111.
- Математика и музыка — 46, 87, 134, 280, 287, 297, 310, 318.
- Мелодия — 63, 86, 111, 423.
- Метр — 10, 30, 33, 34, 105, 296, 306.
- Механические инструменты — 46, 56, 58, 60, 73, 90, 341—342.
- Меценаты — 87, 307—308.
- «Модернистская» музыка — 54, 57, 59, 65, 130, 406.
- Молодое поколение композиторов — 174, 255, 272, 278, 283, 288, 297, 305, 309—310.
- Музыка в кино — 146, 147—151, 152, 407, 408, 432.
- Музыка и другие виды искусства — 22, 31, 44, 91, 105, 130, 147—150.
- Музыкальная драма — 82, 87, 103, 144, 148, 157, 160.
- Музыкальная классика, см. Классика музыкальная.
- Музыкальное время, см. Время музыкальное.
- Название музыкального произведения — 45, 116, 158, 161, 286, 344.
- Народная музыка — 33, 49, 64—65, 97.
- Немецкая музыка — 23, 25, 39, 49, 51, 53, 85, 414.
- Неоклассицизм — 78—79, 98, 281, 295—296, 405.
- Ноктюрн — 117.
- Нотация — 216 —217.
- Нюансы в музыке — 40, 41.
- Обособленность музыки в музыкально-сценическом произведении — 30, 105, 149.
- Образование музыкальное — 72, 195—196, 214, 239 (см. также Педагогика и музыка).
- Онтологическая основа музыки. Абсолютная (чистая) музыка — 30, 35, 36, 44, 118, 122, 124, 134—135, 150, 411.
- Опера — 11, 12, 42, 75, 87, 100—102, 144, 157—161, 180, 210, 226—228, 348—349, 422, 423, 425—426, 427—428, 429, 434.
- Оперные певцы — 180, 422.
- Оперные театры — 160, 213—214, 226—228, 281—282, 294—295, 422.
- Оперный репертуар — 226—227, 294, 295, 351.
- Ориентальная музыка — 29, 33, 128.
- Оркестровка, см. Инструментовка, оркестровка.
- Педагогика и музыка — 171, 243.
- Педаль — 368, 375.
- Песня — 49, 50, 83.
- Политика и музыка — 408.
- Политональность — 69, 280.
- Полифония, контрапункт — 41, 42, 45, 46, 71, 105, 197, 247, 271, 286, 306, 336—337, 341, 350, 372, 373, 399, 402, 412, 424.
- Польская музыка — 271.
- Поэзия — 139—141, 159, 181, 205—206, 234, 412.
- Прикладная музыка — 36.
- Природа, язык музыки — 112, 122, 134, 196, 347—348, 367.
- Программная музыка — 44.
- Публика, см. Слушатели, публика и композитор.
- Публицистические выступления композитора — 212, 236—240.
- Радио — 77—78, 106, 406, 410.
- Регистры музыкальные — 230.
- Редакции сочинений — 202.
- Религия и музыка — 76, 98, 123, 161, 211.

- Ритм — 10, 33, 34, 49, 63, 65, 81, 99, 108, 197, 198, 280, 290, 296, 306, 327, 337, 369, 374, 384—385, 393, 402, 426, 432.
- Романское в русском искусстве — 113, 401.
- Русская культура — 22, 139—141, 212.
- Русская музыка — 9, 12, 24, 33, 34, 38—39, 53, 74—75, 76, 82, 85, 95, 97, 103, 129—130; 140—141, 195, 204—205, 414.
- Русская церковная музыка — 55, 65, 247, 418.
- Русский театр — 126, 431.
- Русский язык — 196, 221, 222.
- Рутиня — 86.
- Сериализм — 177, 182, 184, 197, 198, 199—200, 201, 205, 209, 210, 235, 246—247, 255, 280, 286, 413, 420, 421, 422, 423, 428.
- Символизм — 367.
- Симфоническая поэма — 398—399.
- Симфония — 45, 54, 152, 170, 383—386.
- Синкретические виды искусства — 23, 108—109.
- Скрипка — 110, 219, 246, 253.
- Скульптура — 309.
- Слово и музыка — 83—84, 108, 234, 235, 260, 393, 412, 419—420, 435.
- Слух — 124, 127, 129, 199, 223, 358, 403.
- Слушатели, публика и композитор — 18—19, 20, 25, 65, 86—87, 102, 108, 134, 143—144, 150, 151, 182, 226, 256, 402—403, 405, 406, 409.
- Советская музыка — 195, 200, 205.
- Современная музыка — 102—103, 107, 197—198, 200, 221, 254—255, 273, 280, 289—292, 297—298, 308, 310, 315, 320, 350, 352.
- Современная техника и музыка — 103, 205, 275, 297.
- Соната — 58, 371—375, 402.
- Социология музыки — 348.
- Старинная музыка — 46, 86, 91, 125, 247.
- Струнные инструменты — 14, 39, 58, 286, 398, 421.
- Сценическое воплощение музыкального спектакля — 113, 128—129, 180, 293, 301, 411, 425—426, 427.
- США музыка — 85, 87, 146, 281.
- Сюита — 84.
- Сюрреализм — 125.
- Талант — 215, 309.
- Творчество — 97—98, 122, 135, 142—143, 299, 405, 411, 427.
- Телевидение — 181, 184, 241, 285, 346, 379—380.
- Тема музыкальная — 210, 423.
- Тембр — 89, 151, 201, 342, 419.
- Темп — 103, 143, 144, 199, 296, 301, 316, 327, 482.
- Темперация — 58, 59, 223.
- Технические средства в музыкальной композиции — 82, 103, 135, 197.
- Токката — 59, 66.
- Тон — 199.
- Тональность, тональная система — 157, 197, 209, 231, 306, 327, 401, 413, 420 (см. также Атональность).
- Традиции музыкальные — 143, 157.
- Транскрипция — 115.
- Ударные инструменты — 55, 60, 70, 286, 342—343, 421.
- Фестивали современной музыки — 209, 220—221, 295, 300—302.
- Философия и музыка — 35.
- Фисгармония — 342.
- Фольклор, см. Народная музыка.
- Форма музыкальная — 32, 36, 39—42, 44—45, 69, 121—123, 152, 230.
- Фортепиано — 56, 70—71, 115, 253, 315, 373—374.
- Фортепианная музыка и музыка для фортепиано — 115—116, 118.
- Французская культура — 47, 142.
- Французская литература — 47.
- Французская музыка — 47, 50, 69, 200, 271, 414.
- Футиризм — 46, 198, 200.
- Хореография и музыка — 30—31, 32, 35, 36, 44, 114, 223—224, 262—266, 357 (см. также Балет).
- Хроматика — 326.
- Художественное оформление спектакля — 23.
- Церковная музыка, см. Религия и музыка.
- Цимбалы — 342, 344.
- Цирк — 145, 146.
- Четвертитоновая техника композиции — 55, 58, 59, 95, 125, 128.
- Чешская музыка — 50, 51, 95.
- Шпрыхштимме (Sprechstimme) — 182, 306.
- Экспрессионизм — 98, 105.
- Электронная музыка — 198, 200, 205, 282, 350, 424.
- Эмоции — 40, 62, 103, 108, 111, 118, 122, 135, 142, 144, 259, 298, 310.
- Японская поэзия — 20—21, 235.

- Айзенах — 71.  
 Амстердам — 53, 131, 188.  
 Анн-Арбор — 221.  
 Антверпен — 43, 402.  
 Афины — 215, 261, 292.  
 Баден-Баден — 132.  
 Базель — 55.  
 Байрёйт — 32, 33, 100, 236, 240, 357, 422.  
 Барселона — 81, 84, 125.  
 Беверли Хиллс — 292.  
 Бердичев — 253.  
 Берлин — 12, 13, 24, 36, 50, 52, 53, 66, 80, 81, 83, 91, 92, 100, 101, 102, 104, 128, 129, 130, 131, 132, 186, 187, 227, 245, 324.  
 Блумингтон — 141.  
 Болонья — 112, 113.  
 Бонн — 34, 36.  
 Бостон — 15, 83, 168, 206, 358, 416, 419.  
 Брюссель — 97, 100, 297, 354, 368.  
 Будапешт — 9, 214, 405, 406.  
 Буэнос-Айрес — 125, 126, 214.  
 Бьярриц — 189, 190.  
 Варшава — 45, 47, 49, 50, 52, 178, 198, 247.  
 Вашингтон — 80, 85, 141, 259, 267.  
 Веве — 189, 382, 429.  
 Веймар — 49, 172, 173, 215, 354, 355, 366.  
 Вена — 9, 12, 13, 36, 67, 68, 69, 81, 82, 83, 171, 225, 232, 339, 355.  
 Венеция — 10, 158, 168, 169, 171, 256, 263, 306, 418, 420, 422, 423, 427.  
 Веноза — 328, 329, 330.  
 Винтертур — 53.  
 Вологда — 253.  
 Гаага — 53.  
 Гавана — 394.  
 Гамбург — 36, 88, 170, 387, 428.  
 Гарш — 343, 415, 416.  
 Гельдельберг — 9, 10.  
 Гётеборг — 409.  
 Голливуд — 147, 177, 188, 190, 191, 245, 263, 266, 360.  
 Даллас — 251.  
 Дармштадт — 189, 192.  
 Дрезден — 9, 92, 131, 132, 188.  
 Дублин — 249, 251, 362, 414.  
 Елец — 178.  
 Женева — 29, 30, 53, 88, 189.  
 Загреб — 210.  
 Зальцбург — 188, 367.  
 Ипр — 360, 362.  
 Карантек — 415.  
 Кёльн — 104.  
 Кембридж — 300.  
 Кёнигсштайн — 389.  
 Киев — 45, 193, 418, 433.  
 Кларан — 10, 24, 189, 344, 382.  
 Кливленд — 130, 131, 357.  
 Копенгаген — 403, 410.  
 Кордова — 34.  
 Лейзен — 417.  
 Лейпциг — 9, 21, 33, 51, 53, 187, 188, 214, 225.  
 Ленинград — 46, 77, 188, 192, 193, 194, 196, 198, 199, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 344, 383, 387 (см. также Петербург).  
 Ливерпуль — 318.  
 Лозанна — 29, 53, 116.  
 Лондон — 9, 11—12, 13, 20, 34, 36, 37, 38, 54, 56, 57, 61, 104, 105, 112, 113, 124, 131, 151, 158, 166, 171, 174, 180, 184, 189, 191, 192, 210, 213, 215, 224, 232, 244, 247, 252, 253, 257, 330, 344, 379, 389, 400, 401, 403, 419.  
 Лос-Анджелес — 179, 180, 193, 234, 235, 244, 245, 267, 304, 305, 344, 347, 360, 361, 382.  
 Лувен — 24.  
 Люцерн — 353.  
 Майами — 292.  
 Майнц — 168, 173, 323, 354, 362, 387, 394.  
 Мангейм — 340.  
 Мантуя — 307, 312, 329.  
 Манчестер — 407.  
 Марсель — 53.

- Мельбурн — 182, 183.  
Мехико — 191, 416.  
Милан — 200, 292, 404, 407.  
Минск — 253.  
Монреаль — 131, 225  
Монтевидео — 126.  
Монте-Карло — 165.  
Монтрё — 189, 382.  
Морж — 25, 173, 340, 343.  
Москва — 15, 18, 29, 31, 34, 37, 43, 52,  
163, 169, 174, 179, 185, 193, 194, 195,  
196, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 252,  
262, 266, 344, 401, 427, 428, 431.  
Мюнхен — 404.
- Неаполь — 131, 169, 214, 328, 329, 330.  
Неккаргемюнде — 10.  
Ницца — 261, 418.  
Нью-Йорк — 42, 46, 52, 53, 56, 58, 60, 61,  
64, 83, 105, 107, 127, 130, 131, 132, 144,  
145, 147, 151, 152, 157, 159, 171, 184,  
185, 188, 191, 192, 212, 213, 214, 224—  
225, 226—227, 228, 229, 235, 241, 242,  
244, 245, 250, 252, 274, 284, 295, 300,  
301, 302, 312, 315, 316, 339, 343, 345,  
351, 352, 354, 356, 357, 358, 359, 360,  
363, 364, 367, 375, 376, 380, 383, 387,  
389, 391, 394, 398, 399, 413, 421.  
Нью-Орлеан — 170.  
Нюрнберг — 100.
- Окленд — 181.  
Осло — 408.
- Палермо — 221.  
Париж — 9, 10, 11, 15, 19, 22, 24, 25, 29,  
30, 31, 32, 33, 39, 43, 46, 51, 57, 61,  
69, 80, 81, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 100, 104,  
106, 107, 109, 113, 118, 119, 120, 124,  
126, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 162,  
165, 169, 172, 182, 188, 208, 252, 256,  
257, 261, 262, 266, 308, 345, 354, 355,  
379, 401, 408, 410, 411, 419, 421, 422.
- Петербург — 9, 10, 11, 12, 13, 18, 21, 22,  
88, 162, 163, 166, 168, 178, 207, 252,  
389 (см. также Ленинград).  
Питсбург — 88.  
Полтава — 418.  
Прага — 50, 52, 95, 96, 186, 252, 362.  
Принстон — 223, 225.
- Реймс — 24.  
Рига — 131, 205.  
Рим — 81, 112, 113, 132, 192, 201, 214, 245,  
345, 355, 404.
- Сальван — 417.  
Санта-Фе — 210, 211, 212.  
Сан-Франциско — 358, 412.  
Сантьяго — 411.  
Сидней — 182, 378.  
Сиэтл — 170, 292.  
Стокгольм — 180, 249, 419.  
Страсбург — 424.
- Торонто — 127, 131, 416.  
Триест — 403.  
Турин — 434.
- Устилуг — 383, 387.  
Утрехт — 53.
- Феррара — 249, 250, 329.  
Филадельфия — 73, 105, 186, 323—324, 358.  
Флоренция — 215, 292.  
Франкфурт-на-Майне — 402.
- Херес — 34.  
Хёхст — 389.  
Хиросима — 286.
- Цюрих — 20, 345, 355.
- Чернигов — 250, 253.  
Чикаго — 157, 186, 187, 358, 383.
- Эвнан — 381, 382.

В указатель вошли имена, упоминаемые в статьях и интервью И. Ф. Стравинского, а также в комментариях к ним.

Вступительная и заключительная статьи составителя в указателе не отражены.

- Авалос Донна Мария де* — первая жена Джезуальдо ди Венозы — 330.  
*Августин Блаженный Аврелий* (354—430) — христиан. теолог — 323.  
*Аврамек Ульрих Иосифович* (1853—1937) — сов. хормейстер и дирижер — 168.  
*Адамс (Adams) Генри* (1838—1918) — амер. историк — 244.  
*Адан (Adam) Адольф Шарль* (1803—1856) — франц. композитор — 149.  
*Айвс (Ives) Чарльз Эдвард* (1874—1954) — амер. композитор — 190, 219, 225, 244, 280—281, 284—285.  
*Александр III* (1845—1894) — 48.  
*Алчевский Иван Алексеевич* (1876—1917) — рус. певец — 168.  
*Альбайсин (Albaicin) Мария де* — исп. танцовщица — 34.  
*Алькан (Alkan) Чарльз Генри* (1813—1888) — франц. композитор и пианист — 219.  
*Амар (Amar) Ликко* (1891—1959) — нем. скрипач, исп. первой скрипки в квартете Амара-Хиндемита — 53.  
*Ами (Amy) Жильбер* (р. 1936) — франц. композитор — 271, 274.  
*Андерсен (Andersen) Ганс Христиан* (1805—1875) — датский писатель — 21, 402.  
*Андерсон (Anderson) Эмилия* (1891—1962) — составитель англ. изд. писем Бетховена — 355.  
*Андлер (Handler) Луи* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 32.  
*Ансерме (Ansermet) Эрнст* (1883—1969) — швейц. дирижер, в 1915—1923 — муз. руков. труппы Дягилева — 29, 30, 35, 37, 50, 77, 90, 173, 189—190, 392, 417.  
*Аншютц (Anschütz) Генрих Эдвард* (1785—1865) — нем. артист-трагик — 339.  
*Аполлинер (Apollinaire) Гийом (наст. фам. Костровицкий; 1880—1918)* — франц. поэт — 251, 253, 379.  
*Аристотель* (384—322 до н. э.) — 285.  
*Артузи (Artusi) Джованни Мария* (ок. 1540—1613) — болонский каноник, автор трудов о полифонии — 309, 312.  
*Асафьев Борис Владимирович (лит. псевдоним Игорь Глебов; 1884—1949)* — сов. музыковед и композитор, академик — 77.  
*Астрик (Astruc) Габриэль* (1864—1938) — франц. театр. деятель, антрепренер и муз. критик — 10, 11.  
*Аус дер Оэ Адель* (1864—1937) — нем. пианистка и композитор — 225.  
*Афанасьев Александр Николаевич* (1826—1871) — рус. фольклорист — 344.  
*Ахматова Анна Андреевна (наст. фам. Горенко; 1889—1966)* — сов. поэтесса — 330.  
*Байрон Джордж Гордон* (1788—1824) — 141, 235.  
*Бакст Леон Самойлович (наст. фам. Розенберг; 1866—1924)* — рус. художник, график — 166, 168.  
*Бакунин Михаил Александрович* (1814—1876) — рус. революционер, один из основателей и теоретиков анархизма и народничества — 238.  
*Бакхауз (Bachhaus) Вильгельм* (1884—1969) — нем. пианист — 369.  
*Балакирев Милий Алексеевич* (1836—1910) — 75.

- Баланчин (Balanchine) Джордж* (наст. имя и фам. *Георгий Мелитонович Баланчивадзе*; 1904—1983) — амер. балетмейстер и танцовщик — 85, 132, 134, 145, 146, 149, 164, 169, 170, 214, 223, 224, 226, 263, 264, 267.
- Барбер (Barber) Сэмюэл* (1910—1981) — амер. композитор — 294, 300.
- Баренбойм (Barenboim) Даниэль* (р. 1942) — франц. пианист и дирижер — 370.
- Барток (Bartók) Бела* (1881—1945) — венгер. композитор — 200, 286, 405.
- Бах Иоганн Себастьян* (1685—1750) — 12, 23, 36, 42, 45, 50, 52, 55, 56, 58, 60, 64, 65, 70, 72, 74, 76, 82, 103, 120, 131, 151, 153, 187, 198, 201, 210, 222, 238, 241, 260, 291, 308, 310, 349, 355, 358, 361, 362, 363, 371, 373, 402, 411, 412, 414, 424, 433, 434.
- Бержар (Béjart) Морис* (р. 1927) — франц. балетмейстер, педагог, с 1960 возглавляет брюссельскую труппу «Балет XX века» — 262, 263, 267, 354.
- Безродный Игорь Семенович* (р. 1930) — сов. скрипач — 179, 180, 193, 200.
- Беккер (Bekker) Пауль* (1882—1937) — нем. музыковед — 173, 233.
- Беккет (Beckett) Сэмюэл* (р. 1906) — ирланд. драматург и романист — 298, 305, 356, 359.
- Белл (Bell) Александр Грэм* (1872—1922) — амер. физиолог, один из изобретателей телефона — 379, 380.
- Беллини Виченцо* (1801—1835) — 125.
- Белянин Александр Васильевич* (1879—194?) — рус. певец — 77.
- Белянкина Людмила Гавриловна* (ок. 1880—1937) — свояченица И. Ф. Стравинского — 419.
- Бём (Böhm) Джозеф* (1795—1876) — австр. скрипач, участник исполнения последних камер. соч. Бетховена — 333.
- Бём (Böhm) Карл* (1894—1981) — австр. дирижер — 132.
- Беннет (Bennet) Джон* — англ. композитор XVI—XVII вв. — 326.
- Бентивольо (Bentivoglio) Энцо* 312.
- Бенуа Александр Николаевич* (1870—1960) — рус. художник, искусствовед — 13, 17, 192.
- Берг (Berg) Альбан* (1885—1935) — австр. композитор — 180, 210, 217, 228, 232, 244, 257, 316, 351, 357, 358, 359, 398, 412—422, 423, 428.
- Бергман (Bergman) Ингмар* (р. 1918) — швед. театр. и кинорежиссер — 180, 425, 426, 427.
- Берд (Baird) Тадеуш* (р. 1928) — польс. композитор — 271, 274.
- Бёрд (Byrd, Bird) Уильям* (1543—1623) — англ. композитор и органист — 72.
- Бёрдсли (Beardsly) Обри* (1872—1898) — англ. художник — 63.
- Берио (Berio) Лучано* (р. 1925) — итал. композитор — 220, 225.
- Берлиоз Гектор* (1803—1869) — 129, 131, 183, 238, 375, 434.
- Берлиоз (Berlios) Пьер* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 133.
- Бернар (Bernhardt) Сара* (1844—1923) — франц. актриса — 83.
- Бернар (Bernard) Тристан* (1866—1947) — франц. писатель — 362.
- Бернстайн (Bernstein) Леонард* (р. 1918) — амер. дирижер и композитор — 185, 191—192, 202, 296, 301, 316, 392, 398.
- Бернулли (Bernoulli) Якоб* (1654—1705) — швейц. математик — 297.
- Бернхард (Bernhard) Кристоф* (1627—1692) — нем. композитор, ученик Шютца — 285.
- Бертилон (Bertillon) Альфонс* (1853—1914) — франц. криминалист — 245.
- Бетге (Bethge) Ганс* (1876—1946) — нем. писатель, переводчик восточной поэзии — 21.
- Бетховен (Beethoven) Карл* (1806—1858) — племянник Л. ван Бетховена — 339, 386, 388.
- Бетховен Людвиг ван* (1770—1827) — 12, 23, 37, 42, 44, 51, 52, 82, 86, 101, 115, 118, 120, 140, 141, 151, 171, 172, 182, 183, 185, 186, 189, 201, 212, 218, 237, 240, 252, 256, 285, 290, 292, 298, 306, 308, 312, 317, 319, 320, 331—340, 348, 349, 367, 368—375, 383—388, 398, 400, 404, 414, 420, 433, 434, 435.
- Бибер (Biber) Генрих Игнац Франц* (1644—1704) — австр. скрипач и композитор — 187.
- Бизе Жорж* (1838—1875) — 32, 33, 69, 101, 170, 406.
- Бинг (Bing) Рудольф* (р. 1902) — генеральный директор «Метрополитен-опера» в 1950—1972 гг. — 294.
- Бирукова Е.* — переводчик — 340.



- Бистрон (Bistron) Юлиус* — редактор «Neues Wiener Journal», интервьюер И. Ф. Стравинского — 69, 233.
- Бичем (Beecham) Томас* (1879—1961) — англ. дирижер, — 190—191, 192.
- Блажков Игорь Иванович* (р. 1936) — сов. дирижер — 5, 395.
- Бланш (Blanche) Жак-Эмиль* (1861—1942) — франц. художник — 120, 132.
- Блейк (Blake) Уильям* (1757—1827) — англ. поэт и художник — 365, 367.
- Блицштайн (Blitzstein) Марк* (1905—1964) — амер. композитор — 226, 228.
- Блом (Blom) Эрик* (1888—1959) — англ. музыковед и лексикограф — 368, 369, 375.
- Блох (Bloch) Эрнест* (1880—1959) — швейц. и амер. композитор, скрипач и дирижер — 190.
- Блумдаль (Blomdahl) Карл-Биргер* (1916—1968) — швед. композитор и педагог — 180.
- Блуменфельд Феликс Михайлович* (1863—1931) — рус. сов. пианист, дирижер и композитор — 168.
- Богданов-Березовский Валериан Михайлович* (1903—1971) — сов. композитор, музыковед — 210.
- Бодлер (Baudelaire) Шарль* (1821—1867) — франц. поэт — 240, 283.
- Бойто (Boito) Арриго* (1842—1918) — итал. композитор и либреттист — 366, 367.
- Боккерини (Boccherini) Луджи* (1743—1805) — итал. композитор — 43.
- Больш Адольф (Эмилий) Рудольфович* (1844—1951) — рус. танцовщик и балетмейстер, в 1911—1916 солист труппы Дягилева — 13, 79, 85, 164.
- Бородин Александр Порфирьевич* (1833—1887) — 38, 114.
- Бортнянский Дмитрий Степанович* (1751—1825) — рус. композитор — 418.
- Бочаров Михаил Васильевич* (1872—1936) — сов. певец — 77.
- Браге (Brahe) Тихо* (1546—1601) — датский астроном — 300.
- Брак (Braque) Жорж* (1882—1963) — франц. художник — 220.
- Брамс Иоганнес* (1843—1897) — 47, 51, 52, 72, 91, 126, 184, 187, 241, 254, 358, 371, 387, 404, 414.
- Брандт А.* — рус. переводчик — 21.
- Бранкузи (Brancusi) Константин* (1876—1957) — франц. скульптор — 216.
- Бредли (Bradley) Френсис Герберт* (1846—1924) — англ. философ-идеалист — 249, 252.
- Брейгель (Bruegel) Питер Старший* (ок. 1530—1569) — нидерл. художник — 425.
- Бректано (Brentano) Франц* (1838—1917) — нем. философ — 359.
- Брехт (Brecht) Бертольт* (1898—1956) — нем. писатель, теоретик иск-ва, общ. деятель — 426.
- Бриттен (Britten) Бенджамин* (1913—1976) — англ. композитор, пианист, дирижер — 217—218, 225, 227, 228, 286, 288, 300.
- Брох (Broch) Германн* (1886—1951) — австр. писатель — 378.
- Брукс (Brooks) Эд* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 170.
- Буало (Voileau; наст. фам. Буало-Депрео) Никола* (1636—1711) — франц. поэт критик — 142.
- Бузони Герда* — жена Ф. Бузони — 173.
- Бузони (Busoni) Феруччо Бенвенуто* (1866—1924) — итал. пианист, композитор — 172—173, 228, 240.
- Буланже (Boulangier) Надя (Жюльет)* (1887—1979) — франц. композитор, педагог, муз. критик — 183.
- Булез (Boulez) Пьер* (р. 1925) — франц. композитор и дирижер — 184, 186, 198, 200, 219, 225, 254, 258, 259, 271, 350, 351, 357, 358, 400, 434.
- Булл (Bull) Джон* (ок. 1562—1628) — англ. композитор, органист — 72.
- Буп (Voop) Бетти* — актриса (?) — 399—400.
- Бурдель (Bourdell) Эмиль Актуан* (1861—1929) — франц. скульптор — 11.
- Бурк (Burke) Дж. Ф.* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 174.
- Бусш (Busch) Фриц* (1890—1951) — нем. дирижер и пианист — 92.
- Бэббит (Babbitt) Милтон* (р. 1916) — амер. композитор и педагог — 295, 300.
- Бэкон (Bacon) Фрэнсис* (1561—1626) — англ. философ — 215.
- Бюфффе (Buffet) Бернар* (р. 1928) — франц. художник — 244.
- Бюхнер (Büchner) Георг* (1813—1837) — нем. писатель и драматург — 421.

*Вагнер Рихард* (1813—1883) — 12, 23, 25, 32, 33, 37, 42, 51, 52, 55, 58, 60, 65, 75, 82, 84, 87, 100, 101, 103, 111, 120, 129, 144, 183, 190, 205, 212, 217, 225, 236—241, 248, 252, 256, 295, 298, 303, 332, 333, 349, 350, 354, 355, 371, 386, 388, 394, 398, 404, 414, 422, 429.

- Вайль (Weill) Курт* (1900—1950) — нем. композитор — 101, 228.  
*Вален (Valen) Фартейн Олав* (1887—1952) — норв. композитор — 220.  
*Валери (Valéry) Поль* (1871—1945) — франц. поэт — 140, 142, 388, 411.  
*Вальтер (Walter; наст. фам. Шлезингер) Бруно* (1876—1962) — нем. дирижер — 186, 188—189, 192.  
*Ван Дейк (van Dyck) Антонис* (1599—1641) — фламанд. художник — 271.  
*Вантроба Павел Петрович* (р. 1886) — сов. кларнетист — 77.  
*Варуц Виктор Пайлакович* (р. 1945) — сов. музыковед, канд. иск. — 13, 19, 25, 36, 38, 42, 52, 56, 58, 60, 61, 78, 79, 84, 88, 92, 96, 100, 102, 104, 105, 112, 125, 126, 127, 130, 134, 145, 147, 152, 153, 157, 161, 168, 170, 171, 173, 174, 180, 181, 182, 183, 184, 192, 253, 274, 288, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 421.  
*Василёв Владимир Юдич* (р. 1931) — сов. балетмейстер — 5, 261—267.  
*Вашингтон (Washington) Джордж* (1732—1799) — амер. гос. деятель — 390.  
*Вашканский (Washkansky) Луи* (1912—1967) — пациент южно-африканского врача К. Барнарда, которому впервые в мире в 1967 г. было пересажено сердце другого человека — 313.  
*Вебер Карл Мария фон* (1786—1826) — 23, 82, 86, 97, 103, 131, 239, 349, 386, 387.  
*Веберн (Webern) Антон* (1883—1945) — австр. композитор — 170, 171, 186, 192, 205, 210, 227, 232, 254—260, 290, 358, 359, 373, 412, 424, 428.  
*Везендонк (Wesendonk) Матильда* (1828—1902) — знакомая Вагнера — 237.  
*Вейнгартнер (Weingartner) Феликс фон* (1863—1942) — нем. дирижер, композитор — 186.  
*Вентрис (Ventris) Михаэль Георг* (1922—1956) — англ. лингвист, археолог — 330.  
*Вергилий (Vergilius) Марон Публий* (70—19 до н. э.) — римский поэт — 405, 408.  
*Верди Джузеппе* (1813—1901) — 82, 83, 102, 103, 104, 112, 125, 126, 160, 161, 187, 212, 227, 228, 349, 404, 426, 428, 429.  
*Вермеер (Vermeer) Делфтский Ян* (1632—1675) — голланд. художник — 322.  
*Вернер (Werner) Эрик* (р. 1901) — амер. музыковед — 238, 241.  
*Верри (Werrte) Поль* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 100.  
*Верт (Wert) Жакес де* (1535—1596) — фламанд. композитор — 325, 329.  
*Вершинина Ирина Яковлевна* — сов. музыковед, канд. иск. — 5, 289.  
*Вивальди Антонио* (1678—1741) — 146, 427.  
*Виддер (Widder) Милтон* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 130.  
*Витол Язеп (Витоль Иосиф Иванович; 1863—1948)* — латыш. композитор — 205.  
*Витрувий (Vitruvius; 2-я пол. I века до н. э.)* — римский архитектор и инженер — 214.  
*Виттоне (Vittone) Бернардо Антонио* (1704—1770) — итал. архитектор — 328.  
*Владимиров Петр Николаевич* (1893—1970) — рус. танцовщик и педагог, выступал в труппе Дягилева — 169.  
*Вознесенский Андрей Андреевич* (р. 1933) — сов. поэт — 305.  
*Войцеховский (Woizikowski; наст. фам. Вуйциковский) Леон* (1899—1975) — польск. танцовщик и балетмейстер — 164.  
*Вольпе (Wolpe) Стефан* (1902—1972) — амер. композитор и педагог — 243, 245.  
*Вольтер* (1694—1778) — 242.  
*Вольф (Wolf) Гуго* (1860—1903) — австр. композитор и муз. критик — 222, 256, 259, 387.  
*Ворбс (Worbs) Ганс Христоф* (р. 1927) — нем. музыковед — 388.  
*Вордсворт (Wordsworth) Уильям* (1770—1850) — англ. поэт — 391, 395.  
*Вуароль (Voiron) Себастьян* — франц. поэт — 31, 32.  
*Вулворт (Woolworth) Франк Уинфрид* (1852—1919) — амер. торговый предприниматель — 331.  
*Вьенер (Wiener) Жан* (р. 1896) — франц. композитор и пианист — 257.  
*Вяземский Петр Андреевич* (1792—1878) — рус. поэт и литер. критик — 141.  
*Габриэлли (Gabrieli) Андреа* (ок. 1520—1586) — итал. композитор — 427.  
*Гайдн Йозеф* (1732—1809) — 51, 52, 187, 308, 371, 385, 433, 434.  
*Галуппи (Galuppi) Бальдассаре* (1706—1785) — итал. композитор — 169, 418.  
*Ганслик (Hanslick) Эдуард* (1825—1904) — австр. музыковед — 124.  
*Гарротин (Garrotin) Ла Габриэлига дель (наст. имя и фам. Габриэла Клавихо)* — исп. танцовщица — 34.  
*Гаук Александр Васильевич* (1893—1963) — сов. дирижер и педагог — 77.

- Гауптман (Hauptmann) Герхард* (1862—1946) — нем. писатель, драматург — 22.
- Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих* (1770—1831) — нем. философ — 35, 37, 124, 238.
- Гезек (Guézec) Жан-Пьер* (1934—1971) — франц. композитор — 271, 274.
- Гельмгольц (Helmholtz) Герман* (1821—1894) — нем. физик, физиолог и математик; изобретатель т. наз. резонатора Гельмгольца, применяющегося при анализе звучания — 214.
- Гендель Георг Фридрих* (1685—1759) — 42, 72, 103, 146, 358, 363, 433.
- Герберт (Herbert) Джордж* (1593—1633) — англ. поэт — 249.
- Герман (Hermann) Вудроу (Вуди; р. 1913)* — амер. кларнетист и дирижер, рук. известного джаз-ансамбля — 146, 147.
- Гермоген из Тарса* (160-е гг. н. э.) др.-греч. ритор — 277.
- Гершвин (Gershwin) Джордж* (1899—1937) — амер. композитор и пианист — 357, 359.
- Гессе (Hesse) Герман* (1877—1962) — нем. писатель — 285.
- Гёте Иоганн Вольфганг* (1749—1832) — 72, 120, 122, 124, 141, 206, 218, 249, 258, 259, 366.
- Гётц (Götz) Герман* (1840—1876) — нем. композитор — 218.
- Гиббонс (Gibbons) Орlando* (1583—1625) — англ. композитор и органист — 72.
- Гинзберг (Ginsberg) Аллен* (р. 1926) — амер. поэт — 293.
- Глазунов Александр Константинович* (1865—1936) — 163, 168.
- Глинка Михаил Иванович* (1804—1857) — 38, 75, 76, 82, 103, 129, 140, 141, 169, 170, 195.
- Глюк Кристоф Виллибальд* (1714—1787) — 310.
- Гоголь Николай Васильевич* (1809—1852) — 421.
- Годе (Godet) Роберт* — швейц. литератор, друг Дебюсси — 324.
- Гозенпуд Абрам Акимович* (р. 1908) — сов. филолог и музыковед — 383, 387.
- Голицын Николай Борисович* (1794—1866) — рус. литератор и музыкант — 348, 355.
- Головин Александр Яковлевич* (1863—1930) — сов. театр. художник — 77.
- Гольбах (Holbach) Поль Анри* (1723—1789) — франц. философ-материалист — 310.
- Гольденвейзер Александр Борисович* (1875—1961) — сов. пианист, педагог, композитор, муз.-обществ. деятель — 375.
- Гомер* — 315, 404.
- Гонзага* — герцог мантуанский — 307, 312.
- Гораций (Horatius) Флакк* (65—8 до н. э.) — римский поэт — 329.
- Горетти (Goretти) Антонио* (1570?—1649) — итал. музыкант — 306, 312.
- Горький Максим* (1868—1936) — 424.
- Готье (Gautier) Джудит* — знакомая Р. Вагнера, дочь франц. писателя Т. Готье, автор ряда литер. работ о Вагнере — 237.
- Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадей* (1776—1822) — нем. писатель, композитор и живописец — 83.
- Гофмансталь (Hofmannsthal) Гуго фон* (1874—1929) — австр. поэт, драматург, либреттист — 13, 229, 233.
- Грамини (Gramsci) Антонио* (1891—1937) — основатель и руководитель Коммунистической партии Италии, теоретик-марксист — 321.
- Гри (Gris) Хуан (собств. Хозе Викториано Гонзалес; 1887—1927)* — испан. художник-график, скульптор и декоратор, сотрудничал с Дягилевым — 220.
- Григ Эдвард* (1843—1907) — 33.
- Григорович Юрий Николаевич* (р. 1927) — сов. балетмейстер — 57.
- Грильпарцер (Grillparzer) Франц* (1791—1872) — австр. драматург, друг Бетховена — 333, 339.
- Гримм (Grimm) Якоб* (1785—1863) и *Вильгельм* (1786—1859), братья — нем. филологи, авторы сборников сказок — 382.
- Гринберг (Greenberg) Ной* (1919—1966) — амер. дирижер — 271.
- Гроддек (Groddeck) Георг* (1866—1934) — нем. врач, автор работ по психоанализу — 311.
- Гропиус (Gropius) Вальтер* (1883—1969) — нем. архитектор и теоретик архитектуры — 216.
- Гротовски (Grotowski) Джерси* (р. 1933) — польс. режиссер и театр. преподаватель — 356, 359.
- Гуггенхайм (Guggenheim) Соломон* (1861—1949) — амер. предприниматель, выделивший денежный фонд для организации музея его имени (открыт в 1959 г.) — 216, 225, 232, 233.

Гуно Шарль (1818—1893) — 69, 111, 165, 166, 169, 406.

Гуссенс (Goosens) Юджин (1893—1962) — англ. дирижер и композитор, дирижировал в труппе Дягилева в 1921 и 1926 гг. — 35, 37, 62, 191, 192, 252.

Гуэрман (Guertman) — франц. журналист — 119—120.

Давенель (Davenel) Ги — интервьюер И. Ф. Стравинского — 402.

Даллапиккола (Dallapiccola) Луджи (1904—1975) — итал. композитор — 228.

Даль (Dahl) Ингольф (1912—1970) — итал. композитор, дирижер, интервьюер И. Ф. Стравинского — 151, 152.

Далькроз, см. Жак-Далькроз.

Дамрош (Damtrosch) Вальтер (1862—1950) — амер. композитор — 224, 351, 355.

Данилова Александра Дионисьевна (р. 1904) — рус. балерина, в труппе Дягилева в 1924—1929 гг. — 164.

Данте Алигьери (1265—1321) — 141, 235, 251, 284.

Дарвин (Darwin) Чарлз Роберт (1809—1832) — англ. естествоиспытатель — 231, 233, 361.

Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869) — 38, 129, 433.

Двинский Мартын (собств. Берман Михаил Мартьянович) — рус. журналист, интервьюер И. Ф. Стравинского — 9.

Дворжак Антонин (1841—1904) — 316.

Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918) — 12, 19, 54, 58, 60, 69, 96, 109, 111, 160, 172, 185, 197, 200, 218, 225, 239, 252, 280, 290, 317—318, 324, 336, 358, 359, 392—395, 404, 424, 427, 428, 432.

Дега (Degas) Илер Жермен Эдгар (1834—1917) — франц. художник, график и скульптор — 140, 142, 253.

Делани (Delany; урожд. Гранвиль) Мари (1704—1788) — знакомая Генделя — 362, 363.

Дельвиг Антон Антонович (1798—1831) — рус. поэт, друг Пушкина — 141.

Деляж (Delage) Шарль Морис (1879—1961) — франц. композитор и муз. критик — 15.

Демосфен (ок. 384—322 до н. э.) — др.-греч. оратор и политич. деятель — 188.

Дени (Denis) Морис (1870—1943) — франц. художник — 11.

Дерель (Dh erelle) Клод — интервьюер И. Ф. Стравинского — 106.

Держановский Владимир Владимирович (1881—1942) — сов. муз. критик, основатель и редактор журнала «Музыка» — 15, 16, 17, 21.

Джезуальдо ди Веноза (Gesualdo di Venosa) Карло (ок. 1560—1613) — итал. композитор, представитель муз. культуры позднего Возрождения — 222, 226, 250, 324—331.

Джеймс (James) Генри (1843—1916) — амер. писатель — 241, 425.

Джефферсон (Jefferson) Томас (1743—1826) — амер. государ. и обществ. деятель — 308, 312.

Джойс (Joyce) Джеймс (1882—1941) — ирланд. писатель — 249, 271.

Джонсон (Johnson) Линдон Б. (р. 1908) — государ. деятель США — 307, 312.

Джонсон (Johnson) Филип (р. 1906) — амер. архитектор — 213.

Джордано (Giordano) Умберто (1867—1948) — итал. композитор — 228.

Джюльярд (Juilliard) Огуст (1840—1919) — амер. коммерсант, меценат, именем которого названа Джульярдская (высшая) муз. школа — 359.

Дзанетти (Zanetti) Эмилия — интервьюер И. Ф. Стравинского — 161.

Дидро (Diderot) Дени (1713—1784) — франц. писатель и философ — 384, 387.

Дикинсон (Dickinson) Эмили (1830—1886) — амер. поэтесса — 281.

Диккенс Чарлз (1812—1870) — 150.

Диоле (Diol ) Филипп — интервьюер И. Ф. Стравинского — 124.

Дисней (Disney) Уолт (1901—1966) — амер. кинорежиссер, известный мастер мулт. фильма — 150, 151.

Дмитриев Владимир Владимирович (1900—1948) — сов. театр. художник — 77.

Дойч (Deutsch) Отто Эрих (1883—1967) — австр. музыковед и муз. библиограф — 363.

Долин (Delni; наст. фам. Хили-Кей) Антон (1904—1983) — амер. танцовщик, педагог, балетмейстер, выступал в труппе Дягилева — 145, 164.

Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) — 130, 141.

- Дрейфус (Dreyfus) Альфред* (1859—1935) — офицер франц. Ген. штаба, ложно обвиненный в шпионаже в пользу Германии — 245.
- Дройзен (Droysen) Иоганн Густав* (1808—1884) — нем. историк — 387.
- Друскин Михаил Семенович* (р. 1905) — сов. музыковед, докт. искусствоведения — 5, 77, 206.
- Дункан (Duncan) Айседора* (1877—1927) — амер. танцовщица — 44.
- Дуранте (Durante) Джамми* — 399.
- Душкин (Dushkin) Самуэль* (1891—1976) — амер. скрипач — 34, 90, 110, 408.
- Дюка (Dukas) Поль* (1865—1935) — франц. композитор — 132, 151.
- Дюльберг (Dülberg) Эвальд* (1888—1933) — нем. художник и режиссер — 130.
- Дюпарк (Duparc) Мари Эжен Анри* (1848—1933) — франц. композитор — 189.
- Дюрер (Dürer) Альбрехт* (1471—1528) — нем. художник — 353.
- Дюркгейм (Durkheim) Эмиль* (1858—1917) — франц. социолог — 321.
- Дюфай (Duflay) Гийом* (ок. 1400—1474) — фламанд. композитор, один из родоначальников нидерланд. полифонич. школы — 412.
- Дюфи (Dufluy) Рауль* (1877—1953) — франц. график, театр. художник — 197.
- Дюшан (Duchamp) Марсель* (1887—1968) — франко-амер. художник, скульптор, близкий сюрреализму — 285—286.
- Дягилев Сергей Павлович* (1872—1929) — рус. театр. деятель, один из основателей объединения «Мир искусства» и труппы «Русский балет С. П. Дягилева» — 9, 10, 11, 13, 19, 21, 25, 29, 33, 34, 37, 38, 39, 57, 83, 114, 133, 140, 162—169, 191, 206, 263, 344, 404, 405, 416.
- Евтушенко Евгений Александрович* (р. 1933) — сов. поэт — 249, 252.
- Екатерина II* (1729—1796) — 49, 165, 169.
- Елизавета Австрийская* (1837—1898) — 189, 354, 355.
- Ершов Иван Васильевич* (1867—1943) — сов. певец и педагог — 77.
- Жак-Далькроз (Jaques-Dalcroze) Эмиль* (1865—1950) — швейц. педагог, создатель системы ритмического воспитания — 19, 23, 44.
- Жанна д'Арк* (1412—31) — 217.
- Женэ (Genet) Жан* (р. 1910) — франц. писатель — 317.
- Жид (Gide) Андре Поль Гийом* (1869—1951) — франц. писатель — 108, 127, 143, 317.
- Жорж-Мишель (Gorge-Michel) М.* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 31.
- Жоскен де Пре (Josquin de Près)* (ок. 1440—1521) — фламанд. композитор — 247, 320, 330.
- Жуковский Василий Андреевич* (1783—1852) — рус. поэт — 141.
- Зеленка (Zelenka) Ян Дисмас* (1679—1745) — чешск. композитор — 187.
- Зонлайтнер (Sonnleithner) Йозеф Фердинанд* (1766—1835) — австр. писатель и юрист, автор 1-й ред. либретто оперы Бетховена «Фиделио» — 387.
- Зонлайтнер (Sonnleithner) Леопольд* (1797—1873) — племянник И. Ф. Зонлайтнера, юрист — 387.
- Зорина (Zorina) Вера* (р. 1917) — амер. актриса и балерина, выступала в труппе «Русский балет в Монте-Карло» — 145.
- Ибсен (Ibsen) Генрик* (1828—1906) — норв. драматург — 311, 312, 359.
- Иванов С.* — сов. скрипач — 77.
- Ивашкевич (Iwaskiewicz) Ярослав* (1894—1980) — польск. писатель — 49.
- Идзиковский (Idzikowski) Станислав* (1894—1977) — польск. танцовщик и педагог, выступал в труппе Дягилева в 1915—1929 гг. — 169.
- Иероним (Jerome)* (ок. 347 — ок. 420) — богослов — 97.
- Изаак (Isaak) Генрик* (ок. 1450—1517) — фламанд. композитор — 412, 413.
- Иоанн XXIII, папа римский* (1881—1963; в миру — Анджело Джузеппе Ронкалли) — 211, 212.
- Итон (Eaton) Квинтенс* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 127.
- Йитс (Yeats) Уильям Батлер* (1865—1939) — ирланд. поэт и драматург — 251, 300, 307.
- Йоне (Jone) Хильдегард* (1891—1963; по мужу — Хумплик) — австр. художница и поэтесса, друг А. Веберна — 259, 260.

- Кабалевский Дмитрий Борисович* (1904—1987) — сов. композитор, педагог, общ. деятель — 179.
- Кавалли (Cavalli) Франческо* (1602—1676) — итал. композитор — 427.
- Кагель (Kagel) Маурицио* (р. 1931) — аргент. композитор — 221, 225.
- Казадезюс (Casadesus) Анри Гюстав* (1879—1947) — франц. альтист и исполнитель на виоль д'амур, основатель «Общества старинных инструментов» — 43.
- Казальс (Casals) Пабло* (1876—1973) — испан. виолончелист, дирижер, муз.-общ. деятель — 241, 388, 389.
- Казелла (Casella) Альфредо* (1883—1947) — итал. композитор, пианист, муз.-общ. деятель — 43, 62.
- Каменский Александр Данилович* (1900—1952) — сов. пианист — 77.
- Камю (Camus) Альбер* (1913—1960) — франц. писатель, публицист, философ — 421—422.
- Кан (Kahn) Юджин* (р. 1912) — амер. публицист — 389.
- Кандинский Василий Васильевич* (1866—1944) — рус. художник, один из основоположников абстракционизма — 172, 173, 229, 230, 233.
- Кант Иммануил* (1724—1804) — 37.
- Канудо (Canudo) Риччотто* (1879—1920) — франц. журналист итал. происхождения — 15, 17.
- Кара-Караев, собств. Караев Кара Абульфаз оглы* (1918—1982) — сов. композитор, общ. деятель — 177, 179, 180, 193.
- Караян (Karajan) Герберт фон* (р. 1908) — австр. дирижер — 315.
- Кардью (Cardew) Корнелиус* (р. 1936) — англ. композитор — 220, 225.
- Карлинский (Karlinsky) Симон* (р. 1924) — амер. публицист, издатель — 17.
- Карнеги (Carnegie) Эндрю* (1835—1919) — амер. промышленник, меценат, именем которого назван концерт. зал «Карнеги-холл» — 224.
- Карпентьер (Carpentier) Алехо* (1904—1980) — кубин. романист, поэт, искусствовед — 61, 146, 402.
- Карсавина Тамара Платоновна* (1885—1978) — рус. балерина, выступала в труппе Дягилева в 1909—1929 гг. — 11, 12, 164, 169.
- Картер (Carter) Эллиот Кук* (р. 1908) — амер. композитор — 243, 301, 302.
- Касаткина Наталия Дмитриевна* — сов. артистка балета, балетмейстер — 5, 261—267.
- Каспар (Kaspar) Вальтер* — нем. скрипач, исполнитель партии 2-й скрипки в квартете Амар-Хиндемита — 53.
- Касснер (Kassner) Рудольф* (1873—1959) — австр. писатель, философ-идеалист — 248.
- Кастро (Castro) Хуан Хосе* (1895—1968) — аргент. композитор и дирижер — 183.
- Кафка (Kafka) Франц* (1883—1924) — австр. писатель — 314, 323.
- Качинский (Kachinsky) Тадеуш* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 247.
- Кашперова (по мужу Андропова) Леокадия Александровна* (1872—1940) — рус. пианистка и педагог — 74.
- Кванц (Quantz) Иоганн Иоахим* (1697—1773) — нем. флейтист и композитор — 184.
- Кейдж (Cage) Джон* (р. 1912) — амер. композитор, пианист, дирижер — 221, 225, 296, 298, 301.
- Кемпф (Kempff) Вильгельм* (р. 1895) — нем. пианист, педагог — 369—370.
- Кеннеди (Kennedy) Джон Фицджеральд* (1917—1963) — гос. деятель США — 233, 234, 235, 251, 282.
- Керман (Kerman) Йозеф Уилфрид* (р. 1924) — амер. музыковед — 331, 332, 334, 335, 336, 337, 339.
- Киреевский Петр Васильевич* (1808—1856) — рус. фольклорист — 344.
- Китс (Keats) Джон* (1795—1821) — англ. поэт — 220.
- Киттен Ревекка Иосифовна* — рус. певица — 52.
- Клайбер (Kleiber) Эрих* (1890—1956) — австр. дирижер — 102.
- Кларк (Clark) Кеннет Мак Кенси* (р. 1903) — амер. писатель — 215.
- Кларк (Clark) Эдвард* (1888—1962) — англ. композитор и дирижер — 78, 191, 192.
- Клацкин (Klatzkin) Якоб* — адресат А. Шёнберга — 233.
- Клее (Klee) Пауль* (1879—1940) — швейц. художник — 172, 173.
- Клемперер (Klemperer) Отто* (1885—1973) — нем. дирижер — 83, 92, 101, 104, 129, 130, 188.
- Клиберн, Клайберн (Cliburn) Харви Лаван (Ван)* (р. 1934) — амер. пианист — 194.
- Климов Михаил Георгиевич (Егорович)* (1881—1937) — сов. хормейстер — 77.
- Клодель (Claudel) Поль Луи Шарль* (1868—1955) — франц. писатель и дипломат — 317.

- Клоу (Clough) Артур Хьюдж* (1819—1861) — англ. поэт — 395.  
*Ковалевский (Kowalewski) Анджей* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 197.  
*Ковачка Людмила Григорьевна* — сов. музыковед, канд. иск. — 288.  
*Когоуек (Kohoutek) Цирад* (р. 1929) — чешск. музыковед, композитор — 233.  
*Кодай (Kodály) Золтан* (1882—1967) — венг. композитор, фольклорист, педагог, муз.-общ. деятель — 241.  
*Коклик (Coclico) Адриан Пти* (1500—1563) — нидерланд. музыкант — 330.  
*Кокто (Cocteau) Жан* (1889—1963) — франц. писатель, драматург, художник, деятель балетного театра — 20, 46, 47, 61, 75, 84, 87, 320.  
*Колеман (Coleman) Фрэнсис А.* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 145.  
*Колиш (Kolisch) Рудольф* (р. 1896) — австр. скрипач, возглавлял струнный квартет «Pro Arte» — 257.  
*Коллеони (Colleoni) Бартоломео* (1400—1475) — итал. кондотьер (предводитель наемных отрядов) — 390.  
*Колмен (Kallman) Честер* (1921—1975) — амер. поэт, либреттист, переводчик — 157, 159, 366.  
*Колбридж (Coleridge) Самюэл Тейлор* (1772—1834) — англ. поэт, критик — 248, 397.  
*Кони Анатолий Федорович* (1844—1927) — рус. юрист, литератор, общ. деятель — 283, 285.  
*Конрад (Conrad) Джозеф* (наст. имя и фам. *Юзеф Теодор Конрад Коженёвский*; 1857—1924) — англ. писатель польского происхождения — 250, 253.  
*Копленд (Copland) Аарон* (р. 1900) — амер. композитор — 146, 296, 301, 418.  
*Коппини (Coppini) Аквилано* — итал. издатель произведений Монтеверди — 305.  
*Корбюзье, см. Ле Корбюзье*  
*Корелли Арканджело* (1653—1713) — 361, 362.  
*Коттом (Kottom) Жо ван* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 43.  
*Коутс (Coates) Алберт* (1882—1953) — англ. дирижер и композитор — 77.  
*Кохно (Kochno) Борис* (р. 1904) — франц. деятель балетного театра, либреттист, секретарь Дягилева в 1922—1929 гг. — 34, 139.  
*Красовская Вера Михайловна* — сов. историк балета, докт. иск. — 57.  
*Кратина (Kratina) Валерия* (1892—1983) — нем. танцовщица и балетмейстер — 132.  
*Крафт (Crafft) Роберт* (р. 1923) — амер. дирижер — 46, 161, 169, 170, 173, 180, 181, 194, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 212, 246, 247, 340, 355, 362, 363, 395, 401—411, 421—435.  
*Крѐз (Croesus)* (595—546 до н. э.) — последний лидийский царь, по легенде — богатейший человек в мире — 377, 380.  
*Кремлев Юлий Анатольевич* (1908—1971) — сов. музыковед, докт. иск. — 324.  
*Кроль (Kroll) Аугуста* — владелица Летнего театра в Берлине, впоследствии «Кроль-оперы» — 100.  
*Кромвель (Cromwell) Оливер* (1599—1658) — англ. гос. деятель — 400.  
*Ксенакис (Xenakis) Янис* (р. 1922) — греч. композитор — 225, 297, 302, 334.  
*Кузмин Михаил Алексеевич* (1875—1936) — рус. поэт, композитор — 366.  
*Кузнецов Анатолий Михайлович* (р. 1935) — сов. музыковед и литер. критик — 5, 88, 252.  
*Кулгышева Инесса Степановна* — сов. переводчик с польск. языка, ст. препод. Института иностр. языков им. М. Тореза — 5, 45, 47, 49, 198, 247.  
*Купер Эмиль Альбертович* (1877—1960) — рус. дирижер — 77.  
*Куперен (Couperin) Франсуа* (1668—1733) — франц. композитор — 43.  
*Кусевицкая (урожд. Ушакова) Наталья Константиновна* (1881—1942) — жена С. А. Кусевицкого — 189.  
*Кусевицкий Сергей Александрович* (1874—1951) — рус. дирижер, контрабасист — 56, 187, 189, 202, 206, 252.  
*Кутателадзе Лариса Михайловна* — сов. музыковед, пианистка — 383, 387.  
*Куэ (Coüe) Эмиль* (1857—1926) — франц. психиатр — 300.  
*Кшенок (Křenek) Эрнст* (р. 1900) — австр. композитор, педагог — 101.  
*Кэрролл (Carroll) Льюис* (1832—1898) — англ. писатель — 354.

*Ла Лопес (La Lopez)* — исп. танцовщица — 34.

*Ла Миньярита (La Miñarita)* — исп. певица — 34.

*Ла Рубиа де Херес (La Rubia de Jerez)* — исп. танцовщица — 34.

*Ладерман (Ladertman) Эзра* (р. 1924) — амер. композитор и публицист — 351.

- Лара (Lara) Луиза* (1876—1952) — франц. актриса — 32.
- Лафонтен (La Fontaine) Жан* (1621—1695) — франц. поэт — 142.
- Левин С. И.* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 53.
- Леви-Строс (Lévi-Strauss) Клод* (р. 1908) — франц. этнограф и социолог — 254, 282, 283.
- Лешар (Lehar) Ференц* (1870—1948) — венг. композитор и дирижер — 42, 218.
- Ле Корбюзье (La Corbusier) Шарль Эдуард* (1887—1965) — франц. архитектор и теоретик архитектуры — 98.
- Ленорман (Lenormand) Анри Рене* (1882—1951) — франц. драматург — 394, 395.
- Леонковалло Руджеро* (1857—1919) — 228, 356, 386.
- Леонтьев Леонид Сергеевич* (1885—1942) — сов. артист балета, балетмейстер, педагог — 77.
- Леопарди (Leopardi) Джакомо* (1798—1837) — итал. поэт — 299.
- Лермонтов Михаил Юрьевич* (1814—1841) — 202.
- Лессинг (Lessing) Теодор* (1872—1933) — нем. философ — 216.
- Либерман (Liebermann) Рольф* (р. 1910) — швейц. композитор, дирижер, муз. деятель — 351.
- Либмен (Libman) Лилиан* — секретарь Стравинского с 1959 г. — 83, 180, 182, 208, 209, 252, 301, 302, 340, 363, 380, 395.
- Ливий (Livius) Тут* (59 до н. э. — 17 н. э.) — римский историк — 215.
- Лигети (Ligeti) Дьёрдь* (р. 1923) — венг. композитор и музыковед — 221, 225, 357.
- Лигорио (Ligorio) Пирро* (1510—1583) — итал. художник и архитектор — 250.
- Лидин Е.* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 195.
- Линник Вера Александровна* (1903—1979) — сов. переводчик с англ. языка — 4, 421.
- Линцер Раиса Исаевна* — сов. переводчик с исп. и франц. языков — 146.
- Липпман (Lippmann) Уолтер* (р. 1889) — амер. публицист — 221.
- Лир (Leair) Эдуард* (1812—1888) — англ. писатель, поэт и художник — 249.
- Лири (Leary) Тимотти* (р. 1920) — амер. психолог — 293.
- Лист Ференц* (1811—1886) — 33, 42, 70, 119, 129, 355, 373, 398—399, 435.
- Ли Тайпо* (701—762) — кит. поэт — 256, 259.
- Лифарь (Lifar) Серж* (1905—1986) — франц. артист балета, балетмейстер — 164, 168.
- Лозинский Михаил Леонидович* (1886—1955) — сов. поэт и переводчик — 395.
- Ломоносов Михаил Васильевич* (1711—1765) — 84.
- Лонг (Long) Маргин* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 182.
- Лопухов Федор Васильевич* (1886—1973) — сов. артист балета, балетмейстер, педагог — 77.
- Лопухова Лидия Васильевна* (1891—1981) — рус. артистка балета, в труппе Дягилева в 1916—1924 гг. — 169.
- Лоренс (Lawrence) Томас Эдвард* (1888—1935) — англ. путешественник — 378.
- Лоренс (Lawrens) Фрида* — знакомая О. Хаксли — 378.
- Лоуэлл (Lowell) Ами* (1874—1925) — амер. поэт — 416.
- Лоуэлл (Lowell) Роберт* (р. 1917) — амер. поэт — 317.
- Луццаски (Luzzaschi) Луццаско* (1545—1607) — итал. композитор, органист — 325.
- Льюис (Lewis) Уиндем* (1884—1957) — англ. художник и критик — 249, 253.
- Любимов Лев Дмитриевич* (1902—1976) — сов. журналист и писатель, интервьюер И. Ф. Стравинского — 80, 81, 84.
- Людвиг II, король баварский* (1845—1886) — 33, 241.
- Лядов Анатолий Константинович* (1855—1914) — 204.
- Маазель (Maazel) Лорин* (р. 1930) — амер. дирижер — 186, 357.
- Майораль (Mayorat) Фаррон Дж.* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 84.
- Мак (Masque) Джованни де* (1551—1614) — фламанд. композитор — 325.
- Макиавелли (Machiavelli) Николло* (1469—1527) — итал. политический деятель, историк — 227, 322.
- Макнамара (McNamara) Роберт* (р. 1916) — амер. госуд. деятель и финансист — 322, 324.
- Мак-Неспи (McNaspy) К. Дж.* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 212.
- Макнис (McNeice) Льюис* (1907—1963) — англ. поэт и филолог — 250—251.
- Малер Густав* (1860—1911) — 52, 96, 184, 186, 191, 205, 230, 232, 233, 387, 428.



- Малипьеро (Malipiero) Джан Франческо* (1882—1973) — итал. композитор, музыковед — 43, 62.
- Малларме (Mallarmé) Стефан* (1842—1898) — франц. поэт-символист — 140, 142, 197, 220, 249, 253, 393.
- Мальро (Malraux) Андре* (1901—1976) — франц. писатель и политич. деятель — 270.
- Мальтус (Malthus) Томас Роберт* (1766—1834) — англ. экономист, священник — 331.
- Мандевиль (Mandeville) Бернард* (1670—1733) — англ. врач и философ — 304.
- Мане (Manet) Эдуард* (1832—1883) — франц. художник-импрессионист — 159.
- Манн (Mann) Томас* (1875—1955) — нем. писатель — 101, 238.
- Мантенья (Mantegna) Андреа* (1431—1506) — итал. художник и график — 307, 312.
- Манцу (Manzi) Джакомо* (р. 1908) — итал. скульптор — 427.
- Марджанов (Марджанишвили) Константин (Котэ) Александрович* (1872—1933) — сов. режиссер — 30.
- Марелла (Marella) Джованни Баттиста* — итал. дирижер, исполнявший произведения Генделя в Лондоне в 1750-е гг. — 363.
- Маренцио (Margenzio) Лука* (1553(54?) — 1599) — итал. композитор — 328.
- Маркиэль (Markiel) Генриетта* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 56.
- Маркова (Markova; наст. имя и фам. Лилиан Алисия Маркс)* (р. 1910) — англ. балерина и педагог — 145.
- Маркс Карл* (1818—1883) — 134, 299, 302.
- Маркузе (Marcuse) Герберт* (1898—1979) — амер. философ и социолог нем. происхождения — 345.
- Марло (Marlowe) Кристофер* (1564—1593) — англ. драматург и поэт — 322.
- Мартен (Martin) Жан-Блаз* (1768—1837) — франц. певец, именем которого названа разновидность лирич. баритона — 358, 359.
- Мартено (Martenot) Морис* (1898—1980) — франц. музыкант и изобретатель, сконструировавший в 1928 г. электронный муз. инструмент «Волны Мартено» — 219, 225.
- Мартини (Martini) Джованни Баттиста* (1706—1784) — итал. теоретик музыки, педагог, певец — 328.
- Мартинон (Martinon) Жан* (1910—1976) — франц. дирижер и композитор — 302.
- Мартину (Martini) Богуслав* (1890—1959) — чешск. композитор — 95.
- Маршнер (Marschner) Генрих* (1795—1861) — нем. композитор и дирижер — 101.
- Масканы Пьетро* (1863—1945) — 227, 228, 377.
- Маслаковец Алла Петровна* (р. 1905) — сов. пианистка — 77.
- Массне Жюль* (1842—1912) — 218.
- Массон (Masson) Жерар* (р. 1936) — франц. композитор — 345.
- Маццокки (Mazzocchi) Доменико* (1592—1655) — итал. композитор — 328.
- Машо (Machaut) Гильом де* (ок. 1300—1377) — франц. композитор и поэт — 247, 288, 412, 423.
- Маяковский Владимир Владимирович* (1893—1930) — 61, 205.
- Медавар (Medawar) Питер Брайн* (р. 1915) — англ. биолог, лауреат Нобелевской премии — 222.
- Мейербер Джакомо* (1791—1864) — 129.
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич* (1874—1940) — сов. режиссер, актер, театр. деятель — 77.
- Мейсон (Mason) Дэниел Грегори* (1873—1953) — амер. музыковед и композитор — 322.
- Мелвилл (Melville) Германн* (1819—1891) — амер. писатель — 389.
- Мельцель (Mälzel) Иоганн Непомук* (1772—1838) — нем. механик, который в 1816 г. изобрел метроном — 188.
- Менгельберг (Mengelberg) Виллем Йозеф* (1871—1951) — нидерланд. дирижер — 52, 53, 59, 187—188, 192.
- Мендель (Mendel) Грегор Иоганн* (1822—1884) — основоположник учения о наследственности — 355.
- Мендельсон-Бартольди Феликс* (1809—1847) — 74, 97, 218, 238, 241, 347, 348, 355, 357, 370, 389.
- Менотти (Menotti) Джан Карло* (р. 1911) — амер. композитор — 226—228.
- Меридит (Meredith) Джордж* (1828—1909) — англ. писатель — 381.
- Мессиаен (Messiaen) Оливье* (р. 1908) — франц. композитор, органист, теоретик музыки — 218—219, 225, 245, 270, 274, 282—283, 285, 290, 310, 315.
- Мета (Meta) Зубин* (р. 1936) — инд. дирижер — 186, 314, 316, 380.

- Метерлинк (Maeterlinck) Морис* (1862—1949) — бельг. писатель — 393.
- Мийо (Milhaud) Дариус* (1892—1974) — франц. композитор — 101.
- Милль (Mill) Джеймс* (1773—1836) — англ. философ и историк — 277.
- Мильтон (Milton) Джон* (1608—1674) — англ. поэт и полит. деятель — 303.
- Мирзоян Эдвард Михайлович* (р. 1921) — сов. композитор — 205.
- Мис ван дер Роз (Mies van der Rohe)* (1886—1969) — амер. архитектор, один из лидеров функционализма — 216.
- Митридат VI Евпатор* (132—63 до н. э.) — царь Понтийского царства — 394.
- Митропулос (Mitropulos) Димитриос* (1896—1960) — греч. дирижер — 191, 352.
- Митусов Степан Степанович* (1878—1942) — сов. пианист, педагог, друг Стравинского — 343, 344.
- Моисеев Игорь Александрович* (р. 1906) — сов. балетмейстер — 392.
- Молденхауэр (Moldenhauer) Ганс* (р. 1906) — президент общества Веберна, публицист — 259.
- Молинари (Molinari) Бернардино* (1880—1952) — итал. дирижер — 112.
- Моне (Monet) Клод Оскар* (1840—1926) — франц. художник-импрессионист — 159.
- Монтё (Monteux) Пьер* (1875—1964) — франц. дирижер, в труппе Дягилева в 1911—1917 гг. — 37, 63, 64, 131, 190, 202, 206, 252, 419.
- Монтеверди (Monteverdi) Клаудио Джованни Антонио* (1567—1643) — итал. композитор — 211, 212, 305—307, 312, 328, 427.
- Монтеклер (Montclair) Мишель Пиноле* (1667—1737) — франц. композитор — 43.
- Моор (Moore) — 302.*
- Море (Moreux) Серж* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 136.
- Мослей (Moseley) Карлос* (р. 1914) — директор Нью-Йоркской филармонии в 1961—1970 гг. — 301.
- Мохов Николай Николаевич* (р. 1950) — сов. музыковед и композитор, канд. искусствоведения — 5, 408, 409, 410.
- Моцарт Вольфганг Амадей* (1756—1791) — 12, 23, 32, 36, 51, 52, 82, 86, 103, 131, 148, 151, 152, 159, 160, 185, 186, 218, 237, 239, 252, 286, 288, 291, 296, 347, 348—349, 355, 362, 363, 385, 411, 429, 434.
- Мур (Moore) Генри* (р. 1898) — англ. скульптор и художник — 248.
- Мусореский Модест Петрович* (1839—1881) — 23, 38, 75, 82, 103, 125, 129, 130, 151, 160, 162, 168, 195, 202, 427—428.
- Мюнш (Münch) Шарль* (1891—1968) — франц. дирижер — 419.
- Мюра (Murat) Виолетт*, княгиня — 172.
- Мясиц Леонид Федорович* (1895—1979) — рус. артист балета, балетмейстер, в труппе Дягилева в 1914—1921 и 1924—1928 гг. — 29, 30, 31, 32, 36, 55, 57, 58, 133, 164, 169.
- Мясковский Николай Яковлевич* (1881—1950) — сов. композитор — 74.
- Набоков (Nabokov) Николай* (1903—1978) — амер. композитор — 84, 367.
- Навуходносор II*, царь Вавилонии — 359.
- Наполеон I Бонапарт* (1769—1821) — франц. гос. деятель — 185.
- Немчинова Вера Николаевна* (1899—1984) — рус. артистка балета и педагог — 164, 169.
- Ненна (Nenna) Помпонио* (ок. 1550—1613) — итал. композитор, учитель Джезуальдо ди Венозы — 325.
- Нетль (Nettl) Пауль* (1889—1972) — чешск. музыковед — 374, 375.
- Нижинская Бронислава Фоминична* (1890—1972) — рус. артистка балета, балетмейстер — 11, 12, 129, 132, 134.
- Нижинская (Nijinsky; урожд. Пульская) Ромола* (1891—1978) — жена В. Ф. Нижинского — 114.
- Нижинский Вацлав Фомич* (1890—1950) — рус. артист балета и балетмейстер, в труппе Дягилева в 1909—1913 гг. — 11, 12, 15, 19, 31, 32, 36, 37, 55, 57, 58, 114, 164.
- Николаева Татьяна Петровна* — сов. пианистка — 194, 204.
- Никсон (Nixon) Ричард Милхаус* (р. 1913) — гос. деятель США — 346.
- Нильсон (Nilson) Бо* (р. 1937) — швед. композитор — 220.
- Ницше (Nietzsche) Фридрих Вильгельм* (1844—1900) — нем. философ, филолог и писатель — 32, 33, 238, 239, 240, 241.
- Новалис (Novalis; наст. имя и фам. Фридрих фон Харденберг)* (1772—1801) — нем. поэт и философ — 83.

*Норрис (Norris) Джеральд* — англ. публицист — 12.  
*Носенко Екатерина Гавриловна (1881—1939)* — первая жена И. Ф. Стравинского — 119, 183, 202, 253, 430.  
*Ньюмен (Newman) У. Р.* — амер. публицист — 288.

*Обер (Auber) Даниэль Франсуа Эспри (1782—1871)* — франц. композитор — 101.  
*Образцов Сергей Владимирович (р. 1901)* — сов. театр. деятель, актер, режиссер — 203.

*Обри (Aubrey) Джон (1626—1697)* — англ. антиквар — 303.  
*Оден (Auden) Уистан Хьюдж (1907—1973)* — англо-амер. поэт — 157, 159, 210, 223, 234, 235, 260, 275, 364—368, 381, 421, 423.  
*Одзава Сейджи (р. 1935)* — япон. дирижер — 186.  
*Онассис Аристотель (1906—1975)* — греч. судовладелец — 347.  
*Онеггер (Honegger) Артюр (1892—1955)* — франц. композитор — 47, 99, 307.  
*Онну А.* — 1-й скрипач в бельг. квартете «Pro Arte» — 43.  
*Оппенгеймер (Oppenheimer) Роберт (1904—1967)* — амер. физик — 277.  
*Орик (Auric) Жорж (1899—1963)* — франц. композитор — 411.  
*Орманди (Ormandy) Юджин (1889—1985)* — амер. дирижер — 186, 324.  
*Осгуд (Osgood) Х. О.* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 60.  
*Оффенбах Жак (1819—1880)* — 101.

*Павлова Анна Павловна (Матвеевна) (1881—1931)* — рус. балерина — 353.  
*Падеревский (Paderewski) Игнацы Ян (1860—1941)* — польск. пианист, композитор, общ. деятель — 56, 58, 60.  
*Паизиелло (Paisiello) Джованни Грегорио Котальдо (1740—1816)* — итал. композитор — 169.  
*Палестрина (Palestrina) Джованни Пьерлуиджи (ок. 1525—1594)* — итал. композитор — 55, 424.  
*Палмер (Palmer) Тони (р. 1941)* — англ. кинодокументалист, журналист — 196.  
*Паннаин (Pannain) Гвидо (1891—1977)* — итал. музыковед — 325, 330.  
*Паоли (Paoli) Доменико де* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 407.  
*Паскаль (Pascal) Блез (1623—1662)* — франц. философ, математик, физик — 142.  
*Пастернак Борис Леонидович (1890—1960)* — сов. поэт — 212.  
*Патер (Pater) Вальтер Горацио (1839—1894)* — англ. писатель и критик — 358.  
*Паунд (Pound) Эзра Лумис (1885—1972)* — амер. поэт, историк и теоретик искусства — 252.  
*Пейрефитт (Peurefittle) Роже (р. 1907)* — франц. дипломат и писатель — 329.  
*Пенн (Penn) Уильям (1644—1718)* — англ. политич. деятель и поэт — 324.  
*Перголези Джованни Баттиста (1710—1736)* — 29, 42, 44, 46, 165, 222, 403.  
*Перикл (Periklès) (ок. 490—429 до н. э.)* — др.-греч. политич. деятель — 356, 359.  
*Перотин (Perotin)* — франц. композитор конца XII — первой трети XIII вв. — 217.  
*Перс Сен-Жон, см. Сен-Жон Перс.*  
*Пёрселл (Purcell) Генри (1659—1695)* — англ. композитор — 72, 158, 350, 355.  
*Петипа Мариус Иванович (1818—1910)* — рус. артист балета, балетмейстер — 114.  
*Петр I (1672—1725)* — 39, 140.  
*Петш (Petch)* — министр культуры Франции в 1930-е гг. — 106.  
*Пикассо (Picasso) Пабло (1881—1973)* — франц. художник, график — 25, 29, 34, 47, 124, 149, 159, 220, 244.  
*Пирс (Pierce) Чарльз Сантьяго Сандерс (1839—1914)* — амер. психолог — 244.  
*Пистон (Piston) Уолтер (1894—1976)* — амер. композитор и педагог — 146.  
*Пифагор (ок. 580—500 гг. до н. э.)* — основатель др.-греч. философ. школы в Кротоне — 343.  
*Пиччини (Pisicini) Никколо Винченцо (1728—1800)* — итал. композитор — 310.  
*Платон (ок. 428—348 (327?) до н. э.)* — 254, 277.  
*Плейель (Pleyel) Игнац Йосиф (1757—1831)* — муз. издатель, основатель франц. фабрики «Плейель» — 61, 62.  
*Плимpton (Plimpton) Джордж (р. 1927)* — амер. писатель и издатель — 320.  
*Плутарх (ок. 46 — ок. 127)* — 371.  
*Полански (Polansky)* — амер. актриса — 360, 362.

- Полиньяк (Polignac) Винаретта де* (1865—1943) — франц. меценатка — 77.
- Понкьелли (Ponchielli) Амилькаре* (1834—1886) — итал. композитор — 151, 300.
- да Понте (da Ponte) Лоренцо* (1749—1837) — итал. либреттист, сотрудничавший с Моцартом — 159.
- Поп (Pope) Александр* (1688—1744) — англ. поэт — 292, 327.
- Попов Гавриил Николаевич* (1904—1972) — сов. композитор и пианист — 77.
- Постель дю Мас (Postel du Mas) Анри* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 19.
- Примавера (Primavera) Джованни Леонардо* (ок. 1450—после 1585) — итал. композитор — 325.
- Прингсхайм (Pringsheim) Клаус* (1883—1972) — нем. композитор и дирижер — 101.
- Прокофьев Сергей Сергеевич* (1891—1953) — 47, 74—75, 77, 81, 184, 191, 195, 202, 203, 228, 434.
- Прудон (Proudhon) Пьер Жозеф* (1809—1865) — франц. буржуазный социалист, теоретик анархизма — 383.
- Пруст (Proust) Марсель* (1871—1922) — франц. писатель — 47, 172.
- Пуаре (Poiret) Поль* (1879—1944) — франц. театр. художник, портной, сотрудничал в 1909 г. с Дягилевым — 32.
- Пуртале, княгиня* — 20.
- Пуссен (Poussin) Никола* (1594—1665) — франц. художник — 328.
- Пуччини Джакомо* (1858—1924) — 169, 228, 270, 300, 404, 422.
- Пушкин Александр Сергеевич* (1799—1837) — 51, 139—141, 205—206.
- Пьерне (Pierné) Анри Констан Габриэль* (1863—1937) — франц. композитор и дирижер — 120, 132, 190.
- Рабинович Георгий Борисович* (р. 1918) — сов. филолог, канд. филол. наук — 5, 97, 100, 133.
- Равель Морис* (1875—1937) — 12, 42, 43, 182, 200, 285, 296, 334, 349, 395, 431.
- Радиге (Radiguet) Реймон* (1903—1923) — франц. писатель и поэт — 46, 47.
- Разгонов С.* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 195.
- Разумовский Андрей Кириллович* (1752—1836) — рус. дипломат, меценат — 332—333.
- Райнкель (Reinkel) Макс* — 320.
- Рамануджан (Ramanujan) Сриниваса* (1887—1920) — инд. математик — 318.
- Рамбер (Rambert) Луиз* — соседка Стравинского в Вене — 430—431.
- Рамбер (Rambert) Мари* (1888—1982) — англ. артистка балета, театр. деятель, участница премьерного спектакля «Весны священной» — 19, 20.
- Рамю (Ramuz) Шарль Фердинанд* (1878—1947) — швейц. писатель — 173, 402, 435.
- Расин (Racine) Жан* (1639—1699) — франц. драматург — 71.
- Раскин (Ruskin) Джон* (1819—1900) — англ. теоретик искусства, публицист, художник — 248.
- Рассел (Russell) Бертран* (1872—1970) — англ. философ, социолог, общ. деятель — 352.
- Рафазль* (1483—1520) — 72.
- Рахманинов Сергей Васильевич* (1873—1943) — 168, 195, 212, 277.
- Ревуэльтас (Revueltas) Сильвестре* (1899—1940) — мекс. композитор и дирижер — 296, 301.
- Регер (Reger) Макс Иоганн* (1873—1916) — нем. композитор, органист, дирижер — 91, 197.
- Рей (Rey) Гюстав* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 80.
- Рейнер (Reiner) Фриц* (1888—1963) — амер. дирижер — 186.
- Ренуар (Renoir) Пьер Огюст* (1841—1919) — франц. художник-импрессионист, график, скульптор — 213.
- Рерих Николай Константинович* (1874—1947) — рус. художник — 9, 11, 15, 19, 31.
- Рерих Святослав Николаевич* (р. 1904) — рус. художник, сын Н. К. Рериха — 66.
- Респиги (Respighi) Отторино* (1879—1936) — итал. композитор — 43, 169, 188, 244, 245, 315, 324.
- Рети (Reti) Рудольф* (1885—1957) — австр. музыковед и композитор — 368, 369, 375.
- Риверс (Rivers) Ларри* (р. 1923) — амер. художник, театр. режиссер — 301.
- Риго (Rigaud) Андре* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 30.
- Рильке (Rilke) Райнер Мария* (1875—1926) — австр. поэт — 50.

- Римский-Корсаков Владимир Николаевич* (1882—1970) — сов. скрипач, сын Н. А. Римского-Корсакова — 204.
- Римский-Корсаков Николай Андреевич* (1844—1908) — 9, 10, 23, 29, 39, 42, 62, 67, 68, 72, 74, 75, 77, 82, 85, 88, 96, 109, 129, 130, 168, 171, 172, 189, 204, 343, 383, 424, 425, 427—428.
- Ринглинг (Ringling)*, братья — амер. цирк. артисты-предприниматели, создавшие в 1936 г. цирк. корпорацию — 145.
- Рихтер (Richter) Ганс* (1843—1916) — австр. дирижер — 100.
- Роббинс (Robbins) Джером* (р. 1918) — амер. балетмейстер — 228, 229, 357, 359.
- Рождественский Геннадий Николаевич* (р. 1931) — сов. дирижер — 193, 265—266.
- Розицына-Гандэ М.* — переводчик с франц. языка — 24.
- Розбауд (Rosbaud) Ганс* (1895—1962) — австр. дирижер — 186.
- Розенберг (Rosenberg) Харольд* (р. 1906) — амер. писатель — 215.
- Розенталь (Rosenthal) Олби* (р. 1914) — англ. муз. антиквар — 312.
- Розенфельд (Rosenfeld) Пауль* (1890—1946) — амер. искусствовед — 62, 64.
- Роллан (Rolland) Ромен* (1866—1944) — франц. писатель, общ. деятель, музыковед — 22, 23, 24, 206, 339.
- Романо (Romano) Джулио* (1492—1546) — итал. архитектор и художник — 249.
- Роге (Roge) Чиприано де* (1516—1565) — итал. композитор — 325.
- Росsetti (Rosetti) Бьяджо* (1446—1516) — итал. архитектор — 250.
- Россини Джоакино* (1792—1868) — 43, 125, 239.
- Роуз (Rose; наст. фам. Розенберг) Билли* (1899—1966) — амер. продюсер и композитор — 145.
- Рохас (Rojas)* — исп. танцовщица — 34.
- Рубенс Питер Пауль* (1577—1640) — 42.
- Рубинштейн Антон Григорьевич* (1829—1894) — 39, 74, 77.
- Рубинштейн Ида Львовна* (1885—1960) — рус. артистка, в 1909—1911 и в 1929—1935 гг. руководила собственной балетной труппой — 91, 92, 109, 113, 133, 169.
- Рубинштейн Николай Григорьевич* (1835—1881) — 33.
- Рудольф, эрцгерцог австр.* (1858—1889) — 355.
- Румер Осип Борисович* — сов. переводчик — 323.
- Руфер (Rufer) Йозеф* (р. 1893) — австр. музыковед — 66—67, 235.
- Сабанев Леонид Леонидович* (1881—1968) — рус. муз. критик, композитор — 74, 76.
- Савонарола (Savonarola) Джироламо* (1452—1498) — флорентийский религиозно-политич. деятель, поэт — 358.
- Саган (Sagan) Франсуаза* (р. 1935) — франц. писательница — 333.
- Салманов Вадим Николаевич* (р. 1912) — сов. композитор — 200, 205.
- Сальседо (Salzedo) Карлос* (1885—1961) — амер. арфист, композитор, муз.-общ. деятель — 64.
- Санборн (Sanborn) Питтс* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 130.
- Сартр (Sartre) Жан Поль* (1905—1980) — франц. писатель и философ — 231, 317.
- Сати (Satie) Эрик* (1866—1925) — франц. композитор — 90.
- Сац Наталья Ильинична* — сов. режиссер, театр. деятель — 104.
- Свиридов Георгий Васильевич* (р. 1915) — сов. композитор, муз.-общ. деятель — 200, 205.
- Свифт (Swift) Джонатан* (1667—1745) — англ. писатель — 355.
- Сеговия (Segovia) Андре Торрес* (1893—1987) — исп. гитарист — 72.
- Сезанн (Cezanne) Поль* (1839—1906) — франц. художник — 159.
- Селл (Szell) Джордж* (1897—1970) — амер. дирижер — 186.
- Сен-Жон Перс (Saint-John Perse; наст. имя и фам. Алекси Леже)* (1887—1975) — франц. поэт и дипломат — 250, 427.
- Сен-Санс Камиль* (1835—1921) — 33.
- Сешнс (Sessions) Роджер Хантингтон* (1896—1985) — амер. композитор и педагог — 228.
- Сибелиус (Sibelius) Ян* (1865—1957) — финск. композитор — 425.
- Сигурбйорнсон (Sigurbjörnsson) Торкель* (р. 1938) — исланд. композитор — 221, 225.
- Сименон (Simenon) Жорж* (р. 1903) — франц. писатель — 424.
- Симон (Simon) Рене* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 132.
- Сирл (Searle) Хамфри* (1915—1982) — англ. композитор — 220, 225.
- Скарлатти Доменико* (1685—1757) — 25, 43, 70, 165.

- Скорородов Иван Иванович* (1767—1877) — прадед Стравинского по отцовской линии — 274.
- Скотт Вальтер* (1771—1832) — 252.
- Скрябин Александр Николаевич* (1871—1915) — 74, 77, 82, 168, 172, 195, 218, 357, 402.
- Слонимский (Slonimsky) Николай Леонидович* (р. 1894) — амер. лексикограф, музыковед — 19, 20, 88, 151.
- Сметана Бедржих* (1824—1884) — 101, 317.
- Смирнов Валерий Васильевич* (р. 1937) — сов. музыковед, докт. иск. — 390, 394.
- Смирнов Дмитрий Алексеевич* (1882—1944) — рус. певец — 168.
- Сноуден (Snowden), лорд* — 382.
- Соге (Sauguet) Анри* (наст. имя и фам. Анри Пьер Пупар) (р. 1901) — франц. композитор — 96.
- Соколова (Sokolova) Лидия* (наст. имя и фам. Хилда Маннингс) (1896—1974) — англ. балерина, педагог, в 1913—1929 гг. в труппе Дягилева — 36, 37, 164, 169.
- Сократ* (470—399 до н. э.) — 277.
- Солон (Solon)* (между 640 и 635 — ок. 559 до н. э.) — афинский политич. деятель и поэт — 277.
- Соммерфельт (Sommerfeld) Альф* (1892—1965) — норв. языковед — 222.
- Сомов Константин Андреевич* (1869—1939) — рус. художник и график — 169.
- Сорочинская Татьяна Михайловна* — сов. переводчик с франц. языка — 5, 15, 30, 31, 32, 33, 39, 43, 80, 90, 105, 106, 107, 109, 114, 118, 120, 124, 132, 136, 144, 208.
- Софокл* (ок. 496—406 до н. э.) — 136.
- Специвцева Ольга Александровна* (р. 1895) — рус. балерина — 164, 169.
- Стайн (Stein) Гертруда* (1874—1946) — амер. писательница — 390, 394.
- Стейнберг (Steinberg) Сол* (р. 1914) — амер. художник — 293.
- Стерн (Stern) Анатолий* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 47.
- Стивенсон (Stevenson) Роберт Льюис* (1850—1894) — англ. писатель — 304.
- Сток (Stock) Фредерик* (1872—1942) — амер. дирижер — 187, 403.
- Стоковский (Stokowski) Леопольд* (1882—1977) — амер. дирижер — 60, 151, 190, 296, 411.
- Стравинская (урожд. Холодовская) Анна Кирилловна* (1854—1939) — мать И. Ф. Стравинского — 67, 68, 202.
- Стравинская (урожд. де Боссе) Вера Артуровна* (1892?—1982) — вторая жена И. Ф. Стравинского — 171, 177, 202, 204, 209, 252, 261—267, 401.
- Стравинская Ксения Юрьевна* (1906—1979) — сов. архитектор, племянница И. Ф. Стравинского — 161, 193, 194, 206, 383, 387, 394.
- Стравинская Людмила Игоревна* (по мужу Мандельштам; 1908—1938) — дочь И. Ф. Стравинского — 183, 202.
- Стравинский Гурий Федорович* (1884—1917) — рус. певец, артист Марининского театра, брат И. Ф. Стравинского — 204.
- Стравинский Святослав-Сулима Игоревич* (р. 1910) — сын И. Ф. Стравинского, пианист — 119, 408, 410.
- Стравинский Федор Игнатьевич* (1843—1902) — рус. певец, отец И. Ф. Стравинского — 49, 67, 68, 74, 85, 109, 250, 253, 383, 389.
- Стравинский Федор Игоревич* (р. 1907) — сын И. Ф. Стравинского, художник — 202.
- Страделла (Stradella) Алессандро* (ок. 1644—1682) — итал. композитор — 325, 330.
- Страрам (Straram) Вальтер* (1876—1933) — франц. дирижер — 90.
- Стриндберг (Strindberg) Юхан Август* (1849—1912) — швед. писатель — 427.
- Ступель Александр Моисеевич* (р. 1898) — сов. музыковед — 5, 201.
- Суза (Sousa) Джон Филип* (1854—1932) — амер. композитор — 217, 397.
- Суше (Soucay) Марк-Андре* — адресат Ф. Мендельсона в Любеке — 355.
- Сьюзан (Susann) Жаклин* — амер. актриса и писательница — 356.

*Тайер (Thayer) Александр Уилок* (1817—1897) — автор первой англ. биографии Бетховена — 340, 388.

*Такис (Takís; наст. фам. Вассилакис)* (р. 1925) — греч. скульптор — 309.

*Танеев Сергей Иванович* (1856—1915) — 197.

*Танзилло (Tansillo) Луиджи* (1510—1569) — итал. поэт — 325.

*Тассо (Tasso) Торквато* (1544—1595) — итал. поэт — 312, 329.

- Таубман (Taubman) Говард* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 147.  
*Твен Марк* (1835—1910) — 251.  
*Тейт (Tate) Генри* (1819—1899) — англ. меценат — 400.  
*Теннисон (Tennison) Пат* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 183.  
*Тернер (Turner) Джозеф* (1775—1851) — англ. художник — 248.  
*Тицман* (ок. 1476—1576) — 249.  
*Товалева Людмила Сергеевна* — сов. переводчик с нем. языка, ст. препод. Московской консерватории — 5, 50, 67, 69, 100, 101, 323, 354, 362, 387, 394.  
*Толстая (урожд. Берс) Софья Андреевна* (1844—1919) — жена Л. Н. Толстого — 204.  
*Толстой Алексей Константинович* (1817—1875) — рус. писатель — 75.  
*Толстой Лев Николаевич* (1828—1910) — 141, 202, 204, 206, 249, 261, 283, 285, 311, 423.  
*Томас (Thomas) Дилан* (1914—1953) — англ. поэт — 197.  
*Томмазини (Tommasini) Винченцо* (1878—1950) — итал. композитор — 43.  
*Томпсон (Thompson) Оскар* (1887—1945) — амер. лексикограф и муз. критик — 105.  
*Томпсон (Thomson) Виржил* (р. 1896) — амер. композитор и муз. критик — 394.  
*Томпсон (Thomson) Джордж* (1757—1851) — англ. нотный издатель — 398, 400.  
*Торо (Thoreau) Генри Давид* (1817—1862) — амер. писатель — 305.  
*Тосканини (Toscanini) Аргуро* (1867—1957) — итал. дирижер — 96, 182, 202.  
*Трабачи (Trabaci) Джованни Мария* (?—1647) — итал. композитор и органист — 325.  
*Траклъ (Trakl) Георг* (1877—1914) — австр. поэт — 260.  
*Транквили (Tranquilli) Витторио* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 403.  
*Траэтта (Traetta) Томмазо* (1727—1779) — итал. композитор — 169.  
*Трояно (Troiano) Массимо* (даты жизни неизв.) — итал. поэт, певец и композитор — 325, 330.  
*Трушков Н.* — сов. певец — 77.  
*Тулуз-Лотрек (Toulouse-Lautrec) Анри* (1864—1901) — франц. художник — 145.  
*Тургенев Иван Сергеевич* (1818—1883) — 67, 74, 141.
- Уайльд Оскар* (1854—1900) — 51.  
*Уайт (White) Эрик Уолтер* (р. 1905) — англ. музыковед — 42, 57, 79, 109, 118, 136, 158, 196.  
*Уилби (Wilbye) Джон* (1574—1638) — англ. композитор — 327, 328.  
*Уилкс (Weelkes) Томас* (?—1623) — англ. композитор и органист — 328.  
*Уитмен (Whitman) Уолт* (1819—1892) — амер. поэт — 281, 390, 394.  
*Улиг (Uhlig) Теодор* (1822—1853) — ассистент П. Вагнера — 240.  
*Улицкий Михаил Абрамович* — переводчик — 355.  
*Уоллес (Wallace) Алфред Рассел* (1823—1913) — англ. натуралист — 231, 233.  
*Уорнер (Warner), братья* — совладельцы амер. компании по выпуску мультфильмов — 151.  
*Уорхол (Warhol) Энди* (р. 1930) — амер. киноартист и скульптор — 399.  
*Уоткинс (Watkins) Глен* (р. 1927) — амер. музыковед — 324, 325, 330.  
*Уствольская Галина Ивановна* — сов. композитор — 205.

- Фалья (Falla) Мануэль де* (1876—1946) — исп. композитор — 30, 34, 182.  
*Фаччо (Faccio) Франческо* (1840—1891) — итал. композитор и дирижер — 367.  
*Фейербах (Feuerbach) Людвиг Андреас* (1804—1872) — нем. философ-материалист и атеист — 37.  
*Фибоначчи (Fibonacci) (Леонардо Пизанский)* (ок. 1170 — после 1228) — итал. математик — 286, 288.  
*Фильд (Field) Джон* (1782—1837) — ирланд. пианист, композитор, педагог — 117.  
*Финдейзен Николай Федорович* (1868—1928) — рус. музыковед — 17.  
*Фительберг (Fitelberg) Гжегож* (1879—1953) — польск. дирижер, скрипач и композитор — 52.  
*Фишер (Fischer) Фридрих Теодор* (1807—1887) — нем. философ-эстетик — 124.  
*Фишер (Fisher) Эвери* — 225.

- Фишер-Дискау (Fischer-Diskau) Дитрих** (р. 1925) — нем. певец (ФРГ) — 227.  
**Фишман Натан Львович** (1909—1986) — сов. музыковед, докт. иск. — 37.  
**Флагстад (Flagstad) Кирстен Малфрид** (1895—1962) — норв. певица — 240.  
**Флобер Гюстав** (1821—1880) — 311, 379.  
**Флоренц (Florenz) Карл** (1865—1939) — нем. японовед — 21.  
**Флотов (Flotow) Фридрих фон** (1812—1883) — нем. композитор — 324.  
**Фокин Михаил Михайлович** (1880—1942) — рус. артист балета, балетмейстер, педагог хореографии — 13, 17, 114, 133, 164.  
**Фолкмар (Volkmar) Андреа** (1879—1962) — швейц. дирижер и композитор — 53.  
**Фортнер (Fortner) Вольфганг** (р. 1907) — нем. композитор и дирижер (ФРГ) — 220.  
**Франк (Frank) — Морриц** (р. 1892) — голланд. виолончелист, участник квартета Амара-Хиндемита — 53.  
**Франк Сезар** (1822—1890) — 42.  
**Франсе (François) Жан** (р. 1912) — франц. композитор — 43.  
**Фрейд (Freud) Зигмунд** (1856—1939) — австр. психиатр, основоположник психоанализа — 134.  
**Фукс (Fux) Иоганн Йозеф** (1660—1741) — австр. композитор, муз. теоретик, органист, дирижер — 184.  
**Фулейхан (Fuleihan) Анис** (1900—1970) — ливанский композитор — 220.  
**Фуллер (Fuller) Ричард Бакминстер** (р. 1895) — амер. архитектор и инженер — 216, 225.  
**Фуртвенглер (Furtwängler) Вильгельм** (1886—1954) — нем. дирижер — 53, 187, 192.  
**Фэллон (Fallon) Брайан** — интервьюер И. Ф. Стравинского — 413.  
**Фюрстенберг (Fürstenberg) Макс Эгон** (1896—1959) — нем. мейсенат, организатор Донаушингенских фестивалей новой камерной музыки — 197.
- Хаба (Haba) Алоиз** (1893—1973) — чешский композитор, муз. теоретик, создатель четвертитоновой системы композиции — 55, 59, 125, 128.  
**Хайдеггер (Heidegger) Мартин** (1889—1976) — нем. философ — 220.  
**Хаклейт (Hakluyt) Ричард** (ок. 1553—1616) — англ. путешественник и географ — 237.  
**Хаксли (Huxley) Мэтью** — сын О. Хаксли — 380.  
**Хаксли (Huxley) Олдоус Леонард** (1894—1963) — англ. писатель, с 1937 г. живет в США — 157, 159, 245, 253, 267, 320, 378—379, 380.  
**Халифакс (Halifax) Джон** — интервьюер И. Ф. Стравинского — 409.  
**Харрисон (Harrison) Джей С.** — интервьюер И. Ф. Стравинского — 413.  
**Хауэр (Hauer) Йозеф Маттиас** (1883—1959) — австр. композитор, разработавший независимо от Шёнберга двенадцатитоновую систему композиции — 231, 233.  
**Хачатурян Арам Ильич** (1903—1978) — 174, 179.  
**Хемингуэй (Hemingway) Эрнест** (1899—1961) — амер. писатель — 126—127.  
**Хенце (Henze) Ханс Вернер** (р. 1926) — нем. композитор (ФРГ) — 220, 228.  
**Херд (Heard) Джеральд** (р. 1899) — амер. писатель — 320.  
**Хертель (Härtel) Герман** (1808—1878) — владелец муз. издательства в Лейпциге — 74.  
**Херцка (Hertzka) Эмиль** (1869—1932) — директор Венского муз. издательства «Universal» в 1920-е гг. — 233.  
**Хиндемит (Hindemith) Пауль** (1895—1963) — нем. композитор, альтист, теоретик музыки — 49, 50, 53, 91, 92, 101, 128, 373.  
**Хиндемит (Hindemith) Рудольф** (р. 1900) — нем. виолончелист, саксофонист, брат П. Хиндемита — 53.  
**Хинришен (Hinrichsen) Г.** — владелец муз. издательства «Peters» — 233.  
**Хогарт (Hogarth) Уильям** (1697—1764) — англ. художник — 157, 158, 159, 161, 425.  
**Холлинshed (Holinshed) Рафаэль** (?—1580) — англ. хронист, «Хроники» которого послужили источником сюжетов ряда трагедий Шекспира — 325.  
**Хольц (Holz) Карл** (1791—1858) — австр. скрипач — 340.  
**Хорган (Horgan) Пауль** (р. 1903) — амер. писатель и театр. деятель — 212.  
**Хоувелс (Howells) Герберт Норман** (р. 1892) — англ. композитор — 62.  
**Хренников Тихон Николаевич** (р. 1913) — 177, 178, 179, 180, 192, 193, 194, 199, 200, 201.  
**Хубилай** (1215—1294) — монгольский великий хан, внук Чингисхана — 331.  
**Хумпердинк (Humperdinck) Энгельберг** (1854—1921) — нем. композитор — 324.



- Царлино (Zarlino) Джозеффо* (1517—1590) — итал. композитор, муз. теоретик и эстетик — 328.
- Цемлинский (Zemlinsky) Александр фон* (1872—1942) — австр. композитор и дирижер — 186, 233.
- Цэме (Zehme) Альбертина* (1857—1946) — австр. актриса — 13.
- Чайковский Петр Ильич* (1840—1893) — 33, 37, 38, 39, 43, 75, 76, 82, 103, 129, 140, 141, 144, 151, 163, 165, 166, 168, 186, 189, 192, 222, 224, 243, 338, 358, 371, 398, 419, 425.
- Чаплин Чарлз Спенсер* (1889—1977) — 345.
- Чедвик (Chadwick) Джон* (р. 1920) — англ. лингвист — 330.
- Чеккетти (Cecchetti) Энрико* (1850—1928) — итал. артист балета, педагог-репетитор, в труппе Дягилева в 1911—1921 гг.— 164, 169.
- Чемберджи Валентина Николаевна* — сов. переводчик с латыни, с греческого и английского языков — 5, 64, 73, 112, 151, 210, 228, 235, 240, 245, 261, 278, 288, 292, 312, 339, 375, 389, 415.
- Черепнин Николай Николаевич* (1873—1945) — рус. композитор — 163.
- Черни (Czerņu) Карл* (1791—1857) — австр. пианист, педагог и композитор — 72, 387.
- Чернышева Любовь Павловна* (1890—1976) — рус. артистка балета и педагог, в труппе Дягилева в 1911—1929 гг.— 169.
- Чероне (Cegone) Доменико Пьетро* (1560—1625) — итал. теоретик музыки, певец, автор трактатов о музыке — 328.
- Черчилль (Churchill) Уинстон* (1874—1965) — гос. деятель Великобритании — 217.
- Чесноков Николай Яковлевич* — сов. певец — 77.
- Честертон (Chesterton) Гилберт Кит* (1874—1936) — англ. писатель — 150.
- Честерфильд (Chesterfield) Филип Дормер* (1694—1773) — англ. писатель и госуд. деятель — 378.
- Чехов Антон Павлович* (1860—1904) — 431.
- Чилеа (Cilea) Франческо* (1866—1950) — итал. композитор — 228.
- Чимароза Доменико* (1749—1801) — 125, 165, 169.
- Чиприано* — 329.
- Чудова Людмила Григорьевна* — сов. музыковед — 192, 224, 259.
- Чупик (Tschuprik) Вальтер* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 50.
- Шабрие (Chabrier) Алексис Эмманюэль* (1841—1894) — франц. композитор — 169.
- Шайкевич Анатолий Янович* (р. 1932) — сов. лингвист, докт. филол. наук, зав. лабораторией Всесоюзного центра переводов — 5, 141, 224, 232, 252, 259, 284, 300, 330, 343, 367, 380, 399.
- Шальк (Schalk) Франц* (1863—1931) — австр. дирижер — 83.
- Шаляпин Федор Иванович* (1873—1938) — 67, 85, 109, 168.
- Шанель (Chanel) Габриэль* — совладелица франц. фирмы мод — 343, 416.
- Шанкар Рави* (р. 1920) — инд. музыкант, исполнитель на ситаре — 320.
- Шапорин Юрий Александрович* (1887—1966) — сов. композитор, педагог, муз.-общ. деятель — 179.
- Шарден (Chardin) Жан Батист Симеон* (1699—1779) — франц. художник — 322.
- Швейцер (Schweitzer) Альберт* (1875—1965) — нем.-франц. мыслитель, богослов, врач, музыковед и органист — 424.
- Шекспир Уильям* (1546—1616) — 141, 144, 181, 215, 222, 248, 307, 323, 325, 340, 355, 366, 367, 369, 389, 395, 432.
- Шеллинг (Schelling) Фридрих Вильгельм Йозеф* (1775—1854) — нем. философ-идеалист — 124.
- Шёнберг (Schönberg) Арнольд* (1874—1951) — австр. композитор — 12, 13, 47, 49, 51, 52, 63, 66—67, 125, 177, 182, 185, 186, 191, 199, 205, 209, 210, 227, 228, 229—233, 234, 239, 241, 244, 245, 254, 271—272, 274, 291, 292, 312, 352, 358, 359, 396, 399, 412, 424, 428.
- Шёневольф (Schönewolf) Карл* (1894—1962) — нем. музыковед (ГДР) — 92.
- Шервинский Сергей Васильевич* (р. 1892) — сов. переводчик, писатель — 136.
- Шермен (Sherman) Уильям* (1820—1891) — главнокомандующий амер. армией в 1869—1884 гг.— 390.

- Шерхен (Scherchen) Германн Карл* (1891—1966) — нем. дирижер, муз.-общ. деятель — 50, 172, 173, 187.
- Шеффнер (Schaeffner) Андре* (р. 1895) — франц. музыкант, фольклорист — 120.
- Шиндлер (Schindler) Антон* (1795—1864) — нем. дирижер и муз. критик, друг Бетховена в последние годы его жизни — 339.
- Шлезингер (Schlesinger) Мориц Адольф* (1798—1871) — владелец нотиздательской фирмы в Париже — 339, 340.
- Шмитт (Schmitt) Флоран* (1870—1958) — франц. композитор — 12, 120.
- Шнабель (Schnabel) Артур* (1882—1951) — австр. пианист, педагог — 334, 370.
- Шонберг (Schonberg) Харольд* (р. 1915) — амер. муз. критик — 376, 377, 380.
- Шопен Фридерик* (1810—1849) — 67, 70, 71, 117, 297, 342, 357, 359.
- Шопенгауэр (Schopenhauer) Артур* (1788—1860) — нем. философ-идеалист — 35, 37, 239.
- Шостакович Дмитрий Дмитриевич* (1906—1975) — 77, 125, 179, 195, 200, 428.
- Шоу (Show) Джордж Бернанд* (1856—1950) — англ. драматург — 218, 225.
- Штайн (Stein) Шарлотта фон (урожд. Шард)* (1792—1827) — знакомая Гёте — 366.
- Штайн (Stein) Эрвин* (1885—1958) — австр. музыковед — 232.
- Штейнберг Максимилиан Осеевич* (1883—1946) — сов. композитор, дирижер — 57.
- Штокхаузен (Stockhausen) Карлхайнц* (р. 1928) — нем. композитор, пианист, дирижер — 182, 216—217, 220, 223, 225, 245, 324, 350, 355, 377, 398, 400.
- Штраус Иоганн* (1825—1899) — 48, 49, 51, 186, 387, 429.
- Штраус Рихард* (1864—1949) — 12, 13, 22, 43, 109, 131, 172, 184, 186, 191, 205, 229, 233, 244, 245, 280, 284, 285, 380, 429, 431.
- Штуккеншмидт (Stuckenschmidt) Ханс Хайнц* (р. 1901) — нем. музыковед и критик (Западный Берлин) — 173, 220.
- Шуберт Франц* (1797—1828) — 12, 51, 52, 67, 86, 145, 151, 171, 218, 230, 349, 370, 400, 434.
- Шуман Роберт* (1810—1856) — 51, 63, 70, 72, 74, 118, 119, 163, 297, 317, 371, 404.
- Шютц (Schütz) Генрих* (1585—1672) — нем. композитор и педагог — 284, 285, 427.
- Щепкина-Куперник Татьяна Львовна* (1874—1952) — рус. сов. писательница, переводчик — 312, 355.
- Эберт (Ebert) Карл* (1887—1980) — нем.-амер. театр. и оперный режиссер — 173.
- Эйзенхауэр (Eisenhower) Дуайт Девид* (1890—1969) — гос. и военный деятель США — 346.
- Эйслер (Eisler) Ханс* (1898—1962) — нем. композитор, педагог и общ. деятель (ГДР) — 231, 233.
- Эйхендорф (Eichendorf) Йозеф фон* (1788—1857) — нем. поэт и писатель — 285.
- Эккерман (Eckerman) Иоганн Петер* (1792—1854) — друг Гёте в последние годы его жизни — 124.
- Элиот (Eliot) Джордж (наст. имя и фам.— Мэри Анн Эванс)* (1819—1880) — англ. писательница — 252.
- Элиот (Eliot) Томас Стернз* (1888—1965) — англо-амер. поэт, литературный критик — 143, 171, 181, 247—252, 366, 420.
- Эллис (Ellis) Уильям Эштон* (?—1919) — англ. переводчик и публицист — 236—237, 240.
- Элуа (Elou) Жан-Клод* (р. 1938) — франц. композитор — 271, 274.
- Эль Морено (El Moreno)* — исп. танцовщик — 34.
- Эль Техеро (El Tejero)* — исп. танцовщик — 34.
- Эльгар (Elgar) Эдуард Уильям* (1857—1934) — англ. композитор и дирижер — 78.
- Эмерсон (Emerson) Ралф Уолдо* (1803—1882) — амер. философ-идеалист, поэт, эссеист — 280.
- Энгельс Фридрих* (1820—1895) — 302.
- Эрстайн (Erstein) Якоп* (1880—1959) — амер. скульптор — 249.
- Эстампио (Estampio) (наст. имя и фам.— Хуан Санчес)* — исп. танцовщик — 34.
- д'Эсте Изабелла* — 249, 307.
- д'Эсте Леонора* — вторая жена Джезуальдо ди Венозы — 330.

*Юдина Мария Вениаминовна* (1899—1970) — сов. пианистка и педагог — 77, 199.  
*Юкава (Yuikawa) Хидэки* (р. 1907) — япон. физик — 279.  
*Юн И Сан (Yun Isang)* (р. 1917) — южно-кор. композитор — 321, 324.  
*Юргенсон Петр Иванович* (1836—1903) — рус. муз. издатель — 43.  
*Юрок (Hurok) Соломон (Сол)* (1888—1974) — амер. театр. деятель, импресарио — 151, 302.

*Яковлев Александр Александрович* (р. 1909) — сов. архитектор, муж К. Ю. Стравинской — 5.  
*Янош (Janos) Фоти* — интервьюер И. Ф. Стравинского — 405.  
*Янссен (Janssen) Вернер* (р. 1899) — амер. дирижер и композитор — 418.  
*Яксонс Арвид Кришевич* (1914—1984) — сов. дирижер — 199.  
*Ярнах (Jarnach) Филипп* (1892—1982) — нем. композитор (ФРГ) — 228.  
*Ярустовский Борис Михайлович* (1911—1978) — сов. музыковед, докт. иск.— 45, 177, 179, 180, 193, 428.

## Содержание

От составителя . . . . .	3
1912	
1. У Игоря Стравинского . . . . .	9
2. У композитора И. Ф. Стравинского . . . . .	10
1913	
3. Стравинский о своей нелюбви к опере. <i>Пер. с англ. В. Варунца</i> . . . . .	12
4. И. Ф. Стравинский о балете «Петрушка» . . . . .	13
5. Что я хотел выразить в «Весне священной» . . . . .	14
6. . . . <i>Пер. с англ. В. Варунца</i> . . . . .	18
7. «Из японской лирики» И. Стравинского . . . . .	20
1914	
8. И. Ф. Стравинский . . . . .	21
9. Ромен Роллан о Стравинском. <i>Пер. с франц. М. Рожницыной-Гандэ</i> . . . . .	22
1917	
10. . . . <i>Пер. с англ. В. Варунца</i> . . . . .	25
1919	
11. . . . <i>Пер. с англ. В. Варунца</i> . . . . .	25
1920	
12. Г-н Стравинский рассказывает о «Песне соловья». <i>Пер. с франц. Т. Сорочинской</i> . . . . .	29
13. Две «Весны священные». <i>Пер. с франц. Т. Сорочинской</i> . . . . .	30
14. Либретто «Весны священной». <i>Пер. с франц. Т. Сорочинской</i> . . . . .	31
1921	
15. Стравинский не вагнерианец. <i>Пер. с франц. Т. Сорочинской</i> . . . . .	32
16. Испанцы в «Русских балетах». <i>Пер. с франц. Т. Сорочинской</i> . . . . .	33
17. Интервью со Стравинским. Его цели и метод. <i>Пер. с англ. В. Варунца</i> . . . . .	35
18. Возрождение Чайковского. <i>Пер. с англ. В. Варунца</i> . . . . .	37
1922	
19. Письмо Стравинского о Чайковском. <i>Пер. с франц. Т. Сорочинской</i> . . . . .	38
1924	
20. Несколько мыслей по поводу моего Октета. <i>Пер. с англ. В. Варунца</i> . . . . .	39
21. В поездке с Игорем Стравинским. <i>Пер. с франц. Т. Сорочинской</i> . . . . .	42

22. О моих последних сочинениях. Пер. с польск. И. Култышевой . . . . .	43
23. Игорь Стравинский о современной музыке. Пер. с польск. И. Култышевой . . . . .	46
24. Музыкальная хроника: Игорь Стравинский. Пер. с польск. И. Култышевой . . . . .	47
25. Беседа со Стравинским. Пер. с нем. Л. Товалевой . . . . .	49
26. И. Стравинский о своей работе и о своих планах. Пер. с нем. В. Варунца . . . . .	50
27. У Стравинского . . . . .	52

1925

28а. «Модернисты превратили современную музыку в руины»,— говорит Стравинский. Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	54
28б. Стравинский не «модернист». Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	57
28в. Стравинский руководит интервью и концертом. Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	59
29. Стравинский обозревает новую музыку. Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	61
30. Мы задаем Стравинскому вопросы. Пер. с англ. В. Чемберджи . . . . .	62
31. Стравинский о своей музыке. Пер. с нем. Л. Товалевой . . . . .	64

1926

32. Стравинский по пути в Вену. Пер. с нем. Л. Товалевой . . . . .	67
33. Стравинский в Вене. Разговор о современной музыке. Пер. с нем. Л. Товалевой . . . . .	68
34. Хронологический прогресс в музыкальном искусстве. Пер. с англ. В. Чемберджи . . . . .	70

1927

35. Беседа со Стравинским . . . . .	74
36. Стравинский о джазе. Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	77
37. Предостережение. Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	78
38. Игорь Стравинский говорит о предводителе муз. Пер. с франц. Т. Сорочинской . . . . .	79

1928

39. У Игоря Стравинского. Беседа . . . . .	80
40. И. Ф. Стравинский о своей музыке . . . . .	81
41. . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	83
42. «Аполлон». Беседа с автором . . . . .	84
43. Почему не любят мою музыку. Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	85
44. Беседа Стравинского по поводу записи на фонограф «Петрушки». Пер. с франц. Т. Сорочинской . . . . .	88

1929

45. Беседа со Стравинским. Пер. с нем. В. Варунца . . . . .	91
---	----

1930

46. Объективность в музыке. Один час в обществе И. Стравинского. Пер. с нем. В. Варунца . . . . .	95
47. Беседа со знаменитым русским композитором Игорем Стравинским. Пер. с франц. Г. Рабиновича . . . . .	96
48. Беседа с мэтром современной музыки. Пер. с франц. Г. Рабиновича . . . . .	97
49. Беседа со Стравинским. Пер. с нем. В. Варунца . . . . .	100
50. Спасите «Крольль-оперу». Пер. с нем. Л. Товалевой . . . . .	100

## 1931

51. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 102  
 52. Современное музыкальное восприятие. *Пер. с нем. В. Варунца* . . . . . 102

## 1932

53. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 105  
 54. . . . *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 105  
 55. Великий композитор и пианист Игорь Стравинский нам рассказывает. *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 106

## 1933

56. «Я являюсь невольным инициатором обращения к джазу»,— признается великий русский композитор Игорь Стравинский. *Пер. с франц. Т. Сорочинской* 106

## 1934

57. Игорь Стравинский о «Персефоне». *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 108  
 58. Я — каким представляю себя сам. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 109

## 1935

59. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 112  
 60. Игорь Стравинский и его эстетика. *Пер. с итал. И. Печенкиной* . . . . . 112  
 61. Игорь Стравинский — литератор. *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 113  
 62. Несколько признаний о музыке. *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 115

## 1936

63. Моя кандидатура в Институт. *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 119  
 64. Игорь Стравинский. *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 121  
 65. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 124  
 66. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 125  
 67. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 126  
 68. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 126

## 1937

69. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 126  
 70. Стравинский: апостол нашего времени. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 127  
 71. Стравинский дискутирует о явлениях музыки и ее возможностях. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 127  
 72. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 130  
 73. Игорь Стравинский огорчен равнодушием к себе официальных кругов. *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 131

## 1938

74. История одного балета. *Пер. с франц. Г. Рабиновича* . . . . . 132  
 75. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 133  
 76. Интервью по парижскому радио. *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 134

## 1940

77. Пушкин: поэзия и музыка. *Пер. с англ. А. Шайкевича* . . . . . 139

## 1945

78. Один час с Игорем Стравинским. *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 142  
 79. Беседа со Стравинским. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 144

## 1946

80. Его собственная, самая лучшая критика. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 146  
 81. Игорь Стравинский о музыке в кино. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 147  
 82. Стравинский в 1946-м. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 152

## 1948

83. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 152

## 1951

84. Как я сочинял «Похождения повесы». *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 157  
 85. Стравинский сказал... *Пер. с нем. В. Варунца* . . . . . 158

## 1953

86. Дягилев, которого я знал. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 162

## 1954

87. «Танцевальная симфония» — ближайшая цель композитора. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 169  
 88. Стравинский в Сиэтле с концертами. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 170

## 1955

89. О Веберне. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 170

## 1956

90. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 171

## 1957

91. Из «35 ответов на 35 вопросов». *Пер. с нем. В. Варунца* . . . . . 171

## 1959

92. «Сердце» Стравинского. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 173

## 1961

93. Т. Н. Хренников. Встречи со Стравинским . . . . . 177  
 94. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 180  
 95. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 180  
 96. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 181  
 97. Щепетильному маэстро нравится его музыка. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 181  
 98. Жар-птица во плоти. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 182

## 1962

99. Стравинский в 80 лет: несколько слов величайшего. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 183  
 100. О дирижерах и дирижировании. *Пер. с англ. Л. Чудовой и В. Варунца* . . . . . 184  
 101. Беседа со Стравинским . . . . . 192  
 102. «У вас все в движении»,— говорит И. Ф. Стравинский . . . . . 193  
 103. И. Ф. Стравинский в Москве . . . . . 194  
 104. Любите музыку! . . . . . 195  
 105а. Стравинский на родине. *Пер. с польск. И. Култышевой* . . . . . 196  
 105б. Беседа И. Ф. Стравинского . . . . . 199  
 106. Игорь Стравинский в Советском Союзе . . . . . 201  
 107. Интервью в аэропорту Шереметьево перед отлетом из Советского Союза . . . . . 206  
 108. Игорь Стравинский: возвращение из Москвы. *Пер. с франц. Т. Сорочинской* . . . . . 208

## 1963

109. Стравинский экспромтом. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 209  
 110. Интервью со Стравинским. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 210

## 1964

111. Памфлеты. *Пер. с англ. А. Шайкевича и Л. Чудовой* . . . . . 212  
 112. Диалог. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 226  
 113. Письма Шёнберга. *Пер. с англ. А. Шайкевича* . . . . . 229  
 114. Элегия Дж. Ф. К. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 233

## 1965

115. Проза Вагнера. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 236  
 116. Беседа со Стравинским. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 241  
 117. Игорь Стравинский говорит о своем последнем сочинении. *Пер. с польск. И. Култышевой* . . . . . 246  
 118. Воспоминание. Застольные беседы Т. С. Элиота. *Пер. с англ. А. Шайкевича* . . . . . 247  
 119. Стравинский о Стравинском. *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 253  
 120. Десять лет спустя. *Пер. с англ. Л. Чудовой и А. Шайкевича* . . . . . 254  
 121. Интервью по Би-би-си. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 260

## 1966

122. Беседа с Н. Д. Касаткиной и В. Ю. Василёвым . . . . . 261  
 123. О музыке и о прочем . . . . . 267  
 124. Идеальное целое. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 275  
 125. Музыка в век статистики. *Пер. с англ. А. Шайкевича* . . . . . 278  
 126. Интервью. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 285

## 1967

127. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 289  
 128. . . . *Пер. с англ. В. Варунца* . . . . . 289  
 129. Некоторые перспективы современности. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 289  
 130. Стравинский в восемьдесят пять. *Пер. с англ. А. Шайкевича* . . . . . 292

## 1968

131. О стилях, музыке и человечестве. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 302  
 132. Я пережил своих потомков. *Пер. с нем. Л. Товалевой* . . . . . 313  
 133. Джезуальдо ди Веноза: переоценка взглядов. *Пер. с англ. А. Шайкевича* . . . . . 324  
 134. Царство истины (Квартеты Бетховена). *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 331

## 1969

135. «Свадебка». Инструментовка. *Пер. с англ. А. Шайкевича* . . . . . 340  
 136. Где твое жало? *Пер. с нем. Л. Товалевой* . . . . . 344

## 1970

137. Некуда пойти. *Пер. с англ. А. Шайкевича* . . . . . 356  
 138. Новейшее интервью. *Пер. с нем. Л. Товалевой* . . . . . 360  
 139. Либреттист. *Пер. с англ. А. Шайкевича* . . . . . 363  
 140. О фортепианных сонатах Бетховена. *Пер. с англ. В. Чемберджи* . . . . . 368  
 141. Фильтр и флюиды. *Пер. с англ. А. Шайкевича* . . . . . 376

## 1971

142. Портрет художника в старости. *Пер. с нем. Л. Товалевой* . . . . . 381



143. Предисловие к «Темам и заключениям». Пер. с англ. В. Чемберджи . . . . .	388
144. Пора невзгод. Пер. с нем. Л. Товалевой . . . . .	389
145. Последнее интервью. Пер. с англ. А. Шайкевича . . . . .	395

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Дополнение I

1912	
146(1a). . . . .	401
1917	
147(10a). Из «Записной книжки». Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	401
1924	
148(20a). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	402
1925	
149(32a). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	402
1926	
150(34a). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	403
1931	
151(50a). . . . . Пер. с англ. В. Варунца. . . . .	403
1933	
152(55a). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	403
153(55б). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	404
154(55в). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	404
155(55г). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	405
156(55д). . . . . Пер. с англ. В. Варунца. . . . .	406
1934	
157(56a). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	406
158(58a). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	407
1935	
159(61a). Стравинский хотел бы дирижировать нашим оркестром. Пер. с норвежского Н. Мохова . . . . .	408
160(61б). . . . . Пер. со шведского Н. Мохова . . . . .	408
161(61в). Разговор с Игорем Стравинским, который сегодня вечером будет играть в Копенгагене. Пер. с датского Н. Мохова . . . . .	409
162(61г). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	410
1938	
163(74a). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	411
1949	
164(83a). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	411
1950	
165(83б). . . . . Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	411
1952	
166(85a). . . . . Беседа со Стравинским. Пер. с англ. В. Варунца . . . . .	412

1963

167 (108а). Стравинский — живая легенда. Пер. с англ. В. Варунца . . . 413

Дополнение II.

1964—1966

168. Из «Программных заметок». Пер. с англ. В. Чемберджи и В. Варунца . 415

Дополнение III.

1951—1971

169. Р. Крафт. Из «Хроники одной дружбы». Пер. с англ. В. Линник . . 421

В. В а р у н ц. Проблемы наследия Стравинского и его публицистика . . . 436

Указатель произведений . . . . . 461

Предметно-тематический указатель . . . . . 470

Географический указатель . . . . . 473

Указатель имен . . . . . 475

**И. Стравинский** — публицист и собеседник/[Ред.-сост. С83 В. Варунц].— М.: Сов. композитор, 1988.— 504 с., ил.

Первая научная публикация статей и интервью И. Стравинского, появившихся на протяжении жизни композитора в журналах и газетах. Главная тема — проблемы музыки XX в. Книга снабжена справочно-библиографическим материалом и комментариями. Предназначена для музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

С 490500000—064 КБ—5—43—87  
082(02)—88

ББК 85.31

*Научное издание*

**И. СТРАВИНСКИЙ — ПУБЛИЦИСТ И СОБЕСЕДНИК**

Составитель

*Виктор Пайлакович Варуц*

Редактор Е. Сазонова.

Художник Е. Шворак.

Худож. редактор Л. Рабенау.

Техн. редакторы Р. Орлова, А. Агафонова.

Корректор М. Кабалевская.

**ИБ № 1876**

Сдано в набор 21.03.85. Подп. к печ. 19.08.87. Форм. бум. 70×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать офсетная. Печ. л. 31,5. Усл. печ. л. 36,86. Усл. кр.-отг. 3744. Уч.-изд. л. 41,02. Тираж 10 000 экз. Изд. № 7051. Зак. 219. Цена 3 р. 70 к.

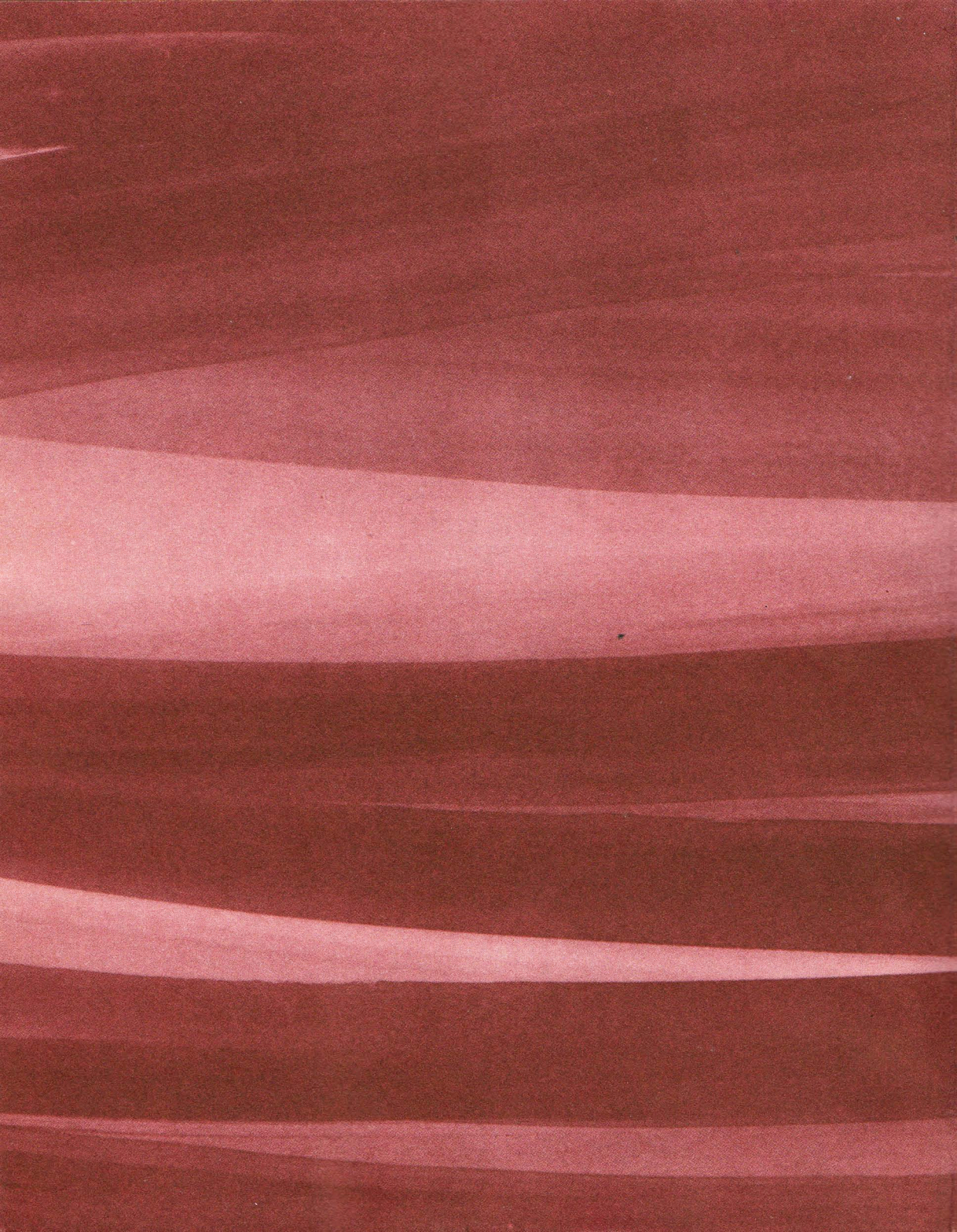
Издательство «Советский композитор»,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам издательств,  
полиграфии и книжной торговли,  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.



*U. S. S. R.*

TYPESETTING  
IN COBBLER-HINK







Sp. 714

