

**Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова**

На правах рукописи

БРАГИНСКАЯ Наталия Александровна

**ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ В ДИАЛОГЕ
С ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЙ:
ФОРМЫ, ФАЗЫ, ГЕНЕЗИС**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство).
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Санкт-Петербург

2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	6
Глава 1. Диалог в творчестве Игоря Стравинского: вопросы онтологии	34
1.1. Грани диалогического.....	34
1.1.1. О традиции «диалога музыкального».....	34
1.1.2. Формы кросскультурного диалога в творчестве Стравинского...38	
1.2. Европейские музыкальные культуры как направления диалога Стравинского.....	41
1.2.1. Общие сведения и хронология.....	41
1.2.2. Французская линия.....	44
1.2.3. Итальянская и испанская линии.....	47
1.2.4. Английская линия.....	54
1.2.5. Немецкая линия.....	57
1.2.6. Швейцария и «греко-римская античность».....	67
1.3. Вопросы генезиса: диалогизм Стравинского в контексте петербургской культуры рубежа XIX–XX веков.....	72
1.4. Диалогизм Стравинского в контексте философии 1920-х годов.....	77
1.4.1. Компоненты теории диалога Михаила Бахтина.....	77
1.4.2. Берлинская школа диалога и Мартин Бубер («Я и Ты»).....	79
Глава 2. Первые шаги на французской культурной почве	87
2.1. От Берлиоза и Гуно — к Дебюсси и Равелю.....	87
2.1.1. На романтической стезе.....	87
2.1.2. «Вечера современной музыки» и открытие импрессионизма.....	94
2.2. О проблеме вербального текста в «Двух стихотворениях Поля Верлена».....	102
2.2.1. Полемика о языке: русский или французский?.....	102
2.2.2. Об особенностях французской просодии.....	109
2.2.3. Вокруг премьеры диптиха: уточняющие документы.....	111
2.3. Стиль <i>chinoiserie</i> в опере «Соловей»: между Пекином и Парижем.....	116
2.3.1. Из истории шинуазри в европейском искусстве	

XVII–XIX веков.....	116
2.3.2. Эволюция ориентальной идиомы в опере «Соловей».....	121
2.3.2.1. «Допарижская» фаза (1908–1909).....	121
2.3.2.2. «Послепарижская» фаза (1913–1914).....	125
2.4. Рождение балетного композитора: Игорь Стравинский, Мариус Петипа и императорский театр.....	136
2.4.1. О ранних балетных впечатлениях И. Стравинского.....	136
2.4.2. Поэтика Петипа и вызревание неоклассицизма Стравинского..	146
2.4.3. Традиция «танец в опере» в музыкальном театре Стравинского.....	152
Глава 3. Интерлюдия <i>Polonica</i> (вокруг оркестровок двух пьес Шопена).....	164
Глава 4. Итальянские транскрипции Стравинского.....	185
4.1. Итальянский язык: на пути к Перголези и Джезуальдо.....	185
4.2. Балет с пением «Пульчинелла» — «первый намеренный рейд в прошлое».....	192
4.2.1. Вокальные источники музыки балета (Перголези, Паризотти)..	192
4.2.2. Вокальная сюита в балете «Пульчинелла»: текст и контекст....	196
4.2.3. Наречие <i>il Silentano</i> в партитуре балета.....	200
4.2.4. Об особенностях итальянской просодии.....	204
4.2.5. Сюжет «Пульчинеллы» в сценарии Леонида Мясина.....	207
4.2.6. Через сюжетику к «чистой» музыке.....	210
4.3. Игорь Стравинский и <i>seconda pratica</i> : приношение Джезуальдо.....	212
4.3.1. Три мадригала Джезуальдо: общая характеристика.....	212
4.3.2. Стравинский — Джезуальдо: «взгляд в зеркало».....	217
4.3.3. От <i>cantare</i> к <i>sonare</i>	219
4.3.4. След устраненного слова в драматургии «Монумента».....	225
Глава 5. Интерлюдия <i>Hispanica</i> (вокруг этюда <i>Мадрид</i> и <i>Эспаньолы</i>)...231	
Глава 6. Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой.....	252

6.1. Английская фаза: вопросы внутренней периодизации.....	252
6.2. Английский язык как инструмент творчества.....	255
6.3. Погружение в английскую литературу.....	261
6.3.1. С Шекспиром.....	261
6.3.2. С Хаксли и Оденем.....	264
6.3.3. С Томасом и Элиотом.....	267
6.4. Стравинский и реалии британской музыкальной жизни первой половины XX века.....	271
6.5. Эхо Петербурга в опере «Похождения повесы».....	277
6.6. Стравинский, «Опера нищего» и британская early music.....	282
6.7. Сценарные планы — воплощенные и невоплощенные.....	295
6.8. Между трагедией и игрой: образные полюса английского субцикла.....	301
Глава 7. Интерлюдия <i>Nordica</i> (вокруг «Четырех норвежских впечатлений» и инструментовки Канцонетты Сибелиуса).....	307
Глава 8. Стравинский и немецкая музыкальная культура.....	333
8.1. Бетховениана.....	333
8.1.1. В диалоге с Бетховеном на русском этапе.....	333
8.1.2. Неоклассицизм и элементы симфонической логики.....	339
8.1.2.1. Каприччио для фортепиано и оркестра.....	339
8.1.2.2. Концерт для двух фортепиано соло.....	343
8.1.2.3. Симфония in C.....	347
8.2. Игорь Стравинский — Рихард Штраус: contra et pro.....	351
8.3. По направлению к Шёнбергу.....	362
8.3.1. К истории «противостояния» Шёнберга и Стравинского.....	362
8.3.2. Кантата «Вавилон» в проекте Генезис-сюиты.....	365
8.3.3. Стравинский в диалоге с Шёнбергом: «Авраам и Исаак».....	373
8.4. Об инструментовках <i>Crucifixus-Lieder</i> Гуго Вольфа.....	389
8.5. Вагнериана.....	404
8.5.1. Стравинский против Вагнера: предварительные замечания.....	405
8.5.2. Молодой вагнерианец в Петербурге.....	407

8.5.2.1. Ранние вагнеровские штудии Стравинского	406
8.5.2.2. «Погребальная песня» как пик вагнерианства	411
8.5.3. Парадоксы рецепции	417
8.5.4. Gesamtkunstwerk и модернистский театр Стравинского	420
8.5.5. Некоторые параллели	427
Заключение	434
Список сокращений	440
Список литературы	441
Приложение I. Нотные примеры	480
Приложение II. Иллюстрации	492
Приложение III. Дополнения к Главе 4	498
1. Тексты вокальных эпизодов балета «Пульчинелла» (пер. с итал. Т. Семёновой)	498
2. Леонид Мясин. Сценарий балета «Пульчинелла» (расшифровка Н. Брагинской)	499
3. Тексты мадригалов Джезуальдо, инструментованных И. Стравинским (пер. с итал. Т. Семёновой)	500

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Более чем 115-летняя история бытования музыки Игоря Стравинского на театральных и концертных сценах, вызвавшая к жизни несметное число как исполнительских интерпретаций его сочинений, так и искусствоведческих рефлексий, обернулась для музыкальной науки возникновением гигантского массива исследований. Поток работ не иссякает и сегодня; среди новейших значительных публикаций назовем два серийных издания, выпущенных в 2021 году издательством Cambridge University Press: энциклопедию «Stravinsky» и коллективную монографию «Stravinsky in Context»; опубликованный Государственным институтом искусствознания сборник статей «Стравинский жив!» (2019, ред.-сост. Е. Д. Кривицкая), а также готовящийся к печати в Московской консерватории четвертый том переписки И. Ф. Стравинского с русскими корреспондентами — монументальный труд, начатый В. П. Варунцем и завершённый С. И. Савенко. Неисчерпаемость наследия Стравинского еще при жизни композитора тонко прочувствовал Пётр Сувчинский, писавший своему далекому другу в Голливуд из Парижа: «...Панорама Ваших сочинений настолько огромна и разнообразна, что она, в разные периоды, освещалась и будет освещаться, по частям, точно прожекторами. Одни вещи будут приближаться, другие, временно, отдаляться. Это свойство Вашего творчества связано с его богатством»¹.

В многогранном художественном мире Стравинского тема взаимодействия русского композитора с европейскими культурными ценностями занимает едва ли не ключевое положение. Еще в начале пути

¹ Письмо П. П. Сувчинского к И. Ф. Стравинскому от 26 июня 1958 года // *Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. IV: 1940–1971 / сост. и подг. текста В. П. Варунца; дополн., ред., коммент. и сопр. материалы С. И. Савенко. М.: НИЦ Московской консерватории, 2023 (в печати). № 2230. (Далее – Переписка-4. См. Список сокращений на с. 440).*

Стравинский четко сформулировал свою эстетическую программу, которую, по его собственному признанию, последовательно воплощал в дальнейшем: «...в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада»².

Применительно к композиторскому творчеству Стравинского, называвшего себя и на склоне лет «заядлым путешественником во всех смыслах этого слова»³, его европейские маршруты пролегали по культурно-историческому пространству различных музыкальных эпох, стилей, национальных традиций, в процессе контакта с которыми зачинались самобытные звуковые образы и целые концепции. Пожалуй, как ни для какого другого композитора, для Стравинского были важны поступавшие *извне* идеи и импульсы, которые он творчески перерабатывал и подчинял собственной индивидуальности. А поскольку, по словам М. М. Бахтина, «соприкосновение с любым предметом культуры становится спрашиванием и беседой, то есть диалогом»⁴, понятие «диалог», как в его прямом смысле, так и в переносном, приобретает едва ли не первостепенное значение в творчестве Стравинского.

В настоящем исследовании сквозь призму диалога рассматриваются многообразные контакты композитора с европейской музыкальной культурой прошлого и современного ему настоящего. В проекции на различные художественные традиции музыкальной Европы, с которыми взаимодействует Стравинский (среди анализируемых нами — французская, итальянская, английская, австро-немецкая, польская, испанская, скандинавская линии), в его наследии можно наблюдать целую систему

² *Стравинский И.* Хроника моей жизни / пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной // *Стравинский И.* Хроника. Поэтика / сост., ред. пер., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М., 2004. С. 10–168. С. 75. (Далее – Хроника (Савенко)).

³ *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л., 1971. С. 85. (Далее – Диалоги). «Моя дорога <...> направление, в котором она тянется во всю свою длину, — это прошлое, а не будущее», — конкретизировал композитор (И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. С. 288. Далее – Публицист).

⁴ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 229.

межкультурных связей с характерными доминантными и периферийными рельефами, своими эволюционными фазами и внутренним пульсом, а также специфическими формами проявления. Размышления над диалогической субстанцией музыки Стравинского в предлагаемом транснациональном аспекте обогащают представления о личности художника, приобретая особую значимость и актуальность в наше время.

Степень разработанности темы исследования. Литература, связанная с поставленной масштабной темой, как отечественная, так и зарубежная, поистине неохватна. Быть может, за исключением специальных работ из области этномузыкологии, изучающих почвенный неофольклоризм Стравинского, сложно назвать посвященные его творчеству труды, авторы которых обходили бы молчанием тесные взаимосвязи композитора с различными музыкальными стилями и профессиональными школами Европы.

В силу объективной невозможности описать десятки сотен публикаций (монографий и статей), высвечивающих отдельные аспекты этой многосоставной темы, во Введении нам остается лишь наметить основные ракурсы ее исследования, бытующие в литературе, с тем чтобы конкретизировать многие источники непосредственно в главах — по поводам, возникающим в научном нарративе⁵. Пожалуй, более реальным представляется историографический обзор ведущих тенденций, показательных для изучения диалогических явлений в творчестве Стравинского, поэтому остановимся сначала на диалогической проблематике.

Обширная литература, посвященная общим вопросам диалога культур, включает как западные труды (М. Бубер, Х.-Г. Гадамер, П. Рикёр и др.), так и отечественные исследования, где первопроходцем в конце 1920-х годов стал М. М. Бахтин, а во второй половине века дело его продолжил В. С. Библер.

⁵ Это же касается оформления ссылок на источники в настоящем разделе работы: во избежание перегруза пространства сносок, во Введении ссылки даются преимущественно на те источники, которые упоминаются обзорно и не будут появляться в главах.

Среди зарубежных наследников идей Бахтина необходимо назвать Ю. Кристеву, чья теория интертекстуальности базируется на представлении о *диалоге текстов* как основе творчества⁶. Из философии и литературоведения (здесь особенно значим вклад Ю. М. Лотмана) идеи диалогичности пришли и в музыкальную науку: на рубеже тысячелетий этой проблематикой в интегративном ключе занимался М. Ш. Бонфельд. По словам ученого, «весомость и значительность концепции Бахтина заключается в том, что он вывел это понятие [диалог] за пределы собственно диалогических отношений в их непосредственном проявлении в жизни или в определенных жанрах словесного творчества»⁷. Заметим, диалог как жанр (или жанровое наклонение) бытовал в музыкальном искусстве, начиная с XVI века; в первой главе диссертации будет затронут и этот круг вопросов. Перефразируя Бонфельда, модуляция диалога из «определенных жанров музыкального творчества» в «метафорическую» область искусствоведческих рефлексий в музыкознании не привела к возникновению четкой системы координат, т. е., как отметил исследователь, диалогическая тенденция не выросла в «оформившийся метод»: «Работы, в которых авторы обращаются к понятию диалог, <...> направлены на постижение этого явления в отдельных родах (Арановский <...>), жанрах (Лобанова <...>), в синтаксическом измерении (Назайкинский <...>), в современной музыке (Цукер <...>)»⁸. Действительно, с одной стороны, термин «диалог», или «музыкальный диалог», имеет очень широкий спектр применения⁹, что приводит подчас к размыванию его границ. С другой стороны, ряд диалогических концепций, выстроенный М. Ш. Бонфельдом, необходимо дополнить перспективной теорией

⁶ См.: Кристева Ю. Текст романа // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр. М., 2004. С. 454.

⁷ Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. М., 2007. С. 126.

⁸ Там же. С. 127.

⁹ Укажем также на труды В. В. Медушевского и О. В. Бочкарёвой, трактующих диалог как процесс взаимоотношений личности композитора с культурными богатствами внешнего мира (Медушевский В. В. О закономерностях и средствах воздействия музыки. М., 2010; Бочкарёва О. В. Диалог как ценностно-смысловое творчество в музыкальной культуре // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 2. Т. 1. С. 229–232).

М. Г. Арановского, развиваемой им в монографии 1998 года (в главе «Интертекстуальность как композиционный принцип и как стилевая идея») и имеющей прямое отношение к проблематике нашего исследования¹⁰. Подчеркивая подытоживающую функцию культуры XX века, ученый констатирует изменения в системе музыкальных интертекстуальных взаимодействий, превратившихся в объект целенаправленной художественной деятельности, в ходе которой «круг моделируемых объектов прошлого непрерывно расширялся, захватывая все более отдаленные по времени периоды истории, и потому принял поистине глобальный масштаб: диалог велся уже не между отдельными текстами, а между *стадиями развития культуры*, между ее *историческими типами* [курсив автора. — Н. Б.]»¹¹. В данном контексте неизбежно возникло и имя Стравинского, названного М. Г. Арановским «классиком» одной из «наиболее репрезентативных художественных идеологий XX века», породившей все возможные «неостили», главной типологической особенностью которых оставалось сохранение «*принципа внутрихудожественной коммуникации*»¹².

Подступы к осмыслению музыкального диалога культур наблюдаются в работах Н. А. Гавриловой, А. Г. Юсфина, В. И. Юдиной. Так, обсуждение трех типов музыкального диалога представлено в исследовании В. И. Юдиной, где в связи с «персоналистским диалогом» и «диалогом субкультур» упоминается и имя И. Стравинского¹³. Более сложную и масштабную классификацию «диалога музыкальных культур» дает А. Г. Юсфин, признавая, что и она «не исчерпывает богатство межкультурных взаимодействий»; в поле его зрения тоже попадает творчество Стравинского как пример «диалога в творчестве композиторов-профессионалов», продуктом которого становятся, прежде всего,

¹⁰ Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М., 1998. С. 222–309.

¹¹ Там же. С. 290.

¹² Там же. С. 291.

¹³ Юдина В. И. Диалог как методология современного музыкознания // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2010. № 5. С. 246–252.

рекомпозиции¹⁴. Термин «диалог» можно встретить и в отношении наследия других композиторов, например, в работах К. В. Зенкина о Дебюсси¹⁵ или Е. С. Захаровой о Шнитке¹⁶, в последней активно используется понятие «контрастно-диалогическое мышление», выработанное самим А. Г. Шнитке в качестве автохарактеристики.

Неудивительно, что диалогический дискурс активно применяется специалистами при осмыслении наследия Стравинского. Развернутую панораму интерпретаций понятия представил в 2012 году В. В. Гливинский¹⁷. К анализу граней «диалогической природы музыкального мышления» композитора исследователь подошел, прежде всего, с позиций «диалога Стравинского с музыкальной традицией» и предложил обзор существовавших в советском музыкознании трактовок термина, выросших, по его мнению, из наблюдения Б. В. Асафьева над «инакими» звуковыми первоэлементами в сочинениях Стравинского 1920-х годов — «ритмическими и интонационными формулами» европейской музыки, «своего рода *Urkräfte* и *Urtex*t»¹⁸. Их внедрение в музыкальную ткань, конструируемую композитором, получило различные обозначения: «полистилистика» (А. Шнитке), «вариации на стиль» (С. Савенко), «метод работы с моделью» (М. Друскин), «цитирование» (М. Арановский), «стилизация» (Т. Сорокина), «ассимиляция» (Л. Березовчук)¹⁹.

¹⁴ Юсфин А. Диалог музыкальных культур как модель духовного собеседования // *Онтология диалога: философский и художественный опыт*. СПб., 2002. С. 274.

¹⁵ Зенкин К. В. Дебюсси в диалогах с Бахом и Вагнером // Зенкин К. В. *Музыка–Эйдос–Время*. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М., 2015. «Здесь мы даже не пытаемся коснуться вопроса собственно музыкальных диалогов Дебюсси с Бахом и Вагнером, — уточняет ученый, — а ограничимся лишь постановкой проблемы на основании только лишь его словесных высказываний» (Там же. С. 297).

¹⁶ Захарова Е. С. *Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога: автореф. ... дис. канд. искусствоведения*. М., 2008.

¹⁷ Гливинский В. В. Эстетико-стилевая природа «фальшивизмов» в «бахизмах» Стравинского // *Opera musicologica*. 2012. № 1 (11). С. 4–25.

¹⁸ Глебов И. Книга о Стравинском. Л., 1929. С. 337. Цит. по: Гливинский В. В. Эстетико-стилевая природа «фальшивизмов» в «бахизмах» Стравинского. С. 6.

¹⁹ См.: Гливинский В. В. Эстетико-стилевая природа «фальшивизмов» в «бахизмах» Стравинского. С. 6–7. Обзор представлен впервые в диссертационном исследовании (Гливинский В. В. *Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского: дис. ...*

Отталкиваясь от названия одной из глав в монографии С. И. Савенко — «Об обработках Стравинского („свое — чужое“)\», — В. В. Гливинский предложил интерпретировать категориальную пару «свое — чужое» в более широком, диалогическом поле в качестве «неотъемлемой черты индивидуального стиля Стравинского, в котором „свое“ (музыкальное мышление, сформировавшееся на протяжении 1910-х годов) оказывается *стабилизирующим* фактором в системе, где *динамизирующим* фактором выступает „чужое“ (музыкальное искусство прошлого и современности). Последнее рассматривается русским мастером в качестве еще одной реальности, которая наряду с жизнью как таковой превращается в важнейший источник творческих импульсов»²⁰. Таким образом, намечается раздвижение как хронологических, так и эстетико-технических границ термина «диалог», долгое время бытовавшего главным образом в отношении неоклассицизма Стравинского.

Ценные наблюдения над диалогикой Стравинского принадлежат М. Г. Арановскому; оперируя все той же дуалистической категориальной парой «свое — чужое» / «чужое — свое», исследователь приходит к качественно новой ее интерпретации при помощи термина «деривация», альтернативного и «вариации», и «стилизации»: «Всё, что создавал Стравинский, отталкиваясь от каких-либо стилевых, жанровых или технических моделей, было *производным*, то есть обладало качеством “самости”, автономной, абсолютной ценностью»²¹.

К ряду занимавшихся вопросами неоклассического диалога зарубежных музыковедов, названных в указанной статье В. Гливинского (А. Лессем, С. Мессинг, Р. Тарускин), можно добавить и Х. В. Циммермана, и М. Хайд. Так, Хайнц В. Циммерман в статье «Igor Stravinsky — Verfasser

канд. искусствоведения Л., 1989), где автор проанализировал «реальные звуковые соответствия между текстами неоклассицистских произведений Стравинского и композиторов эпохи барокко» (Гливинский В. В. Эстетико-стилевая природа «фальшивизмов» в «бахизмах» Стравинского. С. 7).

²⁰ Там же. С. 7.

²¹ Арановский М. Г. Музыкальный текст. С. 291.

seiner „Musikalischen Poetik“?» (1985) «справедливо указывает на специфику творческой природы Стравинского, особенно полно раскрывшуюся в неоклассицистский период, <...> склонявшую композитора к постоянному взаимодействию с разнообразными явлениями окружающего мира»²². Отдельного внимания заслуживает ранее не обсуждавшаяся в отечественных трудах теория Марты Хайд, которая выдвинула четыре типа «диалога с прошлым» в неоклассицизме Стравинского, оперируя в своем научном аппарате понятием «имитация», с дифференциацией четырех ее вариантов («эkleктическая», «благоговейная», «эвристическая» и «диалектическая») при анализе стилистики различных сочинений композитора — от Октета до «Похождений повесы»²³.

Оригинальный взгляд на происхождение и бытование неоклассического «диалогизма» русского мастера как темы научных рефлексий высказала С. И. Савенко, назвав одним из ее истоков «Философию новой музыки» Теодора Адорно²⁴ с обнаруженной там негативной концепцией творчества Стравинского, трактованного в духе «конформистской, примиренческой реставрации омертвевших форм и смыслов»²⁵. Именно адорновское суждение, как считает исследовательница, привело к доминированию в отечественных трудах «пафоса диалога, расслаивающего художественный объект на модель и ее интерпретацию», над «пафосом созидания новых вещей и новых смыслов»²⁶ в неоклассицизме Стравинского, правда, вне оценочного контекста; самым ярким примером развития «идеи диалогического „двойного дна“» С. И. Савенко называет блестящую статью А. Г. Шнитке «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского» (1973). Полностью соглашаясь с выводом Савенко о

²² Цит. по: Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001. С. 281.

²³ Hyde M. M. Stravinsky's Neoclassicism // Cambridge Companion to Stravinsky / ed. by J. Cross. Cambridge, 2003. P. 98–136.

²⁴ Адорно Т. Философия новой музыки. М., 2001. См. главу «Стравинский и реставрация» (с. 223–338).

²⁵ Савенко С. Мир Стравинского. С. 297.

²⁶ Там же.

стратегическом «направлении тридцатилетней эволюции неоклассицизма Стравинского, от диалога пришедшего к синтезу, к „новому классицизму“ „Симфонии в трех движениях“ и „Орфея“»²⁷, позволим себе заметить, что эта «новая звуковая реальность» была достигнута композитором благодаря тактике диалога, через последовательное применение разветвленного диалогического инструментария. Частью этого инструментария, проявившегося не только на уровне конкретных звуковых частиц («Urkräfte и Urtexthe»), но затронувшего также и основы музыкальной драматургии, стала выдвинутая Б. В. Асафьевым идея концертного диалога («динамика диалога»²⁸), разрабатывавшаяся в свое время и автором данной диссертации²⁹. Она сложилась в творчестве Стравинского — как альтернатива сонатно-симфонической логике формообразования — в ходе усвоения и модернизации целого комплекса барочных композиционных принципов, которые возникли на интернациональной европейской почве в синтезе итальянской, немецкой, французской традиций.

Если перевести диалогическую оптику в сферу контактов Стравинского с богатейшим опытом определенных национальных школ Европы, то необходимо отметить, что одним из первых указанную особенность творческого метода Стравинского уловил Б. В. Асафьев, в 1914 году писавший о молодом композиторе: «Во всех людских культурах он — свой человек, они все оставили след в его мозгу»³⁰. И позже уточнил, ставя на первый план «русско-европейский интеллектуализм пушкинско-глинкинского строя»³¹: помимо русских корней, Стравинского питает сокровищница европейской музыкальной культуры. В 1970-е «сквозной

²⁷ Там же. С. 298.

²⁸ Асафьев Б. В. [Глебов И.] Книга о Стравинском. С. 307.

²⁹ См.: Брагинская Н. А. Концерт в творчестве И. Стравинского: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1991; Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского. СПб., 2005/2008.

³⁰ Глебов И. Петроградские куранты // Музыка. 1914. № 203. С. 634 (цит. по: Орлова Е., Крюков А. Академик Борис Владимирович Асафьев. Л., 1984. С. 75).

³¹ Асафьев Б. В. О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Крюков. Л., 1974. С. 407.

темой» монографии М. С. Друскина стало сопоставление в индивидуальности композитора полюсов «русскости» и «универсализма»; под последним подразумевалась способность «освоить и творчески преломить многовековой европейский художественный опыт»³². В 1980-е годы весомо прозвучало мнение Милана Кундеры: «Прекрасным плодом союза между Россией и Западом является творчество Стравинского, вобравшее в себя тысячелетний опыт западной музыки, оставшись при этом глубоко русским по музыкальной образности»³³.

В 1982-м, по случаю 100-летнего юбилея Стравинского Ричард Тарускин выступил с остро дискуссионной лекцией, в которой проблема принадлежности композитора к определенной национальной школе была втиснута в конфликтный треугольник; грани его составили русская, французская и немецкая музыкальные традиции³⁴. Таким парадоксальным образом оказались конкретизированы и сопряжены по меньшей мере три важнейших элемента кросскультурного диалога композитора.

В перечне имен исследователей, поднимавших тему взаимодействия Стравинского с европейской музыкой, помимо уже упоминавшихся Б. В. Асафьева, М. С. Друскина, Р. Тарускина, назовем и других специалистов, как отечественных (Г. С. Алфеевская, В. П. Варунц, И. Я. Вершинина, В. В. Гливинский, В. В. Задерацкий, А. И. Климовицкий, С. И. Савенко, В. В. Смирнов, В. Н. Холопова, А. Г. Шнитке, Б. М. Ярустовский и др.), так и западных ученых, авторов значительных монографий о композиторе (Р. Влад, Ч. Джозеф, Г. Гриффитс, М. Карр, Х. Кирхмейер, Дж. Кросс, Т. Левиц, М. Оливер, П. ван ден Торн, Х. Штуккеншмидт, С. Уолш, Э. Уайт, Л. Андриссен и Э. Шёнбергер и др.).

³² Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. Игорь Стравинский / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2009. С. 32.

³³ Кундера М. Трагедия Центральной Европы // Проблемы Восточной Европы. 1985. № 11–12. С. 188.

³⁴ В рус. переводе см.: Тарускин Р. Загадка гения / пер. А. Смирновой // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 104–111.

Степень освещенности заявленных нами семи «географических» направлений диалога Стравинского — в разных срезам, в разных конкретных проявлениях — весьма различна. Пожалуй, наиболее полно описаны связи Стравинского с Францией и Германией; значительная литература посвящена «итальянскому» Стравинскому; массив исследований раскрывает избранные «британские» и «испанские» страницы творческой биографии композитора, тогда как польская и североευропейская линии выглядят гораздо скромнее.

Тема «Стравинский и Франция» поистине необозрима в силу своей многоаспектности; именно поэтому богатым контактам композитора с французской музыкальной культурой посвящена столь объемная литература. Скрупулезное исследование французской (и не только французской) биографики Стравинского, предпринятое С. Уолшем в его двухтомной документальной монографии³⁵, в настоящий момент можно было бы считать почти исчерпывающим, но статьи, уточняющие отдельные детали парижской жизни композитора, печатаются вновь и вновь, будь то специальная публикация С. И. Савенко³⁶ или несколько эссе в недавнем издании Женевского Фонда Стравинского, раскрывающих нюансы отношений Стравинского с французскими композиторами — от Дебюсси и Равеля до Сати и группы *Les Six* (М. Марна), отдельно с Надей Буланже (М. Стравинская), а также показывающих финансовую и творческую роль Коко Шанель в предприятии Дягилева «Русский балет» (М. Стравинская)³⁷. Труды, в которых продолжается осмысление влияния парижской художественной среды на эстетику Стравинского и дальнейшее изучение сочинений, созданных им во Франции или в той или иной мере связанных с историей и современностью *ars gallica*, не прекращают появляться уже в новом

³⁵ Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934. London, 2002; Walsh S. Stravinsky. The Second Exile: France and America, 1934–1971. London, 2007.

³⁶ Савенко С. Увидеть Париж // *Liber amicorum Людмиле Ковнацкой* / ред.-сост. О. Манулкина, Л. Адэр, Н. Дроздецкая. СПб., 2016. С. 240–249.

³⁷ Stravinsky: A to Z: A collection of personal stories and remembrance / ed. by M. Stravinsky. Geneva, 2022 (см. эссе авторов Marie Stravinsky, Marcel Marnat).

тысячелетии³⁸. Так, отдельный свод исследований направлен на одно из важнейших «французских» сочинений Стравинского: мелодрама «Персефона» стала объектом изучения для многих авторов — М. Карр, А. В. Денисова, Е. Д. Кривицкой, Т. Левиц, Ю. А. Курановой³⁹, не говоря о лавине трудов о балетных композициях русского мастера. Солидная литература посвящена истории сотрудничества Стравинского и Равеля по созданию новой редакции «Хованщины»; в наши дни специалистом в данной области выступает Я. И. Тимофеев⁴⁰; этот резонансный сюжет, широко обсуждавшийся в прессе 1913–1914 годов, с разных точек зрения освещался исследователями и ранее (Р. Трелфол, И. Я. Вершинина, Р. Тарускин, В. П. Варунц)⁴¹. «Параболу творческого взаимообмена» Стравинского и Дебюсси наряду с другими авторами исследует Е. Д. Кривицкая⁴². Французским пластам творческой жизни композитора посвящены десятки рубрик в «Кембриджской энциклопедии Стравинского» (2021); в кембриджское же собрание современных штудий «Стравинский в контексте» (2021) вошел раздел «Стравинский и Европа», из пяти статей которого три (Д. Кадди, Дж. Кросс, Дж. Боулт) обнаруживают французские ракурсы в его

³⁸ См., например: *Trottier D.* 1918. *Histoire du soldat, la France dans le rétroviseur de Stravinski* // *Équipe Musique en France* (12 March 2020);

³⁹ *Carr M. A.* *Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects.* Lincoln, 2002; *Денисов А. В.* Вокруг мифа о Персефоне // *Музыкальная академия.* 2007. № 3. С. 157–162; *Кривицкая Е. Д.* «Амфион» и «Персефона»: французские мелодрамы 1930-х годов // *Музыкальная академия.* 2010. № 3. С. 125–135; *Levitz T.* *Modernist Mysteries: Perséphone.* Oxford; New York, 2012; *Куранова Ю. А.* Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017.

⁴⁰ *Тимофеев Я. И.* Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // *Научный вестник Московской консерватории.* 2010. № 2. С. 177–193; *Тимофеев Я. И.* Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: опыт источниковедческого и исторического исследования: дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2013.

⁴¹ См.: *Trelfall R.* The Stravinsky version of «Khovanchina» // *Studies in Music.* 1981. № 15. P. 106–115; *Вершинина И. Я.* Мусоргский и Стравинский ... // *Мусоргский и музыка XX века.* М., 1990. С. 190–217; *Taruskin R.* *Stravinsky and the Russian Traditions.* University of California Press, 1996. P. 1035–1068; *Варунц В. П.* в: *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. II: 1913–1922 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М: Композитор, 2000. С. 22–29. (Далее – Переписка-2).

⁴² *Кривицкая Е. Д.* Дебюсси и Стравинский. Вокруг «Петрушки» // «Стравинский жив!»: сб. ст. / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. М., 2019. С. 149–160.

творческом портрете⁴³. Упомянем и только что вышедшую из печати в русском переводе монографию Клары Мориц; объектом изучения в ней стало транснациональное эмигрантское пространство французской столицы, в его музыкальной части формируемое «центробежной и центростремительной силой огромного влияния Стравинского»⁴⁴.

Что касается австро-немецких музыкальных территорий, осваиваемых Стравинским, существующая литература отражает как биографическую сторону его контактов, так и различные повороты его собственно композиторской деятельности в этом направлении. Непростая траектория отношений русского мастера с культурно-политическими реалиями современной ему Германии (кайзеровской, веймарской, гитлеровской) подробно рассмотрена в энциклопедической статье Дж. Коулмана⁴⁵; в ряде исследований эта же проблематика заострена на вопросах рецепции музыки композитора (С. Кэмпбелл, Дж. Эванс)⁴⁶. Среди наиболее активно обсуждающихся персоналий, принадлежащих австро-германской культуре прошлого, лидируют И. С. Бах — в связях с барочной эстетикой и техникой, и Бетховен — в роли законодателя симфонизма. Оба композитора попадают в поле неоклассических интересов Стравинского; о баховских влияниях пишут такие авторы, как В. В. Гливинский, В. В. Задерацкий, Г. Гриффитс, М. Карр⁴⁷, А. Кантони⁴⁸ и др. Переосмысление бетховенских традиций

⁴³ См. Stravinsky in Context: *Caddy D. Paris and the Belle Époque*. P. 71–79; *Cross J. Paris, Art Deco and the Spirit of Apollo*. P. 80–89; *Bowlit J. Sergei Diaghilev and Stravinsky: From World of Arts to Ballets Russes*. P. 61–70.

⁴⁴ *Мориц К.* На орбите Стравинского. Русский Париж и его рецепция модернизма / пер. с англ. Н. Подгаец. СПб., 2022. С. 23.

⁴⁵ *Coleman J. Germany* // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge, 2021. P. 184–186. (Далее – *Stravinsky Encyclopedia-2021*).

⁴⁶ *Campbell S.* The experience and reception of Stravinsky's music in Weimar Germany // *Sociocultural crossings and borders: musical microhistories*. International musicological conference. Vilnius: LAMT, 2013. (Рукопись доклада); *Evans J.* Stravinsky's Music in Hitler's Germany // *Journal of the American Musicological Society*. 2003. Vol. 56. № 3. P. 525–594.

⁴⁷ *Carr M. A.* After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25). N.Y., 2014. Автор выявляет подчас парадоксальные интертекстуальные параллели с Бахом в ряде сочинений Стравинского, включая «Мавру».

⁴⁸ *Cantoni A.* La référence à Bach dans les oeuvres néo-classiques de Stravinsky. Hildesheim, 1998.

анализируется в работах, посвященных интерпретации сонатной формы и сонатного жанра (Дж. Страус, Ф. Рюльке, Ч. Джозеф, Г. Гриффитс, Л. Е. Гаккель)⁴⁹, а также модернизации канона большой симфонии в наследии Стравинского (Л. С. Дьячкова, С. И. Савенко, Б. Уильямс, Э. Коун, С. Уолш и др.)⁵⁰; наблюдения над двумя «настоящими» симфониями Стравинского с позиций сегодняшнего дня суммируются А. Уитоллом в Кембриджской энциклопедии «Стравинский» (статьи «Symphony in C», «Symphony in Three Movements»). Адаптация серийности как завоевания «нововенцев» рассматривается применительно к Стравинскому и на примере отдельных сочинений (Л. Е. Гаккель, А. Бринер, К. Найдхёфер)⁵¹, и на уровне целостного технологического аппарата композитора (В. В. Гливинский, Дж. Страус)⁵², и в пересечениях с конкретными авторами, например, Веберном (А. Пуссёр)⁵³. В широчайшей шкале современных австро-немецких контактов Стравинского одним из краеугольных (и остродискуссионных) сюжетов выступает его диалог с Шёнбергом. Узловые моменты историографии по данной проблеме будут затронуты в соответствующем параграфе Главы 8. В настоящем разделе работы ограничимся лишь упоминанием статей двух

⁴⁹ *Straus J.* Sonata Form in Stravinsky // *Stravinsky Retrospectives* / ed. by E. Haimo and P. Johnson. Lincoln, 1987; *Rülke V.* Strawinskys Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform // *Die Musikforschung*. 1994. XLVII. S. 42–57; *Joseph Ch.* Stravinsky and the Piano. Michigan, 1983; *Griffiths G.* Stravinsky's Piano: Genesis of a Musical Language. Cambridge, 2013; *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е изд. Л., 1990 [глава «И. Ф. Стравинский»].

⁵⁰ *Дьячкова Л.* О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) // *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*. М., 1973. С. 301–322; *Савенко С.* Мир Стравинского [глава «Универсалии жанра»]; *Williams B.* Time and the Structure of Stravinsky's Symphony in C // *Musical Quarterly*. 1973. Vol. 59. P. 355–369; *Cone E.* The Uses of Convention: Stravinsky and his Models [on Symphony in C] // *Musical Quarterly*. 1962. Vol. 48. P. 287–299; *Walsh S.* Stravinsky's Symphonies: Accident or Design? // *Analytical Strategies and Musical Interpretation* / ed. by C. Ayrey and M. Everist. Cambridge, 1996. P. 35–71; *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford, 1993. P. 175–179, 195–200.

⁵¹ *Briner A.* Guillaume de Machaut 1958/9, oder Strawinskys "Movements for Piano and Orchestra" // *Melos*. 1960. XI. S. 184–186; *Neidhöfer C.* Septet // *Stravinsky Encyclopedia*-2021. P. 422–423.

⁵² *Гливинский В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк, 1995; *Straus J.* Stravinsky's Late Music. Cambridge, 2001; *Straus J.* Stravinsky the serialist // *Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge, 2003. P. 149–174.

⁵³ *Pousseur H.* Stravinsky selon Webern selon Stravinsky // *Musique en jeu*. 1971. № 4, № 5. P. 21–47; 107–25.

отечественных авторов (В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов)⁵⁴, наметивших, словно вопреки распространенным установкам, точки соприкосновения двух композиторов-«антиподов», что послужило одним из импульсов для выстраивания стратегии «по направлению к Шёнбергу» и в нашей работе.

Если говорить об итальянской линии диалога, солидная литература посвящена различным его ветвям, как биографического, так и творческого характера. Это изучение итальянских обработок Стравинского — «Пульчинеллы» (работы Б. Брука, М. Карр, Р. Тарускина, М. В. Урсина об источниках и автографах балета) и джезуальдовских опусов (Р. Крафт, М. Локанто, К. Винчис и П. Даль Молин, Т. Н. Дубравская)⁵⁵; интерпретация традиций итальянского барокко в инструментальных опусах Стравинского (И. В. Гребнева, С. Ю. Румянцев⁵⁶, С. Уолш, Л. Е. Гаккель, Б. Бётчер⁵⁷); освоение композитором структурных компонентов итальянской оперы, в частности, оперы-буффа на примерах «Мавры» и «Похождений повесы» (С. И. Савенко, А. А. Баева, М. Карр, Т. Левиц⁵⁸); персоналии итальянской композиторской школы от Монтеверди до Верди (А. Кантони, Н. Маккей, А. А. Логунова)⁵⁹. Особенно хотелось бы выделить новейшую,

⁵⁴ Холопова В. Стравинский в тексте музыки эпохи // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 178–181; Холопов Ю. Н. Стравинский и пути новаторства в музыке XX века // Стравинский в контексте времени и места: сб. ст. / ред.-сост. С. И. Савенко. М., 2006. С. 7–14.

⁵⁵ Craft R. A Note on Gesualdo's *Sacrae Cantiones* and on Gesualdo and Stravinsky // *Tempo*. 1957. № 45. P. 5–7; Locanto M. Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum // *Stravinsky Encyclopedia*—2021. P. 249–250; Vincis C., Dal Molin P. Mo(nu)mento di Carlo Gesualdo // *Acta Musicologica*. 2004. LXXVI/2. P. 221–251; Дубравская Т. Н. Стравинский — Джезуальдо: возвращение назад или открытие нового? // Стравинский в контексте времени и места. С. 112–119.

⁵⁶ Румянцев С. Интеграция стилового множества и драматургия инструментальных произведений Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М., 1985. С. 192–226.

⁵⁷ Boettcher B. A Study of Stravinsky's *Sonate pour piano* and *Sérénade en la*. S.F., 1991.

⁵⁸ См. транснациональный диспут «Who Owns *Mavra*?» в сборнике Т. Левиц «Stravinsky and His World» (Princeton, 2013, p. 21–59), где собраны предваряемые предисловием Левиц статьи современников премьеры оперы.

⁵⁹ Cantoni A. Verdi e Stravinskij // *Studi verdiani* 10. Parma, 1994–95. P. 127–154; McKay N. Oedipus's Requiem: Verdi's 'Voice' in Stravinsky // *Verdi 2001: atti del Convegno internazionale*. Firenze, 2003. P. 411–441; Логунова А. А. «Как я был бы рад, если бы мне довелось встретиться с ним!» — Стравинский и Верди // *Опера в музыкальном театре:*

обстоятельную статью Логуновой, где автор, суммируя многие прежние достижения в области вердианы Стравинского, впервые в российской науке рассматривает данную тему в трех «измерениях»: отношение Стравинского к произведениям Верди, параллели в творческих взглядах композиторов, интертекстуальные соответствия. А ведь когда-то М. С. Друскин категорично утверждал: «Верди и Стравинский — несоотносимые индивидуальности, не имеющие между собой никаких точек соприкосновения!»⁶⁰ А. А. Логуновой принадлежит и статья, проецирующая законы итальянской *la solita forma* на ансамбли «Мавры» и «Похождений повесы»⁶¹. Ряд исследовательских сюжетов связывает деятельность Стравинского с Венецией (Ю. Г. Кон, М. Доттори, Л.-Р. Жильбер)⁶²; в статье Жильбера реконструируется история венецианской премьеры *Canticum sacrum*. Ценные материалы, посвященные Стравинскому, находятся в составленном Л. В. Кириллиной сборнике «Италия — Россия: четыре века музыки» (2017), который содержит и статью С. И. Савенко «Игорь Стравинский в Италии», и развернутую публикацию Л. Верди «Влияние Мусоргского, Римского-Корсакова и Стравинского на итальянскую музыку начала XX века»; как дополнение к ней может быть прочитана статья М. В. Рудко о воздействии русского мастера на ранние театральные работы Малипьеро⁶³.

Тема «Стравинский и английская музыка», насколько нам известно, еще не поднималась в музыковедческих работах как объект системного осмысления, что не исключает разнообразия и содержательности отдельных

история и современность. Материалы V Межд. науч. конф. 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. Т. 2. М., 2023. С. 93–107 (в печати).

⁶⁰ Друскин М.С. Игорь Стравинский. Т. 4. С. 71.

⁶¹ Логунова А. Вперед в прошлое: *pezzi concertati* в операх Римского-Корсакова и Стравинского // Год за годом. Римский-Корсаков-175: сб. ст. / ред.-сост. Л. О. Адэр. СПб., 2019. С. 142–154.

⁶² Кон Ю. Г. «Священное песнопение» («*Canticum sacrum*») Стравинского и риторика формы // Музыка и незвучащее: сб. ст. РАН. М., 2000. С. 289–306; Dottori M. «It is Venice that he loves» // *Stravinsky in Context*. P. 98–106; Gilbert L.-R. V. Venice. The 3 V's, Memories of sixty years ago // *Stravinsky: A to Z*. P. 195–204.

⁶³ Рудко М. «След» Стравинского в музыкально-театральных исканиях Малипьеро 1910-х годов // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы V Межд. науч. конф., 22–26 ноября 2021 г. С. 83–92 (в печати).

векторов ее изучения, будь то творческие взаимоотношения Стравинского и Бриттена (Л. Г. Ковнацкая, М. Оливер), долгое сотрудничество композитора с издательством Boosey & Hawkes (Дж. Сускинд)⁶⁴ или анализ сочинений Стравинского, инспирированных контактами с британской культурой, где особое место занимает «английская» опера «Похождения повесы», ставшая самым крупным его произведением и породившая множество научных откликов как в России (С. И. Савенко, А. А. Баева, Л. О. Акопян, О. В. Комарницкая, Н. С. Кардаш), так и за рубежом (см. специальные монографии П. Гриффитса, Д. Олбрайта, Ч. Картера, вышедшие, соответственно, в 1982, 1989 и 2019 годах)⁶⁵. Отдельная статья К. Эйрея посвящена англоязычным традициям анализа музыки Стравинского, но ведет она не столько в Британию, сколько отсылает к методологической практике музыковедения США⁶⁶.

«Испанский Стравинский» — в зарубежной литературе последних десятилетий разрабатывались различные аспекты этой темы: насыщенная испанская и латиноамериканская биографика русского мастера (Ш. Авиньоа, К. Марторелли)⁶⁷; его общение с Мануэлем де Фальей (Дж. Винеи, К. Хесс)⁶⁸, раскрываемое и в одной из глав монографии И. В. Кряжевой («Мануэль де Фалья. Время, жизнь, творчество», 2013); творческое партнерство с Пабло Пикассо в дягилевском балете «Пульчинелла» и шире — изучение архетипических черт, сближающих личности двух художников (К. Гелхар,

⁶⁴ *Susskind J. B. Boosey & Hawkes // Stravinsky: A to Z. Geneva, 2022. P. 22–31.*

⁶⁵ *Griffiths P. Igor Stravinsky: The Rake's Progress. Cambridge, 1982; Albright D. Stravinsky: The Music Box and the Nightingale. N.Y., 1989; Carter Ch. The Last Opera: The Rake's Progress in the Life of Stravinsky and Sung Drama. Manchester, 2019.*

⁶⁶ *Ayrey C. Stravinsky in analysis: the anglophone traditions // Cambridge Companion to Stravinsky. P. 203–229.*

⁶⁷ См.: *Авиньоа Ш. Русское музыкальное присутствие в Испании: Антон Рубинштейн и Игорь Стравинский // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 4. С. 3–18; Martorelli Codina O. Stravinsky a Barsezona: Sis visites i dotze concerts // D'Art (Universitat de Barsezona). 1983. № 8–9. P. 99–130.*

⁶⁸ См.: *Vinay G. Falla et Stravinsky: Confrontation en deux volets // Manuel de Falla: Latinité et universalité: Actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18–21 novembre 1996 / ed. by L. Jambou. Paris, 1999. P. 405–418; Hess C. Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936. Chicago, 2001. P. 161–198.*

М. Кристофоридис, М. Карр)⁶⁹; эти вопросы обсуждались также и отечественными исследователями — М. С. Друскиным и С. И. Савенко. Документальную ценность представляют материалы подготовленного Тamarой Левиц сборника «Стравинский и его мир», где под заголовком «Стравинский говорит с испаноговорящим миром [1916–1949]» опубликована большая подборка интервью композитора, а также масштабная статья самой Т. Левиц «Игорь — лосанджелесец: мексиканские знакомства»⁷⁰. Заслуживает внимания и недавняя публикация Г. Гриффитса, в которой автор среди прочих тонких наблюдений рассуждает о предвестниках неоклассицизма в «испанских» пьесах Стравинского 1917 года⁷¹.

Довольно узкий круг специальных работ сопровождает польскую и скандинавскую линии диалога Стравинского: в первом случае упомянем статью-анонс Ф. Мейера и аналитическое эссе Г. Данузера, посвященные ранним инструментовкам пьес Шопена, а также отдельные биографические эпизоды в варшавской монографии Л. Эрхардта; во втором случае — публикации, обсуждающие общение Стравинского с Бергманом во время постановки «Похождений повесы» в Стокгольме (Ч. Картер) либо фольклорные источники «Четырех норвежских впечатлений» (У. Кремер, Л. Мортон, Ф. Бестхорн) и ряд других скромных сюжетов.

Многие из очерченных семи направлений кросскультурного диалога Стравинского объединяются сквозными темами, среди них: интернациональные гастроли «Русского балета» и продукция композитора,

⁶⁹ См.: *Gelhaar C. Stravinsky und Picasso: Zwei ebenbürtige Genies // Stravinsky: Sein Nachlass. Sein Bild. Basel, 1984. S. 292–304; Christoforidis M. Madrid de Igor Stravinsky, Pablo Picasso y la vanguardia de las artes plásticas // Campos interdisciplinarios de la musicología / ed. B. L. Herranz. Madrid, 2002. Vol. 2. P. 1303–1309; Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches / ed. by M. A. Carr. Middleton; Wisconsin, 2010.*

⁷⁰ *Stravinsky speaks to the Spanish-Speaking World // Stravinsky and His World / ed. by T. Levitz. Princeton, 2013. P. 177–223; Levitz T. Igor the Angeleno: The Mexican Connection // Ibid. P. 141–176.*

⁷¹ *Griffiths G. Stravinsky's Spain: Fan or Mirror? // Stravinsky in Context. P. 90–97.*

созданная для дягилевской антрепризы⁷²; вопросы рецепции музыки Стравинского в разных странах, в том числе в зависимости от политического режима (С. Кэмпбелл, Г. Кесада)⁷³; адаптация композитором разных европейских языков и особенности его музыкальной просодии, о чем помимо российских ученых (М. С. Друскин, С. И. Савенко, Е. И. Фалалеева⁷⁴ и др.) писали зарубежные коллеги (Х. Бойз, Л. Шомфай, М. Карр)⁷⁵; анализ многочисленных произведений Стравинского, впитывающих те или иные европейские компоненты; пути мощного влияния творчества Стравинского на композиторские школы Европы.

Представленный историографический обзор неполон: как уже было отмечено, невозможно назвать все имена, учесть все работы и их содержательные векторы. Главная особенность этого гигантского свода трудов, имеющих отношение к заявленной теме, состоит в том, что различные направления «европейского» диалога Стравинского репрезентированы в них фрагментарно, в рассредоточенном виде, с фиксацией в каждой из работ лишь отдельных тенденций целостного масштабного явления. В нашем исследовании мы стремимся к максимальному охвату уровней кросскультурной диалогии Стравинского, концентрируясь на малоисследованных зонах как в анализе конкретных произведений, так и в характере творческих контактов русского мастера с современниками. При этом широчайший спектр воздействия Стравинского

⁷² См.: *España y Los Ballets Russes. 38 Festival de Música y danza. Granada, 1989; Los Ballets Russes de Diaghilev y España. Actas del Congreso «España y Los Ballets Russes» / ed. a cargo de I. Nommick, A. Álvarez Cañibano. Granada; Madrid, 2000; сюда же подключается корпус литературы, посвященной «Русскому балету» Дягилева, его истории и эстетике.*

⁷³ *Campbell S. Stravinsky and the critics // Cambridge Companion to Stravinsky. P. 230–247; Quesada G. G. A Modernist Composer for Avant-garde Times? Stravinsky's Music in Spain during the Early Francoism (1945–1960) // Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism / ed. by M. Locanto. Turnhout, 2014. P. 417–440.*

⁷⁴ *Фалалеева Е. И. Полиязычие в вокальной музыке И. Ф. Стравинского (к постановке проблемы): дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005*

⁷⁵ *Boys H. A Note on Stravinsky's Settings of English // The Score. 1957. № 20. P. 14–19; Somfai L. Sprache, Wort und Phonem im vokalen Spätwerk Strawinskys // Über Musik und Sprache / R. Stephan hrsg. Mainz, 1974. S. 34–44.*

на композиторские школы Европы (французскую, итальянскую, испанскую, английскую и др.) остается за скобками нашей диссертации.

Объект исследования: творческое наследие И. Ф. Стравинского в той массивной части разножанровых сочинений, где наиболее рельефно проявляются впитанные и переработанные композитором влияния различных национальных традиций европейской музыкальной культуры.

Предмет исследования: диалогическая природа взаимодействия И. Ф. Стравинского-композитора с многообразными явлениями европейской музыкальной культуры.

Цель исследования: представить по возможности полную картину контактов И. Ф. Стравинского с наследием музыкальной Европы, учитывая как характерный полиморфизм диалогических уровней, так и особенности диалектического синтеза самобытных, сложившихся на русской почве, и привносимых, инонациональных художественных компонентов.

Хронологические рамки исследования. Хронологическое ядро работы определяется границами жизненного пути И. Ф. Стравинского (1882–1971), но интенсивный диалог композитора с историческими эпохами европейской музыки, включающий в поле исследования различные артефакты близкого и далекого прошлого, расширяет временной объем исследования как минимум до XVI века.

Задачи исследования.

1. Выявить основные направления кросскультурного диалога Стравинского, установить их иерархическое соподчинение и хронологию.
2. Найти оптимальные ракурсы рассмотрения каждого из направлений, произведя отбор репрезентативных сочинений и контекстной фактологии.
3. В целях создания объективного научного фундамента исследования активно использовать необходимые документальные ресурсы аутентичного свойства, прежде всего, нотные автографы Стравинского и эпистолярные источники.

4. Разработать методологию анализа явления и сопутствующий терминологический аппарат.
5. Систематизировать типы и формы диалогических контактов Стравинского-композитора с европейскими национальными школами.
6. Рассмотреть симптомы европейских влияний в наиболее показательных с данной точки зрения произведениях Стравинского; атрибутировать латентные элементы стилевой ассимиляции в других его сочинениях.
7. Уделить специальное внимание онтологии и генезису диалога культур в творчестве Стравинского.
8. Осветить научную концепцию представителя берлинской философской школы Мартина Бубера, чья теория диалога оформилась в начале 1920-х годов, параллельно активизации неоклассического диалогизма Стравинского.
9. Спроецировать результаты проведенных изысканий в область творческого метода композитора Игоря Стравинского — лидера европейского музыкального модернизма.

Методы исследования:

- системный метод, предполагающий рассмотрение феномена как сложного единства, несводимого к сумме своих составляющих;
- методы историко-культурного, стилистического и сравнительного анализа;
- методы музыкально-теоретического и музыкально-семантического анализа;
- междисциплинарный комплексный метод исследований, опирающийся на научные достижения современного исторического и аналитического музыкознания, театроведения, литературоведения, лингвистики, истории философии и других гуманитарных дисциплин;
- методы исследования, применяемые в источниковедении и текстологии;

- методы, применяемые в современной диалогистике, в том числе, представленная в настоящей диссертации авторская методология изучения диалога в творчестве Стравинского.

Научная новизна работы. Настоящая работа является первым опытом системного осмысления феномена кросскультурного диалога в творчестве Стравинского — в диссертации предпринимается комплексное, многоаспектное исследование взаимодействия Стравинского-композитора с различными национальными традициями музыкальной Европы. В работе впервые:

- 1) совокупно рассматриваются семь «географических» направлений кросскультурного диалога в творчестве Стравинского;
- 2) представлена дифференцированная, трехуровневая классификация типов диалога данного класса в творчестве Стравинского;
- 3) устанавливаются определенные фазы диалогического процесса, исследуется генезис явления с учетом главенствующего влияния петербургской культурной среды, в которой формировался молодой Стравинский;
- 4) применительно к наследию композитора выстроена авторская методология изучения кросскультурного диалога;
- 5) вводятся в отечественный научный обиход хранящиеся в Фонде Пауля Захера и других собраниях десятки новых источников — нотные и иные автографы, в том числе сценарий балета «Пульчинелла», редкие газетные публикации начала XX века и прочие документы;
- 6) найдены новые аналитические подходы к ряду произведений Стравинского, казалось бы, разносторонне и полно изученных: так, например, английская опера «Похождения повесы» рассматривается сквозь призму влияний «Оперы нищего»; аналитический ракурс в итальянских опусах определяется особенностями работы композитора с итальянским языком — устраненным в «Монументе Джезуальдо ди Веноза» и присутствующим в вокальных фрагментах балета с пением «Пульчинелла», в

том числе в варианте редкого чилентанского наречия; в русско-французском «Соловье» исследуется динамика стиля шинуазри;

7) детально описаны сочинения, прежде находившиеся на периферии внимания исследователей («Четыре норвежских впечатления», «Вавилон», обработка Канцонетты Сибелиуса и др.);

8) проанализированы выполненные Стравинским для балета «Сильфиды» инструментовки двух пьес Шопена, долгое время остававшиеся недоступными для изучения;

9) открытая в 2015 году автором диссертации «Погребальная песня» Стравинского помещается в вагнерианский контекст его творчества;

10) уточняются нюансы как истории создания / исполнения некоторых сочинений Стравинского, так и детали постепенного прорастания стилевых поворотов его эволюции;

11) внесены существенные коррективы в интерпретацию таких полемически заостренных смысловых осей творчества и биографии композитора, как «Стравинский – Вагнер», «Стравинский – Шёнберг»;

12) предпринимается беспрецедентная для музыковедения (как отечественного, так и зарубежного) попытка сопоставления диалогического метода Игоря Стравинского с теорией диалога крупнейшего философа XX века Мартина Бубера.

Положения, выносимые на защиту.

1. В творчестве Стравинского выделяются семь неравнозначных направлений кросскультурного диалога: четыре из них — французское, итальянское, английское, австро-немецкое — образуют магистральные линии взаимодействия композитора с европейской музыкальной культурой; оставшиеся три — испанское, польское, скандинавское — носят дополняющий характер.

2. Формы диалогического взаимодействия Стравинского с художественными явлениями европейского прошлого и настоящего можно подразделить на два типа: эмпирический, предполагающий ежедневные разнообразные контакты

Стравинского с чужой музыкой и музыкантами-современниками, и творчески-созидательный, проявляющийся в композициях мастера и характеризующий его музыкальное мышление.

3. Творчески-созидательный тип диалога представлен двумя видами — прямым, когда речь идет о конкретных композиторских персоналиях, репрезентирующих иную культуру в сочинениях Стравинского и анонсированных им, и опосредованным, имперсональным, с пятью подвидами, когда путь к другой музыкальной традиции лежит через чужой вербальный язык⁷⁶; воплощение национальной тематики / музыкального стереотипа; усвоение жанровых моделей и форм, характерных для другой культуры; через ассимиляцию определенных ритмических, гармонических, темброво-фактурных сегментов (с семантическим кодом или без него), показательных для национальной традиции той или иной эпохи; усвоение других типов мышления, регулирующих музыкальную драматургию в конкретных произведениях Стравинского.

4. В большинстве сочинений композитора возникают диалогические миксты, обусловленные полифоническим наложением или диффузным сопряжением двух и более «голосов» разных культур.

5. Наиболее парадоксальный и противоречивый характер носит творчески-созидательный диалог Стравинского с австро-немецкой музыкальной культурой. При наличии незыблемых констант в этой сфере (И. С. Бах), по отношению к другим персоналиям развиваются диалектические отношения притяжения-отталкивания; так, вагнеровская музыкальная драма и бетховенско-брамсовский симфонизм выступают в эволюции композитора в роли необходимых «бродильных ферментов» для вызревания идей модернистского театра и новой инструментальной логики.

6. Особый случай представляет потребовавшая пересмотра традиционно конфронтационная трактовка отношений в паре «Стравинский – Шёнберг». Со стороны Стравинского за внешними проявлениями антагонизма

⁷⁶ В лингвистике определяемый терминами «естественный», или «натуральный» язык.

обнаруживается тенденция движения по направлению к Шёнбергу. Признаки творчески-созидательного диалога в подобном ключе возникают в кантате «Вавилон» и нарастают в священной балладе «Авраам и Исаак», которая может интерпретироваться как посмертный оммаж Стравинского великому «нововенцу».

7. Диалог культур в творчестве Стравинского является динамичным продолжением сложившейся в XIX веке отечественной профессиональной музыкальной традиции, развернутой как на Восток, так и на Запад; еще Б. В. Асафьев отметил эту область интересов русских композиторов (от Глинки через Римского-Корсакова и Чайковского до Глазунова), обозначив ее шумановским названием — «О чужих странах и людях»⁷⁷.

8. Основы диалогической индивидуальности Стравинского закладываются в Санкт-Петербурге, мультикультурной столице Российской Империи, где молодой музыкант знакомился с шедеврами европейской классики; постигал феномен «русской европейскости» через творчество Пушкина – Глинки – Чайковского и литературу Серебряного века; впитывал мирискуснический пассаизм и балетное искусство Мариуса Петипа, послужившее одним из важнейших стимулов для формирования будущего неоклассицизма композитора.

9. Подобно выявленным М. С. Друскиным параллелям с концепцией Й. Хёйзинги «*Homo ludens*» (1938) при изучении присущего искусству Стравинского игрового феномена, существует европейская аналогия применительно к диалогизму Стравинского — созданный М. Бубером ключевой труд в области теории диалога XX века «*Ich und Du*» (1923); его позиции резонируют важнейшим постулатам неоклассической поэтики И. Стравинского.

Теоретическая и практическая значимость работы. Теоретическая значимость исследования заключается в обогащении музыковедения новым ракурсом прочтения творчества одного из крупнейших композиторов XX

⁷⁷ Асафьев Б. В. О чужих странах и людях // Советская музыка. 1953. № 12. С. 39–46.

века. Панорамная концепция кросскультурной диалогии Стравинского позволяет высветить глубинные слои его художественной индивидуальности. Предложенная методология изучения диалогической субстанции в отношении ассимиляции композитором разнообразных компонентов из богатейшего ресурса разных национальных школ европейской музыки может быть использована при изучении наследия других представителей искусства, для которых характерен сходный диалогический посыл как важнейший стилеобразующий элемент и феноменологическая основа творческого процесса.

Практическая значимость настоящей диссертации заключается в возможности развития ее положений в дальнейших исследованиях творчества Стравинского и других композиторов XX века, а также применения нотных материалов, введенных автором в обиход (в частности, вновь открытой «Погребальной песни»), в концертном репертуаре. Результаты работы могут быть использованы в учебном процессе высших образовательных учреждений культуры и искусства — в курсах истории отечественной и зарубежной музыки, анализа музыкальных произведений, истории оперы, оперной драматургии и других дисциплин.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность полученных результатов обеспечивается полнотой и систематичностью отбора материала; последовательным применением методов научного исследования; опорой на новейшие достижения отечественной и зарубежной стравинскианы; широким привлечением исторических документов и аутентичных источников в виде нотных и иных автографов, с которыми автор диссертации имел возможность работать в Архиве Стравинского в Фонде Пауля Захера (Базель), в Центре Арнольда Шёнберга (Вена), в отечественных хранилищах — Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, Кабинете рукописей Российского института истории искусств, Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.

А. Римского-Корсакова. Основные положения диссертации отражены в 18 статьях в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования РФ, в монографии⁷⁸ и учебном пособии⁷⁹ (общим объемом 46,2 а. л.), а также в иных публикациях (числом 54 — на русском, английском, французском, польском и словацком языках) общим объемом 30,75 а. л. Совокупный объем публикаций по теме диссертации составляет 76,95 а. л. Результаты исследований в период с 2007 по 2022 год демонстрировались в ряде открытых лекций, прочитанных в России и за рубежом, а также в докладах на 55 всероссийских и международных научных конференциях с широкой географией, в том числе, проходивших под эгидой Международного музыковедческого общества (IMS), на правах члена которого автор диссертации с 2009 года является сопредседателем исследовательской группы «Stravinsky: between East and West». Уникальный случай апробации научных достижений автора представляет научно-творческий проект, связанный с возвращением в мировую концертную практику считавшейся утраченной «Погребальной песни» Стравинского (ор. 5), рассматриваемой в диссертации как пик немецких (вагнеровских) влияний в творчестве композитора. Сыграв ключевую роль в обнаружении оркестровых голосов сочинения, автор диссертации осуществила первую академическую презентацию опуса, руководила процессом реконструкции партитуры и подготовкой ее к изданию, обеспечив петербургскую премьеру и сотни других исполнений пьесы на разных континентах, — в сотрудничестве с такими влиятельными организациями, как Мариинский театр, музыкальное издательство Boosey and Hawkes⁸⁰, компании Telmondis /

⁷⁸ Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб.: Контраст; Изд-во им. Н. И. Новикова, 2023. 21,5 п. л. Тираж 1000 экз. (Проект поддержан грантом Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций РФ — «на издание социально значимой литературы», Соглашение № 071-11-2022-237).

⁷⁹ Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского: учебное пособие. СПб.: СПбГК, 2005/2008. В 2014 году изданию присвоен гриф УМО РФ.

⁸⁰ См.: Igor Stravinsky. Funeral Song. Full Score / Preface and Editorial Note by Natalia Braginskaya. Boosey & Hawkes: London, 2017. (Hawkes Pocket Scores series).

Mezzo, звукозаписывающая фирма Десса, Хельсинкский фестиваль классической музыки, Люцернский фестиваль и др. Материалы диссертации обсуждались на кафедре истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории в 2009–2012 и в 2023 годах.

Соответствие содержания диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует содержанию специальности 5.10.3. — Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение), в частности, таким ее областям исследований, как: п. 12. История мировой и русской музыки; п. 15. Общая теория музыкального искусства; п. 16. Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений; п. 17. История и теория музыкальных жанров, музыкального языка; п. 18. Музыкальная семиотика и семантика; п. 23. Музыкальное источниковедение. Музыкальная текстология.

Объем и структура работы. Диссертация состоит из Введения, восьми глав и Заключения. Список использованной литературы включает 540 наименований, из них 210 — на 9 иностранных языках. Приложения содержат нотные примеры (I), иллюстрации (II) и дополнительные материалы к Главе 4 (III). Общий объем работы — 500 с.

Глава 1.

Диалог в творчестве Игоря Стравинского: вопросы онтологии¹

1.1. Грани диалогического

1.1.1. О традиции «диалога музыкального»

Если трактовку культуры как игры С. С. Аверинцев называет почти навязчивой идеей минувшего столетия², то почти навязчивой идеей для целой эпохи выглядит, на первый взгляд, и идея диалога, широко проецируемая на разные виды искусства, в том числе, и на музыку. Как указывает Н. А. Гаврилова, «искусство XX века обладает особой концентрацией художественно-исторического времени и пространства, являясь обобщением совокупного опыта предшествующих эпох и разных национальных школ. <...> Диалог прошлого и настоящего, традиции и современности — едва ли не главная тема, которую так или иначе осмысливает современный художник в своем творчестве»³. Словно в продолжение этой мысли, И. В. Гребнева отмечает: «...не случайно теоретические аспекты диалога / интертекстуальности во многом определяют характер гуманитарных исследований, а практика диалога в различных формах — специфику современного искусства»⁴.

Первая ассоциация, вызванная словом «диалог» в связи со Стравинским, — это, разумеется, русское название составленного М. С. Друскиным сборника бесед композитора с Робертом Крафтом («Диалоги», 1971), в которое вошли фрагменты из четырех книг, изданных на

¹ В тексте диссертации использован материал публикации соискателя: *Брагинская Н.* Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. Монография. СПб.: Контраст; Изд-во им. Н.И. Новикова, 2023.

² См.: *Аверинцев С.* Культурология Йохана Хёйзинги // Вопросы философии. 1969. № 3. С. 169. Среди апологетов игровой концепции, помимо Й. Хёйзинги, ученый называет О. Шпенглера, Х. Ортега-и-Гассета, Г. Гессе, М. Бахтина.

³ *Гаврилова Н. А.* Введение // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / коллектив авторов; отв. ред. Н. А. Гаврилова. М., 2005. С. 9.

⁴ *Гребнева И. В.* Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. М., 2010. С. 7.

английском языке в конце 1950-х — начале 1960-х годов⁵. Главные литературные публикации Стравинского «Хроника моей жизни» и «Музыкальная поэтика», как выяснилось сравнительно недавно, тоже «появились на свет в результате соавторской работы»⁶, неизменно включавшей устное обсуждение идей с «ассистентами». «Экстравертность природы [Стравинского], — отмечает С. И. Савенко, — облегчала рождение идей в беседе, стимулировавшей духовную деятельность, так же как соприкосновение с чужим творчеством, с унаследованным жанром и традицией активизировало собственную композиторскую работу»⁷. Во второй части цитаты наблюдается модуляция из области вербальной в область музыкальную, что подчеркивает всеохватность явления, распространяющегося фактически на все виды интеллектуальной активности Стравинского.

Применительно к творчеству русского мастера актуальными становятся самые различные грани понятия «диалог», в том числе «диалог музыкальный» с присущими ему коннотациями. «Тип музыкального изложения, воспроизводящий черты разговорного диалога» — такое определение диалога дает «Музыкальная энциклопедия», где кратко рассматриваются вокальные диалоги как «самостоятельный род музыки» — в качестве прародителей кантаты и оратории в духовной культуре Италии и Германии ренессансной поры⁸. Развернутая история жанровых

⁵ Некоторые названия прямо отражают специфику жанра: «Conversations with Igor Stravinsky» (1959), «Memories and Commentaries» (1960), «Dialogues and Diary» (1963).

⁶ Савенко С. Мир Стравинского. С. 269. Если в рабочих материалах «Поэтики» обнаруживаются краткие письменные конспекты Стравинского, с которыми могли работать его соавторы Ролан-Манюэль и Пётр Сувчинский, то по части «Хроники» никаких набросков в архиве композитора пока не найдено. Это позволило С. И. Савенко заключить, что французский текст «Хроники» появился как продукт устных бесед Стравинского с Вальтером Нувелем, а также вслед за Р. Крафгом отнести «Хронику» к жанру «разговорных мемуаров» (Там же). Огромное количество интервью, данных Стравинским разным периодическим изданиям мира, тоже характеризует диалогическую сущность его личности.

⁷ Там же. С. 281.

⁸ Диалог музыкальный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Стб. 232. Здесь же упоминаются и примеры внедрения диалогических приемов в

разновидностей диалога представлена в Словаре Гроува⁹; в сжатом виде ее излагает Л. О. Акопян, определяя диалог как «вокальный или речевой фрагмент для двух или нескольких персонажей» и указывая на его преломления в светской и духовной музыке, с введением понятия «техника диалога»¹⁰. Как гласит источник, «в Италии XVII века термином *dialogo* обозначались вокальные пьесы речитативного склада, включающие элемент театрализации <...>; к 1700 это жанровое обозначение было вытеснено термином “кантата”»¹¹. Понятие «диалог» практически ушло из жанрового глоссария профессиональной музыки, оставаясь в употреблении лишь в театральной практике (см., в частности, разговорные диалоги как необходимый компонент зингшиля или *opéra comique*), чтобы возродиться во второй половине XX века.

Именно в творчестве Стравинского еще в 1917 году появился первый знак будущего расцвета разнообразных диалогов; им стал незавершенный камерно-вокальный «Диалог Разума и Радости» на текст Петрарки, тяготеющий к традиции старинного жанра, подробнее о нем будет сказано в Главе 2¹². Справедливости ради стоит отметить, что параллельно работе Стравинского над этим опусом родилась «симфоническая драма» Сати «Сократ» (1916–1918) — на тексты подлинных диалогов Платона в переводе Виктора Кузэна. Г. Т. Филенко определяет эту трехчастную композицию Сати как «камерную кантату или ораторию» и, подобно многим другим

инструментальные композиции (от старинных французских органных пьес до II части Четвертого фортепианного концерта Бетховена или II части — «Контрасты» — Концертной фантазии Чайковского для фортепиано с оркестром), правда, без вынесения жанрового обозначения «диалог» в название сочинений; исключение составляет лишь цикл «Диалоги» для виолончели и фортепиано (1937), созданный швейцарцем Ж. Бине.

⁹ См.: *Nutter D., Whenham J. Dialogue // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London, 2001. Vol. 7. P. 282–288. (Далее – Grove-2001).*

¹⁰ Там же.

¹¹ Диалог // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. 2-е изд. М., 2007. С. 299–300.

¹² В данном контексте мы намеренно не рассматриваем «Диалог ветра и моря» / *Dialogue du vent et de la mer*, III часть симфонических эскизов «Море» (1905) Дебюсси, поскольку данное программное название возникает как символистско-импрессионистская метафора, не связанная со старинной жанровостью.

исследователям, называет явным предвестником неоклассицизма «Антигоны» Онеггера, «Аполлона Мусагета» и «Царя Эдипа» Стравинского, указывая на сдержанно-суровый, намеренно «бесцветный», объективированный тон решения античной темы, на «метод архаизации музыкального языка» через грегорианскую псалмодию, а также на «новые принципы музыкального конструирования» (предельно экономная графика письма с доминированием остинатных схем)¹³.

Четыре десятилетия спустя, в 1956 году, во Франции появилась религиозно-философская оперная концепция — «Диалоги кармелиток» Ф. Пуленка (по одноименной пьесе Ж. Бернаноса), — в определенном смысле наследующая традиции духовных диалогов ренессансно-барочной эпохи. В 1950-е музыкальная диалогика — в прямом значении — начала подниматься в Италии, в творчестве знатока *early music* Дж. Ф. Малипьери. В период между 1955–1957 годами он написал восемь Диалогов (*Dialogo*) для разных составов — вокальных и инструментальных, с подзаголовками и без них¹⁴. Любопытно, что его Диалог № 8, как и третья часть «Сократа» Сати, носит название «Смерть Сократа» и основан на том же тексте «Федон» из диалогов Платона.

По стопам Малипьери вскоре пошел его младший соотечественник Л. Даллапиккола: его «Диалоги» / *Dialoghi* для виолончели с оркестром (1959–1960), отмеченные печатью зрелого сериализма, известны как вершина инструментальной музыки композитора. Практически в это же время «Диалоги» / *Dialogo*: Концерт для двух фортепиано и оркестра (1960) родились и в Германии, в творчестве Б. А. Циммермана, с которым

¹³ *Филенко Г. Т.* Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Л., 1983. С. 50, 73–76.

¹⁴ Диалог № 1, 'con Manuel de Falla, in memoria', для малого оркестра; Диалог № 2, для двух фортепиано; Диалог № 3, 'con Jacopone da Todi', для голоса и двух фортепиано; Диалог № 4, 'per 5 strumenti a perdifiato', для духового квинтета; Диалог № 5, 'quasi concerto', для альта с оркестром; Диалог № 6, 'quasi concerto', для клавесина с оркестром; Диалог № 7, для двух фортепиано с оркестром; Диалог № 8 (*L'ottavo dialogo: la morte di Socrate (after Plato)*), для баритона и малого оркестра. См.: *Waterhouse J.* Malipiero, Gian Francesco. Works // Grove-2001. Vol. 15. P. 701–702.

Даллапиккола состоял в переписке. Развитие тенденций инструментального диалога привело к возникновению отечественных образцов, среди них назовем Диалог для виолончели и камерного ансамбля А. Шнитке (1965), а также современную композицию С. Губайдулиной — Третий концерт для скрипки с оркестром «Диалог: Я и Ты» (2018), о нем подробнее будет сказано ниже.

Что касается Стравинского, после проекта «Диалог Разума и Радости» больше к подобному типу сочинений он не обращался, хотя, работая над инструментовками Двух духовных песен Г. Вольфа (1968), русский мастер вновь соприкоснулся со старинным диалогическим жанром, на сей раз в варианте, характерном для немецкого протестантизма в текстах духовных кантат или духовных концертов (*Geistliches Concert*): диалоги верующей души с Христом¹⁵. Между тем, описанные разновидности диалога остаются за пределами нашей классификации, которая подразумевает область более широкой трактовки этого понятия у Стравинского.

1.1.2. Формы кросскультурного диалога в творчестве Стравинского¹⁶

Формы диалогического взаимодействия с художественными субстанциями европейского прошлого и настоящего в творчестве композитора в самом общем плане можно подразделить на два типа: эмпирический и творчески-созидательный (с дальнейшей дифференциацией).

Эмпирический диалог предполагает непосредственные контакты Стравинского с музыкой и музыкантами — контакты, которыми была наполнена его ежедневная профессиональная и личная жизнь. С одной

¹⁵ В качестве хрестоматийного примера музыкальной литературы такого рода приводят обычно сборник А. Хаммершмидта «Диалоги или беседы между Богом и верующей душой» (1645).

¹⁶ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: *Braginskaya N. The dialogue of cultures in Stravinsky music: appearances, phases, roots // Musics. Cultures. Identities. 19th Congress of the IMS. Roma 1–7 July 2012. Programme and abstracts. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2012. P. 503–504.*

стороны, это интенсивное общение композитора с его современниками — представителями той или иной музыкальной культуры — в виде деловых и дружеских встреч, бесед, переписки; с другой стороны, это рецепция конкретных музыкальных образцов через прослушивание, проигрывание, просмотр партитур сочинений — с последующим вербальным откликом на них, а также концертная практика Стравинского пианиста и дирижера.

Творчески-созидательный диалог, в отличие от диалога эмпирического, носит в известном смысле метафорический характер и проявляется в композиторском творчестве Стравинского; мы предлагаем рассматривать его в двух видах, прямом и опосредованном.

Прямой вид творчески-созидательного диалога предполагает наличие конкретных композиторских персоналий, репрезентирующих иную культуру в сочинениях Стравинского и анонсированных им: от инструментовок и обработок (Шопен, Бетховен, И. С. Бах, Дезуальдо, Сибелиус, Вольф) — через промежуточные стадии в виде балетов-пастиччо (Перголези / «Перголези» и Чайковский) — к отдельным вкраплениям примет чужого индивидуального стиля в собственные сочинения, например, веберовская манера, которую композитор обсуждает в «Каприччио» для фортепиано и оркестром или баховский стиль в Концерте «Dumbarton Oaks».

Опосредованный вид творчески-созидательного диалога предполагает имперсональный вариант художественного контакта Стравинского с иной музыкальной культурой. Он имеет как минимум пять подвидов в зависимости от способа осуществления:

1) через чужой натуральный (вербальный) язык, который нередко служит для композитора мостом к другой культуре, что рождает явление «многоязычия» в его творчестве с дополнительным уровнем диалога — лингвистическим; первым опытом такого рода в творчестве Стравинского стало освоение французского в «Двух стихотворениях П. Верлена» (1910), последним — «Сова и Кошечка» (1966) с английским текстом Э. Лира;

2) через воплощение национальной тематики (сюжетики) или национального музыкального стереотипа, закрепленных в программном названии сочинения (как, например, в этюде «Мадрид» для пианолы, фортепианной пьесе «Неаполитана» из цикла «Пять легких пьес» или в оркестровой сюите «Четыре норвежских впечатления»);

3) через усвоение жанровых моделей и форм, показательных для другой культуры: итальянская опера-buffa и concerto grosso; французский балет, французская увертюра; английские маска, антем, баллада, кэтч; австро-германская симфония, немецкая Lied;

4) через ассимиляцию определенных темброво-фактурных образцов с семантическим кодом или без него, а также конкретных ритмических и гармонических приемов, характеризующих стиль эпохи: таковы античные тетра хорды в балете «Орфей», пунктирные ритмы и движение по звукам трезвучия в балете «Аполлон Мусагет» и др.;

5) через усвоение других типов мышления, регулирующих драматургию того или иного произведения, например, немецкий гештальтный тип в проекции на сонатно-симфонический метод или серийную технику.

Предложенная классификация до известной степени условна, она не исчерпывает всего реального богатства диалогических проявлений в композициях Стравинского — проявлений, которые к тому же применительно к живой звуковой материи могут совмещаться, накладываться друг на друга и видоизменяться. Ведь в большинстве случаев в музыке Стравинского мы имеем дело со сложными культурными микстами, предполагающими наличие более чем двух составляющих. Кроме того, в диалогическом процессе творчества «стороны-участники» иногда анонсируются автором, по крайней мере частично, а иногда они существуют в подразумеваемом либо скрытом виде: вспомним хотя бы четверых

«двойников» Перголези¹⁷, словно тайно «впрыгнувших» в партитуру балета-pasticcio «Пульчинелла» из неаполитанской комедии-первоисточника «Четверо одинаковых пульчинелл».

Приоритетное положение при рассмотрении различных типов диалога отдается в нашей работе творчески-созидательному (и в прямом, и в опосредованном вариантах), ведущему непосредственно к музыке Стравинского; сведения, относящиеся к области эмпирического диалога, привлекаются фрагментарно, для создания необходимого биографического фона. Само научное повествование не следует хронологическому принципу, скорее, развивается по спирали, с учетом особенностей творческой эволюции композитора и намеченных в исследовании задач.

1.2. Европейские музыкальные культуры как направления диалога Стравинского

1.2.1. Общие закономерности, хронология

Романское, австро-германское и британское — вот в крупном плане ведущие направления кросскультурного диалога в творчестве Стравинского, как они представлены в настоящей диссертации. К числу периферийных можно отнести польскую и «скандинавскую», точнее североевропейскую, линии. Наиболее сложным и многосоставным маршрутом является романский, он содержит три автономные ветви: французскую, итальянскую и испанскую, различные по своему удельному весу. Иерархия направлений транснационального диалога Стравинского диктует композицию исследования, подразумевающую, с одной стороны, наличие массивных глав, подразделяющихся на параграфы (таковы, помимо первой, французская, итальянская, английская и немецкая главы); с другой стороны, присутствие более сжатых глав, не имеющих внутренней рубрикации, с характерным

¹⁷ Имеются в виду мнимые «Перголези» (Галло, Монца, Вассенар, Паризотти); их произведения издатели XVIII–XIX веков, преследуя коммерческие цели, выдавали за опусы Перголези, о чем авторы балета в 1920 году знать не могли (см. об этом в Главе 4).

подзаголовком «интерлюдия» (таких глав три «Интерлюдия *Polonica*», «Интерлюдия *Hispanica*», «Интерлюдия *Nordica*»).

В европейском ключе мы рассматриваем и ориентализм Стравинского: дальневосточный вариант ориентализма («китайская» опера «Соловей» и «Три стихотворения из японской лирики») — сквозь призму французского экзотизма; ближневосточный вариант (священная баллада «Авраам и Исаак» с использованием иврита) — сквозь призму шёнбергианских устремлений Стравинского, вписывающихся в австро-германское направление диалога.

Поднимая вопросы хронологии, следует отметить, что диалог Стравинского с европейскими музыкальными традициями кульминирует в неоклассический период; его прогрессирование в начале 1920-х ознаменовало обретение композитором новых эстетических опор после вынужденного разрыва с родной почвой. По словам М. С. Друскина, «в 1920–1930-е годы Стравинский хотел глубже познать “внятность” для него других народов, других эпох. Тогда начали множиться его стилистические манеры. Но теперь это осуществлялось не для расширения основы “русской европейскости”, а из желания осознать духовную траекторию универсальной европейской культуры»¹⁸. В то же время, неоклассическая поэтика (и неоклассическая диалогика) сохраняет свою актуальность для Стравинского и за пределами неоклассического тридцатилетия, в поздний период творчества, когда меняется лишь техническое оснащение композитора, а его эстетические интересы остаются нацеленными на дальнейшее постижение европейской истории музыки¹⁹.

Если в активный контакт с британскими музыкальными моделями Стравинский вступает на закате неоклассицизма («Похождения повесы», Кантата), и усиливается это направление в поздний период его творчества

¹⁸ Друскин М. С. Игорь Стравинский // Друскин М. С. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. С. 65.

¹⁹ Об этом пишет и В. В. Смирнов, предлагая не трехзвенную, а двухзвенную концепцию периодизации Стравинского, см.: Смирнов В. В. Стравинский. Грани творчества (к проблеме периодизации) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5. С. 206–215.

как форма эскапизма в отношении американской культуры, в основном оставшейся чуждой композитору, то романское направление с его французской, испанской, итальянской ветвями отчетливо намечается уже на русском этапе эволюции композитора, расцветает в согласии с дягилевскими эстетическими приоритетами, в зрелом неоклассицизме постепенно «восходит» в своем французском варианте к балету «Аполлон Мусагет» и мелодраме «Персефона», а затем и к поздним, итальянским — джезуальдовским штудиям. Тогда как испанская линия сворачивается в начале 1920-х, одним из последних явных французских знаков в музыке Стравинского, уже за пределами неоклассического этапа, стал балет «Агон» (1953–1957), многие идеи которого, как танцевально-жанровые, так и инструментальные, были вдохновлены старинным учебником танцев Франсуа де Лоза²⁰.

Польское и скандинавское направления проявлялись точно: творчески-созидательный диалог с польской музыкой локализовался в ранних оркестровках двух пьес Шопена для балета «Сильфиды» (1909), выполненных по заказу Дягилева; североевропейские вкрапления, воплотившиеся в неоклассической сюите «Четыре норвежских впечатления» (1942) и в поздней обработке Канцонетты Сибелиуса (1963), с точки зрения как прямого, так и опосредованного созидательного диалога носили более длительный характер.

Сложнее дело обстоит с немецкой линией, пожалуй, наиболее интригующей и противоречивой. Хотя сам Стравинский идентифицировал себя с «немецким стволом» «только как отросток»²¹, пунктирная линия соприкосновений с огромной областью австро-немецкой музыки наблюдается на протяжении всего творческого пути мастера, преимущественно под знаком И. С. Баха и Бетховена, с другими эпизодическими «включениями», будь то Гайдн или Моцарт, Вебер или

²⁰ Имеется в виду «Apologie de la Danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'aux dames» (1623).

²¹ Диалоги. С. 186.

Мендельсон, Шуберт или Шуман, Вагнер или Рихард Штраус, Шёнберг или Вольф.

1.2.2. Французская линия

Влиятельность французского художественного вектора объективно обусловлена почти двадцатилетней жизнью Стравинского во Франции²², сопровождавшейся интенсивным творчеством, в процессе которого он не мог миновать соприкосновения с реалиями и традициями окружавшей его культуры, где импрессионизм и ар-нуво сменялись новым динамизмом *Les Six*, неоклассицизмом и ар-деко.

Хорошо известно, что благодаря Сергею Дягилеву Франция появилась в судьбе Стравинского задолго до его переезда в эту страну: начиная с коллективного балета «Сильфиды» (1909), в мозаичную партитуру которого внес свой вклад молодой автор, именно на парижских сценах в последующие годы гремели его блистательные премьеры — театральные и не только. Уже первый большой дебют с балетом «Жар-птица» (1910) привлек к Стравинскому внимание художественной элиты французской столицы²³. «Игорь — упоен успехом балета, — писал из Парижа Андрей Римский-Корсаков брату Владимиру 9 июля 1910 года. — Он перезнакомился здесь со всем передовым французским музыкальным миром, и все до Дебюсси включительно расточали ему комплименты. По-видимому, он действительно понравился всей левой французской публике»²⁴. Начало дружбы с Дебюсси,

²² В выстраиваемой здесь картине кросскультурных диалогов Стравинского положение Франции поистине уникально: нет другой страны в европейском ландшафте, которую бы композитор отметил столь долгим периодом оседлой жизни (1920–1939), переезжая из одного региона в другой: Карантек, Гарш, Биарриц, Ницца, Ворепп, наконец, Париж, с 1934 года (правда, в Париже еще в 1920-е студия «Плейель» выделила композитору офис на ул. Рошешуар, чтобы записывать ролики для пианолы, которой Стравинский увлекался в ту пору).

²³ Помимо музыкантов, это были Марсель Пруст, Сен-Жон Перс, Поль Клодель, Жан Кокто, Андре Жид, Сара Бернар.

²⁴ *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. С. 230. (Далее – Переписка-1).

который дважды способствовал включению русского композитора в общественно-музыкальные организации Франции²⁵, и последующий обмен посвящениями²⁶, тесные контакты с возглавляемым Равелем кружком «апашей» и совместная с Равелем работа над «Хованщиной» по заказу Дягилева — вот важнейшие «всходы» диалога Стравинского с Европой в довоенное время. В военные годы Стравинский находился за пределами Франции, но, по словам Б. Келли, «его воздействие как на мейнстрим, так и на авангард парижской музыкальной жизни продолжалось на расстоянии»²⁷. Сближение с Сати и композиторами группы «Шести» характеризует взаимодействие Стравинского с Францией первых послевоенных лет: именно из уст одного из членов группы, А. Онеггера, прозвучит по адресу лидера неоклассицизма позже, уже в 1952-м, знаменитое «Царь Игорь».

Вместе с тем Париж стал для Стравинского местом, где композитор пережил как великие триумфы, так и жесточайшие удары²⁸. И речь идет не столько об одном из самых грандиозных в истории музыки скандалов, разразившемся на премьере «Весны священной» 29 мая 1913 года в театре Елисейских полей²⁹, сколько о событии 1936 года, когда Игорь Стравинский, к тому моменту уже полноправный гражданин Франции, потерпел фиаско на

²⁵ Имеются в виду «Музыкальное общество независимых» / SIM (см.: Переписка-2. С. 12) и «Общество авторов» (см. письмо К. Дебюсси И. Стравинскому от 24 октября 1915 года // Диалоги. С. 96).

²⁶ Кантата «Звездоликий» (1912) со стороны Стравинского и часть фортепианного цикла «По белым и черным» (1915) со стороны Дебюсси, а также Симфонии духовых (1920), посвященные Стравинским памяти Дебюсси. Как известно, Стравинский и Равель тоже были связаны взаимными музыкальными оммажами: «Цураюки» (№ 3) из «Трех стихотворений из японской лирики» Стравинского и «Вздых» (№ 1) из «Трех стихотворений Малларме» Равеля.

²⁷ Kelly B. Paris // Stravinsky Encyclopedia—2021. P. 310.

²⁸ Закономерно поэтому начало статьи Хелен Майнорс: «Отношения Стравинского с Францией сложны» (*Minors H. J. France // Stravinsky Encyclopedia—2021. P. 177*).

²⁹ Стравинский помнил о нем до глубокой старости; в 86 лет, дрожащей рукой, он внес следующую запись в автограф партитуры балета, хранящейся ныне в Базеле (Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Stravinsky; далее – PSS): «Пусть будет слушатель этой музыки навсегда обеспечен [sic] от издевательства, свидетелем чего я был в Париже весной 1913 года на премьере балетного представления „Le Sacre du Printemps“ в Театре „Champs Elysées“. Игорь Стравинский. Цюрих 11-го окт[ября] 1968 г.» (Цит. по: Брагинская Н. Автографы «Весны священной» в Российской национальной библиотеке // Научный вестник Московской консерватории. Т. 6. Вып. 3 (сентябрь 2015). С. 23.

выборах в Institut de France. Особую горечь к этому печально известному эпизоду биографии композитора добавляет тот факт, что его удачливым соперником оказался «настоящий француз» Флоран Шмитт — в 1910-е один из преданных «апашей», восторженно приветствовавший Стравинского и даже посвятивший ему свою симфоническую сюиту «Трагедия Саломеи» (1911)³⁰. Неспособность Стравинского «победить Ф. Шмитта в борьбе за желанную позицию в Институте Франции <...> была знаком, что он никогда не сможет целиком быть принят как француз», — резюмирует Б. Келли³¹. Композитор покидает Францию в 1939-м, простившись на кладбище Сент-Женевьев де Буа с тремя членами семьи³². «Почти 30-летняя связь с Парижем была разорвана»³³, но среди французских коллег, с которыми Стравинский поддерживал отношения после переезда в США, оставалась верная Надя Буланже: еще в 1929 году композитор пригласил ее в качестве учителя по теории музыки и композиции для своего сына Святослава-Сулимы, готовившегося к карьере профессионального пианиста³⁴. В 1950-е, по инициативе старого парижского друга Петра Сувчинского, Стравинский сблизился с молодым Пьером Булезом. Их недолгая дружба закончилась для Стравинского еще одной, последней парижской катастрофой. Ею обернулась французская премьера «Плача пророка Иеремии», прошедшая 14 ноября 1958 года под управлением автора, Стравинского, в серии руководимых Булезом *Concerts du Domaine musical*. Тот вечер был описан в дневнике Стравинского

³⁰ Татьяна Баранова-Монигетти отмечает, что, судя по письму Стравинского к Флорану Шмитту от 2 ноября 1912 года, для него в то время много значило внимание со стороны известного французского композитора: «Когда наконец появятся ноты Вашей гениальной „Саломеи“, чтобы я смог пережить счастливые часы, играя ее подряд с листа <...> Это без лести! Поверьте мне! Я горжусь, что произведение мне посвящено» (*Баранова-Монигетти Т. Б. Оммаж Игорю Стравинскому (к 140-летию со дня рождения) // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 99*).

³¹ *Kelly B. Paris. P. 311.*

³² В течение полугода в 1938–1939-м он потерял жену, дочь и мать (см.: Фрагменты из диалогов И. Стравинского с Р. Крафгом: Симфония en Ut // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова, под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М., 1973. С. 54).

³³ *Kelly B. Paris. P. 311.*

³⁴ См.: *Stravinsky M. A. Amitie. A friendship of half a century: Nadia Boulanger and Igor Stravinsky // Stravinsky: A to Z. P. 12–21; Francis K. Nadia Boulanger and Stravinsky: The Transition to America // Stravinsky in Context. P. 133–142.*

как «несчастнейший концерт» в его жизни³⁵. Полный провал сочинения, в котором композитор и его близкие винили Булеза, не подготовившего должным образом оркестрантов и хористов к исполнению сложной партитуры, стал для Стравинского тяжелейшей травмой³⁶. «Париж (его отчаянная пресса и идиотская невежественная толпа) меня навсегда отвергла [sic], и я более не чувствую, как прежде, себя желанным, оттого я Парижа избегаю и его Маркевичам, Лифарям, Бернштейнам, Голэа, Вюиллермозам <...> меня больше не видать», — писал композитор Сувчинскому 11 июня 1959 года³⁷. Стравинский действительно больше не выступал в Париже, а три года спустя Булез, возможно пытаясь загладить вину, преподнес ему к 80-летнему юбилею «самый изобретательный» и, пожалуй, самый искусный музыкальный оммаж, впервые описанный Т. Барановой-Монигетти³⁸.

Это лишь отдельные фрагменты, в основном из области диалога первого типа, обозначенного нами как эмпирический. Во французской главе (Глава 2) настоящей диссертации во главу угла поставлен ранний этап творчески-созидательного диалога Стравинского с музыкальной Францией и исследование его петербургской предыстории. В качестве главных объектов изучения избираются камерно-вокальный диптих на стихи П. Верлена и опера «Соловей».

1.2.3. Итальянская и испанская линия

В отличие от Франции, Италия никогда не была местом постоянного жительства для Стравинского, тем не менее, итальянское направление эмпирического диалога отличалось у него большой интенсивностью. С. И. Савенко намечает итальянскую траекторию творческой жизни

³⁵ См. письмо П. П. Сувчинского к И. Ф. Стравинскому от 19 декабря 1958 года и комментарий С. И. Савенко (Переписка-4. № 2247).

³⁶ «Да, не с чувством благодарности Булэзу буду вспоминать я пережитое мною в Париже, — писал Игорь Федорович Сувчинскому 25 января 1959 года. — И как это он такой умный, здравый и честный не имел достаточно мужества <...> сказать „МЭА КУЛПА“» (Переписка-4. № 2255).

³⁷ Переписка-4. № 2275.

³⁸ *Баранова-Монигетти Т. Б.* Оммаж Игорю Стравинскому. С. 103–106.

Стравинского в опоре на такие события, как гастроли в этой стране с дягилевской труппой, многократные «сольные» выезды в роли дирижера и пианиста, наконец мировые премьеры — от Гимна новой России в Риме (апрель 1917)³⁹ до поздних венецианских премьер: «Похождения повесы» (1951), *Canticum sacrum* (1956), *Threni* (1958), Монумент Джезуальдо ди Веноза (1960)⁴⁰. В Венеции же композитор был похоронен.

При жизни Стравинскому довелось общаться с итальянскими композиторами нескольких поколений — от Пуччини и «пятерки великих» до Даллапикколы и Берио. Наиболее тесные связи установились у него с музыкантами «поколения 80-х», или «*cinque grandi*», среди которых он особенно выделял Казеллу и Малипьеро, в свою очередь питавших к нему большой пиетет и почтивших его монографиями⁴¹. Творчество Стравинского и его личность оказали мощное воздействие на развитие итальянской музыки XX века. Думается, парижская премьера «Весны священной» «пробудила от долгой и опасной летаргии» не одного Малипьеро⁴². Недаром современный итальянский музыковед Л. Верди утверждает, что «в 1913 году зародилась новая итальянская музыка», и выстраивает в сочинениях Казеллы и Малипьеро под эгидой «нового русского веяния» развернутую систему разнообразных параллелей как общеэстетического, так и интонационно-тематического свойства с творчеством Стравинского⁴³. Можно предположить, что Стравинскому восторженно внимали не только «новые итальянцы» и футуристы (Прателла и Руссоло): последний взлет Пуччини в

³⁹ Тогда же, весной 1917 года, в Риме было показано инициированное Дягилевым «светотехническое представление» на музыку «Фейерверка» Стравинского, в котором приняли участие итальянские художники-футуристы Деперо и Балла.

⁴⁰ *Савенко С.* Игорь Стравинский в Италии // Италия — Россия: четыре века музыки / ред.-сост. Л. В. Кириллина. М., 2017. С. 344–352.

⁴¹ *Malipiero G. F.* Strawinsky. Venice: Cavallino, 1945; *Casella A.* Strawinski. Brescia: La Scuola, 1947.

⁴² Фраза принадлежит Малипьеро. (Цит по: *Рудко М. В.* Оперное творчество Джан Франческо Малипьеро и эстетика итальянского театра масок: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2019. С. 51).

⁴³ *Verdi L.* Влияние Мусоргского, Римского-Корсакова и Стравинского на итальянскую музыку начала XX века // Италия — Россия: четыре века музыки. С. 310. «Радикализм» Казеллы он сравнивает с аналогичным качеством Стравинского.

поздний период его эволюции произошел не без влияния модернистского театра Стравинского⁴⁴.

Еще более отдаленную и, на первый взгляд, неожиданную параллель приводит К. Дроми, указывая на «Колыбельные кота» (1915) Стравинского, написанные для контральто и трех кларнетов, в качестве модели для *Goethe-Lieder* (1953) Даллапикколы⁴⁵ — семи песен для меццо-сопрано и трех кларнетов. Хотя сам Даллапиккола называл в качестве главного импульса при работе над гётевским циклом веберновские «Каноны» (ор. 16) для сопрано, кларнета и бас-кларнета, важно подчеркнуть, что появление в творчестве Веберна камерно-вокальных сочинений подобного состава, по наблюдению В. Н. Холоповой, было инспирировано его знакомством в 1919 году с «Колыбельными кота» и «Прибаутками» Стравинского⁴⁶. Контакт не прямой, но тем не менее, очевидный. Кстати, Стравинский имел представление о новейшей итальянской музыке, которая создавалась уже следующими поколениями композиторов после «пятерки великих», в том числе, их учениками (Мадерна, Ноно), а также представителями других школ (Даллапиккола и его последователь Берлио). На страницах «Диалогов» и интервью встречаются названия конкретных произведений, с которыми Стравинский был знаком (разумеется, реальный их список гораздо шире): кантата «Прерванная песнь» / *Il Canto Sospeso* (1956) Луиджи Ноно; опера «Улисс» / *Ulisse* (1968) и Пять песен / *Cinque Canti* (1956) для баритона и восьми инструментов Луиджи Даллапикколы; «Differences» (1959) для

⁴⁴ В свою очередь, некоторые звуковые идеи Пуччини могли повлиять на «Петрушку» Стравинского, например, тема Латинского квартала во вступлении ко II акту «Богемы».

⁴⁵ *Dromei C. Stravinsky's Ear for instruments // Stravinsky in Context*. P. 175.

⁴⁶ Веберн побывал на премьере вокальной сюиты Стравинского 6 июня 1919 года в Вене и «был заморожен и стилем музыки в целом, и “кошачьими кларнетами” в особенности». (Холопова В. Стравинский в тексте музыки эпохи // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 178. Исследовательница приводит восторженный отклик Веберна из письма к Бергу от 9 июня 1919 года). «Именно начиная с 1919 года Веберн пишет подряд шесть (!) своих циклических опусов для вокальных голосов с участием кларнетов», — отмечает В. Н. Холопова, называя ор. 14–19 и среди них искомые «Пять канонов на латинские тексты» ор. 16 (Там же).

ансамбля и магнитофонной ленты и электроакустическая музыка «Тема: Приношение Джойсу» / *Thema. Omaggio a Joyce* (1959) Лучано Берлио⁴⁷.

После кончины И. Ф. Стравинского 6 апреля 1971 года в США именно Лучано Берлио присутствовал на двух траурных церемониях — 9 апреля в Нью-Йорке и 15 апреля в Венеции, о чем в 1972-м давал документальный репортаж для *Radiotelevisione Italiana*⁴⁸. Если музыкальная часть нью-йоркского прощания содержала лишь два хора Стравинского, «Отче наш» и «Богородице Дево», исполненные на русском коллективом *Gregg Smith Singers*, то долгая венецианская служба, проходившая в Церкви Св. Иоанна и Павла⁴⁹, включала и литургическую часть — отпевание по греческому православному обряду, и развернутую концертную программу, где помимо *Requiem Canticles* Стравинского, фигурировали *Missa defunctorum* Алессандро Скарлатти и три органные пьесы Андреа Габриели. В последний путь русского мастера провожали под звуки итальянской музыки.

В итальянской музыкальной культуре Стравинский ориентировался очень свободно: в текстах его бесед и интервью встречается свыше 50 имен итальянских композиторов разных школ, разных исторических периодов. Мысль Стравинского трассирует по огромному пространству итальянской музыки с редкостной непринужденностью, выказывая его феноменальную эрудицию. Приведем несколько примеров, намеренно оставляя здесь за скобками фигуры Перголези и Дезуальдо, которые будут обсуждаться в специальной главе. «Из венецианской музыки ... я хотел бы возродить Монтеверди, двух Габриели, Чиприано и Вилларта...»⁵⁰. «Я изучил целиком

⁴⁷ Бруно Мадерну, прямого ученика Малипьеро, он ценил, прежде всего, как дирижера (композитора-дирижера), сравнивая его на этом поприще с Густавом Малером и Пьером Булезом (см.: Диалоги. С. 62).

⁴⁸ См.: *Dottori M.* «It is Venice that he loves» // *Stravinsky in Context*. P. 98–106.

⁴⁹ Другое название — *Basilica San Zaniolo*, второй по значению храм города после Собора Св. Марка, — там с XV века проводили траурные церемонии в честь почивших дождей.

⁵⁰ Диалоги. С. 261. Стравинский записывает нидерландца А. Вилларта в «итальянцы» на правах основателя венецианской школы: «ведь даже великий Обрехт был одно время венецианцем» (Там же).

всю духовную музыку Палестрины»⁵¹. «В Санкт-Петербурге Верди всегда служил темой для дискуссий. Чайковский восхищался им, кружок Римского — нет. Когда я как-то в беседе с Римским отозвался о Верди с восхищением, он посмотрел на меня так, как посмотрел бы Булез, если бы я предложил ему исполнить мои Балетные сцены в Дармштадте»⁵². «Не является ли знаменитая бузониевская “попытка определения мелодии” (1922) достаточно точным предсказанием мелодической концепции многих молодых композиторов настоящего времени?»⁵³

Вступая в творчески-созидательный диалог с итальянскими музыкальными традициями, Стравинский опирался на театральные достижения итальянской культуры, выстраивая свой тип «оперы в стихах» через постижение законов оперы-буффа и оперы-серия с характерными для них канонами вокальных форм, типами арий, и самой драматургией, отличной от симфонизированной музыкальной драмы — «оперы в прозе». Объектом пристального внимания композитора становились и инструментальные жанры — итальянская увертюра, итальянский концерт, в которых Стравинский наблюдал формульный тематизм быстрых частей и риторические фигуры частей медленных. На закате дней он равно восхищался ренессансно-барочным мадригалом и поздним Верди. Не случайно свои «Заупокойные песнопения» «Стравинский намечал, пользуясь текстом Реквиема Верди», — подчеркивает С. И. Савенко, указывая и на другие пересечения двух столь далеких друг от друга композиций⁵⁴.

Примечательно, что свое видение таких основополагающих для истории музыки явлений, как соната и симфония, Стравинский объясняет при помощи итальянских или романских дефиниций (см. антиномии *sonare* /

⁵¹ Там же. С. 230.

⁵² Там же. С. 57. Уже с петербургских времен Стравинский хорошо знал «Травиату», «Трубадура», «Риголетто», «Аиду» и «Отелло». В дальнейшем список постоянно увеличивался. О подробностях вердианы Стравинского см. в упомянутой статье А.А. Логуновой.

⁵³ Диалоги. С. 238.

⁵⁴ Савенко С. Мир Стравинского. С. 212.

cantare⁵⁵, а также *sinfonia* от латинского *symphōnia*⁵⁶). Показательна в этом смысле работа композитора с фортепианной Серенадой *in A* (1925). Как известно, в опубликованной версии сочинения названия трех из четырех частей цикла (кроме первой, *Hymne* / Гимн) даются автором на итальянском языке — *Romanza*, *Rondoletto*, *Cadenza Finala* [sic]. Материалы Фонда Пауля Захера раскрывают новые нюансы в истории Серенады; речь идет о манускрипте пьесы, снабженном надписью автора на русском: «Частью Катей [Е. Г. Стравинской — *Н.Б.*], частью мною переписано. И. Стравинский 1926»⁵⁷. Сочинение именуется здесь не по-немецки, *Serenade*⁵⁸, а по-итальянски — *SERENATA*⁵⁹. Написание названия I части («Гимн») несколько раз меняется при неизменной латинице: *Hymne d'introduction*, затем *Hymne* и наконец — итальянское *Inno*, впрочем, как мы знаем, не ставшее изъявлением последней авторской воли, вероятно, в силу трудной читаемости хвалебного посыла. Но в «домашнем» варианте (для семейного архива), появившемся год спустя после окончания произведения, итальянский колорит сохранился во всех деталях. За год до появления сочинения Стравинского Валерий Брюсов написал свое стихотворение *Dolce far niente*⁶⁰, тоже прибегнув к сладостным итальянским фонемам в его названии. Пусть брюсовская греза по ушедшей юности возникла не на Адриатике, а на крымском берегу (Алупка, 1924), здесь читается тот же образ Италии, которому в русском искусстве традиционно сопутствовал архетипический мотив «земного рая». Думается, потребность Стравинского в

⁵⁵ См.: *Стравинский И.* Хроника моей жизни / пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М., 2005. С. 261. (Далее — Хроника (Вершинина)).

⁵⁶ «Мои “Симфонии”, или “Созвучия” (ибо именно в этом, уже давно используемом художниками и поэтами смысле, я понимаю слово “симфония”)...» Публицист. С. 45. [1924].

⁵⁷ PSS. Mf 114. S. 0001–0006.

⁵⁸ Английская версия идентична, а полноценный французский вариант должен был бы выглядеть как *Sérénade*.

⁵⁹ Именно так, заглавными буквами, да еще и с красивой разбивкой на два ряда по вертикали, когда в верхнем ряду оказывается сегмент SERE, в нижнем — NATA.

⁶⁰ «Сладкое ничегонеделание».

итальянском была вызвана посвящением Серенады: «Моей жене». Не воплощает ли Серенада Стравинского — светлый оммаж его верной, кроткой спутнице Екатерине Гавриловне — грезе автора по безмятежности? Сдержанная нежность, вызванная образом dedicatee, объясняет и выбор жанра, и особенности композиции, вмещающей исключительный для Стравинского «Романс», дополненный «странным» (С. Уолш)⁶¹ медленным, лирическим финалом, не говоря о трогательных смысловых обертонах, содержащихся в итальянском слове *Rondoletto*⁶².

Именно с позиций анализа итальянского языка будут рассмотрены в итальянской главе (Глава 4) две обработки Стравинского: балет с пением «Пульчинелла», содержащий целую вокальную сюиту, где одним из важных регуляторов драматургии выступает вербальный (итальянский) текст; а также *Monumentum pro Gesualdo di Venosa*, в котором мадригальная поэзия, даже будучи изъятая из произведения, диктует многие особенности инструментовки, фактуры, динамики, штриха. Данный исследовательский фокус применительно к указанным произведениям является принципиально новым.

На первый взгляд, вклад Стравинского в освоение музыкальной испанистики минимален и сводится к двум инструментальным миниатюрам 1917 года — фортепианной «Эспаньоле» и этюду для пианолы «Мадрид», имеющих и оркестровые редакции. В то же время испанское направление творческой активности композитора оказывается сколь разветвленным, столь и насыщенным открытиями. Поскольку в отечественной науке круг испанских интересов Стравинского фокусировался ранее преимущественно на парах «Стравинский — Пикассо» (в монографии М. С. Друскина и статье

⁶¹ *Walsh S. Music of Stravinsky. P. 123.* К слову, исправляя языковую шероховатость авторского названия (*Cadenza Finala*), Уолш дает его верную версию: «*Cadenza-Finale*».

⁶² «Маленькое рондо» — *Rondoletto* фонетически созвучно и слову *Rondine* (ласточка), и названию лирической оперы Масканьи «*Lodoletta*» (1917), которое часто переводится как «Жаворонок». Завуалированный лирический импульс прослеживается и в авторских исполнениях Серенады, например, в записи, сделанной в Париже в июле 1934 года.

С. И. Савенко)⁶³ и «Стравинский — Фалья» (в монографии И. А. Кряжевой)⁶⁴, Главу 5 можно расценивать как скромную попытку системного анализа проблемы «Испания в рецепции Игоря Стравинского» с учетом следующих ракурсов: воплощение испанской тематики в творчестве Стравинского как одна из разновидностей созидательного диалога опосредованного вида; две ветви эмпирического диалога в виде отклика на явления испанской музыкальной культуры и испанского художественного менталитета, а также круг испанских контактов композитора в сфере искусства, расширяющийся за счет привлечения новых имен и уточняющей информации в связи с именами известными (включая П. Пикассо). Отрадно отметить, что в недавно вышедшей статье Г. Гриффитса «Испания Стравинского: веер или зеркало?»⁶⁵ ключевые позиции, касающиеся вызревания неоклассических представлений композитора на испанском материале, «зеркально отражают» идеи, сформулированные нами более десяти лет назад, в начале разработки данной проблематики.

1.2.4. Английская линия

В истории европейской музыки после Генделя можно назвать, пожалуй, лишь одного выдающегося композитора неанглийского происхождения, чье творчество было бы отмечено печатью столь же интенсивных английских влияний: Игорь Стравинский. Но, в отличие от Генделя, который провел при лондонском королевском дворе почти сорок лет, Стравинский, как известно, никогда подолгу на Британских островах не жил. Еще в первые десятилетия XX века он регулярно появлялся в Лондоне с гастролями, сначала в составе

⁶³ См.: *Друскин М.* Игорь Стравинский. Л.: Советский композитор, 1982. С. 88–89, 142, 191; *Савенко С.* Стравинский и Пикассо. К истории одного сотрудничества // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. С. 269–287.

⁶⁴ *Кряжева И. А.* Мануэль де Фалья. Время, жизнь, творчество. М., 2013. Для полноты картины упомянем и статью Л. Б. Баяхуновой, содержащую отдельные наблюдения над оркестровкой этюда Стравинского «Мадрид» (*Баяхунова Л. Б.* Образ Испании в слуховом опыте России (XX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания: сб. ст. / отв. ред. В. Е. Багно. СПб., 2001. С. 353–372).

⁶⁵ *Griffiths G.* Stravinsky's Spain: Fan or Mirror? // *Stravinsky in Context*. P. 90–97.

дягилевской антрепризы, позже — на собственных авторских концертах. С переселением композитора в США после 1939 года европейские турне по понятным причинам сократились. Между тем отсутствие «английского периода» в биографии великого музыканта не отменяет того длительного контакта с сокровищами английского художественного и интеллектуального опыта — парадоксального «контакта на расстоянии», которым отмечена последняя треть композиторского пути Стравинского. Заметим, тяга русского мастера к английским культурным ценностям достигает апогея и приносит богатые творческие плоды именно в то время, когда, переместившись за океан, в физическое и духовное пространство другого земного полушария, он оказался максимально удаленным от географических границ Великобритании.

Почти одновременно со Стравинским покидает Европу и пересекает Атлантику его соотечественник, другой знаменитый петербуржец — Владимир Набоков, с 1940 года обретающий статус англоязычного писателя⁶⁶. Набоковский «ужас расставанья с живым, ручным существом»⁶⁷, каким был для обоих родной язык — инструмент творчества, Стравинский пережил двадцатью годами раньше, на рубеже 1910–20-х, в пору своего первого кризиса. «Русский язык, изгнанник моего сердца, стал музыкально недоступным»⁶⁸, — приняв эту трагическую истину, композитор шагнул в неоклассицизм и приступил к музыкальному освоению европейских языков и стилей. Свою вынужденную эмиграцию в США Стравинский скоро осознал как «изгнанничество к <...> чуждой культуре»⁶⁹, но не питал иллюзий по поводу собственного будущего на европейском континенте: «Я решил остаться. <...> Моя музыкальная деятельность переместилась сюда, и, как кажется, нет никаких оснований надеяться на возвращение к нормальной

⁶⁶От набоковского особняка на Большой Морской отцовский дом Стравинского на Крюковом канале отделяют несколько минут ходьбы. Соседи по Петербургу, И. Стравинский и В. Набоков, оба стали гражданами США в 1945 году.

⁶⁷ *Набоков В.* Другие берега. Л., 1991. С. 23.

⁶⁸ Диалоги. С. 177.

⁶⁹ Там же. С. 110.

жизни в Европе, когда закончится этот ужасный конфликт»⁷⁰. В очередной раз перед композитором встала трудноразрешимая задача, идеальную формулировку которой он нашел позже у Йейтса: «Себя я должен сделать заново»⁷¹.

Как проходила адаптация художника к новым условиям жизни? Соприкосновение Стравинского с «целлулоидной атмосферой американского шоу-бизнеса»⁷² ограничилось несколькими опусами *incidental music*. Джазовые опыты достигли кульминации в Эбони-концерте. Вместе с тем на протяжении 1940-х в непривычной культурной среде композитор стойчески сохранял прежние жанрово-стилевые ориентиры, правда, реализовал он свои серьезные творческие намерения преимущественно в области чистого инструментализма, какое-то время намеренно игнорируя вокальную музыку. После «Персефоны» и «Богородице Дево» из музыки Стравинского на десять лет ушло слово. Новая смена языковых координат, настигшая художника на рубеже 1930–40-х, лишь усугубила ситуацию. Вряд ли можно обнаружить более экспрессивную аллегорическую молчаливую фигуру, нежели образ безгласного певца Орфея с его «мимическими ариями» в последнем неоклассическом балете Стравинского. Преодоление вокальной «паузы» наметила кантата «Вавилон» — первое сочинение мастера с английским текстом.

Если Набокову так и не удалось превозмочь болезненность перехода на английскую прозу, то для Стравинского включение в свой музыкальный глоссарий нового языка символизировало не только возвращение к вокальной интонации; английский стал для композитора своего рода спасительным мостом к другой культуре, в процессе его творческого «вживания» в которую очень большую роль сыграла литература. Именно поэтому в Главе 6 столь большое внимание уделяется исследованию сюжетов литературно-эстетического свойства в эмпирическом и творчески-созидательном диалогическом опыте Стравинского. Здесь и усвоение старых

⁷⁰ Из письма 1942 года к Э. Фойгту (цит. по: *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 77).

⁷¹ Публицист. С. 300.

⁷² *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford, 1993. P. 62.

традиций большой английской литературы (Шекспир, Э. Лир), и общение с современными мастерами слова У. Х. Оденom, Т. С. Элиотом, О. Хаксли и Д. Томасом, и вопросы трактовки английского языка в собственно музыкальных композициях мастера. Одним из ключевых объектов изучения в этом разделе диссертации становится опера «Похождения повесы», в анализе которой открываются принципиально новые грани, явившиеся следствием плодотворного диалога Стравинского с британской культурой прошлого и настоящего.

1.2.5. Немецкая линия⁷³

Первые штрихи к портрету европейской музыки, складывавшемуся в представлении молодого Стравинского еще до знакомства с романтической и современной французской культурой, были немецкими. Юный петербуржец, соприкасаясь с австро-германским музыкальным менталитетом, разучивал за фортепиано сонаты венских классиков и Шуберта, восхищался вагнеровскими операми в Мариинском театре, слушал в концертах классические оратории и симфонии (пусть и в ограниченном наборе), а позже под руководством Римского-Корсакова упражнялся в инструментовке, используя образцы фортепианной и квартетной музыки Бетховена и Шуберта. Известно, что из трех иностранных языков, на которых говорил композитор, в совершенстве он владел именно немецким: четверть немецкой крови, унаследованная Стравинским по материнской линии, связывала его с фамилиями Литке, Фурман, Энгель⁷⁴. Немецкие гены, пусть и в существенно измененном виде, сказались в большей степени в инструментальной, нежели в вокальной музыке Стравинского. В многоцветии вербальных языков,

⁷³ В тексте данного подраздела использован материал следующих публикаций соискателя: Брагинская Н. История о договоре с дьяволом: Стравинский по следам Гёте? // Стравинский в контексте времени и места: материалы науч. конференции / ред.-сост. С. И. Савенко. М., 2006. С. 132–147; Брагинская Н. А. Шуманиана Стравинского // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: сб. ст. / ред.-сост. Н. А. Брагинская. СПб., 2011. С. 290–299.

⁷⁴ Свой вклад в лингвистическое воспитание юного композитора внесла и немецкая бонна Берта Эссерт, прожившая в семье Стравинских не одно десятилетие.

наполняющих музыкальный мир композитора, немецкому слову отведено весьма скромное место в сравнении с русским и английским, французским и латынью. Немецкие тексты проникают в его сочинения лишь в «пассивной» форме, в опусах-рекомпозициях («Vom Himmel hoch» И. С. Баха и Две духовные песни Гуго Вольфа). Складывается впечатление, что Стравинский сознательно дистанцировался от немецкой просодии в своем творчестве. Возможно, так проявлялась его реакция против немецкого романтизма и его жанрового синонима — Lied, долгие годы отвергавшейся Стравинским как *idée musicale*⁷⁵. Тем удивительнее выглядит его позднее обращение к Г. Вольфу, как и удовлетворение, высказываемое в «Диалогах» по поводу малеровского возрождения: «Я рад, что молодые музыканты смогли теперь оценить *лирический* дар (курсив мой — Н.Б.) в песнях <...> Густава Малера»⁷⁶.

Анализируя диалог Стравинского с австро-немецкой культурой, необходимо уточнить соотношение дефиниций *германское* — *немецкое* — *австрийское*. Под немецким направлением здесь понимается освоение композитором австро-германских культурных территорий, объединение которых под одной рубрикой соответствует собственным высказываниям Стравинского и определенной эволюции его представлений. Если в 1920–1930-е он отделяет немца Вебера, «этого короля музыки»⁷⁷, от австрийцев Гайдна, Моцарта и Шуберта, то на рубеже 1950–1960-х, как отмечает С. И. Савенко, «картина меняется», и в весьма длинный перечень композиторов «немецкого» ствола, с которым Стравинский идентифицирует себя с оговоркой, попадают как немецкие, так австрийские авторы⁷⁸. «Знаю также, что связан — только как отросток — с немецким стволом (Бах — Гайдн — Моцарт — Бетховен — Шуберт — Брамс — Вагнер — Малер — Шёнберг); здесь существенно лишь то, откуда вещь происходит и куда она

⁷⁵ См.: Публицист. С. 49.

⁷⁶ Диалоги. С. 116.

⁷⁷ Хроника (Вершинина). С. 345.

⁷⁸ См.: Савенко С. Мир Стравинского. С. 291.

приведет. Но быть отрошком — может быть и преимущество»⁷⁹. Дадим для сравнения более раннюю цитату — из пражского интервью 1924 года: «Я все-таки не стал бы отождествлять австрийскую⁸⁰ культуру 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. Она всегда была более подвержена самым различным музыкальным влияниям. <...> Взаимопроникновение иных национальных культур — ее художественный признак и ее достоинство»⁸¹. Последняя фраза высказывания Стравинского особенно ценна: здесь композитор фактически говорит о явлении кросскультурного диалога (не применяя этого термина) и дает ему позитивную оценку.

Но вернемся к ряду имен, заданному Стравинским в «Диалогах». Этот способ обозначения композитором своих немецких музыкальных связей предопределил строение немецкой главы в нашей диссертации. Глава 8 стала единственной, состоящей из параграфов-персоналий, причем из списка взята лишь часть имен (Бетховен, Вагнер, Шёнберг), но в то же время привлекаются имена Рихарда Штрауса и Гуго Вольфа, которые композитор обходит молчанием в приведенной цитате.

Чем обусловлен принцип отбора в нашем случае? Диалогический контакт с творчеством И. С. Баха был, пожалуй, самым долговременным, прочным и постоянным⁸², начавшись с освоения клавирных фуг в ранней юности и завершившись позднейшими инструментовками четырех баховских прелюдий и фуг — последней композиторской работой Стравинского (1969). При этом, по свидетельству Р. Крафта, в американские годы Стравинский

⁷⁹ Диалоги. С. 186.

⁸⁰ В оригинале — «австро-венгерскую культуру», уточняет В. П. Варунц (Публицист. С. 52).

⁸¹ Публицист. С. 51.

⁸² Фигуры И.С. Баха не коснулась «демонстративная антитевтонская позиция» (Дж. Коулман) Стравинского времен Первой мировой войны.

каждое рабочее утро начинал с проигрывания музыки И. С. Баха («прелюдия для скрипки и фортепиано»), перед тем как приступить к сочинению⁸³. Бах для Стравинского во все времена оставался незыблемым авторитетом, поскольку его объективированная музыкальная поэтика идеально соответствовала канонам музыкальной поэтики русского мастера. «Бахиана» Стравинского в апологетическом ключе откомментирована самим композитором, прежде всего в годы становления его неоклассицизма, происходившего под лозунгом «назад к Баху»; эту тему детально разрабатывали и исследователи, включая Г. Гриффитса, выдвигающего любопытную гипотезу: приверженность к контрапункту (и творчеству Баха как эталонному его образцу) была унаследована Стравинским от учителя — Н. А. Римского-Корсакова⁸⁴.

Эмпирический диалог Стравинского с музыкой Гайдна и Моцарта не утихал на протяжении всей его жизни, безусловно, принося свои результаты и в сфере творчески-созидательной. В «Диалогах» композитор сочувственно цитирует письма Гайдна, одобрительно высказывается о его симфонических и камерных сочинениях, восхищается его звуковой изобретательностью: «Из всех музыкантов своего времени Гайдн, я думаю, яснее других постиг, что быть совершенно симметричным значит быть совершенно мертвым»; «... я люблю Гайдна за различную длину его фраз»⁸⁵. Именно эта, приводившая Стравинского в восторг «различная длина фраз» в *Andante* одной из «лондонских симфоний» так же, как и «невероятная свобода гармонии и голосоведения» в медленной части моцартовского «Юпитера» (сочинений, которые он с энтузиазмом проигрывал летом 1939-го), повлияла, по словам

⁸³ См.: Игорь Стравинский. Избранные главы: документальный фильм к 125-летию со дня рождения композитора (из телецикла «Гении») / автор идеи А. Кончаловский, реж. М. Соловцова. М.: телеканал «Культура»; Фонд Андрея Кончаловского, 2006.

⁸⁴ См.: *Гриффитс Г.* Еще раз о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского: пути к неоклассицизму и другие совпадения / пер. с англ. В. Хаврова // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 4. С. 8–9; *Carr M. A.* After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–1925). Oxford, 2014; *Гливинский В. В.* Эстетико-стилевая природа «фальшивизмов» в «бахизмах» Стравинского.

⁸⁵ Диалоги. С. 228.

С. Уолша, на строй его собственной Симфонии in C с характерным для нее нарушением «строгих конвенций» классицизма⁸⁶. Одной из кульминаций эмпирического диалога с Гайдном стала торжественная церемония награждения Стравинского медалью Королевского Филармонического общества в мае 1954 года в Лондоне, где композитору вручили драгоценный подарок — отделанную серебром дирижерскую палочку Гайдна!⁸⁷

Диалог с Моцартом подразумевал, помимо разных жанров упомянутой инструментальной музыки, его мессы и, разумеется, богатое оперное наследие. Пиетет Стравинского к автору буффонных оперных шедевров сполна отразился в главной опере русского мастера, «Похождения повесы», венце его неоклассицизма. Известно, что в начале работы над «The Rake's Progress» композитор выписал в «Boosey and Hawkes» четыре оперы Моцарта. Разнообразные моцартовские влияния многократно обсуждались в научной литературе в отношении последней оперы Стравинского. Мы лишь в самом общем плане суммируем конструктивные наблюдения С. Уолша, четко разграничившего роли двух поздних моцартовских комедий в художественном целом «Повесы»: если в «Cosi fan tutte» Стравинского вдохновляло богатство ансамблевой техники, а также «схематизм» самой истории с присущим ей «манипулятивным компонентом», то *веселая драма* «Дон-Жуан» могла подсказать авторам «Повесы» сцену на кладбище, карающую концовку (*nemesis*) и поучающий эпилог-предостережение⁸⁸. Не говоря об особенностях «дореформенной» оперной драматургии и «дореформенных» оперных форм, принципиально отличных от принятых в «музыкальной драме». При обилии работ, авторы которых справедливо вычленяют в сочинениях Стравинского и в опере «Похождения повесы», в частности, разнообразные интертекстуальные параллели с музыкой Моцарта, назовем здесь обнаруженное нами еще одно тематическое соответствие, ранее не фигурировавшее в литературе: инструментальный мотив вступления

⁸⁶ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 91.

⁸⁷ Ibid.: P. 319.

⁸⁸ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 212.

к первому дуэту Тома и Энн «дословно» повторяет начальную тему Гавота из балетной музыки к «Идоменею» (KV 367, № 4).

Теперь кратко остановимся на титанах романтической симфонии, указанных в списке Стравинского, — Брамсе и Малере, чьи сочинения он имел возможность слышать в петербургских концертах, а Малера даже наблюдал за дирижерским пультом в Дворянском собрании и чрезвычайно высоко оценил его в этой роли. Хотя «хроноаметрическая музыка» Брамса и Малера в целом не была близка русскому мастеру, брамсовские флюиды проникают в финал его Симфонии ор. 1; брамсовско-бетховенская техника регулирует каркас формы и драматургию в Концерте для двух фортепиано соло, о чем будет подробно сказано в Главе 8. Что касается Малера, из всех его симфоний Стравинский предпочитал Четвертую, что не удивительно, ведь именно в этой симфонии-«юмореске» и более камерный состав оркестра, и концертно-игровые компоненты формы, и особенности тематизма ведут в «золотой век» раннего классицизма, словно предвещая неоклассические искания европейской музыки будущего. Соприкосновения с Малером в плане диалога творчески-созидательного типа у Стравинского практически отсутствуют, зато есть выразительные замечания сравнительного свойства: дифференциация «лирических триолей» Брамса и «риторических триолей» Малера⁸⁹; утверждение, что Чайковский «отдаленно повлиял на Малера» (с приведением доказательств, вплоть до конкретных цифр в партитурах Первой и Второй симфоний венского мастера)⁹⁰; сопоставление Малера с Брукнером не в пользу первого с точки зрения оригинальности почерка — «никто из его [Брукнера] современников не трактовал гармонию столь самобытно»⁹¹. «Малер мне не близок, — подытоживает Стравинский, — но в истории музыки это очень важная

⁸⁹ Диалоги. С. 109.

⁹⁰ Там же. С. 41.

⁹¹ Там же. С. 56. «С сочинениями Брукнера я познакомился в раннем возрасте, проигрывая их в четыре руки с моим дядей Елачицем, но так и не научился любить их» (Там же).

фигура»⁹²; «Малер, который принадлежит прошлому веку, оставил после себя большое потомство»⁹³.

В своих эстетических атаках на романтизм лидер неоклассицизма Стравинский, как известно, делал исключения для элегантно-виртуозного стиля Вебера и Мендельсона (которых, впрочем, нет в комментируемом списке). В действительности, антиромантическая позиция Стравинского была еще более безусловной. В этом смысле заслуживает пристального внимания его отношение к Шуберту и Шуману (также не упоминаемому композитором среди немецких влияний).

Сначала о Шуберте. В Фонде Пауля Захера нами была обнаружена вклеенная Стравинским в тетрадь *Skizzenbuch III* вырезка из неизвестной французской газеты с интригующей заметкой следующего содержания. «Недавно в небольшом немецком городке Целль была найдена рукопись Шуберта, о существовании которой мы даже не подозревали. К случайному открытию привел переезд владельцев виллы. На чердаке среди различных бумаг был найден прочный блокнот страниц в тридцать, целиком заполненный рукой великого автора песен. Манускрипт содержал три квартета для флейты, гитары, виолы и контрабаса (здесь и далее подчеркнуто Стравинским — *Н. Б.*) — произведения, представляющие собой самое совершенное искусство прославленного музыканта. К блокноту была прикреплена небольшая записка, в которой было указано только следующее: “Франц написал это сам”. Никаких сомнений в подлинности работы нет. Мы полагаем, что эта рукопись была подарена Шубертом предшественнику нынешнего владельца виллы, с которым, как мы знаем, он дружил»⁹⁴. Как удалось установить, в Целле действительно была найдена подлинная шубертовская рукопись, случилось это в 1918 году, правда, в цитируемой газетной статье не обошлось без журналистских оплошностей. На самом деле, нашелся только *один* квартет для флейты, гитары, *альта и виолончели,*

⁹² Публицист. С. 205.

⁹³ Там же. С. 96. Имеется в виду, прежде всего, нововенская школа.

⁹⁴ PSS. Mf 123. S. 0151.

завершенный 17-летним композитором 26 февраля 1814 года (датировка автографа)⁹⁵. Заинтересовавшая Стравинского находка, ставшая тогда сенсацией в музыкальном мире, словно предвещала обнаружение через девяносто с лишним лет его собственной «Погребальной песни» (1908), к тому времени уже потерянной.

Шуберта Стравинский слушал в записи едва ли не до последних месяцев своей жизни⁹⁶, когда уже не мог играть сам. Но любил его сочинения с юности, хотя иные его соратники и коллеги по музыкальному цеху эту любовь не разделяли⁹⁷. «Студентом в Санкт-Петербурге я узнал его песни, фортепианную музыку, квинтеты, квартеты, трио, последние две симфонии. <...> Я особенно любил песенные циклы, хотя и считал, что Шуберт <...> злоупотребляет минором и что чисто гармоническая роль рояля <...> монотонна»⁹⁸. Не эти ли иронически преображенные впечатления воплотились в 1942 году в финале «Цирковой польки» Стравинского («для молодого слона» или «для пятидесяти слонов и пятидесяти прекрасных девушек»), завершавшейся, как отмечала пресса, «полным диссонансов переложением широко известного Военного марша Шуберта»⁹⁹?

Впрочем, эмпирический диалог Стравинского с Шубертом иронии никогда не содержал. Так, в беседах с Р. Крафтом можно прочитать настоящий панегирик Шуберту, который был «бесконечно богаче» многих своих современников¹⁰⁰. Его Четвертую симфонию Стравинский называет «самым поразительным» из его симфонических достижений: «максимально расширенные тональные отношения, гармоническое мастерство, размах

⁹⁵ См.: *Marx J.* Foreword // F. Schubert. Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell. N.Y.; London; Frankfurt: C. F. Peters Corporation, 1956. S. P.

⁹⁶ См. свидетельство Р. Крафта от 29 апреля 1970 года в «Хронике одной дружбы» о прослушивании Сонаты Шуберта си-бемоль мажор (Публицист. С. 434).

⁹⁷ Например, Скрябин «был шокирован», когда Стравинский «выразил свое восхищение Шубертом. Чудесную фа-минорную фантазию Шуберта для фортепиано в четыре руки Скрябин считал музыкой для барышень» (Диалоги. С. 46).

⁹⁸ Диалоги. С. 258.

⁹⁹ Публицист. С. 145.

¹⁰⁰ Диалоги. С. 257.

развития», как и «контрапунктический талант», здесь «могут быть сопоставлены лишь с бетховенскими»¹⁰¹.

И Четвертая симфония Шумана в глазах Стравинского меркнет в сравнении с Четвертой Шуберта¹⁰². Скептически оценивая шумановский симфонизм в свои поздние годы, в молодости Стравинский имел другое мнение, в частности, посетив весной 1899 года концерт оркестра Берлинской филармонии под управлением Артура Никиша в Дворянском собрании. «Он [Никиш] так провел Вторую симфонию Шумана, что она стала теперь, кажется, моей любимой симфонией», — восклицал тогда 17-летний энтузиаст¹⁰³. И не показательна ли, что критик-современник Г. Н. Тимофеев, констатируя обилие «посторонних влияний» в ранней Симфонии Es-dur самого Стравинского, на первом месте назовет... Шумана¹⁰⁴! Тогдашний пиетет Стравинского перед немецким гением выразился и в том, что в феврале 1908 года он, по свидетельству В. В. Ястребцева, преподнес своему обожаемому учителю Н. А. Римскому-Корсакову подарок — «прекрасный портрет (с дагерротипа) Роберта Шумана»¹⁰⁵. Как известно, восприятие Стравинским шумановской музыки имело и личную подоплеку с «эффектом присутствия», поскольку тринадцатилетним подростком, сопровождая отца в германской поездке, он встречался с 76-летней Кларой Шуман. При этом его горячая симпатия к Шуману не была безусловной — Стравинский признавался, что не любил, к примеру, «Карнавал» (потому что в детстве ему «приказали любить» это сочинение)¹⁰⁶. Слуховой и, шире, музыкантский багаж Стравинского в его шумановской части, сложившейся уже в Петербурге, был довольно объемным и включал не только симфоническую, но и фортепианную музыку, и ораторию «Рай и Пери», и Lieder, регулярно

¹⁰¹ Там же. С. 258.

¹⁰² Там же. С. 259.

¹⁰³ Письмо И. Ф. Стравинского М. Э. Остен-Сакену от 22 апреля 1899 года (Цит. по: Переписка-1. С. 65).

¹⁰⁴ См.: Г. Т. [Тимофеев Г.] Вечер «Музыкальных новостей» // Речь. 1908. 29 января (Цит. по: Переписка-1. С. 444).

¹⁰⁵ Цит. по: Там же. С. 184.

¹⁰⁶ Публицист. С. 317.

исполнявшиеся его отцом¹⁰⁷; две вещи Шумана — Фортепианный и Виолончельный концерты — попали даже в весьма ограниченный дирижерский репертуар Стравинского. Но что было делать неоклассику Стравинскому с романтической экспрессией Флорестана-Эвсебия? Дилемму предлагалось разрешать через компромисс исполнительской интерпретации (!). «Даже композиторы-романтики не такие “романтические”, какими пытается представить их публика, — заверяет Стравинский в 1925 году. — Например, Шуман! Я знаю, что мог бы так сыграть людям Шумана, что он бы сразу лишился того особенного сентиментализма, который не вызывает сегодня энтузиазма»¹⁰⁸.

Окончательный поворот к Шуману произошел у Стравинского в глубокой старости. «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 воспоминаниями и вновь найденным», — заявил 86-летний композитор¹⁰⁹. В списке сочинений, подвергшихся переоценке, лидировал Шуман. «Некоторые песни и фортепианные пьесы Шумана <...> задели меня так же чувствительно, как бормашина зубного врача, когда она добирается до нерва», — признавался Стравинский¹¹⁰. Перефразируем процитированную выше реплику мэтра неоклассицизма: «Даже композиторы-антиромантики — не такие “антиромантические”, какими пытается представить их публика. Например, Стравинский!»

Завершая обзор немецкой линии, подчеркнем, что диалог Стравинского с другими австро-немецкими авторами, на которых мы предлагаем остановить пристальное внимание в самостоятельных параграфах Главы 8 (Бетховен, Р. Штраус, Шёнберг, Вольф, Вагнер), в высшей степени

¹⁰⁷ В 1920-е годы он вскользь оценивает даже такой периферийный опыт немецкого композитора, как фортепианный аккомпанемент к баховским сонатам для скрипки соло. См.: Публицист. С. 72.

¹⁰⁸ Публицист. С. 63.

¹⁰⁹ Там же. С. 317.

¹¹⁰ Там же.

неоднозначен и подчас противоречив. Что особенно важно, этот диалогический процесс разворачивается на таких фундаментальных для музыкальной истории осях, как симфонизм и серийность (в качестве его позднейшей альтернативы), музыкальная драма и романтическая Lied, т. е. речь идет о творчески-созидательном диалоге второго типа, с выходом на глубинные категории музыкального мышления.

1.2.6. Швейцария и «греко-римская античность»¹¹¹

Мы сознательно не даем здесь предварительное описание польской и скандинавской линий в силу объективной ограниченности самого материала: все необходимые сведения будут приведены в соответствующих главах диссертации. При этом нельзя обойти молчанием две возможные, дополнительные «географические зоны» диалога.

На карте Европы, кроме Франции, есть еще одна страна, в которой Стравинский жил долго — с перерывами около десяти лет — Швейцария, давшая приют композитору, когда вместе с семьей он оказался отрезанным Первой мировой войной от России¹¹². В годы «швейцарского изгнания», как назвал их сам композитор, окончательно сложился русский неофольклоризм Стравинского; первым же его сочинением с интернациональным звуковым фундаментом, сочинением, в котором через сказки Афанасьева был осуществлен выход за русские национальные рамки, стала «Сказка о беглом солдате и чёрте», великолепный опыт сотрудничества Стравинского с выдающимся швейцарским писателем Шарлем Фердинандом Рамю. В «читаемой, играемой и танцуемой» пьесе, впервые поставленной на языке

¹¹¹ В тексте данного подраздела использован материал публикации соискателя: Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамю / публ. И. И. Блажкова, пер. с фр. В. М. Клеваева, подготовка текста и коммент. И. И. Блажкова, Н. А. Брагинской, вступ. ст. Н. А. Брагинской // Научный вестник Московской консерватории. Т. 12. Вып. 3 (сент. 2021). С. 8–57.

¹¹² Семейная болезнь, туберкулез, от которой особенно страдала жена Игоря Фёдоровича, Екатерина Гавриловна, вынуждала Стравинских месяцами жить в Швейцарии и в довоенное время, с 1910 года. Там был начат «Петрушка», там завершилась работа над «Весной священной» и «Соловьем». Основные места обитания Стравинских в Швейцарии — Кларан, Лезен, Сальван, Шато д'О, Морж.

оригинала, французском, декламация ограничивается лишь партией Чтеца: музыкальная часть носит здесь сугубо инструментальный характер¹¹³. Взросший на водуазской культурной почве «Солдат» имел значительные художественные последствия как для обоих авторов¹¹⁴, так и для эволюции театра XX века¹¹⁵, но странно было бы предполагать, что Стравинский пытался воплотить в этой партитуре некие локальные музыкальные элементы, если учесть весьма скромное состояние тогдашней швейцарской композиторской школы, вызывавшей язвительные выпады автора «Весны священной» по адресу ее представителей¹¹⁶. Топические приметы в «Солдате» проявились преимущественно во внешней стороне премьерного спектакля, не затронув его оркестровую партитуру¹¹⁷. И если через несколько лет в четырехчастном симфоническом Дивертисменте (1934), основанном на материале балета «Поцелуй феи», возникает в качестве II части пьеса, озаглавленная композитором «Швейцарские танцы» / *Danses suisses*, в ней, разумеется, не стоит искать следов швейцарских музыкальных влияний, ни фольклорных, ни профессиональных. Музыка «Швейцарских танцев» соответствует в балете картине «Сельский праздник», построенной, как и всё

¹¹³ На премьере в Муниципальном театре Лозанны 28 сентября 1918 года за музыкальную часть отвечал швейцарский дирижер Эрнест Ансерме, с которым Стравинского связывало длительное и продуктивное сотрудничество; по протекции композитора в 1915 году Ансерме занял пост музыкального руководителя антрепризы Дягилева и работал в этом качестве до 1923 года, продирижировав рядом премьер Стравинского.

¹¹⁴ См. об этом: Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамю [2021].

¹¹⁵ Обширная историография сочинения представлена в вышеуказанной публикации (см.: Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамю), но интерес режиссеров и исследователей к этому опусу Стравинского – Рамю не исчерпывается (см.: *Maio L. H. Histoire du Soldat. The Soldier's Tale // Stravinsky: A to Z [2022]. P. 75–87*).

¹¹⁶ См.: PSS. Mf 123. S. 0153. Единственный композитор-швейцарец, которого Стравинский упоминает в «Диалогах», обсуждая академический репертуар петербургских оркестров поры своей юности, — это почти забытый сегодня Йозеф Рафф, творчество которого осталось достоянием публики XIX века. В собрании интервью Стравинского единожды встречается и имя Эмиля Жака-Далькроза, в контексте, скорее, ироническом (см.: Публицист. С. 44); укажем, что его ритмической гимнастикой в 1912–1913 годах интересовался Дягилев.

¹¹⁷ «Актеры употребляли словечки из жаргона Во», Чёрт в одном из обличей выглядел как «франко-швейцарский скототорговец», Солдат носил «форму рядового швейцарской армии 1918 г.» (Диалоги. С. 158, 161).

сочинение, на темах Чайковского¹¹⁸. «Сказочный мир» балета-аллегии не предполагает конкретных географических координат; думается, что в сюитном варианте Стравинский решил придать пляшущим крестьянам швейцарские черты, заботясь о привлекательном заголовке — на фоне нейтральности других названий частей Дивертисмента¹¹⁹. Поводом для подобной фантазии автора, возможно, послужил нюанс андерсеновской «Ледяной девы» (первоисточника сюжета Стравинского – Бенуа), где в роли главной волшебницы выступает королева *глетчеров*, в сознании Стравинского в большей степени ассоциировавшихся с привычными ему высокогорными альпийскими, нежели скандинавскими ландшафтами.

Нельзя отрицать, что в швейцарские годы Стравинского благодаря инициативе Квартета Флонзале родились маленькие шедевры «Трех пьес для струнного квартета» и Концертино, а меценат из Винтертура Вернер Райнхарт, финансово поддерживавший создание «Солдата», вдохновил Стравинского на сочинение Трех пьес для кларнета соло. При этом Квартет Флонзале был швейцарско-американским, Райнхарт же — кларнетистом-любителем. Пожалуй, единственным крупным музыкантом в швейцарском окружении Стравинского 1910-х годов оставался Эрнест Ансерме — член содружества «Водуазских тетрадей», объединявшего писателей (Ш. Ф. Рамю, братья Сенгриа), художников (Рене Обержонуа, Анри Бишофф) и других людей искусства, живших в Романской Швейцарии. Эстетическая среда «водуазцев», активно создававшаяся литературными представителями сообщества, Ш.-Ф. Рамю и Ш.-А. Сенгриа¹²⁰, давала Стравинскому необходимое интеллектуальное общение и интеллектуальную пищу, недаром

¹¹⁸ Среди ведущих тем этого эпизода – Юмореска, «Мужик на гармонике играет», «Ната-вальс».

¹¹⁹ Sinfonia (I), Scherzo (III), Pas des deux (IV).

¹²⁰ Пожалуй, после Рамю в швейцарском окружении Стравинского именно Ш.-А. Сенгриа, в шутку называвший композитора «мэтр из Ораниенбаума», был наиболее близок ему по духу.

композитор заметил в «Хронике»: «С переселением в кантон Во <...> начинается очень важный период моей жизни»¹²¹.

Все же в силу дефицита собственно музыкальных контактов диалог Стравинского со швейцарской *музыкальной* культурой в виде отдельной главы в нашей работе не сложился, что не отменяет возможности дальнейшего разностороннего изучения темы «Стравинский и Швейцария», ведь творческая насыщенность швейцарского десятилетия композитора не ослабевала даже вопреки тяготам военного времени¹²², которые затронули и политически нейтральную страну¹²³. Кроме того, уже покинув Швейцарию, в последующие годы Стравинский не прерывал творческие связи с ее культурой, приезжая сюда с гастрольными турами, «пунктиром» продолжая письменное общение с Ш-Ф. Рамю, поддерживая дружеские отношения с «французским швейцарцем» Артюром Онеггером. Пристального внимания заслуживает сюжет «Игорь Стравинский — Жак Гандшин», намеченный В. П. Варунцем¹²⁴ и активно развиваемый Ж. В. Князевой на основе изучения деталей переписки двух музыкантов¹²⁵. Нельзя не упомянуть и о феномене *Базельского* концерта Стравинского (1946), приуроченного к 20-летию Базельского камерного оркестра, руководимого Паулем Захером.

¹²¹ Хроника (Савенко). С. 46.

¹²² Недаром М. С. Друскин охарактеризовал весь большой русский период Стравинского понятием «интенсивность» по контрасту с «экстенсивностью» неоклассического и «концентрацией» позднего периодов (*Друскин М. С. Игорь Стравинский. С. 70–71*).

¹²³ «Сейчас мало кто помнит это время, — пишет Ш. Ф. Рамю, — время больших лишений и всевозможных карточек, одна из которых была специально на молоко, и это при том, что недавно в наших краях была забита последняя корова. Это было время синих макарон, время, когда буржуа срочно перекапывали цветочные клумбы под картофель» (*Рамю Ш.-Ф. Воспоминания об Игоре Стравинском / пер. и вступ. ст. В. Л. Гинзбурга, А. И. Яфаева. СПб., 2020. С. 20*).

¹²⁴ См.: *Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. III: 1923–1939 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. С. 404–406, 716 и др. (Далее – Переписка-3). Знакомство Гандшина и Стравинского, как предполагает В. П. Варунц, состоялось еще в Петербурге.*

¹²⁵ *Князева Ж. В. Неизвестное письмо Игоря Стравинского Жаку Гандшину // Научный вестник Московской консерватории. Т. 8. Вып. 1 (март 2017). С. 54–65. Выявленное исследовательницей письмо И. Ф. Стравинского связано с подготовкой к изданию брошюры Ж. Гандшина о композиторе (*Handschin J. Igor Stravinsky. Versuch einer Einführung*), выпущенной Обществом музыки Цюриха в 1933 году.*

Примечательно, что именно на территории Швейцарии, в Фонде Пауля Захера ныне находится крупнейшее в мире архивное собрание Игоря Стравинского; своей документальной базой известны и возглавляемый Мари Стравинской Фонд Игоря Стравинского в Женеве (Fondation Igor Stravinsky), и основанный Вернером Райнхартом Рихенберг-фонд в Винтертуре (Rychenberg Stiftung).

В завершение данной рубрики отметим, что живую связь времен осуществляет сегодня швейцарский дирижер с мировым именем Шарль Дютуа, в свое время бывший неофициальным учеником Эрнеста Ансерме; «дух» Стравинского Дютуа воспринял не только во время консультаций мэтра, но и через «рукопожатие» самого композитора¹²⁶, став знаменитым интерпретатором музыки Стравинского и постоянно исполняя ее на всех континентах.

Карта воображаемых путешествий-диалогов Стравинского будет неполной, если не указать, что в свое время Роман Влад выделял в творчестве композитора так называемую «эллинистическую фазу», имея в виду корпус его «античных» опытов, прораставший, по мнению исследователя, от ранней вокальной «Пасторали» (песня, или песенка без слов, 1907) и вокально-симфонической сюиты «Фавн и пастушка» (1908) до неосуществленного позднего замысла «Одиссеи» (1957)¹²⁷. В этом обширном ряду оказываются и театральные сочинения («Царь Эдип», «Аполлон Мусагет», «Персефона», «Орфей», «Похождения повесы» с античными аллегориями в либретто), и инструментальные опусы (Концертный дуэт для скрипки и фортепиано, Элегия для альты соло, оркестровая Ода). Но в них претворяются главным образом не столько музыкальные, сколько сюжетные либо общеэстетические

¹²⁶ См.: *Dutoit C. M. Morges... Why Morges? // Stravinsky: A to Z. P. 126–132.*

¹²⁷ См.: *Vlad R. Stravinsky / trans. from Italian by F. and A. Fuller. London, 1960. P. 99.* Любопытно, что Р. Влад не включает в эллинистическую фазу бессюжетный балет «Агон», хотя в его художественной концепции, подчеркнутой названием, отражается коренная черта древнегреческого мировосприятия, выделенная Якобом Буркхардтом, — агональность (агон как место и суть состязания).

элементы далекой древнегреческой культуры¹²⁸, пусть и явившейся колыбелью европейской цивилизации. Поэтому сочинения условного «эллинистического» цикла в нашей работе не образуют самостоятельной главы, но рассматриваются в различных главах в лоне музыкальных традиций Европы, обозначенных выше.

1.3. Вопросы генезиса: диалогизм Стравинского в контексте петербургской культуры рубежа XIX–XX веков

Где коренятся истоки подобного диалогического типа личности, который демонстрирует Стравинский? В определенном смысле диалогичность можно считать родовой чертой русского художественного сознания, если привести рассуждения Н. А. Бердяева об архетипе русского странничества¹²⁹ или мысли Ф. М. Достоевского о «всемирной отзывчивости» как черте национального менталитета и духовного опыта России, впитывавшей и перерабатывавшей разнообразные влияния¹³⁰, тем более что Россия вписывается в теорию так называемых «пограничных культур»¹³¹, основанных на множественном синтезе разнородных элементов Востока и Запада.

Продолжая литературные аналогии, упомянем и эпоху Серебряного века, давшую свои блестящие плоды на ниве русской европейскости, вспомнить ли Блока («Нам внятно всё — и острый галльский смысл, / И сумрачный германский гений...») или Мандельштама («...он почувствовал „эллинистическую природу русского языка“, открытость нашей культуры

¹²⁸ Что отражается в периодически появляющихся работах на эту тему, см.: Carr M. *Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Work on Greek Subjects*. Lincoln, 2002; Levidou K. *Stravinsky and Greek Antiquity // Stravinsky in Context*. P. 213–221.

¹²⁹ См.: Бердяев Н. *Новое средневековье: Размышления о судьбе России и Европы*. М., 1991.

¹³⁰ См.: Достоевский Ф. М. *Утопическое понимание истории // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 23. Дневник писателя за 1876 г. Май–окт. Л., 1981. С. 46–50.*

¹³¹ Багно В. Е. *Языки пограничных культур (Испания и Россия) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания: сб. ст. / отв. ред. В. Е. Багно. СПб., 2001. С. 41.*

другим»)¹³² и его «тоску по мировой культуре»¹³³, резонировавшую с пассаизмом мирискусников¹³⁴. Стравинский несомненно впитывал дух универсализма, культивировавшийся в дягилевских предприятиях — «Вечерах современной музыки», «Мире искусства» (а позже и «Русском балете»).

Почву для зарождения «европейскости» Стравинского подготовили центробежные тенденции в русском искусстве XIX века, зримым доказательством чего служит оммаж, преподнесенный композитором «русским европейцам» в виде оперы «Мавра» с посвящением «Памяти Пушкина, Глинки и Чайковского». Рассуждая в «Хронике» о культурной родословной Пушкина, Стравинский называет его «ярчайшим представителем <...> замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому»¹³⁵. К этому же художественному «племени», сочетавшему в своем искусстве «типичные русские элементы с духовными богатствами Запада», Стравинский относил и Дягилева, и себя самого: «...я всегда ощущал в себе зародыши такого вот склада ума, и надо было только развивать их, что я в дальнейшем и делал, уже вполне сознательно работая над собой»¹³⁶.

Как комментирует И. Я. Вершинина¹³⁷, сходные мысли композитор излагал и в статье «Пушкин: поэзия и музыка» (1940): «Пушкинская традиция, открывая путь самым лучшим влияниям Запада, оставляет в неприкосновенности ту национальную основу, на которой покоится русское искусство»¹³⁸. «Лучшие влияния Запада» (итальянские¹³⁹, немецкие,

¹³² Вознесенский А. Осы Осипа // Вознесенский А. Видеомы. М., 1992. С. 62.

¹³³ Преломление черт акмеизма в творчестве Стравинского исследовано в главе «Музыка Стравинского в стилистическом пейзаже эпохи» монографии С. И. Савенко.

¹³⁴ В юности уделявший большое внимание живописи и даже бравший уроки у академика К. Я. Крыжицкого, Стравинский, скорее всего посетил первую выставку объединения «Мир искусства» в 1898 году.

¹³⁵ Хроника (Вершинина). С. 219.

¹³⁶ Там же.

¹³⁷ Там же. С. 230.

¹³⁸ Цит. по: Публицист. С. 141 (в переводе с английского А. Я. Шайкевича).

французские) не замедлили сказаться в творчестве первого русского классика М. И. Глинки, не говоря о намеренном обращении этого композитора к другим инациональным музыкальным культурам — испанской, польской, североевропейской. Так было положено начало широким кросскультурным связям в русской *музыке*. Самым близким, исторически достигаемым предтечей Стравинского на путях развития европейских музыкальных диалогов стал Чайковский, интенсивно разрабатывавший важнейшие из упомянутых направлений — французское, итальянское, немецкое¹⁴⁰. В последнем, помимо ярко выраженных шумановских влияний, заслуживает отдельного внимания имя Моцарта. Богатая «моцартиана» Чайковского, включавшая не только одноименную оркестровую сюиту, интермедию «Искренность пастушки» и работу над русским переводом либретто «Свадьбы Фигаро», скрупулезно исследовалась А. И. Климовицким применительно к различным аспектам творчества композитора¹⁴¹. Ученый обнаружил и тонкие интертекстуальные соответствия с моцартовской музыкой в различных сочинениях Чайковского, и выразительную моцартовскую арку в его биографии. В раннем детстве будущий композитор услышал в оркестрине поразившие его отрывки из «Дон Жуана», а вокальный квартет «Ночь» на тему *Andantino* из Фантазии *c-moll* (KV 475) создавался одновременно с Шестой симфонией. «Мой бог, мой идол, мой идеал» — так восторженно Чайковский называл Моцарта¹⁴², получив от Юргенсона на рубеже 1888–1889 годов «сказочный рождественский подарок» — более 40 томов из готовившегося в издательстве Брейткопф и Гертель полного собрания сочинений В. А. Моцарта. От Чайковского Стравинский мог унаследовать не только интерес к европейской «старине»,

¹³⁹ «Глинка ... своего рода русский Россини», — таково мнение Стравинского (Диалоги. С. 48).

¹⁴⁰ Английская линия намечалась, в первую очередь, через освоение шекспировских сюжетов, тогда как польская была представлена как минимум балладой «Воевода» (см. об этом подробнее в Главе 3).

¹⁴¹ *Климовицкий А. И* вновь о моцартианстве Чайковского // *Liber amicorum Людмиле Ковнацкой* / ред.-сост. О. Манулкина, Л. Адэр, Н. Дроздецкая. СПб., 2016. С. 107–119.

¹⁴² Цит. по: Там же. С. 107.

но и (в качестве подготовки неоклассического метода) «идею свободной модификации образа, воспринятого не как анахронизм, а как живая речь, способная к новой жизни», — полагает С. И. Савенко¹⁴³. Важно и то, что «моцартианство Чайковского возникает и проявляется в момент, когда в Европе моцартовская традиция не принадлежит к числу самых актуальных»¹⁴⁴; так же, в известном смысле двигаясь «против течения», в первые десятилетия XX века будет словно заново открывать Чайковского Игорь Стравинский.

«Считаю себя из племени, порожденного Чайковским», или, точнее: «Я, действительно, из одной с ним семьи» — это признание Стравинский сделал в 1921 году, когда оценки наследия П.И. Чайковского были далеко не однозначными¹⁴⁵. В свою очередь, А. Лурье, устанавливая художественное родство Чайковского и Глинки, подчеркивал, что «связь с Глинкой у Чайковского интимная, семейного порядка»¹⁴⁶. Символично поэтому читается эпизод из 1893 года, когда 11-летний Стравинский сделал шаг навстречу этой «семье» «русских европейцев»: в фойе Мариинского театра он в первый и последний раз увидел П. И. Чайковского — за две недели до смерти композитора¹⁴⁷. Это произошло на юбилейном спектакле «Руслана и Людмилы», дававшемся в честь 50-летия премьеры оперы и отчетливо объединившем в сознании будущего гения три имени — Пушкин, Глинка, Чайковский.

Стоит сказать, что на вызревание диалогизма Стравинского работали не только музыкальные традиции, но и гены как таковые — в прямом, а не в переносном значении слова — семейные корни тоже словно подталкивали

¹⁴³ Савенко С. «...Считаю себя из племени, порожденного Чайковским...» // Советская музыка. 1990. № 9 (622). С. 113.

¹⁴⁴ Климовицкий А. И вновь о моцартианстве Чайковского. С. 119.

¹⁴⁵ См.: Баранова Т. Стравинский о Чайковском (по материалам Фонда Пауля Захера) // Север в традиционных культурах и профессиональных композиторских школах: сб. науч. ст. / под общ. ред. Л. Г. Ковнацкой. Петрозаводск, 2012. С. 324. Этим же автором сделано важное уточнение к переводу приведенной фразы.

¹⁴⁶ Фразу А. Лурье приводит Т. Б. Баранова: Там же. С. 324.

¹⁴⁷ Диалоги. С. 48. «Это был самый волнующий вечер в моей жизни», — отмечал композитор.

молодого Стравинского к диалогу культур. Петербургские родственники композитора — Елена Алексеевна Стравинская (1932–2015) и ее супруг Всеволод Петрович Степанов (1934–2018) в беседах с автором настоящей диссертации неоднократно подчеркивали, что Игорь Фёдорович унаследовал от родителей русскую, украинскую, польскую и немецкую кровь, соединившиеся в равных долях¹⁴⁸.

В родном городе молодой Стравинский погрузился в полифонию культур — знакомясь с музыкальным наследием европейских стран, как оно было представлено в театральной и концертной жизни имперской столицы; изучая уникальную библиотеку отца в доме на Крюковом канале. Другой значительный ресурс для формирования диалогии Стравинского обеспечивало общение с учителем, Н. А. Римским-Корсаковым — «Протеем, принимающим тысячу обличей» (А. В. Оссовский)¹⁴⁹, в начале XX века поднявшимся «на гребень времени»¹⁵⁰. Подобие смены «манер» в позднем творчестве Николая Андреевича констатировал М. С. Друскин¹⁵¹. О предчувствии неоклассического метода работы по моделям применительно к операм «Моцарт и Сальери» и «Пан воевода» писал Г. А. Орлов¹⁵². Тему «античных» сюжетов Римского-Корсакова («Сервилия», «Одиссей у царя Алкиноя», «Навзикая», «Из Гомера»), раздвигавших рамки национальной тематики и словно готовивших неоклассические искания его гениального ученика, наряду с отечественными учеными, затрагивал Г. Гриффитс¹⁵³.

Поразительно, как дар ассимиляции проявлялся уже в ранних сочинениях Стравинского. «Чувствуется влияние Римского-Корсакова,

¹⁴⁸ См. об этом: *Варуц В. П.* Родословная И. Ф. Стравинского // Переписка-1. С. 403–440.

¹⁴⁹ *Оссовский А. Н.* А. Римский-Корсаков и русская культура // Оссовский А. Избранные статьи, воспоминания. Л., 1961. С. 312.

¹⁵⁰ *Смирнов В.* Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л., 1970. С. 50.

¹⁵¹ *Друскин М.* Игорь Стравинский. Т. 4. С. 73.

¹⁵² *Орлов Г.* Римский-Корсаков на пороге XX века (неосуществленные замыслы) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л., 1975. С. 23.

¹⁵³ *Гриффитс Г.* Еще раз о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского. С. 10. См. также: *Кириллина Л. В.* Н. А. Римский-Корсаков и «русская» античность // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы / ред.-сост. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб., 2009. С. 75–90.

Чайковского, Шумана (синкопированные ритмы), иногда Вагнера. Но нигде нет прямого подражания. Это — скорее неизбежная *культурная преемственность* [курсив мой. — Н. Б.], которая станет определенным и большим достоинством, когда окрепнет и разовьется самостоятельная индивидуальность Стравинского», — прозорливо писал критик Вячеслав Каратыгин о Симфонии ор. 1 после ее январской премьеры 1908 года¹⁵⁴.

Санкт-Петербург рубежа XIX–XX веков был крупнейшим мультикультурным центром Российской империи. Маршруты будущих странствий Стравинского, как настоящих, так и воображаемых, уже в дни его юности словно намечала и сама топонимика российской столицы: Швейцарская и Итальянская улицы, Немецкая слобода, Греческий и Английский проспекты. Анализируя облик города, в котором вырос Стравинский, М. С. Друскин увидел истоки неоклассицизма композитора в классической архитектуре Петербурга, оспаривая при этом ее «неоитальянский» характер¹⁵⁵. Как вспоминал солист-тромбонист Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской филармонии, профессор В. В. Сумеркин, в 1962 году И. Ф. Стравинский, прощаясь с музыкантами перед отъездом из Ленинграда, произнес: «Я покидаю архитектурную симфонию мира»¹⁵⁶.

1.4. Диалогизм Стравинского в контексте философии 1920-х годов

1.4.1. Компоненты теории диалога Михаила Бахтина

Как известно, исследуя категорию игры и наделяя ее методологическим значением в искусстве Стравинского, М. С. Друскин привлекает в качестве перспективного социально-философского обоснования явления теорию *ho to*

¹⁵⁴ Кар. [Каратыгин В.] Придворный оркестр. 21-е оркестровое собрание «Музыкальных новостей» // Столичная почта. 1908. 25 янв. Цит. по: Переписка-1. С. 444.

¹⁵⁵ Определение Стравинского. См.: Друскин М. С. Игорь Стравинский. Т. 4. С. 56–57.

¹⁵⁶ См.: Брагинская Н. «Музыка не терпит соглашательства» (беседа с В. В. Сумеркиным) // Сумеркин В. В. Тромбон. СПб., 2005. С. 172.

ludens («человека играющего») Йохана Хёйзинги¹⁵⁷. Но в проекции на категорию диалога подобные (европейские) параллели еще не проводились.

Диалогическая проблематика в музыкальном искусстве, как правило, традиционно обсуждается российскими специалистами в опоре на блестящие теоретические разработки отечественных ученых — М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана и др. Творчество И. Стравинского — не исключение в данном случае. Действительно, многие положения диалогии Бахтина точно соответствуют принципам музыкальной эстетики Стравинского. С одной стороны, в них подчеркивается неконфликтная общественная подоплека диалога. Выявляя жанровую специфику диалога в противовес риторике, М. М. Бахтин отмечает, что если в риторике «есть безусловно правые и безусловно виноватые, есть полная победа и уничтожение противника», то в диалоге уничтожение противника невозможно, поскольку оно «уничтожает и саму диалогическую сферу жизни слова», и диалог как необходимый минимум бытия, ибо «быть — значит общаться диалогически»¹⁵⁸. Любопытно, что отсутствие пафоса непримиримости подчеркивалось в определении диалога в «Новейшем философском словаре» 1999 года; в то время, на волне стремления к диалогическому консенсусу в разных сферах социума, греческое слово *Διάλογος* (разговор, беседа) обрело дополнительный смысл: «...информативное и экзистенциальное взаимодействие между коммуницирующими сторонами, посредством которого происходит *понимание* (курсив мой — Н. Б.)»¹⁵⁹.

С другой стороны, М. М. Бахтин подчеркивает в диалоге собственно художественный эффект наслоения / встречи разных текстов. «Для

¹⁵⁷ См.: Хёйзинга Й. Homo ludens: опыт определения игрового элемента культуры / сост., предисл. и пер. Д. В. Сильвестрова; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича. 4-е изд. СПб., 2011. Первое оригинальное издание книги вышло в 1938 году (*Huizinga J. Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Haarlem, 1938*).

¹⁵⁸ Бахтин М. М. Заметки // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожин. М., 1986. С. 527; Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. М., 1979. С. 294.

¹⁵⁹ Диалог // Новейший философский словарь / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Минск, 1999. С. 320.

художника, — пишет ученый, — мир полон чужих слов, среди которых он ориентируется... слово он получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст слово приходит из чужого контекста, пронизанного чужими осмыслениями. Его собственная мысль находит слово уже населенным»¹⁶⁰. Еще ближе к исследуемой нами диалогической субстанции Стравинского идея Ю. М. Лотмана, раскрывавшего семантику поэтических текстов путем сопоставления «различных голосов, говорящих на разных языках культуры»¹⁶¹.

1.4.2. Берлинская школа диалога и Мартин Бубер («Я и Ты»)

Уже было сказано ранее, что отдельные европейские грани индивидуальности Стравинского и в обобщенно-эстетическом варианте, и на примере конкретных сочинений, вслед за Асафьевым исследовали в России и на Западе многие ученые. Мы отваживаемся не только предпринять попытку системного подхода к проблеме, но и вписать кросскультурный феномен творчества Стравинского в мощную социально-философскую тенденцию времени, в котором жил композитор, переместившись в Европу.

В европейском сознании первых десятилетий XX века, еще до возникновения трудов М. М. Бахтина, идея диалога заняла невиданно большое место, свидетельством чему стало рождение так называемого «диалогизма», или «диалогического персонализма», — целого направления в философской мысли прошлого столетия. Принципиально новое осознание диалога как явления в начале 1920-х произошло в трудах философов берлинской школы — Франца Розенцвейга, Фердинанда Эбнера, Мартина Бубера — и развивалось впоследствии такими крупными мыслителями, как О. Розеншток-Хюсси и Й. Хейзинга, М. Хайдеггер и Г. Г. Гадамер, П. Рикёр и М. Бахтин.

¹⁶⁰ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. С. 304.

¹⁶¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 113 (Цит. по: Бонфельд М. Ш. Цит. соч. С. 126).

Примечательно, что в упомянутом трактате Хёйзинги «Homo ludens» затрагиваются и диалогические жанры, в историческом разнообразии которых философ акцентирует игровое начало, будь то раздел «Gylfaginning» (обман Гюльви) в эпосе «Младшая Эдда», написанный «в старинной форме космогонического диалога с вопросами и ответами»; или рассчитанная на то, чтобы «расставить сети противнику» вопросно-ответная техника Зенона Элейского, подхваченная другими античными философами; или диалогические модели христианской эпохи — богословско-философские диспуты с «соствязанием в каверзных вопросах о чести, жизни и благе», наряду с ритуальным славословием и катехизисом¹⁶². В связи с последним как не вспомнить пародийный «катехизис повесы», — испытание, уготованное Тому Рэйкуэлу в заведении Матушки Гусыни (2-я картина оперы «The Rake's Progress»)!

Всё же в ряду указанных выше имен необходимо особо выделить диалогиста Бубера. Мартин Бубер (1878–1965), названный Т. П. Лифинцевой «одним из самых интересных и загадочных мыслителей XX века»¹⁶³, «разработал представление о „встрече“, „диалоге“ с наибольшей обстоятельностью»¹⁶⁴, а проблематика его творчества сохраняет свою непреходящую актуальность в современных науках — философии и теологии, психологии и социологии, культурологии и, как увидим, искусствоведении.

Выход в 1923 году важнейшей книги Бубера «Ich und Du» («Я и Ты»)¹⁶⁵ хронологически совпал с «официальным» началом неоклассицизма

¹⁶² Хёйзинга Й. Homo ludens. С. 187, 212, 166. И в самих Платоновых диалогах Хёйзинга видит «легкую, игровую форму искусства» (см. раздел «Истоки философского диалога» со с. 207).

¹⁶³ Лифинцева Т. П. Философия диалога Мартина Бубера. М., 1999. С. 5.

¹⁶⁴ Гуревич П. С. Экзистенциализм Бубера // Квинтэссенция: философский альманах. М., 1991. С. 271.

¹⁶⁵ Buber M. Ich und Du. Leipzig, 1923.

Стравинского¹⁶⁶. «В „Я и Ты“ есть нечто завораживающее, как во всех произведениях „прорыва“, — утверждал М. Фридман. — Тем же, чем для XIX века была книга Ницше „Так говорил Заратустра“, „Я и Ты“ является для века XX — не меньше. <...> Метафизический диалог Бубера может стать решающим для культуры XX века»¹⁶⁷. Философская поэма Ницше уже в XIX веке нашла толкователей среди гениальных композиторов, коими в 1896 году одновременно стали Малер с его Третьей симфонией и Р. Штраус с симфонической поэмой «Also sprach Zarathustra». Совсем недавно и теория Бубера получила отражение в композиторском творчестве: в 2018-м, в год 140-летия со дня рождения Мартина Бубера, по заказу Транссибирского арт-фестиваля София Губайдулина написала Третий концерт для скрипки с оркестром, озаглавив его «Диалог: Я и Ты». В интервью перед новосибирской и петербургской премьерами сочинения София Асгатовна призналась, что увлекалась книгой Бубера с молодости; с ее точки зрения, диалогическая антропология Мартина Бубера «имеет непосредственное отношение к искусству музыки, к жизни звучащей материи». «Это всё по существу музыкальная субстанция — пространство между Я и Ты, активация, динамизация пространства — настолько музыкальная идея!»¹⁶⁸

Далее мы еще вернемся к обсуждению музыкальных качеств буберовского диалога, сейчас лишь отметим, что перевод концепции Бубера на язык звуков, произведенный Губайдулиной, произошел в условиях *концертного* жанра с его имманентно диалогической драматургией. Появление сочинения вызвало отклик в музыковедческой среде: в масштабной статье В. Н. Холоповой Третий скрипичный концерт

¹⁶⁶ Как известно, период неоклассицизма в эволюции Стравинского принято отсчитывать с 1923 года, отмеченного появлением Октега для духовых, своеобразного манифеста нового стиля композитора.

¹⁶⁷ Friedman M. Martin Buber's life and work. Detroit, 1988. Цит. по: Лифинцева Т. П. Диалог как структура бытия в религиозном экзистенциализме Мартина Бубера // История философии. 1997. № 1. С. 50.

¹⁶⁸ Третий скрипичный концерт Софии Губайдулиной: петербургская премьера // Музыкальное обозрение. 2022. 11 окт.; Алешина Л. София Губайдулина представила свое новое сочинение на Транссибирском Арт-Фестивале // Музыкальное обозрение. 2018. 3 апр.

С. А. Губайдулиной рассматривается в обширном ряду других сочинений мастера сквозь призму многоуровневой драматургии контрастов, с привлечением положений из работ М. Бубера — о двойственности искусства («Диалог», 1932), о двойственности бытия в оппозиции бинарностей Я–Ты, Я–Оно («Я и Ты», 1923)¹⁶⁹.

Первая попытка сопоставить «диалогическую онтологию» М. Бубера с элементами поэтики И. Стравинского была предпринята нами в докладе 2012 года, прочитанном на XIX конгрессе Международного музыковедческого общества (IMS) в Риме¹⁷⁰. Хотя обнаружить какие-либо документальные доказательства знакомства Стравинского с работами Бубера до сих пор не удалось, сравнение эстетики неоклассицизма Стравинского с постулатами «философской поэмы» Бубера, как часто называют основополагающий труд «Я и Ты», показало целую систему принципиальных соответствий.

Так, отказ Бубера и его соратников от монологических основ классической философии в пользу диалогических и замена моноцентристской концепции сознания на дуалистическую могут быть соотнесены с отправной точкой музыкального неоклассицизма: протест против субъективных ценностей романтического мировосприятия, отрицание хаотичности индивидуалистического опыта и поиск объективированных опор.

Как и Стравинского, Бубера остро интересует проблема времени, особенно *настоящего* времени, которое в представлении философа «постоянно присутствует и длится», являя «истинный мир» диалогического бытия Я–Ты¹⁷¹. Стравинский, живший под девизом *con tempo*, включил в

¹⁶⁹ См.: *Холопова В. Н.* Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 61, 70.

¹⁷⁰ *Braginskaya N.* The dialogue of cultures in Stravinsky music: appearances, phases, roots // *Musics. Cultures. Identities. 19th Congress of the IMS. Roma 1–7 July 2012. Programme and abstracts.* Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2012. P. 503–504.

¹⁷¹ *Лифинцева Т. П.* Философия диалога Мартина Бубера. С. 24.

«Хронику моей жизни» следующий знаменитый фрагмент, посвященный осмыслению настоящего времени и его актуализации в искусстве музыки:

«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 всё существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует как неперенное и единственное условие — определенного построения.

Когда построение завершено и порядок достигнут, всё 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»¹⁷².

Помещенное в контекст буберовской «жизни диалога» (М. Фридман), «философское отступление» И. Стравинского (а именно так называл его композитор) звучит новыми обертонами.

«Актуализация» (по Буберу) или «активация» (по Губайдулиной) пространства между субъектом и объектом диалога приводит к образованию *сопричастности* Я и Ты — взамен *обособленности индивидов* в паре Я и Оно¹⁷³. И так, диалог в понимании Бубера предполагает «межсубъектное общение, единение сознаний на метафизическом уровне взамен структуры

¹⁷² Хроника (Вершинина). С. 138. Комментатор отмечает, что в одном из интервью 1936 года Стравинский почти целиком процитировал приведенные три абзаца (опустив предшествовавшие им рассуждения о связи музыки с выразительностью), добавив: «...Этот фрагмент был сочинен мною подобно музыке; я отдал ему много раздумий» (Публицист. С. 122).

¹⁷³ К такому выводу приходит М. Г. Чеснокова, сопоставляя буберовское и добуберовское понимание диалога, см: Чеснокова М. Г. Проблема диалога в трудах С. Кьеркегора и М. Бубера // Humanity space: International almanac. Vol. 11. 2022. № 3. С. 360.

„субъект–объект“»¹⁷⁴, единение, которому сопутствует возникновение неделимого «основного слова Я–Ты»¹⁷⁵.

Особую значимость для интерпретации диалогического метода Стравинского приобретает тот факт, что отношение Я–Ты Бубер рассматривает как универсальное, то есть, поясняет Т. П. Лифинцева, оно «реализуется не только между людьми, оно обнаруживает себя и во встречах с другими живыми существами и вещами»¹⁷⁶!

Обратимся к тексту Бубера, чтобы понаблюдать, как он расшифровывает различные уровни возможных «встреч».

«Есть три таких сферы, в которых возникает мир отношений.

Первая: жизнь с природой. Здесь отношение — доречевое, пульсирующее во тьме. Создания отвечают нам встречным движением, но они не в состоянии нас достичь, и наше Ты, обращенное к ним, замирает на пороге языка.

Вторая: жизнь с людьми. Здесь отношение очевидно и принимает речевую форму. Мы можем давать и принимать Ты.

Третья: жизнь с духовными сущностями. Здесь отношение окутано облаком, оно раскрывает себя — безмолвно, но порождает речь. Мы не слышим никакого Ты и всё же чувствуем зов, и мы отвечаем — творя образы, думая, действуя...»¹⁷⁷

Т. П. Лифинцева определяет три сферы буберовского диалога как «физическую» (Космос), «психическую» (Эрос) и «ноэтическую» (Логос), трактуя последнюю как «жизнь с духовными субстанциями или предметами культуры»¹⁷⁸. Похожая картина складывается при анализе человеческой и

¹⁷⁴ Лифинцева Т. П. «Я и Ты» // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 4 / науч.-ред. совет: В. С. Стёпин и др. М., 2001. С. 503.

¹⁷⁵ Бубер М. Я и Ты / пер. Н. Файнгольда. М., 1993.

¹⁷⁶ Лифинцева Т. П. «Я и Ты». С. 503.

¹⁷⁷ Бубер М. Я и Ты. С. 7–8.

¹⁷⁸ Лифинцева Т. П. «Я и Ты». С. 503. «Диалог означает, что мы можем обращаться к чему бы то ни было и к кому бы то ни было как к Ты, как обращаются к личности, к собеседнику, другу, к единственному в мире и неповторимому», — добавляет исследовательница (Там же).

художественной экзистенции Игоря Стравинского, какой ее наблюдал во время их совместных трудов и совместного творчества тонкий психолог и самобытный мастер слова Шарль Фердинанд Рамю: «...Музыку <...> вы [Стравинский. — *Н. Б.*] сначала распознавали в чем-то материальном (в каком-то предмете), затем музыка начинала звучать внутри вас, проникая через все телесные двери: осязание, вкус, обоняние, зрение, — распахнутые настежь, так что музыка не имела ни начала, ни конца, поскольку не была заранее ограничена четким определением. Проще говоря, я почувствовал в вас вкус и любовь к жизни, любовь ко всему живому. Всё живое имело для вас музыкальный смысл и могло зазвучать». «Нигде на земле вы не могли быть иностранцем. Вы обладали величайшим даром — никогда не утрачивать связь с людьми, с предметами, с самой жизнью, не отделять себя от всего живого, от самогó бытия, которое есть величайший из всех даров»¹⁷⁹.

Кажется, здесь явлен идеальный диалог Я–Ты, который Стравинский ведет во всех трех буберовских сферах и даже раздвигает границы «физического» уровня, извлекая *музыку* из неживой природы!

Но вот подлинно музыкальное послание Бубера, будто сказанное о Стравинском или адресованное Стравинскому; философ оперирует узловыми и взаимосвязанными понятиями из лексикона композитора — «порядок», «настоящее [время]»; здесь словно подразумеваются также «построение» и «эмоция совершенно особого характера» из процитированного «философского отступления» Стравинского.

«Бывают мгновения безмолвной глубины, когда мировой порядок открывается человеку как полнота Настоящего. Тогда можно расслышать музыку самого его струения; ее несовершенное изображение в виде нотной записи и есть упорядоченный мир. Эти мгновения бессмертны, и они же — самые преходящие из всего существующего: они не оставляют по себе

¹⁷⁹ Рамю Ш.-Ф. Воспоминания об Игоре Стравинском. С. 16, 51. Интенсивное общение Рамю и Стравинского было обусловлено не только их совместной работой над «Солдатом»: Рамю перевел на французский язык тексты практически всех неофольклорных сочинений Стравинского, от «Прибауток» до «Свадебки».

никакого уловимого содержания, но их мощь вливается в человеческое творчество и в человеческое знание, лучи этой мощи изливаются в упорядоченный мир и расплавляют его вновь и вновь. Это случается и в истории личности, и в истории рода»¹⁸⁰.

Одним из таких «мгновений» в буберовском смысле стал для Стравинского непостижимый акт создания «Весны священной»: «Я слышал и записывал то, что слышал. Я — тот сосуд, сквозь который прошла „Весна священная“»¹⁸¹. Только по-буберовски «актуализируя пространство» или по-мандельштамовски «впиваясь в жизнь», в то мгновение Стравинский словно смог, «сон и смерть минуя <...> услышать ось земную, ось земную»¹⁸².

Историки философии отмечают, что «ключевая тема творчества Бубера — онтология диалога — есть у него как бы точка пересечения всех линий перспективы, иначе говоря, всех классических тем философии и культуры XX века, получающих в этой точке свое, оригинальное буберовское решение или преломление»¹⁸³. «Ответ» Стравинского звучит так. «...Искусство живет непредвиденными встречами, заимствованиями, скрещиваниями, смешениями (*metissages*). <...> Почему эклектизм — слово, которому придают скорее уничижительное значение, — обязательно должен означать что-то плохое? Метод этот можно использовать, если делать это интересно, если чужая субстанция превращается в свою собственную» — эту выразительную мысль Фёдора Стравинского, сына композитора, приводит в одной из своих работ Т. Б. Баранова-Монигетти, ссылаясь на его статью, «без сомнения, написанную со слов отца»¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Бубер М. Я и Ты. С. 22.

¹⁸¹ Диалоги. С. 153.

¹⁸² Цитата из позднего стихотворения О. Мандельштама «Вооруженный зрением узких ос...» (1937).

¹⁸³ *Лифинцева Т. П.* Философия диалога Мартина Бубера. С. 3.

¹⁸⁴ *Strawinsky Th.* Tchaïkowsky // *Les musiciens célèbres* / publiée sous la direction de J. Lacroix. Genève, 1946. P. 211. Цит. по: *Баранова-Монигетти Т.* Нотная библиотека Стравинского в контексте его биографии и творчества (по материалам Фонда Пауля Захера) // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 40.

Глава 2.

Первые шаги на французской культурной почве

2.1. От Берлиоза и Гуно — к Дебюсси и Равелю¹

2.1.1. На романтической стезе

«Музыканты моего поколения и я сам больше всего обязаны Дебюсси» — это известное признание Стравинского в «Диалогах»² стоит дополнить и свидетельством С. Митусова, подчеркивающего важную роль другого французского композитора, Мориса Равеля, на начальной фазе работы молодого петербуржца: «... решающее влияние на творчество Стравинского имела Испанская рапсодия Равеля. Услышав ее (кажется, в одном из симфонических концертов Зилоти), Стравинский был потрясен новыми необычайными звучностями, новыми эффектами оркестровки»³.

Но еще до того, как молодой Стравинский открыл для себя музыкальный импрессионизм, он соприкоснулся с более ранними этапами истории французской музыки. Там его проводником с 1897 года выступал Иван Васильевич Покровский (1876–1906) — «апологет нового французского искусства»⁴, который помог младшему другу понять, что композиторский почерк Гуно, Бизе, Делиба и Шабрие отличается от известной ему музыки «иными гармоническими приемами», «иной мелодической концепцией», «более свежим и свободным чувством формы»⁵. Благодаря регулярному посещению концертов в Зале Дворянского собрания и спектаклей в Мариинском театре слуховой опыт гимназиста Стравинского уже включал к

¹ В тексте данного раздела использован материал публикаций соискателя: *Брагинская Н. А.* Следы легендарной библиотеки: о клавирах Берлиоза из собрания Ф. И. Стравинского в нотном фонде Санкт-Петербургской консерватории // *Opera musicologica*. 2010. № 2. С. 21–40; *Braginskaya N.* Scherzo fantastique // *Stravinsky Encyclopedia-2021*. P. 416–417; *Braginskaya N.* Fireworks // *Stravinsky Encyclopedia-2021*. P. 163–164.

² Диалоги. С. 90.

³ Цит. по: *Переписка-2*. С. 382–383.

⁴ *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. М., 1969. С. 17. Б. Ярустовский назвал И. Покровского «музыкальным “Вергилием”» гимназиста Стравинского (Там же).

⁵ Хроника (Вершинина). С. 37.

тому времени определенное количество произведений названных авторов, а также Берлиоза, имя которого на страницах «Хроники» было незаслуженно проигнорировано (см. приведенный выше ряд), но частично «реабилитировано» позже, в «Диалогах». Между тем, на Мариинской сцене Стравинский слышал не только «Кармен», «Фауста»⁶ и «Лакме», но и «Осуждение Фауста», в котором Фёдор Стравинский прославился в роли Брандера. Разумеется, весь репертуар певца его сын пропускал через себя, как и все члены семьи, — и в театре, и во время домашних репетиций артиста. Но, учитывая любовь тинейджера Стравинского к чтению с листа, можно предположить, что его диалог с Берлиозом развивался и по другому пути: во время домашнего музицирования он, скорее всего, не обошел вниманием берлиозовские клавиры из гигантской библиотеки Ф. И. Стравинского. Речь идет как минимум о двух изданиях, несколько лет назад обнаруженных нами в нотном фонде библиотеки Санкт-Петербургской консерватории (см. ил. 1, 2)⁷.

Оба клавира — драматическая легенда «Осуждение Фауста» / *Légende dramatique La Damnation de Faust* (Paris: Richault & Cie éditeurs, s. a.) и оперная дилогия «Троянцы» / *Poème lyrique en 2 parties Les Troyens* (Paris: Choudens éditeur, s. a.) — помимо характерных владельческих знаков Ф. И. Стравинского снабжены его рукописными пометами⁸. Особенно интересен в этом отношении клавир «Осуждения Фауста», выдающий большую и тщательную работу артиста над ролью Брандера перед премьерой сочинения в Мариинском театре 22 февраля 1890 года: здесь и русский перевод Н. Спасского, вписанный от руки и откорректированный певцом, и небольшие изменения в вокальной партии, и «режиссерские» ремарки. Приведем некоторые примеры.

⁶ Как известно, его отец, Ф. И. Стравинский, блистательно исполнял роль Цуниги в опере Бизе и был неподражаемым Мефистофелем в опере Гуно.

⁷ Здесь и далее иллюстрации см. в Приложении II.

⁸ История старинных клавириров, как и их детальное описание, представлена в вышеупомянутой статье: Брагинская Н. «Следы легендарной библиотеки...».

Перед первыми речитативными репликами Брандера, предваряющими его сольный номер, «Песню о крысе», Ф. Стравинский проставляет характерную помету: «пьяный». Эта скупая и точная поведенческая мотивация для создания определенного рисунка роли в то же время объясняет странные гармонические сдвиги и абсолютную структурную асимметричность берлиозовской «Песни...», алогичность акцентных перебоев и экстраординарный для середины XIX века размер – 2/8! В реплике злорадной кухарки, которая по тексту песни наблюдает агонию отравленной крысы в полыхающей печи, удивительно раскатистое «р». «Ах, как тебе жаррр...ко, родная», — выписывает Федор Игнатьевич (см. ил. 3). Можно вообразить, какой феноменальный эффект производило это необычное «распевание» согласного (сонорного) звука — настоящая находка певца-актера!

Известно, что во время традиционных концертных исполнений драматической легенды в 1890-е⁹ Федор Стравинский неподражаемо представлял Брандера и своей эпизодической партией затмевал главных солистов. Уже в первых отзывах на петербургскую премьеру читаем: «Г. Направник, очевидно, вложил всю свою душу в разучивание этого произведения. Оркестр просто жил под его управлением. Великолепен был и хор. Г. Стравинский выдвинул партию Брандера на первый план»¹⁰. Мастерство певца тем более поразительно, что вся гротескная роль, несоизмеримая по масштабу с остальными, фактически ограничена упомянутой «Песней» (в pendant к ней звучит в погребке Ауэрбаха Мефистофелева «Песня о блохе»); на мотиве песни Брандера строится и пародийная хоровая fuga «Amen», которую первым затягивает лихой гуляка.

⁹ Реестры солистов «Гибели Фауста» в Ежегодниках Императорских театров за 1890–1897 годы неизменно включают имя Фёдора Стравинского — Брандера; в хронографе Т. В. Клинько указано, что последний раз певец участвовал в исполнении драматической легенды Берлиоза в марте 1897 года (Клинько Т. В. Основные даты жизни и творчества Ф. И. Стравинского. Список ролей // Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания. С. 201).

¹⁰ Филонов А. Современное обозрение. Петербург // Артист. 1890. Кн. 7. Апрель. С. 96. Песня Брандера бисировалась.

Все эти детали мы приводим, чтобы на конкретном документальном примере показать, каким образом протекал эмпирический диалог с французской культурой в годы юности Стравинского. Мастерская отца, певца-интеллектуала, способствовала не только знакомству его сына с шедеврами французской музыки. Наблюдая профессиональную деятельность Стравинского-старшего, Стравинский-младший неосознанно усваивал и сам тип работы с материалом, предполагающий как детальнейшее его изучение, так и детальнейшую организацию выстраивания художественного образа; и сам образ Брандера, музыкальный и актерский — из разряда столь удававшихся Фёдору Стравинскому острохарактерных ролей — исподволь готовил показательную для раннего Игоря Стравинского сферу скерцозности, в дальнейшем оформившуюся в универсальный игровой метод. Так, на французском фундаменте, закладывались принципы творчески-созидательного типа диалога Стравинского.

Возвращаясь к обсуждаемым нотным раритетам: и «Осуждение Фауста», и «Троянцы» — оба издания были куплены Ф. И. Стравинским в один день, 1 февраля 1883 года, о чем свидетельствуют надписи владельца на оригинальных обложках и титулах (см. ил. 1, 2). Не исключено, что клавиры берлиозовских сочинений стали одним из первых крупных нотных приобретений певца¹¹. Специальные отчеты по расходам на библиотеку он завел лишь с 1886 года, до этого sporadически фиксируя свои книжные закупки в ежедневных Расходных книгах. Впрочем, 1 февраля 1883 года в Расходной книге Федор Игнатьевич никак не обозначил траты на нотную продукцию Ришо и Шудана, зато на этой странице имеется другая

¹¹ По словам А. А. Гозенпуда, певец отсчитывал начало своей коллекции именно с 1883 года, «когда к нему по наследству перешла часть библиотеки его тещи» (*Гозенпуд А. А. Ф. И. Стравинский — человек и художник // Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания. Л., 1972. С. 22*).

примечательная запись: «Кормилице на зубок (появление 1-го зуба у Игоря, 1 февраля) — 5 р.»¹².

В свои поздние годы Игорь Стравинский, в целом скептически оценивая творчество Берлиоза с присущим ему «духом описательного романтизма»¹³, вместе с тем не мог не отметить в «Диалогах»: «Я был воспитан на его музыке. В мои студенческие годы ее играли в Санкт-Петербурге в таком большом количестве, как нигде в мире»¹⁴. С легкой иронией композитор вспоминал «удручающе ограниченные» программы петербургских оркестров с неизменными увертюрами Берлиоза¹⁵.

В Петербурге Стравинский не мог слышать «Троянцев», нет свидетельств и о знакомстве композитора с московской постановкой второй части дилогии в Большом театре, осуществленной в 1899 году. Зато «Осуждение Фауста» он знал превосходно: в «Диалогах» драматическая легенда Берлиоза открывает список ораторий, звучавших в петербургских концертах в великопостный сезон «из года в год»¹⁶. Разумеется, Стравинский неоднократно слышал отца в партии Брандера на этих представлениях. А в апреле 1899-го 16-летнему Игорю Стравинскому посчастливилось присутствовать в Зале Дворянского собрания, где отрывки из «Осуждения Фауста» исполнял Берлинский филармонический оркестр под управлением А. Никиша¹⁷.

С течением времени музыку самого Стравинского начинают играть в Петербурге по соседству с сочинениями Берлиоза. К примеру, в 1917 году в одном концерте прозвучали «Петрушка» и «Фантастическая симфония». «Пускай краски [“Петрушки”] грубее [чем в “Фантастической”], — делился

¹² Из Расходных книг Ф. И. Стравинского / публ. и вступ. ст. Е. А. Стравинской // Переписка-1. С. 22.

¹³ Хроника (Вершинина). С. 221.

¹⁴ Диалоги. С. 234.

¹⁵ Там же. С. 56.

¹⁶ Там же. С. 58.

¹⁷ Прозвучали «Танец блуждающих огней», «Танец сильфов», «Ракоци-марш». См. коммент. В. П. Варунца к письму И. Стравинского М. Э. Остен-Сакену от 22 апреля 1899 г. // Переписка-1. С. 66.

впечатлениями критик, — пускай народный элемент слишком силен в русском произведении, в то время как романтика сильна во французском, но в нем все же чувствуется та же гигантская необузданная фантазия»¹⁸. А. Коптяев был не одинок в подобном парадоксальном сближении двух художников. Почти десять лет спустя Л. Сабанеев назовет И Стравинского «Берлиозом новой музыки»: «Этот гениальный колорист <...> в настоящее время не имеет соперников в богатстве оркестровых фантазий»¹⁹. С выходом «Царя Эдипа» в 1927-м критик уточнит: «В облике Стравинского причудливо смешиваются черты сильной строительной воли, огромного, художественно ориентированного ума и, в сущности, довольно слабо и даже убого представленной чисто музыкальной творческой стихии. В этом он напоминает Берлиоза, такого же странного “немузыкального музыканта”, который <...> вошел в историю музыки с титулом гения. С Берлиозом роднит его и огромный колористический талант, который — правда, именно в последнее время — у Стравинского перестает уже находить применение: пути творчества увлекают его к иным задачам...»²⁰.

Судя по всему, эту «берлиозовскую карму» Игорь Стравинский унаследовал от Н. А. Римского-Корсакова, которого современники нередко называли «русским Берлиозом». Учитель передал Стравинскому вкус к инструментровке вместе с рассказами о петербургских гастроях знаменитого француза, этой «маленькой белой птицы в пенсне»²¹...

«Репутация Берлиоза как мастера оркестровки всегда казалась мне в высшей степени подозрительной, — размышлял впоследствии Стравинский. — Это не лучший признак, если в каком-либо произведении мы в первую

¹⁸ Коптяев А. Бенефис г-на Фительберга в «Музыкальной драме» // Биржевые ведомости. 1917. 2 августа. Цит. по: Переписка-2. С. 641.

¹⁹ Сабанеев Л. Русские музыканты в Париже // Парижский вестник. 1926. 25 февраля. Цит. по: Переписка-3. С. 775.

²⁰ Сабанеев Л. «Царь Эдип». Опера-оратория И. Стравинского // Жизнь искусства. 1927. № 37. 13 сент. С. 67. Цит. по: Переписка-3. С. 799.

²¹ Диалоги. С. 234.

очередь замечаем инструментовку»²². Отдавая дань оркестровым новациям Берлиоза, композитор критиковал его за бедность гармонического языка и недостатки голосоведения и предпочитал его мелкие пьесы монументальным произведениям.

«Как и раньше, И. С. осыпает проклятиями Берлиоза, отвергая бóльшую часть его “Троянцев”, которых мы недавно слушали», — эта выразительная цитата из дневника Роберта Крафта от 30 октября 1970 года²³ не мешает указать на одно любопытное совпадение. Не в отцовском ли clavире «Троянцев» молодой петербуржец впервые увидел словесное сочетание *Air de danse*? Французский термин, обозначавший в оперной дилогии Берлиоза танцевальную сюиту III акта «Троянцев в Карфагене»²⁴, как известно, обрел новую жизнь и неповторимую интерпретацию в балете Стравинского «Орфей» в качестве названия для сольных номеров главного героя сочинения²⁵. Еще больше нитей протягивается в зрелое творчество русского гения из «Осуждения Фауста». Отсюда (наряду с «Фаустом» Гуно) прорастает фаустовская тема у Стравинского; ее опорными звеньями являются «Сказка о беглом солдате и черте» и «Похождения повесы», но ранние ее знаки ведут к историческому концерту «Фауст в музыке» 28 ноября 1909 года, где впервые прозвучали «Песни о блохе» — Бетховена и Мусоргского — в инструментовке И. Стравинского. Символично, что в эту же программу были включены два эпизода из «Осуждения Фауста» Берлиоза: Песня Мефистофеля и Песня Брандера²⁶.

²² Там же.

²³ Цит. по: Публицист. С. 434.

²⁴ Это редкое обозначение встречается и в опере Делиба «Лакме»: *Airs de danse*, так во II акте обозначена сюита «индийских» танцев (*Terâna, Rektah, Persian, Coda, Sortie*).

²⁵ Показательна здесь буквальная трактовка французского термина, отвечающая собственным представлениям композитора: «...*мимическая песня* [курсив мой. — Н.Б.] в “Орфее” занимает столь большое место, что моим следующим сочинением неизбежно должна была стать опера» (Фрагменты из диалогов И. Стравинского с Р. Крафтом: «Орфей» // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 57).

²⁶ См. об этом: *Климовицкий А. И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песня о блохе» М. Мусоргского, «Песня о блохе» Л. Бетховена. СПб., 2003. С. 127, 156–157.

Можно было бы указать и на другие параллели. Например, уникальный жанровый синтез, воплощенный в «драматической легенде» Берлиоза, не был ли он первым сигналом, разбудившим воображение Стравинского в направлении интенсивного «жанрового строительства» (термин С. И. Савенко), плодами которого стали его неповторимые жанровые «миксты»? Другая продуктивная идея, с которой мог безотчетно соприкоснуться молодой Стравинский в «Осуждении» — многоязычие, столь разнопланово представленное в корпусе его собственных работ: в оригинальном либретто Берлиоза – Гандоньера французский сосуществует с латынью и мистифицированным «дьявольским наречием» Пандемониума.

Знакомясь с творчеством французского мастера в годы петербургской юности, слушая его музыку в концертах, проигрывая дома клавиры из отцовской библиотеки, Игорь Стравинский впервые ощутил тот дух свободы и непредвзятых художественных решений, которые демонстрировало радикальное крыло романтической французской музыки. При всей принципиальной несхожести эстетических позиций двух художников, столь остро обнаружившейся в дальнейшем, эта встреча подготовила молодого Стравинского к восприятию феномена Дебюсси, французского авангардиста рубежа веков, который прокладывал пути в искусство будущего.

2.1.2. «Вечера современной музыки» и открытие импрессионизма

Погружение Стравинского в музыкальный импрессионизм началось в ранние 1900-е через его активное участие в деятельности «Вечеров современной музыки», куда его ввел все тот же И. В. Покровский, «оказавшийся в числе основных учредителей кружка»²⁷. Продягилевское предприятие, по словам В. В. Смирнова, играло «роль эстетического противовеса академизировавшейся Новой русской школе», — «Вечера» «дали молодому композитору сумму разнообразных неслыханных

²⁷ *Нестьев И. В.* О Вечерах современной музыки // *Нестьев И. В.* Век нынешний и век минувший. М., 1986. С. 160.

впечатлений»²⁸. Весомая часть этих впечатлений порождалась музыкой французской, не случайно И. В. Нестьев, намечая важнейшие тенденции художественной стратегии «Вечеров», утверждает: «...вторую линию [после новых русских авторов. — *Н. Б.*] в репертуаре Вечеров современной музыки определили новые течения западноевропейской музыки, главным образом, французская школа от Франка и д'Энди до Дебюсси и Равеля»²⁹.

Панораму композиторских имен и сочинений, прозвучавших с 1901 по 1908 год под эгидой «Вечеров», в наиболее полном варианте удалось реконструировать, опираясь на сведения из статей А. В. Оссовского³⁰ и И. В. Нестьева; анонсы и обзоры, печатавшиеся в эти годы в «Русской музыкальной газете»; а также путем анализа корпуса документов, хранящихся в Российском институте истории искусств под титулом «Программы концертов Вечеров современной музыки»³¹. В период с 1901 по 1908 год среди исполнявшихся французских авторов — С. Франк (Скрипичная соната, Прелюдия хорал и fuga, Прелюдия, ария и финал, Симфонические вариации в переложении для 2-х фортепиано, Квартет, Квintет, романсы), В. д'Энди (Фортепианный квартет, «Поэма гор» и «Путевые картины» для фортепиано), Э. Шоссон («Пейзаж» и «Несколько танцев» для фортепиано, Квартет, Поэма [для скрипки и фортепиано]), П. Дюка (Вариации на тему Рамо и Соната *es-moll* для фортепиано), К. Сен-Санс (две скрипичные сонаты, Рапсодия *op. 7*), Г. Форе (Соната для скрипки и фортепиано), А. де Кастильон (Соната для скрипки и фортепиано *op. 6*), А. Руссель (Трио). Целая программа под названием «Новая французская музыка» была представлена публике 27 октября 1908 года, где помимо уже упомянутого Шоссона, была показана музыка таких авторов, как Ш. Борд, Э. Вюйермоз, Л. Тирион, Д.-Э. Энгельбрехт, Ф. Шмитт, А. Маньяр. Но,

²⁸ Смирнов В. В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л., 1970. С. 62.

²⁹ Нестьев И. В. О Вечерах современной музыки. С. 166.

³⁰ Оссовский А. О новом в музыке. (По поводу XXII вечера современной музыки) // Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. Л., 1971. С. 87–92.

³¹ Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Далее – КР РИИИ). Ф. 4. Оп. 1. Ед. хр. 172.

разумеется, главный интерес представляют для нас сочинения Дебюсси и Равеля и их место в программах камерного объединения.

Как установила А. Петрова, Дебюсси впервые прозвучал в России именно на одном из «Вечеров современной музыки»: 13 декабря 1902 года С. Полоцкая-Ямцова исполнила сюиту «Pour le piano»³². В дальнейшем круг сочинений расширился благодаря включению Маленькой сюиты для фортепиано в 4 руки (скорее всего, впервые 22 января 1903), «Эстампов» (впервые 15 апреля 1905), Квартета g-moll, романсов и песен³³. Из музыки Равеля в программах «Вечеров» появлялись фортепианные «Отражения», Сонатина, «Павана», «Игра воды», «Естественные истории» для голоса и фортепиано.

Как видно из перечня, «Вечера современной музыки» специализировались на камерных жанрах — в силу ограниченных финансовых возможностей. Что касается оркестровой музыки Дебюсси, обычно в литературе указывается, что впервые в России «Послеполуденный отдых фавна» был исполнен 15 января 1905 года в Симфоническом собрании РМО под управлением К. Шевичьяра. На самом деле российская премьера прелюда Дебюсси состоялась в июле 1904 года в Павловских концертах В. д'Энди³⁴. Правда, всё лето 1904-го Игорь Стравинский, судя по переписке, провел в Павловке, самарском имении Елачичей, и не мог присутствовать на Павловских концертах под Петербургом. Поэтому его первое знакомство с «Фавном» с большой долей вероятности (письма этого времени не сохранились) можно датировать 15 января 1905 года, когда на 4-м Симфоническом собрании РМО прозвучала «увертюра “Послеобеденное время Фавна” Дебюсси (в 1-й раз) под управлением К. Шевичьяра», как было

³² См.: *Петрова А.* «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси в Петербургском Театре Музыкальной драмы // Русско-французские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-со ст. В. В. Смирнов. СПб., 2003. С. 211.

³³ Все эти вещи были исполнены на 36 концертах до 1907 года включительно.

³⁴ См.: *Петрова А.* «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси в Петербургском Театре Музыкальной драмы. С. 211.

сказано в Отчете ИРМО³⁵. Меньше чем через два года, 15 декабря 1907-го, в Концертах А. Зилоти и под его управлением впервые прозвучали две части из «Ноктюрнов» — «Облака» и «Празднества»³⁶. Уже в первое десятилетие века «темпы освоения творчества Дебюсси в России были столь интенсивными, — пишет А. Петрова, — что, сравнивая фактографию, приведенную в статьях западных исследователей о восприятии музыки Дебюсси в Англии, Германии, Италии и скандинавских странах, убеждаешься в российском преимуществе»³⁷. Относительно симфонических сочинений Равеля: его «Испанская рапсодия» сыгранная, по всей видимости, тоже в Концертах Зилоти, уже была упомянута выше, а пора «Дафниса и Хлои» еще не пришла.

Результаты эмпирического диалога Стравинского с французской музыкой не замедлили проявиться в его творчестве. В качестве точки отсчета М. С. Друскин называет оркестровый «Фейерверк» (1908)³⁸, хотя первые симптомы импрессионизма проявляются в его композициях еще раньше³⁹. Анализируя «Фантастическое скерцо» (1907–1908), развивающее традицию «оркестровых скерцо Мендельсона и Берлиоза, не минуя и Римского-Корсакова с его “Полетом шмеля”», С. И. Савенко подчеркивает, что «главный материал» пьесы Стравинского, «основанный на фигурационных рисунках, ближе импрессионистскому типу темброфактурного тематизма,

³⁵ Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и Консерватории за 1904–1905 г. СПб., 1906. С. 149. Если судить по программам этого сезона РМО, кажется, что частые упреки в консерватизме в адрес организаторов, которые можно встретить в литературе, слишком резки, ведь, к примеру, рядом с «Фавном» Дебюсси в том же концерте прозвучала симфоническая трилогия «Валленштейн» В. д’Энди, а 22 января состоялась премьера Симфонии d-moll С. Франка, дирижировал А. Б. Хессин. Не говоря о других концертах того же сезона, где звучала музыка Р. Штрауса, Сибелиуса и прочих современных авторов, как русских, так и зарубежных.

³⁶ Примечательно, что 9/21 января 1910 года, также в Концертах А. Зилоти, имена Дебюсси и Стравинского стояли в программе рядом: «Облака» и «Шотландский марш» Дебюсси и премьерное исполнение «Фейерверка» Стравинского.

³⁷ Петрова А. «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси в Петербургском Театре Музыкальной драмы. С. 211.

³⁸ Друскин М. С. Игорь Стравинский. Т. 4. С. 81.

³⁹ Уже в сюите «Фавн и пастушка» ор. 2 (1906–1907) Римский-Корсаков находил «применение целотонной гаммы подозрительно “дебюссистским”» (Диалоги. С. 42).

нежели романтическим, в том числе и русским образцам»⁴⁰. Если оставить за скобками «вагнеровскую» среднюю часть, о которой будет сказано позже, нетрудно убедиться, что в крайних разделах пьесы сегментированная мелодика, изысканная гармония, общий ослепительный колорит облегченной, высветленной инструментовки — всё указывает на связи с современной французской школой⁴¹. Любопытно, что и называть сочинение Стравинский предпочитал на французском (*Scherzo fantastique*), не говоря о французском литературном первоисточнике пьесы — философском эссе М. Метерлинка «Жизнь пчел» / *La vie des abeilles* (1901)⁴².

«Дебюссистскую» линию Стравинский продолжает в «Фейерверке» (1908), фактически еще одном оркестровом скерцо, только в три раза более коротком. Вячеслав Каратыгин, после премьеры пьесы зимой 1910 года отнесший «Фейерверк» «к числу самых талантливых произведений, созданных русскими молодыми авторами за последнее время»⁴³, осенью 1911-го наблюдал «картину чудовищного музыкального пожара, объявшего ... Петербург»⁴⁴. Критик описывал прозвучавшие в Концертах Зилоти «Поэму огня» / «Прометей» Скрябина, равелевскую партитуру «Дафниса и Хлои» с ее пиратскими факелами, а также жертвенный костер «Хованщины», полыхавший той осенью в Мариинском театре. Между тем, первую искру этого «пожара» высек Игорь Стравинский своим симфоническим «Фейерверком», который он задумал сразу по окончании *Scherzo fantastique*. Возможно, идея возникла у Стравинского под впечатлением от «стихии

⁴⁰ Савенко С. Мир Стравинского. С. 19.

⁴¹ Как отмечает М. С. Друскин, начав с усвоения русской классической традиции, Стравинский «обогастил ее воздействием импрессионизма (Дебюсси)» (Друскин М. С. Игорь Стравинский. Т. 4. С. 66).

⁴² ««Жизнь пчел» М. Метерлинка, полуфилософское-полухудожественное сочинение, пленившее меня, что называется, до пяток» (Из письма И. Ф. Стравинского Н. А. Римскому-Корсакову от 18 июня / 1 июля 1907 года. Цит. по: Переписка-1. С. 172).

⁴³ Каратыгин В. Музыка в Петербурге // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. IV. С. 163. (Цит. по: Переписка. С. 452). Премьера «Фейерверка» состоялась 9/21 января 1910 года в Концертах Зилоти под управлением А. Зилоти.

⁴⁴ Каратыгин В. Музыка. Концерты // Русская художественная летопись. 1911. № 19. С. 300.

света», воплощенной в *Fêtes Debussy*, которые были исполнены в Концертах Зилоти, как уже упоминалось, в декабре 1907 года⁴⁵. В апреле 1908-го, перед отъездом в Устилуг, Стравинский успел обсудить замысел своей новой работы с Римским-Корсаковым⁴⁶. Многие особенности «Фейерверка», завершеного через полтора месяца и приуроченного к свадьбе дочери Николая Андреевича Надежды и Максимилиана Штейнберга, обусловлены посвящением молодоженам. В «Фейерверке» Стравинский создает остроумный музыкальный сувенир к торжественному случаю, поэтому тематическим стержнем крайних частей формы выступает празднично-фанфарная диатоническая мелодия, лаконичная, как заздравный / славильный тост. Изысканная хроматика среднего раздела (*Lento*) тяготеет не столько к вагнеровскому *Sehnsucht*, как в аналогичном разделе *Scherzo fantastique*, сколько к образцам лирики Римского-Корсакова: здесь угадывается эхо Ариозо Снегурочки из пролога оперы, в финале которой главная героиня тает в пламени любви и в огненных лучах языческого бога Ярилы-Солнца. На всем пространстве «Фейерверка», построенном на калейдоскопе контрастов, доминирует стихия огня — то слабо фосфоресцирующего в остигнутых фигурациях *pp*, то взрывающегося ослепительными снопами аккордов *fff*. В сущности, Стравинский развивает здесь импрессионистско-колористические находки *Scherzo fantastique*⁴⁷, при этом рисунок «микротематической» партитуры «Фейерверка» становится еще более изощренным и детализированным. Пожалуй, за «пиротехническими» эффектами афористически концентрированной пьесы угадываются не только

⁴⁵ К слову, собственно «Фейерверк» Дебюсси — его фортепианная прелюдия *Feux d'artifice* (1913) — к тому времени еще не была написана.

⁴⁶ См.: Хроника (Савенко). С. 24. Этой встрече ученика и учителя суждено было стать последней.

⁴⁷ Хотя после облегченного оркестра «Фантастического скерцо» в «Фейерверке» Стравинский вернулся к полному составу — восстановил в правах тромбону и тубу, батарею ударных, дополненную колокольчиками, увеличил число валторн до шести, оставив челесту и арфы, — общая звучность не утратила искрящейся легкости, в том числе благодаря искусной штриховой работе в группе струнных, где завоевания *Scherzo fantastique* (флажолеты, трели, форшлагги, *divisi*, *saltato*, *sul ponticello*) дополнились «летучим стаккато» (*jeté*).

звукоизобразительные задачи, но и попытка передать пульс неотвратимо надвигающегося нового времени. Символично, что премьера «Фейерверка» / *Fireworks* в 1910 году словно «бикфордов шнур» подвела к сочинению, ставшему в карьере Стравинского поворотным, — балету «Жар-птица» / *Firebird*. При всех зримых связях с петербургской, корсаковской школой, «русская традиция звучит в “Жар-птице” еще одним, французским обертоном», — отмечает С. И. Савенко, выделяя не только дебюссистский, но равелевский компонент в стилистике балета⁴⁸.

И все же пальму первенства «в раскрепощении творческой индивидуальности молодого русского композитора» М. С. Друскин отдавал Дебюсси⁴⁹, указывая не только на постижение Стравинским «новых закономерностей гармонии, освобождающейся от функциональных тяготений, и мелодии, рождаемой из сплетения “арабесок”», и «обогащения звукового колорита»⁵⁰ на «импрессионистской» фазе его развития. Исследователь склонен полагать, что определенные константы стиля Стравинского, работающие далеко за пределами его погружения в импрессионизм, тоже прорастают из музыкальной поэтики «Клода Французского»: в сфере эстетики это категория «праздничного», в сфере техники композиции — особые «пространственные» характеристики его музыки, достигающиеся путем «сопоставления плотностей и объемов звучания»⁵¹.

Продолжая «французские аналогии», приведем выдержку из интервью Равеля корреспонденту *New York Times* 1927 года: «Стравинского часто рассматривают как лидера неоклассицизма, но не забывайте, что мой

⁴⁸ «Равелевское становится у Стравинского корсаковско-лядовским, а русское проступает в колористических находках парижского происхождения» (Савенко С. Мир Стравинского. С. 23). Приведем оценку из письма Н. Н. Римской-Корсаковой к С. Н. Римской-Корсаковой от 8/21 мая 1910 года: «...он [Стравинский] сильно подражает современным французам, иногда копирует их, но, так как он прошел у папá хорошую школу, то техника его гораздо выше, чем у всех этих Равелей, Дебюсси и компании» (Переписка-1. С. 221).

⁴⁹ Друскин М. С. Игорь Стравинский. Т. 4. С. 77.

⁵⁰ Там же. С. 78.

⁵¹ Там же. С. 48, 199.

Струнный квартет (1903) был задуман как контрапункт четырех партий, тогда как Квартет Дебюсси в своей концепции является чисто гармоническим»⁵². К. Поттер приводит и другое «предвосхищение», уже в качестве своего наблюдения: «Стравинского провозгласили создателем “битональности черных/белых нот” в “Петрушке” (1910–1911), а каденция в фортепианной пьесе Равеля “Игра воды” (1901) содержит похожее [гармоническое] сопоставление»⁵³.

Если говорить о Дебюсси, в определенный момент (фактически уже на стадии «Весны священной») он почувствовал, что Игорь Стравинский, прежде его горячий адепт, начинает менять свои стилевые координаты, но трактовал французский мастер этот поворот весьма своеобразно. «Сам Стравинский опасно склоняется в сторону Шёнберга, тем не менее оставаясь самым замечательным оркестровым техником нашего времени», — так размышлял он 14 октября 1915 года в письме к Р. Годэ⁵⁴.

Впрочем, на родине Стравинского и в 1925 году по-прежнему рассматривали в контексте французского импрессионизма. «Стравинский целиком коренится в творчестве Корсакова, — писал критик Н. Малков, откликаясь на концертное исполнение “Петрушки” в Большом зале Ленинградской филармонии. — Он в подлинном смысле является его законным духовным сыном. Да, законным, но блудным сыном. В той же мере, как пасынки Бородина и Мусоргского — французские импрессионисты Дебюсси, Равель и др. Недаром Стравинский почувствовал такое тяготение к музыкальной Франции и обрел там второе отечество, оплатившее ему за ренегатство шумным и прочным признанием его исключительного

⁵² Цит. по: *Potter C. Ravel, (Joseph) Maurice // Stravinsky Encyclopedia-2021. P. 354.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Цит. по: *Potter C. Debussy, (Achille-) Claud // Stravinsky Encyclopedia-2021. P. 135.* По воле Стравинского, имя Дебюсси было максимально приближено к имени Шёнберга, когда в «Диалогах» мастер выстраивал ряд ключевых сочинений 1912 года («самого богатого для музыки периода в этом столетии»), почетный ряд, в который, помимо «Весны священной» и «Альтенберг-песен» Берга, попали «Лунный Пьеро» Шёнберга, и «Игры» Дебюсси (Диалоги. С. 264).

таланта»⁵⁵. Отставив в сторону крайности оценок, мы неизбежно констатируем, что именно на французской культурной почве состоялся беспрецедентный акт творчески-созидательного диалога, объединивший Стравинского и Равеля в работе над оркестровкой и редактированием «Хованщины» (март-апрель 1913 года, Кларан). Ничего подобного не произошло ни на каком другом направлении кросскультурных контактов русского мастера.

2.2. О проблеме вербального текста в «Двух стихотворениях Поля Верлена»⁵⁶

2.2.1. Полемика о языке: русский или французский?

Ранний камерно-вокальный диптих Игоря Стравинского на стихи Поля Верлена (№ 1 «Un grand sommeil noir» / «Душу сковали», № 2 «La lune blanche» / «Где в лунном свете»), посвященный брату композитора, Гурию, знаменателен в нескольких отношениях. «Deux poèmes de Paul Verlaine» для баритона с фортепиано — это последнее сочинение Стравинского с номером опуса (ор. 9), первое сочинение, созданное им за границей (июль 1910 года, Ля Боль, Франция), последнее сочинение, премьера которого состоялась в России, первое сочинение, в котором он обращается к творчеству зарубежного поэта, — так выглядит сводка общих исторических сведений об опусе, многократно обсуждавшемся музыковедами. Дополнить внешнюю справку можно упоминанием о том, что появление сочинения вызвало резкую поляризацию оценочных мнений, которая с течением времени приобрела новый поворот и вылилась в скрытую дискуссию о первичном языке сочинения — французский или русский? Казалось бы, сам Стравинский в давно известном письме к Владимиру Римскому-Корсакову от

⁵⁵ *Исламей* [Малков Н.] Филармония // Жизнь искусства. 1925. № 2. 13 янв. С. 10–11 (Цит.по: Переписка-3. С. 736).

⁵⁶ В тексте данного раздела использован материал публикации соискателя: *Braginskaya N. Stravinsky's first steps on the French cultural soil: The enigma of the original verbal text in the Two Poems of Verlaine // Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories / ed. and comp. by R. Stanevičiūtė and R. Povilionienė. Vilnius: LAMT, 2015. P. 84–94.*

24 августа 1910 года высказался весьма определенно на этот счет: «В La Vaul'e <...> я сочинил два романса на слова Верлена (французский язык), которые уже продал Юргенсону»⁵⁷. Издательская фирма «Юргенсон», со своей стороны, тоже оставила письменное доказательство приоритетности французского — в открытке от 4 января 1911 года, адресованной Степану Митусову, с договоренностью о русском переводе текстов двух романсов перед их публикацией⁵⁸.

На протяжении десятилетий вопрос о первом языке вокального цикла не дебатировался, разве что многие исследователи, особенно из числа носителей языка, весьма скептически отзывались о французской просодии Стравинского⁵⁹. Вплоть до того, что Пьер Булез, записывая диптих в оркестровой версии 1951 года с баритоном Джоном Ширли-Куирком и Ensemble Intercontemporain на Deutsche Grammophon в 1982 году в составе диска «Igor Stravinsky. Songs», не смог примириться с *таким* французским, безоговорочно предписанным автором: он предпочел изъять вокальную партию на французском и заменить ее на вокальную партию на русском, взятую из юргенсоновского издания для голоса и фортепиано 1911 года, что, в особенности в песне «La lune blanche», привело к вопиющим расхождениям с последней авторской волей Стравинского. Парадоксально, но британский музыковед Пол Гриффитс в буклете к упомянутому булезовскому диску подчеркивал, что в оркестровке 1951 года Стравинский «сохранил и даже усилил очень французский стиль своего первого сочинения, написанного на французском (! — Н. Б.)»⁶⁰.

⁵⁷ Переписка-1. С. 237.

⁵⁸ Переписка-1. С. 260. Стивен Уолш также указывает на факт обращения Стравинского к иностранному языку — впервые в его творчестве (см.: Walsh S. The New Grove Stravinsky. London, 2002. P. 10).

⁵⁹ Ссылку на мнения Поля Коллара, Робера Сьоана и др. приводит Ричард Тарускин (см.: Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. P. 655).

⁶⁰ Griffiths P. Booklet CD // Igor Stravinsky. Songs. Cond. Pierre Boulez, Ensemble Intercontemporain. Hamburg: Deutsche Grammophon (20th century classics), 1982. P. 5. Возможно, именно интерпретация Булеза заставила Гриффитса пересмотреть свое мнение; десять лет спустя он констатировал, что Стравинский «положил на музыку два

Но вот в 1996-м прозвучало заявление Ричарда Тарускина: «*Deux poèmes de Paul Verlaine*» 1910 года были сочинены вовсе не на верленовский текст, а на русский силлабический парафраз, выполненный другом Стравинского, либреттистом «Соловья» Степаном Митусовым⁶¹. Нам неизвестны публичные выступления западных исследователей, дискутирующих с Тарускиным в этом вопросе. В России первые сомнения в безапелляционности позиции американского исследователя высказала Елена Фалалеева, обозначившая проблему на страницах своей диссертации 2005 года⁶². Дополним ее точку зрения некоторыми наблюдениями и новыми фактами.

Каковы доводы, которыми Р. Тарускин подкрепляет свой тезис о главенствующей роли русского языка при сочинении «*Deux poèmes*»?

1. В первой публикации в издательстве Юргенсона русский перевод Митусова помещался *над* французским оригиналом⁶³.
2. Гурий Стравинский в 1914 году дважды исполнял цикл на русском, о чем говорят данные прессы⁶⁴.
3. Тот факт, что в хранящемся в Фонде Пауля Захера автографе ранней оркестровой редакции песни «*Un grand sommeil noir*» (1914) наличествует *только* французский текст, Р. Тарускин объясняет тем, что данный источник представляет собой... палимпсест⁶⁵. (Местонахождение автографа первой версии цикла для голоса и фортепиано неизвестно.)
4. Решающая причина в пользу главенства русского в «*Deux poèmes*»: по словам ученого, музыкальное скандирование стиха находится в полном

стихотворения Верлена в русском переводе для своего брата Гурия, который пошел по стопам отца, унаследовав профессию певца» (*Griffiths P. Stravinsky. London, 1992. P. 18*).

⁶¹ *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. P. 655, 1205–1206.*

⁶² *Фалалеева Е. И. Полиязычие в вокальной музыке И. Ф. Стравинского (к постановке проблемы). Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. С. 78.*

⁶³ *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. P. 655.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid. P. 658.*

согласии с русскими словами и в «отвратительном» (hideous) мезальянсе с французскими⁶⁶.

По утверждению Тарускина, дальнейшее развитие Стравинского проходило без влияния верленовских песен⁶⁷.

Начнем с обсуждения нотных источников (пункты 3 и 1). Мы полностью разделяем мнение Е. Фалалеевой о том, что рукопись оркестровки «Un grand sommeil noir» 1914 года палимпсестом не является⁶⁸: в ней не обнаруживается никаких следов «выбеленного русского перевода», поверх которого будто бы позже были вписаны французские стихи. Что касается первого издания цикла, то, как справедливо отмечает Е. Фалалеева, российская исполнительская практика того времени (концертная и домашняя) требовала переводов иностранных текстов, поэтому Юргенсон *должен был* предложить русской публике романсы в переводе с французского на русский язык⁶⁹.

В Фонде Пауля Захера находится корректура первой песни цикла для издания 1911 года⁷⁰, основные параметры документа сохранены и в самой публикации (см. ил. 4, 5)⁷¹.

Русский вариант поэтического текста действительно напечатан здесь над французским, прямо под вокальной строчкой, — в соответствии с типовыми издательскими нормами, которым следовал Юргенсон. Показательно, что вся сопутствующая информация на титуле, обороте титула и на остальном пространстве документа, включая полное название, исполнительский состав, сведения о переводчиках и посвящение, целиком оформлена на французском; при этом в перечне четырех языков издания русский упоминается лишь на втором месте, после французского. Такой подход в известном смысле можно считать радикальным, потому что даже в

⁶⁶ Ibid. P. 1206.

⁶⁷ Ibid. P. 658.

⁶⁸ Фалалеева Е. И. Полиязычие в вокальной музыке И. Ф. Стравинского. С. 88.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ PSS. Mf 218. S. 0713–0716.

⁷¹ Здесь и далее отсылки к Приложению II (Иллюстрации).

случае использования в романсе иноязычного поэтического текста «выходные данные» при его публикации непременно содержали сведения и на русском.

К корректуре 1911 года в Фонде Пауля Захера приложена позднейшая сопроводительная записка Стравинского на английском, в которой ни о русском, ни о Митусове даже не упоминается: «TWO SONGS (Paul Verlaine) 1st edition, P. Jurgenson, Rob. Forberg with English and German texts of M. D. Calvocoressi» (подчеркнуто Стравинским. — *Н. Б.*)⁷².

Давая общую оценку верленовским песням Стравинского, Ричард Тарускин призывает в союзники Бориса Асафьева, писавшего еще в 1929 году в «Книге о Стравинском» следующее: «Странно и неприятно ложно французскими подделками выглядели и продолжают выглядеть „Два стихотворения Поля Верлена“ для баса с фортепиано <...> В данном случае обидно за Стравинского. Хотя ничего плоского или тупого в романсах нет и не было, но чувствовалось, что это фальшивый путь»⁷³.

Однако Асафьев и Тарускин расходятся в одном важном моменте, связанном с характером просодии (пункт 4). Американский ученый считает, что «французская силлабическая декламация грубо нарушается во всех отношениях, в то время как русский точно и естественно воспроизводит тонические ударения родного языка Стравинского»⁷⁴. А Асафьев словно отрубает: «...В русском переводе вокальный рисунок выглядит еще безотраднее и неискреннее»⁷⁵. Если французская декламация с точки зрения стандартных правил является здесь по меньшей мере «странной» («odd», Стивен Уолш⁷⁶) благодаря регулярному озвучиванию немого «е» на концах

⁷² PSS. Mf 218. S. 0717. Возможно, Стравинский написал записку как инструкцию при подготовке партитуры цикла к публикации в издательстве «Boosey and Hawkes» в начале 1950-х. Именно так — TWO SONGS (Paul Verlaine) — пьесы именуются в данной публикации. Между тем единственный язык, предписанный автором для исполнения в этой партитуре, — французский.

⁷³ Глебов И. Книга о Стравинском. Л., 1929. С. 27–28.

⁷⁴ Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. P. 656.

⁷⁵ Глебов И. Книга о Стравинском. С. 28.

⁷⁶ Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934. London, 2002. P. 145.

слов и причудливым ударениям, часто падающим на служебные части речи — артикли, предлоги⁷⁷, — то русская просодия тоже далеко не безупречна. Особенно во второй пьесе, «La lune blanche», с регулярными сбоями традиционных ударений: «Где́ в лунном свете Сто́ят леса, Вётвей прозрачных...» (см. пример 1)⁷⁸.

Уязвимость позиции Тарускина очевидна: ему *хочется*, чтобы основой верленовских песен был русский, поскольку в самобытности Стравинского он, как известно, признает лишь «туранский стиль», евразийское скифство. Но так ли уж безусловно однозначны французские культурные ориентиры в «Deux poèmes»?

Несомненно, верленовский цикл возник как знак сопричастности Стравинского французской культуре, когда после своего первого — sensationного парижского успеха «Жар-птицы» весной 1910 года композитор, оставшийся с семьей во Франции до осени, отважился обратиться к стихам Поля Верлена. Законодателем моды в этой области был Клод Дебюсси, открывший музыкальные качества верленовской поэзии уже в шедеврах своего раннего творчества. Его примеру последовали многие, так что к 1910 году во французской музыке сложилась богатая традиция вокальных интерпретаций поэзии из сборников «Sagesse» (опубл. 1880) и «La bonne chanson» (опубл. 1870), привлечших внимание Стравинского. Стравинский выбрал из них два стихотворения, к которым, как отмечает Р. Тарускин, до него уже обращались Равель, Форэ и другие мастера⁷⁹, но, заметим, не Дебюсси, еще в 1891-м создавший вокальный триптих на основе иных текстов «Sagesse»⁸⁰. Таким образом, риска прямого соперничества с

⁷⁷ Наблюдения принадлежат Е. Фалалеевой (см.: *Фалалеева Е. И.* Полиязычие в вокальной музыке И. Ф. Стравинского. С. 96–97).

⁷⁸ Здесь и далее нотные примеры см. в Приложении I.

⁷⁹ *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. P. 652; см. также: *Griffiths P.* Verlaine, Paul // *Grove-2001. Vol. 26. P. 480.*

⁸⁰ «La mer est plus belle», «Le son du cor», «L'échelonnement des haies» (см.: *Lesure F.* Debussy, Claude [Work-list] // *Grove-2001. Vol. 7. P. 115.*)

мэтром импрессионизма Стравинский избежал, по всей видимости, сознательно⁸¹.

Из-под пера Стравинского вышли «сиблинги», как остроумно называет песни С. Уолш⁸². Но эти маленькие музыкальные «братья» в одной тональности (b-moll), в медленном темпе, сходно экономные в средствах, всё же раскрывают разные грани символистской поэтики: «Un grand sommeil noir» — психологический этюд в депрессивных тонах, балансирующий между траурным маршем и метафорической колыбельной, словно отражая «Je suis un berceau...» последней строки поэтического текста; «La lune blanche» — гедонистический пейзаж, выполненный в гемиольных ритмах, намекающих на медленный вальс. При этом обе песни «Deux roèmes», будучи музыкой ночи, впитали в себя магию первой части «Ноктюрнов» Дебюсси.

«Верленовские романсы — пример самых откровенных „дебюссизмов“ в музыке Стравинского» — с этим утверждением С. И. Савенко трудно не согласиться⁸³. И всё же «осколки „Пеллеаса“» (Р. Тарускин) то там, то сям играют русскими бликами: ангемитонные унисоны начала второй песни напоминают русскую протяжную, в хроматизмах середины первой мелькают намеки на «тему галлюцинаций» Бориса (как раз на подходящих словах — «слабнет память, ничего не вижу» / «Je ne vois plus rien, Je perds la mémoire»), а имитация шагов-аккордов почти пеллеасовской «темы леса» в начале этого же романса оборачивается далеким воспоминанием о «Рассказе головы» из обожаемого Стравинским «Руслана». Не говоря уже о специфически русско-стравинской мотивной работе.

⁸¹ И, кажется, никогда не показывал эти песни французским коллегам (см.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions.* P. 652).

⁸² *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring.* P. 145.

⁸³ *Савенко С. Мир Стравинского.* М., 2001. С. 167. О галльском мире миниатюр пишет и Уолш, наряду с дебюссизмами не исключая также влияние Э. Сати (*Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring.* P. 145).

2.2.2. Об особенностях французской просодии

Какова же роль «Двух стихотворений Верлена» в творческом «прогнозе» Стравинского 1910 года? Был ли путь верленовских песен художественным тупиком, как расценили их Асафьев и Тарускин?

Стравинский, бегло говоривший на французском с детства, признавался в «Хронике», что «всегда боялся трудностей французской просодии»⁸⁴. Не осторожность ли предопределила минимализм формы верленовского цикла? Общий хронометраж двух песен составляет около пяти минут, что заставляет вспомнить первый опыт музыкального воплощения английского у Стравинского, еще более лаконичный: хоровой «глас Бога» в кантате «Вавилон» звучит 95 секунд! Однако осторожность не помешала композитору предпринять на почве «чужого» языка те радикальные эксперименты по смещению акцентов, которые станут нормой и в вызывавших головокружение у современников «Трех японских стихотворениях», и в русских неофольклорных работах швейцарского этапа. И не ученические просчеты в просодии, а сознательное движение к «нейтрализации акцентов» (термин С. И. Савенко) или «равноударности» (термин Е. И. Фалалеевой), обретенное в «Двух стихотворениях Верлена», прогрессирует также в единственной «большой» французской композиции Стравинского — мелодраме «Персефона» (1934) на текст Андре Жида. Накануне парижской премьеры мелодрамы в антрепризе «Балет Иды Рубинштейн» композитор опубликовал показательную статью-«манифест», в которой выразил свое отношение к роли слова: «Слово не столько помогает музыканту, сколько представляет для него препятствие. Для „Персефоны“ я хочу только слогов, прекрасных, сильных слогов и затем действия»⁸⁵. Сетую и в «Хронике», и в «Диалогах» на то, что Жида не было ни на репетициях, ни

⁸⁴ Хроника (Вершинина). С. 365.

⁸⁵ M. Igor Strawinsky nous parle de *Perséphone* // *Excelsior* (Paris). 1934. 29 avril. Цит. по: Carr M. *Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Work on Greek Subjects*. Lincoln, 2002. P. 195; Dufour V. *Stravinski et ses exégetès (1910–1940)*. Bruxelles, 2006. P. 191. В издании В. П. Варунца русский перевод этой статьи содержит существенные смысловые неточности (см.: Публицист. С. 108–109).

на самих спектаклях, Стравинский объясняет, почему музыка «Персефоны» не понравилась автору либретто: «Ему не понравились несовпадения музыкальных и текстовых акцентов, хотя я и предупредил его заранее, что буду усиливать, акцентировать и прочими способами „трактовать“ французский язык, как я поступал с русским, и он понимал, что мои идеальные тексты должны быть силлабическими поэмами, как хайку Басё и Бусона, где слова не навязывают своей тонической акцентуации»⁸⁶. Не случайно главной чертой «Персефоны» Морин Карр называет «невесомость», базирующуюся на принципах ненормативной акцентуации и нестандартного слога деления⁸⁷, показательных и для раннего французского диптиха. Эта невесомость достигает пика в ключевом эпизоде мелодрамы — хоровой «Колыбельной теней», образующей смысловую и структурную сердцевину 2-й картины «Персефона в преисподней». Очевидно, что многие музыкальные качества «античной» колыбельной намечены уже в двух крохотных верленовских песнях⁸⁸. Именно в них, на французском материале, вызревает та характерная для Стравинского интенсивность «встречного ритма» (термин Е. А. Ручьевской), которая кубистически раслаивает, расщепляет вербальный текст, музыкально интерпретируемый композитором.

Как отмечает И. Вершинина, в романсах на стихи Верлена под влиянием Дебюсси формируется новый подход Стравинского к фортепианной партии: фортепиано выступает здесь как «главный носитель музыкального образа и организатор музыкального пространства»⁸⁹. Соотношение мелодии с остальной фактурой «Двух стихотворений» заставляет пристально всмотреться в различные авторские версии сочинения и обратиться к истории первых исполнений цикла (пункт 2) — истории, которая требует серьезных коррективов.

⁸⁶ Диалоги. С. 199.

⁸⁷ Carr M. *Multiple Masks*. P. 183.

⁸⁸ При этом «Колыбельная теней» в царстве Аида по многим параметрам сближается с гликинским «Хором цветов», звучащим в царстве Черномора (IV акт «Руслана»).

⁸⁹ Вершинина И. От составителя // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 2 / сост. и коммент. И. Я. Вершининой. М., 1988. С. 7.

2.2.3. Вокруг премьеры диптиха: уточняющие документы

Общепринятая точка зрения на премьеру такова: 13 января 1911 года, Санкт-Петербург, 49-й концерт «Вечеров современной музыки», солист Гуальтьер Боссэ. В действительности же в тот вечер в зале Реформатского училища на набережной Мойки, 38 прозвучала только одна, первая песня цикла, причем на французском языке. Об этом говорит программка концерта, обнаруженная нами в Кабинете рукописей Российского института истории искусств⁹⁰ (см. ил. ба, б).

Следовательно, дата мировой премьеры цикла в полной версии передвигается на 7 февраля 1914 года, когда он был исполнен Гурием Стравинским в Петербурге, в Выставочных залах Добычиной (партия фортепиано — Сара Полоцкая-Емцова). Но почему в январе 1911-го цикл не прозвучал целиком? Скорее всего, Игорь Стравинский, писавший ор. 9 для младшего брата, рассчитывал, что премьеру его должен спеть именно он, Гурий Стравинский. Выступление баса Мариинской сцены Боссэ с «Un grand sommeil noir» в январе 1911 года, вероятно, рассматривалось композитором лишь как предварительный, частичный анонс его последней новинки — «романсов, которые поет Гуруша»⁹¹.

Возможно, Стравинский не оставлял надежды подготовить и оркестровую редакцию песен для большой премьеры Гурия. В ряде источников указывается, что композитор завершил первую, утраченную, версию оркестровки к московскому концерту Гурия 4 июля 1914 года, «поскольку это был симфонический концерт», — таков довод Р. Тарускина⁹². Концерт действительно в основном был симфонический: оркестром Сергея Кусевицкого дирижировал Николай Малько, исполнялись только сочинения

⁹⁰ КР РИИИ. Ф. 4. Оп. 1. № 172. Г. Боссэ в тот вечер спел на французском два романса — И. Стравинского и Б. Яновского, — что не составляло труда для русского певца французского происхождения. Правда, остается неясным, кто исполнял партию фортепиано — Вячеслав Каратыгин, Александр Медем или... Сергей Прокофьев (!). Все три имени указаны в тексте.

⁹¹ Переписка-2. С. 185 (из письма И. Ф. Стравинского к матери, А. К. Стравинской, от 7 декабря 1913 года).

⁹² *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions.* P. 658.

Стравинского — Симфония Es-dur, фрагменты из «Жар-птицы», «Петрушки» и «Два романса на стихи Верлена», как говорилось в рецензии Григория Прокофьева в «Русских ведомостях»⁹³.

Ситуацию прояснили «Дневники концертных репетиций» Н. Малько, где дирижер пунктуально описывал каждую свою встречу с оркестром; к Тетради I (1913–1918) этого архивного документа⁹⁴ мы обратились в надежде найти там информацию об оркестровых репетициях с Гурием Стравинским. Но записи от 3 июля (канун концерта) и от 4 июля (утро в день концерта) не содержали никаких следов верленовских песен. Объяснить этот факт небрежностью автора дневника означает не знать Николая Малько. Здесь подробно выписан план обеих репетиций в том порядке, в котором дирижер работал над сочинениями⁹⁵. Лишь один раз Малько вскользь упоминает имя певца в следующем контексте: «Симфония идет, в общем, легко. Конечно, жаль, что не играл ее раньше на репетициях, но виноват срок — из-за Гурия пришлось поставить в это число»⁹⁶. То есть дату концерта подстраивали под график Гурия Стравинского, который выступал тогда на сцене петербургского театра Народного дома и начинал пробоваться в Мариинском театре. Но оркестр не мог играть «Два стихотворения Верлена» «с листа», без репетиций! Следовательно, в московских Сокольниках 4 июля 1914 года Гурий Стравинский исполнял цикл под аккомпанемент фортепиано (такие смешанные программы были в ходу в то время на российской концертной

⁹³ Цикл исполнялся на русском, но, по свидетельству критика, «на бис г-н Стравинский спел один из <...> романсов на подлинном его языке — французском. Что за превращение! Экстравагантность и неестественность без следа улетучились...» (цит. по: Переписка-2. С. 602).

⁹⁴ КР РИИИ. Ф. 47. Оп. 1. № 147. Л. 35–36.

⁹⁵ Есть заметки творческого характера («„Петрушку“ оркестр отлично знает, но некоторые темпы я брал неверно»); есть отчет о частичном включении в репетицию сочинений для следующей программы (Сюита из «Розамунды» Шуберта, 8 русских песен Лядова, виолончельный концерт Кленгеля), есть даже дисциплинарное порицание: «Финкельгаузу сделал замечание за неприличное поведение (свистел во время исполнения)» (Там же).

⁹⁶ Там же. Л. 35 об.

сцене)⁹⁷, а готовой оркестровой редакции не существовало до конца июля 1914-го, недаром авторская рукопись сохранившейся оркестровки песни «Un grand sommeil noir» датируется лишь 27 июля.

Ричарду Тарускину, однако, принадлежит тонкое замечание о «практически неисполнимых пассажах, особенно в конце „La lune blanche“»⁹⁸, где изложение фортепианной партии потребовало трех нотоносцев (см. пример 2).

Это послужило основанием для вывода исследователя: издание 1911 года есть «неловкая фортепианная редакция неопубликованной оркестровой версии»⁹⁹. И. Вершинина и С. Уолш также полагают, что уже в 1910 году композитор делал наброски инструментровки верленовских песен. В пользу подобной гипотезы можно привести показательные штрихи и в первой песне: завершающий аккорд с постепенным выключением голосов — прием скорее оркестровый, нежели фортепианный (см. пример 3), и даже ремарку «*con sordino*», дважды встречающуюся в партии фортепиано (см. ил. 4, пример 4).

Сама специфика музыкальной ткани и логика ее развертывания, пожалуй, тоже говорят о том, что свой верленовский цикл Стравинский изначально задумывал оркестрово: несущую конструкцию композиции в каждой из миниатюр образует именно инструментальная фактура, в каждой из песен уже на фазе лаконичного вступления задается некая тематическая модель, развивающаяся на вариантной основе сквозь всю пьесу. Можно понять раздражение Асафьева: «Мелодическая линия бродит несвободно, <...> интонации полумертвые»¹⁰⁰! Ведь взятая в отдельности вокальная

⁹⁷ Например, премьера двух ранних оркестровок Стравинского («Песни о блохе» Бетховена и «Песни о блохе» Мусоргского) в зале Дворянского собрания 28 ноября 1909 года состоялась в программе экстренного «Концерта Зилоти», включавшей наряду с симфоническими сочинениями («Фауст-симфония» Листа, «Ночное шествие» Рабо) не только выступления Ф. Шаляпина с оркестром (инструментовки Стравинского), но и исполнение им «Серенады Мефистофеля» и «Песни о блохе» Берлиоза под фортепианный аккомпанемент М. Бихтера.

⁹⁸ *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions.* P. 658.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Глебов И. Книга о Стравинском.* С. 27.

мелодия не представляет никакого интереса, потому что живет и дышит лишь как один из дополняющих фактурных слоев.

Необходимо упомянуть, что неопубликованный оркестровый вариант песни «Un grand sommeil noir» 1914 года¹⁰¹ очень отличается от варианта 1951 года — не только по исполнительскому составу¹⁰², но и по принципам инструментовки, хотя степень дифференцированности тембровой палитры очень высока в обоих случаях. Так, в ранней версии пьесу открывает хорал струнных (без скрипок) с постепенным включением других инструментов — кларнетов, фаготов и т. д. Клавирная ремарка *con sord.* воплощается здесь в реальном *con sord.* в партиях струнных и валторн. Сурдины у струнных используются на протяжении всей пьесы, за исключением любопытного заключительного каданса (два последних такта), когда из всей группы остаются только виолончели и контрабасы, играющие самостоятельные партии — *senza sord.*, но *ppp* и *flautando!* Квартет засурдиненных валторн в этом же фрагменте словно напоминает о хоральном начале песни.

Если гипотеза о первичности оркестрового замысла сочинения верна, это означает, что поиски в области камерного инструментального состава в сочетании с вокальным голосом впервые происходили у Стравинского на почве французской поэзии — еще до знакомства с шёнберговским «Лунным Пьеро» в 1912 году и до сочинения своих «Японских стихотворений» (1913), возникновение которых обычно связывают с шёнберговским образцом и исходившим от него импульсом.

В дальнейшем французский язык получил музыкальное воплощение только в одном крупном сочинении Стравинского — мелодраме «Персефона», остальные его опыты относятся к миниатюрам *a capella*, написанным на случай: таковы «Маленькая гармоническая рамюзиана» (1937) для одного или нескольких голосов (в унисон) на текст Шарля-Альбера Сенгриа и Стравинского к 60-летию Ш.-Ф. Рамю и Маленький

¹⁰¹ PSS. Mf 218. S. 0719–0722.

¹⁰² В поздней редакции из деревянных духовых остались лишь 2 кларнета и 2 фагота, число валторн с 4-х сокращено до 2-х.

канон для двух теноров «В честь Нади Буланже» (1947) на стихи Жана де Мёна¹⁰³. Для полноты картины упомянем и полутора-минутную обработку французского гимна «Марсельеза» (1919) для скрипки соло, где французский текст Руже де Лиля Стравинским устранен и лишь подразумевается, а также «Сказку о беглом солдате и чёрте» (1918). Важная историческая роль этой «читаемой, играемой и танцуемой» пьесы состоит в том, что в творчестве Стравинского «Солдат», в оригинале написанный на *французское* либретто Ш.-Ф. Рамю, стал первым театральным сочинением с использованием языка, отличного от русского; но, как уже было сказано, французский текст здесь не вокализируется, а только декламируется.

Отдельный интерес представляет незавершенное камерно-вокальное сочинение Стравинского «Диалог Радости и Разума» (1933), материалы которого впоследствии вошли в «Персефону». В Фонде Пауля Захера сохранились семь страниц, отражающих работу Стравинского с французским текстом «Диалога Разума и Радости», заимствованным композитором из книги Ш.-А. Сенгриа «Петрарка», подаренной ему автором¹⁰⁴. Историю возникновения этого замысла Стравинского восстановила М. Карр¹⁰⁵. В оригинале трактат Петрарки, содержащий 254 диалога и законченный ок. 1366 года, был написан на латыни; в 1554 году в Базеле увидел свет и его французский перевод. В книгу Сенгриа «Петрарка» «Диалог Разума и Радости» вошел как в латинской, так и во французской, точнее старофранцузской, версии, расшифрованной писателем при знакомстве с упомянутым базельским изданием в Парижской Национальной

¹⁰³ Список крохотных оммажей друзьям и коллегам с использованием французского языка, не предназначенных Стравинским для широкого публичного исполнения, в последнее время значительно вырос, благодаря исследованиям С. И. Савенко (см.: Переписка-4. Приложение I) и Т. Б. Барановой-Монигетти (см.: раздел «Оммажи Стравинского» в статье: *Баранова-Монигетти Т. Б.* Оммаж Игорю Стравинскому (к 140-летию со дня рождения) // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 80–99).

¹⁰⁴ PSS. Mf 123. S. 0519–0525. *Cingria C.-A.* Pétrarque. Lausanne: Librairie Payot, 1932. Шифр книги по каталогу PSS: IS B 1055.

¹⁰⁵ *Carr M.* Multiple Masks. P. 192–195.

библиотеке¹⁰⁶. Среди сохранившихся автографов сочинения Стравинского две первые страницы содержат французский текст «Диалога», переписанный композитором от руки в той транскрипции, в которой он был опубликован Сенгриа. На остальных страницах располагаются эскизы произведения: опыты с французской просодией (слогоделение!), короткие нотные фрагменты, обыгрывающие отдельные фразы или даже слова, кое-где намечен фортепианный аккомпанемент. Пожалуй, один из самых интригующих моментов в несостоявшемся «Диалоге Разума и Радости» — это встреча композитора со *старофранцузским* языком, что раздвигает представления о системе натуральных языков, воплотившихся в творчестве Стравинского. Но открывает список верленовский цикл; как первый опыт выхода за пределы родного языка он намечал для Стравинского пути к освоению сокровищ других языков и вел к открытому диалогу с другими культурами.

2.3. Стиль *chinoiserie* в опере «Соловей»: между Пекином и Парижем¹⁰⁷

2.3.1. Из истории *шинуазри* в европейском искусстве XVII–XIX веков

Так случилось, что Игорь Стравинский начал писать свое первое сочинение для музыкального театра — оперу «Соловей» по китайской сказке Ханса Кристиана Андерсена — в 1908-м, в год смерти последней великой китайской правительницы Цы-си из маньчжурской династии Цин. Это — метафорическое — музыкальное путешествие осталось для композитора

¹⁰⁶ Как указывает М. Карр, Сенгриа не называет полное имя переводчика, ограничиваясь следующей ремаркой «éd. de Bâle; trad. de Sade» (Ibid. P. 339, n.83).

¹⁰⁷ В тексте данного раздела использован материал следующих публикаций соискателя: Брагинская Н. Фантазия в манере *chinoiserie* // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 137–142; Брагинская Н. Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» // Современное музыкознание в мировом научном процессе. Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 23 / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова. Минск, 2010. С. 233–241; Брагинская Н. Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» // Искусство музыки: теория и история. 2011. № 1–2. С. 146–153; Брагинская Н. «Соловей» Стравинского – Андерсена: между Востоком и Западом // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2012. № 151. С. 188–196; Braquinskaïa N. L'Orientalisme dans *Le Rossignol* d'Igor Stravinskij: Pékin – Saint-Pétersbourg – Paris // Revue des Études Slaves (Paris). LXXXIV/3–4. 2013. P. 469–477.

единственной формой контакта с удивительной азиатской страной. Неутомимый странник Стравинский, объездивший с гастролями многие земли и посетивший все обитаемые континенты, за свою долгую жизнь никогда не был в Китае: внутренние и внешние военные конфликты, сменявшиеся тоталитарными режимами и жесткой политической самоизоляцией, на десятилетия парализовали для китайского государства свободный культурный обмен с Западом.

Между тем в начале прошлого столетия европейское искусство переживало новый виток увлечения Востоком. Зоной особого притяжения стал дальневосточный регион, в том числе Китай, что нашло последовательное отражение и в композиторском творчестве: в 1900–1920-е годы дань китайской тематике отдали такие крупнейшие мастера, как Дебюсси и Равель, Малер и Веберн, Бузони и Барток, Пуччини и Шёнберг. В этот ряд органично вписывается имя Игоря Стравинского.

Премьера первой оперы Стравинского «Соловей» (либретто С. Митусова и И. Стравинского) состоялась в парижской Grand Opéra 26 мая 1914 года¹⁰⁸. Не вдаваясь в подробности, «быть может, самой длительной по времени и самой необычной в творческой биографии Стравинского»¹⁰⁹ истории создания сочинения, растянувшейся на шесть лет, напомним лишь, что она имела две фазы — условно, «допарижскую» / российскую и «послепарижскую» / европейскую: 1-я картина (1908–1909) сочинялась в Петербурге и Устилуге, 2-я и 3-я картины (1913–1914) — в Кларане и Лезене, уже после громких парижских премьер триады русских балетов Стравинского. Изменения, произошедшие в музыкальном языке оперы за это время, отражают и общую эволюцию композиторского почерка Стравинского, и эволюцию его ориентальных представлений. Но, независимо от фаз творческого процесса, ориентальная идиома в «Соловье» лишена фольклорной аутентичности, она имеет ярко выраженный собирательный

¹⁰⁸ Постановка А. Бенуа и А. Санина, декорации и костюмы А. Бенуа, балетмейстер Б. Романов, дирижер П. Монте.

¹⁰⁹ Переписка-1. С. 203.

характер, что показательно для феномена шинуазри, самобытно преломившегося в опере. Заметим, что проекция явления и термина шинуазри на музыкальное искусство (как раз в связи с оперой «Соловей») была осуществлена нами еще в начале 2000-х годов¹¹⁰, вопреки утверждению исследовательницы Ю. П. Медведевой о том, что «в научной литературе понятие шинуазри ... только начинает использоваться музыковедами»¹¹¹.

Истоки условно-декоративного китайского стиля, шинуазри (от французского *chinoiserie*, в русском бытовании — «китайщина»), ведут во Францию XVII века¹¹², ко двору Людовика XIV, где появились первые в Европе образцы фарфора, тканей и мебели, привезенные из Китая, и вошел в обиход чай, а вблизи Версаля был выстроен дворец Фарфоровый Трианон (1670) — самый ранний пример шинуазри в архитектуре. В XVIII веке китайский стиль пышно расцвел как одна из ветвей рококо, получив талантливое воплощение в творчестве Франсуа Буше и других мастеров изобразительных искусств. В литературе и музыке¹¹³ китайщина не была ознаменована выдающимися достижениями; исключение составляют две театральные пьесы — «Китайский сирота» (1755) Вольтера и, уже за

¹¹⁰ Брагинская Н. Фантазия в манере *chinoiserie* // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 137–142.

¹¹¹ В качестве примера приводится работа 2011 года: *Kang A. Musical chinoiserie. Thesis for the degree of PhD. University of Nottingham, 2011* (см.: Медведева Ю. *Chinoiserie* в западноевропейской опере XVIII века // Опера в музыкальном театре: история и современность: сб. ст. по материалам международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г.: в 3 т. Т. 1 / ред.-сост. И. П. Сусидко. М., 2019. С. 212, 218).

¹¹² Современная научная концепция шинуазри в проекции на декоративно-прикладное искусство приобретает новую многомерность: феномен *chinoiserie* рассматривается не только как «выражение европейского взгляда на Китай» (*Honour H. Chinoiserie: the Vision of Cathay. N. Y., 1973. P. 7*), но и как «встречный» продукт, сложившийся в придворном и так называемом экспортном искусстве империи Цин под влиянием европейских новаций. См.: Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). 2-е изд. М., 2015. (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН).

¹¹³ Упомянем, например, два популярных либретто П. Метастазиио «*Le Chinesi*» и «*L'eroe chinesi*», к которым обратились десятки композиторов. Подробнее об этом см.: Медведева Ю. *Chinoiserie* в западноевропейской опере XVIII века. С. 211–219. Очерчивая довольно большой круг опер XVIII века, так или иначе связанных с китайской тематикой, первые вкрапления шинуазри в музыкально-театральных опусах автор отмечает в «Роланде» Ж.-Б. Люлли (1685) и «Королеве фей» Г. Пёрселла (1692).

пределами Франции, «Турандот» (1762) Карло Гоцци. В трагикомической фьябе Гоцци, рельефно передающей эклектичную природу стиля *chinois*, фантастический пекинский мир дополняется фигурами астраханских татар и импровизациями масок итальянской комедии дель арте. Венецианская ориентальная феерия обрела второе рождение в начале XX века, но еще в 1809 году, как своеобразный ремейк пьесы Гоцци, возникла драма Фридриха Шиллера «Турандот, принцесса Китая» — с великолепной музыкой Карла Марии фон Вебера¹¹⁴. Датской вариацией на тему шинуазри стала сказка Андерсена «Соловей» (*Nattergalen*, 1843), быстро распространившаяся в переводах.

Во Франции XIX века «китайщина» принесла несколько музыкальных плодов. Одним из самых заметных стал «Бронзовый конь» Обера (1835) — комическая опера-феерия по либретто Эжена Скриба; уже к 1837 году она достигла Санкт-Петербурга, где после постановки в Большом театре ставилась неоднократно, в том числе и на Мариинской сцене¹¹⁵. Комический модус «Бронзового коня» во второй половине века переплавился в новый, опереточный жанр, вызвав к жизни «Ба-та-клан» (1855), одноактную «*chinoiserie musicale*» Жака Оффенбаха¹¹⁶, и оперетту Эммануэля Шабрие «Фиш-Тон-Кан» (1864), одним из либреттистов которой выступил сам Поль Верлен¹¹⁷.

¹¹⁴ Музыка к «Турандот» использована в блестящем оркестровом сочинении Хиндемита «Симфонические метаморфозы тем Вебера» (1943), но заявление Р. Крафта о том, что в свое время И. Стравинский якобы сделал фортепианную обработку увертюры «Турандот» К. М. фон Вебера, не находит документального подтверждения (см.: *Stravinsky: Selected Correspondence: in 3 vols. Vol. III / ed. and with comment. by R. Craft. London; Boston, 1985. P. 521*).

¹¹⁵ Фёдор Игнатьевич Стравинский регулярно выступал в «Бронзовом коне» в роли Чин Као, отца главной героини Пеки.

¹¹⁶ Название оперетты представляет собой остроумную «китаизацию» французского жаргонного слова *le bataclan* — «хлам, барахло, скарб». Успех оперетты Оффенбаха был таков, что десять лет спустя название «Батаклан» получило выстроенное в Париже в стиле шинуазри новое здание кафешантана.

¹¹⁷ Упомянем и многотомный альбом Дж. Россини «Грехи старости», создававшийся в 1850–60-е годы в Париже; в его составе есть *Petite Polka Chinoise* и *Plain-Chant Chinois*, а также вокальная миниатюра на стихи Эмилио Пачини «Любовь в Пекине» (*L'amour à*

В русской художественной культуре XVIII–XIX веков главными проводниками китайщины были архитектура и декоративно-прикладное искусство. Лидирующие позиции занимал Петербург — западная столица, где китайская экзотика являлась неременным и модным атрибутом интерьеров, садово-парковых ансамблей и целых дворцов. Не удивительно ли, что один из самых блистательных архитектурных комплексов в китайском стиле был возведен в Ораниенбауме, будущем месте рождения Игоря Стравинского? Именно здесь по заказу Екатерины II в 1762 году Антонио Ринальди начал строительство знаменитого Китайского дворца.

Стравинский не подозревал о прелестях ораниенбаумской китайщины вплоть до визита в СССР в 1962 году, когда он впервые по-настоящему увидел свое «место высадки»¹¹⁸. Со слов родителей композитор просто знал, что ему суждено было появиться на свет в «приятном приморском местечке, раскинувшемся вокруг дворца XVIII века»¹¹⁹. 5 октября 1962 года Стравинского провезли в автомобиле по главной улице Ломоносова (бывшего Ораниенбаума) — «проспекту Юного Ленинца, затем мимо Китайского дворца и Каталной горки»¹²⁰, после чего он будто бы воскликнул: «Я никогда не представлял, что родился среди такой дивной красоты!»¹²¹

В отличие от композитора, художник Александр Бенуа, работавший над премьерной постановкой «Соловья», великолепно знал «сказочный», по

Pékin) с подзаголовком «Маленькая мелодия на китайской гамме» (*Petite mélodie sur la gamme chinoise*), в тексте которой упоминается «великая страна под названием Франция».

¹¹⁸ Публицист. С. 311.

¹¹⁹ Диалоги. С. 25. На основе записей Ф. И. Стравинского в расходных книгах можно установить, что в раннем детстве Игорь Стравинский, помимо летних месяцев в год своего рождения (1882, дача Худынцева), бывал в Ораниенбауме летом 1884 и 1885 годов (оба раза семья снимала дачу Свистовского) и в феврале 1892 года (в гостях у Холодовских), но по понятным причинам не запомнил этих визитов (см.: Переписка-1. С. 25, 26, 38).

¹²⁰ *Стравинская К. Ю.* О И. Ф. Стравинском и его близких / общ. ред. и вступ. ст. В. В. Смирнова. Л., 1978. С. 138.

¹²¹ Публицист. С. 204.

его словам, Ораниенбаум¹²², сравнивал грациозный Китайский дворец с музыкальными шедеврами по соразмерности пропорций и, несомненно, использовал мотивы его внутреннего убранства в декорациях тронного зала Императора во 2-й картине, подобно тому как в создании эскизов костюмов он опирался на «раскрашенные китайские лубки», привезенные ранее из Маньчжурии.

2.3.2. Эволюция ориентальной идиомы в опере «Соловей»

2.3.2.1. «Допарижская» фаза (1908–1909)

В 1908 году, приступая к работе над «Соловьем» в Петербурге, композитор и либреттист оказались в сложной ситуации: ни русская литература¹²³, ни русская музыка не могли предоставить молодым авторам, задумавшим оперу по «китайской сказке», модели и образцы, от которых они могли бы отталкиваться. В качестве прецедента можно назвать разве что одноактную комическую оперу Ц. Кюи «Сын Мандарина», с большим успехом шедшую на русской сцене с 1887 года, и «Китайский танец Чай» из балета «Щелкунчик». Впрочем, музыкальный язык «Мандарина» отчасти копирует французского «Бронзового коня», а в миниатюре на музыку Чайковского условно «китайские» черты проявляются, скорее, в костюмах и стилизованной пластике, почти не затрагивая звуковое решение.

Дальний Восток (Китай, Япония, Корея) долгие десятилетия оставался terra incognita для русского музыкального ориентализма с его чрезвычайно разветвленной традицией, охватывавшей и Среднюю Азию, и Кавказ, и Персию, и многие другие ареалы. Поэтому с китайщиной «Соловья» на

¹²² См.: *Бенуа А.* Мои воспоминания: в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 23.

¹²³ В биографии кумира Стравинского — А. С. Пушкина есть любопытная деталь: однажды поэт собирался в долгосрочную командировку в Китай. «Покамест я еще не женат и не зачислен на службу, я бы хотел совершить путешествие во Францию или в Италию, — писал Александр Сергеевич А. Х. Бенкендорфу 7 января 1830 года. — В случае же, если оно не будет мне разрешено, я бы просил соизволения посетить Китай с отправляющимся туда посольством» (*Пушкин А. С.* Письма 1815–1830 годов // *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. М., 1977. С. 283–284). В Китай Пушкина не пустили, и нам остается только мечтать о том, какие литературные перлы могла бы принести эта несостоявшаяся поездка.

российском музыкально-драматическом поприще Стравинский с Митусовым выступили как первопроходцы.

Вряд ли Стравинский был знаком с нотными образцами сборника Жюля А. ван Алста, чья небольшая книжка (84 страницы) «Chinese Music»¹²⁴ после выхода в свет в 1884 году до 1950-х годов оставалась для европейцев едва ли не единственным источником данных о китайских музыкальных традициях; так, в 1920-е годы к ней обратился Пуччини, захваченный сюжетом своей «китайской» оперы. Музыкальная синология, пронизанная духом европоцентризма, находилась в те годы в зачаточном состоянии и имела мало общего с сегодняшней наукой о китайской музыкальной культуре с ее сложнейшим синтезом автономных субкультур¹²⁵.

Вот что писал в статье «Китайская музыка» профессор Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьёв в 1895 году: «С нашей точки зрения, китайская музыка не имеет эстетических достоинств, как по построению мелодии, так и по ее исполнению певцами, в нос или на инструментах некрасивой звучности»¹²⁶. Здесь же давался краткий обзор национальных инструментов и описание ладовых основ китайской музыки: «Первоначальная гамма китайцев состоит из пяти звуков...»¹²⁷ К попыткам раннего анализа пентатоники относятся и работы, публиковавшиеся в 1880-е годы в петербургской музыкальной прессе: «Древняя индо-китайская гамма в Азии и в Европе» А. С. Фаминцына («Баян», 1888/89) и даже «Китайская гамма в русской народной музыке» П. П. Сокальского («Музыкальное обозрение», 1886).

Не имея обширных практических инструкций и, скорее всего, не испытывая нужды в них, Стравинский в начале пути, сочиняя 1-ю картину,

¹²⁴ *Van Aalst J. A. Chinese Music. Shanghai; London, 1884.*

¹²⁵ См. концепцию Цяо Цзянь-чжуна о двенадцати музыкальных макрорегионах Китая: *Thrasher A. R. China, People Republic of. I, 1: Han Chinese regions and genres // Grove-2001. Vol. 5. P. 632.*

¹²⁶ *Соловьёв Н. Китайская музыка // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XV. Кн. 29. СПб., 1895. С. 226.*

¹²⁷ Там же.

не задумывался о «китайских» характеристиках своей оперы. Одним из важнейших ориентиров для композитора служил только что законченный Римским-Корсаковым «Золотой петушок» (1907). Кроме того, прилежный ученик ревизовал и другие восточные страницы творчества учителя: в работе над своей ориентальной оперой он учел не только капризные колоратуры Шемаханской царицы, но и азиатскую мощь музыки татар из «Сечи при Керженце», и медитации Индийского гостя, и символику арабского Востока в романсе «Пленившись розой соловей»¹²⁸, и красочные приемы «Шехеразады»¹²⁹.

В то же время уже в 1-й картине поэтические фрагменты либретто (песня Рыбака, песня Соловья) несут отчетливые следы влияний китайской пейзажной лирики. Такие образы-символы, как «бледный серп луны», лепестки цветущей сливы¹³⁰, лодка на глади тихих вод, фигура одинокого рыбака, внимающего природе, чрезвычайно показательны для традиционной китайской поэзии «садов и полей», «гор и вод»¹³¹ или для «песен соленой воды», культивировавшихся «поколением лодочников» — обитателей Кантона¹³². И если японская поэзия в то время уже довольно разнообразно была представлена в России¹³³, то китайскую поэзию Стравинский и Митусов

¹²⁸ На параллель с этим ранним романсом Римского-Корсакова указывает Р. Тарускин (см.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions*. P. 468).

¹²⁹ «Pizzicato в духе „Шехеразады“ — сам знаю», — комментировал Стравинский первую песню Рыбака в письме к Митусову от 7 июня 1909 года (Переписка-1. С. 209). Круг интонационных связей 1-й картины «Соловья» с музыкой Римского-Корсакова (не обязательно «восточной») на деле гораздо шире; он включает и фантастические образы водной стихии «Садко», и «зачарованные» ариозо Снегурочки, и романс «Редет облаков летучая гряда».

¹³⁰ Правда, цветущая слива (*мэйхуа*) в китайской поэзии является традиционным символом жизни, тогда как в «Соловье» Стравинского–Митусова она украшает Сад Смерти.

¹³¹ См.: *Лисевич И. С.* О том, что остается за строкой // Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. / сост. В. И. Семанов и Л. Е. Бежин; под общ. ред. В. И. Семанова; вступ. ст. и коммент. И. С. Лисевича. М., 1984. С. 5–20.

¹³² См.: *Thrasher A. R. Han Chinese regions and genres*. P. 633.

¹³³ См. сборники «Китай и Япония в их поэзии. Маленькая антология» (1896) и «Песни ста поэтов. Японская антология» (1905), опубликованные в переводах Н. Новича в Санкт-Петербурге; к 1912 году вышла и «Японская лирика» А. Брандта, изданием

могли знать по франкоязычным версиям Жюдит Готье («Яшмовая книга», 1867, 1902), на основе которых сложил свою «Китайскую флейту» Ханс Бетге (1907)¹³⁴. Название популярного сборника немецких переводов танских поэтов отражает один из стереотипов восприятия китайской музыки европейцами — акцент на флейтах (*ди*) и свирелях в иерархии духовых инструментов. Не исключено, что и обилие флейтовых соло в 1-й картине оперы Стравинского (облигатная флейта в песнях Рыбака и флейта как лейттемпор в партии Соловья) имеет сходные мотивации. При этом в первый речитатив Рыбака авторы не без озорства вводят неожиданную цитату-парафраз из либретто «Пиковой дамы» («рассвет уж близится, а Соловья все нет...»).

И еще об одном петербургском впечатлении необходимо упомянуть. 27 января 1908 года в театре Петербургской консерватории антреприза Труффи осуществила российскую премьеру оперы «Мадам Баттерфляй». Стравинский, с жадностью впитывавший все музыкальные новинки, наверняка посетил этот спектакль и оценил импрессионистический аромат экзотических страниц пуччиниевской партитуры. В зрелые годы он относился к Пуччини со сдержанным уважением (с подачи Дебюсси?) и выказывал хорошую осведомленность в творчестве итальянского мастера¹³⁵.

Для российской аудитории 1908 года, еще хорошо помнившей ужас и позор Цусимы и Порт-Артура, *tragedia giapponese* итальянского мастера содержала особые обертоны. Не случайно Стравинский в «Соловье» укрупнил японскую линию, лишь пунктиром намеченную у Андерсена¹³⁶.

незамедлительно воспользовался Стравинский в «Трех стихотворениях из японской лирики».

¹³⁴ Избранные тексты из «Die chinesische Flöte», ставшей новинкой 1907 года, как известно, легли в основу малеровской «Песни о земле» (1907–1909), работа над которой совпала по времени с первой фазой сочинения «Соловья».

¹³⁵ Во всяком случае, в 1966-м «Девушка с Запада» напомнила Стравинскому ту «смесь азиатского Востока с американским Западом», которую он с молодости знал по «Мадам Баттерфляй» (Публицист. С. 270).

¹³⁶ Здесь и далее имеется в виду издание, которым могли пользоваться создатели оперы: Андерсен Г. Х. Соловей / пер. А. В. Ганзен // Собрание сочинений Андерсена: в 4 т. 2-е изд. СПб., 1899. Т. 1. С. 198–207.

Так, андерсеновский персонаж «первый приближенный Императора» в опере породил две партии — Камергера и Бонзы¹³⁷; если роль Бонзы в сказке сводилась к одной реплике — реакции на кваканье лягушек, принятое им за пение Соловья, то в либретто Стравинского – Митусова Бонза выступает как активное действующее лицо с довольно обширным набором фраз, правда, лишь в пределах 1-й картины. Во 2-й картине появилась сцена с *тремя* японскими послами¹³⁸. Поводом для ее возникновения в опере послужило упоминание в сказке об *одном* посыльном, «лице без речей», оставшемся у Андерсена «за кадром»: «...явившегося с птицей посланца императора японского сейчас же утвердили в звании „чрезвычайного императорского поставщика соловьев“».

Еще один японский штрих в «китайской» опере: стихи для арий Соловья в переписке 1914 года Стравинский, скорее всего по инерции, именует «танками»¹³⁹: ведь завершающему этапу работы над «Соловьем» предшествовало сочинение «Трех японских стихотворений» (1912–1913).

2.3.2.2. «Послепарижская» фаза (1913–1914)

«Дух восточный, я очень рад», — констатировал Стравинский в письме к Митусову 7 июня 1909 года, без уточнения географических координат своего «Востока»¹⁴⁰. Для второй же стадии создания «Соловья» показательна конкретизация восточных реалий. В переписке Стравинского и в других источниках появляются «китайские» установки. Вот как анонсировал работу

¹³⁷ Прием, который А. А. Баева связывает с «орнаментальным» удвоением» (Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. М.: Красанд, 2009. С. 28). Бонза (*фр.* bonze) — от японского «бодзу» — священник; европейское название служителей буддистского культа в Японии, шире — наименование буддистских монахов в странах Азии. В переносном смысле, который, вероятно, также имел в виду Стравинский, — надменное должностное лицо. Справедливости ради стоит упомянуть, что слово «бонза» появилось именно в русском переводе «Соловья», в датском оригинале это «chinesiske Slotsprovst» («китайский придворный священник»).

¹³⁸ «Их обращение к Императору вышло страшно», — делится Стравинский с Бенуа в письме от 30 июля 1913 года (Переписка-2. С. 122).

¹³⁹ См. письмо И. Стравинского к А. Бенуа от 20 февраля 1914 года: Переписка-2. С. 220.

¹⁴⁰ Переписка-1. С. 209.

над «Соловьём» Н. Рерих, который, по первоначальному плану, собирался писать декорации к дягилевскому спектаклю: «Это должна быть китайщина, в роде комической оперы»¹⁴¹. «Пикантно до чертиков сочинить такую „Chinoiserie“», — отмечал композитор в письме к Александру Бенуа 30 июня 1911 года¹⁴². «...Восклицание „Ах, это совершенно по-китайски“ — я считаю счастливой находкой», — делился он впечатлениями о либретто с Митусовым 30 июля 1913-го¹⁴³.

Подобие приведенной фразы возникает в самой сказке Андерсена: «Народ послушал [механического соловья] и был очень доволен, как будто напился довесела чаем, — это ведь совершенно по-китайски (*for det er nu saaa ganske chinesisk* — дат.)». Но блестящий перевод Анны Ганзен, с которым работали Стравинский и Митусов, не вполне отражает в этом случае один нюанс оригинала: «...*og de hørte den, og de bleve saaa fornøjede, som om de havde drukket sig lystige i Theevand*». Более точный вариант, зафиксированный, например, в английском переводе Джина Хершолта, передает дурманящее действие «особого», китайского чая: «...*And hear it they did with as much pleasure as if they had all gotten tipsy on tea, Chinese fashion*» («И они слушали с таким удовольствием, как если бы все становились пьяными от чая — китайская манера»)¹⁴⁴.

Слегка перефразированную реплику из Андерсена («Ах, это совершенно по-китайски!») авторы оперы помещают в хоровой антракт

¹⁴¹ Рерих о Стравинском // Петербургская газета. 1913. 28 мая. № 144 (цит. по: Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Далее – ОР РНБ). Ф. 746. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 29). Как художник готовился к работе, говорится в письме С. Митусова к И. Стравинскому от 24 июля 1913 года: «Да, материалы китайские действительно очень интересны (Рерих закупил всякой китайщины), по крайней мере, то, что я видел, а видел меньше половины» (Переписка-2. С. 118).

¹⁴² Переписка-1. С. 287.

¹⁴³ Переписка-2. С. 122.

¹⁴⁴ Думается, что Стравинский смог бы оценить пикантность подлинной датской версии. Вот как он анонсировал работу над Фантастическим скерцо в одном из писем к Римскому-Корсакову в августе 1907 года: «Гармония в „Пчелах“ будет свирепа, как зубная боль, но тотчас же должна сменяться приятной, как *sosaium*» (Переписка-1. С. 177). Как известно, во времена молодости Стравинского в царской России кокаин и морфий свободно продавались в аптеках в качестве простых анальгетиков.

«Сквозняки» перед 2-й картиной. Материалы в Фонде Пауля Захера иллюстрируют нюансы работы с фразой, первоначально имевшей другой вид, более спокойно практичный: «Вот, это совершенно по-китайски». Сам Митусов переправил на «Вот» на «Ах» и получил одобрение Стравинского в виде плюса на полях¹⁴⁵. Подтекст экзальтированной реплики в художественной концепции оперы антиномичен ее внешнему, поверхностному смыслу: в действительности скрытый юмор восклицания призван подчеркнуть то, как *мало* здесь подлинно китайского. Собственно, уже мягкая ирония Андерсена в начальных строках сказки служила для Стравинского камертоном *chinoiserie*: «В Китае, как ты знаешь, и сам император, и все окружающие его — китайцы...»

В опере восклицание соединяется с визуально-слуховым (а не вкусовым, как у Андерсена) ощущением: фонарики и колокольчики антракта «Сквозняки», что подводит нас к обсуждению такой важной темы, как звуковая насыщенность буквально пронизанного музыкой самого литературного оригинала, в котором полная тишина становится равносильной смерти¹⁴⁶.

Помимо многократных выступлений Соловья и ситуации «музыкального турнира» — состязания живой и механической птиц, в тексте андерсеновской сказки существуют характерные звуковые образы фонового свойства, которые услышал и взял на вооружение композитор. Например, в двух микроскопических хоровых эпизодах оперы. Это щебет придворных дам, набирающих в рот воды, чтобы при разговоре она булькала у них в горле в подражание руладам живого соловья («Хор полосканья горлышек», ц.

¹⁴⁵ PSS. См. папку с клавиром «Соловья» из личной библиотеки И. Стравинского (Igor Strawinsky. Rossignol. Chant et piano. Berlin; Moscou; St. Petersburg: Édition Russe de Musique, 1914), в которой хранится несколько текстовых приложений; одно из них — 10-страничная рукопись С. Митусова с пометами рукой И. Стравинского — содержит либретто 2-й картины (без общего номера). Отмеченные детали см. на л. 1.

¹⁴⁶ «По всем залам и коридорам были разостланы ковры, чтобы не слышно было шума шагов, и во дворце стояла мертвая тишина». — «Смерть продолжала смотреть на императора своими большими, пустыми глазными впадинами. В комнате было тихо-тихо».

89, с тремолирующей кватрой на слог «Га»), и хоровая имитация пения механического соловья (ц. 94), где Стравинский экспериментирует с совершенно нетрадиционной слоговой шкалой, подхваченной им из пения андерсеновских уличных мальчишек: «Ци-ци-ци! Клюк-клюк-клюк!». Композитор еще более усложняет задачу, избавившись от части гласных, так «ци-ци-ци» превращается в шестикратное «цк», записанное в партиях сопрано и альтов ритмизованными фонемами. Сходным образом он поступает и с фырканьем «Пф!», попадающим из речей «первого приближенного» в партию Камергера в виде восьмой длительности без указания высоты (3 т. после ц. 31)¹⁴⁷.

Но из всех причудливых звуков китайской сказки, пожалуй, наиболее значимым для Стравинского был речевой возглас «Тзинг-пэ!», получивший колоритное музыкальное воплощение и интенсивное развитие в опере. Если у Андерсена забавное «тзинг-пэ» (как и «Пф!») мелькает лишь единожды¹⁴⁸, то у Стравинского это вербальное сочетание становится присловьем Бонзы, оформляется в его партии в устойчивую ямбическую интонацию нисходящего тритона и только за короткую сцену поисков Соловья успевает прозвучать двенадцать раз (см. пример 5). Пределами 1-й картины действие причудливой приговорки не ограничивается. Во 2-й картине девятнадцатикратное «тзинг-пэ» — правда, уже в инструментальной версии — образует важнейший остигатный пласт Китайского марша: в начальном его разделе — своеобразной интродукции пышной дворцовой церемонии — тот же резко акцентированный мотив¹⁴⁹, замаскированный тембровыми

¹⁴⁷ Описанные фонематические опыты показывают, как уже в ранней ориентальной опере проявляется пристальный интерес композитора к музыке лингвистических структур, интерес, который будет сопровождать его на протяжении всей творческой жизни в работе с разными — подлинными, а не мистифицированными языками.

¹⁴⁸ «— Я хочу слышать соловья! Он должен быть здесь сегодня же вечером! Я объявляю ему мое высочайшее благоволение! Если же его не будет здесь в назначенное время, я прикажу после ужина надавать всем придворным палочных ударов по животу!

— Тзинг-пе! — сказал первый приближенный и опять забежал вверх и вниз по лестницам, по коридорам и залам; с ним бегала и добрая половина придворных, — никому не хотелось отведать палок».

¹⁴⁹ Правда, уже не с тритоном, а с ноной в мелодических голосах.

удвоениями и жесткими параллелизмами, превращается в подобие гулко-гортанного клича, предваряющего появление диковинного кортежа богдыхана (см. пример 6). Метаморфозы рельефного микромотива создают завуалированную тематическую арку между 1-й и 2-й картинами и, подобно задуманному композитором «стратегическим повторам» песни Рыбака, работают на композиционное единство сочинения, тем более что инструментальные отголоски «тзинг-пэ» проникают и в «траурный марш» 3-й картины¹⁵⁰.

Что же такое «тзинг-пэ», изобретенное Андерсеном и подхваченное Стравинским? Экзотическая слоговая комбинация в самом общем плане отражает моносиллабическую природу китайского языка, но имеет ли она прямые смысловые эквиваленты в китайском лексиконе? Датские комментаторы Э. Даль, Э. Нильсен и Ф. Хофман предполагают, что «Tsing-re» — это либо транскрипция подлинного китайского «ch'in p'ei» («как вам будет угодно»), либо контаминация слогов двух имен из либретто «Бронзовый конь» Скриба: Tsing-Sing и Pei¹⁵¹. Ясно, что в необычной слоговой конструкции Стравинского, вслед за Андерсеном, привлек в первую очередь фонизм: псевдокитайское «тзинг-пэ» имитирует эффект тихого звона, в первой своей части напоминая русское «дзинь».

Заметим, что в звуковом антураже андерсеновской китайской сказки есть и серебряные колокольчики, привязанные к цветам в императорском саду; «чудеснейшие цветы с колокольчиками» во дворце (они «звенели так, что не было слышно человеческого голоса»); колокольчики, звенящие в молельне (с их звучанием «придворный бонза» ассоциирует кваканье лягушек); стеклянные колокольчики (с их перезвоном придворные сравнивают пение Соловья); наконец, «большие китайские барабаны»,

¹⁵⁰ Так в эскизах именуется композитором шествие придворных в спальню больного Императора (см.: PSS. Mf 122. S. 0848–1048).

¹⁵¹ См.: *Andersen H. C. Eventyr. Bd. 7 / kritisk udgivet efter de originale Eventyrhæfter med varianter ved E. Dal; kommentar efter forarbejder af E. Nielsen, udarbejdet af F. Novmann. København, 1990. S. 84.*

которых требует угасающий Император, призывая музыку к своему смертному одру, дабы заглушить невыносимые речи его прижизненных дел. Как видим, все примеры работают на создание ударно-звонного колорита, в сознании европейцев олицетворявшего коренные особенности некоей монолитной китайской музыкальной культуры. В том же Брокгаузе–Ефроне Стравинский мог прочесть такой пассаж: «Вследствие любви китайцев к шуму у них много ударных инструментов, например, пятнадцать видов барабанов, колокола, ло (гонг) — род металлической кастрюли с углублением в середине, по которому бьют палкой; там-там такой же формы без углубления; цин — ряд каменных висящих пластин, имеющих определенную звучность; ряд лежащих металлических или деревянных пластин (от 12 до 18), по которым бьют палочками»¹⁵².

Исследования современных синологов подтверждают огромную роль ударных в китайской музыкальной культуре разных эпох и разных регионов страны; «барабанная музыка», «великая музыка гонгов и барабанов», «цветочный барабан»¹⁵³ — обозначения традиционных китайских форм музицирования с привлечением инструментов из камня, металла, дерева, кожи, глины, плодов растений говорят сами за себя. Приоритет ударных нашел свое отражение и в китайской музыкальной теории: уже во времена Конфуция китайские ученые стремились постичь космически обоснованную, индивидуальную для каждой империи «коренную высоту», обозначавшуюся термином «желтый колокол».

Очевидно, что во время работы над «Соловьем» Стравинский не мог знать этих деталей. Он интуитивно следовал некоей общей фонической идее, выходящей за рамки академического мышления. Тем более что внеевропейское в европейской композиторской практике нередко реализовалось в особой трактовке ударного компонента: достаточно вспомнить «янычарский стиль» в композициях *alla Turca* моцартовских

¹⁵² Соловьёв Н. Китайская музыка. С. 226.

¹⁵³ Thrasher A. R. *Han Chinese regions and genres*. P. 632.

времен¹⁵⁴. Не случайно и Пуччини в целях создания экзотического колорита в «Мадам Баттерфляй» усилил ударную группу оркестра¹⁵⁵.

И еще один штрих к зрелой «китайской» палитре Стравинского. Хоровая реплика «Ах, это совершенно по-китайски!» в антракте «Сквозняки» поддержана «псевдокитайской» гаммой: «В широкой мере использованная мною гамма faux-chinois, или, вернее, fausse-chinoise», — так композитор обозначал роль пентатоники в «Соловье»¹⁵⁶. Хотя уже в 1904 году Стравинский знал «Пагоды» Дебюсси¹⁵⁷, его собственные эксперименты с «псевдокитайской гаммой» развернулись в «Соловье» во всем блеске позже, когда композитор окунулся в парижскую среду, неотъемлемой частью которой стало и возрождение стиля шинуазри в искусстве модерна¹⁵⁸.

В Париже Стравинского ожидало живое общение с Дебюсси — очевидцем выступлений яванского (а, возможно, и балийского) гамелана на Всемирных выставках 1889 и 1900 годов. Опыт знакомства с внеевропейской культурой в ее этнографическом виде французский музыкант творчески воплотил, в частности, в фортепианной пьесе «Пагоды», где пентатоника, по мнению исследователей, отражает не столько собственно китайский колорит,

¹⁵⁴ Сходное наблюдение присутствует в статье Ю. Медведевой: «Единственный нюанс, указывающий на собственно музыкальные признаки шинуазри в большинстве опер, — это „экзотическая“ оркестровка. На первый план в ней выходят ударные инструменты» (Медведева Ю. *Chinoiserie* в западноевропейской опере XVIII века. С. 217).

¹⁵⁵ Путем введения там-тама, японских колоколов, клавишных колокольчиков, трубчатых колоколов.

¹⁵⁶ Переписка-2. С. 122.

¹⁵⁷ Язвительная ремарка в дневнике Н. А. Римского-Корсакова указывает, что цикл «Эстампы» проигрывали в квартире на Загородном проспекте в тот же памятный вечер 6 марта 1904-го, когда звучала Поздравительная кантата Игоря Стравинского в честь 60-летия учителя (см.: *Римский-Корсаков Н. А. Дневник (1904–1907) // Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 240–241).*

¹⁵⁸ Разносторонним связям со стилем модерн посвящена глава о «Соловье» в книге А. А. Баевой (*Баева А. А. У истоков оперного театра: «Соловей» // Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. М., 2009. С. 1–65).*

сколько навеяна особенностями изотонического строя слендро, характерного для индонезийского гамелана¹⁵⁹.

В Париже Стравинского ожидал «изысканный азиатский пастиш» (Р. Мэйкок) равелевской «Дурнушки, императрицы пагод» в фортепианной и оркестровой версиях (1910, 1911), а также «Воинственная пляска» пиратов из «Дафниса и Хлои» (1912) — эталон экзотических варваризмов эпохи¹⁶⁰. Буйство ударных в партитуре «хореографической симфонии» Равеля (четыренадцать инструментов!) родилось в том же парижском воздухе, где оставили след мерцающие звучания гамелана с его неисчерпаемыми возможностями группы ударных, лидирующей в ансамбле.

Итак, крещендирование стилистики *chinoiserie* в «Соловье» проявилось в двух важнейших параметрах композиции: темброво-фоническом (звонно-ударное начало) и ладовом (пентатоника). Если 1-я картина оперы достаточно скромна с точки зрения звонно-ударных проявлений, то, начиная с антракта «Сквозняки», Стравинский демонстрирует не только изощренный арсенал расширенной группы ударных, но изобретательно трактует в ударной манере и другие тембры — арфу, фортепиано, струнные *pizzicato*, форшлагги деревянных духовых, — а также их комбинации. В ход пущен даже элемент «конкретной музыки»: по признанию композитора, взрывчатое начало 2-й картины навеяно воспоминанием о нестерпимом трезвоне первых петербургских телефонных аппаратов!¹⁶¹

Характерны перемены в оркестровке «тзинг-пэ». В 1-й картине с ее умеренностью и традиционностью решений в сфере ударного фонизма тарелки («тзинг») и большой барабан («пэ») получают значение лейттембра присловья, при вариативности остальной оркестровой оболочки с участием струнных. Во 2-й картине, в экспозиции Китайского марша, инструментовка

¹⁵⁹ См.: Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т. Внеевропейское в музыке от Дебюсси до Штокхаузена // Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М., 1989. С. 239.

¹⁶⁰ Созданный, впрочем, не без воздействия «Поганого пляса Кашеева царства» Стравинского.

¹⁶¹ См.: Диалоги. С. 12.

гораздо затейливей: «тзинг» — треугольник с форшлагами *barquette en metal* в комбинации с аккордом двух арф и *pizzicato* струнных; «пэ» — большой барабан с присоединением аккорда арф и сложной вертикали с участием тромбона, тубы, а также деревянных духовых. Метроритмическое балансирование достигается за счет изобретательной динамики, когда «слабый» затакт «тзинг» попадает на *ff* и *f* во всех партиях, тогда как на сильной доле, «пэ», *ff* остается только у арф, в остальных же партиях при более плотной фактуре — предписание играть *mf* и *p*.

Ударные эффекты вкупе с ангемитонными мелодическими построениями достигают пика именно в Китайском марше — самом масштабном и красочном инструментальном фрагменте оперы. Хрестоматийная пентатоника в мажорном и минорном наклонениях пронизывает практически все разделы мозаичной конструкции Марша¹⁶². В ходе виртуозного тембрового и ритмического варьирования пентатонный мотив перемещается по разным регистрам в основном виде, в уменьшении, в увеличении либо в контрапункте различных версий¹⁶³.

Именно Китайский марш обозначает апогей стилистики *chinoiserie* в опере. В этом кульминационном эпизоде спектакля 1914 года критики увидели гипертрофированный, азиатски непомерный Китай.

Одной из причин роста внимания к Восточной Азии в первые десятилетия XX века историки называют колоссальный резонанс, вызванный в мире социально-политической катастрофой, которая потрясла Китай на рубеже XIX–XX веков и вошла в историю под названием Боксерского восстания: в 1900-м несметные ряды безоружных повстанцев-ихэтуаней двинулись на Пекин, уничтожая на своем пути сотни иностранцев, христианских миссионеров и десятки тысяч их последователей. И не были ли

¹⁶² Заметим, что в сходном ключе Стравинский будет трактовать «дорийские» тетра хорды, создавая «античную» атмосферу в начальных тактах балета «Орфей» (1947).

¹⁶³ В нотных эскизах последней фразы воскресшего Императора «Здравствуйте!» есть прощальная виньетка Стравинского: при помощи стравигора он вычерчивает узор пятилинейной полосой, на одном из изгибов которой возникает последний пентатонный мотив (см.: PSS. Mf 123. S. 0045).

олицетворением той слепой, грозной силы Востока пучиниевская Принцесса смерти Турандот и бартоковский непостижимый Мандарин? Волшебный образ Китая, культивировавшийся ранее в европейском искусстве, дополнился в начале XX века неожиданными — мрачными, brutальными красками. Их отблески попали и в партитуру «Соловья».

Замысел ориентальной оперы Стравинского зародился на почве русского модерна по соседству с живописными «Китаесками» (1908–1910) Наталии Гончаровой, поэтическими миниатюрами Николая Гумилёва «Китайская девушка», «Путешествие в Китай» (1910) и его же сборником «Фарфоровый павильон» (1918), изданием андерсеновского «Соловья» (1912) с изысканными иллюстрациями Георгия Нарбута, стилизованными в духе китайского театра теней¹⁶⁴. Но, повторим, идея *chinoiserie* в опере Стравинского окончательно сложилась под воздействием Парижа; там дальневосточные ароматы проникали и в модели знаменитого кутюрье Поля Пуаре, и в романы Марселя Пруста, и в живопись художников группы «Наби».

Печать импрессионизма Дебюсси, также оформившегося не без внеевропейских влияний, присутствует в опере Стравинского. Обычно с дебюссизмами в «Соловье» принято связывать начало оркестрового вступления к опере, едва ли не цитатно воспроизводящего основную тему симфонического ноктюрна «Облака». Р. Тарускин прослеживает конкретные параллели и с другими двумя ноктюрнами триптиха Дебюсси на уровне моделирования широкого звукового пространства, причудливых мелодических дублировок, комбинированных, но не смешивающихся тембровых красок, детализированных фигураций¹⁶⁵. Стоит отметить и

¹⁶⁴ Книга вышла в московском издательстве И. Н. Кнебеля и стала «событием не только в истории изданий Андерсена, но и в издательском деле в целом» (Кудрявцева Л., Звонарёва Л. Ханс Кристиан Андерсен и его русские иллюстраторы за полтора века. М., 2012. С. 58–60).

¹⁶⁵ Исследователь связывает эти приемы с техникой «*appliqué*» как разновидностью импрессионистического пуантилизма, отмечая ее развитие и в творчестве Н. Черепнина (см.: Taruskin R. *Stravinsky and the Russian Traditions*. P. 474).

поразительную технику струнных, достигающую пика в 3-й картине, где ответ Императора Соловью сопровождается *divisi a 8* в партии виолончелей! Но уже на стадии вступления к опере применяются *divisi a 3, a 4*, приемы *flautando*, тремоло, в том числе, в условиях *sul ponticello*, *sul tasto*, *con sordino*. В высшей степени дифференцированная фактура постепенно прорастает из аскетичной моноритмической ткани засурдиненных струнных, к которым начинают присоединяться другие голоса, прежде всего из числа деревянных духовых. При анализе партитуры «Соловья»¹⁶⁶ нам удалось обнаружить еще одну великолепную импрессионистическую деталь, которая ранее ускользала от внимания музыковедов: женский хор без слов, звучащий (*ad libitum*) всего восемь тактов, с ц. 5 по ц. 6. Сначала вступают восемь альтов, дублируя партию струнных альтов, затем вокальную линию подхватывают восемь сопрано, дублируя партию первых скрипок, — прямая отсылка к «Сиренам» Дебюсси, мотивированная и морским пейзажем начала оперы Стравинского!¹⁶⁷

В определенном смысле шинуазри-оперу «Соловей» можно расценивать как дань Стравинского Парижу Дебюсси, подобно тому как японизм «Трех стихотворений из японской лирики», фактически вдохновленных группой «Апашей» во главе с Морисом Деляжем¹⁶⁸, стал его данью Парижу Равеля.

Стравинский, как известно, еще дважды возвращался к материалу оперы «Соловей» — в симфонической поэме «Песня соловья» (1917) и в аранжировке двух фрагментов для скрипки и фортепиано (1932). Его «ориентальные» опыты концентрируются преимущественно в русском

¹⁶⁶ Из личной библиотеки И. Стравинского: PSS. Igor Stravinsky. Rossignol. Partition d'orchestre. Berlin; Moscou; St. Petersburg: Édition Russe de Musique, 1923.

¹⁶⁷ На мгновение возникающие женские голоса с использованием приема *à bouche fermée* («закрытым ртом»: *portamento sempre*) интонируют во вступлении к «Соловью» нисходящие тритоны, которые в дальнейшем лягут в основу клича «гзинг-пэ!».

¹⁶⁸ См.: Funayama T. Three Japanese Lyrics and Japonisme // *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* / ed. by J. Pasler. Berkeley, 1986. P. 279; Ikehara M. Stravinsky's Response to Japonisme // *Stravinsky in Context*. P. 222–229.

периоде: помимо упомянутых «Трёх японских стихотворений», это и хроматические орнаменты в портрете Жар-птицы, и образ свирепого Арапа в «Петрушке». Уже в 1922-м композитор заявил в интервью газете «Figaro»: «Для русских декораций стали совершенно не обязательны восточные ковры»¹⁶⁹. Впрочем, условно ориентальная тема не иссякла окончательно в его творчестве и спорадически давала о себе знать — например, в портрете Baba the Turk из английской оперы «Похождения повесы» (1951) или в написанной на иврите поздней священной балладе «Авраам и Исаак» (1963). Но первой на этом пути была «китайская» лирическая сказка «Соловей», родившаяся на художественной оси «Пекин — Санкт-Петербург — Париж».

2.4. Рождение балетного композитора:

Игорь Стравинский, Мариус Петипа и императорский балет¹⁷⁰

2.4.1. О ранних балетных впечатлениях И. Стравинского

«Имя Стравинского является синонимом балета» — такой фразой открывается одна из статей в современной кэмбриджской энциклопедии «Стравинский»¹⁷¹. Балет, исконно французский жанр, в начале XX века пережил в Париже свое второе рождение благодаря Сергею Дягилеву и его Русским сезонам, открывшим миру и гений Стравинского. Об Игоре Стравинском Морис Бежар говорил как об авторе самой выдающейся балетной музыки минувшего столетия, а Джордж Баланчин подчеркивал

¹⁶⁹ Публицист. С. 39.

¹⁷⁰ В тексте данного раздела использован материал следующих публикаций соискателя: Брагинская Н. А. Явление «танцы в опере» в музыкальном театре Игоря Стравинского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 1 (84). С. 41–51; Брагинская Н. А. Традиции и заветы Петипа не забываются»: творчество великого хореографа в рецепции Игоря Стравинского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 5 (82). С. 31–43; *Braginskaja N.* «Les traditions et les préceptes de Petipa ne sont point oubliés...». L'œuvre de Marius Petipa dans la réception d'Igor Stravinsky // De la France à la Russie, Marius Petipa. Slavica Occitania. Revue de Slavistique. № 43 / Pascale Melani (éd.). Toulouse: Université de Toulouse, 2016. P. 313–325.

¹⁷¹ Redfern S. Ballet Dancing // Stravinsky Encyclopedia–2021. P. 45.

магию ее ритмической силы: «Четкий ритм Стравинского — признак его власти над временем ... и над исполнителями»¹⁷².

Балет оставался предметом острого интереса Стравинского на протяжении всего его долгого творческого пути. Трудно переоценить роль балетных сочинений в художественной эволюции композитора: триада «русских балетов» («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная») стала центральным событием русского периода, итальянский «Пульчинелла» наметил неоклассические маршруты автора, поздний «Агон» обозначил начало его экспериментов с серийной техникой.

Балет занимает ключевое положение в музыкальной поэтике Стравинского: в его эстетическом кредо именно классический балет является синонимом идеального искусства. Всё вышесказанное заставляет особенно пристально вглядываться в фазу формирования балетного опыта композитора, внимательно исследовать его петербургский генезис, тем более что на рубеже XIX–XX веков Игорь Стравинский более двадцати лет дышал одним воздухом петербургской Театральной площади с Мариусом Петипа (1818–1910). Морис Бежар, соотечественник Петипа, гастролировавший со своей труппой в Ленинграде, и в 1987 году остро ощутил *genius loci* «всемирной столицы Танца», сделав такое признание: «В Ленинграде за поворотами улиц и в балетных студиях передо мной вновь мелькала тень того, кто, родившись в Марселе, как и я, так глубоко полюбил русский народ и русский балет — Мариуса Петипа»¹⁷³.

И для гениального француза Петипа, который вошел в историю как создатель русской балетной школы, и для будущего автора эпохальных балетных партитур современности Стравинского центром притяжения в Петербурге, несомненно, был императорский Мариинский театр.

¹⁷² *Баланчин Дж.* Танцевальный элемент в музыке Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М., 1985. С. 261.

¹⁷³ *Бежар М.* Мгновение в жизни другого / пер. с фр. Л. Зониной; послесл. В. Гаевского. М., 1989. С. 1.

Тема раннего вхождения Игоря Стравинского в балет, его знакомства на правах зрителя с академическими традициями и хореографической практикой представляется крайне важной при изучении творчества композитора. Но пока этот круг вопросов не становился объектом специального исследования — ни в музыковедческих, ни в балетоведческих трудах. Показательно, что в новейшей энциклопедии «Стравинский» (*The Cambridge Stravinsky Encyclopedia*, 2021), при обилии различных сюжетов, связывающих творчество композитора с хореографическим искусством, отсутствует специальная статья, посвященная М. Петипа, а балетная биографика подростка Стравинского ограничена такой фразой: «Учитывая погружение Стравинского в танец с детства, его влечение к балету не так уж удивительно. Императорский балет базировался в близлежащем Мариинском театре, где он посещал представления балетов Золотого века 1890-х годов с участием тех самых артистов, с которыми ему вскоре предстояло сотрудничать»¹⁷⁴.

Как правило, в качестве первого проводника Стравинского в мир хореографии называют ученика Мариуса Петипа — Михаила Фокина, и точкой отсчета оказывается балет «Жар-птица» (1909–1910)¹⁷⁵. Нам же представляется необходимым сместить акценты в сторону самого Мариуса Петипа, на спектаклях которого Игорь Стравинский воспитывался в годы петербургской юности, постигая эстетику и технику классического балета.

Знакомством с миром императорского балета Игорь Стравинский был обязан своему отцу, легендарному певцу Фёдору Стравинскому (1843–1902);

¹⁷⁴ *Joseph C. M. Ballet // Stravinsky Encyclopedia–2021. P. 34.* Имя Петипа не упоминается и в другом современном кембриджском сборнике, охватывающем самые разные грани творчества и личности Стравинского с учетом последних достижений мировой стравинскианы — «*Stravinsky in Context*» (2021) Нет его даже в подробнейшей документальной биографии Стравинского, написанной Стивеном Уолшем на рубеже столетий.

¹⁷⁵ Имеются в виду и отечественные труды, в частности, докторская диссертация С. В. Наборщиковой (*Наборщикова С. В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза: дис. ... доктора искусствоведения. М., 2010*) и ее же монография: *Наборщикова С. В. Видеть музыку, слышать танец: Баланчин и Стравинский. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М., 2010.*

в его доме на Крюковом канале собиралась художественная элита Петербурга — композиторы и дирижеры, литераторы и живописцы. Среди друзей отца в беседах с Робертом Крафтом 80-летний Игорь Стравинский называет и Мариуса Петипа. «Балет <...> был знакомым предметом с самого раннего моего детства, — вспоминает композитор. — Поэтому я разбирался в танцевальных позициях и движениях, знал сюжет и музыку. Кроме того, Петипа, хореограф, дружил с моим отцом, и я видел его много раз»¹⁷⁶. На сегодняшний день любопытнейший факт неформальных отношений между Фёдором Стравинским и Мариусом Петипа остается зафиксированным только в данном мемуарном источнике и пока не получил иных документальных подтверждений.

Великий хореограф и великий бас-баритон, на первый взгляд, существовали и творили в пределах одной и той же императорской труппы Мариинского театра, но — на разных, почти не соприкасавшихся художественных траекториях: слишком значительна была дистанция между оперой и балетом в XIX веке. Правда, у них объективно появлялась «общая территория», когда речь шла о постановках танцев в опере, и Фёдор Стравинский мог наблюдать работу Мариуса Петипа в «Тангейзере», «Мефистофеле», «Руслане и Людмиле», «Пиковой даме» и многих других спектаклях¹⁷⁷. В действительности, натуры Петипа и Стравинского-отца, несмотря на ощутимую разницу в возрасте (25 лет), многое объединяло, что могло послужить поводом для их сближения. К слову, Петипа имел музыкальное образование: в брюссельской консерватории Фетиса он изучал сольфеджио и занимался игрой на скрипке, его товарищем по классу был сам Анри Вьётан. А навыки переписки нот, приобретенные тогда же, в

¹⁷⁶ Диалоги. С. 63.

¹⁷⁷ См.: Постановки М. Петипа в России / сост. А. Владимирская, З. Павлова // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и примеч. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л., 1971. С. 386–388.

молодости, позволяли балетмейстеру разбираться в музыкальных партитурах — идеальный образ хореографа в глазах Игоря Стравинского!¹⁷⁸

Но вернемся к поколению «отцов»: на протяжении десятков лет оба мастера преданно и бескомпромиссно служили искусству на сцене одного театра: Мариус Петипа — с 1862 года¹⁷⁹, Фёдор Стравинский — с 1876-го. Оба были гениальными актерами и с особым совершенством и блеском исполняли характерные партии. Оба придерживались историко-документального подхода к спектаклю, над которым работали в тот или иной момент своей карьеры. Оба имели сложный, независимый характер, а также тягу к цифрам, которая заставляла одного скрупулезно, до копеек, записывать сборы с балетных спектаклей, другого — изо дня в день педантично вести домашние расходные книги, ныне представляющие неоценимый — аутентичный источник сведений о семье Стравинских и шире — петербургской жизни конца XIX столетия¹⁸⁰.

Несмотря на тогдашний статус балета как «низкого жанра» в среде так называемой «просвещенной» публики¹⁸¹, Фёдор Игнатьевич способствовал знакомству сыновей с большой императорской сценой во всех ее гранях. Неудивительно, что семи с половиной лет от роду Игорь Стравинский оказался на премьере главного балета Мариуса Петипа и Петра Чайковского — «Спящей красавицы». Заветное воспоминание композитор обнаружил в «Диалогах», описывая свой первый в жизни визит в Мариинский театр в качестве зрителя. «Это противоречит одному моему прежнему заявлению о том, что первым музыкальным спектаклем, на котором я присутствовал, был „Жизнь за царя“, — говорил Стравинский. — Балет очаровал меня <...> Что касается самого спектакля, помню, однако, только мои музыкальные

¹⁷⁸ «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину», — утверждал Стравинский (Диалоги. С. 68).

¹⁷⁹ Его карьера в столице Российской империи до 1862 года развивалась в Большом (Каменном) театре, располагавшемся на месте нынешнего исторического здания Санкт-Петербургской консерватории.

¹⁸⁰ См.: Из Расходных книг Ф. И. Стравинского / публ. и вступ. ст. Е. А. Стравинской // Переписка-1. С. 14–123.

¹⁸¹ Стравинский иронизировал на эту тему в «Хронике» (Хроника (Вершинина). С. 68).

впечатления; вероятно, это были „впечатления о впечатлениях“ моих родителей, излагавшихся мне впоследствии. Но танцы меня действительно волновали, и я аплодировал изо всех сил»¹⁸².

Хотя расходные книги Фёдора Стравинского не дают прямого документального подтверждения того, что семья Стравинских 21 декабря 1889 / 3 января 1890 года побывала на первом представлении «Спящей красавицы», можно предположить, что это было бесплатное посещение генеральной репетиции накануне. Не исключено, что Фёдор Игнатьевич как артист Императорских театров воспользовался льготой, которая могла подкрепляться и преимуществами знакомства с авторами балета: ведь, не говоря о коллегиально-дружеских связях с Петипа, певец был первым исполнителем целого ряда ролей в операх Чайковского на Мариинской сцене. Впрочем, во второй и третьей расходных книгах Фёдора Стравинского и про оплату оперных спектаклей содержится крайне мало упоминаний: помимо покупки «Ложь на „Жизнь за царя“ детям» на 31 декабря 1891 года, в последующие десять лет появятся лишь пять записей о приобретении билетов в Мариинский театр, в основном на бенефисные спектакли, задачей которых была прямая финансовая поддержка того или иного солиста или группы исполнителей — «Садко», «Гугеноты», «Корделия» и «Фрейшютц». Последняя запись сделана уже тяжело больным Фёдором Игнатьевичем 27 ноября 1901 года, за год до смерти: «Билеты в кресла на 1-е (по возобновлении) представление „Фрейшютца“ (я и Игорь) — 3 рубля 95 копеек». И рядом еще ремарка: «Капельдинеру Мариинского театра за разные услуги детям во время их посещений театра — 80 копеек»¹⁸³.

Увлекавшиеся музыкой сыновья Фёдора Стравинского Игорь и Гурий, как правило, проходили в Мариинский театр без билетов, на иных, специально оговоренных с администрацией условиях. Разъяснение дает реплика Стравинского из «Диалогов»: «Отец достал мне пропуск, по

¹⁸² Диалоги. С. 63.

¹⁸³ Переписка-1. С. 109.

которому я мог проходить в Мариинский театр почти на все репетиции, хотя каждый раз должен был являться к начальнику охраны для предъявления пропуска. К тому времени, когда мне исполнилось шестнадцать лет [то есть примерно с 1898 года. — *Н. Б.*], я стал проводить в театре не менее пяти-шести вечеров в неделю»¹⁸⁴. Судя по всему, Игорь Стравинский продолжал пользоваться этой привилегией и после смерти Фёдора Игнатьевича, наступившей осенью 1902 года.

«Большую часть своего свободного времени я проводил на репетициях опер и на оперных спектаклях», — замечает он об этапе 1901–1904 годов, связанном с теоретической подготовкой у Ф. С. Акименко и В. П. Калафати перед планомерным обучением у Н. А. Римского-Корсакова¹⁸⁵. Но только ли на оперы ходил в Мариинский театр молодой Стравинский?

В воспоминаниях Николая Малько есть выразительный эпизод, случившийся, скорее всего, в период между 1906 и 1908 годами, когда будущий выдающийся дирижер учился в Петербургской консерватории как теоретик¹⁸⁶: «Пошел как-то в балет. В распоряжении учеников консерватории, теоретиков, было шесть мест на внеабонементные оперные спектакли и на все балетные. Билет в оперу стоил 32 копейки, в балет — 27 [копеек]. Оперные билеты распределялись по очереди, а на балет теоретики не ходили, относились к балету почти с презрением, и можно было всегда свободно получить билет. Места были на пятой скамейке галереи, слева у прохода, недалеко от центра, — отлично видно и слышно.

Взобрался наверх. Ко мне подходит Стравинский: „У вас нет галстука“. Я с ужасом схватился за горло. „Ничего, я принесу, — сказал он. — Первый

¹⁸⁴ Диалоги. С. 35.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Именно так официально называли консерваторских учеников-композиторов, поскольку они изучали теорию композиции.

балет, „Зачарованный лес“ Дриго, меня не интересует, я пришел из-за „Щелкунчика“. Через несколько минут у меня уже был галстух»¹⁸⁷.

Приведенный эпизод лишний раз иллюстрирует и известную дискриминацию балета в академических музыкальных кругах, и жесткий дресс-код, принятый в императорском театре (даже на самых дешевых местах!), и фантастическую близость дома Стравинского к Мариинскому театру: ему достаточно было выйти из парадной и пересечь Офицерскую улицу, чтобы оказаться у служебного входа в театр. Но главное, этот эпизод доказывает, что Игорь Стравинский регулярно ходил на балетные спектакли (пусть и на галерку) и свободно ориентировался в балетном репертуаре¹⁸⁸, а значит и в творчестве Петипа — патриарха русского балета. Упомянутый в воспоминаниях Малько «Зачарованный лес» (1887) на музыку Риккардо Дриго¹⁸⁹, первоначально поставленный Львом Ивановым, с 1889 года шел в Мариинском театре в хореографии Петипа; как известно, совместно с Ивановым Петипа поставил на Мариинской сцене «Щелкунчика» и «Лебединое озеро» — среди десятков других спектаклей.

Очевидно, что Игорь Стравинский уже до встречи с Дягилевым и Фокиным не был новичком в балете и имел превосходный балетный багаж. Неслучайно и на пороге 80-летия он называл лучшей танцовщицей Мариинского балета поры своих студенческих лет Анну Павлову, а на вопрос «От кого вы почерпнули больше всего сведений о технике танца?» отвечал: «От маэстро Чекетти, старшего из артистов балета и бесспорного авторитета в каждом танцевальном па каждого нашего балета. <...> Мы подружились с ним еще в Санкт-Петербурге. Разумеется, его знания ограничивались

¹⁸⁷ Малько Н. Стравинский. Мимолетные встречи / публ. и вступ. ст. А. Кузнецова // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 175.

¹⁸⁸ К слову, сам Малько тоже не зря посещал балетные постановки: уже в 1908-м он был приглашен в императорскую труппу в качестве ассистента балетного дирижера.

¹⁸⁹ Риккардо Дриго служил в Мариинском театре не только штатным балетным композитором, но и дирижером, в этом амплуа музыкант был хорошо известен Стравинскому: именно под управлением Дриго давалась премьера «Спящей красавицы» Чайковского, а позже и «Раймонды» Глазунова, тоже в хореографии Петипа (см.: Пепельжи С. П. Риккардо Дриго. Очерки жизни и творчества в России. СПб., 2022).

классическим танцем, и он противился общему направлению Русского балета¹⁹⁰, но Дягилеву нужен был именно его академизм, а не его эстетические взгляды. Он оставался совестью танцевальной труппы во все время ее существования»¹⁹¹. Серж Лифарь, выстраивая галерею имен великих мастеров танца от Марии Тальони до Энрико Чекетти, подчеркивал, что все они «внесли свою лепту в развитие академического танца в России времен Петипа, хотя и не были его учениками. Их опыт вобрал в себя „язык Петипа“»¹⁹².

Игорь Стравинский с ранней юности профессионально разбирался в балетной технике и хорошо чувствовал пластику человеческого тела. Борис Асафьев уже в конце 1920-х говорил о важности «пластических», «мышечно-моторных» принципов и ощущений, формирующих музыку Стравинского, и интерпретировал танец как «актуальнейший и конструктивнейший элемент» его творчества¹⁹³, а М. С. Друскин позднее выделял присущую звуковой материи композитора «энергию двигательного импульса»¹⁹⁴.

Важно, что в Петербурге Стравинский постигал танец не только «теоретически», как зритель, созерцая его на театральной сцене. Философ Иван Лапшин, посвятивший Игорю Стравинскому главу в своей книге «Русская музыка» (1948), так аттестовал композитора: «Стравинский — высоко одаренный изобретатель в области ритмики (кстати сказать, превосходный танцор)»¹⁹⁵. Лапшин, в молодые годы посещавший в Петербурге знаменитые «среды» Н. А. Римского-Корсакова, знал об этом не понаслышке. Ведь корсаковская молодежь, собираясь на квартире мэтра

¹⁹⁰ Говорят, что после одной из репетиций «Весны священной» Чекетти сказал Дягилеву: «Всё это сделано четырьмя идиотами» (*Redfern S. Cecchetti, Enrico // Stravinsky Encyclopaedia-2021. P. 79*).

¹⁹¹ Диалоги. С. 64.

¹⁹² Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 314.

¹⁹³ *Глебов И.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. С. 229, 257.

¹⁹⁴ Диалоги. С. 322.

¹⁹⁵ *Лапшин И.И.* Русская музыка. Портреты композиторов. Гл. XVII. Русский модернизм: Игорь Стравинский / публ. Л. Барсовой // Новый журнал. 1997. № 1. С. 117.

русской музыки, занималась не только изучением серьезных музыкальных новинок. Воспоминание об одном из таких вечеров 17 февраля 1904 года зафиксировано в дневнике Василия Ястребцева: «После ужина молодой Стравинский играл свои комические песенки, а Рихтер напевал знаменитую <...> цыганскую песню „Распаша“ и даже исполнил (к величайшему ужасу Надежды Николаевны [супруги Н. А. Римского-Корсакова. — Н. Б.]) „Кек-уок“, причем Митусов и Стравинский презабавно представляли, как его надлежало танцевать»¹⁹⁶. «Лапки кверху, как пудели в цирке», — живо откомментировал на полях книги Стравинский, читая опубликованные дневники Ястребцева почти шестьдесят лет спустя¹⁹⁷. Любопытную запись, дополняющую картину, содержит третья расходная книга Фёдора Стравинского (Игорю — 18 лет): «24 сентября 1900. Склифасовской Софии Николаевне препровождено с Игорем за уроки танцев вместе с ее детьми в ее доме (наша часть, причитающаяся учителю танцев в прошедшем сезоне 1899–1900 гг.) — 4 рубля»¹⁹⁸. Конечно, во всех описанных случаях речь идет не об академических балетных па и не о классических экзерсисах, но, согласимся, это весьма выразительные штрихи к портрету балетного композитора. Так или иначе, во время подготовки лозаннской премьеры «Сказки о солдате» в сентябре 1918 года был момент, когда Стравинский сам собирался исполнять финальный танец Чёрта¹⁹⁹. По свидетельству Р. Крафта, прекрасную физическую форму композитор сохранял и к 70 годам — путем постоянных тренировок: «Интеллект плюс мышцы — вот что такое Стравинский!»²⁰⁰

¹⁹⁶ Цит. по: Переписка-1. С. 140.

¹⁹⁷ *Stravinsky I., Craft R. Dialogues and a Diary.* N. Y., 1963. P. 103.

¹⁹⁸ Переписка-1. С. 89.

¹⁹⁹ «Последнюю сцену танцуйте сами, — писал И. Стравинскому Ш.-Ф. Рамю. — Вы заживете ритмично и спасете все» (Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамю. С. 24). В итоге этот эпизод исполнил Жорж Питоев.

²⁰⁰ См.: Игорь Стравинский. Избранные главы: документальный фильм к 125-летию со дня рождения композитора (из телецикла «Гении») / автор идеи А. Кончаловский, реж. М. Соловцова. М.: Телеканал «Культура»; Фонд Андрея Кончаловского, 2006. Р. Крафт рассказывает: «Утром он [Стравинский] очень рано просыпался и делал упражнения, стоял у стены вниз головой. <...> У него были сильные брюшные мышцы. Он ложился на

2.4.2. Поэтика Петипа и вызревание неоклассицизма Стравинского

Но вернемся к началу творческих исканий композитора. «Несмотря на всё мое преклонение перед классическим балетом и его великим мастером Мариусом Петипа, я испытал настоящий восторг, увидев „Половецкие пляски“ или „Карнавал“ — две постановки Фокина», — признавался Стравинский, попав в поле влияния Дягилева²⁰¹. Пик неминуемого «конфликта поколений», который пришелся на 1910 год, разносторонне описывает в своей статье Б. А. Илларионов: время первого большого триумфа русского балета в Париже совпало с последними днями жизни Петипа, очень скептически оценивавшего достижения Дягилева и его предприятия²⁰². Впрочем, даже в период самой радикальной критики академизма в дягилевской антрепризе 1909–1911 годов оставались отголоски постановок Петипа, пусть и в редакции Фокина («Пир», «Жизель» и «Лебединое озеро»)²⁰³.

Между тем уже в 1912 году Стравинский охладел к экспериментам Фокина: «Я считаю Фокина конченным художником. <...> Он, в сущности, совсем не нов <...> и при этом *habileté* опять-таки не хуже Петипа-старика»²⁰⁴. Но главным событием для Русского балета на пути нового обретения Петипа, возвращения к его традициям, стала постановка «Спящей красавицы» в редакции Николая Сергеева и Брониславы Нижинской в 1921 году в Лондоне: за три месяца спектакль прошел 105 раз, и «круги» от него расходились в антрепризе вплоть до 1929 года²⁰⁵.

спину и просил кого-нибудь постоять у него на животе. <...> Физически он был очень сильным человеком» (Там же).

²⁰¹ Хроника (Вершинина). С. 70.

²⁰² См.: Илларионов Б. А. 1910 год: Петипа и Дягилев // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3. С. 116–122.

²⁰³ Стоит напомнить, что фундаментом для реформы балетного жанра, осуществленной Дягилевым, служили опыты симфонизации балета, предпринятые Чайковским и Глазуновым — в сотрудничестве с Петипа.

²⁰⁴ Из письма И. Ф. Стравинского к матери, А. К. Стравинской, от 17 марта 1912 года (Переписка-1. С. 319, 320).

²⁰⁵ Это были спектакли «Свадьба красавицы в зачарованном лесу» («Свадьба Авроры») на музыку сюиты, составленной из номеров «Спящей красавицы» (преьера в 1922 году);

Реконструкция «Спящей красавицы» стала исключительно важным событием в творческой жизни Игоря Стравинского начала 1920-х годов: он не просто оркестровал по просьбе Дягилева два фрагмента II акта (Вариация Авроры / № 15 и Антракт между 1-й и 2-й картинами / № 18) и, как полагает Виктор Варунц, досочинил как минимум три новые связки вследствие трех купюр, предпринятых Дягилевым²⁰⁶. «Участие в этой постановке было для меня подлинной радостью, — вспоминал Стравинский, — не только из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом, который по самой своей сущности, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над „случайностью“. <...> Я так высоко ставлю классический балет <...> потому, что вижу в нем совершенное выражение аполлонического начала»²⁰⁷. В сущности, здесь Игорь Стравинский излагает ключевые позиции музыкального неоклассицизма, стилевого направления, которому он будет верен на протяжении тридцати лет, а фактически — до конца творческой жизни.

Представления Стравинского о балете как некоей идеальной конструкции любопытно сопоставить с комплексом черт так называемого «музыкально-балетного стереотипа», выявленного в исследовании Е. Н. Дуловой путем текстологического анализа десятков русских балетных партитур второй половины XIX века: «а) цикличность формы с характерной для нее дифференциацией разделов и их функциональной ролью; б) преобладание репрезентирующей функции над функцией развития; в) рассредоточенный характер тематических связей при возрастающей роли контрастности материала; г) “игровая” логика с необязательностью

«Рассказы фей» — дивертисмент на музыку 3-го акта «Спящей красавицы» (премьера в 1925 году); «Бал» — сцена из «Лебединого озера» (премьера в 1925 году).

²⁰⁶ См.: Переписка-2. С. 508.

²⁰⁷ Хроника (Вершинина). С. 223–224.

причинно-следственных связей, с идеей как интенсификации выразительных средств (преувеличения) в экспозиционных разделах, в кульминациях, так и с принципом “снятия”, когда имманентно-музыкальная мысль, не достигнув исчерпания, может быть заменена внемusикальной конкретикой»²⁰⁸. Многие здесь словно готовят подспудно элементы композиторской техники и эстетики лидера неоклассицизма, будь то предвестие характерной для него «блочной» формы или условно-игровой модус высказывания.

Не подлежит сомнению, что музыкальный облик русского балета складывался при мощном художественном воздействии Мариуса Петипа. Один из важнейших первоисточков неоклассической идеи порядка, проповедуемой Стравинским, безусловно ведет к балетной поэтике Петипа, в которой Вадим Гаевский акцентирует галльскую природу: «Гений Франции для Петипа — гений формы. „Спящая красавица“ — апофеоз творчества, опирающегося на формальный закон»²⁰⁹.

Обретение неоклассических опор в кризисное для композитора время начала 1920-х произошло во многом благодаря творческому контакту с шедевром Петипа – Чайковского, пришедшим из его петербургского детства. «Спящая красавица» с запечатленным в ней, по словам Вадима Гаевского, «грандиозным образом версальской Франции»²¹⁰ послужила для Стравинского музыкальным мостом к французской культуре эпохи Люлли и вплотную приблизила его к необарочному стилю балета «Аполлон Мусaget» (1928). Помимо последовательного воспроизведения в партитуре примет старинной французской манеры в виде торжественных пунктирных ритмов, движения по звукам трезвучия и имитации «24 скрипок короля» в звучании струнного состава, Стравинский подчеркнул родословную своей модели,

²⁰⁸ Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII – начала XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 2000. С. 39.

²⁰⁹ Гаевский В. Дом Петипа. М., 2000. С. 14. Возможно, версальская серия акварелей А. Бенуа тоже стала одним из слагаемых, предвосхитивших эстетическую концепцию «Аполлона».

²¹⁰ В «Раймонде» Глазунова–Петипа В. Гаевский увидел «чуть менее грандиозный образ Франции романской, Франции провансальской» (Там же. С. 11).

поместив перед «Вариацией Каллиопы» поэтическое motto на языке оригинала, французском, из трактата «L'art poétique» теоретика классицизма Никола Буало:

Que toujours dans vos vers le sens coupant les mots
Suspende l'hémistiche et marque le repos. (Boileau)²¹¹

Любопытно, что при цитировании Стравинский проигнорировал предшествующую строку Буало — «о ритме помните, с размера не сбивайтесь», — очевидно, в силу несоответствия этого девиза присущей композитору «нерегулярно-акцентной ритмике» (термин В. Н. Холоповой) совсем не классического свойства. В классическую эпоху, как показывает аналитика, представленная в исследовании Л. В. Кириллиной, даже асимметричные размеры (пятидольные и семидольные) расценивались как «химерические», не говоря о более сложных видах метроритмических операций²¹².

«Аполло» же родился как «манифестация неоклассицизма», «балет-эмблема» неоклассицизма музыкального и хореографического, рассуждает В. М. Гаевский: «...за напевами [Стравинского], воскрешавшими большой стиль Людовика XIV и петербургский императорский стиль, Дягилев услышал нечто такое, что побудило его пригласить в качестве декоратора <...> французского примитивиста Андре Бошана»; «самая первая поддержка балета <...> увенчанная лютней, которую высоко поднимает Аполлон, напоминает царскосельскую, а может быть, версальскую скульптурную группу. <...> Баланчин переносит акробатический аттракцион в высокий ряд, переводит эксцентрику на язык классического танца»²¹³. В своем блестящем анализе позднего дягилевского спектакля «Аполло» балетовед дает лишь косвенные отсылки к петербургскому прошлому, не проводя прямых

²¹¹ «На полустишия делите так ваш стих / Чтоб смысл цезурою подчеркивался в них» (пер. Э. Л. Линецкой).

²¹² Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М., 2007. С. 70–74.

²¹³ Гаевский В. Прихоть полубога: балет Стравинского–Баланчина «Аполлон Мусагет» // Наше наследие. 1990. № 1. С. 150.

аналогий с искусством Петипа, но показательно, что за Баланчиным, первооткрывателем неоклассицизма в хореографии, прочно закрепился титул «Петипа XX века»²¹⁴. «То, что делает [Баланчин], восхитительно. Это чистейший классицизм, какого мы не видали со времен Петипа», — восторгался Дягилев²¹⁵.

По мнению С. Уолша, появление в том же 1928 году другого балета, «Поцелуй феи» (на сей раз в сотрудничестве с Б. Нижинской и уже без Дягилева), как и в случае с «Аполло», было тесно связано с детским воспоминанием Стравинского о «Спящей красавице» Чайковского — Петипа²¹⁶. Посвящая балет-аллегию памяти Чайковского в год 35-летия смерти гения, Стравинский засвидетельствовал свое преклонение перед ним как великим *балетным* композитором. Недаром второй поцелуй, которым одаривает Фея своего человеческого избранника, это символический поцелуй ступни, и совершается он уже в «Стране вне времени и пространства», куда возносит Юношу Фея, почти как Аполлон Мусагет — Терпсихору на Олимп.

Не исключено, что помимо указанных опусов отзвуком «Спящей красавицы» в определенном смысле стало и кульминационное сочинение неоклассицизма Стравинского, его единственная «большая» опера — «Похождения повесы» (1951), признанная энциклопедия европейской оперы. Сопоставим эту оценку с мнением Ю. Слонимского о знаменитом балете: «в „Спящей красавице“ Петипа создал подлинную *энциклопедию* [курсив мой. — Н. Б.] классического танца. Здесь обрели новую жизнь давно забытые находки его предшественников и современников, перефразированные, развитые Петипа в соответствии с образами спектакля и личным опытом»²¹⁷.

²¹⁴ Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4 / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2009. С. 118.

²¹⁵ Nabokov N. Old Friends and New Music. Boston, 1951. P. 104. Цит. по: Мориз К. На орбите Стравинского. С. 221.

²¹⁶ См.: Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 147.

²¹⁷ Слонимский Ю. Предисловие // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 15–16.

Еще более явные «гены» Петипа читаются в другом театральном сочинении, стоявшем на подступах к неоклассическому периоду Стравинского: балет с пением «Пульчинелла» (1920), возможно, был бы иным без петербургской «Арлекинадой» (1900) на музыку Риккардо Дриго, новаторского опыта Мариуса Петипа, в котором балетмейстер освоил традицию итальянской комедии дель арте. Дж. Баланчин, участвовавший в спектаклях «Арлекинадой», будучи учеником Императорского балетного училища, в дальнейшем так оценивал позднее детище Петипа: «Этот балет оказал огромное влияние на историю хореографии и стал образцом комедийного балета»²¹⁸.

«В полном смысле слова художник-европеец», «кропотливый ремесленник балетного театра», «он внес неоценимый вклад в разрушение идей отечественного изоляционизма», «балеты Петипа — еще одно окно в Европу», — все эти определения и оценки, данные В. М. Гаевским Мариусу Петипа²¹⁹, с легкостью проецируются на личность Игоря Стравинского, что подчеркивает родство их принципиальных творческих установок.

В 1935 году вокруг наследия Петипа по-прежнему разгорались споры; Стравинский же заявил в интервью парижской газете «Candide»: «Когда-то мы были буквально пропитаны классицизмом, а сегодня мы вновь обращаемся к нему с удвоенным пылом. В частности, я считаю Петипа величайшим художником, создавшим законы хореографии: здесь у него нет конкурентов»²²⁰. Два года спустя он подтвердил свое мнение в обширном интервью, опубликованном на русском языке в рижской газете «Сегодня»: «Традиции и заветы Петипа, конечно, не забываются — их и нельзя выбросить за борт балетного корабля. Уверенно и явно их вытесняет современное новаторство. Иногда оно доходит до настоящего фанатизма.

²¹⁸ Деген А., Ступников И. Дриго. Балет «Арлекинада» // URL: https://www.belcanto.ru/ballet_arlekinada.html (дата обращения: 20.01.2023). Сам Баланчин, как известно, ставил «Арлекинаду» дважды, в 1965 и 1974 годах.

²¹⁹ Гаевский В. Дом Петипа. С. 10, 12.

²²⁰ Публицист. С. 114.

<...> Сколько раз мы слышали слово „революция“ — революция в искусстве, революция в театре, революция в балете и даже революция в критике. Революция — это переворот, но есть ли смысл переворачивать то, что давно обрело себе вековую власть, что отметило свою жизнь прекрасными плодами?»²²¹

Через несколько десятилетий линию преемственности от Петипа к открытиям «Русского балета» проведет легендарная английская балерина и хореограф Мари Рамбер, в 1912–1913 годах работавшая в труппе Дягилева: «Строгость принципов Петипа в конце концов дает возможность творить своим, индивидуальным образом, — свидетельством тому служит создание В. Нижинским „Весны священной“ и Б. Нижинской „Свадебки“. Оба они были воспитаны на балетах Петипа. Фокинское творчество было логическим развитием искусства Петипа, в то время как Нижинские изобрели совершенно новый способ использования классической основы его искусства»²²².

2.4.3. Традиция «танец в опере» в музыкальном театре Стравинского

Хореографический импульс, полученный молодым Стравинским в Петербурге, был настолько мощным, что в дальнейшем, помимо 11 сочиненных им балетов, пластическое начало активно проникало в его театральные опыты в «синтетических» жанрах — от русской «Байки» до французской мелодрамы «Персефона» и англо-американского «Потопа» (общим числом 5), — не говоря о том, что десятки хореографических спектаклей были поставлены на музыку самых разных непрограммных опусов Стравинского — концертов, симфоний, инструментальных сюит, камерных ансамблей, изначально никак не связанных с театральными замыслами. Баланчин подчеркивал, что даже небалетные сочинения этого композитора «имеют отчетливо выраженные, непреодолимые импульсы

²²¹ Переписка-3. С. 640.

²²² Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. С. 320.

танцевального движения», в звуковую материю «он вносит свое собственное, особое красноречие жеста, непрерывно ощущаемого и выраженного со всей полнотой»²²³. По подсчетам Чарльза Джозефа, «хореографизации» подверглось около 90 процентов всей музыки, написанной Стравинским²²⁴! Балетные компоненты — явные или скрытые — присутствуют и в четырех операх Стравинского, и в других его сочинениях, подчас далеких от театра²²⁵.

Активизируя разными путями балетную составляющую в оперном спектакле, Стравинский фактически продолжает традицию «танцы в опере», усвоенную им в юности на образцах Мариинской сцены. Жанровое явление «танцы в опере», исторически также восходящее к французскому театру, в петербургской императорской труппе находилось в ведомстве Мариуса Петипа, *maître de ballet des théâtres impériaux*; он отвечал и за эту, «маргинальную» часть балетного производства, поставив как хореограф только в Петербурге около 40 опер²²⁶. Те из постановок, что держались в репертуаре Мариинской труппы в 1890–1900-е, несомненно были известны Игорю Стравинскому. Одно из ранних впечатлений связано было с Глинкой, музыку которого он запомнил и по «великолепным танцам “Руслана” в итальянском духе», поставленным именно Петипа²²⁷.

В условиях оперного театра Стравинского пластическая идея приобретает новую интерпретацию, новый драматургический вес, стремительно развиваясь от произведения к произведению. Уже в процессе

²²³ *Баланчин Дж.* Танцевальный элемент в музыке Стравинского. С. 263, 268.

²²⁴ *Joseph C. M.* Ballet // *Stravinsky Encyclopedia-2021*. P. 38. Термин «хореографизация» был выдвинут балетным критиком Д. И. Лешковым (см.: *Лешков Д.* «Жар-птица» // *Жизнь искусства*. 1921. № 813. С. 1. Цит. по: *Переписка-2*. С. 668).

²²⁵ Еще более удивительно намерение Стравинского написать финальную часть Симфонии псалмов (Псалом 150) как «песню для танца» (Диалоги. С. 192) или обозначение, данное им хору «Te Deum» в «Потопе», — «танцевальный хорал в быстром темпе» — «игорианское пение». (Цит. по: *Гливинский В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк, 1995. С. 138).

²²⁶ См. раздел «Танцы в операх» в: *Постановки М. Петипа в России // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи*. С. 377–388.

²²⁷ *Хроника (Вершинина)*. С. 68–69. По мнению Стравинского, «именно эти страницы Глинки вдохновили великого русского композитора [Чайковского], который первый позволил восторжествовать серьезной точке зрения на балет» (Там же. С. 69).

работы над первой оперой, лирической сказкой «Соловей», Стравинский делал ставку на хореографию, под которой он понимал четкие пластические решения для всех персонажей, декларируя свои творческие принципы в письме от 20 февраля 1914 года к режиссеру-постановщику спектакля А. Н. Бенуа: «...Я считаю или, вернее, продолжаю считать, что только там, где есть выученная хореографическая роль, нет вампуки, и всю вещь [„Соловья“] мы с Митусовым так вели, чтобы спрятать всё то, что неизбежно стало бы на сцене хотя бы и выносимой, но вампукой»²²⁸. Эта установка отчасти объясняет и парадоксальную ремарку «танцевально» / «dansant», дважды встречающуюся в *хоровой* партитуре оперы «Соловей»²²⁹ (см. пример 7), и тот факт, что самым зрелищным и эффектным в дягилевском спектакле стал хореографический номер — инструментальный «Китайский марш», поставленный Борисом Романовым. Вскоре после парижской премьеры его интервьюировала «Петербургская газета»: «В Петербург возвратился молодой балетмейстер Б. Г. Романов, ездивший в Париж для постановки танцев в новой опере “Соловей” И. Ф. Стравинского.

— Собственно говоря, танцев в “Соловье” нет, — сказал нам г. Романов, а есть китайский марш, которому я придал танцевальный характер. <...>

— Удобна ли музыка Стравинского для танцев?

— Вначале кажется, что один такт на три четверти, другой — на пять четвертей, но в результате все сливается и получается такой ровный ритм, что очень легко танцевать. В общем — необыкновенно ритмичная музыка»²³⁰.

²²⁸ Переписка-2. С. 218. Характерное замечание в этом же письме Стравинского относится к партии Императора: «Роль китайского Императора почти чисто хореографическая, поет он очень мало, а когда откроет рот, чтобы что-либо сказать, то сопровождается это сказанное очень примитивно-выразительными и очень медленными жестами (вескими — каналья сам знает)» (Там же).

²²⁹ Антракт «Сквозняки», ц. 56, 57.

²³⁰ Гвоздем русского сезона в Париже был «Золотой петушок» (беседа с балетмейстером Б. Г. Романовым) // Петербургская газета. 1914. 1 июня. Цит. по: ОР РНБ. Ф. 746: Стравинские Ф. И. и И. Ф. Оп. 1. Ед. хр. 73: Стравинский И. Ф. Отзывы о нем и его сочинениях. Вырезки из различных газет и журналов (1908–1915). Л. 31. Интервьюер неизвестен. Вырезка была сделана, скорее всего, матерью Игоря Фёдоровича, Анной

Уже сам по себе факт беседы с балетмейстером о первой же опере Стравинского заслуживает внимания. Как минимум два эпизода спектакля предполагали хореографическое сопровождение — «Китайский марш» 2-й картины и «Церемониальное шествие» 3-й картины. Но вряд ли работа Б. Романова в «Соловье» ограничилась ими, если судить по перечню участников премьерного спектакля в Гранд-Опера: только поименный список, реконструированный В. П. Варунцем, насчитывает 34 танцора — Герольды, Воины, Придворные, Мандарины, Чудовища, Юноши, кроме того, упомянут отдельный «Танец с Соловьем» в исполнении М. Фроман²³¹.

Пластический компонент прогрессировал в постановке «Соловья», предпринятой Мейерхольдом в сотрясаемом политическими бурями Петрограде 1918-го, на Мариинской сцене (уже без участия композитора). Чудом уцелевшие эскизы костюмов, выполненные художником Александром Головиным для петроградского спектакля, ныне хранящиеся в частной коллекции в Сан-Франциско, позволяют понять, что подключение статистов, мимов, танцоров (общим числом 62!) носило в версии Мейерхольда еще более интенсивный характер, чем в Париже²³². Не случайно Мириам Шимен, комментируя аудиозапись «Соловья», осуществленную Пьером Булезом, назвала это сочинение Стравинского «оперой-балетом»²³³. Буквально через три года материал оперы смодулировал в чисто балетный жанр: балет «Песня соловья» на музыку симфонической поэмы Стравинского (1917) ставился в антрепризе Дягилева и Леонидом Мясиним в 1920-м, и Георгием Баланчиним в 1925-м.

Кирилловной Стравинской. Заметим, этот источник в своем роде уникален, т. к. он не вошел в Приложение II «Отзывы в русской прессе на исполнение сочинений И. Ф. Стравинского», составленное В. П. Варунцем для II тома «Переписки...».

²³¹ См.: Переписка-2. С. 720.

²³² Выставка эскизов прошла в мае – июне 2018 года в Лондоне, в старейшем аукционном доме Bonhams, и сопровождалась изданием каталога. См.: Music, Magic and Flight: Alexander Golovin's Designs for the Lost Production of Igor Stravinsky's Le Rossignol. London: Bonhams, [2018].

²³³ *Chimènes M.* Booklet // Igor Stravinsky. Le Rossignol. BBC singers, BBC Symphony orchestra, cond. Pierre Boulez. Erato Disques S. A., 1992. P. 9.

В следующем оперном эксперименте Стравинского, его «коломенской» «Мавре» (1922), выстроенной по канонам оперы-буффа, дансантиное начало воплощено в иной форме. Танцевальный элемент, водевильный по своей природе, по наблюдениям А. А. Баевой, буквально пронизывает партитуру; при этом композитор «опирается не только на определенные жанровые формулы, смешивая вальс, польку, фокстрот, регтайм, но и передает более обобщенный тип танцевального движения» посредством оживленного темпа, краткости мотивов, устойчивых ритмоформул²³⁴. При подготовке парижской премьеры «Мавры», как и в «Соловье», потребовался хореограф. Им стала Бронислава Нижинская, которая год спустя поставит «Свадебку». «Дягилев и я, — пишет Стравинский в “Хронике”, — мы поручили ей руководить игрой артистов в “Мавре” с точки зрения пластики и движений. У нее были чудесные находки, но, к сожалению, она натолкнулась на полную неспособность оперных артистов подчиняться непривычной для них дисциплине и технике»²³⁵. Так что, визуализация танца в этой опере Стравинского не состоялась, хотя намерения автора были очевидны.

Казалось бы, в величественной музыкальной архитектуре оперы-оратории «Царь Эдип» (1927), концепция которой отразила и монументальные формы французского Art Deco²³⁶, и глубокое воцерковление композитора, начавшееся в 1926-м²³⁷, не было места танцевально-пластическому элементу, к тому же статика драматургии отражала главную мысль трагедии Софокла — непреложность рока. Тем парадоксальнее выглядит признание Стравинского в «Диалогах»: «Из всех постановок [“Эдипа”] в сценическом отношении мне больше всего понравилась постановка Кокто в театре Елисейских полей в мае 1952 г. Его огромные маски были замечательны, как и использование символического мима, хотя

²³⁴ Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. С. 83–84.

²³⁵ Хроника (Вершинина). С. 235.

²³⁶ См.: Cross J. Paris, Art Deco and the Spirit of Apollo // Stravinsky in Context. P. 87.

²³⁷ Об этой связи см.: Moody I. Stravinsky's Spiritual Journey // Stravinsky in Context. P. 46.

это и противоречило моему замыслу»²³⁸. Возможно, именно эта оценка Стравинского позволила Джули Теймор в ее знаменитой «японской» версии «Эдипа» (Saito Kinen Festival-1992, дирижер С. Озава) ввести не только пластического двойника главного героя, но и постоянно действующий кордебалет, с параллельной драматургией, — в полном соответствии с принципом разъединения искусств, эволюционировавшим в театре Стравинского.

Пожалуй, самый любопытный вариант трактовки пластического компонента наблюдается в последней, «большой» опере Стравинского — «Похождения повесы» (1951); современная *dramma giocoso* вошла в историю как своего рода компендиум классико-романтической оперы. Известно, что первоначально Стравинский обсуждал применительно к своей «опере опер» возможность воссоздания хореографического дивертисмента в духе французского «*ballet de cour*»²³⁹, который планировался в центре двухактной композиции целого. И хотя в итоге композитор предпочел трехактную конструкцию и отказался от балетной интермедии, следы этого раннего замысла в опере остались, существенно повлияв на ключевые моменты музыкально-драматического действия.

Сюжетный каркас «*The Rake's Progress*», как известно, основан на скрытом противостоянии Тома Рэйкуэлла и Ника Шэдоу: дьявол Шэдоу охотится за душой беспечного повесы Тома и всеми силами пытается избавиться от его ангела-хранителя, Энн Трулав, мешающей его планам. В сетях, расставленных Шэдоу для Тома, две ловушки, предопределяющие трагический разворот судьбы героя, наиболее опасны: посвящение Тома в либертины в борделе Матушки-Гусыни (2-я картина I акта) и его женитьба на Бабé-Турчанке в угаре лондонской жизни (2-я картина II акта). Оба шага сокрушительной стратегии Ника, направленные на отторжение Тома от Энн,

²³⁸ Диалоги. С. 181.

²³⁹ См.: Walsh S. *The Music of Stravinsky*. P. 229.

сопровождаются в драматургии оперы включением хореографических построений — по предписанию композитора.

В финале 2-й картины I акта Том, справившись с «катехизисом повесы», вступает на территорию «свободной любви», где образ Энн из центра восприятия героя смещается на периферию. Инициация Тома происходит под звуки хора «Lanterloo», распеваемого завсегдатаями заведения. По мысли Стравинского, музыкальный номер потребовал пластического контрапункта: в соответствии с авторской ремаркой в партитуре, хористы образуют проход, «как в детской игре», выстраиваясь в две линии — мужчины по одну сторону, женщины по другую; под надзором Шэдоу Матушка-Гусыня и Том медленно идут между ними к двери в глубине сцены²⁴⁰. Вполне невинное игровое действие, русским аналогом которого является общеизвестный «Ручеек», оборачивается у Стравинского обрядом, готовящим грехопадение Тома. С музыкально-сценической точки зрения здесь возникает не только эффект *danse chantée*, отсылающий к старинной французской традиции²⁴¹, но и намек на французский «*ballet de cour*», который можно усмотреть в самой жанровой модели «Lanterloo» с характерными для этой грубоватой хоровой песни признаками мюзета и, возможно, форланы.

Во 2-й картине II действия свадебный кортеж Бабы-Турчанки и Тома, движущийся по лондонской улице на глазах у Энн, со всей очевидностью свидетельствует о необратимости ситуации: бракосочетание Тома навсегда отрезает от него Энн Трулав. В драматичном дуэте-объяснении лирических героев, с присоединением реплик Бабы перерастающем в трио, разобщение Тома и Энн достигает критического пика. Все горькие слова пропеты, и чтобы острее подчеркнуть катастрофический разлом, в заключении картины

²⁴⁰ См.: Igor Stravinsky. *The Rake's Progress. Full score.* London: Boosey & Hawks, 1951. P. 98.

²⁴¹ О феномене *danse chantée* (спетый танец) см.: *Пылаева Л. Д.* *Danse chantée* в спектаклях французского музыкального театра // *Опера в музыкальном театре: история и современность: сб. ст. по материалам международной науч. конференции: в 3 т. Т. 1 / ред.-сост. И. П. Сусидко.* М., 2019. С. 147–155.

Стравинский вновь прибегает к пластическому ресурсу. Композиторская режиссура перекликается с вышеописанной сценой в борделе (игра-обряд «Ручеек»): абсурдистская пара молодоженов — бородатая женщина Баба́-Турчанка и смятенный Том — молча поднимается по парадной лестнице лондонского особняка между двумя рядами слуг с факелами в руках; на вершине Баба́ картинным жестом срывает вуаль с лица, демонстрируя кучке фанатов свою бороду.

Если во 2-й картине для ритуального прохода Тома в паре с Матушкой-Гусыней композитор использовал в качестве музыкального оформления фривольный мюзет, то для шествия новобрачных Тома и Бабы́-Турчанки в 5-й картине он выбрал другой жанровый ориентир, также из французского арсенала «ballet de cour», — величественную сарабанду, оформив ее вариационно-полифонически, по типу чаконь. Барочные композиторы, следуя канону Ж.-Б. Люлли, как правило, приберегали чакону для финалов своих спектаклей²⁴². У Стравинского монументальное звучание сарабанды-чаконь перенесено в сердцевину композиции. Холодный блеск оркестрового *tutti* в этом локальном финале символизирует «закадровый» триумф дьявола, которому удалось разлучить влюбленных, как кажется, навсегда²⁴³.

Симптоматично, что именно финал 2-й картины II действия обозначал точку генеральной кульминации в постановке «Похождений повесы», осуществленной Ингмаром Бергманом в Шведской Королевской опере в 1961 году. В прочтении Бергмана спектакль был двухактным как результат иного членения девяти картин оперы: I акт, включавший первые пять картин, олицетворял постепенное «восхождение» Тома, II акт (последующие четыре

²⁴² Так, в частности, поступает Пёрселл в «Королеве фей», если говорить об английских образцах.

²⁴³ Позволим себе не согласиться с трактовкой чаконь, представленной в исследовании А. А. Баевой: «На первый взгляд, несоответствие музыки, выражающей возвышенность и благородство чувств, и облика героини [Баба́-турчанка], выступающей в качестве примадонны, придает сцене действительно комический оттенок. В контексте же целого чакона ... воспринимается здесь как знак-символ мира, утраченного героем [Томом]» (Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. С. 230).

картины и эпилог) — его низвержение²⁴⁴. Подобная трактовка, по признанию Бергмана, была услышана им в *музыке* «Похождений повесы»²⁴⁵: следуя за логикой композитора, режиссер предложил двухактную комбинацию 9 картин и тем самым рельефно выявил наличие в драматургии музыкально-театральной пьесы Одена – Стравинского двух классических фаз действия — протазиса и перипетии, — сменяющих друг друга как раз в заключении 5-й картины. То, что Стравинский высветил этот поворотный пункт оперы, как и его ранний симптом во 2-й картине, прибегнув к помощи пластических средств выразительности, свидетельствует о принципиально новой функции, которой композитор наделяет хореографические компоненты оперного спектакля. В отличие от декоративной, фоновой, «вставной» роли, которая традиционно отводилась танцам в опере во времена петербургской юности Стравинского, в своем творчестве композитор лишает их второстепенного статуса, вплоть до того, что в его музыкальном театре танцевальные и, шире, пластические эпизоды могут моделировать узловые зоны оперной драматургии²⁴⁶.

Ровно через сто лет после начала работы Мариуса Петипа в Мариинском театре, в 1962 году, на свет появилось музыкальное представление (musical play) «Потоп», написанное Стравинским по заказу американской телекомпании CBS. В модернизированном жанровом миксте «Потопа», который, по количеству жанровых источников, как справедливо указывает В. В. Гливинский, «не имеет себе равных в творчестве Стравинского»²⁴⁷, два определяющих эпизода являются чисто хореографическими — «Строительство ковчега» и собственно «Потоп».

²⁴⁴ См. об этом: *Carter Ch. Bergman's «Rake's Progress»: How a Director Helped Create an Operatic Masterpiece // Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism / ed. by M. Locanto. Turnhout, 2014. P. 293–294.*

²⁴⁵ См.: *Ibid.* P. 293.

²⁴⁶ На этом пути Стравинский не одинок, достаточно привести в пример таких крупных его современников, как Р. Штраус с его макабрическими танцами главных героинь в «Саломее» и «Электре», или Шёнберг, создавший хореографические эпизоды концепционного значения в опере «Моисей и Аарон».

²⁴⁷ Цит. по: *Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. С. 135.*

Поэтому во время премьерной телетрансляции произведение (по воле Стравинского) шло с подзаголовком «танцевальная драма» — в хореографии Джорджа Баланчина. В хореографических решениях авторы избегали прямолинейной визуализации нематериальных объектов и стихий; ковчег, по замыслу композитора, должен быть «столь же нереален, как Троянский конь»²⁴⁸. Картина всемирного потопа в телефантазии Стравинского–Баланчина передавалась натиском черной, нефтеобразной, пузырящейся материи; под ней находились танцоры-мужчины, подпрыгивавшие с колен, имитируя волны, которыми «поглощались» танцоры-женщины — тонущие люди. С учетом петербургского культурного багажа, которым обладали и Баланчин, и Стравинский, закономерно возникает мысль о методе Петипа: он никогда не прибегал в своей хореографии к прямому уподоблению. Образы водной стихии особенно удавались Петипа, уроженцу Марсея. Вадим Гаевский предполагает, что генетическая память об Атлантике вдохновляла Петипа на создание изумительных хореографических марин, будь то каноническая форма условной картины прибоя в сцене nereid в «Спящей красавице» или необычный морской пейзаж в «Щелкунчике» — «последняя дань Петипа излюбленной и родственной ему стихии»²⁴⁹. Но это далекое эхо петербургских балетных впечатлений Стравинского в его театральных партитурах еще предстоит изучить.

За последние годы литература о Петипа обогатилась рядом изданий, приуроченных к 200-летию юбилею мастера. Среди отечественных трудов — двухтомник «Мариус Петипа. Танцемания» (2018), сборник «Мариус Петипа. „Мемуары“ и документы» (2018). Значительные зарубежные исследования появились благодаря научным инициативам профессора Паскаль Мелани (Université Bordeaux Montaigne), выступившей в качестве редактора-составителя целого ряда публикаций, которые объединили усилия специалистов разных стран, прежде всего России и Франции: «De la France à

²⁴⁸ Там же. С. 144.

²⁴⁹ Гаевский В. Дом Петипа. С. 9.

la Russie, Marius Petipa» (2016), «Journal du maître de ballet des théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa» (2018), «À la recherche de Marius Petipa» (2019), «Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Petipa» (2019). Хочется надеяться, что новые материалы помогут выявить в том числе и документальную подоплеку петербургских контактов Фёдора и Игоря Стравинских с Мариусом Петипа, детальная разработка этой темы таит в себе богатые возможности. Нашей задачей на данном этапе была лишь постановка проблемы, но уже сейчас очевидно, что хореографическая поэтика Петипа повлияла на становление неоклассицизма Стравинского, а феноменальное чувство ритма композитора сформировалось в прямом контакте с традициями петербургского императорского балета. На этом фоне не лишена оснований высказываемая Г. А. Безуглой мысль о влиянии художественных свойств пластического стиля хореографов (М. Фокина, В. Нижинского, добавим, и М. Петипа) на формирование коренных элементов композиторской техники Стравинского, к которым исследователь причисляет «приемы экспонирования и развития тематизма, базирующиеся на кратких мелодико-ритмических попевах, образующих целостность на основе цепного развития элементов»²⁵⁰.

В заключение главы приведем мысль Леона Бакста, высказанную им в начале балетной карьеры Стравинского, через три месяца после премьеры «Жар-птицы»: «Тайна нашего балета заключается в ритме. Мы нашли возможным передать не чувства и страсти, как это делает драма, и не формы, как это делает живопись, а самый ритм и чувств и форм. Наши танцы, и декорации, и костюмы — все это так захватывает, потому что отражает самое неуловимое и сокровенное — ритм жизни»²⁵¹. В качестве подтверждения восемь лет спустя появилась прозорливая фраза Б. В. Асафьева о «Весне

²⁵⁰ Безуглая Г. А. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.): автореф. дис. ... доктора искусствоведения. СПб., 2021. С. 43.

²⁵¹ Еще о балетных итогах: интервью с С. Дягилевым и Л. Бакстом // Утро России. 1910. 24 августа. Цит. по: Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 т. Т. 1 / сост. И. В. Зильберштейн, В. А. Самков. М., 1982. С. 215.

священной»: «Не постиг ли Стравинский в этом поразительном синтезе действия магию стихийного ритма, создав музыку завораживающую и пульсирующую как бы вровень мощному ритмическому колыханию Вселенной?»²⁵²

²⁵² Глебов И. [Асафьев Б. В.] Предвосхищение будущего // Жизнь искусства. 1918. № 3. 31 октября. Цит. по: Савенко С. И. Творчество Игоря Стравинского в исследованиях Бориса Асафьева // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 120.

Глава 3. Интерлюдия *Polonica* (вокруг оркестровок двух пьес Шопена)¹

«Петербург — это фрагмент всеобщей истории, в которой сидят и драгоценные польские осколки», — фраза, сказанная выдающимся петербуржцем наших дней, филологом и переводчиком Святославом Свяцким², имеет отношение и к Игорю Стравинскому. Известно, что четверть польской крови музыкальный гений XX века унаследовал от отца, Фёдора Игнатьевича Стравинского, поляка наполовину также по отцовской линии: род Сулима-Стравинских, который В. П. Варунцу удалось «проследить вплоть до одиннадцатого колена, до середины XVI века»³, объединял под единым гербом около пятидесяти фамилий⁴.

Польские гены в творчестве русского композитора-космополита проявили себя лишь единожды, в раннем эпизоде его карьеры, связанном с самым первым дягилевским заказом, который поступил к тогда еще неизвестному автору от знаменитого антрепренера. Итогом стали оркестровки двух пьес Шопена — сюжет, заслуживающий пристального внимания, поскольку изучение творчества петербургского мастера с точки зрения «генезиса, его корней и истоков»⁵ продолжает оставаться одним из перспективнейших направлений современной стравинскианы.

¹ В тексте данного раздела использован материал следующих публикаций соискателя: Брагинская Н. Фёдор и Игорь Стравинские: польские узоры судеб // Русско-польские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-сост. Н.А. Брагинская. СПб., 2018. С. 145–154; Брагинская Н. Парадоксы гения, или Стравинский оркеструет Шопена // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: сб. статей по материалам Международного форума к 80-летию Сергея Слонимского / сост., науч. ред. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. СПб., 2014. С. 411–420; Брагинская Н. Игорь Стравинский в диалоге с польской музыкальной культурой: о ранних инструментовках пьес Шопена // *Opera musicologica*. 2013. № 2. С. 14–35.

² Свяцкий С. Чувство национальности у меня двойственное // *Gazeta Petersburska*. 2011. April 2. № 4 (130).

³ Варунц В. П. Родословная И. Ф. Стравинского (Приложение I) // *Переписка-1*. С. 408.

⁴ Печать с этим гербом («черный полуорел на желтом фоне, под ним три камня на красном фоне») Игорю Стравинскому торжественно вручили во время гастролей в Варшаве в 1924 году; позже перстень с гербом изготовил по заказу композитора парижский ювелир (см.: Там же. С. 407).

⁵ Савенко С. Мир Стравинского. С. 1.

Для начала — скудные факты. В 1909 году Сергей Дягилев пошел на риск и доверил Игорю Стравинскому оркестровку двух пьес Шопена к парижской постановке балета «Сильфиды»: Ноктюрн *As-dur* op. 32 № 2 и Большой блестящий вальс *Es-dur* op. 18. Задача перед молодым Стравинским стояла более чем ответственная, если учесть, что среди других авторов в сборном балете участвовали такие признанные мастера, как Александр Глазунов и Анатолий Лядов. Премьера «*Les Sylphides*» прошла в театре Шатле 2 июня 1909 года под управлением Николая Черепнина в хореографии Михаила Фокина, в декорациях и костюмах Александра Бенуа.

Трудно переоценить историческую роль шопеновских оркестровок в творческой судьбе начинающего композитора. С шопеновскими транскрипциями музыка Стравинского впервые зазвучала за рубежом, эти пьесы ознаменовали его первый профессиональный контакт с дягилевским предприятием. После «Фантастического скерцо» и, возможно, «Фейерверка», фортепианную версию которого вроде бы уже знал к тому времени Дягилев, именно участие в «Сильфидах» стало для Стравинского решающим испытанием, успешно пройдя которое он «ухватил» свою «Жар-птицу»: выбор Дягилева в ходе напряженных поисков автора новаторского балета в итоге пал на него. Кроме того, две ранние обработки положили начало целому направлению рекомпозиций в творчестве Стравинского — направлению, предполагавшему прямой контакт с «чужим» материалом в ходе излюбленного мастером «ремонта старых кораблей».

Музыку шопеновских инструментовок Стравинского долгое время никто не знал, потому что пьесы считались утраченными. Лишь в 1980–1990-е годы они стали достоянием аукционов, будучи извлеченными из частного владения, а на рубеже тысячелетий были опубликованы издательством «Boosey and Hawkes»⁶. Шопеновский сюжет долго находился на периферии отечественного и зарубежного стравинсковедения, как и более широкая тема

⁶ См.: *Chopin F. Grande valse brillante opus 18 for orchestra / Instrumentation by Igor Stravinsky*. London: Boosey & Hawkes, 1997; *Chopin F. Nocturne in A-flat. Op. 32, No. 1 [sic] for orchestra / Instrumentation by Igor Stravinsky*. London: Boosey & Hawkes, 2002.

контактов композитора с польской музыкальной культурой и ее представителями⁷. Среди причин, с одной стороны, недоступность нотных материалов, с другой — инерция представлений о Стравинском как убежденном антиромантике. Исследователи не придавали значения шопеновским опытам Стравинского, заслонявшимся шедеврами неофольклоризма и неоклассицизма. В «Книге о Стравинском» Б. В. Асафьева (1929) шопеновские обработки даже не упоминаются⁸; обошел их стороной и М. С. Друскин в своей монографии (1974), ограничившись общим замечанием «Шопен ему чужд — Стравинский избегает говорить о нем, равно как и о Листе»⁹.

Инструментовки Ноктюрна и Вальса впервые включаются в список произведений И. Ф. Стравинского, составленный И. Белецким и И. Блажковым для российского издания «Диалогов» (1971)¹⁰, и предельно кратко комментируются в первой обширной публикации писем композитора (1973), инициированной И. Блажковым¹¹. Скупые справочные данные об инструментовках для «Сильфид» приводит В. П. Варунц в собрании «И. Стравинский — публицист и собеседник» (1988)¹², но уже в первом томе «Переписки» (1998) он делает важное предположение о местонахождении рукописей на основании того, что после кончины Дягилева часть архива «Русских балетов» попала в собственность Сержа Лифаря (1905–1986), а после его смерти оказалась в руках его вдовы, проживающей в Лозанне¹³. «Шопеновские пьесы в инструментовке Стравинского неизвестны, хотя считать их безвозвратно утраченными все же преждевременно», — писала в монографии 2001 года С. И. Савенко, предлагая несколько более

⁷ Биографический аспект этой темы представлен в монографии Людвика Эрхардта (см.: *Erhardt L. Igor Strawiński. Warsaw, 1978*).

⁸ Глебов И. [Асафьев Б.]. Книга о Стравинском. Л., 1929.

⁹ Друскин М. Игорь Стравинский // *Друскин М. С. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4. С. 253*.

¹⁰ Со справедливой на тот момент ремаркой «неопубликовано» (см.: *Диалоги. С. 377*).

¹¹ Письма И. Ф. Стравинского / сост. и коммент. И. Блажкова // *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 498*.

¹² См.: *Публицист. С. 22, 466*.

¹³ *Переписка-1. С. 268, 492*.

развернутую, в сравнении с другими российскими источниками, информацию об истории создания шопеновского диптиха¹⁴.

На Западе первая обстоятельная попытка определить место данных транскрипций в творчестве Стравинского была предпринята Р. Тарускиным (1996)¹⁵. Хотя американский музыковед вполне осознавал решающую роль шопеновских пьес в продвижении молодого композитора, об их музыкальных качествах в отсутствие нотных материалов высказался а priori негативно: «Они имеют небольшое значение для музыкального развития Стравинского»¹⁶.

Первую «благовую весть» принес в своей документальной монографии С. Уолш (1999), выяснивший, что уже в 1981 году Блестящий вальс продавался на европейском аукционе, попал в Университет Остина в штате Техас (The Harry Ransom Humanities Research Center) и в 1997-м был издан «Boosey & Hawkes»¹⁷. С. Уолш написал и о Ноктюрне, промелькнувшем в декабре 1992-го на торгах Сотбис¹⁸, информируя о том, что в 1997 году Фонд Пауля Захера приобрел манускрипт и что он готовится к изданию. После покупки партитуры Ноктюрна Фондом Пауля Захера событие кратко анонсировалось его директором Феликсом Мейером¹⁹, но, к сожалению, этот факт остался неизвестным отечественным музыковедам. Поэтому картина в российских источниках кардинально не менялась. Так, если в двух версиях

¹⁴ Савенко С. Мир Стравинского. С. 231. Факт обращения к Шопену кратко обсуждает в контексте ранних обработок Стравинского и А. И. Климовицкий (см.: *Климовицкий А. И. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена.* С. 140).

¹⁵ *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions.* P. 546–547.

¹⁶ *Ibid.* P. 547.

¹⁷ См.: *Walsh S. Stravinsky.* A Creative Spring. P. 123, 580 n51.

¹⁸ С. Уолш ссылается на лот 632 каталога Сотбис (3–4 декабря 1992 года), где на с. 312–314 приведены листы 9, 14, 15 манускрипта Стравинского в факсимильном варианте (см.: *Ibid.*).

¹⁹ См.: *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation / ed. by F. Meyer.* Mainz, 1998. P. 70.

«Хроники» уже фигурировало известие по поводу публикации Блестящего вальса, то Ноктюрн по-прежнему числился неизданным и недоступным²⁰.

Между тем в 2014 году в Европе вышла статья Германа Данузера, посвященная инструментовке Ноктюрна²¹, но случилось это уже после первой научной презентации шопеновского диптиха, осуществленной в России. В 2012 году в рамках международной конференции в честь 80-летия С. М. Слонимского нам довелось впервые познакомить российское научное сообщество с ранними инструментовками Стравинского, в которых польский первоисточник сохраняет базовые контуры, но интерпретирован молодым композитором со своим самобытным акцентом. Наш интерес к данной теме возник на волне шопеновских торжеств 2010 года, а счастливая возможность детального изучения материала появилась осенью 2011 года в Архиве Игоря Стравинского в Фонде Пауля Захера, где удалось получить доступ как к печатным версиям обеих обработок, так и к автографу Ноктюрна²².

Прежде чем приниматься за текстологическую характеристику рукописи Ноктюрна и анализировать метод, которому следовал Стравинский при оркестровке шопеновских пьес, попытаемся понять, как складывались отношения Стравинского с музыкой Шопена до 1909 года. В отрочестве он регулярно мог слышать оба концерта Шопена в исполнении петербургских оркестров и, вероятно, играл его пьесы, обучаясь у Александры Снетковой по фортепиано. Но эра пианистки Леокадии Кашперовой, начавшаяся в доме Стравинских в 1899 году, принесла и «полный запрет пользоваться

²⁰ См.: Хроника (Савенко). С. 143; Хроника (Вершинина). С. 405.

²¹ См.: *Danuser H. Traduttore — traditore? Le Nocturne en la bémol majeur de Frédéric Chopin op. 32 no 2 dans l'orchestration d'Igor Stravinsky // Danuser H. Gesammelte Vorträge und Aufsätze. 4 Bd. Schliengen, 2014. P. 131–138.*

²² Разыскать манускрипт удалось не без труда, поскольку на тот момент он все еще не значился в официальном каталоге Фонда, не имел номера хранения и не был микрофильмирован.

педалями», и полное табу на сочинения Шопена²³, что странно для верной ученицы великого шопениста Антона Рубинштейна.

Разумеется, Стравинский был хорошо знаком с польской ветвью русской музыкальной классики — от «польских актов» «Жизни за царя» и «Бориса Годунова», многочисленных романсов на стихи Мицкевича и мазурок разных авторов до оперных и симфонических полонезов Чайковского и его же баллады «Воевода»²⁴. Пожалуй, ближе всего к «Сильфидам» на этом пути стояли сочинения, прямо или косвенно связанные с музыкой Шопена, — симфоническая поэма Ляпунова «Желязова Воля», экспромт Балакирева на темы двух прелюдий Шопена²⁵, а также примыкающий по времени к опытам Стравинского рахманиновский цикл вариаций на тему Прелюдии c-молл Шопена (1903)²⁶.

Как сообщает Игорь Бэлза, в 1950-е годы в архиве Римского-Корсакова были найдены рукописи оркестровок шопеновских пьес (полонезов, мазурок, ноктюрнов) для оркестров разного состава — духового, струнного, малого²⁷. Эти находки были лишь частью внушительной польской темы в творчестве учителя Стравинского, раскрывшейся в Мазурке для скрипки с оркестром, в кантате «Свитезянка», наконец, в опере «Пан воевода». «Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня, — комментировал Римский-Корсаков в „Летописи“. — С одной стороны, несколько польских мелодий, петьх мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки, — всё-таки преследовали меня; с другой — влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей

²³ Диалоги. С. 36.

²⁴ Полный перечень польских сочинений русских композиторов XIX века дан в книге: Бэлза И. Из истории русско-польских музыкальных связей. М., 1955.

²⁵ О других творческих опытах М. А. Балакирева, основанных на музыке Шопена, см.: Зайцева Т. А. По следам польского пилигримства М. А. Балакирева // Русско-польские музыкальные связи / ред.-сост. Н. А. Брагинская, ред. Н. И. Дегтярева. СПб., 2018. С. 113–127.

²⁶ По воспоминаниям современников, Рахманинов «славился как непревзойденный исполнитель не только своих произведений, но и Шопена» (Я. Витол. Воспоминания. Статьи. Письма / сост. А. Даркевич. Л., 1969. С. 69).

²⁷ См.: Бэлза И. Из истории русско-польских музыкальных связей. С. 43.

музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки»²⁸.

Не любопытно ли, что три первые предварительные встречи Стравинского с Н. А. Римским-Корсаковым в Гейдельберге и Крапачухе летом 1902, 1903 и 1904 годов прошли в известном смысле под знаком Шопена? В эти визиты Игорь заставлял Николая Андреевича за разными фазами работы над «Паном воеводой»²⁹ и даже получил задание по инструментовке одного из фрагментов этой оперы, посвященной памяти Шопена.

Как появился Шопен в репертуаре дягилевской антрепризы в 1909-м? Следы этого замысла ведут к творчеству Михаила Фокина, в начале века находившегося под сильным влиянием идей Айседоры Дункан, не только хореографических, но и музыкальных. Игнорируя специальную дансантичную музыку в своих выступлениях, танцовщица обратилась к сокровищам классического музыкального искусства. По словам Л. Гарафолы, «дерзость Дункан, которую она проявляла в выборе „высокой музыки“, была столь же скандальна, как и ее босые ноги»³⁰, ведь сочинения великих авторов звучали в то время только в концертных залах, а она отважилась предложить их

²⁸ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 222. Автор «Летописи» описывает либретто И. Ф. Тюменева («пьеса из польского быта XVI–XVII столетия драматического содержания, без политической окраски»), ход сочинения оперы и ее первые российские постановки: 3 октября 1904 года, Петербург, Большой зал консерватории, антреприза «Новая опера» А. Церетели, дир. В. Сук; 27 сентября 1905 года, Москва, Большой театр, дир. С. Рахманинов (см.: Там же. С. 222–227, 231). В России, после премьерных спектаклей начала века, «Пан воевода» был поставлен вновь лишь 30 лет спустя — в 1935 году, в Оперной студии Ленинградской консерватории (см. письмо М. Штейнберга Я. Витолу от 6 июня 1935 года, цит. по.: Переписка Я. Витола с М. Штейнбергом // Я. Витол. Воспоминания. Статьи. Письма. С. 316).

²⁹ Наблюдение Р. Тарускина, приводимое им вне какой-либо связи с шопеновскими инструментовками (см.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions.* P. 166).

³⁰ *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / пер. с англ. М. Ивониной и О. Левенкова. Пермь, 2009. С. 59.

публике в качестве сопровождения к пластическим этюдам. Уже первая петербургская программа Дункан в декабре 1904-го целиком была построена на музыке Шопена. С этого момента, по словам Л. Гарафолы, «Шопен олицетворяет саму идею балетной музыки» для Фокина. Не случайно в его творческом багаже хореоспектакли на музыку Шопена лидируют по количественному показателю³¹, причем из восьми «шопеновских» композиций Фокина шесть (включая дебютный «Полет бабочек») приходится на вторую половину 1900-х — с кульминацией в парижских «Сильфидах».

Предыстория дягилевских «Сильфид» с акцентом на музыкальной стороне дела детально реконструирована в монографии Р. Тарускина³². Первоначально сюита Глазунова «Шопениана» (1892), из которой впоследствии выросли «Les Sylphides», существовала как имманентно-музыкальное явление и включала четыре оркестровки: Полонез ор. 40 № 1, Ноктюрн ор. 15 № 1, Мазурка ор. 50 № 3, Тарантелла ор. 43. После премьеры в Беляевском концерте под управлением Римского-Корсакова (1893) партитура была издана Беляевым (1894). Лишь в 1907-м по инициативе М. Фокина она зазвучала вновь, уже сопровождая хореографические номера, — на благотворительном балетном спектакле в Мариинском театре — с дополнением в виде глазуновской оркестровки Вальса *cis-moll* ор. 64 № 2 (предварявшегося короткой интродукцией на основе Этюда ор. 25 № 7), который помещался между Мазуркой и Тарантеллой.

Когда позже Фокин переделал балет для выпускного экзерсиса Императорской театральной школы, он дал расширенную версию *pasticcio*, записанную в программе как «Grand pas на музыку Шопена», но сам балетмейстер всегда называл ее «Вторая шопениана». Из прежнего балета здесь остался только Вальс *cis-moll*; оркестровку нескольких новых пьес в духе «romantique rêverie», вытеснивших жанровые эпизоды, Фокин поручил репетитору Мариинского театра Морису Келлеру. Музыка теперь состояла из

³¹ См.: Там же. С. 59, 386, 387.

³² Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. P. 546–547.

следующих номеров: Ноктюрн As-dur op. 32 № 2; Вальс Ges-dur op. 70 № 1; Мазурка D-dur op. 33 № 2; Мазурка c-moll op. 67 № 3; Прелюдия A-dur op. 28 № 7 (исполнявшаяся трижды на протяжении балета); Вальс cis-moll op. 64 № 2 (в обработке Глазунова с этюдным вступлением); Grande Valse brillante op. 18.

Неудовлетворенный работой Келлера, Дягилев, обдумывая постановку балета в Париже, помимо смены названия, предусмотрел новые оркестровки всех пьес (кроме Вальса cis-moll в версии Глазунова), которые были выполнены по его заказу несколькими петербургскими авторами.

Не ясно, существует ли где-то сводная партитура «Сильфид» в настоящий момент или она распалась на отдельные составные части, странствующие по свету. Не до конца прояснен и вопрос о числе композиторов-вкладчиков, в разных источниках оно колеблется. Наиболее полный вариант списка находим у С. Уолша³³: помимо уже упомянутых А. Глазунова, А. Лядова и И. Стравинского, это Н. Черепнин, А. Танеев³⁴ и Н. Соколов³⁵.

Стравинскому была поручена инструментовка начального и финального номеров балета (соответственно, Ноктюрн и Блестящий вальс) — исключительный знак доверия со стороны Дягилева. Предположительно, Стравинский работал над заказом в марте–апреле 1909-го, на 27-м году жизни. Шопен сочинил Два ноктюрна op. 32 тоже в двадцать семь лет (Вальс op. 18 был написан пятью годами раньше). Похоже, обе пьесы (и Ноктюрн, и Вальс) были созданы польским мастером в Париже; во всяком случае, со всей

³³ См.: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 123.*

³⁴ Александр Сергеевич Танеев (1850–1918) — дядя С. И. Танеева, композитор (ученик Ф. Рейхеля в Дрездене и Н. А. Римского-Корсакова в Петербурге), государственный чиновник, дослужившийся до должности начальника Императорской канцелярии. К участию в «Сильфидах» Дягилев привлек Танеева не столько из-за его музыкальных талантов, сколько по причине его близости к царской фамилии и спонсорских услуг антрепризе.

³⁵ Николай Александрович Соколов (1859–1922) — композитор и педагог, ученик Н. А. Римского-Корсакова, входивший в состав Беляевского кружка; в 1886–1917 годах преподавал в Придворной капелле, с 1896-го — в Петербургской консерватории (с 1908 — профессор).

определенностью это можно сказать о Ноктюрне, родившемся во французской столице в лето 1837-го — рядом с Вторым скерцо и, возможно, со знаменитым *Marche funèbre*, — когда отвергнутый семьей Марии Водзинской Шопен пытался забыть о своем одиночестве³⁶. Благодаря оркестровке Стравинского, Ноктюрн и Блестящий вальс Шопена через 70 лет вернулись в Париж в обновленном виде.

В Фонде Пауля Захера к авторской рукописи инструментовки Ноктюрна приложен анонс аукциона Sotheby's 15 и 16 мая 1997 года (Лондон, Aeolian Hall) с предстоящей распродажей *Bibliothèque d'un amateur* (Sale LN7286 „MERCURY“) ³⁷ и фрагмент каталога с кратким описанием лота № 301, приобретенного Фондом на тогдашних торгах.

Чистовой автограф Ноктюрна выполнен на 27 страницах партитурной бумаги формата 30 на 22,5 см по 22 ноты на странице; всего в документе 30 страниц, титул и оборот титула не пронумерованы, три последние страницы не заполнены. Желтоватые листы склеены по корешку более светлой нотной бумагой, с крупной разлиновкой (не партитурной). Основной текст записан черными чернилами — характерным для молодого Игоря Стравинского импульсивным, элегантным почерком. Кроме того, встречаются правки коричневыми чернилами и дополнительные надписи зеленым, синим, красным и простым карандашами: в оригинальной партитуре инструментовки оставили свои распоряжения и пометы арт-директор «Русских балетов» Сергей Дягилев, дирижер Николай Черепнин, позднейший владелец Серж Лифарь.

На титульном листе рукой Стравинского по центру записано название пьесы на французском:

F. Chopin

³⁶ См.: *Michałowski K., Samson J. Chopin, Fryderyk // Grove-2001. Vol. 5. P. 708, 709.*

³⁷ Богатейшая коллекция С. Лифаря, представленная на торгах, содержала музыкальные манускрипты (от Кариссими и К. Ф. Э. Баха — до Бетховена, Гайдна, Шуберта, Шумана, Элгара, Пуленка и Сати), литературные рукописи и письма (Вагнера, Лермонтова, Бальмонта) и многие другие материалы, включая такие экзотические, как, например, «*A theatrical manuscript by Marquis de Sade*».

Nocturne
As-dur
op. 32
№ 2
pour orchestra
Instrumentée
par
Igor Strawinsky

Еще одно подтверждение авторства — подпись Стравинского — фигурирует в самом конце рукописи, на странице 27:

Instrumentée
par
Igor Strawinsky
St Petersburg 1909

Но вернемся к титулу. Напротив тональности и номера опуса заглавия хорошо различим экслибрис Сержа Лифаря с очень красивой монограммой, обрамленной лавровым венком с лирой-коронай (подобным именным оттиском в партитуре помечены еще с. 2 и 25). Другое свидетельство принадлежности рукописи Лифарю можно обнаружить в нижнем левом углу титула, на «переплете»:

8 Pages³⁸
Chopin
Stravinsky
Nocturne
pour „Les Sylphides“
aux Ballets Russes
Lifar

Но это еще не все надписи, которые есть на титуле³⁹. В верхнем правом углу наискосок зеленым карандашом очень крупно выведен порядковый номер Ноктюрна в «Сильфидах» — «№ 1» (с подчеркиванием), правда, он переправлен синим на «№ 2», что для убедительности — ниже по центру — подкреплено большим римским «II» в кружке. Единственным объяснением

³⁸ Упомянуто восемь листов, потому что Лифарь считает большие нотные листы (по четыре страницы каждый); их в рукописи семь с половиной.

³⁹ Для полноты картины приведем и ремарку простым карандашом в правой верхней части титульного листа — едва заметную — «среда: 4 у Черепнина [нрзб]».

противоречий в нумерации может служить тот факт, что в последний момент перед премьерой Дягилев решил добавить исполнение Прелюдии — перед открытием занавеса⁴⁰. Значит, в хореографической партитуре «Сильфид» Ноктюрн действительно был первым номером, а в музыкальной — ему предшествовала Прелюдия ор. 28 № 7. Таким образом, получает объяснение и обращенная к дирижеру инструкция Дягилева на обороте титула. «Занавес выждать затем вступить Nocturne» — начертано простым карандашом, наискосок, очень размашисто, во всю страницу — твердой хозяйской рукой!

Почерк Дягилева читается и в ремарке «Гельцер m-mes», появляющейся на границе первого и второго разделов трехчастной формы Ноктюрна (с. 18) и подразумевавшей, вероятно, выход балерины-солистки Екатерины Гельцер в момент вступления солирующего гобоя. Наконец, последняя запись Дягилева режиссирует финал пьесы. На с. 27 партитуры, рядом с двумя финальными тактами нотного текста, очень крупно, наискосок, выведено: «Группы разбегаются Затем Вальс⁴¹ Карсавина». Почти поверх фамилии «Карсавина» синим карандашом предписано по-французски: «Attendre le groupe» («ждать группу»); слово «groupe» заключено в синий прямоугольник и вдобавок еще обведено красным⁴². Похоже, это уже метка дирижера Черепнина, который, по-видимому, маркировал латинскими буквами разделы музыкальной формы, дописывал недостающие темповые указания, дублируя по аналогии ремарки Стравинского, производил иную дирижерскую разметку.

⁴⁰ См.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions*. P. 547 n 148.

⁴¹ Имеется в виду Вальс Ges-dur ор. 70 № 1, а не Вальс Es-dur ор. 18 в инструментовке Стравинского, как ошибочно отмечено в каталоге Сотбис.

⁴² Как много значили декоративные «группы» в фокинской хореографии «Сильфид», можно судить по свидетельству безымянного автора из майского каталога Сотбис 1997 года и по приведенному там описанию Р. Бакла: «Ноктюрн открывал балет, и в это время, когда занавес поднимался, на сцене была группа — Павлова и Карсавина, склонившие головы на плечи Нижинского, с Балдиной и кордебалетом, полулежавшим вокруг»; «кордебалет движется, формируя арки, фестоны или заросли, стоя, на коленях или полулежа, прыгая, ныряя, делая реверансы и черпая воздух руками, обрамляя главных танцоров».

В заключение общей характеристики рукописи стоит остановиться на двух моментах. Во-первых, это еще одно название, выписанное рукой Стравинского непосредственно перед началом нотного текста: *Nocturne. Op. 32 № 2. Lento*. При этом «№ 2» выглядит словно неловко переправленное «№ 1». Возможно, у Стравинского были сомнения относительно номера Ноктюрна *As-dur* в опусе 32 на основании вероятных разночтений в изданиях того времени, недаром в опубликованной версии «Boosey & Hawkes» дают нумерацию *op. 32 № 1*⁴³.

Во-вторых, заслуживают внимания несколько исправлений (с. 8, т. 35; с. 12, т. 47–48) и дополнений (с. 18, с. 55–58), учтенных в опубликованной версии Ноктюрна. Как сказано в предисловии к изданию, правка коричневыми чернилами, «внесенная чужой рукой, предположительно была сделана под наблюдением Стравинского». В первых двух случаях речь идет о партиях арфы, а также арфы / челесты: нюансы перераспределения деталей фигурации можно проследить благодаря тому, что корректура внесена в текст на маленьких «флажках» — двух дополнительных полосках бумаги, приклеенных поверх старого варианта, но лишь с правой стороны, так что их можно легко приподнять и сверить с прежним вариантом. Дополнение в т. 55–58 касается партии челесты, где просто вписана мелодическая линия, дублирующая основной голос; клеек здесь не понадобилось, нотоносец изначально был совершенно пуст, даже без пауз — не исключено, что автор не заполнил его в спешке.

Контраст характера пьес в шопеновском диптихе Стравинского напрямую отражается на оркестровке: если Блестящий вальс инструментован для тройного состава с эффектными трубами, тромбонами с тубой и целой батареей ударных⁴⁴, то меланхоличный Ноктюрн рассчитан на парный,

⁴³ В современных источниках это однозначно *op. 32 № 2* (см.: *Michalowski K., Samson J. Chopin, Fryderyk. P. 726*).

⁴⁴ Кроме литавр — колокольчики, треугольник, малый барабан, большой барабан и тарелки.

«матовый» состав с ограниченной медью (только четыре валторны) и локально использованным большим барабаном, единственным представителем группы. В обеих пьесах помимо обязательных струнных участвуют арфа и челеста, обозначенная в автографе партитуры как *Piano Mustel*⁴⁵.

В обеих пьесах Стравинский, принявшись за «одиозную идею инструментовать Шопена» (Р. Бакл)⁴⁶, виртуозно преодолевает фортепианную специфику фактуры. Оркестровая драматургия бравурного Вальса более предсказуема, да и сама пьеса в большей степени соответствовала блестяще-скерцозной, калейдоскопической образности недавних симфонических миниатюр Стравинского — «Фантастического скерцо» и «Фейерверка». Не случайно исследователи-шопенисты усматривают в Вальсе ор. 18 Шопена «нечто от модели веберовского формата»⁴⁷, привлекавшей Стравинского в ряде композиций 1920-х. А вот Ноктюрн демонстрирует уникальную изобретательность интерпретатора: здесь Стравинский вступает на территорию *Sehnsucht* — той открытой романтической экспрессии, которой всегда сторонился, и находит парадоксальные темброво-штриховые, фактурно-динамические пути для ее нейтрализации и трансформации в иное — колористическое качество.

Остановимся более подробно на Ноктюрне. Мягкий хоральный вздох дерева и валторн с арфой на последнем аккорде в лаконичной интродукции, как и изложение основной темы (сначала в группе струнных, затем с дублировкой у флейты), казалось бы, выглядит вполне академично и не предвещает никаких неожиданностей. Начало второго восьмитакта с его орнаментикой *rubato* поручается солирующему голосу — лирическому кларнету. Правда, уже в экспозиционном разделе Стравинский, оставаясь в

⁴⁵ Первые инструменты назывались по фамилии изобретателя челесты Виктора Мустеля; *Piano Mustel* выписывалось П. Чайковским из Парижа к премьере «Щелкунчика» в Мариинском театре, позже эта челеста была подарена композитором Санкт-Петербургской консерватории и ныне находится в ее музейном собрании.

⁴⁶ Цит. по: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 123.*

⁴⁷ См.: *Michalowski K., Samson J. Chopin, Fryderyk. P. 714.*

пределах Chopin'sкой гармонии и заданного набора тонов, искусно переиначивает рисунок аккомпанемента, заменяя дробный бас фортепианного оригинала на протяженный, делящийся, и распределяя аккордовую фигурацию между вторыми скрипками и альтами с их певучими, колышущимися триолями.

Если воспользоваться терминологией М. Л. Гаспарова⁴⁸, «показатель точности», в сравнении с фортепианным оригиналом, весьма высок на протяжении всего сочинения, «показатель вольности» нарастает исподволь начиная со среднего раздела, где устанавливается мелодическое лидерство деревянных духовых, а струнные уходят в фон, если не считать небольшого скрипичного соло. Но главные превращения происходят в ритмической структуре транскрипции. Именно здесь ярко проявляется акцент Стравинского. Заметим, ритмическая сетка в оригинальном ноктюрне Chopin'a базируется почти исключительно на комбинациях четвертей и восьмых, мелкие длительности (шестнадцатые) появляются лишь в мелодическом кружеве краткой коды. Тем более удивительно, что оstinatное триольное движение в условиях заданного темпа *Lento* в Chopin'овском размере $12/8$, устанавливаемом в середине, автор транскрипции отваживается заполнить тридцатьвторыми! Эффект равномерно-стремительной пульсации аккордов струнных *divisi* возникает от наложения «подталкивающих» оstinatных фигур в симметричных парах. Легчайший ударный штрих обеспечивается особой разновидностью *spiccato* в сочетании с *pp*. Стравинский отказывается от форсированной Chopin'овской динамики, нивелируя первую кульминацию рамками *sotto voce*.

Парадоксально решен переход к репризе, в Chopin'овской версии сопряженный с эмоциональным спадом в инерционном секвенцировании,

⁴⁸ М. Л. Гаспаров пытался на основе количественных характеристик поэтического перевода (процент буквального сохранения «знаменательных» слов оригинала) определить показатель его точности. А. И. Климовицкий перенес этот метод на музыкальные переложения. См.: *Климовицкий А. И. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена. С. 228–229.*

несмотря на выставленное *crescendo*. Стравинский, напротив, рассматривает этот четырехтактный эпизод как подготовку генеральной кульминации на грани среднего раздела и репризы. Нарастает внутренняя динамизация ткани, основанная на той же логике ритмического диминуирования, когда в различные голоса, заполняющие триольную вертикаль, проникают сначала воздушные репетиции шестнадцатых, затем трепетные тремоло тридцатьвторых. Все партии оркестра охватывает *crescendo*, при этом струнные на фоне тотального подъема звучности поразительным образом — пульт за пультом (с первого по восьмой) — последовательно устанавливают ...сурдины! Вибрирующая, переливающаяся материя разрешается в репризное возвращение основной темы. Но *как* сделано это кульминационное проведение! (см. пример 8). На фоне тремоло шестьдесятчетвертых у кларнета и фагота в партиях гобоев и флейт парит мелодия, почти бесплотная за счет дублировок в хрустальном верхнем регистре. Изумительно решена роль струнных: в партиях скрипок, альтов и отчасти виолончелей главная мелодическая линия декорирована трансцендентными пассажами тридцатьвторых, в этих феерических ломаных арпеджио опорные тоны основной мелодии проблескивают на четвертных долях⁴⁹. При этом струнные продолжают играть с сурдинами, словно вопреки общей ремарке *f*; только бархатный рокот большого барабана (четыре такта!), вторящий трели виолончелей и педали контрабаса, выделен пометой *tr*.

В «опаловом сиянии» своей кульминации Стравинский отвергает полнокровное шопеновское *ff*, как и указание *Appassionato*, противоречащее эстетике петербургского мастера. Эта фосфоресцирующая, словно роящаяся звучность в своем таинственном, непостижимом мерцании приближается к

⁴⁹ Как справлялись тогда со своей сложнейшей задачей парижские «струнники» в Ноктюрне? Особенно если вспомнить о стычке Стравинского с кларнетистом на репетициях «Сильфид» в 1910-м: «В начале моей композиторской карьеры считалось, что кларнет не приспособлен к исполнению длинных быстрых пассажей стаккато. Я припоминаю свои аранжировки музыки Шопена для балета „Сильфиды“, поставленного в Париже ..., и кларнетиста в дурном настроении, который, споткнувшись в быстром пассаже стаккато (единственный способ, которым я мог передать шопеновский пианизм), сказал мне: „Мосье, эта музыка не для кларнета“» (Диалоги. С. 235).

некоей эльфийской субстанции. Во всяком случае, Шопен, по словам С. Уолша, переведенный Стравинским на язык *art nouveau*, звучал на премьере совсем не по-шопеновски⁵⁰. Недаром критик «*Revue des deux mondes*» после премьеры «Сильфид» описывал все аранжировки как «невыразимо ужасные», (не исключено, думая в первую очередь о начальном Ноктюрне)⁵¹, а А. Бенуа и тридцать лет спустя в «Воспоминаниях о Русских балетах», вышедших в Лондоне, сетовал, что в «Сильфидах» «наши первоклассные композиторы <...> сделали свои оркестровые версии слишком сложными и современными, лишенными простоты»⁵².

Сам Стравинский на премьерные спектакли во Францию в 1909 году не попал. По остроумному замечанию Р. Тарускина, как на иголках сидел он в Устилуге, ожидая новостей из Парижа⁵³. В письме к Штейнбергу от 12 мая 1909 года нетерпеливо вопрошал: «Не знаешь ли, как репетиции „Шопенианы“? Как мои пьесы? Что знаешь, напиши, пожалуйста»⁵⁴. А 3 июня, на следующий день после премьеры, жаловался Н. Н. Римской-Корсаковой-старшей: «Черепнин, обещавший мне написать, как выходят инструментованные мною пьесы Шопена, конечно, не написал, так я ничего и не знаю. Очень жаль»⁵⁵. Но уже начиная с 1910-го Стравинский слышал «Сильфиды» в Париже и Лондоне бесчисленное число раз: балет прочно вошел в репертуар дягилевской антрепризы. В. Варунц приводит хронограф спектаклей «Сильфиды» с 1909 по 1929 год⁵⁶. Статистика показывает, что только в премьерный сезон 1909-го в течение июня балет прошел семь раз,

⁵⁰ Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 123. Радикальный «перевод» Шопена, выполненный Стравинским, Герман Данузер рассматривает с позиций преодоления «идеи круга», центральной композиционной идеи Ноктюрна *As-dur*, которая задается начальным motto и воспроизводится на разных синтаксических уровнях сочинения (см.: Danuser H. Traduttore — traditore? Le Nocturne en la bémol majeur de Frédéric Chopin op. 32 no 2 dans l'orchestration d'Igor Stravinsky).

⁵¹ Цит. по: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 123.

⁵² Цит. по: Ibid. P. 580 n50.

⁵³ См.: Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. P. 547.

⁵⁴ Переписка-1. С. 204.

⁵⁵ Там же. С. 208.

⁵⁶ См.: Там же. С. 504.

включая представление на парижской набережной Орсе в присутствии президента Франции. 29 мая 1913 года «Сильфиды» открывали вечер исторической премьеры «Весны священной».

Оценивая свой опыт обработок Шопена в марте 1912-го, в письме к матери, А. К. Стравинской, Игорь Фёдорович скептически рассуждает об образцах музыкальных «переделок» в дягилевской труппе («„Сильфиды“ — Шопен, „Карнавал“ — Шуман, „Клеопатра“ — все, „Шехеразада“ — Римский-Корсаков, etc. etc.»), рассматривая их как «необходимое зло, на котором долго немислимо останавливаться», — «слишком ничтожна была хореографическая литература — и нам, помышляющим о возрождении пластического искусства „движения“, пришлось удовольствоваться на первых порах переделками»⁵⁷. Не удивительно, что в «Диалогах» композитор почти отрекается от своих ранних шопеновских обработок: «Не думаю, чтобы эти аранжировки понравились мне сегодня, — я больше не занимаюсь такого рода „соло-кларнетной“ музыкой»⁵⁸.

В отличие от Римского-Корсакова с его апологией Шопена, прямые воздействия шопеновского языка на творческий почерк Стравинского минимальны — этот факт не подлежит сомнению. Как полагает В. Варунц, Стравинский мог использовать опыт Шопена в своей ранней фортепианной сонате⁵⁹; С. Уолш отмечает сходство гармонического языка Серенады in A и шопеновской Баллады F-dur, а Каприччио для фортепиано с оркестром рассматривает как модель трехчастного концертштюка, эволюционировавшую на линии концертных композиций «Фильда и Гуммеля, через Шопена к „симфоническим концертам“ Литоляфа»⁶⁰. Сам Стравинский в интервью 1926 года хотя и заверяет, что горячо восхищается

⁵⁷ Там же. С. 319.

⁵⁸ Несомненным плюсом работы в «Сильфидах» Стравинский называет лишь встречу с А. Н. Бенуа (см.: Там же. С. 79).

⁵⁹ См.: Переписка-1. С. 147.

⁶⁰ Walsh S. The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. P. 163.

творчеством Шопена, довольно жестко констатирует: «Шопен <...> представлял фортепиано совсем не так, как я. <...> Эстетически Шопен принадлежал к другой эпохе. Шопен не мой музыкальный бог»⁶¹. Суждения более позднего времени уклончивы: «Сейчас я ничего не скажу о Шопене, но думаю, что мое мнение весьма близко к шёнберговскому»⁶².

Именем Шопена Стравинский не раз оперирует в подготовительных материалах для лекций «Музыкальной поэтики»: противопоставляя классицизм и романтизм («медленная часть у папаши Гайдна и у Шопена») или различия стилей внутри романтизма («Шопен и Вебер»); устанавливая взаимосвязи музыки с исторической средой, «в которой ее окружает дух эпохи, как музыку Баха — Бетховена — Шопена»; обсуждая с П. Сувчинским образцы хронометрической музыки⁶³.

Любопытно, что в личной библиотеке Стравинского, основная часть которой сконцентрирована сейчас в Базельском архиве композитора, есть полное собрание сочинений Шопена в редакции Клиндворта–Шарвенки⁶⁴. Трехтомник, купленный Игорем Фёдоровичем, вероятно, в конце 1920-х, выглядит как новый — вряд ли его часто листали. Тем более интересны редкие пометы, встречающиеся в тексте. Первый том собрания открывается как раз Большим вальсом op. 18, который в свое время Стравинский инструментовал для Дягилева, в этом же томе помещен и Ноктюрн op. 32 — оба без каких-либо ремарок владельца. Комментарии возникают лишь по поводу отдельных пассажей вступительной статьи Фредерика Никса. Так, на странице vii, заложенной англоязычной рекламной карточкой о дешевых

⁶¹ См.: Публицист. С. 70–71.

⁶² Диалоги. С. 257. С. М. Слонимский, рассуждая о прорастании шопеновских открытий в композиторском творчестве XIX и XX веков, в связи с тезисом о Шопене как «необычайно смелом создателе фантастических гармоний» упоминает и имя Стравинского с его «устойчивыми мажоро-минорными комплексами в музыке среднего периода» (*Слонимский С. О новаторстве Шопена. К 200-летию со дня рождения Фридерика Шопена. 2010. С. 13*).

⁶³ Хроника (Савенко). С. 259, 260, 269, 270.

⁶⁴ *Chopin F. Complete Piano Works: in 3 vols. / rev. by C. Klindworth and X. Scharwenka. London: Augener, 1928.*

телефонных тарифах, имеются пометы красными чернилами в цитате из Жорж Санд о жизни Шопена на Майорке и прелюдиях, там сочиненных.

Это шедевры. Некоторые вызывают в сознании образы умерших монахов [подчеркивание и вопрос на полях. — *Н. Б.*] и звуки погребальных песнопений, которые преследовали его воображение; другие меланхоличны и обаятельны; они приходили к нему в солнечные и здоровые часы среди шума детей, смеявшихся под окном, отдаленных звуков гитар, пения птиц под мокрой листвой [вновь подчеркивание и вопрос на полях. — *Н. Б.*].

Скорее всего, именно Игорь Фёдорович был тем читателем, который оставил в предисловии свои язвительные, пусть и бессловесные знаки. Как не сослаться здесь на его возмущенные выпады в «Хронике» по адресу недалеких музыковедов: «...Музыкальное образование, за немногими исключениями, в корне порочно. Стоит только вспомнить те сентиментальные глупости, которые говорятся о Шопене, Бетховене, даже о Бахе, — и это в школах, предназначенных для формирования профессиональных музыкантов. Эти скучные комментарии „вокруг да около“ не облегчают понимания музыки, но, напротив, являются серьезным препятствием к тому, чтобы глубже проникнуть в ее сущность»⁶⁵.

Возвращаясь к шопеновским образцам в библиотеке Стравинского, стоит отметить наличие двух случаев рукописной корректуры в нотном тексте Первой и Четвертой баллад (том II), а также упомянуть об ансамблевой версии Траурного марша Шопена, включенной, наряду с сочинениями Бетховена, Моцарта, Шуберта, Мендельсона и др., в петерсовское издание четырехручных обработок 1886 года, которое было куплено И. Стравинским у букиниста, вероятно, для домашнего музицирования с детьми.

Как бы иронически ни относился композитор к своим ранним обработкам Шопена, в упомянутом каталоге Сотбис приводится выразительный парижский эпизод 1936 года. Две шопеновские аранжировки

⁶⁵ Хроника (Вершинина). С. 351.

Стравинского оставались неопубликованными, но оркестровые голоса были произведены для проката. Когда копии партий представили к продаже, Игорь Фёдорович намеревался изъять их из публичной собственности, обращаясь к сотруднику «Schott» Вилли Штрекеру: «Все копии, конечно, запачканы и находятся в отвратительном состоянии, но было бы неблагоразумно допустить, чтобы эти партии, которые вы не продавали, но сдавали в аренду, попали в частные руки. Этот комплект, хотя он, возможно, очень грязный, мог бы быть полезным для нас, как это было у Дягилева»⁶⁶. Дело не вышло. Но в 1969-м Стравинский, не имея на руках никаких нотных материалов — ни автографов, ни копий, — передал все права на шопеновские обработки лондонскому издательству «Boosey and Hawkes», с которым постоянно сотрудничал⁶⁷.

По иронии судьбы, в том же 1969-м в труппе «New York City Ballet» родилась американская альтернатива русской «Шопениане». Шестьдесят лет спустя после парижской премьеры «Сильфид» хореограф Джером Роббинс поставил спектакль «Танцы на вечеринке» на музыку Шопена; автор музыкальной компиляции остался неизвестным. «Harper's magazine» (№ 2 за 1970 год) опубликовал хвалебную статью — рецензию, подписанную Игорем Стравинским⁶⁸. Зная, что композитор был слишком болен и слаб в те месяцы, чтобы посещать подобные мероприятия и столь резко реагировать на них, можно с уверенностью утверждать, что в этом случае за голос Стравинского выдавал свой голос Роберт Крафт.

⁶⁶ В каталоге существует отсылка к первоисточнику документа: письмо И. Стравинского к В. Штрекеру от 11 декабря 1936 года (см.: *Stravinsky. Selected Correspondence: in 3 vols. Vol. II / ed. and with comment. by R. Craft. London; Boston, 1984. P. 249*).

⁶⁷ См.: *Publisher's Note // Chopin F. Grande valse brillante opus 18 for orchestra / Instrumentation by Igor Stravinsky. London: Boosey & Hawkes, 1997.*

⁶⁸ См.: Публицист. С. 357, 359.

Глава 4.

Итальянские транскрипции Стравинского

4.1. Итальянский язык — путь к Перголези и Дезуальдо¹

«Русский язык, изгнанник моего сердца, стал музыкально недоступным»², — на рубеже 1910–1920-х годов пора для этой фразы Стравинского еще не пришла, впереди были «Мавра» и окончательная редакция «Свадебки». Тем не менее после подступов к французской просодии в «Deux poèmes de Paul Verlaine» вторым языком, который композитор музыкально осваивал за пределами русского, стал итальянский. Многообразные контакты Игоря Стравинского с романской художественной традицией рассматриваются в настоящей главе сквозь призму итальянского языка и его интерпретации в творчестве композитора — ракурс исследования принципиально новый для литературы о Стравинском.

«Если бы мне потребовалось обратиться к языку, обладающему яркой фоникой, соразмерностью и благозвучием, то я, конечно, прибегнул бы к итальянскому», — произнес Стравинский в одном венецианском интервью³. Рубеж сослагательного наклонения этой фразы за свою долгую творческую жизнь композитор перешагнул лишь дважды. Балет с пением «Пульчинелла» (1920) и Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD Annum (1960) — вот сочинения, драматургия которых до известной степени мотивирована итальянским словом.

Во-первых, в каждом из случаев Стравинский имеет дело с уже оформленными просодическими моделями: оба итальянских проекта являются обработками чужих сочинений. «Musique par Pergolési, arrangée et orchestrée par Igor Strawinsky» («Музыка Перголези, аранжированная и

¹ В тексте данного раздела использован материал публикации соискателя: Брагинская Н. Итальянские транскрипции Игоря Стравинского: от Перголези к Дезуальдо // Русско-итальянские музыкальные связи: сб. статей / ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб., 2004. С. 246–288.

² Диалоги. С. 177.

³ Публицист. С. 158.

оркестрованная Стравинским»), — читала парижская публика на премьерном постере «Пульчинеллы»⁴; в «Монументе к 400-летию Джезуальдо» композитор «пересочинил» три мадригала Карло Джезуальдо ди Веноза.

Во-вторых, вокально-речевой компонент и в том и в другом опусах играет подчиненную роль: очевиден «побочный эффект» вокальной партитуры, входящей составной частью в хореографическую композицию «Пульчинеллы», а инструментальные версии мадригалов «Монумента» попросту дематериализуют поэтическую строку.

Итальянский язык занимает далеко не лидирующие позиции в гигантской музыкально-лингвистической системе, выстроенной Стравинским в преимущественной опоре на русский, английский, латынь. Периферийная роль итальянского слова может быть объяснена и его несоответствием темпераменту композитора⁵, и гнетом романтизированного фантома *bel canto*, и, наконец, недостаточным знанием языка. Косвенные подтверждения последнего из перечисленных обстоятельств сопутствуют описаниям контактов Стравинского с многоликим итальянским театром.

Эпизод первый относится ко времени беспечных неаполитанских каникул 1917 года, когда компания будущих создателей «Пульчинеллы» (Дягилев, Стравинский, Пикассо, Мясин), еще и не помышлявших о своем блистательном детище, оказалась на спектакле *commedia dell'arte*. Из «маленькой, набитой людьми комнаты, пропахшей чесноком», в которой проходило представление, Стравинский вынес сильное впечатление об одном из главных героев неаполитанской комедии: «Пульчинелла — это великий неотесанный пьяница, каждый жест, а возможно, и каждое слово его, насколько я мог понять, были непристойны»⁶.

Эпизод второй непосредственно примыкает к началу работы композитора над партитурой «балета с пением» в октябре 1919 года, и в этом

⁴ См.: *Taruskin R. Parody as Homage // Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches / ed. by M. A. Carr. Middleton; Wisconsin, 2010. P. 61.*

⁵ См.: Диалоги. С. 177.

⁶ *Craft R. Conversations with Igor Stravinsky. 2nd ed. London, 1979. P. 105.*

сюжете, скорее всего, фигурирует уже не экзотический неаполитанский диалект, а нормативный итальянский язык. Речь идет о предложении, поступившем композитору от администрации Teatro dei Piccoli в Риме⁷. Знаменитое кукольное шоу планировало необычный спектакль по мотивам «гомеровской» «Войны мышей и лягушек». Заказ директора Витторио Подрекки на 20 минут музыки для ансамбля солистов-инструменталистов не мог не заинтересовать автора «Сказки о беглом солдате и черте», к тому моменту переживавшего пик увлечения итальянским марионеточным театром⁸. Можно лишь посетовать на нелепость причин, помешавших осуществиться этому сотрудничеству, ведь плодом его мог стать музыкальный шедевр в беспрецедентном для Стравинского жанре, а великая «античная фаза» в его творчестве началась бы с пародийного эпоса! Но вот показательная деталь: завязав деловую переписку с Подреккой, композитор первым делом потребовал либретто пьесы — «на французском, если возможно»⁹.

Эпизод третий приходится на вторую половину 1950-х, когда Стравинский был захвачен работой над Дездемоной. Беседуя с Крафтом о корифеях итальянского театра, он вскользь касается драматургии Гольдони: «Я всегда сожалел, что не могу полностью оценить Гольдони, ... я не понимаю его языка»¹⁰. Пора позднего увлечения ренессансной музыкой не привела Стравинского к коренным сдвигам в итальянском, что, впрочем, нимало его не тревожило. На склоне лет итальянский по-прежнему

⁷ Stravinsky in Pictures and Documents / ed. by V. Stravinsky and R. Craft. N. Y., 1978. P. 186.

⁸ Вспомним о пьесе «Китайские пираты», которая потрясла его в Милане и до конца дней оставалась в его глазах эталоном театрального искусства: «Сам театр был кукольных размеров. Невидимый оркестр (кларнет, фортепиано, скрипка, контрабас) играл увертюру и вставные номера по ходу действия. С одной стороны крохотной сцены находились крохотные окна. В последнем акте мы услышали пение и ужаснулись, увидев, что оно исходит от гигантов, появившихся за маленькими окнами; в действительности этими великанами, конечно же, оказались люди — певцы обычного сложения, но мы привыкли к кукольной шкале» (см.: *Craft R. Conversations with Igor Stravinsky*. P. 93–94; этот яркий фрагмент не вошел в русскую версию «Диалогов»).

⁹ Stravinsky in Pictures and Documents. P. 186.

¹⁰ *Craft R. Conversations with Igor Stravinsky*. P. 76.

воспринимался им как язык скорее декоративный, нежели функциональный, в отличие от английского, к совершенствованию которого покинувший Европу композитор вынужден был прилагать изрядные усилия.

Несмотря на «пассивный» статус итальянского слова в жизни и творчестве Стравинского, было бы несправедливо недооценивать значение вербальных текстов, так или иначе «положенных на музыку» в его итальянских опусах, которые в авторском перечне рекомпозиций занимают первое место и, вопреки хронологии, помещаются рядом¹¹. Действительно, «Пульчинелла», созданный в преддверии неоклассического тридцатилетия, и «Monumentum», поднимающийся в зените позднего периода, на первый взгляд, разделены непреодолимыми временными и стилистическими барьерами. Но в сознании мастера они сближаются постфактум как два звена единого стратегического замысла, недаром М. С. Друскин фиксирует у Стравинского стремление писать так, будто «вся европейская музыка существовала одновременно и представляла собой одно неразрывное целое»¹².

Обращаясь к итальянской музыкальной культуре, Стравинский останавливает свой выбор на экстраординарных персонах. Авангардист маньеристского мадригала Карло Джезуальдо ди Веноза (1566–1613) по праву снискал славу одной из самых загадочных фигур в мировой музыке, а имя бесспорного лидера ранней комической оперы Джованни Баттисты Перголези (1710–1736) обросло захватывающими посмертными легендами, превратившими маленького невзрачного хромоножку в рокового героя-любовника. Проведя большую часть жизни в Неаполе, оба композитора скончались вблизи этого удивительного города; Перголези — за монастырской оградой Поццуоли, князь Венозы — в родовом замке Джезуальдо. Биографии обоих из-за дефицита документальных свидетельств полны белых пятен. В частности, до сих пор не установлено время первой

¹¹ См.: Публицист. С. 222.

¹² Друскин М. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. 3-е изд. Л., 1982. С. 94.

публикации Дезуальдо, точный год его рождения зафиксировали только в начале третьего тысячелетия¹³.

Иконография Перголези, по иронии судьбы, долгое время была представлена едва ли не единственной грубоватой карикатурой; не сохранилось ни одного его письма, лишь небольшое количество нотных автографов. Не случайно шлейф апокрифов коснулся не только личности, но и творчества мастера. После смерти Перголези, по словам П. Луцкера и И. Сусидко, «в погоне за коммерческой выгодой издатели еще долго приписывали ему авторство чужих произведений»¹⁴, точнее, выдавали за его музыку сочинения других авторов. Истина восторжествовала в последние десятилетия, в течение которых едва ли не четыре пятых наследия Перголези было поставлено под сомнение; на долю двойников композитора, мультиплицировавшихся с прогрессом науки, отошло 118 (!) из 148 сочинений, опубликованных под именем Перголези в римском издании Ф. Каффарелли (1939–1942)¹⁵. Продукты «Pergolesi industry» (Р. Тарускин) неминуемо затронули и партитуру «Пульчинеллы», в которую оказалась привнесена музыка не только итальянская и не только современная Перголези: среди «разоблаченных» авторов, помимо Доменико Галло и Карло Монцы, обнаружился голландец граф Унико Вильгельм ван Вассенар Обдам (1692–1766) и родившийся во второй половине XIX века Алессандро Паризотти (1853–1913). Детализированный, исчерпывающий перечень атрибутированных источников с воспроизведением факсимильных

¹³ Стравинский, основываясь на доступных ему источниках, полагал, что Дезуальдо родился в 1560 году, хотя в современной ему литературе однозначного мнения на этот счет не было; на рубеже XX–XXI веков Л. Бьянкони указывал «ок. 1561» (см.: *Bianconi L. Gesualdo, Carlo* // Grove-2001. Vol. 9. P. 775). Лишь сравнительно недавно годом рождения итальянского мастера был признан 1566-й (см.: *Дубравская Т. Н. Стравинский — Дезуальдо: возвращение назад или открытие нового? // Стравинский в контексте времени и места: материалы научной конференции / ред.-сост. С. И. Савенко. М., 2006. С. 114*).

¹⁴ *Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазии. М., 2004. С. 134.*

¹⁵ Уже в 1980 году Хельмут Хукке обнародовал эту информацию (см.: *Hucke H. Pergolesi, Giovanni Battista* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 20 vols. Vol. 14 / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 1980. P. 398*).

авантекстовых материалов, сопутствовавших рождению «Пульчинеллы» в дягилевском сезоне 1919/20, выстраивает Морин Карр в своем фундаментальном труде (2010)¹⁶, где само количество обсуждаемых фрагментов «чужой» музыки по сравнению с прежними представлениями возрастает с 21 до 25; смысловой экстракт изысканий в виде развернутой таблицы воспроизводится исследовательницей и в позднейшей монографии (2014)¹⁷.

Скрупулезный текстологический анализ, выполненный М. Карр, позволил представить все «первичные элементы» будущего музыкального целого «Пульчинеллы» и определить их точное место в композиции целого. Соотношение перголезиевского и не-перголезиевского тематизма тоже откорректировалось — в пользу Перголези: четырем «фальсифицированным» композиторам сегодня приписывается 10 цитатных сегментов из общего числа 25, найденных в партитуре «Пульчинеллы»; другие 15 атрибутированы как подлинно перголезиевские, из них лишь один пришел из инструментального сочинения, тогда как бóльшая часть (14)¹⁸ имеет вокальное происхождение и с достройкой цитатой из Паризотти составляет практически полный корпус *поющей* музыки в балете (15). Поэтому, рассматривая композицию «Пульчинеллы» в вербально-

¹⁶ См.: Stravinsky's *Pulcinella*: A Facsimile of the Sources and Sketches / ed. by M. A. Carr. Middleton, 2010.

¹⁷ См.: Carr M. A. *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*. Oxford; N. Y., 2014. P. 216–224. Впервые в отечественном музыкознании проблема источников «Пульчинеллы» была поставлена В. В. Смирновым (*Смирнов В. В. О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л., 1967. С. 142–169*) и получила далее развитие в статье М. В. Урсина (*Урсин М. В. «Пульчинелла»: в диалоге с Перголези // И. Ф. Стравинский: сб. статей / сост. В. П. Варунц. М., 1997. С. 113–123*), а также в комментариях В. П. Варунца (*Переписка-2. С. 461–462*). Полный перечень авторов, невольных участников балета-пастиччо, приводит С. И. Савенко (*Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001. С. 46*) со ссылкой на «революционное» исследование Б. Брука (*Brook B. S. Stravinsky's «Pulcinella»: The «Pergolesi» Sources // Musiques, signes, images: liber amicorum François Lesure / ed. by J.-M. Fauquet. Geneva, 1988. P. 41–66*). Автором первой идентификационной таблицы материалов «Пульчинеллы» стал в 1996 году Р. Тарускин (*Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. P. 1464–1465*).

¹⁸ Исключение составляет *Sinfonia for Cello and Basso*, легшая в основу Дуэта тромбона и контрабаса (*Vivo*).

музыкальном срезе, как того требует поставленная нами задача, можно с полным правом оперировать именем Перголези в качестве главного автора «первичного» материала.

Добавим, что Стравинский пребывал в уверенности, что работал над дягилевским заказом, отталкиваясь от тем, фрагментов и пьес Дж. Б. Перголези. К сенсационным аспектам жизнеописаний своих коллег из далекого итальянского прошлого композитор индифферентен. В первую очередь его интересует музыка. О степени увлеченности творчеством Перголези (и «Перголези»), а позднее Джезуальдо говорит такой факт: оригинальные музыкальные тексты для «Пульчинеллы», как и 40 лет спустя для «Монумента», Стравинский, по примеру старинных мастеров, тщательно переписывает от руки — способ, приберегаемый им для «вживания» лишь в особенно значимый материал¹⁹.

Перголези и Джезуальдо, объединенные принадлежностью к одной из самых авторитетных композиторских школ Италии, представляют в музыке Стравинского от разных поколений неаполитанских композиторов. Творчество этих мастеров словно обрамляет эпоху итальянского барокко. Время Перголези — предклассическая фаза, «преодоление барокко» (Э. Бюкен); время Джезуальдо — позднеренессансная фаза, перефразируя Бюкена, предчувствие барокко²⁰. Таким образом, в своих итальянских рекомпозициях Стравинский исследует переходные периоды в истории искусства, периоды, приковавшие внимание композитора концентрацией созидательных импульсов, новых перспективных идей в области музыкальной технологии.

¹⁹ См.: Савенко С. И. Заметки о творческом процессе И. Ф. Стравинского // И. Ф. Стравинский: сб. статей / сост. В. П. Варунц. М.: МГК, 1997. С. 18.

²⁰ Этой проблематике посвящена статья Н. А. Герасимовой-Персидской, на примере мадригала *Dolcissima mia vita* анализирующей джезуальдовское сочетание «смелого, даже дерзкого прорыва в сферу рождающегося барокко и опоры на наиболее устоявшиеся принципы уходящего Ренессанса» (*Герасимова-Персидская Н. А. Мадригалы Джезуальдо: между Ренессансом и барокко // Opera musicologica. 2013. № 1 (15). С. 5.*

4.2. Балет с пением «Пульчинелла» — «первый намеренный рейд в прошлое»²¹

4.2.1. Вокальные источники музыки балета (Перголези, Паризотти)

Первому «итальянскому» опыту Стравинского, как известно, суждено было обозначить поворотный пункт в его творческом развитии: «„Пульчинелла“ был моим открытием прошлого, моим крещением, благодаря которому сделались возможны все мои последующие сочинения»²². «Пульчинелла», спланированный Сергеем Дягилевым, переживавшим фазу глубокого увлечения итальянским искусством, замыкал вереницу из «итальянских» спектаклей Русского балета, обращенных к музыке Скарлатти, Россини, Чимарозы²³. Для инициатора «балета с пением» и его авторов — Игоря Стравинского, Леонида Мясина, Пабло Пикассо — ретро-маршрут на сей раз пролегал по территории Италии раннего *settecento* и выстраивался вокруг театральных и инструментальных сочинений Джованни Баттисты Перголези. Импресарио предложил объединить в новое художественное целое найденные им в хранилищах Неаполя и Лондона разнородные фрагменты музыки знаменитого неаполитанца — с использованием комедии дель арте «Четверо одинаковых Пульчинелл» (1700) в качестве сюжетного стержня.

Так на излете русского периода Стравинский встречает романо-итальянскую художественную модель и находит в ней новый «оплот надежности». Романское начало, являвшееся «неотъемлемой частью, порой и источником развития русского искусства <...> с петровских времен»²⁴ и предопределившее ядро мирикуснического пассаизма, как некая наследственная черта обнаружило свое присутствие в ментальности

²¹ В тексте данного раздела использован материал публикации соискателя: *Брагинская Н.* «Пульчинелла» Перголези – Стравинского: «балет с пением» или «опера с танцами»? // *Опера в современном музыкальном театре: история и современность: материалы международной конференции 11–15 ноября 2019: в 3 т. Т. 1 / ред.-сост. И. П. Сусидко. М., 2019. С. 361–369.*

²² Диалоги. С. 172–173.

²³ «Женщины в хорошем настроении» Скарлатти–Томмазини (1917), «Волшебная лавка» Россини–Респиги (1919), «Женские хитрости» Чимарозы–Респиги (1920).

²⁴ *Варуни В.* Проблемы наследия Стравинского и его публицистика // *Публицист. С. 449.*

Стравинского²⁵. Его «первый намеренный рейд»²⁶ в западноевропейское музыкальное прошлое, совершенный в «Пульчинелле», не был шагом в неизведанное. «В Италии я чувствую себя как дома»; «существуют два истинно музыкальных народа — славяне и итальянцы»²⁷, — эти и другие подобные заявления для прессы имеют глубинную подоплеку, объясняющую, почему взгляд в итальянский XVIII век стал для Стравинского, по его признанию, и «взглядом в зеркало»²⁸.

В начале XVIII столетия итальянский, точнее, неаполитанский оперный стиль, преодолевая границы регионального изоляционизма, бурно распространялся по Европе как гастролирующими оперными труппами, так и выпускниками четырех знаменитых консерваторий Неаполя. Благодаря усилиям десятков композиторов, исполнителей, *maestri di cappella*, получавших должности в крупных городах и при дворах европейских монархов, «западные пределы влияний неаполитанской школы простирались до Лондона, а северные — до самого Санкт-Петербурга»²⁹. Родовые черты этого стиля через поколения дали о себе знать и в творчестве Стравинского, хорошо различавшего черты итальянского музыкального генотипа не только у Глинки и Чайковского, но и у Моцарта, Вебера, Сибелиуса. Так что для неаполитанских цеховых собратьев автор «Пульчинеллы» по духу не был *forastiero*³⁰.

Перголези попал в условия неаполитанской культурной инкубации предположительно в 12–13-летнем возрасте; выпускник *Conservatoria dei Poveri di Gezu Cristo*, где его учителями были Греко, Винчи, Дуранте, он

²⁵ Хотя, как мы помним, первоначально романское начало входило в композиторский мир Стравинского через погружение в современные французские (импрессионистические) образцы, включая изучение музыкальных ресурсов французской просодии.

²⁶ Публицист. С. 296.

²⁷ Там же. С. 113, 25.

²⁸ Диалоги. С. 173.

²⁹ *Lazarevich G. The Neapolitan Intermezzo and its Influence on the Symphonic Idiom // Musical Quarterly. 1971. April. P. 299.*

³⁰ «Чужак» (ит.) — так в XVIII веке неаполитанцы пренебрежительно называли выходцев из других земель.

приумножил лучшие традиции школы, став, по словам А. делла Корте, «одним из первых голосов восемнадцатого столетия»³¹.

Из наследия Перголези в «Пульчинеллу» вошли фрагменты следующих сочинений: комические оперы «Il Flaminio» («Фламинио») и «Lo frate 'nnamorato» («Влюбленный брат»³²); кантата da camera «Luce degli occhi miei» («Свет очей моих»)³³ и Sinfonia для виолончели и basso continuo. Все они поступили к Дягилеву и Стравинскому из собрания «Casa musicale», находившегося в распоряжении профессора неаполитанской консерватории А. Риччи. Как видим, за исключением Sinfonia, сочинения вокальные. Если добавить к ним ариетту Алессандро Паризотти «Se tu m'ami», ранее приписывавшуюся Перголези, образуется полный свод вокальных источников «Пульчинеллы».

Упомянутые трехактные комические оперы — *commedie musicali*, как обе они обозначены в каталоге Х. Хукке – Д. Монсона³⁴, в скоротечной творческой эволюции Перголези отделены друг от друга тремя годами. «Влюбленный брат», премьера которого с необычайным успехом прошла в неаполитанском Teatro dei Fiorentini 27 сентября 1732 года, стал первым опытом композитора в комическом жанре и одновременно его первой независимой театральной работой³⁵. «Фламинио», впервые представленный в Teatro Nuovo осенью 1735 года, завершил список комических опер Перголези и оказался его последним сочинением для сцены. В обоих случаях либреттистом выступил юрист Дженнаро Антонио Федерико — ведущий неаполитанский комедиограф того времени, в 1733-м сотрудничавший с Перголези и в популярной интермедии «Служанка-госпожа». По мнению

³¹ Делла Корте А. Перголези / пер. О. Римского-Корсакова (Della Corte A. Giovanni Battista Pergolesi. Torino, 1936). Лен. консерватория, 1940. С. 15. (Машинопись).

³² Именно «брат», а не «монах», как часто переводится в русскоязычных публикациях.

³³ В таблице Р. Тарускина указывается не кантата, а опера-seria «Адриан в Сирии» (1734), в которую также входит процитированный Стравинским материал, хотя сам композитор свидетельствует, что работал с кантатной версией.

³⁴ Huckle H., Monson D. E. Pergolesi, Giovanni Battista // Grove-2001. Vol. 19. P. 389–397.

³⁵ В тот год Перголези получил престижное место *maestro di cappella* у князя Фердинандо Колонна Стильяно — конюшего вице-короля Неаполя.

экспертов, в операх Федерико – Перголези, блестящих образцах *vis comica*, просматривается и след подлинных страстей, и элемент тонкого психологизма. Неслучайно А. делла Кортэ классифицировал эти опусы как «комедии чувств» и даже «комические драмы», в особенности отличая «Влюбленного брата» — «отправной точки всех шедевров Пиччини, Паизиелло, Чимарозы»³⁶, где главной темой либретто становится неразделенная и полная страданий любовь. Живость характеров достигнута в комедиях различными способами. Во «Влюбленном брате» убедительно сопоставляются арии-*seria*, пародии-*seria*, буффонные номера и пьесы в фольклорном стиле.

Текст Федерико для «Фламинио» не столь удачен: под влиянием метастазиевской оперы либреттист попытался связать комедийные мотивы с требованиями жанра *seria*. В результате родился сентиментальный сценарий со спрессованными в отдельные сцены буффонными эпизодами. *Parti serie* и *parti buffe* здесь резко разграничены, зато появляются так называемые *parti caricate*, в высшей степени индивидуализированные, отмечает Х. Хукке³⁷. Кроме того, в обеих *commedie musicale* используется неаполитанский диалект, особенно активно — во «Влюбленном брате» (на нем изъясняются персонажи-простолюдины). Именно в силу ярко выраженного локального колорита «Влюбленный брат», не уступающий по своим музыкальным достоинствам «Служанке-госпоже» с ее нормативным итальянским, не стал «комедией для экспорта».

Д. А. Федерико называется в наши дни и автором текста к кантате «Свет очей». Кантата остается недатированной. Известно лишь, что через несколько месяцев после кончины Перголези начало великой посмертной славы композитора было положено публикацией четырех его кантат (включая названную) — случай уникальный для нотоиздательской практики Неаполя, где, по наблюдениям историков, сочинения кантатного жанра ранее

³⁶ Делла Кортэ А. Перголези. С. 71, 93.

³⁷ Hucke H., Monson D. Pergolesi, Giovanni Battista. P. 394.

никогда не публиковались³⁸. Ариетта А. Паризотти «Если ты любишь меня» из сборника «Arie antiche» (1885), по последним данным, предположительно написана на текст Паоло Антонио Ролли (1687–1764)³⁹.

4.2.2. Вокальная сюита в балете «Пульчинелла»: текст и контекст

В опоре на фрагменты упомянутых выше сочинений в «Пульчинелле» складывается рассредоточенная вокальная сюита из 9 номеров, исполняемых сопрано, тенором или басом — сольно либо в различных ансамблевых комбинациях. Детальный перечень номеров таков:

1. Larghetto «Mentre l'erbetta» (тенор) — «Фламинио»: ария Полидоро, I акт⁴⁰.
2. Allegretto «Contento forse vivere» (сопрано) — ария из кантаты «Свет очей моих».
3. Allegro alla breve «Con queste paroline» (бас) — «Фламинио»: ария Бастьяно, I акт.
4. Largo «Sento dire» (трио) — «Влюбленный брат»: ария Нины, ариозо Асканьо, III акт.
5. Larghetto «Chi disse» (тенор) — «Влюбленный брат»: канцона Ванеллы, II акт.
6. Allegro «Ncè sta qua ccuna rò» (дуэт сопрано и тенора) — там же.
7. Presto «Una te fa la nzémprece» (тенор) — там же.
8. Andantino «Se tu m'ami» (сопрано) — ариетта А. Паризотти.
9. Tempo di minue «Pupillette fiammette» (трио) — «Влюбленный брат»: канцона Пьетро, I акт.

Численное преобладание исходных вокальных первоэлементов «Пульчинеллы» над инструментальными обманчиво. Далеко не все вокальные оригиналы использованы композитором целиком; в результате преобладающей тактики сокращений самый протяженный поющий эпизод (трио «Sento dire») длится 2' 15", а минимальный (дуэт «Ncè sta quaccuna rò») — 35". На основе вокальных цитат Стравинский выстроил около трети всего

³⁸ Ibid. P. 392.

³⁹ См.: Stravinsky's *Pulcinella*: A Facsimile of the Sources and Sketches. P. 432.

⁴⁰ Через тире указан первоисточник каждого номера. Русские подстрочные переводы см. в Приложении III (1).

звукового пространства одноактного балета в восьми сценах: при общем хронометраже около 39 минут на долю пения приходится 12 минут звучания.

Координируются ли вокальные разделы общим образно-сюжетным развитием, как они распределены по пространству партитуры, в каком соподчинении находятся с инструментальными эпизодами, и настолько ли неизбежно нейтралитет композитора в отношении фонематического оформления, предложенного Перголези?

Частично на эти вопросы отвечает сам Стравинский: «Как в „Свадебке“, певцы не тождественны сценическим персонажам. Они поют „подходящие по характеру“ песни — серенады, дуэты, трио как вставные номера»⁴¹. Но что значит «подходящие по характеру», если сам автор постарался закамуфлировать сюжет как таковой уже в момент первых публикаций «балета с пением»? В честеровском издании клавира «Пульчинеллы» (1920) все программные ремарки умещались в несколько строк на обороте титула, на французском языке обрисовывавших «краткое содержание»⁴² неаполитанской комедии; нотный же текст был полностью свободен от внемузыкальных комментариев.

В общей драматургии спектакля вокальная строка мыслится автором как автономное образование, некий параллельный ряд, сопутствующий основному «танцевальному действию». Игровое действие «Пульчинеллы», построенное по принципу разъединения исполнительских функций, подразумевает нонперсонификацию певцов, отделенных от сценических событий в пространственном и текстовом измерениях. О содержании вокальных фрагментов, а возможно, и полных версий перголезиевских комедий, Стравинский, судя по всему, был осведомлен. Приведем краткое содержание трех сценариев.

⁴¹ Диалоги. С. 171–172.

⁴² «Тексты песен исходят из иного источника, нежели либретто — или краткое содержание, так как „Пульчинелла“ — это больше танцевальное действие (*action dansante*), чем балет», — пояснял композитор, словно намеренно не желая раскрывать детали сюжетных перипетий «Пульчинеллы» (Там же. С. 171).

«Влюбленный брат». Каподимонте, предместье Неаполя. Два палаццо друг против друга. В одном живут девушки Нина и Нена с их дядей и опекуном Карло и служанкой Ванеллой. В другом — старик Марканьелло с детьми Лукрецией и Пьетро, служанкой Корделлой и неким юношей Асканьо, сиротой-подкидышем. Из различных интриг на первый план выдвигается чувство Нины и Нены к Асканьо, он готов полюбить обеих, но выбор мучителен. Неожиданная развязка наступает, когда выясняется, что Асканьо приходится братом Нине и Нене.

«Фламинио». Под этим именем молодой дворянин Джулио в качестве управляющего поступает на службу к Полидору и его сестре Агате. Джулио надеется завоевать любовь Джустины, которая в свое время предпочла ему другого мужчину, но быстро овдовела и теперь живет близ Неаполя на вилле Полидоро, оказывающего ей покровительство. Ситуация осложняется тем, что Полидоро влюблен в Джустину, а Агата увлекается Фламинио-Джулио, отвергнув своего жениха Фердинандо; в любовные перипетии включаются и персонажи второго плана — Бастьяно, слуга Полидоро, и Кекка, служанка Джустины. Счастливый финал приводит действие к нескольким свадьбам.

«Пульчинелла». Действие происходит в Неаполе. В Пульчинеллу влюблены все девушки округа. Их ревнивые женихи готовы убить соперника; они подстерегают Пульчинеллу и жестоко избивают его. Мнимую смерть Пульчинеллы разыгрывает переодетый друг хитреца — Фурбо. Решив, что Пульчинелла мертва, враги забирают его одежду, намереваясь предстать в облике героя перед своими возлюбленными. Настоящий Пульчинелла, появляющийся в маске мага, «воскрешает» своего двойника, а затем устраивает венчание всех влюбленных пар. В финале и сам Пульчинелла с благословения мага (вновь переодетого Фурбо) обручается с Пимпинеллой.

Не слишком сложно было найти точки соприкосновения между тремя историями, наполненными безудержным флиртом. Любовные игры попеременно с «*bastone di bastonare*» («палочными побоищами»), бесчисленные переодевания и двойники, наказанные распутники и осмеянные ревнивцы — полифония любовных интриг в «Пульчинелле» счастливо дополняется аркадской поэзией кантаты «Свет очей» и арии «*Se tu m'ami*».

В балете-pasticcio вокальные эпизоды органично дополнили мозаику инструментальных разделов; комбинация оказалась на редкость естественной не только в силу ситуационно-тематической общности трех сюжетов, но отчасти и потому, что в каждой из оперных комедий Перголези по-своему реализовал феномен «текста в тексте». «Влюбленный брат» включал ныне утраченную комическую мини-интермедию («Nntermezzo che sserve pè 'ntrodozzeone a l'abbale» / «Интермедия, которая служит интродукцией к танцам»)⁴³ с участием традиционного героя commedia dell'arte Капитана Спавенто и других персонажей, независимых от основного сценария. В свою очередь, музыка «Фламинио», по наблюдению исследователей, наполнена аллюзиями и цитатами, но лишь немногие из них сегодня поддаются расшифровке.

Только на первый взгляд вокальные фрагменты возникают по ходу танцевального действия спорадически. В действительности их размещение в звуковом поле спектакля подчинено строгой драматургической логике и регулируется определенным композиционным ритмом. Ядро вокальной сюиты, включающей девять номеров, образует группа из пяти фрагментов (№ 3–7), расположенных в сценах III–IV и следующих друг за другом без перерыва. Этот своеобразный субцикл — самый крупный вокальный «остров» — смещен к архитектурному центру балета; его симметрично обрамляют одиночные вокальные интермеццо (№ 1, 2, 8, 9), окруженные инструментальным материалом: ария «Contento forse» (№ 2, сц. II) перекликается с ариеттой «Se tu m'ami» (№ 8, сц. V), а самый первый вокальный номер «Пульчинеллы» — Серенада «Mentre l'erbetta» (сц. I), звучащая вслед за вступительной оркестровой Увертюрой, рифмуется с последним по счету вокальным фрагментом — трио «Pupillette» (№ 9, сц. VIII), предваряющим инструментальный Финал. Таким образом, «вокализы» «Пульчинеллы» складываются в стройную, упорядоченную

⁴³ На эту примечательную деталь указывает Ф. Деграда (см.: *Lazarevich G. The Neapolitan Intermezzo and its Influence on the Symphonic Idiom. P. 296*).

систему и в целостной форме сочинения играют роль некоей вспомогательной «несущей конструкции».

Отдавая явное предпочтение сольному вокалу, дважды Стравинский прибегает к ансамблевому звучанию всех трех голосов. Оба вокальных терцета (№ 4, «Sento dire» и № 9, «Pupillette») являются изобретением автора «Пульчинеллы». Он наращивает голоса на сольную основу канцон Перголези: эффект уплотненного звучания необходим композитору, чтобы маркировать зоны, перерастающие масштабы вокальной сюиты по своему драматургическому значению. Заключительное трио «Pupillette» вместе с оркестровым *Allegro assai* моделирует общий финал балета: свободный аналог «cantano e suonano» из старинных представлений словно возрождает давний обычай завершать комедию музыкальным эпизодом прощания всех артистов с публикой. Другое трио, «Sento dire», располагается внутри субцикла, в сердцевине формы. Именно на этот вокальный ансамбль ложится в спектакле важнейшая драматургическая роль, роль генеральной лирической кульминации. Сакраментальный эпизод выделен самым медленным темпом — это единственное *Largo* во всей партитуре. «Sento dire» — первая цитата из «Влюбленного брата», пусть на мгновение, привносит в ярмарочное действие «Пульчинеллы» подлинный «пафос души». Кроме того, с «Sento dire» в балет проникает неаполитанский диалект; он звучит и в последующих трех фрагментах (№ 5–7), окрашивая в неповторимые тона почти всю вокальную микросюиту.

4.2.3. Наречие *il Silentano* в партитуре балета

Ныне редкое, предельно локализованное чилентанское наречие («*il Silentano*») было широко распространено в Неаполе и его окрестностях в эпоху Перголези и доступно пониманию различных социальных слоев, о чем свидетельствует практика крупных публичных театров, ставивших диалектные комедии. Известная языковая автономизация, возникшая вследствие исторически сложившейся политической и культурной

обособленности Неаполя, сформировала диалект со своим лексиконом, существенно отличающимся от общенационального языка. Примером может служить фраза из «Chi disse», № 5 вокальной сюиты «Пульчинеллы» — «кто говорит, что женщина знает больше дьяволенка». На нормативном итальянском она выглядит так: «chi dice che la donna sa più d'un diavoletto»; а вот ее диалектная версия, положенная на музыку Перголези–Стравинским: «chi disse cá la femmena sá cchiù de farfariello».

Другое важное отличие — фонетическое — обусловлено самой природой итальянской речи, живо описанной Мандельштамом: «Когда я начал учиться итальянскому языку и чуть-чуть познакомился с его фонетикой и просодией, я вдруг понял, что центр тяжести речевой работы переместился; ближе к губам, к наружным устам. Кончик языка внезапно оказался в почете. Звук ринулся к затвору зубов»⁴⁴. Описанное поэтом свойство особенно показательное для южноиталийских наречий с характерной для них напряженной артикуляцией, а в чилентанском диалекте оно, благодаря частому применению удвоенных согласных в начале слова, усиливается настолько, что достигает эффекта фонетического взрыва: «po' nse pprase... po' nse cor ma cchiù pette» («нет покоя... нет сердца, но лишь его вместилище», см. № 4, «Sento dire»); «nzémprece», «llè ppò contà» («удивляет», «и не сосчитать», см. № 6 «Ncè sta quaccuna rò»); наконец, «'nnamurato» в самом заглавии «Влюбленного брата» в сравнении с ортодоксальным «innamorato»⁴⁵.

Но неаполитанский диалект, с которым работал композитор в вокальном субцикле, не только взрывчатый и экспансивный. Во времена Перголези его называли «majateco e chiantoto» — «хрупкий и рыдающий»⁴⁶.

⁴⁴ Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / вступ. ст. С. С. Аверинцева. М., 1990. С. 216.

⁴⁵ Не к подобной ли динамизации просодии стремился Стравинский десятки лет спустя после «Пульчинеллы» на репетициях с певицей Кэти Берберян? Начало своей «Вороны» он хотел слышать так: «Ййе-ду как-то я на мост...» (см.: Савенко С. Мир Стравинского. С. 172).

⁴⁶ См.: Делла Корте А. Перголези. С. 10.

Характер чилентанского наречия двойственен, как вариант маски Пульчинеллы: одна сторона лица смеется, другая плачет⁴⁷. Амбивалентность диалекта отразилась на драматургии вокального субцикла (№ 3–7) с его непредсказуемыми эмоциональными перепадами, зафиксированными и временной шкалой. На коротком отрезке формы возникают темповые полюса композиции — не только самый медленный эпизод — *Largo* «*Sento dire*», но и самый стремительный во всем балете — *Presto* «*Una te fa*» (№ 7). Наэлектризованная атмосфера вокального субцикла подчеркнута оркестровым обрамлением в виде двух развернутых *Allegri* — *c-moll* и *g-moll*; образцы таких драматизированных, минорных (!) разделов в оркестровой ткани «Пульчинеллы» больше не встречаются. С другой стороны, аффектированный тон центрального элемента вокальной системы контрастно оттенен материалом других номеров с пением, выдержанных в условно-игровом колорите. Мягкие пасторально-меланхолические краски Серенады (№ 1) не нарушаются арией «*Contento forse*» (№ 2), в которой Стравинский намеренно отказывается от драматизированной средней части оригинала, а оставшиеся поэтические «мучения» нейтрализуются мажором и характерными для Перголези «подпрыгивающими» мотивами. Перелом наступает в басовой арии «*Con queste paroline*» (№ 3), представляющей собой яркий образец стиля «*caricato*». В оригинале Перголези слуга Бастьяно в манере *gentiluomo* ухаживает за служанкой Кеккой. Неуклюжая грация и кураж, пламенные мольбы («*Bella restate qua*» — «Красавица, останьтесь здесь») и притворные угрозы («*Io cesso morirò*» — «Я точно погибну») рядом с уморительными ужимками, прорывающимися в каскадах скороговорки или пружинистых октавных скачках! Эту гротескную смесь Стравинский не может оставить без комментария. К перголезиевскому буффонному арсеналу он подключает короткие реплики низких струнных и тяжелой меди, которые

⁴⁷ Савенко С. Стравинский и Пикассо. К истории одного сотрудничества // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М., 1985. С. 282.

исподволь приближают комическую кульминацию балета — состязание тромбона и контрабаса в известном инструментальном Дуэте.

Между тем ключевым словом басовой арии-*caricato* становится ледяное «*morìò*», влекущее за собой пышный барочный шлейф: замедление темпоритма до манеры *a note bianche*, минор и щемящая неаполитанская гармония, напряженное интонирование интервала уменьшенной терции на тремолирующем фоне (см. пример 9). И, несмотря на фейерверк приплясывающих мотивов, словно взрывающих зловещую ситуацию, сильнодействующее средство «*morìò*» постепенно готовит почву для кардинальной смены модуса высказывания, которая наступает в следующем номере.

Фаза «испытаний любви» имеет множество градаций в вокальном субцикле: от глубокого оцепенения и сердечного «спазма» «*Sento dire*» через первые знаки скепсиса во всхлипах «*Chi disse*» к нарастающей лавине проклятий в «*Ncè sta quaccuna rò*» и «*Una te fa*». Исступленное *furioso* двух последних фрагментов создается путем парадоксальной трансформации буффонного приема. Стремительный повтор кратких слов-слогов («*ed è ed è ed è ed è ed è malezeosa*»; «*e bò e bò e bò e bò e bò lo maritiello*»), обычно призванный имитировать комичное заикание, здесь передает крайнюю степень смятения. Солидарный с Перголези Стравинский обостряет драматичный материал канцоны Ванеллы, в № 5 и 6 заменяя оригинальный *d-moll* на более экспрессивный *es-moll*.

После целого ряда инструментальных эпизодов ариетта «*Se tu m'ami*» возвращает движение вокальной линии к пастушеской идиллии начала. Едва уловимый диссонанс в безоблачный строй пьесы вносит поэтический образ «розы с шипами», да неожиданной ностальгической нотой звучит для Стравинского «любезный пастушок»; вереница аллюзий от итальянского «*gentil pastor*» уводит через стилизованную пастораль «Пиковой дамы» к поре цветения глинкинского романса (см. пример 10).

Окончательная гармония с комической важностью водружается в трио «Pupilette», символизирующем всеобщее примирение и счастливый финал.

4.2.4. Об особенностях итальянской просодии

Помимо общей драматургической логики, управляющей движением рассредоточенной вокальной сюиты «Пульчинеллы», заслуживает внимания отношение Стравинского к речевому ряду в его конкретных проявлениях. Вокальный почерк Перголези отмечен чертами, родственными стилю автора «Пульчинеллы», недаром С. Уолш упоминает об элементах «родной для Стравинского грамматики» в ритмической организации перголезиевских тем⁴⁸. Приемы ритмической игры классик буффонного жанра варьирует. Это может быть слоговая синкопа или цепочка синкоп либо такое размещение слова, при котором оно получает более одного ударного слога (см. пример 1а, б).

Нельзя не согласиться с М. Оливером, которому «либеральная позиция Перголези в отношении ударений разговорного итальянского» кажется близкой русским (и, добавим, французским) вокальным опытам Стравинского, предшествовавшим «Пульчинелле»⁴⁹. Хотя неизменный стилистический «акцент» Стравинского был силен в этом сочинении, как и во всех его прежних опытах обращения к творчеству других композиторов, включая сложную историю с «Хованщиной» (1914), самую близкую по времени к обсуждаемому итальянскому проекту⁵⁰, на «итальянской строке» балета он отразился в меньшей степени.

⁴⁸ Walsh S. The Music of Stravinsky. Oxford, 1993. P. 98.

⁴⁹ Oliver M. Igor Stravinsky. London, 1995. P. 92.

⁵⁰ Как отмечает Я. Тимофеев, Стравинский оказался «между Сциллой и Харибдой», когда общественное обсуждение дягилевского проекта «переместилось с темы неприкосновенности подлинного Мусоргского на тему неприкосновенности Римского-Корсакова» (Timofeev Ya. How Stravinsky Stopped Being a Rimsky-Korsakov Pupil // Rimsky-Korsakov and His World / ed. by M. Frolova-Walker. Princeton; Oxford, 2018. P. 306). Сходные обертоны «посягательства на святыни», как известно, присутствовали и в ряде оценок «Пульчинеллы».

В целом композитор принимает как данность оказавшийся в его распоряжении омузыкаленный итальянский стих и не стремится к активным изменениям существующей просодии. Тем более показательны редкие отклонения от этой тенденции, образцы которых представляет, в частности, первый вокальный фрагмент балета, «Mentre l'erbetta». В Серенаде тенора Стравинский несколько модифицирует поэтическую структуру, используя ресурсы оригинала Федерико: монотонный повтор слова «la pastorella» в ряде случаев он заменяет на эквивалентную силлабическую конструкцию с иным фонетическим составом — «trà fresche frasche» («сквозь свежие ветки»); в дальнейшем сходным образом «cantando» («напевая») вытесняется «foresta» («лес»). В результате последовательного акцентирования таких звуковых сочетаний, как *m-p-p*, *ф-p-p*, *c-c-m*, *c-c-k*, образуется эффект аллитерационного *ostinato*, подкрепляемый изысканным ударным штрихом струнных (квинты и октавы тридцатьвторых в стаккатированных флажолетах с эпизодическим *sul tasto*). Музыка Серенады наполняется таинственным потрескиванием и шорохами, — хруст веток или стрекот цикад?⁵¹

Серенада остается едва ли не единственным образцом подлинного *cantabile* в целой партитуре. Широкие распевы, встречающиеся в басовой арии «*Con queste parole*», подчеркнута гротескны. И даже лирический перл «*Sento dire*», где вокальный терцет медленно «скандирует» текст, решен скорее в декламационном стиле. Намеренное избегание кантилены не стоит рассматривать как «акцент» Стравинского. Эта особенность перголезиевской мелодики была замечена уже современниками: А. делла Кортэ полагает, что характер фактуры — «скорее инструментальный, чем вокально-напевный» — композитор перенял у А. Скарлатти⁵².

Между тем, поиски скорее «ритмических», нежели «мелодических» номеров в источниках XVIII века, предпринятые Стравинским с целью

⁵¹ Подобные «программные» детали композитор изредка воплощал и в других образцах «фонематической музыки» швейцарского десятилетия («Прибаутки», «Колыбельные кота»).

⁵² Делла Кортэ А. Перголези. С. 15.

преобразования оперных и концертных пьес в танцевальные, привели композитора к важному открытию: «Инструментальная или вокальная, духовная или светская, музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной»⁵³. Действительно, редкий из фрагментов вокальной сюиты «Пульчинеллы» не отмечен печатью какого-либо танцевального жанра. Сицилиана (№ 1, 5), менуэт (№ 4, 9), гавот (№ 2, 7), марш (№ 3), тарантелла (№ 6) — образы этих «танцев для пения» возникают в партитуре как своего рода отражения инструментальных аналогов. Для каждой жанровой модели характерна парность тематических версий, парность измерений — инструментального и вокального. Таким образом, именно в сфере ритмической пластики Стравинский находит некий общий знаменатель, уравнивающий два композиционных русла «балета с пением».

Полной идентификации «поющего» и «играемого» рядов композитор достигает в аранжировке канцоны Кекки, помещенной в I сцене (*Roso più vivo*)⁵⁴. Указанная цитата из «Фламинио» не вошла в список фрагментов, предназначенных для пения, поскольку являет собой уникальный для «Пульчинеллы» пример инструментализации исходного вокального материала. В течение крохотных 15 тактов первая флейта, забираясь во владения *risolo*, старательно выговаривает мелодию Кекки «по слогам» на парадоксальном для третьей октавы пианиссимо; в многоярусной тонико-доминантовой амальгаме оstinатного фона струнных равномерно постукивают легкие игрушечные молоточки квинт. «Что меня поразило — это инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близкая младенческому лепету», — писал в свое время Мандельштам⁵⁵. Сходный звуковой образ «самого дадаистического из романских языков», как сказал поэт, Стравинский выразил без помощи слов в трогательной кукольности

⁵³ Диалоги. С. 172.

⁵⁴ См. фрагмент Канцоны Кекки в копии автографа Перголези (ил. 7), хранящегося в Библиотеке консерватории Неаполя: <https://musopen.org/ru/music/10934-il-flaminio/> (дата обращения: 20.01.2023).

⁵⁵ Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 216.

мимолетной оркестровой реплики. Но каков оригинальный замысел перголезиевской канцоны для сопрано? Безостановочная скороговорка «Benedetto maledetto» с преобладанием восьмых напоминала бы «бранчливую песню»⁵⁶, если бы не размер $2/4$, а главное — не характер стиха.

Будь благословен, будь проклят, что нашел незапертой дверь
И в темноте опустился на это ложе, и проник в эту грудь.
Уходи прочь, не оставайся здесь дольше.
Ненавидишь? Любишь?
Поднимайся, уходи — дай мне руку;
Уходи прочь, но только потихоньку, тихо-тихо-тихо.
Если не хочешь, чтобы тебя услышали,
Я поднесу палец к твоему рту.

Итак, полыхающий антитезами текст автор «Пульчинеллы» полностью устранил. Но обсуждение этой проблемы уже напрямую связано с другой итальянской рекомпозицией Стравинского. Перед тем как перейти к Джезуальдо, представим еще один интригующий поворот в истории изучения «Пульчинеллы».

4.2.5. Сюжет «Пульчинеллы» в сценарии Леонида Мясина

В Фонде Пауля Захера хранится уникальный документ — письмо Леонида Мясина к Игорю Стравинскому, датированное октябрем 1919 года; оно включает в себе детальный сценарий «Пульчинеллы», дополненный пометами Стравинского⁵⁷. Сценарий, составленный Мясиним, первым исполнителем главной роли и хореографом «Пульчинеллы», занимает шесть с половиной из восьми листов общего объема документа⁵⁸; текст разбит на 20 эпизодов, с выделением 5 сцен из 8 окончательных. Манускрипт, выполненный черными чернилами, содержит большое количество

⁵⁶ Scheltlied — яркий признак комического стиля (см.: *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. 1 / пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. М., 1987. С. 405).*

⁵⁷ PSS. Mf 228. S. 0868–0875.

⁵⁸ Один лист отведен на описание действующих лиц (л. 7), половина листа — на собственно письмо Мясина (л. 8)

исправлений, помарок; кроме того, сам почерк Мясина не слишком разборчив, так что в целом ряде случаев Стравинский, наряду с некоторыми смысловыми изменениями, привнесенными им в текст оригинала, вынужден надписывать простым карандашом расшифровки отдельных слов — для удобства дальнейшей работы. Полный текст сценария дан в Приложении III (2), здесь приведем текст сопутствующего письма.

Дорогой Игорь Федорович

Простите, я очень тороплюсь, и рука не действует, разбил себе плечо сейчас, в Петрушке, удирая от Негра.

Сережа и я очень, очень рады, что Вы так прониклись Перголези, и уверены мы, как выйдет это хорошо у Вас.

Обнимаю Ваш Мясин

На днях принимаюсь за Соловья и не дождусь.

Фигуранты письма — настоящие и театральные — все знакомые: С. П. Дягилев («Серёжа»), Арап из балета «Петрушка» («Негр»), под Соловьем же подразумевается здесь балет «Песня Соловья», готовившийся к постановке в дягилевской антрепризе⁵⁹.

Этот источник не вошел в трехтомник переписки Стравинского с русскими корреспондентами и не публиковался ранее в отечественных трудах — специалисты о нем не знали. В 2010 году он был впервые воспроизведен в приложении к фундаментальному труду М. Карр⁶⁰ — в варианте факсимиле, с русской расшифровкой и переводом на английский язык; увы, расшифровка документа страдает рядом неточностей.

Пожалуй, главный недочет концепционного характера в этой печатной интерпретации источника касается финального абзаца. Уточняющая надпись Стравинского «свадебный менюэт» над фразой Мясина «свадебный галоп» в

⁵⁹ В хореографии Леонида Мясина и с оформлением Анри Матисса спектакль был поставлен в Opéra 2 февраля 1920 года, дирижировал Эрнест Ансерме. Это была первая послевоенная премьера Стравинского в «Русском балете» Дягилева.

⁶⁰ См.: Appendix A: Scenario and Letter in Massine's Hand // Stravinsky's *Pulcinella*: A Facsimile of the Sources and Sketches. P. 419–429.

издании Карр расшифрована как «свадебная мелодия» и переведена, соответственно, как «wedding tune», что противоречит реальности. Данная ошибка приводит к сдвигу в генеральной таблице сценарных эпизодов балета, которую выстраивает Карр в другой публикации, фактически объединяя два разных эпизода, 19–20⁶¹. В оригинале Мясина цифры 19 и 20 не существуют, их вставляет Стравинский, внося таким образом свою лепту в разработку сценария. Композитор предпочитает разделить два сюжетно-музыкальных блока: «...и начинают свадебный менует [sic] 19, который переходит в общий радостный финал 20». Следуя намерению Стравинского, в многочисленных таблицах и схемах, сконструированных Карр, логично было бы обособить финал, эпизод 20, созданный на основе III части Трио-сонаты № 12 Д. Галло, от эпизода 19 — вокального менуэта «Pupilette...» Перголези, объединив последний со сценическим эпизодом 18 («Выходят отцы, которым Маг (Фурбо) предлагает благословить дочерей, на что те соглашаются, а Пульчин[елла] берет Пимпинеллю [sic]»).

Представленный сценарий с исчерпывающей полнотой объясняет событийную логику многих музыкальных виражей «Пульчинеллы» — и пафосное акцентирование слова «morirò» в коде басовой арии (№ 3 в вокальной сюите), совпадающей с эпизодом 8 («Пульчин[елла] один, боится нападения, мечется в страхе. Его протыкают из-за колонны шпагой, и он падает якобы мертвый»), и функцию самого медленного вокального фрагмента, Largo «Sento dire» (№ 4 в вокальной сюите), в момент осознания смерти Пульчинеллы, пусть и мнимой, в эпизоде 9, и квази-оперный буффонный дуэт тромбона и контрабаса — месть врагам воскресшего героя в эпизоде 17 («Пульчин[елла] <...> вымывает рожи Ковьело и Флориндо в фонтане»).

⁶¹ См.: Carr M. A. After the Rite. P. 224.

4.2.6. Через сюжетику к «чистой» музыке

Любопытно, что в соотношении музыкального и внемузыкального компонентов «Пульчинеллы» с течением времени композитор всё более настойчиво подчеркивал полную автономию звуковой партитуры по отношению к остальным параметрам театрального действия. «Абсолютную чистоту» всей своей музыки, в том числе театральной («русские балеты» и «Пульчинелла»), Стравинский провозглашал уже в статье-манифесте неоклассицизма «О моих последних произведениях» (1924): «...Если в шаблонных балетах музыка — это дополнение действия, то в моих произведениях обе эти сферы совершенно независимы и самодовлеющи. <...> Я стремлюсь к самому существу музыки»⁶².

Видимо, поэтому при публикации партитуры «Пульчинеллы» (Русское музыкальное издательство, 1924) намеки на персонажей (список действующих лиц и исполнителей на премьере 15 мая 1920 года в Opéra) и на содержание, присутствовавшие в более ранней клавишной версии (Chester, 1920), полностью устранены. И в музыкальном тексте имеющихся изданий «Пульчинеллы» мы не найдем ни сюжетных комментариев, ни даже деления на сцены и номера. Отмечены в нотном потоке лишь отдельные фрагменты — Увертюра, Serenata, Scherzino, Тарантелла, Gavotta con due variazioni, Tempo di menuetto.

Не потому ли столь скупы программные пометы композитора и в эскизах к «Пульчинелле»? Среди немногих ремарок Стравинского в так называемой репетиционной партитуре, наряду с вполне понятным «рабочим» названием торжественно-патетического эпизода трио-сонаты Галло — «Scène du Mage»⁶³, нотному фрагменту из предшествующего эпизода Стравинский дает совершенно обескураживающий заголовок: «Троїка»!⁶⁴ (ил.

⁶² Публицист. С. 44–45.

⁶³ В полном соответствии с фразой из сценария Мясина: «Появляется Маг — Пульчин[елла], делает пассы...».

⁶⁴ Цит. по: Stravinsky's *Pulcinella*: A Facsimile of the Sources and Sketches. P. 357. Данный парадокс оставлен публикатором без каких-либо комментариев и без перевода.

8). Этим словом обозначено ре-минорное Presto среднего раздела канцоны Ванеллы, легшее в основу 7-й части вокальной сюиты балета (Presto «Una te fa la nzémprese»). Что общего может быть между брэнчанием русских бубенцов в лошадиной упряжке и лихорадочной оперной скороговоркой на чилентанском наречии?

«У меня очень чуткое ухо, я остро реагирую на всякие звуки, не только музыкальные», — вспоминала Е. А. Стравинская фразу своего двоюродного деда, Игоря Фёдоровича, произнесенную при звуке внезапно звякнувшего на столе бокала, когда семья принимала великого родственника в Ленинграде осенью 1962 года⁶⁵. Неотступная ритмическая остинатность стремительно несущихся восьмых и шестнадцатых перголезиевской канцоны Ванеллы, то балансирующих на тоне *ля*, то на мгновение захватывающих верхнюю секунду *си-бемоль-ля*, напомнила Стравинскому очень далекий от южноиталийских пейзажей звуковой образ. Разумеется, ремарку «Тройка» невозможно расценивать как знак программных коннотаций⁶⁶; это своего рода шифр, кодовое слово «для домашнего пользования», вписанное Стравинским в рабочую партитуру с практической целью безошибочной слуховой атрибуции одного из многих «чужих» фрагментов, которые ему предстояло переплавить в партитуре «Пульчинеллы». Недаром С. Уолш указывает, что композитор Стравинский «был в высшей степени эмпирической личностью. <...> Он сочинял за фортепиано, путем эксперимента, и, по-видимому, так же редактировал — путем эксперимента»⁶⁷. Существование феномена «Тройки», спрятанного в эскизах

⁶⁵ Брагинская Н. О визите Игоря Стравинского в Ленинград в 1962 году. Интервью с Е. А. Стравинской и Вс. П. Степановым // *Musicus*. 2012. № 4 (32). С. 43.

⁶⁶ В своей недавней публикации С. И. Савенко подчеркивает «антипередвижническую» природу гения Стравинского, создающего в искусстве, как и Владимир Набоков, новую реальность, а не копирующего реальность «объективную» (см.: Савенко С. «Да это настоящее передвижничество!» Об эстетических пристрастиях И. Ф. Стравинского // «Стравинский жив!»: сб. ст. / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. М., 2019. С. 81).

⁶⁷ Walsh S. Thinking of a Stravinsky Edition // Working on Composer' Collected Works. International Symposium: IMS Regional association for the Eastern Slavic countries, Study Group «Stravinsky: between East and West». St. Petersburg, 2015. P. 5. (Рукопись).

«Пульчинеллы», еще раз доказывает прагматический подход композитора к звуковому материалу, являясь в то же время и яркой приметой непредсказуемых ассоциативных переключений в его сознании.

Подобие ответного шага с итальянской стороны можно наблюдать в театральной биографии знаменитого уроженца Неаполя Эдуардо де Филиппо (1900–1984) — актера, выступавшего в роли Пульчинеллы в импровизированных комедиях, режиссера, драматурга, автора пьесы «Сын Пульчинеллы» (1959). В 1964 году Э. де Филиппо поставил во Флоренции сочинение, которое родилось через восемь лет после «Пульчинеллы» Стравинского в творчестве другого композитора из школы Н. А. Римского-Корсакова — Дмитрия Шостаковича, хорошо знавшего «балет с пением» Стравинского по ленинградской постановке Фёдора Лопухова (1926). В русской игровой природе оперы «Нос» (1928) Гоголя–Шостаковича Э. де Филиппо улавливал близкие восприятию итальянца обертоны «острого юмора» и «сюрреализма истории»⁶⁸, что лишний раз подтверждает силу кросскультурных импульсов, в свое время активированных комедией дель арте⁶⁹.

4.3. Игорь Стравинский и *seconda pratica*: приношение Джезуальдо⁷⁰

4.3.1. Три мадригала Джезуальдо: общая характеристика

«Torniamo all'antico e sarà un progresso!» / «Вернемся к старине, и в этом будет прогресс!» — сочувственно цитировал Стравинский призыв Верди,

⁶⁸ *Filippo E. de. Il naso di Gogol' // Dmitrij Šostakovič: Il grande compositore sovietico / ed. by D. Petrocolì, A. Soudakova Roccia, V. Voskobožnikov. Milano, 2019. P. 181.*

⁶⁹ «Художественное наследие, завещанное мифом *commedia dell'arte*, продолжает разрастаться, находя свое место между традицией и творческим обновлением» (*Vianello D. Introduction. Commedia dell'Arte: History, Myth, Reception // Commedia dell'Arte in Context / ed. by C. B. Balme, P. Viescovo, D. Vianello. Cambridge, 2018. P. 12).*

⁷⁰ В тексте данного раздела использован материал публикаций соискателя *Брагинская Н. «Exegi monumentum...», или Стравинский в диалоге с Джезуальдо // Старинная музыка. 2017. № 2. С. 26–31; Брагинская Н. Игорь Стравинский и *seconda pratica*: приношение Джезуальдо // Проблемы и методы изучения старинной музыки: сб. статей. СПб., 2019. С. 291–301.*

приближаясь к своему 60-летию⁷¹. И если в интервью 1945 года композитор еще подчеркивал, что высоко ценит сочинения ранних итальянских оперных авторов⁷², то десять лет спустя его пренебрежение к итальянцам XVIII века не минует и автора «Служанки-госпожи»: «Перголези? „Пульчинелла“ — единственная „его“ работа, которая мне нравится»⁷³. Подобная категоричность объясняется сменой художественных приоритетов композитора: в начале 1950-х годов он открывает для себя период «настолько же более богатый, насколько закрытый для нас» — музыку итальянского Возрождения⁷⁴.

К знакомству с творчеством Джезуальдо Стравинский подошел в 1953–1954 годах, когда на волне растущего интереса к старинной музыке сочинения князя Венозы проникли в голливудские концертные залы и студии звукозаписи. По мнению британских исследователей, нельзя не принимать во внимание и круг тогдашних пристрастий Р. Крафта: знаток итальянской *early music*, он набрал группу певцов, чтобы исполнять мадригалы Джезуальдо⁷⁵.

Первой по времени джезуальдовской обработкой Стравинского стал латинский цикл «*Tres sacrae cantiones*» (1957–1959)⁷⁶. Но освоение творчества Джезуальдо началось для него именно с мадригала — «самого значительного жанра позднего Ренессанса» (К. Фишер)⁷⁷, в котором причудливое скрещение элементов мотета, фроттолы, а также ростков оперного *il recitar cantando* демонстрировало синтез средневекового прошлого, ренессансного

⁷¹ *Стравинский И.* Музыкальная поэтика / пер. Э. А. Ашписа и Е. Д. Кривицкой // *Стравинский И.* Хроника. Поэтика / сост., ред. пер., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М., 2004. С. 192. (Далее – Поэтика).

⁷² Публицист. С. 144.

⁷³ *Craft R.* Conversations with Igor Stravinsky. P. 76.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ См.: *Walsh S.* The Music of Stravinsky. P. 291; *Oliver M.* Igor Stravinsky. P. 213. Одна из записей «The Singers of Ferrara» под управлением Р. Крафта хранится в фонотеке Санкт-Петербургской консерватории.

⁷⁶ В рукописной партитуре сочинения, хранящейся в Фонде Пауля Захера, есть указание на то, что сочинение приурочено к 400-летию Джезуальдо, недаром издательство «Boosey & Hawkes» опубликовало его полную версию в 1960 году, как и Monumentum (см.: PSS. Mf 122. S. 0890).

⁷⁷ *Fisher K. von, D'Agostino G.* Madrigal (I) // Grove-2001. Vol. 15. P. 545.

настоящего и барочного будущего европейской музыки. Показательно, что Стравинский, свободно ориентировавшийся в традициях венецианской, римской, неаполитанской школ, многим композиторским именам эпохи предпочитает Джезуальдо, в позднем творчестве которого *stile madrigalesco* достигает апогея, не сливаясь, однако, с флорентийской монодией.

Автор «Монумента» обращается к последним — Пятой и Шестой книгам пятиголосных мадригалов 1611 года. Именно здесь он находит сочинения, которые «ограничиваются каким-то одним настроением либо воспевают смерть», — сочинения, в которых «отсутствуют контрасты»⁷⁸. Подобное представление Стравинского о «совершенном» мадригале идет вразрез с общепринятой характеристикой жанра, достигающего у Джезуальдо, по наблюдению Г. Уоткинса, небывалой конденсации контрастных эмоций в предельно сжатом времени⁷⁹. Однако при ближайшем рассмотрении позиция Стравинского окажется не столь уж парадоксальной.

Окончательный выбор мастер останавливает на трех сочинениях: «*Asciugate i begli occhi*» / «Осушите прекрасные очи» (5, XIV), «*Ma tu, cagion di quella*» / «Но ты, причина этой жестокой боли» (5, XVIII) и «*Beltà, poi che t'assenti*» / «Красавица, раз тебя нет со мной» (6, II)⁸⁰.

Кто написал к ним поэтические тексты? Тассо и Гварини, Гатти и Альберти, Грилло (под псевд. Челиано), Покатерра — список известных авторов, к стихам которых обращался Джезуальдо в Первой, Второй, а также посмертной книгах мадригалов, практически не имеет отношения к его остальному творчеству, овеянному магией «феррарского периода». Он покидает Неаполь в конце 1593 года: 21 февраля 1594-го в Ферраре состоялось бракосочетание Карло Джезуальдо и Леоноры д'Эсте — племянницы феррарского герцога. Но, как утверждает Л. Бьянкони, главный интерес визита князя Венозы в Феррару, крепкими узами связанную с

⁷⁸ Публицист. С. 327.

⁷⁹ См.: *Jackson R. Gesualdo. The Man and His Music. By Glenn E. Watkins // Musical Quarterly. 1975. April. P. 302.*

⁸⁰ Подстрочные переводы см. в Приложении III (3).

культурой Неаполя, определяла музыка⁸¹. И хотя одержимый музыкальным искусством князь оставался при дворе Альфонсо II лишь около двух лет, до конца дней он не уставал славить феррарские обычаи.

Поселившись в фамильном гнезде под Неаполем, Джезуальдо воссоздавал музыкальную атмосферу феррарского двора: окружил себя придворными виртуозами, выписал собственного издателя, вместе с Шипьоне Стеллой пытался сконструировать инструмент по образцу хроматического аркичембало Николы Вичентино, хранившегося во дворце Альфонсо II, — во время свадебной церемонии 1594 года на нем играл сам Луццаски⁸².

По приезде в Феррару Джезуальдо попал в самое сердце *seconda pratica* — нового мадригального стиля, вспыхнувшего в творчестве Луццаски, Фонтанелли и других авторов. Невольно приходят на ум «испарения местной конопли», в шутку упомянутые Стравинским и Элиотом, рассуждавшими как-то о странностях феррарского искусства: Лигорио, Джезуальдо, Россетти⁸³... До сих пор остается загадкой этот поворот в феррарской *musica secreta*, когда после 12 лет молчания Луццаски, как раз в 1594–1596 годах выпускающий серию мадригальных сборников, становится одним из лидеров новой группы, к которой примыкает и князь Венозы. «Они не остерегаются диссонансов <...> и не испытывают страха перед жесткими, необычными и странными созвучиями», — поражается Джамбаттиста Гварини⁸⁴. Их музыка «имеет своей целью скорее пробуждать эмоции, чем единственно доставлять удовольствие», — констатирует Джованни Баттиста Дони⁸⁵. Экспрессивный *stile nuovo*, который А. Ньюкомб расценивает как реакцию против

⁸¹ *Bianconi L. Gesualdo, Carlo. P. 775.*

⁸² Карло Джезуальдо, в уединении родового замка в Авеллино извлекающий диковинные звуки из аркичембало... Не похожая ли картина повторяется почти триста лет спустя? Мансарда в швейцарском местечке Морж, Игорь Стравинский, сидящий за цимбалами (*ceimbalo ungarico*), «как Маргарита за прялкой» (Диалоги. С. 210).

⁸³ См.: Публицист. С. 249–250.

⁸⁴ Цит. по: *Bianconi L. Gesualdo, Carlo. P. 776.*

⁸⁵ Цит. по: *Newcomb A. Carlo Gesualdo and a Musical Correspondence of 1594 // Musical Quarterly. 1968. October. P. 430.*

неумеренного гедонизма мадригалов 1580-х⁸⁶, базировался на своеобразной поэзии. Следование традиции кончеттизма⁸⁷ в эллипсисах метафор и оксюморонов не поднималось здесь до холодного блеска высокой литературы: главным требованием, предъявляемым к автору, была не красота слога, а резкий контраст образов и предельный лаконизм. Поэтому феррарцы предпочитали класть на музыку современные тексты, обычно писавшиеся местными поэтами, возможно, под прямым наблюдением композитора. Это объясняет сложности с идентификацией поэтических источников в четырех книгах мадригалов Джезуальдо. Авторство установлено лишь в трех случаях (два феррарских поэта и Гварини), анонимность остальных стихов не поддается дешифровке. Небезосновательную гипотезу высказывает В. Вайсман, современный немецкий издатель Джезуальдо: поэтические тексты в Пятой и Шестой книгах могли быть написаны самим композитором⁸⁸.

Но вот какой любопытный факт привлек внимание исследователей. Многие стихи из последних книг мадригалов, созданных уже за пределами Феррары, Джезуальдо «делит» с композиторами, входившими в его феррарское окружение 1594–1596 годов: 11 аналогичных джезуальдовским текстов встречаются у Луццаски, 6 — у Ненны, 2 — у Фонтанелли. Изучение текстовых параллелей и заимствований, с одной стороны, навело Л. Бьянкони на мысль о возможности ретроспективной датировки части мадригалов Джезуальдо, опубликованных в 1611 году, и заставило прислушаться к голосу издателя Капуччо, уверявшего в предисловии, что появления Пятой и Шестой книг «свет алчно ожидал в течение 15 лет с того момента, как они были написаны»⁸⁹. С другой стороны, суммируя наблюдения над процессами мадригального творчества, исследователь

⁸⁶ *Newcomb A.* Madrigal (II): The Rise of the «Seconda Pratica» // *Grove-2001*. Vol. 15. P. 556.

⁸⁷ «Поэзия причуд» — от «conchetti» («причуды»); см.: *Maniates M.* Musical Mannerism: Effeteness or Virility // *Musical Quarterly*. 1971. April. P. 277.

⁸⁸ *Weismann W.* Revisionsbericht // *Gesualdo di Venosa. Madrigale*. Bd. 6. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, [1962]. S. 106.

⁸⁹ *Bianconi L.* Gesualdo, Carlo. P. 777.

пришел к крайне важному выводу: фундаментальным принципом мадригальной композиции является сознательная имитация работ других авторов⁹⁰. Действительно, как показывает анализ перекрестных связей между сочинениями (Л. Бьянкони) и свидетельство очевидца в лице Фонтанелли (А. Ньюкомб)⁹¹, многие зрелые мадригалы Джезуальдо написаны в атмосфере дружеского состязания с коллегами — пародирования, при котором невозможно с точностью установить приоритеты в отношениях между исходной моделью и ее имитацией.

Дает ли это основания полагать, что мадригальные рекомпозиции Стравинского, если поместить их в контекст джезуальдовского времени, можно расценивать как вполне ординарную акцию? И что композитор XX века получил воображаемую индульгенцию от феррарского музыкального содружества, обеспечивающую полную свободу художественной ревизии? «Инструментальное звучание вокальной музыки <...> не противоречит оригиналу», — читаем о «Монументе» у С. И. Савенко⁹². Подобная практика, действительно, была достаточно распространена в эпоху Ренессанса. Но что касается мадригала, парафразирование в этой сфере носило исключительно моножанровый характер, то есть не меняло вокальной сущности модели: «пересочинить» чужой мадригал означало выдвинуть свой вариант прочтения поэтического текста и так или иначе откомментировать музыкальные приемы оригинала, обусловленные текстом.

4.3.2. Стравинский — Джезуальдо: «взгляд в зеркало»

«Ноты составляют тело музыки, но слова есть ее душа», — писалось в предисловии к одному из сборников мадригалов⁹³. Пожалуй, ни в каком другом жанре удельный вес слова не был так велик. Отказываясь от вокала и

⁹⁰ Ibid. P. 778.

⁹¹ *Newcomb A.* Carlo Gesualdo and a Musical Correspondence. P. 424, 430.

⁹² *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 261.

⁹³ Цит. по: *Дубравская Т.* Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки / сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. М., 1978. С. 110.

устраняя таким образом слово в своих рекомпозициях, Стравинский посягнул на имманентную целостность мадригала, олицетворявшего суть ренессансной *musica poetica*. Решение Стравинского было тем более дерзновенным, что оригиналы Джезуальдо (*a cappella*) не имели ничего общего с мадригалами-*concertati* (с сопровождением инструментов), а сам автор, по свидетельству Фонтанелли, и мысли не допускал о внедрении инструментальных тембров в свои композиции даже в случае нехватки исполнителей-певцов, когда речь шла о возможности продублировать таким способом недостающий вокальный голос⁹⁴.

Что заставило Стравинского пойти на столь рискованный шаг и предпринять «оперативное» вмешательство в мадригальную жанровую структуру? Ведь, как и в случае с Перголези, его взгляд на композиции Джезуальдо был «взглядом в зеркало», поскольку многие компоненты джезуальдовской музыкальной поэтики резонировали его собственному творчеству 1950-х. Разумеется, двух художников объединял обостренный интерес к хроматизму. Впрочем, Стравинский, по образному выражению М. С. Друскина, в те годы одними и теми же ушами слышавший Джезуальдо и Веберна⁹⁵, мог иронизировать по поводу «хроматических страстей „*Moro lasso*“» и призывал видеть в ренессансном мастере не только «маньяка хроматизма».

По мнению Стравинского, в музыке Джезуальдо немаловажен ритм, и «ритмическая изобретательность соперничает с гармонической»⁹⁶. Сама пластика мадригального стиха — *time libre*⁹⁷ — подразумевала разного рода асимметричные структуры, столь близкие Стравинскому, будь то ритмическая нерегулярность в виде перемежающихся размеров или смелые эксперименты с внутренней конструкцией *tactus* XVI века. А вот перечень

⁹⁴ См.: *Newcomb A. Carlo Gesualdo and a Musical Correspondence*. P. 414, 416.

⁹⁵ См.: Друскин М. Игорь Стравинский. 1982. С. 94.

⁹⁶ Публицист. С. 327.

⁹⁷ «Свободные стихи» — к этой группе относится мадригал в классификации Пьетро Бембо (см.: Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2 / под ред. Вл. Протопопова. М., 1972. С. 56).

других черт, из которых, по словам М. Маньятес, складывается портрет Дездемоны — радикального маньериста: интеллектуальный конструктивизм, склонность к имитации стилей и манер прошлого, усложненность языка, перфекционизм⁹⁸. Могло бы возникнуть впечатление, что речь идет не о ренессансном художнике, а о лидере неоклассицизма XX века, когда бы не еще одно качество, отмеченное исследовательницей, — «экстатическая экспрессия и демонический сюрреализм», олицетворение тех самых «Sehnsucht» и «ausdrucksvoll»⁹⁹, против которых восставало антиромантическое сознание Стравинского. Понятен скепсис автора «Монумента» по адресу «сексуального символизма („выдыхаю“ и „умираю“»)» и других «подобных тривиальностей»¹⁰⁰ в музыкально-драматическом оформлении мадригала. Главным проводником лирико-психологических интенций в этом жанре, принявших у Дездемоны крайние формы субъективной экзальтации, была, как известно, поэзия. Стравинскому ничего другого не оставалось, как избавиться от жанрового слагаемого, решительно не вписывавшегося в его художественную систему. И если в «Пульчинелле» вынужденная инструментализация была фрагментарной (вспомним «Benedetto maledetto», где перголезиевское *brío amoroso* достигло опасной черты), то в мадригальных обработках она приобрела тотальный характер. Но композитор обеспечил себе безупречное художественное алиби.

4.3.3. От *cantare* к *sonare*

В ходе сочинения балета-pasticcio «Пульчинелла» Стравинский исследовал дефиниции музыки «вокальной» и «танцевальной» (*cantare* и *ballare*); сорок лет спустя, работая с более ранними итальянскими образцами, он разрешил другую творческую проблему, также затрагивающую глубинные жанровые

⁹⁸ Maniates M. Musical Mannerism: Effeteness or Virility. P. 278–279.

⁹⁹ «Томление» и «выразительный» (нем.); «Никакого „Sehnsucht“, никакого „Ausdrucksvoll“, — программный лозунг Стравинского, приводимый им в известной сравнительной таблице «Шёнберг — Стравинский» (Диалоги. С. 109).

¹⁰⁰ Публицист. С. 326.

основы музыки. Где проходит граница между *cantare* и *sonare/suonare*? Ответ на этот вопрос Стравинский попытался найти в процессе работы над «Монументом»: «Мои инструментровки могут рассматриваться как попытка отличия „инструментального“ от „вокального“»¹⁰¹.

Задача оказалась настолько сложной, что поначалу композитор вынужден был отказаться от своего замысла: «При ближайшем рассмотрении я пришел к выводу, что эта музыка по своему характеру чисто вокальная»¹⁰². Понадобились годы напряженного труда — погружение в стиль Джезуальдо, изучение специальной литературы от монографии Ф. Кайнера до писем Фонтанелли, консультации специалистов — О. Хаксли, Г. Уоткинса, Э. Ловинского, — чтобы проект воплотился в жизнь.

Вот как Стравинский описывал процесс работы над «Монументом» в письме к Петру Сувчинскому от 8 марта 1960 года, в преддверии сентябрьской премьеры в Венеции: «Там мы с Бобом разделяем программу (вероятно числа 24-го): Боб дирижирует Веберном и Бергом, а я второй половиной концерта — Симфония псалмов и группой мадригалов Жезуалдо [*sic*], кот[орые] я сейчас пересочиняю, переделывая его чисто вокальную музыку (и письмо) в инструментальную. Вещь не легкая. Это мой оммаж 400-летию рождения этого большого музыканта»¹⁰³.

Превращая мадригалы Джезуальдо в инструментальные пьесы, Стравинский заменяет вокальное пятиголосие звучанием камерного оркестра: от деревянных духовых представляют два гобоя и два фагота; от меди — четыре валторны (здесь трактованы как автономная секция «рожковых»), две трубы *in C* и три тромбона; в группе струнных

¹⁰¹ Диалоги. С. 211.

¹⁰² Там же. Разумеется, не поддавался инструментальному «приручению» изрезанный эмфатическими паузами «*Io pur respiro*», любимый мадригал Стравинского, по свидетельству Р. Крафта (см.: *Stravinsky in Pictures and Documents*. P. 456).

¹⁰³ Оригинал хранится в PSS. Цит. по: Переписка-4. № 2339. В свою очередь П. П. Сувчинский в письме к М. В. Юдиной от 17 января 1961 года так оценил «итальянский» опыт Стравинского: «„Gesualdo – Monumentum“ — чудо звуковой и смысловой утонченности» (Там же. № 2389).

отсутствуют лишь контрабасы (флюиды Веберна?). Столь богатая тесситурная шкала позволила композитору посредством октавных транспозиций значительно раздвинуть как верхние, так и нижние пределы звукового пространства. Особенно важна для Стравинского активизация фундаментальных басовых голосов, по его мнению, недооцениваемых Дезуальдо. В кульминационных зонах при помощи дублировок, октавных удвоений, а порой и других, более свободных привнесений в преобразуемый текст композитор добивается значительного уплотнения музыкальной ткани и в самом экстремальном варианте (хор меди и струнных в т. 21–22 «Beltà») достигает двенадцатиголосия.

Показательно, что Стравинский, воспринимающий Шестую книгу мадригалов как некую целостность, и три отобранные пьесы выстраивает по законам микроцикла. Дело не только в их звуковысотной скоординированности, выявляемой соподчинением финалисов — *D, A, G*. Главенствующую роль играет здесь тембровая драматургия, основанная на принципе антифонов. В первом мадригале активно сопоставляются струнные и валторны. Во втором на смену им приходят новые тембры — трубы с тромбонами, вступающие в диалог с деревом, прежде звучавшим лишь эпизодически. Наконец, в третьем мадригале впервые соединяют усилия все коалиции действия, все оркестровые голоса. Струнная палитра отличается дифференцированным письмом: образцы расслоения фактуры по принципу *solī-tutti* встречаются как в первой пьесе (полный квартет солистов, терцет солирующих альтов), так и в последней (квартет виолончелей). Общим для обрамляющих мадригалов оказывается и многоточие прощальных аккордов струнных, рождающее тонкую архитектурную арку.

Автор «Монуменга» по-своему режиссирует некоторые нюансы дезуальдовской модели времени. Помимо четких указаний метронома, регламентирующих темп каждой из пьес, это проявляется в стремлении укрупнить метроритмическое дыхание, избавиться от излишней дробности, а подчас и конвульсивности ритмического рисунка, спровоцированной

поэтическими деталями. Поэтому мадригал «Ma tu, sagion» Стравинский предлагает начать с сильной доли, а не с синкопированного слога, как Джезуальдо. Поэтому в мадригале «Asciugate» он стирает все восьмые — симптомы «аритмии» в композиционном пульсе, а также предпочитает $\frac{4}{2}$ размеру $\frac{4}{4}$ в разделе «Se lontano».

Пожалуй, самым радикальным модификациям Стравинский подвергает ренессансное голосоведение. Убежденный в том, что «музыку Джезуальдо можно понять лишь через его искусство голосоведения»¹⁰⁴, композитор не склонен разрушать, по его образному выражению, «шпалеры» джезуальдовской композиции или коренным образом видоизменять структуру интонационной «лозы». Звуковой состав мадригального пятиголосия образует прочный остов аранжировок; фактура Стравинского дает возможность проследить судьбу каждой из джезуальдовских линий. Исключение составляют лишь некоторые фрагменты первого мадригала, в котором, с одной стороны, метод вертикального наращивания тонов распространяется на горизонталь и приводит к вариантно-мотивному разрастанию раздела «Se lontano» (по этой причине пьеса увеличивается до 42 тактов в сравнении с 34 тактами оригинала). С другой стороны, здесь локализуются редкие в масштабах цикла «свободные зоны», сохраняющие отдельные опорные звуки оригинала либо общую направленность движения, как, например, ниспадающие мотивы «misero e solo» с фригийским бликом (т. 28–29). В подобных эпизодах «Asciugate» точная идентификация первичных интервальных структур затруднена или почти невозможна. Зато в двух последующих мадригалах Стравинский едва ли не со скрупулезной точностью придерживается исходного тонового состава и полифонического алгоритма, заданного Джезуальдо. По каким же параметрам можно оценить мастерство Стравинского, по словам Р. Влада, «до основания переработавшего музыкальную сущность» сочинений предшественника¹⁰⁵?

¹⁰⁴ Диалоги. С. 212.

¹⁰⁵ Vlad R. Stravinsky. 3rd ed. Oxford, 1985. P. 227.

Ведь композитор поставил перед собой цель «не просто переписать музыку для инструментов», но «услышать ее заново»¹⁰⁶. Принципиальные новации Стравинского в области голосоведения реализуются в двух аспектах: обострение интервальных связей и тембровая сегментация линий.

В стремлении динамизировать интервальные тяготения Стравинский заменяет секунды на септимы, ноны и более широкие варианты инверсий¹⁰⁷. Вот какой вид принимает джезуальдовский тетрахорд *b–a–g–f* из «Asciugate» (см. пример 12).

Что касается тембрового обновления вокальной полифонии Джезуальдо, перенос ренессансной графики мадригалов в многоцветную оркестровую палитру «Монумента» сопоставим с процессом полихромной обработки гравюры. При этом «инструментовка» Стравинского игнорирует классические нормы; тембровая окраска тематических линий не зависит от фразового дыхания или иных структурных пропорций. «Инструменты должны двигаться то здесь, то там <...> а не цепляться всё время за одно и то же пастбище пяти вокальных партий», — так определил задачи тембровой стратегии автор¹⁰⁸. Каждая из джезуальдовских горизонталей распределяется между различными оркестровыми голосами и благодаря спонтанным, подчас точечным переключениям с одной партии на другую дробится на множество контрастных сегментов. Например, в течение первых восьми тактов «Ma tu, sagion» сопрановый голос, начинаясь в партии первого гобоя, передается второму, затем фаготу, трубе, вновь фаготу и возвращается к первому гобою. Если представить интервальный ребус Стравинского в виде схемы, фиксирующей траектории межтембровых передач, воображаемые соединительные линии будут трассировать в ней через всю вертикаль и

¹⁰⁶ Диалоги. С. 211.

¹⁰⁷ Практика подобных интервальных преобразований возведена в «Монументе» в принцип. Единичные ее образцы встречаются и в более ранних сочинениях Стравинского. Так, в теме Ариозо из Базельского концерта (1946) за мерным покачиванием октав на тонах *a* и *b* скрывается напряженная артикуляция септим и нон.

¹⁰⁸ Диалоги. С. 211.

покроют пространство партитуры сеткой пересекающихся диагоналей. Принцип тембрового иссечения звуковых полос кульминирует в последней пьесе, экспозиционный раздел которой анонсирован Стравинским как гокет¹⁰⁹. Созвучия E-dur, Fis-dur, H-dur и Cis-dur, высвечиваемые аккордовыми «слогами» валторн в хоральном зачине третьего мадригала (т. 1–4), дали повод Л. Бьянкони упрекнуть Стравинского в посягательстве на линейную природу оригинала¹¹⁰. Между тем автор «Монуumenta», определявший манеру Джезуальдо понятием «полифоническая гармония», имел четкое представление о результирующем качестве новаторской вертикали ренессансного мастера — убежденного приверженца контрапунктической традиции.

Широкое внедрение техники гокета и элементов пуантилизма в мадригальные рекомпозиции можно было бы отнести за счет влияния Веберна. И хотя Стравинский был детально знаком с веберновской интерпретацией ричеркара И. С. Баха (в свое время также переписанной им от первой до последней ноты), думается, что метод интенсивных тембровых ротаций композитор органично вывел из самой мадригальной фактуры Джезуальдо, творчески переосмыслив характерную для него практику *inganni*¹¹¹.

¹⁰⁹ К слову, отдаленное сходство с началом «Beltà» обнаруживает инструментальная драматургия Токкаты в «Пульчинелле», где отдельные точки восьмых, словно стихийно выхваченные из тематического потока, подчеркиваются внезапными аккордами *tutti*.

¹¹⁰ *Bianconi L. Gesualdo, Carlo. P. 782.* В действительности критика Бьянкони высвечивает одну из краеугольных проблем, встающих перед исследователями творчества Джезуальдо: как квалифицировать свойственный ему уникальный тип гармонического мышления? Мнения ученых поляризуются. Такие авторы, как Ф. Кайнер, А. Эйнштейн, Г. Маршалл, Э. Ловинский, проецируют на музыку Джезуальдо позднейшие системы — от функциональной гармонии до атональности; другие — К. Дальхаус, Р. Джексон, Л. Бьянкони, а также отечественные специалисты — Т. Дубравская, Н. Симакова, Л. Шевлякова, Н. Казарян — предлагают анализировать его вертикаль исключительно с точки зрения модальной гармонии переходной эпохи. К позиции «аутентистов» близок и Стравинский.

¹¹¹ При помощи термина «*inganno*» (букв. «обман», «подмена»), введенного в музыкальную практику Артузи (1603), Р. Джексон описывает способы трансформации греческого тетрахорда, унаследованного Джезуальдо от хроматистов первого поколения (см.: *Jackson R. On Frescobaldi's Chromaticism and Its Background // Musical Quarterly. 1971.*

4.3.4. Следустраненного слова в драматургии «Монуменга»

Итак, «Монумент Дездемон» демонстрирует виртуозную жанровую метаморфозу вокального материала¹¹². Но удалось ли автору, изъясвшему поэтический текст из партитуры, полностью освободиться от диктата слова?

Этот дискуссионный вопрос мог бы стать темой отдельного исследования. По мнению Т. Н. Дубравской, высказанному в статье 2004 года, эксперимент Стравинского был радикальным и удаленные поэтические строки не оставили никаких следов в новом тембровом теле мадригалов Дездемон. «Зафиксированная в партитуре „Монуменга Дездемон“ инструментальная артикуляция и внутреннее членение фраз на мотивы решительным образом не считаются с текстовой артикуляцией вокального оригинала, — писала исследовательница. — Сохраняется только наиболее крупное фразовое членение, внутренняя же артикуляция выполнена Стравинским принципиально иначе, — так, как будто бы текста вообще не было прежде»¹¹³. Справедливости ради стоит отметить, что в более позднем (2006) варианте указанной статьи Т. Н. Дубравская воздерживается от столь категоричных заявлений, не касаясь данной проблемы вовсе¹¹⁴.

С одной стороны, эскизы «Монуменга», хранящиеся в Фонде Пауля Захера, действительно носят чисто инструментальный характер и не содержат оригинального поэтического текста; какие-либо вербальные комментарии в них также отсутствуют, включая элиминирование

April. P. 262–265). Изобретательность Дездемон приводит к свободным перестановкам тонов тетраорда Вичентино как в одном голосе, так и в парах голосов. Подобные *inganni* — игровые образцы перекрестных тоновых перемещений (не обязательно в хроматическом контексте) не могли пройти мимо Стравинского.

¹¹² Правда, и это сочинение Стравинского, вскоре после концертной премьеры 1960 года представленное в хореографии Дж. Баланчина, оказалось музыкой «в известном смысле танцевальной».

¹¹³ Дубравская Т. Н. Стравинский — Дездемон: возвращение назад или открытие нового? // Старинная музыка сегодня: Материалы научно-практической конференции / редкол. А. Цукер и др. Ростов-на-Дону, 2004. С. 244.

¹¹⁴ См.: Дубравская Т. Н. Стравинский — Дездемон: возвращение назад или открытие нового? // Стравинский в контексте времени и места: материалы научной конференции / ред.-сост. С. И. Савенко. М., 2006. С. 112–119.

поэтических названий¹¹⁵. С другой стороны, сам Стравинский, приступая к реконструкции мадригалов, констатировал их чисто вокальный характер¹¹⁶.

Примечательно, что, комментируя свою работу над Джезуальдо, композитор активно оперирует итальянскими названиями мадригалов, а не их номерами. Поэтическое содержание «Asciugate», «Ma tu, cagion» и «Beltà» не только не противоречит циклической целостности, но и выступает в качестве одного из ее слагаемых. Мотивы разлуки и любовных мук, граничащих со смертью, объединяют лаконичные строки джезуальдовских песен. Благодаря подразумеваемому тексту между двумя первыми рекомпозициями возникает даже своеобразное динамическое сопряжение, подкрепляемое тонико-доминантовым эффектом: финал первой пьесы — «и убивает меня боль» (аккорд D-dur), зачин последующей — «но ты, причина этой жестокой боли, что к смерти меня ведет» (аккорд A-dur).

В представлении Стравинского аранжировки «Монуменга» всё же продолжают оставаться «инструментальными канцонами» — по крайней мере, именно так он обозначил собственную версию второго мадригала. Инструментам предписывается «петь», и парадоксальные ремарки *cantando* совсем не редкость в каждой из трех частей партитуры. Отсутствие ударных инструментов, тяготение к прозрачности в преобладании *p* и *mf*, засурдиненная медь и штрих *sul ponticello* у виолончелей — не имитирует ли Стравинский (вольно или невольно) звучание ансамбля мадригалистов, поющих «не полным голосом, а артистически — фальцетом или *sotto voce*», без «бархатных *vibrati*»¹¹⁷?

¹¹⁵ PSS. Mf 122. S. 0847–0859. Многосоставные эскизные фрагменты располагаются в следующем порядке с такими пестрыми авторскими наименованиями: «Libro Sexto II», «After Gesualdo's Madrigal XIV (fifth book)», «Madrigale XVIII libro quinto». Первый блок эскизов записан в виде пятиголосия на трех нотоносцах — по два голоса на крайних нотоносцах, один голос на среднем, лишь в последнем наброске этой серии есть наметки инструментовки; второй блок эскизов имеет вид фортепианного переложения с отдельными указаниями на инструментовку; третий блок — партителла с прочерченными кое-где линиями голосоведения.

¹¹⁶ См.: Диалоги. С. 211.

¹¹⁷ Публицист. С. 328.

Родовую печать слова хранит и базовая конструкция каждой из рекомпозиций. Игра звуковыми объемами, привнесенная в музыку Джезуальдо в качестве дополнительного драматургического плана, разворачивается словно поверх мадригальной формы и не нарушает ее силуэта, отлитого поэзией. Авторские знаки препинания, проставленные Стравинским, плавно следуют смене мадригальных модулей (*verse-phrase moduls*)¹¹⁸, в отдельных случаях разбивая их на более дробные фразировочные ячейки. И внутри фактурных блоков, в каждом из мадригалов, складывающихся в неповторимый узор, продолжается латентная жизнь слова. Проводником ее часто оказывается ритм — столь близкая Стравинскому акцентная игра, воплощенная Джезуальдо в слоговых синкопах, заведомо «неправильных» и блуждающих ударениях. Так, ударный слог в мотиве «*dolore*» («*Beltà*») в разных голосах появляется поочередно на 1-й, 2-й, 8-й, 3-й, 7-й четвертях такта, и таких примеров, зафиксированных инструментальными слепками «Монуменга», множество.

«*Imitare le parole*» — при всей иронии Стравинского по адресу главного девиза мадригального жанра его рудименты встречаются в рекомпозициях¹¹⁹. Следование автора «Монуменга» смыслу «*crudeltà*» («жестокость») в т. 21–25 мадригала «*Ma tu, sagion*» очевидно. Сегмент текста с подразумеваемой фразой «*de la tua crudeltà*» Стравинский маркирует повтором, динамикой *f* и плотностью *tutti*. Стягивая здесь все девять инструментов-участников, композитор моделирует фактурную, тесситурную и образную (!) кульминацию пьесы, хотя Джезуальдо не дает к этому прямого музыкального повода. Инициатива Стравинского формирует еще одну кульминационную зону, на сей раз «тихую», в мадригале «*Asciugate*», где словно под увеличительное стекло интерпретатор помещает *corria* — заключительный

¹¹⁸ См.: *Jackson R. Gesualdo. The Man and His Music.* By G. E. Watkins. P. 304.

¹¹⁹ Кстати, именно яркая «музыкально-драматическая» находка — вступление семиголосия на словах «семикратное милосердие заступников» в «*Plumina nos*», одном из трех латинских песнопений Джезуальдо, обработанных Стравинским, — вызывала неподдельную гордость композитора.

дистих с воображаемым «*m'uccide il duolo*» («убивает меня боль»). Экстремальное для ренессансной гармонии созвучие большого мажорного септаккорда на слове «убивает» оттеняется выписанным замедлением темпа (с т. 39). Не исключено, что именно к этому музыкальному фрагменту обращена реплика Стравинского о возможных контекстах слова «*uccide*» у Джезуальдо, единственная его реплика в сторону «*musician and murderer*»¹²⁰.

Партитуры первой и последней рекомпозиций скрывают в толще голосов неожиданные ремарки *dolce*. Одна из них подчеркивает начало нового раздела в «*Asciugate*» («*Ahi, che pianger debbo io*» — «Ах, плакать должен я»), комментируя горестный возглас валторн (т. 23). Другое *dolce* Стравинского сопровождает выделенные увеличением такты 32–33 «*Asciugate*», в оригинале со словами «*che partendo da voi*» — «ведь от вас уезжаю» (см. пример 13а), а также звуковысотный и гармонический аналог этой фразы, найденный им в музыке заключительного мадригала в тактах 10–13 с воображаемыми словами «*che tormentato cor*» — «ведь страдающее сердце» (см. пример 13б).

Джезуальдовскую диатонику этих эпизодов, приближающуюся к переменному *Es-dur* с плагальными оборотами, автор «Монуumenta» услышал в славянском колорите: образ храмового пения в «*Asciugate*» и воспоминание о квартетном стиле Чайковского в «*Beltà*» причудливо дополняют позднеренессансный *stilus phantasticus*. Наконец, невероятное для Стравинского *dolcissimo* сопутствует «*del morire*», истаивающему у гобоев в «*Beltà*» (т. 15).

Отзвуки итальянских слов, слогов, фонем, когда-то проинтонированных князем Венозы, реют над великолепием инструментальных витражей «Монуumenta». В 1959 году Стравинский, оказавшись на могиле Джезуальдо в Неаполе, обнаружил, что надпись на

¹²⁰ См.: Публицист. С. 325. «Музыкант и убийца» — подзаголовок первой англоязычной монографии о Джезуальдо (*Gray C., Heseltine P. Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, Musician and Murderer* [1926]. 2nd ed. Westport, 1971).

надгробии не упоминала ни о музыкальных заслугах, «ни даже о том, что покойный был музыкантом»¹²¹. Композитор не мог смириться с этим фактом, хотя был сведущ в обычаях времени. Он знал и о том, что высокородный дон Карло Джезуальдо, скрывавшийся под псевдонимом *Giuseppe Pilonij* в первых двух книгах мадригалов, после неожиданной феррарской публикации 1594 года легализовал серьезность своих композиторских намерений и свою одержимость музыкой, словно бросая вызов условностям кодекса *Il Cortegiano*. «Мой *Monumentum* написан к 400-летию со дня рождения одного из самых индивидуальных и самобытных музыкантов, когда-либо рожденных для моего искусства, так как Джезуальдо — прирожденный композитор»¹²², — сопроводительная декларация из «Диалогов» словно восполняет недостающие строки в эпитафии великому итальянцу. Вместе с тем *Monumentum* — шаг Стравинского навстречу волнующему прошлому, в аристократическое духовное братство академий — академии Фабрицио Джезуальдо в Неаполе, *Accademia dei Partici* при феррарском дворе; *Monumentum* — вклад русского мастера в сокровищницу европейской *musica reservata*.

Опыт современного прочтения Джезуальдо, осуществленный Стравинским, был продолжен другими композиторами; среди наиболее значительных сочинений на этом пути Л. В. Кириллина называет оперы С. Шьярино «Лживый свет моих очей» (1998) и А. Шнитке «Джезуальдо» (1994); в 4-й картине последней (с подзаголовком «Концерт») содержатся «наиболее отчетливые аллюзии на стиль мадригалов Джезуальдо»¹²³.

Когда все рекомпозиции Стравинского были уже завершены, композитор, размышляя над морфологией своей фамилии («скорее

¹²¹ Публицист. С. 330.

¹²² Диалоги. С. 212.

¹²³ Кириллина Л. В. Возрождение Возрождения: итальянская музыка XVI–XVII веков в России XX века // Италия — Россия: четыре века музыки / ред.-сост. Л. В. Кириллина. М., 2017. С. 43.

прилагательное, а не существительное в русском языке»), подытожил: «Мою 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»¹²⁴.

¹²⁴ Публицист. С. 221–222.

Глава 5. Интерлюдия *Hispanica* (вокруг этюда *Мадрид и Эспаньолы*)¹

В «Третьей тетради эскизов» Игоря Стравинского, хранящейся в Фонде Пауля Захера, среди разнообразных нотных материалов можно отыскать несколько заметок на разные темы, в том числе и такое наблюдение: «Дух латинского человечества нам, славянам, ближе, чем англо-саксонского, не говоря уже специально о немцах, этой карикатуре человечества — немцы *Wunderkind*'ы, у немцев не было никогда молодости, немцы *Überwunderkind*'ы, у них не будет и старости. То ли дело Испания. Ее старость умилительна»².

Так думал Стравинский в 1917 году. Акцент на испанской культуре, характерный для его эстетического видения во второй половине 1910-х, как и романские приоритеты в целом, показательные для художника, приближавшегося к неоклассической фазе творчества, во многом были предопределены стратегией и тактикой антрепризы Сергея Дягилева, как раз в то время начавшего интенсивное освоение романских культурных территорий. Испанский цикл, открытый спектаклем «Менины» (1916) по картине Д. Веласкеса на музыку Г. Форе, кульминировал в балете М. де Фальи «Треуголка» (1919); хореографом в обеих постановках выступил Леонид Мясин³. В дягилевском «испанском» арсенале существовал и уникальный спектакль «Квадро фламенко» («*Cuadro flamenco*», 1921) с подлинной народной музыкой и хореографией; незавершенными остались

¹ Текст данного раздела включает материал публикации соискателя: *Брагинская Н.* Стравинский в стиле *español* // Искусство музыки: теория и история (эл. журнал ГИИ). 2012. № 4. С. 19–32.

² PSS. Mf 123. S. 0152. Это высказывание Стравинского, появившееся во времена «антигерманской истерии» и в оригинале записанное композитором на русском языке, с существенными неточностями воспроизведено в переводе с английского в издании: Публицист. С. 401.

³ См.: *Суриц Е. Я.* Испанские балеты Л. Ф. Мясина // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 4. С. 49–56; *Garcia-Marquez V.* Massine: A Biography. N.Y., 1995.

проекты балетов «Испания» и «Триана»⁴. Впрочем, знакомство Стравинского с сокровищами испанской культуры началось еще в России, задолго до погружения в интернациональную атмосферу антрепризы Дягилева.

Русский музыкальный миф об Испании Стравинский интенсивно впитывал во времена своей петербургской юности, знакомясь с сочинениями Глинки и Даргомыжского, Балакирева и Чайковского, Глазунова и Римского-Корсакова⁵. Важной частью этого мифа стали не только увертюры, романсы и фрагменты сценических сочинений отечественных композиторов, но также и испанские балеты Минкуса – Петипа, и «оперная Испания», включая «Кармен» в интерпретации русских исполнителей. Стравинский, разумеется, знал постановку «Кармен» в Мариинском театре, осуществленную еще в 1885 году⁶; в феврале 1902-го смертельно больной отец Игоря Стравинского, ведущий бас Императорских театров, в последний раз вышел на Мариинскую сцену, исполнив партию Цуниги⁷. О блистательном вкладе Фёдора Стравинского в трактовку «испанского» шедевра Бизе можно судить по отклику на «третий дебютный спектакль» молодого Фёдора Шаляпина в Санкт-Петербургской Императорской опере в сезоне 1895/96 года: «...слаб г. Шаляпин в роли лейтенанта [капитана Цуниги], где он, безусловно, подражал отличному исполнению Стравинского»⁸.

⁴ См.: *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова. Пермь, 2009. С. 104.

⁵ О русской музыкальной «испанистике» XIX века подробно см.: *Некрасова Г. А.* Образ Испании в русской музыке (XIX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом. С. 227–251; *Некрасова Г. А.* Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) // Научный вестник Московской консерватории. Т. 3. Вып. 4. (Декабрь 2012). С. 16–27.

⁶ Постановку «Кармен» 1913 года в Театре музыкальной драмы (реж. И. М. Лапицкий), о которой пишет М. С. Друскин (см.: Диалоги. С. 260), И. Стравинский, последний раз побывавший в Санкт-Петербурге осенью 1912 года, не мог знать. Но высокую оценку гения Бизе композитор пронес через десятилетия (см.: Публицист. С. 406).

⁷ См.: *Клинько Т. В.* Основные даты жизни и творчества Ф. И. Стравинского // Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания / сост. и примеч. Л. Кутателадзе; общ. ред. А. Гозенпуда. Л., 1972. С. 204.

⁸ Новое время. 1895. 12 ноября (Цит. по: Там же).

После Петербурга контакты с испанским искусством продолжились для Игоря Стравинского в Париже: именно здесь русский композитор мог составить впечатление о современной испанской музыке в ее академических образцах благодаря знакомству с Мануэлем де Фальей и Энрике Гранадосом, пианистом Хосе Итурби и скрипачом Хосе Порты; в дальнейшем список пополнится именами Андреса Сеговиа и Пабло Казальса (последний подчас выступал в масс-медиа как эстетический оппонент Стравинского).

Открытие Игорем Стравинским реальной Испании произошло в мае–июне 1916 года, когда почва для его первого испанского путешествия была уже подготовлена. Той весной испанский король-балетоман Альфонсо XIII пригласил труппу Дягилева в Мадрид. «Ballets russes» возвращались из Америки, когда после высадки в Кадисе 17 мая Дягилев телеграфировал Стравинскому в Морж; через два дня, наперекор трудностям военного времени, Стравинский отправился в Испанию⁹. Юго-западная окраина Европы, державшая политический нейтралитет, по словам Р. Бакла, напоминала в то время «безмятежный райский сад, куда не доносился лай собак войны»¹⁰. На спектаклях «Жар-птицы» и «Петрушки» публика приветствовала Стравинского бурными овациями, двор удостоил его приемом. Он ходил на бои быков и так пристрастился к этому зрелищу, что позже, поселившись с семьей в Биаррице, стал настоящим aficionado: в течение трех лет (1921–1924) старался не пропускать ни одной корриды в округе¹¹.

⁹ Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 265.

¹⁰ Цит. по: Ibid. P. 612 n49.

¹¹ Диалоги. С. 83. Любопытно сравнить с реакцией Глинки: «Был на травле быков, первое впечатление было какое-то дико-странное, но потом я привык и впоследствии находил занимательность в этой кровавой драме, где каждый участвующий находится в непрерывной опасности» (цит. по: Тышко С., Куколь Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Часть 3. Путешествие на Пиренеи или испанские арабески. Киев, 2011. С. 89). Старший сын Стравинского, Фёдор, вспоминал, как захватывающе артистично отец передавал впечатления от корриды, показывая детям «движения и жесты тореро, с красным пледом, перекинутым через стул» (цит. по: Griffiths G. Stravinsky's Spain: Fan or Mirror? P. 91).

Если верить свидетельству Р. Крафта, весной 1916-го в Испании Стравинский пережил «один из самых волнующих месяцев» своей биографии¹². Столица Испании, где полнокровная жизнь начиналась с наступлением сумерек, стала для композитора своеобразной «территорией свободы»; С. Уолш предполагает, что Стравинский, оказавшись в Испании, мог испытать «чувство вхождения в зону вне времени, где действия не имели безжалостных, неумолимых последствий»¹³.

Разумеется, из своего первого испанского путешествия композитор вынес и щедрые художественные впечатления, в том числе музыкальные. В Мадриде он встретился с ведущими испанскими музыкантами¹⁴ и укрепил свою дружбу с Мануэлем де Фальей, неизменно выказывавшим готовность в сотый раз слушать «Свадебку», когда ее автор подходил к фортепиано.

В свою очередь, Стравинский признается в «Хронике», что просиживал целые вечера в таверне, «слушая без конца прелюдии настроивающего инструмент гитариста и богатые фиоритуры протяжной арабской мелодии, распеваемой певицей с низким грудным голосом и бесконечным дыханием»¹⁵ (вероятно, в стиле *cante jondo*). Слух Стравинского также завораживали причудливые темы, исторгавшиеся в мадридской ночи из жерл многочисленных механических фортепиано и музыкальных автоматов¹⁶. А вот и дневное наблюдение. «Каждый день, — сообщает композитор, — в определенный час я слышал из своей комнаты отдаленные звуки духового

¹² Stravinsky in Pictures and Documents / ed. by V. Stravinsky, R. Craft. N.Y., 1978. P. 141 (цит. по: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 265). Восприятие Испании как страны «благословенной», «давшей ни с чем не сравнимое ощущение счастья и полноты жизни», характерно и для Глинки, который, как и Стравинский, впервые пересек испанскую границу в последней декаде мая, правда, 71 годом раньше (см.: Некрасова Г. А. Образ Испании в русской музыке (XIX век). С. 233).

¹³ См.: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 265. Здесь был возможен запретный роман с балериной дягилевской антрепризы Лидией Лопуховой, ради которой он отказался от поездки по Каталонии, и другие безрассудства.

¹⁴ И. А. Кряжева особенно выделяет музыкального критика Адольфа Саласара, наряду с Фальей способствовавшего популяризации музыки Стравинского в Испании (см.: Кряжева И. А. Испания // История зарубежной музыки. XX век. М., 2005. С. 66).

¹⁵ Хроника (Вершинина). С. 153.

¹⁶ Там же. С. 161.

оркестра, играющего „Paso doble“». «По-видимому, подобной музыкой заканчиваются военные упражнения», — сочувственно добавляет здесь бывший петербуржец, когда-то живший по соседству с морскими казармами, под аккомпанемент ритуальных флейт и барабанов¹⁷. Близость Испании и России он ощущал во многом, начиная со «смены рельсов» при въезде в страну¹⁸.

«Пылкий мистический дух» испанского католицизма Стравинский расценил как необычайно «близкий по своей сущности русскому религиозному духу»¹⁹. В этом мнении композитор укрепился через пять лет, в 1921 году, когда вместе с Дягилевым провел Страстную неделю (*semana santa*) в Севилье, «знаменитой своими процессиями»²⁰. «Между народной музыкой Испании, особенно андалусской, и русской народной музыкой» он видел «глубинную связь, которая, без сомнения, обнаруживается в <...> общих ориентальных истоках»²¹. Композитор был не одинок в подобной оценке. По свидетельству В. Стасова, не кто иной, как Глинка, рассуждая о русской и испанской музыкальной культурах, «всегда признавал их родство и сам лично со своей страстью к испанским мелодиям» мог служить «лучшим доказательством этого родства»²². В парижском интервью 1921 года Стравинский отмечал: «Некоторые андалусские песни напоминают мне мелодии наших русских областей и будят во мне атавистические

¹⁷ Там же. С. 151. Именно такой жанровый оттенок (парадная военная музыка) получит его собственный «пасодобль» — «Королевский марш» в «Сказке о солдате», правда, с характерными метрическими перебивами с 2/4 на 5/8 и смещениями сильной доли.

¹⁸ Там же. С. 150.

¹⁹ Там же. С. 152. «Глубоко религиозный темперамент» испанского народа Стравинский с восторгом открыл для себя, посетив Толедо и Эскориал.

²⁰ «Все эти семь дней мы бродили по улицам, смешавшись с толпой, — описывает Стравинский. — Приходится удивляться, что эти полужызыческие, полухристианские празднества, освященные веками, не утратили ни своей свежести, ни жизненности...» (Хроника (Вершинина). С. 215).

²¹ Цит. по: Публицист. С. 33.

²² Цит. по: Некрасова Г. А. Образ Испании в русской музыке (XIX век). С. 250.

воспоминания. В андалусской музыке нет ничего латинского. Им досталось в наследство от восточной культуры богатое чувство ритма»²³.

Помимо ритмической изощренности с родственной его собственной манере асимметрией, Стравинского притягивала в народной испанской музыке своеобразная идея порядка. «Это искусство на редкость многосоставное, очень детализированное, очень логичное и строго выверенное <...> истинное искусство сочинения», — констатировал композитор в том же интервью. Летом 1916-го Стравинский, как указывает С. Уолш, даже купил в Мадриде граммофонные записи испанского фольклора и наслаждался ими как идеалом «музыки спонтанной и бесполезной, музыки, которая не имеет намерения *выражать что-либо* [курсив мой. — Н. Б.], которая льется из души и различна для каждой души», — так несколько недель спустя он объяснял Р. Роллану²⁴.

Подобные признания противоречат суховатым характеристикам из «Хроники», возможно, в большей степени относящимся к образцам фольклоризма в профессиональной музыкальной культуре. Не с этим ли скептицизмом связаны замечания по адресу Фальи: после премьеры «Треуголки» в 1919-м Стравинский говорит автору, что «наилучшие в его партитуре места не обязательно „испанские“»²⁵, а в конце 1920-х хвалит неоклассические опусы Фальи — как знак «таланта, решительно освободившегося из-под пагубного для него влияния фольклора»²⁶?

Каковы же были музыкальные последствия испанских недель 1916-го в собственном творчестве Стравинского? В 1917 году под прямым воздействием счастливой поездки из-под его пера вышли два миниатюрных «музыкальных сувенира» (Ч. Джозеф)²⁷ общей продолжительностью около

²³ Цит. по: Публицист. С. 33.

²⁴ Цит. по: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 265.

²⁵ Диалоги. С. 101.

²⁶ Хроника (Вершинина). С. 296.

²⁷ См.: Joseph C. M. Stravinsky and the Piano. Michigan, 1983. P. 65.

пяти минут: Эспаньола в цикле Пяти легких пьес для фортепиано в четыре руки²⁸ и Этюд для пианолы²⁹. Оба сочинения в дальнейшем были оркестрованы автором: Эспаньола стала частью Сюиты № 1 для камерного оркестра в 1925-м³⁰, а Этюд для пианолы под названием «Мадрид» положил начало циклу Четырех этюдов для оркестра в 1928-м³¹. Несмотря на предельную афористичность, нельзя недооценивать значение этих сочинений в наследии их автора.

В русской музыке обращение к Испании, сопряженное с освоением инаких художественно-стилевых элементов, как правило, «становилось источником обновления языка, — констатирует Г. А. Некрасова. — Не случайно <...> создание многих „испанских“ произведений связано с переломными моментами в эволюции композиторов и приходится на период их наиболее интенсивных поисков новых путей в искусстве»³². Как увидим, испанские сочинения Стравинского подтверждают данную закономерность.

По наблюдению С. Уолша, миниатюры Пяти легких пьес «показывают, как технологический процесс, эволюционировавший в одном стилистическом контексте, может с готовностью адаптироваться к другому; в этом смысле пьесы пророческие»³³. Во всяком случае, и в Эспаньоле, и в Этюде речь идет о проекции на испанскую стилистическую канву той техники попевок, которая сложилась у Стравинского на русском

²⁸ Цикл с облегченной первой партией (в отличие от упрощенной второй партии в более ранних Трех легких пьесах) включает следующие миниатюры: *Andante*, *Española*, *Balalaïka*, *Napolitana*, *Galop* (см.: Igor Stravinsky. *Five Easy Pieces for piano duet*. London: Chester, 1917). Самую раннюю датировку премьеры предлагает С. Уолш: 9 февраля 1918 года, Париж, Дж. Меерович и А. Казелла (см.: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring*. P. 618 n100).

²⁹ Этюд выпущен фирмой «Aeolian» в виде перфорированного ролика (№ T967B, 1921); премьеры 13 октября 1921 года, Лондон, зал Эолиан (см.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions*. P. 1446).

³⁰ В нее вошли *Andante*, *Napolitana*, *Española*, *Balalaïka*; премьеры 2 марта 1926 года, Харлем.

³¹ Оркестрованный первым и исполненный автономно 16 ноября 1928 года в Париже, в окончательной версии цикла Четырех этюдов (1929) «Мадрид» стал завершающей пьесой (№ 4, после Трех пьес для струнного квартета, переложенных на оркестр).

³² *Некрасова Г. А. Образ Испании в русской музыке (XIX век)*. С. 228.

³³ *Walsh S. The New Grove Stravinsky*. London: Macmillan, 2002. P. 16.

фольклорном материале. Таким образом, едва ли не впервые в его неофольклорные швейцарские годы, еще до «Сказки о солдате» и «Пульчинеллы», Эспаньола и Этюд демонстрируют активный выход за рамки русских интонационных моделей, предвосхищая универсалии неоклассицизма. И не закономерно ли, что радикальное раздвижение географических пределов мышления композитора происходит именно на испанском материале? Импульс был силен, недаром композитор писал об удивительной самобытности Испании: «Все европейские страны отличаются друг от друга гораздо меньше, чем эта страна, лежащая на самом краю нашего континента и уже граничащая с Африкой»³⁴.

Как воплощается испанская манера в *Espanola*? Белоклавишная мелодия с вариантным повтором мотивов, балансирующая между центрами *C* и *G*, тяготеет, скорее, к русским образцам, если не считать единичных намеков на «испанское» в мимолетных интонационных поворотах и синкопах (см. пример 14). Основная тема излагается в октаву в партии *Prima*, предназначенной для малоопытного пианиста (она писалась в расчете на старших детей композитора). Любопытно, что хотя благодаря ритмическим сдвигам и перебивкам в реальном звучании возникает характерный эффект чередования двух- и трехдольного метра, Стравинский выдерживает всю пьесу в одном фиксированном размере, $\frac{3}{8}$ — вероятно, из опасения шокировать Федю и Мику, неверными пальчиками нащупывавших безыскусную мелодию, отстраненно парящую над замысловатыми кунштюками второй партии.

Именно в партии *Secondo*, сложной и детализированной, концентрируются главные стилистические находки. Ее дискретная виртуозная фактура имитирует звон испанских гитар. Дрожащий, пульсирующий, временами почти конвульсивный ритмический рисунок комбинирует взрывы тридцатьвторых, причудливо разбитые группы

³⁴ Хроника (Вершинина). С. 151.

шестнадцатых, пуанты восьмых. Здесь и резкие перепады динамики, когда уже в первом такте грянувшее *f* внезапно сменяется вкрадчивым *p*. Здесь битональные наложения богато альтерированных гармонических комплексов и отдельных узорчатых линий, акцентирующих триольный мотив опевания (на правах некоего национального музыкального символа он перейдет в Этюд для пианолы). Комментируя ритмическую изобретательность Эспаньолы, Ч. Джозеф говорит о формировании «обусловленного <...> явно программным намерением *фиоритурного* стиля, который позже расцветет даже еще более пышно в пианизме *Adagietto* Сонаты 1924 года»³⁵. По мнению Х. Хофмана, уже фортепианный формат Эспаньолы предполагает, что автор с самого начала имел в виду оркестровую звучность³⁶. Тяга к предельной концентрации выражения, свойственная фортепианному оригиналу, обострена в оркестровой версии Эспаньолы, где парафразируемые «фольклорные образцы <...> очищены от традиционных форм музыкальной выразительности таким образом, что остается скелет оригинала, отделенного от ожидаемого контекста и поднятого до нового музыкального характера свежей инструментовкой»³⁷. В плане оркестровой драматургии, в сравнении с приглушенным *Andante* и блестящими красками Неаполитаны и Балалайки, Эспаньола занимает промежуточное положение в цикле³⁸. Струнная группа, в этой пьесе наделенная исключительно аккомпанирующей функцией (щипково-ударный штрих, *détaché*, никаких легатных линий), лишь оттеняет разнообразные *solí* духовых: октавное удвоение основной мелодии (комбинации флейт и гобоя в крайних разделах, сочетание кларнета и валторны — в середине) или автономный подголосок, пришедший из «второй партии» фортепианной версии и порученный фаготу. В условиях предельной экономии средств в оркестровых решениях обращает

³⁵ *Joseph C. M. Stravinsky and the Piano*. P. 65.

³⁶ *Hofmann H.-G. Booklet // Igor Stravinsky. Suites Nos. 1 & 2. Miniatures and Songs. Kammerorchester Basel, cond. C. Hogwood. CD Swiss: Arte nova Musikproduktions, 2002. P. 11.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ См.: *Igor Stravinsky. Suite No 1 for Small Orchestra. London: Chester, 1926.*

на себя внимание дублировка ведущей темы в партии трубы *in C* — с новым, импульсивным ритмическим рисунком, отсутствовавшим в фортепианном оригинале (остинатные группировки из четырех тридцатьвторых и восьмой). Подобное «диминуирование» долгой длительности (в данном случае — четверти) как средство внутренней динамизации образа можно встретить у Стравинского, например, в ранней обработке шопеновского Ноктюрна *As-dur* (1909). Как видим, в Эспаньоле нашли отражение такие показательные черты «испанской идиомы» (термин Дж. Б. Тренда³⁹), как имитация затейливой гитарной фактуры, а также особенно близкое Стравинскому в испанской музыке «необычайное <...> богатство ритма» с характерным «триольным раздроблением длительностей» или «взаимодополняющей ритмикой множественных ритмических линий»⁴⁰.

Еще более радикально испанское письмо в Этюде для пианолы, созданном после двухнедельного пребывания Стравинского в Неаполе, «этом наполовину испанском, наполовину восточном городе»⁴¹, где композитор весной 1917 года мог освежить свои мадридские впечатления. Даже размеренный швейцарец Эрнест Ансерме так увидел Неаполь в 1917-м: «Безумный Napoli. Желтый на голубом море, механические фортепиано (*sic!* — *H. B.*). Бордели с балконами на улицу, с девушками, принимающими ножные ванны. Корова во внутреннем дворе. Аромат Испании. Смог в небе и горящая лава в теле»⁴².

Возвращаясь к Этюду Стравинского: именно он стал первым сочинением в истории музыки, написанным специально для пианолы, и предвосхитил долгую полосу увлечения Стравинского этим, по выражению композитора, «шизоидным», выражающим «дух автомобиля»

³⁹ См.: *Trend J. B. Manuel de Falla and Spanish Music*. N. Y., 1929.

⁴⁰ *Гладкова О. И.* Народные истоки стиля Мануэля де Фальи: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1992. С. 24.

⁴¹ Хроника (Вершинина). С. 158. Южная Италия долгое время находилась под властью Испании.

⁴² Цит. по: *Walsh S. Stravinsky*. A Creative Spring. P. 277.

инструментом⁴³. Думается, страсть к пианоле у Стравинского можно расценивать как дань композитора «новому динамизму» или «новой деловитости» — урбанистическое направление в музыке по-разному именовали во Франции и в Германии⁴⁴. В 1990-е годы была реконструирована и опубликована пианольная партитура⁴⁵, кроме того, мы можем судить об этой музыке по переложению для двух фортепиано, выполненному сыном Стравинского, Святославом-Сулимой (1951), и по авторской оркестровой редакции (1928).

Оркестр этюда «Мадрид» гораздо более массивен в сравнении с камерной инструментовкой Эспаньолы, в которой из меди присутствуют лишь валторна да труба *in C*. В «Мадриде» это полновесный тройной состав с четырьмя тромбонами и тубой, с фортепиано, с литаврами⁴⁶. Но слушатель не обнаружит здесь буйства оркестровых красок и тематической роскоши, отличающих испанские страницы музыки Римского-Корсакова или Глазунова. Ярусная, дробная оркестровка и прогрессирующее качество «отчетливости», скорее, приближают пьесу к манере Глинки. Впрочем, Стравинский и не скрывал, что создает современный аналог глинкинскому «Воспоминанию о летней ночи в Мадриде»⁴⁷.

Панорамирование ночной многоголосицы испанской столицы приводит в случае Стравинского к рождению уникальной политематической,

⁴³ Диалоги. С. 83; Публицист. С. 61.

⁴⁴ В воспоминаниях Рамю есть выразительный эпизод, характеризующий Стравинского как человека новой эпохи: «...Нашему сближению способствовали новые средства связи. <...> У Стравинского, конечно, был телефон; у меня телефона, разумеется, не было, зато моя соседка, хозяйка прачечной (Стравинский сразу же отыскал ее номер по телефонному справочнику) позволила мне пользоваться своим. <...> Стравинский прекрасно разбирался во всяких технических шпучках, телеграфных кодах и тому подобных вещах, которые современная цивилизация предоставляла в его распоряжение, — с каждым днем открывались новые возможности, что его нисколько не смущало, — он пользовался всем этим с изумительной легкостью» (*Рамю Ш.-Ф.* Воспоминания об Игоре Стравинском. С. 20–22).

⁴⁵ *Lawson R.* Étude pour Pianola by Igor Stravinsky // *The Pianola Journal*. 1993. № 5. P. 4–22 (см.: Переписка-2. С. 698).

⁴⁶ См. партитуру: *Igor Stravinsky. Quatre études pour orchestre. Full Score. Rev. 1952.* London: Boosey & Hawkes, 1971.

⁴⁷ См.: Хроника (Вершинина). С. 161.

сегментированной формы, напоминающей об айвзовских экспериментах с музыкальным пространством. Из начального звукового гула, прорезаемого отдельными сольными возгласами и взлетающими пассажами струнных, выплывает орнаментированный напев гобоя (отдаленный намек на глинкинский *punto moqueno?*), сменяющийся танцевальным эпизодом в духе фламенко; возникающая далее лирическая флейтовая мелодия с очертаниями танго внезапно прерывается комичным соло тубы, а «петрушечные» моноритмические созвучия блестящей меди чередуются с обрывками хоты. В условиях причудливой мотивной мозаики со спонтанными наложениями, наплывами и тембровым дроблением тем роль активного интегрирующего компонента играет характерный нисходящий оборот с триолью шестнадцатых — интонационный стереотип стиля «эспаньоль»⁴⁸. Он формируется в недрах фактуры уже в т. 6 (см. пример 15а) и вариантно продвигается через всю форму, вплоть до финального каданса, где звучит в обнаженном унисоне струнных и фортепиано, с очень по-Стравински переброшенной через октаву секундой (см. пример 15б).

Особая многомерность Этюда достигается и за счет причудливой метрической сетки: в ц. 13 техника метрических перебивов достигает апогея, размер меняется почти каждый такт ($\frac{8}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{7}{8}$ и далее, включая $\frac{4}{8}$, $\frac{9}{8}$), ситуация стабилизируется лишь в подобии репризной зоны (ц. 17) с возвращением мелодических фигур *arabica*, где устанавливается размер $\frac{3}{4}$, выдерживаемый до конца.

По остроумному суждению Р. Тарускина, «Мадрид» Стравинского представляет «род вертикального среза времени, рассчитанного на то, чтобы дать впечатление какофонии одновременных музык» как модели

⁴⁸ Описываемая фигура, очень широко распространенная в экспозиционных, развивающих и каденционных разделах фольклорных образцов разных областей Испании (сегидилья, романсеро, сигирийя), была прочно усвоена М. де Фальей. Ее можно встретить в мелодике «Короткой жизни» (ария Салюд), «Любви-волшебницы» («Песня любовной тоски», «Ритуальный танец огня», «Песня блуждающего огонька»), «Семи испанских народных песен» («Арагонеса», «Хота», «Андалуса»), «Ночей в садах Испании» («Отдаленный танец»).

объективированного, «правдоподобного настоящего»⁴⁹. Многочисленные маленькие секции сменяют здесь друг друга «без определенной рецептивной иерархии, без прогрессии», что позволяет Р. Тарускину говорить о кубистических свойствах «рассеченной» композиции Этюда, ярко репрезентирующей такие коренные свойства «туранского» этапа творчества мастера, как «неподвижность и дробность»⁵⁰.

Можно добавить, что замысел второй испанской ноктюрналии Стравинского перекликается и с образцами Дебюсси и Фальи, также предпочитавших в своих испанских пьесах точные указания места действия («Ворота Альгамбры», «Вечер в Гранаде», «Иберия» или «Ночи в садах Испании» — с целой россыпью конкретных топонимов). Но дело не только в названиях. Некоторые микротематические орнаменты и колористические вертикали «Мадрида» несут явную печать дебюссистских влияний; в инструментовке и мозаичном тематизме «Мадрида», возможно, сказалось и воздействие чрезвычайно популярной на рубеже веков рапсодии Эмманюэля Шабрие *España* (1883). Сама же «испанская идиома» эволюционирует в пьесе Стравинского от андалусийской манеры, более показательной для Эспаньолы, в направлении универсального испанского стиля, разрабатывавшегося Фальей в сочинениях 1920-х годов⁵¹. И Концерт для клавесина, и «Балаганчик» уже были не только написаны ко времени оркестровки «Мадрида», — Фалья почтительно переслал Стравинскому партитуры обоих опусов. Краткой благодарности автор удостоился лишь за Концерт, позднее вошедший в дирижерский репертуар русского гения.

⁴⁹ *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. P. 1452.* Заметим, что сходные приемы моделирования звукового пространства, но в условиях русского фольклорного материала, можно наблюдать и в партитуре балета «Петрушка», особенно в 1-й и 4-й картинах. Эту параллель улавливает и Г. Гриффитс, говоря об эффекте *Petrushka Revisited* в этюде «Мадрид» (*Griffiths G. Stravinsky's Spain: Fan or Mirror? P. 92*). В сущности, и в фортепианной Эспаньоле наблюдается попытка спроектировать некую стереофоническую звуковую картину: оркестровый вариант с дифференцированной тембровой драматургией лишь усиливает эффект.

⁵⁰ *Ibid. P. 1452–1453.*

⁵¹ Термин «универсальный стиль» применительно к периодизации творчества Фальи вводится в исследовании: *Гладкова О. И. Народные истоки стиля Мануэля де Фальи. С. 8.*

Заметим, весьма обширная переписка двух композиторов, в опубликованной Робертом Крафтом части содержащая 38 писем⁵², лишь на треть состоит из посланий Стравинского, выдержанных, как правило, в телеграфном стиле; испанский коллега писал своему кумиру гораздо чаще и пространнее.

В 1918-м Фалья пересылает Стравинскому балетное либретто испанского писателя Мануэля Абриля, вероятно, не заинтересовавшее композитора. К числу испанских проектов, прошедших мимо Стравинского, относится и дягилевский балет «Квадро фламенко», поставленный в 1921 году: по первоначальному плану импресарио, аранжировщиком испанских тем должен был стать Стравинский, но решение изменилось в пользу Фальи⁵³. Как известно, в случае с «Пульчинеллой» рокировка носила обратный характер⁵⁴. Между тем в статье, написанной Фальей в 1916-м по случаю первого визита Стравинского в Испанию, есть упоминание о намерении русского композитора сочинить произведение, «в котором были бы использованы замечательные особенности» песен Андалусии⁵⁵.

В Базельском архиве Стравинского в той же «Третьей тетради эскизов» хранятся несколько нотных набросков в стиле «эспаньоль», которые, судя по окружению, появились на свет по следам первого испанского путешествия Стравинского и могут быть датированы 1916–1917 годами. Три из скетчей атрибутированы сотрудниками Фонда в соответствии с авторской ремаркой на русском языке — «К испанской пьесе»⁵⁶ (см. примеры 16а, б, в), два

⁵² См.: Stravinsky: Selected Correspondence. Vol. II. P. 160–176. Оригинальный язык корреспонденции, охватывающей 1916–1945 годы, — французский; Крафт публикует письма в английском переводе.

⁵³ См.: Испанцы в «Русских балетах» // Публицист. С. 33–34.

⁵⁴ Как уточняет С. Уолш, в мае 1919-го Фалья не мог принять предложение Дягилева даже в свете заманчивой перспективы сотрудничества с Пикассо: композитор был связан заказом на трехактную оперетту, основанную на темах Шопена (!), над которой проработал всё лето (см.: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 306, 622 n50).

⁵⁵ Цит. по: Публицист. С. 34.

⁵⁶ PSS. Mf 123. S. 0143.

неатрибутированных обнаружены нами в том же источнике, на близком расстоянии (см. примеры 16г, д)⁵⁷.

Все эти краткие наброски, представляющие собой фактурные формулы, гармонические блоки либо отдельные мелодические сегменты, не имеют прямого сходства с испанскими страницами музыки Стравинского, но некоторые конкретные детали его «испанской манеры» отработаны здесь: акцентирование доминантового тона, как и в основном напеве Эспаньолы; последовательность метров $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, как в «Мадриде»; мордент, подобие невыписанной триоли-опевания, — «выписанные» пронизывают и Эспаньолу, и особенно «Мадрид». Пять упомянутых испанских эскизов в той или иной степени подготавливают стилистику Эспаньолы и «Мадрида», а возможно, и какого-то другого сочинения, так и оставшегося ненаписанным.

Если же говорить об оформленных испанских идеях Стравинского, помимо очевидных, «программных» образцов — Эспаньолы, Этюда («Мадрид») и «Королевского марша» с подзаголовком «Пасодобль» из «Сказки о солдате» (1918), стоит остановиться на неочевидных, то есть программно не подчеркнутых. Так, Г. Гриффитс слышит прямые отсылки к *compás flamenco* в I части Сонаты для фортепиано, в которой, по его мнению, присутствует комплекс черт *tiento*, гитарной прелюдии к андалусийским песням и танцам, а также характерная орнаментика⁵⁸.

Позволим себе высказать еще одно суждение, не фигурировавшее ранее в литературе. Представляется несомненным, что испанская звуковая лавина буквально затопляет финал «Пульчинеллы» (1920), словно материализуя представления Стравинского о стиле главного «поставщика» тем в балет-пастиччо: «Неаполитанская музыка Перголези всегда очаровывала меня своим народным характером и своей испанской

⁵⁷ PSS. Mf 123. S. 0151.

⁵⁸ Тем более что в первых скетчах сочинения часть озаглавлена самим композитором «Preludio» (см.: *Griffiths G. Stravinsky's Spain: Fan or Mirror?* P. 97).

экзотикой»⁵⁹. В «гармошечные» (С. И. Савенко) наигрыши, вырастающие в последней апофеозной сцене балета на материале сонаты Доменико Галло, все настойчивей внедряется жгучее бряцание «испанских струн»: «ударные» квартово-терцовые аккордовые вертикали в импульсивных оstinatных фигурах (комбинирующих четыре шестнадцатых и восьмую)⁶⁰ всё более отчетливо имитируют строй испанской гитары⁶¹ (см. примеры 17 а, б, в). А в очередном проведении альтернативного, лирического построения Стравинский не может удержаться от искушения обыграть так называемую «испанскую каденцию» — один из самых узнаваемых репрезентантов стиля фламенко (см. пример 17 г).

Фактурно-ритмические и мелодико-гармонические испанизмы финала «Пульчинеллы» перекликаются с визуальным рядом, созданным на сцене оформителем спектакля — Пикассо: «залитый лунным светом кубистический Неаполь»⁶², «объемные дома в испанском стиле»⁶³. Недаром первые наброски эскизов декораций к «Пульчинелле» художник сделал в Мадриде, прямо на бланках столичного «Palace Hotel»⁶⁴!

В Париже Стравинский имел шанс общаться с такими испанскими художниками дягилевского круга, как Хуан Грис и Хосе Мария Серт, но самым притягательным было для него имя Пабло Пикассо. Еще в 1910 году, в свой первый приезд во французскую столицу, Стравинский купил две его работы, позже бесследно пропавшие в Устилуге во время революции и войн. Фактическое знакомство композитора с гениальным испанцем состоялось лишь 5 апреля 1917 года в Риме (кстати, на следующий день после

⁵⁹ Хроника (Савенко). С. 65.

⁶⁰ Не является ли этот ритмический рисунок предвосхищением аналогичного узора, расцвечивающего основную тему Эспаньолы в оркестровой редакции, которая возникнет через пять лет после «Пульчинеллы»?

⁶¹ Шестиструнная испанская гитара настраивается по квартам, с одним терцовым интервалом: *e-a-d-g-h-e*.

⁶² Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 313.

⁶³ Диалоги. С. 173.

⁶⁴ См.: Carr M. A. Eighteen-Century Sources and Stravinsky's Use of These Models: Pulcinella (1919–20). P. 4.

завершения фортепианной Эспаньолы)⁶⁵ и через несколько дней переросло в дружбу в Неаполе.

Волею судеб еще задолго до рождения идеи балета «Пульчинелла» четыре его создателя — Дягилев, Мясин, Пикассо и Стравинский оказались в городе, где происходили события старинной комедии «Четверо одинаковых Пульчинелл», легшей в основу либретто балета с пением. За две недели в Неаполе неразлучные Стравинский и Пикассо успели многое. Вот документальный перечень по С. Уолшу: наблюдали представление комедии дель арте, посетили знаменитый «Аквариум» и кукольное шоу, прочесали магазинчики, торгующие акварелями, и подверглись аресту за непристойное поведение, но были отпущены полицейским, когда он услышал обращенное к ним «maestri»⁶⁶.

«Пульчинелла» остался единственным общим созданием Стравинского и Пикассо, и стоит лишь пожалеть, что в начале 1920-х Дягилев окончательно отказался от мысли поставить в виде балета «Сказку о солдате» — в декорациях Пикассо⁶⁷. Между тем, помимо превосходных эскизов испанского художника к спектаклю «Пульчинелла», сохранилась довольно богатая иконография дружбы двух мастеров, созданная в основном Пикассо. Она включает три знаменитых карандашных портрета Стравинского (1917–1920)⁶⁸; музыкальный натюрморт, тоже в карандаше, с неверно написанным именем композитора («STRAWINKY») на некоей фоновой партитуре или доске⁶⁹; цветное оформление рукописи обработки «Эй, ухнем» (1917)⁷⁰; два

⁶⁵ См.: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 276.*

⁶⁶ См.: *Ibid. P. 277.*

⁶⁷ См.: *Ibid. P. 310.* О перипетиях этого несложившегося проекта см.: Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамю / публ. И. И. Блажкова; пер. с фр. В. М. Клеваева; подготовка текста и комментарии И. И. Блажкова, Н. А. Брагинской; вступ. ст. Н. А. Брагинской // Научный вестник Московской консерватории. Т. 12. Вып. 3 (сент. 2021). С. 26–27, 40–41.

⁶⁸ Один из портретов 1920 года был взят за основу скульптором Александром Таратыновым для создания памятника И. Ф. Стравинскому (2013): единственное скульптурное изображение композитора в России в 2019 году установлено в г. Ломоносов (Ораниенбаум) перед зданием Детской школы искусств, носящей его имя.

⁶⁹ См.: *Gelhaar C. Strawinsky und Picasso: Zwei ebenbürtige Genies.*

рисунка тушью для обложки фортепианной версии Рэгтайма, выпущенной парижским Edition de la Sirène (1918).

Но вот и ответный — малоизвестный — жест композитора. В Базельском архиве Стравинского имеется каталог выставки из фондов парижского Музея Пабло Пикассо, где среди прочих экспонатов под инвентарным номером 3669 можно прочесть такое интригующее описание: «Автограф (5 тактов для кларнета) с посвящением Пабло Пикассо. Апрель 1917. Рим. Чернила, на телеграфном бланке 17,6 на 9,6 см». Загадка этого музыкального подарка была совсем недавно разгадана Т. Б. Барановой-Монигетти, давшей в своей публикации и копию оммажа Стравинского, и его детальное описание: «pour Paolo Picasso / pour la postérité! / Aprile 13-me / 1917» («Для Паоло Пикассо / для потомков! / 13 апреля / 1917») ⁷¹. Возможно, как намек на римское знакомство, имя художника, по словам исследовательницы, «приобрело итальянский акцент». В самой мелодии «в духе свирельного наигрыша» Т. Б. Баранова отмечает характерные для русского периода композитора «модальную диатонику (фригийский *e*) и переменный метр» ⁷², а в использовании кларнета видит не только пристрастие Стравинского к этому инструменту на рубеже 1910–1920-х, но и, вслед за Айхором Джуником, отсылку к кубистическим натюрмортам Пикассо, где кларнет возникает постоянно ⁷³.

В отечественных публикациях, в частности, в упомянутой статье С. И. Савенко, существует системный анализ рифм в творческой эволюции Стравинского и Пикассо, общих для них стилевых доминант и компонентов

⁷⁰ По словам С. И. Савенко, Пикассо изобразил на титуле манускрипта красное знамя (см.: Савенко С. Мир Стравинского. С. 38), но в рукописи (PSS. Mf 122. S. 0751–0756) с подзаголовком «Гимн новой России» и заключительной фразой («Записано Э. Ансерметом [sic]. Пасха Христова. Рим. 8 апреля 1917 г. Игорь Стравинский») присутствует следующий комментарий другой рукой: «Piano arrangement with band of Stravinsky with a red robe [? — нрзб.] drawn by Picasso». Оригинал изображения недоступен, поэтому остается только гадать, что имеется в виду.

⁷¹ Баранова-Монигетти Т. Б. Оммаж Игорю Стравинскому (к 140-летию со дня рождения) // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 86.

⁷² Там же. С. 85.

⁷³ См.: Там же. С. 86; Junik I. Picasso, Pablo // Stravinsky Encyclopedia–2021. P. 330.

художественного метода. Но едва ли не первым человеком, сопоставившим могучие индивидуальности Пикассо и Стравинского, стала в 1916 году покровительница Пикассо Эухения де Эррасурис (1860–1951), которой посвящены обе испанские пьесы Стравинского (Эспаньола и Этюд для пианолы). «Что за гений! — говорила она композитору о Пикассо, — такой же великий, как вы, дорогой мэтр»⁷⁴. Имя богатой меценатки, уроженки Боливии с бакскскими корнями, наследницы чилийских серебряных рудников, в 1916–1919 годах выплачивавшей композитору ежемесячную субсидию в 1000 франков, открывает американское ответвление испанской темы в творческой биографии Стравинского.

В проекции на музыку речь идет об адаптации композитором стиля *latino*, не только в ряде образцов танго, где первым по счету стало танго Принцессы из «Сказки о солдате» (1918)⁷⁵. Р. Тарускин, анализируя эскизы *Piano Rag Music* (1919), обнаружил, что на месте рэгтайма в качестве исходной модели мог оказаться испанско-бразильский матчиш: «*Gran matshitch*» — указано в первоначальном варианте авторской рукописи пьесы⁷⁶.

Если же вернуться к латиноамериканским персоналиям, то нельзя не вспомнить кубинца Алехо Карпентьера (1904–1980) с его статьей «Классицизм и галстуки», обсуждающей «казус Стравинского» 1920-х⁷⁷,

⁷⁴ Цит. по: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring*. P. 266. Заказ Эррасурис расписать комнату первого этажа на ее вилле Мимозре в Биаррице стал первым для будущего художника, 14-летнего Фёдора Стравинского, сына композитора; известно, что тремя годами ранее одну из комнат виллы украсил своими фресками П. Пикассо (см.: Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамю. С. 36–37).

⁷⁵ Это Танго из цикла «Пять пальцев» (1921) и его оркестровая версия, четыре версии Танго 1940 года (фортепиано, голос и фортепиано, скрипка и фортепиано, малый оркестр); отголоски жанра танго есть в Дуэте из «Пульчинеллы» и в одной из вариаций II части Октеда.

⁷⁶ См.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions*. P. 1475. В качестве доказательства исследователь приводит тему популярнейшего матчиша Ш. Бореля-Клерка, который в России вплоть до времен НЭПа распевали со словами «Матчиш — прелестный танец и очень жгучий, привез его испанец, брюнет могучий».

⁷⁷ См.: *Карпентьер А. Классицизм и галстуки* / пер. и вступ. ст. Э. Блок // Советская музыка. 1982. № 7. С. 95. Фрагмент воспроизведен в: Публицист. С. 61.

романами «Концерт барокко» (1974) с эпизодическим персонажем по имени Стравинский и «Весна священная» (1978), пусть и позаимствовавшим лишь название эпохального балета. Самостоятельный сюжет образует творческое общение и дружба Стравинского с влиятельной представительницей интеллектуальной элиты Буэнос-Айреса — писательницей Викторией Окампо (1890–1979), исполнявшей роль Персефоны на аргентинской премьере мелодрамы в 1936 году⁷⁸. В российской литературе о Стравинском никак не освещены творческие и дружеские контакты композитора с известной голливудской поэтессой, драматургом и киносценаристом испанского происхождения Мерседес де Акоста (1893–1968). Плодом их сотрудничества в 1940-е годы могла стать музыка к пьесе Акосты «Мать Христа». Композитор и драматург разошлись в ключевом вопросе сценического воплощения образа Девы Марии. Стравинский считал, что Богородица не может появляться на сцене в виде смертной женщины-актрисы и предлагал использовать луч света как символический эквивалент персонажа. Де Акоста нашла решение банальным, в результате «интригующая перспектива необахианской театральной партитуры Стравинского была потеряна навсегда», — сетует С. Уолш⁷⁹.

Возвращаясь на основную испанскую орбиту Стравинского, о которой шла речь, подчеркнем, что его диалог с ценностями испанской культуры не ограничивался музыкой. От барочной поэзии Хуана де ла Круса под девизом «умерщвляй прошлое» композитор шел к радио-витализму и «аристократической логике» Хосе Ортеги-и-Гассета, еще в 1920-е приветствовавшего «разрыв Стравинского с эстетикой чувств XIX века», отмечает Тамара Левиц и приводит восторженную реакцию испанского философа на «Петрушку»: «Эта музыка является чем-то внешним по отношению к нам. Это идеально расположенный вне нас отдельный объект,

⁷⁸ См.: *Levitz T.* Igor Stravinsky the Angeleno: The Mexican Connection. P. 153–160.

⁷⁹ См.: *Walsh S.* Stravinsky. The Second Exile. P. 156.

перед лицом которого мы чувствуем себя чистыми созерцателями»⁸⁰. Не будем забывать и о том, что в поисках материала для своего последнего опуса — инструментовок *Двух духовных песен* Гуго Вольфа (1968) Стравинский обратился к сборнику «Испанская книга песен», поэзия которого даже в немецком переводе сохранила именно тот испанский «мистический пыл», что был близок, по ощущению композитора, русскому религиозному чувству.

Но самые ранние ростки будущих испанских странствий Стравинского, реальных и воображаемых, музыкальных, неожиданно проявляются в эскизах оперы «Соловей», относящихся к 1908–1909 годам. Между нотными набросками в рукописях прячутся аккуратно переписанные Стравинским шесть строчек из пушкинского «Каменного гостя», вошедшие в либретто оперы Даргомыжского, а для молодого композитора, по мнению Р. Тарускина, в тот момент служившие образцом просодии⁸¹. Вот он, звон путеводной ноты:

Д. Ж.
 Дождемся ночи здесь.
 Ах! Наконец достигли мы ворот Мадрита.
 Скоро я полечу по улицам знакомым,
 Усы плащом закрыв,
 А брови шляпой!
 Как думаешь, узнать меня нельзя?

⁸⁰ Цит. по: *Levitz T. Igor Stravinsky the Angeleno: The Mexican Connection*. P. 147. В 1955 году Стравинский и Ортега повстречались в Мадриде за несколько месяцев до смерти философа.

⁸¹ См.: *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions*. P. 1202, 1204. Разбивка на строки, как и пунктуация, по сравнению с пушкинским оригиналом в версии Стравинского изменена.

Глава 6.

Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой¹

6.1. Английская фаза: вопросы внутренней периодизации

Английская полоса диалога охватывает конец неоклассического и почти весь поздний период творчества Стравинского. Границами служат упомянутый «Вавилон» (1944) и «Совенок и Кошечка» (1966), своего рода прелюдия и постлюдия к английской фазе. Сочинения, возникшие между ними, образуют подобие двух субциклов. Опера «Похождения повесы», Кантата на староанглийские тексты, «Три песни из Вильяма Шекспира», «Траурные каноны памяти Дилана Томаса» складываются в первый субцикл, который длится с 1947 по 1954 год и отличается исключительной интенсивностью. Опусы следуют один за другим, единственной интермедией оказывается Септет, внедряющийся между Кантатой и шекспировскими песнями. Второй субцикл, более сжатый во времени, открывается семь лет спустя; его пунктирную линию составляют «Проповедь, притча и молитва» (1961), Антем (1962), «Потоп» (1962),

¹ В тексте данного раздела использован материал следующих публикаций соискателя: Брагинская Н. Английские путешествия Стравинского: о сценарных планах 1940–1960-х годов // *Libere amicorum* Людмиле Ковнацкой / ред.-сост.: О. Манулкина, Л. Адэр, Н. Дроздецкая. СПб., 2016. С. 250–258; Брагинская Н. *Ното ludens* в замыслах Игоря Стравинского 1940–1960-х годов (по материалам Фонда Пауля Захера) // *Герменевтика игры. Поиски смысла: сб. ст. памяти Т. А. Апинян* / ред.-сост. Л. А. Меньшиков. СПб., 2014. С. 417–422; Брагинская Н. Игорь Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой // *Музыкальная академия*. 2010. № 1. С. 141–150; Брагинская Н. Н. А. Римский-Корсаков, И. Ф. Стравинский и парадоксы музыкальных генов // *Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе: материалы международной конференции* / ред.-сост. Л. Адэр. СПб., 2010. С. 217–225; Брагинская Н. Игорь Стравинский: «Британские берега» // *Русско-британские музыкальные связи: сб. ст.* / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2009. С. 226–260; Брагинская Н. Римский-Корсаков — Стравинский: «Нам не дано предугадать...» // *Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора. (По материалам конференции «Келдышевские чтения-2008»): сб. ст.* / ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2009. С. 77–84.

«Элегия Дж. Ф. К.» (1964)². С известной долей условности к перечисленным десяти английским сочинениям можно добавить не только инструментальные Вариации памяти Олдоса Хаксли и латинский Introitus памяти Т. С. Элиота, посвященные ушедшим британским поэтам, но, пожалуй, и «Эпитафию к надгробию князя М. Э. Фюрстенберга», в которой автор создал аналог «Траурной музыки для королевы Марии» Пёрселла³.

Разумеется, новая ветвь творчества не была для Стравинского самодовлеющей. За семь лет, разделяющих два означенных английских витка, композитор подвел итоги в таких первостепенных для себя, универсальных жанрах, как балет («Агон») и концерт («Движения»), поднялся к новым вершинам духовных латинских опусов (Canticum Sacrum, Threni), возобновил обработки чужой и редактирование своей музыки, а в течение второго субцикла, завершив «Потоп», «освоил» иврит в священной балладе «Авраам и Исаак».

Тем не менее, значение английской фазы трудно переоценить: слишком велик удельный вес многих ее слагаемых для творчества Стравинского в целом. Так, «Вавилон» предвосхищает библейские темы и неординарные жанрово-конструктивные идеи позднего периода⁴. (Заметим, что «Вавилон» — первое сочинение композитора, в котором Господь Бог обретает голос). «Похождения повесы» не просто венчают неоклассическое тридцатилетие; единственная большая опера Стравинского является беспрецедентным по продолжительности и драматургической сложности сочинением во всем его наследии. «Траурные каноны памяти Дилана Томаса» открывают список поздних мемориалов. Уникальность «Потопа» — завершающего театрального микста — обусловлена спецификой

² Миниатюрная эпитафия на смерть американского президента Кеннеди написана на стихи Одена.

³ Диалоги. С. 243.

⁴ Подробнее об этом сочинении см.: Брагинская Н. Кантата Стравинского «Вавилон» // Библейские образы в музыке / ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб., 2004. С. 196–210.

телезаказа. А лаконичная вокальная пьеса «Совенок и Кошечка» стала последним оригинальным опусом мастера.

Особого внимания заслуживает Кантата на староанглийские тексты, отметившая переломный момент в эволюции Стравинского. На венецианской премьере «Похождений повесы» в сентябре 1951-го большинство критиков сошлось во мнении, что мастерски написанная опера есть не что иное, как «возвращение к прошлому», «последнее цветение жанра»⁵. Впрочем, и сам автор отчетливо интерпретировал свой большой театральный опус как конец неоклассического пути. Выход из кризиса был найден при сочинении Кантаты. Ее центральная часть с симптоматичным названием «*To-morrow shall be my dancing day*» стала для Стравинского эвристическим прорывом в серийность: тема Ричеркара II развивается в соответствии со всеми базовыми процессами серийного письма, вместе с тем в ней 11 нот, но только 6 различных тонов и «сильное чувство тональности» (М. Оливер). Работа над этим опусом помогла композитору осознать, что «серийная практика не была несовместимой с его собственным языком»⁶. Староанглийская кантата, благодаря своим техническим новациям, стала подлинной *pull idea* для позднего творчества мастера.

Музыка Стравинского, инспирированная английскими текстами, темами и образами, впечатляет неожиданными контрастами жанровых моделей, фантазией в выборе исполнительских составов, смелыми стилистическими экспериментами, соседством сочинений светских и духовных, масштабных и миниатюрных. Но английское течение, достаточно поздно вырывающееся на поверхность творчества Стравинского, подспудно формируется в более ранние годы, истоки его ведут едва ли не в петербургскую юность композитора. Во всяком случае, его первым «английским» опусом можно считать фрагмент из «Трех пьес для струнного

⁵ Цит. по: *Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 188.*

⁶ *Oliver M. Igor Stravinsky. London, 1995. P. 181.*

квартета», написанных еще в 1914-м: вторая часть цикла, позже названная «Эксцентрик», запечатлела угловатую пластику Коротышки Тича — знаменитого английского шоумена Гарри Релфа⁷ — и стала для Стравинского одним из первых опытов освоения музыкального глоссария современной бытовой культуры. Скрытый «английский след» обнаруживается в опере «Мавра» (1922) по шуточной петербургской поэме А. Пушкина «Домик в Коломне», если учесть, что моделью для Пушкина послужила пародийная поэма «Беппо» Байрона, чье творчество увлеченно изучал русский поэт⁸. Наличие неожиданного «британского» компонента было установлено М. А. Лобановым в «Свадебке» (1923): проанализировав в Фонде Пауля Захера сборник «Old Irish Folk Music and Songs», купленный Стравинским в Лондоне в 1913 году, на начальной стадии работы над «Свадебкой», ученый высказал гипотезу о влиянии ирландского похоронного плача («Саоине: Keen or Lament», № 483) на облик темы «Коса ль моя...», открывающей «хореографическую кантату»⁹.

6.2. Английский язык как инструмент творчества

«В обиходе таких семей, как наша, была давняя склонность ко всему английскому»¹⁰ — в отличие от Набокова, Стравинский не смог бы произнести такой фразы. Английские культурные гены, полученные в Петербурге его младшим современником-писателем, были неизмеримо сильнее, и всё же... «Римский был англоманом. Он выучил английский язык во время отбывания воинской повинности в качестве офицера флота; не могу сказать, насколько хорошо он владел этим языком, но английскую

⁷ См.: Диалоги. С. 157.

⁸ Эту связь подчеркивает М. Локанто, обсуждая принципы модернистского театра Стравинского (см.: *Locanto M. Challenges to Realism and Tradition: Stravinsky's Modernist Theatre // Stravinsky in Context*. P. 157).

⁹ См.: Лобанов М. А. Об источниках темы «Коса» в «Свадебке» Стравинского // Стравинский в контексте времени и места: материалы науч. конференции / ред.-сост. С. И. Савенко. М., 2006. С. 42–52.

¹⁰ Набоков В. Другие берега. С. 65.

речь я впервые услышал из его уст. Он часто делал замечания в сторону по-английски», — вспоминает Стравинский¹¹. Сегодня трудно судить о качестве английского Римского-Корсакова, но что касается его гениального ученика — факты говорят сами за себя.

Вот фрагмент из прошения Стравинского о визе в США: «Бегло говорю по-русски, по-французски и по-немецки и могу понимать и говорить по-английски»¹². А вот другие характерные ремарки композитора: о цикле «Four Norwegian Moods», «неправильно названном из-за моего плохого понимания английского языка»; о вокалистах — «желание знать, „о чем они поют“, не всегда бывает удовлетворено, <...> в особенности если это английский язык»¹³. Итак, на рубиконе начала 1940-х Набоков, научившийся читать на языке Шекспира раньше, чем на языке Пушкина, оказался в более выгодном положении: 57-летнему Стравинскому, прежде чем начать писать музыку «по-английски», пришлось преодолевать серьезное препятствие в виде языкового барьера.

Уже в 1942-м, работая над музыкальным оформлением фильма «Джейн Эйр», Стравинский, обеспокоенный состоянием своего английского, по свидетельству М. Оливера, улучшил язык настолько, что смог читать в подлиннике и роман Шарлотты Бронте, и популярную версию ее биографии — «Жизнь Шарлоты Бронте» Элизабет Гаскелл¹⁴. Известно, что в поздние годы композитор предпочитал свои любимые детективы Жоржа Сименона в переводной английской версии, возможно, расценивая их чтение как разновидность языкового тренинга. Хотя Стравинский в итоге достиг беглости в разговорном языке («превозмогая идиосинкразию», подчеркивает Оливер) и имел впечатляюще широкий круг чтения на английском, всё же непохоже, полагает исследователь, чтобы когда-либо

¹¹ Диалоги. С. 41.

¹² Цит. по: Савенко С. Мир Стравинского. С. 75.

¹³ Диалоги. С. 129, 222.

¹⁴ *Oliver M. Igor Stravinsky*. P. 158.

английский действительно стал для него «вторым» после «первого», русского¹⁵.

«Английский труден для меня, и не только в английской речи», — продолжает утверждать Стравинский на склоне дней¹⁶. Не потому ли Р. Крафт, отвергая обвинения в фальсификации записанных им высказываний Стравинского и доказывая активное авторское участие Стравинского в их совместных книгах-беседах, ссылается на такую неоспоримую приметку речи композитора, как специфический словарный состав — «в большей степени иностранный, нежели английский»¹⁷? Не потому ли «Сову и Кошечку» композитор едва не написал на французский текст¹⁸ и так скованно чувствовал себя, впервые работая с английской просодией в кантате «Вавилон»? 1 минута 35 секунд вокала — слишком эфемерная доза даже для скромного по масштабам сочинения с хором и оркестром, при этом эскизы, в которых Стравинский пытается «обуздать» английский, конструируя короткую двухголосную фразу (голос Бога!), занимают пять листов — половину общего «лабораторного» пространства сочинения¹⁹. Пытаясь придать этой реплике теноров и басов масштабность и внушительность, хотя бы визуальную, композитор поначалу выстраивал ее *a note blanche*, оперируя половинными и целыми длительностями, без тактовых черт; монументальную поддержку вокальной партии должны были создавать аккорды оркестра — тоже из целых нот. Эффект письма в духе *early music* отодвигался постепенно; в конце концов, через несколько пробных кругов, Стравинский пришел к искомым четвертям и восьмым, восстановив в правах и деление на такты. С учетом степени сопротивления

¹⁵ Ibid. P. 147.

¹⁶ Публицист. С. 366.

¹⁷ Цит. по: *Oliver M. Igor Stravinsky*. P. 203.

¹⁸ И. Вершинина ссылается на информацию Р. Крафта, в соответствии с которой первоначально Стравинский собирался использовать не английский подлинник Э. Лира, а французский перевод Ф. Штигмюллера (см.: *Вершинина И. Совенок и кошечка // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 1 / сост., вступ. ст. и коммент. И. Вершининой. М., 1982. С. 197*).

¹⁹ См.: PSS. Mf 214. S. 0077–0081.

материала при первой встрече композитора с английским, поразителен размах, который принимает в дальнейшем исследование музыкальных ресурсов вновь открытого мастером языка.

«Я заинтересовался английской просодией только тогда, когда уже положил на музыку русские, французские и латинские тексты. Вы знаете английский и поэтому легко можете себе представить проблемы, которые стояли передо мной», — комментирует Стравинский²⁰, уточняя в «Диалогах», что и «школа пения по-английски страдает серьезными изъянами». Однако, указывая на пример Пёрселла и мастеров английской вокальной музыки XVI–XVII столетий, композитор опровергает расхожее мнение о немзыкальности английского и убеждает себя в возможности его «приручения» (С. И. Савенко).

Стравинский испытывал серьезные трудности, шагнув к большому оперному проекту «Похождений повесы» с минимумом английской музыкально-лингвистической практики, настолько существенными оказались языковые преграды. Выразительную деталь приводит Р. Тарускин при описании ранней фазы работы композитора над «английской оперой»: когда Стравинский получил от Одена законченное либретто, Роберт Крафт, только что назначенный на роль музыкального ассистента композитора, выполнял его первое поручение: читать текст либретто вслух так, чтобы Стравинский мог усвоить «надлежащую интонацию и акцентуацию»²¹.

Разрабатывая английскую просодию в присущем ему стиле, Стравинский включил новый лексикон в собственную систему координат, уже опробованную на русском, французском и латинском слове — с

²⁰ Публицист. С. 158.

²¹ *Taruskin R. Rake's Progress, The // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. III / ed. by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 1222.* Дополнительную сложность для композитора в это время представляла и специфика английского стихосложения: «Концевая рифма в английском по своей природе более назойлива, чем в итальянском, где измененные окончания гласных повторяются естественным образом» (*Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 235*).

характерными сдвигами ударений, нередко приводящими к нетипичному для литературного языка акцентированию служебных частей речи, с применением слоговых синкоп, приема огласовки согласных и других принципов акцентной игры.

Показательно, что черты своего индивидуального творческого почерка в те годы Стравинский рассматривает также сквозь призму новоприобретенного языка, идет ли речь о проблемах артикуляции и ритмической дикции, где иллюстрацией служит запись трех стихотворений Йейтса, дискутируется ли вопрос переводов в вокальной музыке, когда в качестве единственного удачного исключения композитор приводит английский пример — из поэзии Одена²².

Своего рода стимулом к изучению английского в его вербальном и музыкальном аспектах служили для Стравинского и его непреходящие общелингвистические интересы. Оттого так часто язык становится предметом обсуждения в беседах с английскими друзьями: «Как всегда, Элиот заговорил и о языке...» или «Элиот <...> сказал, что одно из моих „р“ напоминает ему вариант санскритского „р“»²³. О тотальном перерождении языка должна была повествовать несостоявшаяся опера Игоря Стравинского — Дилана Томаса: в новом словаре планеты после ядерной катастрофы «не будет абстрактных понятий; будут только люди, вещи и слова»²⁴, — такое необычное либретто задумывал поэт.

Освоение языка стало для Стравинского лишь частью путешествия по океану английской культуры. Любопытно наблюдать, как погружение в британскую ментальность влияет на мировосприятие композитора: «британская волна» настигает и далекое петербургское прошлое, причудливо переиначивая знакомые силуэты близких людей. «Римский-Корсаков был высок, подобно <...> Олдосу Хаксли и, как последний,

²² Диалоги. С. 248–249; 223.

²³ Там же. С. 201, 249.

²⁴ Там же. С. 131.

страдал плохим зрением», — роняет Стравинский в «Диалогах». Образ Дягилева, который «носил при себе амулеты, творил заклинания», рифмуется теперь с персоной легендарного доктора Джонсона. Немецкая няня Берта приобретает очертания Мэй Грей, «портившей» маленького Байрона. А воспоминание о собственном нелегитимном венчании с Екатериной Носенко вызывает в сознании композитора образ «подпольного священника» из романа Грэма Грина²⁵.

В текстах бесед, интервью, лекций Стравинского упоминается более ста имен, принадлежащих британским деятелям различных сфер науки и искусства, от средневекового теолога Ансельма Кентерберийского до современного лингвиста Джона Чедвика. Стравинский изучает «Теорию звука» математика Джона Рейли и труд нобелевского лауреата биолога Питера Медавара «Уникальность индивидуального». Он осведомлен о философских концепциях Джеймса Милля и Бертрانا Рассела. Он свободно ориентируется в английской живописи и истории музыки. Но, пожалуй, первостепенное значение для композитора в 1940–1960-е приобретает британская литература, — в этой сфере познания Стравинского поистине неисчерпаемы. Поэзия и проза, драматургия и литературоведение — все жанры, в которых живет Слово, притягивают внимание композитора. Отсюда ключевая роль литературных импульсов для многих сочинений английской фазы его творчества. Весомым исключением мог бы послужить цикл гравюр Уильяма Хогарта как первоисточник замысла «Похождений повесы», но и здесь определяющим для Стравинского становится не столько изобразительный ряд как таковой, сколько скрывающаяся за ним «литературная» сущность хогартовской серии с ее театрально-драматическими, повествовательными принципами организации²⁶. Отсюда

²⁵ Там же. С. 40, 72, 26, 20.

²⁶ «Я старался разрабатывать свои сюжеты как драматический писатель, — утверждает Хогарт, — картина была для меня сценой, мужчины и женщины — моими актерами, с помощью движений и жестов разыгрывающими пантомиму» (цит. по: *Алексеев М. П.*

активизация вербальных структур в поздних композициях, в особенности англоязычных. Отныне фигура чтеца, преодолевая границы театральных опусов, проникает в сочинения кантатного жанра. Еще до «Потопа» партия рассказчика (*narrator, speaker*) выдвигается на первый план в «Вавилоне», регулирует драматургию «Проповеди, притчи и молитвы»²⁷. Отголосок *проговариваемого* слова достигает меридиана латинских опусов и угадывается в хоровом шепоте Интроита, в эпизодах «Threni» и *Requiem Canticles* с характерным хоровым скандированием текста. «Композиторы комбинируют ноты. И это всё»²⁸. Композиторы комбинируют также слоги и слова, — хочется добавить к категоричному заявлению мастера.

6.3. Погружение в английскую литературу

6.3.1. С Шекспиром

Путь Стравинского в английскую литературу наметился значительно раньше описываемого времени. Одним из первых английских авторов, которого открыл для себя композитор, был Шекспир. Произошло это задолго до знакомства с Марло и Деккером, Спенсером и Гербертом, Блейком и поэтами Озерной школы. Подростком он обнаружил русские переводы шекспировских пьес в библиотеке отца, Фёдора Игнатьевича Стравинского, и впоследствии уже не расставался с творчеством великого драматурга, которое знал в совершенстве. В поздние годы Стравинский особенно часто цитирует самые разные сочинения Шекспира, от хрестоматийных «Гамлета» и «Ромео и Джульетты» до менее популярных «Всё хорошо, что хорошо кончается» и «Бури». Он может рассуждать об отличиях исторических хроник Шекспира от первоисточников Холиншеда;

Уильям Хогарт и его «Анализ красоты» // *Хогарт У. Анализ красоты* / пер. с англ. П. В. Мелковой; вступ. ст., примеч. и ред. пер. М. П. Алексеева. М., 1987. С. 23).

²⁷ В. Гливинский рассматривает различные варианты декламационно-речевых форм в партии чтеца «Проповеди»: мелодекламация, ритмодекламация, нотированная декламация (см.: *Гливинский В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского*. Донецк, 1995. С. 132).

²⁸ Там же. С. 204.

он следит за новейшими изысканиями шекспироведа Лесли Хотсона. Во время визитов в Англию Стравинский не упускает случая посетить шекспировский спектакль, будь то «Цимбелин» на лондонской сцене «Олд Вик» (1956) или «Кориолан» в Королевском Шекспировском театре Стратфорда (1959) с непревзойденным Лоренсом Оливье²⁹. Однако свои первые театральные шекспировские рейды композитор совершил в Петербурге. Вместе с Митусовым они смотрели причудливые представления с участием знаменитостей — Комиссаржевской «в ролях Офелии и Дездемоны, исполнявшихся по-русски», и Сальвини в роли Отелло, который обращался к партнерше на итальянском языке³⁰.

«Я могу сочинить музыку <...> к Шекспиру, так как написанное им создано для пения»³¹ — вопреки этому утверждению Стравинского, его вклад в музыкальную шекспириану не отличается щедростью. Первый, неосуществившийся замысел относится к лету 1917 года, когда Ида Рубинштейн намеревалась поставить силами своей труппы «Антония и Клеопатру». Над французским переводом трагедии работал Андре Жид, в качестве оформителя спектакля должен был выступить Лев Бакст, музыку предложили писать Стравинскому. Переговоры зашли в тупик, вероятно, главным образом потому, что Стравинский собирался сочинять «современную» музыку для «спектакля в современных костюмах», что не нашло поддержки у его партнеров, прежде всего у Жида, по словам композитора, «шокированного» этой идеей³². На стадии предварительных обсуждений осталась и «Шекспириана» (1937, по замыслу Л. Мясина). Стравинский реализовал мысль о современном прочтении Шекспира много лет спустя, в камерно-вокальном цикле 1953 года³³. Вдохновенно

²⁹ «Незабываемо», — записал композитор после спектакля в своем дневнике (см.: *Stravinsky in Pictures and Documents* / ed. by V. Stravinsky and R. Craft. N.Y., 1978. P. 455).

³⁰ Диалоги. С. 9.

³¹ Публицист. С. 181.

³² См.: Переписка-2. С. 401, 404, 409; Диалоги. С. 124.

³³ В «Трех песнях из Вильяма Шекспира» Стравинский положил на музыку Сонет № 8, Песню Ариэля из «Бури», Стансы Весны из комедии «Бесплодные усилия любви».

экспериментируя с новой для себя техникой, композитор обеспечил трем стихотворным шекспировским фрагментам, по словам Уолша, «кропотливо проработанный мини-серийный дизайн», где микро-серия, зачастуюходящая до четырех звуков, «приближается к статусу крохотной матрицы, служащей ядром для эволюции мелодии как таковой»³⁴. Напомним, что импульсом для сочинения шекспировских песен послужило либретто Одена–Колмена по мотивам комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви» для одноименной оперы Николая Набокова. Стравинский перечитывал текст с чувством «острой зависти». «Я сразу же захотел сам написать музыку, — поясняет он. — И вот я и в самом деле написал песню „Когда с фиалкой голубой“, с которой и начинаются „Бесплодные усилия любви (опера)“ <...> Авторы прекрасно сделали бы, если бы включили ее в оперу»³⁵. Что скрывается за этим странным советом — ирония или вызов?

Шекспир проникает в творчество Стравинского разными путями. Возможно, его влияние сказывается в многоуровневой, построенной на сопряжении контрастов драматургии «Похождений повесы». Не исключено, что и образ Тома Рэйкуэла вобрал определенные шекспировские эманации. «Подайте милостыньку бедному Тому! Черт носил его через костры огненные, броды и омуты, по трясинам и топям. Черт подкладывал Тому ножи под подушку, вешал петли над его сиденьем, подсыпал яду ему в похлебку. Соблазнял его скакать верхом на гнедом через мосты-жердочки за своей тенью, чтобы поймать ее...» — так имитирует безумие и одержимость дьяволом Эдгар, сын Глостера в III акте «Короля Лира»³⁶.

А вот аналогия более общего свойства, приведенная самим композитором. Обсуждая прием разъединения исполнительских функций в ряде своих сочинений («Байка», «Свадебка», «Пульчинелла»), Стравинский

³⁴ Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 230.

³⁵ Публицист. С. 367.

³⁶ Пер. Б. Пастернака.

замечает: «Здесь певцы находятся в оркестровой яме. <...> Музыка важнее действия, равно как и у Шекспира слова важнее действия»³⁷.

6.3.2. С Хаксли и Оден

Не будет преувеличением сказать, что поздний расцвет вокальных жанров и прогрессирующая эмансипация слова (как смысловой единицы, а не просто фонемы)³⁸ во многом обусловлены интенсивными контактами Стравинского в современной ему англоязычной литературной среде. Олдос Хаксли (1894–1963), Уистен Хью Оден (1907–1973), Дилан Томас (1914–1953), Томас Стернз Элиот (1888–1965) — с начала 1940-х имена этих четырех выдающихся английских литераторов одно за другим входили в жизнь композитора.

Подобно Стравинскому, Хаксли и Оден в конце 1930-х прибыли в США на положении беженцев. Дилана Томаса Вторая мировая война не заставила покинуть родной Уэльс, но в начале 1950-х он предпринял ряд лекционных турне по американскому континенту. С Элиотом Стравинский регулярно встречался, начиная с 1956-го во время своих визитов в Лондон. Несмотря на то что Стравинский был значительно старше всех четверых, только Одну суждено было пережить его. Но след, оставленный в мире русского композитора каждым из названных художников, трудно переоценить.

С момента обоснования Стравинского в Калифорнии его голливудский сосед Олдос Хаксли стал не просто его первым и «дорогим другом», но и настоящим «духом-хранителем»³⁹. О степени их человеческой близости говорят строки, написанные Стравинским через два года после того, как Хаксли ушел из жизни: «...Его смерть явилась для меня ужасным

³⁷ Публицист. С. 432.

³⁸ Определение «эмансипация слова» С. И. Савенко применяет при анализе работы Стравинского с латинским текстом в «Царе Эдипе», описывая явление автономизации отдельных слов-фонем в ходе остигатных повторов (см.: *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 183).

³⁹ Публицист. С. 380.

потрясением и потерей. <...> Не могу писать о нем, <...> не могу найти слов для выражения моих чувств»⁴⁰. Стравинский отказался от участия в сборнике воспоминаний о друге; вероятно, та же невозможность или неуместность слов предопределила чисто инструментальный облик музыкальных Вариаций памяти Олдоса Хаксли. «Я часто разговариваю с ним во сне»⁴¹, — признавался композитор, безвозвратно утративший радость бесед с другом наяву. К сожалению, их общение не получило продолжения в совместном опусе, и всё же Хаксли сыграл важную роль в творческой судьбе композитора. Полуслепой писатель (это для него были «намалеваны» белые полосы на крыльце Стравинских), подобно Тиресию, предрек композитору имя либреттиста «Похождений повесы»: «Оден и только он»⁴². «Крестный отец моей оперы», — называл Олдоса Стравинский за этот провидческий совет.

Чем иным, как не духовным родством, объясняется активное многолетнее общение двух мастеров? Образ мыслей и творчество английского писателя могли импонировать Стравинскому не только сочетанием бурлеска и драматичности; автор интеллектуального романа «Контрапункт» (1928) почитается в литературе XX века как первооткрыватель поэтики монтажа, столь созвучной идее «блочной» формы Стравинского. Блистательный литератор, Хаксли вышел из семьи маститых биологов, а потому свободно ориентировался в современных естественнонаучных идеях и новейших технологиях. «В закоулках моего мозга мое „я“ формируется электрохимической системой, гомеостатом нервных клеток», — в этой фразе Стравинского при желании можно рассмотреть олдосовский след⁴³. «Жажда учения и всеядная любознательность сопровождали Стравинского всю жизнь, начиная с его ранней дружбы с Покровским и Митусовым вплоть до пожилого возраста,

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же. С. 253.

⁴² Там же. С. 159.

⁴³ Там же. С. 222.

когда он испытывал восхищение перед очевидным всеведением Олдоса Хаксли и перед способностью Уистена Одена иллюстрировать самые запутанные стихотворные формы импровизированием собственных строф», — это неожиданное сближение проводит М. Оливер⁴⁴.

Началом общения Стравинского и Одена следует считать ноябрь 1947 года, когда на протяжении недели композитор и поэт работали над предварительным сценарием «Похождений повесы». Стравинский как-то назвал беседы с Оденом не просто богатыми, а «буквально алмазоносными». Поистине алмазоносным стало и сотрудничество двух мастеров. К сожалению, сетует Уолш, мы не можем, как в случае с Гофмансталем и Штраусом, реконструировать полностью путь, в соответствии с которым хогартовская прямолинейная и «простая концепция трансформировалась в сеть сложно переплетающихся мотивов»⁴⁵. «Оден не читает Стравинскому лекций о родстве между Феокритом и „Оперой нищего“ или между Бабой-Турчанкой и Жаном-Полем Сартром», — комментирует исследователь. Следуя принципу «дело либреттиста — удовлетворять запросы композитора», Оден в тоже время тактично внушает композитору свои собственные представления; ведь, по мнению экспертов, в сгустке главных идей «Похождений повесы» есть и те, что имеют предвестников в более раннем творчестве поэта⁴⁶.

Стравинский неизменно восхищался оденовским либретто и его феноменальной техникой сочинения «оперы в стихах»: «Я не уверен, что с елизаветинских времен существовал поэт, одаривший композитора такими словами»⁴⁷. Как известно, продолжения в оперном жанре блестящее партнерство не получило: композитор ясно осознавал, что следующее прекрасное либретто, предложенное ему Оденом («Делия»), вызовет к

⁴⁴ *Oliver M. Igor Stravinsky.* P. 160.

⁴⁵ *Walsh S. The Music of Stravinsky.* P. 204.

⁴⁶ В качестве наиболее выразительных примеров Уолш приводит колыбельную «*Lay your sleeping head, my love*» (1937) и «*New Year Letter*» (1940) (см.: *Ibid.* P. 205, 288).

⁴⁷ Публицист. С. 260. См. также заметки Стравинского по поводу книги Одена «Слова и ноты» (Там же. С. 367).

жизни лишь копию «Похождений повесы». Их творческие устремления соединились впоследствии лишь единожды, в миниатюрной «Элегии Дж. Ф. К.». И вновь с предельной точностью Оден выполнил свою задачу, создав три лаконичные строфы с имитацией семнадцатислоговой модели хайку, которая продуцировала особенности серийного письма пьесы.

Как и в случае с Хаксли, мгновенное взаимопонимание и гармоничный творческий контакт неизменно обеспечивала близость художественных натур Стравинского и Одена. Достаточно вспомнить характерный для обоих игровой (*sub specie ludi*) подтекст процесса сочинения, или ощущение «материальности» объектов творчества («вы и я создаем вещи...»⁴⁸), или сильную приверженность хронометрии.

«Его влияние на меня не ограничивалось областью литературы, — признается Стравинский. — Мало кто научил меня столь многому, и после его отъезда в нашей библиотеке начали появляться книги, о которых он говорил»⁴⁹. Именно Оден прислал Стравинскому антологию «Поэты английского языка»⁵⁰, образцы ренессансной лирики из которой легли в основу рубежной для творчества Стравинского «Кантаты на стихи анонимных поэтов».

6.3.3. С Томасом и Элиотом

Композитор впервые услышал о Дилане Томасе от Одена. С «валлийским поэтом» Стравинского связывали лишь нереализованные проекты: короткометражный фильм *в духе маски* по одной из сцен «Одиссеи» и упомянутая оперная антиутопия. Впервые увидев Дилана Томаса в мае 1953-го, Стравинский, к этому времени уже успевший оценить его

⁴⁸ Там же. С. 365.

⁴⁹ Диалоги. С. 208.

⁵⁰ Poets of English Language. Medieval and Renaissance Poems / ed. by W. H. Auden and N. H. Pearson. N. Y., 1950. Как указывает И. Я. Вершинина, из второго тома этого же издания заимствованы тексты «Трех песен из Вильяма Шекспира» (см. *Вершинина И. Я. Три песни из Вильяма Шекспира // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 3 / сост., вступ. ст. и коммент. И. Я. Вершининой. М., 1996. С. 231*).

обуреваемый метафорами стих, «сразу понял, что единственное, что остается, это — полюбить его»⁵¹. Они обсуждали свою общую будущую оперу и договорились о встрече в Голливуде. К осени в доме Стравинских Д. Томаса ждала специально пристроенная гостевая комната, но после двух уэльских писем, суливших скорое начало совместной работы, последовала телеграмма из Нью-Йорка с известием о внезапной смерти 39-летнего поэта. Томас успел передать Стравинскому лишь свое преклонение перед Йейтсом. «...Талант Дилана мог бы создать новый язык»⁵²: несбывшееся творческое партнерство, столь желанное и многообещающее для них обоих, сублимировалось в «Траурных канонах памяти Дилана Томаса» с текстом «Do not go gentle» самого Томаса. Включение в «Каноны» стихотворения на смерть отца из последнего прижизненного собрания поэта⁵³ словно создало для Стравинского эффект присутствия Томаса и в соединении с музыкой вызвало иллюзию сотрудничества двух мастеров.

И, наконец, Томас Стернз Элиот. Уроженец штата Миссури и питомец Гарварда, Элиот, как и Стравинский, остро ощущал свою чужеродность американскому «царству вульгарности» и, не достигнув тридцати, решительно присягнул на верность британским идеалам: экспатриация, смена гражданства и конфессии — и жизнь в Лондоне до конца дней. Правда, похоронили поэта в деревушке графства Сомерсетшир, откуда его предок Эндрю Элиот в XVII веке эмигрировал в Америку.

Еще до знакомства композитора и поэта в 1956 году художественный мир Элиота — «подлинного стража языка» — стал для Стравинского своего рода мерилom эстетических ценностей. «Я употребляю слово „традиция“ в том смысле, который ему придал Элиот», — скажет он в 1945-м⁵⁴. М. С. Друскин первым обратил внимание на «разительное сходство в

⁵¹ Диалоги. С. 130.

⁵² Там же.

⁵³ Collected Poems of Dylan Thomas. London, 1952. По мнению самого поэта, сборник выбрал 89 лучших его произведений.

⁵⁴ Публицист. С. 143.

понимании художественного опыта прошлого как части настоящего», объединяющее творческие концепции двух мастеров⁵⁵. Недаром в знаменитом противопоставлении «ремонта старых кораблей» и поиска «новых видов транспорта» последний в сознании Стравинского олицетворяет пара Джойс – Шёнберг, а первый — он сам и Элиот⁵⁶. Под сенью краеугольного для обоих смыслового комплекса «традиция» возникают и другие параллельные понятия, на языке Элиота звучащие как «доктрина „деперсонализации“», «объективный коррелят», «персонаж-маска», «точное слово»⁵⁷. Неотъемлемой частью изощренно интеллектуальной личности поэта были также и гротески «суиниады», и изящно-шутливые стилизации в духе английских детских «нелепиц»: не будем забывать, что Эдвард Лир, на текст которого Стравинский написал свое последнее оригинальное сочинение, принадлежал к числу любимейших авторов Элиота.

При всей концептуальной близости искусства Стравинского и Элиота их общая творческая территория оказалась минимальной. «Его слова <...> не нуждаются в музыке», — комментировал ситуацию композитор, полагавший, что подобные тексты существуют «только для того, чтобы их произносили»⁵⁸. В исключительном случае с Антемом для смешанного хора а саррелла сам Элиот не оставил Стравинскому выбора. На предложение Кембриджского университета положить на музыку его стихи для нового издания собрания английских церковных гимнов поэт ответил согласием, выдвигая единственно возможную кандидатуру композитора: «Именно Стравинский посредством своей музыки смог бы извлечь из меня больше, чем кто-либо из ныне живущих»⁵⁹. Поэтической основой для Антема

⁵⁵ Друскин М. С. Игорь Стравинский. С. 91.

⁵⁶ Диалоги. С. 302.

⁵⁷ См.: Зверев А. М. Элиот Томас // Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия <<https://megabook.ru/article/Элиот%20Томас>> (дата обращения: 9.09.2022).

⁵⁸ Цит. по: Вершинина И. Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 2 / сост., вступ. ст. и коммент. И. Я. Вершининой. М., 1988. С. 297.

⁵⁹ Там же.

послужила 4-я часть цикла «Four Quartets» — «Четыре квартета» (1942), композиция которого, по словам самого Элиота, навеяна музыкой поздних квартетов Бетховена. Но ни встречный музыкальный импульс, ни обостренно лирическая интонация, столь не типичная для автора антиромантического «Священного леса», ни символическая связь со стихией огня в избранном фрагменте текста⁶⁰ не заставили Стравинского отречься от намерения написать аскетичную музыку. Хотя первоначальный импульс для композиции был задан именно словом «Fire»⁶¹: в первом фрагменте эскизов одногласно нотированная фраза «From fire by fire Who then», вычлененная из сердцевины поэтического текста, словно намечает и синкопы, характерные для ритмической организации пьесы, и подчеркивания служебных слов, попадающих на сильные доли (предлоги from, by), и нисходящие малые сексты, замыкающие экспозиционный и репризный разделы формы. Показательно, что в унаследованной Элиотом от метафизических поэтов «любопытной англосаксонской комбинации гимнической мерности и жара воображения»⁶² композитор акцентирует первое свойство. Нет нужды пояснять, почему впоследствии Стравинский почтил память друга, истового жреца традиции, строгим латинским ритуалом канонического Интроита (1965).

Introitus памяти поэта Томаса Стернза Элиота для мужского хора и камерного ансамбля из двух там-тамов, литавр, арфы, фортепиано, альты и контрабаса — всего около 4 минут мрачайшей, обреченной музыки, в которой Стравинский, по его словам, впервые осуществил тембровую новацию — дал полную серию в партии литавр. В эту глухую похоронную

⁶⁰ «Элиот обыгрывает двойное значение слова „dove“: 1) пикирующий бомбардировщик, 2) голубь как символ Святого Духа. И тот и другой несут огонь: первый — разрушающий, второй — очищающий» (*Тимова Е. В.* Произведения Стравинского для хора а cappella // Труды кафедры теории музыки. Вып. 1. СПб., 1995. С. 23). Таким образом, «Четыре квартета» Элиота, как и Симфония в трех движениях Стравинского, начатая в 1942-м, обнаруживают завуалированную связь со страшной реальностью войны.

⁶¹ См.: PSS. Mf 213. S. 0704.

⁶² *Walsh S.* The Music of Stravinsky. P. 255.

дробь превращается репетиционный мотив-импульс, пришедший из светлой, деятельной первой части *Canticum sacrum*. Три текстовые фразы Интроита проводятся последовательно в унисонах теноров, затем басов и в объединенном двухголосном варианте. А в промежутках вставки — *parlando sotto voce*, когда ритуальные слова проговариваются смятенным полусшепотом: «*Requiem aeternam dona ei Domine...*» Попытка уйти от пугающего своей неотвратимостью ритуального текста обернулась компромиссом: Стравинский сознательно заменил местоимение *im* (*eis*) на *ego* (*ei*), словно переводя невыносимую тяжесть текстовых глыб из сферы общечеловеческой, к каковой и он сам примыкал, в сферу индивидуальную, связанную с судьбой одного, конкретного человека — поэта Элиота: «Вечный покой даруй ему, Господи, и вечный свет да воссияет ему».

6.4. Стравинский и реалии британской музыкальной жизни первой половины XX века

Творчество Стравинского 1940–1960-х стоит рассматривать не только сквозь призму британских литературных связей, в определенных своих проявлениях оно органично вписывается и в контекст английской музыкальной культуры XX века. Фактически с самого начала своей европейской карьеры композитор периодически вращался в английской (в основном лондонской) музыкальной среде.

Наиболее стабильный и длительный характер носили связи Стравинского с английскими нотоиздательскими фирмами, от «*J. & W. Chester*» до «*Boosey & Hawkes*», которой он не изменил и в американские годы, аккуратно поставляя туда свои рукописи и выписывая из-за океана необходимые для работы материалы. Более того, издательский дом Ральфа Хокса со временем получил монопольное право на публикацию сочинений всемирно известного мастера.

Отличались широтой профессиональные и дружеские контакты композитора с британскими музыкантами. Он неизменно высоко оценивал

мастерство дирижеров Томаса Бичема, Эдварда Кларка, Юджина Гуссенса, Генри Вуда. Напомним, что по любопытному стечению обстоятельств петербургскую премьеру «Соловья» в 1918-м подготовил и провел англичанин Альберт Коутс, работавший в Мариинском театре в 1911–1919 годах⁶³. С большим энтузиазмом композитор отзывался о совместной работе с «первоклассным оркестром» «Би-би-си» во время подготовки лондонской премьеры «Царя Эдипа» весной 1928-го. Примечателен обобщенный портрет английских музыкантов, возникший на страницах «Хроники» по следам этого концерта: «Утверждают <...> что у англичан нет музыкального чутья. <...> Во всех случаях, когда мне приходилось иметь дело с представителями этой нации, я мог только радоваться их способностям, их пунктуальности, их честному и сознательному отношению к работе, и меня всегда поражала та искренняя и непосредственная восторженность, которая, вопреки сложившемуся в других странах нелепому предубеждению, очень характерна для англичан»⁶⁴. Столица Великобритании лидирует и в списке гастрольных турне следующего, 1929 года: «Из всех путешествий <...> я больше всего люблю вспоминать пребывание в Лондоне, который особенно хорош в начале лета. Ковры зеленых газонов, чудесные деревья его парков, окрестности, речки с множеством спящих по ним лодок. <...> Среди всего этого труд становится легким»⁶⁵.

Лондон подарил Стравинскому яркое звуковое впечатление, которое он нотировал в записной книжке, сопроводив ремаркой: «Колокола Св. Павла в London'e. Изумительнейший контрапункт, когда-либо мною слышанный»⁶⁶. Идиллию дополняет признание композитора в одном из

⁶³ К. А. Марджанов — организатор московского Свободного театра, где первоначально планировалась премьера «Соловья», — вел переговоры о сотрудничестве с Гордоном Крэгом (см.: Переписка-2. С. 60). Стравинский встречался со знаменитым английским режиссером в Италии: «На меня произвели впечатление куклы Гордона Крэга, когда он демонстрировал мне их в Риме в 1917 году» (Диалоги. С. 180).

⁶⁴ Хроника (Савенко). С. 105.

⁶⁵ Там же. С. 118.

⁶⁶ PSS. Mf 123. S. 0116. Опубликовано в: Публицист. С. 105. В публикации есть неточность: «слышанный» вместо «слыханный»; именно так записано И. Стравинским в

интервью 1920-х: «Мне кажется, что моя музыка отнюдь не совершенно чужда британскому темпераменту»⁶⁷. Тем более неожиданно звучит другая реплика: «Большая часть враждебной мне критики исходит из Англии»⁶⁸. Впрочем, отношения Стравинского с британской критикой не всегда складывались столь мрачно. После лондонской премьеры «Весны священной» в 1922 году с восторженной рецензией выступил молодой английский композитор Артур Блисс, воспринявший балет Стравинского как настоящий переворот в мировой музыке: «Он уничтожил симфоническую поэму à la Штраус, псевдоинтеллектуализм последователей Брамса <...> а также вагнеровскую оперу»⁶⁹. Эпохальные открытия русского мастера оказали воздействие на многих представителей английской композиторской школы XX века и в той или иной мере коснулись творчества Холста и Воан-Уильямса, Уолтона и Типпетта, Айрленда и Бриттена⁷⁰.

Но что думал о достижениях английских коллег Стравинский? Его самое раннее и фрагментарное знакомство с современной английской композиторской школой можно датировать первым десятилетием XX века. В Зубовском институте сохранилась программа концерта из серии петербургских «Вечеров современной музыки», 40-й вечер был посвящен новым английским композиторам. Завсегдатай, а порой и участник «Вечеров», Игорь Стравинский наверняка присутствовал на этом концерте 28 января 1908 года в Музыкальной школе на Невском, 16 и слушал произведения С. Скотта, Г. Бантока, А. Барли и других авторов⁷¹.

Тетради эскизов П. Варунц приводит более поздний комментарий Стравинского к колокольной записи: «...три варианта нотации колоколов св. Павла, — все они записаны в иррегулярном метре без тактовой черты и выглядят удивительно „русскими“» (Там же).

⁶⁷ Там же. С. 87.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Цит. по: Переписка-2. С. 669.

⁷⁰ См. об этом: *Ковнацкая Л. Г.* Английская музыка XX века. М., 1986.

⁷¹ Кроме упомянутых, в программе значилось еще четыре имени: W. Hurlstone, C. Forsyth, F. Swinstead, Y. Bowen (см.: КР РИИИ. Ф. 4. Оп. 1. № 172).

«Современную английскую музыку я знаю мало, — говорит композитор в 1927-м. — Я рассматриваю сочинения Элгара (хотя знаком с ними недостаточно) как значительную эпоху в английской музыке, но, признаюсь, его художественное видение чрезвычайно разнится с моим»⁷². Имя Элгара возникает здесь неслучайно. Его Первая симфония сопровождала Стравинского в ранних концертных программах, будь то премьерный показ Фантастического скерцо (1909) или оркестровая версия Трех фрагментов из «Петрушки» (1913).

«В Англии давно уже не появлялось крупных творческих индивидуальностей»⁷³, — этой точки зрения Стравинский придерживался до тех пор, пока на авансцену английской музыки не выдвинулась фигура Бенджамина Бриттена. Их взаимоотношения нельзя назвать однозначными: безграничный пиетет с одной стороны; ирония, ревность, вынужденная констатация таланта младшего коллеги — с другой. Волею случая, Стравинский «поделил с мистером Бриттеном слишком много названий и тем»⁷⁴. Оба композитора издавали свои сочинения у «Boosey & Hawkes» и даже имели общего либреттиста в лице Одена⁷⁵. Несмотря на язвительные замечания, которые Стравинский за глаза отпускал по адресу Бриттена⁷⁶, он пристально следил за творчеством английского собрата по цеху и часто обращался к Хоксу с просьбой выслать бриттеновские партитуры.

Стравинского особенно интересовало продвижение Бриттена на музыкально-театральном поприще. Так или иначе, композитор вынужден был признать и ведущую роль Бриттена в «опере на английском», и значительность его вклада в мировую оперу: список оперных шедевров XX

⁷² Публицист. С. 78.

⁷³ Хроника (Савенко). С. 105.

⁷⁴ Публицист. С. 286. См. об этом подробнее: *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. М., 1974. С. 326.

⁷⁵ Как замечает Оливер, Стравинский, вероятно, не знал о единственном случае работы Одена в роли либреттиста, предшествовавшем «Похождениям повесы»; это была оперетта Бриттена «Пол Баньян» (см.: *Oliver M. Igor Stravinsky.* P. 158).

⁷⁶ *Ibid.* P. 159.

века, составленный Стравинским в 1964-м, замыкает «Поворот винта»⁷⁷. А в конце 1940-х русский композитор с пристрастием наблюдал за американскими премьерными спектаклями «Поругания Лукреции», ведь сам он со времени обоснования в США «вынашивал идею написания оперы на английском языке»⁷⁸. В то же время, не исключено, что одним из импульсов к созданию Бриттеном *античной* оперы «Поругание Лукреции» стало знакомство с «Царем Эдипом» Стравинского: двадцатитрехлетний Бриттен присутствовал на концертном исполнении «Эдипа» в Лондоне в 1936 году и с безоговорочным энтузиазмом воспринял работу Стравинского⁷⁹.

Всё же по известным причинам «Похождения повесы» (1947–1951) не могли появиться раньше бриттеновского «Питера Граймса» (1945): Стравинскому были необходимы прецеденты. До 1945 года его представления о современном английском музыкальном театре ограничивались Савой-оперой⁸⁰. «Незнакомство с английской оперой других периодов» имело для Стравинского жесткую мотивацию: «если после Пёрселла и до Бриттена они вообще были»⁸¹.

Ситуация кардинально изменилась в середине XX века, когда, по словам Л. Г. Ковнацкой, «жанр оперы для национальной музыкальной культуры стал актуальным»; именно на послевоенном этапе впервые в

⁷⁷ Публицист. С. 227.

⁷⁸ Там же. С. 157.

⁷⁹ См.: Walsh S. Stravinsky: *Oedipus rex*. Cambridge, 1993. P. 72–73. По причудливому совпадению мировой премьерой «Поругания Лукреции» (Глайндборн, 1946) руководил Эрнест Ансерме, дирижер дягилевско-стравинского круга. Впечатления от «Эдипа» коснулись и других сочинений Бриттена, так, С. Уолш отмечает, что прием включения в признание Эдипа литавр, напоминающих отдаленные раскаты грома, отразился на № 5 (Вордсворт) из вокального цикла «Ноктюрн» (1958) (см. Ibid. P. 98).

⁸⁰ «Дягилев был любителем Джилберта и Салливена, и во время наших довоенных поездок в Лондон мы вместе пробирались на оперетты „The Pirates of Penzance“, „Patience“, „Iolanthe“ и проч.» (Диалоги. С. 59). Влияние этой стилистики прослеживается во вступительном разделе ко 2-й картине «Похождения повесы», где показан групповой портрет завсегдатаев заведения Матушки-Гусыни — Roaring Boys and Whores.

⁸¹ Там же. С. 223.

истории английской музыки «оперный театр выдвинулся на первое место, — отмечает исследователь. — Историческую веху пробуждения английской оперы к активной жизни образует премьера „Питера Граймса“»⁸². Показательно, что, начав английский оперный ренессанс с камерных сочинений, в 1950-е Бриттен приходит к «большой» опере («Билли Бадд», «Глориана»). Картину дополняют и другие образцы — «Свадьба в Иванов день» (1947–1952) М. Типпетта, «Троил и Кресида» (1954) У. Уолтона. На волне подъема английской оперной культуры возникает и большая опера Стравинского.

Разумеется, повод для помещения «Похождений повесы» в означенный виток британской музыкальной истории дают не одни лишь хронологические рифмы. Не потому ли единственная «полнометражная» опера Стравинского оказалась именно английской, что на смену «музыкально недоговоренному, русскому» пришел «английский и обстоятельный», по словам Набокова, лад?⁸³ Экстраординарный для Стравинского лиризм этой партитуры и множественные аллюзии на европейскую оперу XIX века также словно напоминают об английском неоклассицизме с его «лояльностью к романтизму». И даже особая детализированная манера высказывания в «Похождениях повесы» родственна драматургически переосмысленной большой опере Бриттена, где «сжимаются масштабы сцен, оркестровое письмо становится покамерному дифференцированным»⁸⁴.

Несмотря на факт создания «The Rake's Progress» на американском континенте, его своеобразным предвосхищением стало заметное событие в английской культуре 1935 года, когда на лондонской сцене Sadler's Wells Theatre был с успехом поставлен одноименный балет по *живописной* серии

⁸² Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен и английская музыка первой половины XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М.: ВНИИИ, 1987. С. 29.

⁸³ Набоков В. Другие берега. С. 24.

⁸⁴ Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. С. 30.

Хогарта на музыку ученика Р. Воана-Уильямса Гэвина Гордона; об этой постановке Стравинский, скорее всего, знал⁸⁵.

6.5. Эхо Петербурга в опере «Похождения повесы»

Бесспорно, английский тон опере Стравинского «Похождения повесы» задает прежде всего Уильям Хогарт (1697–1764) и его изобразительный сюжет-притча «A Rakes Progress» (1735) с характерной для английского Просвещения дидактической идеей, укрупненной моралистом Оденем. Реалии лондонской жизни XVIII века⁸⁶, благодаря хогартовскому искусству мнемотехники в подробностях запечатленные в серии живописных полотен, а затем и на гравюрах⁸⁷, во многом предопределили поэтический и музыкальный язык «Похождений повесы».

Не исключено, что с творчеством Уильяма Хогарта Стравинский был знаком с юных лет благодаря многотысячному собранию гравюр в отцовской библиотеке. Но приведем первый достоверный факт «встречи» композитора с Хогартом. «...Мы с женой медленно и верно разоряемся, покупая картины. <...> куплена гравюра Хогарта с его же картины „The Election. I — An Entertainment“ (Sir John Soan Museum, London) за пять франков», — отчитывается Игорь Стравинский в письме к А. Н. Бенуа

⁸⁵ См.: *Auzolle C. Rake's Progress, The // Stravinsky Encyclopedia-2021. P. 352.* В спектакле «The Rake's Progress» участвовали такие знаменитости, как хореограф Нинет де Валуа, балерины Алисия Маркова и Марго Фонтейн, что не помешало Э. де Бомону назвать сочинение «не столько балетом, сколько пантомимой с танцами» (*Schoeneman B. R. Gordon, Gavin Muspratt // Schoeneman B. R. Minor Ballet Composers: Biographical sketches. Nove, 1997. P. 46.*)

⁸⁶ По мнению Г. Джозиповичи, действие оперы разворачивается «скорее даже в конце XVIII века, ибо это не уравновешенная и отполированная эпоха августианства, но нервный, болезненный мир доктора Джонсона и Дидро, Хогарта и де Сада» (*Josipovici G. «The Rake's Progress»: Some thoughts on the libretto // Tempo. Issue 113. June 1975. P. 7.*)

⁸⁷ Современник и биограф Хогарта Дж. Николс рассказывает, что Хогарт любил бродить по лондонским улицам и «делать эскизы всех тех сцен, фигур или предметов, которые обратили на себя его внимание, — карандашом на своих ногтях». «Простейшие абстрагированные линии этих набросков позволяли ему потом безошибочно восстанавливать в памяти части лиц и целые лица, позы и даже массовые сцены» (*Алексеев М. П. Уильям Хогарт и его «Анализ красоты». С. 13–14.*)

почти в духе расходных книг своего отца, Фёдора Игнатьевича⁸⁸. Письмо датируется мартом 1912 (!) года.

«Английский лик» композитора в «Похождениях повесы» настолько убедителен, что заставляет поверить в существование исторической памяти.

...Еще за несколько лет до рождения Игоря Стравинского петербургский Крюков канал соединился с Невой в центре Английской набережной. Именно здесь, на левом берегу Невы, близ порта, в екатерининские времена располагалась процветавшая английская слобода: великолепные каменные дома населяли дипломаты, врачи, купцы. В российской столице они создали уголок родной Британии: английские магазины, английский клуб — самый престижный в аристократических кругах, английская церковь. «В первое время на ее молитвенниках была напечатана надпись „English Factory at St. Petersburg“, — повествует М. Пыляев, — чем англичане как бы приравнивали Петербург к своим колониям на берегах Тихого океана или Африки»⁸⁹. Мода на английский стиль не миновала и двор. В окружении Екатерины II вращались лейб-медик Роджерсон, придворный банкир Сутерланд и целая свита художников, выписанных с туманного Альбиона. Роговым оркестром Потёмкина управлял капельмейстер Лау. А кроме так называемых дворянских, в городе славились английские балы с участием иностранных негодянтов. И до сих пор хранится в Зимнем дворце веджвудский «Сервиз с зеленой лягушкой». Английский Петербург XVIII века как в зеркале отражается в неоклассической лондонской панораме «Похождений повесы».

Петербургские гены дают о себе знать в английской опере Стравинского в неуловимых интонационных параллелях с Чайковским⁹⁰ и в

⁸⁸ Переписка-1. С. 327. Как поясняет В. П. Варунц, «речь идет о цикле гравюр У. Хогарта (1697–1764) „Выборы в парламент“ (1754)», хранящемся в Музее Соуна, и о входящей в этот цикл в качестве первой части гравюре «Предвыборный банкет» (см.: Там же. С. 328).

⁸⁹ Пыляев М. И. Старый Петербург. М., 1997. С. 276.

⁹⁰ «При всем разнообразии прототипов в *Похождениях повесы* <...> больше всего слышна лирико-драматическая опера XIX столетия, в частности опера Чайковского:

отчетливой, на наш взгляд, рифме с Римским-Корсаковым, коснувшейся важнейшего эпизода сочинения — Колыбельной Энн, в которой угадываются очертания колыбельной Волховы.

Римский-Корсаков говорил о Волхове: «Вариации ее колыбельной песни, прощание с Садко и исчезновение — считаю за одни из лучших страниц среди моей музыки фантастического содержания»⁹¹. В 1898 году 15-летний Игорь Стравинский на спектакле Мамонтовской труппы наблюдал в этой роли непревзойденную Надежду Забелу-Врубель; как известно, ее лирико-колоратурное сопрано отличалось особым, кристально-чистым тембром. Восторженное описание оставил М. Ф. Гнесин: «голос у нее был ни с чем не сравнимый, ровный-ровный, легкий, нежно-свирельный...»⁹²

Колыбельная Энн (сопрано) открывает список поздних марин Стравинского:

Легко плыви через океан, маленькая лодка,
Кристалльные волны рассекая:
Солнце клонится к западу, готовясь отдыхать.
Скользи, скользи, скользи
В сторону островов Блаженства.

Предзакатный морской ландшафт с одинокой лодкой еще более иллюзорен, чем в будущем «Совенке и Кошечке». Оден и Стравинский создают образ иррационального океана: пересекая его, души умерших обретают покой в райских куцах островов Блаженства, описанных в древности Гесиодом. Колыбельная в устах героини звучит как тихое благословение, обращенное к возлюбленному перед его последним плаванием за пределы земной жизни.

Самоотверженная английская девушка Энн Трулав, баюкающая бедного Тома Рэйкуэла в мрачных подвалах лондонского Бедлама XVIII

„моцартовское“ в ней в таком случае идет по стопам „Пиковой дамы“» (Савенко С. Мир Стравинского. С. 154).

⁹¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 206.

⁹² Цит. по: Баева А. «Садко» // Сказка в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. М., 1987. С. 62.

столетия, — что может быть у нее общего с русской Морской царевной, поющей для спящего Садко на берегу былинного Ильмень-озера? Между тем две оперные сцены объединены целым рядом соответствий на сюжетном, композиционном, драматургическом, эстетико-философском и конкретно-музыкальном уровнях.

И Римский-Корсаков, и Стравинский моделируют ситуацию последней встречи лирических героев, где колыбельная становится песнью прощания. Эта ситуация в обеих операх помещена в предкодовую фазу формы (7-я картина у Римского-Корсакова: после колыбельной — превращение Волховы и финальное прославление героя; 9-я картина у Стравинского: после колыбельной — смерть Тома, траурный финал и эпилог-моралите). В том и в другом случае колыбельная образует зону «тихой кульминации» и точку катарсиса в драматургии сочинений.

И Волхова, и Энн символизируют некую идеальную субстанцию. По словам М. Ф. Гнесина, Волхова «не есть реальный живой человек. Она — идеальное видение фантазии Садко, творческая иллюзия, стимулирующая его активность»⁹³. Для галлюцинирующего Тома Энн становится воплощенной богиней Венерой. По тонкому наблюдению Л. Акопяна, на экзистенцию образа Энн проецируется юнговская «психология глубин»: Энн как «*anima*» Тома, некогда вытесненная «тенью» (Шэдоу), стремится к воссоединению с «самостью» героя⁹⁴. Обе героини — Энн и Волхова — олицетворяют «вечно женственное» с ярко выраженным аполлоническим, упорядочивающим компонентом⁹⁵.

Множеством параллелей отмечено и собственно музыкальное решение двух колыбельных (см. примеры 18 а, б).

⁹³ Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М., 1956. С. 114.

⁹⁴ См.: Акопян Л. О. Музыкальная автобиография Стравинского // Акопян Л. О. Мои музыкальные миры. СПб., 2022. С. 197–198.

⁹⁵ Поэтому в означенную систему координат не вписывается, к примеру, безумная Мария со своей колыбельной из финала «Мазепы» Чайковского.

В мерной повторности вариантных пар мотивов Стравинский сохраняет характерные атрибуты жанра, присоединяя к ним дополнительный элемент: начальная пунктирная формула приходит из траурного марша II части «Персефоны», символизирующего переход в царство мертвых.

Легчайший намек на инициальный мотив Волховы с вращением вокруг квинты в версии Стравинского перемещается в третий такт мелодии, характерная ритмическая фигура (восьмая — две шестнадцатых — восьмая) сдвинута в седьмой такт. В обоих образцах то же мерцание опор в пределах параллельного мажоро-минора — *fis-moll–A-dur* в одном случае, *As-dur–f-moll* в другом. Та же прозрачная инструментовка: голосу Энн вторят лишь две флейты, у Римского-Корсакова облигатная флейта появляется в третьей строфе и сопровождает сцену превращения Морской царевны в алый туман.

Пожалуй, самая впечатляющая рифма связана со звучанием ритуального припева колыбельной. Малотерцовый абрис «баю-бай» Волховы прочитывается у Стравинского уже в завораживающем остинато первой строфы на слова «*glide, glide, glide / скользи, скользи, скользи*» (т. б)⁹⁶. Но можно быть уверенным, что для Игоря Федоровича эта терция звучала с русской подтекстовкой — «баю-баю-баю». Показательно, что обе попевки — и у Римского-Корсакова, и у Стравинского — расположены вокруг одной и той же тритоновой оси *g–cis (des)* и гармонизируются при помощи терпкого сдвига в область VII низкой ступени.

Три строфы колыбельной Волховы прослаиваются оркестровыми четырехтактами, построенными на «фантастическом» звукоряде Морского царя. В колыбельной Энн структурным аналогом этих интерлюдий становятся пятитактовые реплики хора безумцев, чьи смятенные души умирят кроткое пение. В отличие от фактурного варьирования, которое предпринимает Римский-Корсаков, у Стравинского второе и третье

⁹⁶ В последующих строфах эта интонация приходится на слова «*falls, falls, falls*» и «*sways, sways, sways*».

проведения являются точной копией первого (редкий случай в его практике!) и символизируют неизменность, заклинательность, неотвратимость. Обе сцены разомкнуты — в вечность.

«Одной из самых восхитительных колыбельных нашего столетия» назвал колыбельную Энн Д. Олбрайт⁹⁷. Подлинное лирическое откровение не только в «Похождениях повесы», но и в масштабах всего творчества Стравинского, возможно, родилось как интуитивная сублимация яркого художественного воспоминания петербургской поры, как свободная вариация мастера на тему, когда-то «заданную» его учителем.

6.6. Стравинский, «Опера нищего» и британская *early music*

Итак, в Хогарте Стравинский, по его словам, «обнаружил квинтэссенцию английского *Settecento*»: на староанглийские обороты речи, которые «мастерски постиг Оден», композитор вознамерился ответить «соответствующим музыкальным стилем»⁹⁸. По требованию Стравинского на начальном этапе работы над оперой издатели послали ему не только четыре моцартовские партитуры, но и «Мессию», и «Израиль в Египте» Генделя, а также «*The Beggar's Opera*» Гэя и Пепуша. «Хогартовский Лондон был Лондоном Генделя и Гэя скорее, чем Моцарта», — отмечает Уолш⁹⁹.

Мы сознательно оставляем в стороне подробный анализ моцартовских черт в «Похождениях повесы», в деталях изученных многими авторами в ходе сопоставлений с итальянскими партитурами Моцарта на либретто Лоренцо да Понте¹⁰⁰. Гораздо менее исследованным выглядит собственно

⁹⁷ *Albright D.* Stravinsky: The Music Box and the Nightingale. New York, 1989. P. 76.

⁹⁸ Публицист. С. 159.

⁹⁹ *Walsh S.* The Music of Stravinsky. P. 205. Хотя, продолжает исследователь, восьмилетний Моцарт был в Лондоне в октябре 1764-го, когда умер Хогарт.

¹⁰⁰ Лидирующее положение здесь по праву занимают «*Così fan tutte*» и «Дон Жуан», встречаются также отдельные параллели с моцартовскими зингшилиями «Похищение из сераля» и «Волшебная флейта», но, разумеется, «Похождения повесы» — «не моцартианский пастиш» (А. Барро). Линию преемственности от моцартовской модели «*Così fan tutte*» через «Похождения повесы» Стравинского до оперы Дж. Корильяно

«лондонский» слой «Повесы». Есть сведения, что сочинения Генделя, в значительной мере формировавшие музыкальную среду Лондона в XVIII веке, привлекли внимание Стравинского прежде всего как образец работы с английской просодией¹⁰¹. Поскольку «Похождениям повесы» не свойственно монументальное хоровое письмо, влияние генделевского стиля как такового можно усмотреть в некоторых инструментальных фрагментах церемониальной музыки (например, в 5-й картине). Любопытно, что апеллируя к Генделю, атмосферу Лондона XVIII века пытался воспроизвести и предшественник Стравинского на пути театрализации хогартовского изобразительного сюжета — Гэвин Говард в своем одноактном балете 1935 года, где он опирался на старинные жанровые модели — менуэт, жигу, лур, сарабанду, кводлибет¹⁰².

Еще более интригующий художественный пласт оперы «The Rake's Progress» на оси выявления в ней примет национальной британской идентичности вызван к жизни знакомством Одена и Стравинского с «Оперой нищего», влияние которой на опус Стравинского гораздо интенсивнее и шире, чем принято полагать, по крайней мере, в отечественной литературе¹⁰³. Более того, как считает С. Уолш, «The

«Призраки Версаля» (Grand Opera Buffa, 1991) выстраивает О. В. Комарницкая (*Комарницкая О. В.* Русская опера XIX — начала XXI веков: проблемы жанра, драматургии, композиции: Аналитические очерки. М., 2011. С. 66–91).

¹⁰¹ См.: *Walsh S.* The Music of Stravinsky. P. 212, 615 n39.

¹⁰² Со слов П. Гриффитса о «генделевских чертах» балетной партитуры Г. Гордона «The Rake's Progress» пишет Н. С. Кардаш (*Кардаш Н. С.* Опера «The Rake's Progress» и балет «Агон» Игоря Стравинского — феномен последнего опуса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: РИИИ, 2010).

¹⁰³ Самые общие отсылки к балладной опере в связи с «Повесой» можно найти в упомянутых трудах А. А. Баевой, Н. С. Кардаш (см. также статью: *Кардаш Н.* У истоков «Похождения [sic] повесы» Стравинского: От серии Хогарта к музыке оперы // Музыкальная академия. 2008. № 3. С. 113), а также в работе О. В. Комарницкой (*Комарницкая О. В.* Русская опера XIX — начала XXI веков); по мнению Л. Г. Данько, в эпилоге «The Rake's Progress» «звучат нравоучительные куплеты в традициях балладной оперы» (*Данько Л. Г.* Комическая опера в XX веке. Л., 1986. С. 115). В недавней статье С. Озоль этот важнейший элемент лондонской культуры XVIII века и вовсе отсутствует (см.: *Auzolle C.* Rake's Progress, The // *Stravinsky Encyclopedia*–2021. P. 351–352), как, впрочем, и в статье Р. Тарускина 30-летней давности (*Taruskin R.* Rake's Progress, The //

Beggar's Opera», которую Хогарт видел в театре и рисовал, оказала воздействие на его собственную серию «A Rake's Progress»¹⁰⁴.

«Опера нищего» (1727)¹⁰⁵, возникшая в Лондоне как сатира на элитарное искусство академической оперы и породившая традицию так называемой «ballad opera», в реальности была далека от академического музыкального жанра и характерной для него музыкальной драматургии. Как указывается в новейшем исследовании В. А. Ильюшкиной, современники Джона Гэя не называли «балладной оперой» его знаменитое детище — «журналисты и критики считали ее [“Оперу нищего”] комедийной пьесой»; даже Сэмюэл Джонсон, «отдав Гэю должное как изобретателю “Ballad Opera”, утверждал, что, с точки зрения жанра, новаторская ... “Опера Нищего” — особая разновидность не высшего сорта комедии»¹⁰⁶. Показательно, что и М. Мугинштейн аттестует жанр «The Beggar's Opera» как «английский вариант комедии с музыкой»¹⁰⁷.

Независимо от бытовавших вариантов определения, на практике Гэй «установил определенную структуру» специфически английского комического спектакля, где разговорные монологи и диалоги чередовались «с популярными мелодиями баллад и песен, заимствованными из фольклора и профессиональных композиторских сочинений и сопровождаемыми новыми подтекстовками, обусловленными общей пародийно-сатирической направленностью жанра»¹⁰⁸. Эту необычную форму, по словам Р. Хьюма,

The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. III / ed. by S. Sadie. Oxford, 1992. P. 1220–1223).

¹⁰⁴ См.: Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 212.

¹⁰⁵ Премьера 29 января 1728 года в лондонском театре Lincoln's Inn Fields.

¹⁰⁶ Ильюшкина В. Опера нищего: тюремная пастораль Гэя, Свифта и Поупа. СПб., 2023. С. 5. Автор предлагает более точные варианты жанрового определения театрального явления: балладная пьеса, песенная пьеса или балладная драма.

¹⁰⁷ Мугинштейн М. «Опера нищего» // Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург, 2005. С. 96.

¹⁰⁸ Там же. С. 6.

Гэй «виртуозно создал из ничего», поскольку прецедентов подобных моделей в английском театре не существовало¹⁰⁹.

Обращает на себя внимание акцент Хьюма на персональном авторстве Гэя, вопреки традиционному упоминанию, казалось бы, неделимой пары имен, подразумевающей творческий тандем, в котором Гэй отвечает за литературную часть «The Beggar's Opera», а Иоганн Пепуш — за музыкальную; «музыкальная обработка обычно приписывается Пепушу», рассуждает исследователь, но «в отсутствие документальных доказательств поддержать это заявление не представляется возможным»¹¹⁰.

Между тем, детально реконструировав историю создания «Оперы нищего», В. Ильюшкина показала, что подлинными творческими партнерами и вдохновителями Гэя в его работе над уникальным спектаклем стали Джонатан Свифт и Александр Поуп. Первым импульсом к сочинению пьесы была идея Дж. Свифта, изложенная им сначала А. Поупу, а затем и самому Дж. Гэю: обновить надоевший читателям пасторальный жанр и создать «*тюремную пастораль об английских преступниках*», пастораль из «жизни шлюх и воров»¹¹¹.

По контрасту с утонченной итальянской оперой, адресованной изысканным вкусам аристократической аудитории, «The Beggar's opera», природу которой С. Уолш сравнивает с сортом современных «сатирических листовок», принесла на театральную сцену «грязные инциденты», «персонажей из низкой жизни»¹¹², вместе с обрисовкой характерных мест их обитания. Примечательно, что в условиях «мобильности жанровой структуры», отмечаемой в «Похождениях повесы» А. А. Басовой, одно из центральных мест в жанровой системе оперы исследовательница отводит

¹⁰⁹ Hume R. The Beggar's Opera // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. 1 / ed. by S. Sadie. Oxford, 1992. P. 374.

¹¹⁰ Ibid. P. 375.

¹¹¹ Ильюшкина В. Опера нищего: тюремная пастораль Гэя, Свифта и Поупа. С. 10, 11. Применительно к жанру «Оперы нищего» М. Мугинштейн использует близкий эпитет – «криминальная пастораль» (Мугинштейн М. «Опера нищего». С. 96).

¹¹² Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 210.

пасторали в различных ее градациях — пастораль-идиллия, пастораль-утопия, трагическая пастораль, наконец, анти-пастораль¹¹³. Последняя резонирует поэтике балладной оперы-пьесы, точно отражавшей облик «хогартовского авантюрного Лондона» (С. Уолш).

Именно «Оперой нищего» навеяны в «Похождениях повесы» эпизоды в борделе и в Бедламе с его почти тюремным интерьером и укладом, а также сцена торгов с кучкой алчных покупателей и хищным аукционером Сэллемом во главе. Да и сам Том в коде выходной арии, бесшабашно вверяясь обманчивой Фортуне, называет себя *нищим*:

Come wishes,	Придите, желания,
Be horses,	Станьте лошадьми,
This <i>beggar</i> shall ride!	Этот <i>нищий</i> помчится!

Главный герой в финале оперы действительно становится нищим, как в прямом, так и в переносном смысле: Оден, без сомнения, знал, что в XVIII веке обитателей лондонского Бедлама, где происходит действие последней картины «Похождений повесы», называли нарицательными именами «Tom-a-Bedlams» или «Bedlam-Beggars». Но первый эпизод метафорической «скачки» / «гасе» Тома разворачивается в публичном доме, где царит Матушка-Гусыня, словно сошедшая с гравюр Хогарта «Улица Пива» или «Переулок Джина»: властно направляемый ею, герой покорно движется в объятия своей Тени между рядами лихих «братьев Марса» и ветреных «сестер Венеры» под звуки двусмысленных стихов хора «Lanterloo».

Солнце ярко, трава зелена,
Лантерлю, лантерлю!
Король ухаживает за своей молодой Королевой.
Лантерлю, миледи.
Они прогуливаются. Что они видят?
Альманах на дереве грецкого ореха.
Они скачут верхом. Кого они встречают?
Трех пугал и пару ступней.
Что сделает она, когда они сядут за стол?
Съест столько, сколько сможет.

¹¹³ Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. С. 204–216.

Что сделает он, когда они лягут в постель?
 Вытащит свой меч и снесет ей голову.
 Лантерлю, миледи.

Абсурдистские образы песенки «Лантерлю», относящейся к типу riddle-song («песня-загадка»)¹¹⁴, очень близки некоторым стихотворным нонсенсам, бытовавшим в Англии в сериях так называемых «Mother Goose rhymes» или «nursery rhymes», хотя, как указывает Н. М. Демурова, «“детскими” эти “песенки” стали называться лишь в первой трети 19-го столетия, когда издатели и педагоги сделали попытку осмыслить создания “буйной” народной фантазии»¹¹⁵. Неудивительно поэтому, что во 2-й картине «Повесы» возглавляет хоровод борделя, как и всё заведение, Матушка-Гусыня: персонаж, пришедший в английскую культуру в XVIII веке из Франции благодаря переводам сказок Ш. Перро, получил на британских островах совсем иную окраску, лишившись идиллических черт¹¹⁶.

Еще один смысловой обертон неожиданно связывает образность хора «Лантерлю» со стихией азартных игр: как свидетельствует оксфордская история карточных игр, непереводаемым словом Lanterloo (фонетически похожим на колыбельные припевы) в старой Англии называли карточную игру, достигшую пика популярности в начале XVIII века¹¹⁷. Вероятно, поэтому в стихах Одена фигурируют Король и Королева (=Дама); упоминание этой флиртующей пары в хоре «Лантерлю» 2-й картины постфактум читается словно скрытый намек на колоду карт, намек, тонко

¹¹⁴ См.: Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 208.

¹¹⁵ Демурова Н. М. Эти маленькие шедевры // Mother Goose Rhymes. Стихи матушки Гусыни: сб. на англ. яз. с избр. р ус. пер. / сост. Н. М. Демурова. М., 1988. С.19–20. Инвективы по адресу Mother Goose Rhymes не утихали и в XX веке; Н. М. Демурова приводит аналитику «детских песенок», произведенную возмущенным английским педагогом в 1952 (!) году: «8 упоминаний убийств (неклассифицированных); 2 задохнулись; 1 сожран живым; 1 разрезан напополам; 1 обезглавлен <...> 1 умер с голоду; 1 упал в кипяток; 1 утонул; 4 убийства домашних животных; 1 похищение трупа; 21 смерть (неклассифицированная); 7 отсеков конечностей; 8 избиений розгой или кнутом <...> 14 краж и обманов; 1 упоминание могильщиков; 2 упоминания могил...» (Там же. С. 22). И сокращенный список выглядит красноречиво.

¹¹⁶ См.: Там же. С. 16.

¹¹⁷ См.: Parlett D. S. A history of card games. [Oxford University Press](http://www.parlettgames.uk/histocs/loo.html), 1991. URL: <http://www.parlettgames.uk/histocs/loo.html> (дата обращения: 14.03.2023).

предвосхищающий реальную карточную игру Тома и Ника перед разверстой могилой в сцене на кладбище в 8-й картине, где карта «The Queen of Hearts» сыграет свою спасительную роль.

По наблюдению С. Уолша, работая над либретто, «Оден часто настраивал себя на стиль, более близкий популярным стихам “Оперы нищего”, нежели чему-то в духе да Понте»¹¹⁸. Не исключено, что идея «говорящих» фамилий (Truelove, Rakewell, Shadow) тоже пришла к авторам «Повесы» из пьесы Гэя¹¹⁹. И первоначальная мысль Стравинского обойтись разговорными диалогами (без музыкальных речитативов)¹²⁰, помимо чисто практической выгоды, сокращавшей объем английского текста, положенного на музыку, могла быть навеяна примером «The Beggar's Opera».

Но есть ли в опере Стравинского прямые или опосредованные пересечения с *музыкальными* образами «балладной пьесы»? По описанию Р. Хьюма, музыкальная партитура оригинальной «The Beggar's Opera» состоит из 69 песен: 28 из них ведут к английским балладам; 23 — к популярным ирландским, шотландским, французским мелодиям; остальные 18 были заимствованы из сочинений Пёрселла, Баррета, Кларка, Генделя и других профессиональных авторов¹²¹. Между тем, в труде А. А. Басовой мелодия хора «Лантерлю» квалифицируется как «английская народная песенка», а напев безумного Тома в конце 8-й картины как «квази-фольклорная

¹¹⁸ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 235.

¹¹⁹ Остроумные подтексты, которые скрываются в английских именах персонажей «The Beggar's Opera» (Макхит, Пичем, Локит, Филч и др.), выявляются В. Ильюшкиной (Ильюшкина В. Опера нищего. С. 62–66).

¹²⁰ См. письмо Стравинского к Одну от 6 октября 1947 года о намерении «избежать обычного оперного речитатива» и сочинять «не музыкальную драму, но лишь оперу с определенными отграниченными номерами, связанными разговорными (не поющими) словами текста» (Цит. по: Савенко С. Мир Стравинского. С. 83).

¹²¹ См.: Hume R. The Beggar's Opera. P. 374. В списке, помимо упомянутых, еще 8 имен, среди них есть Боноччини, Джеминиани, Фрескобальди, а также, в ряду гипотетических, — Пепуш.

песенка-игра»¹²²; природа «фольклора» в «Повесе» нуждается в уточнении. Ситуацию относительно периода сочинения «The Rake...» прокомментировал С. Уолш: ему неизвестны факты работы Стравинского с фольклорными сборниками, наподобие доступных собраний Сесила Шарпа или Воан-Уильямса, занимавшихся сельским фольклором, и следов такого рода влияний в «Похождениях повесы» нет¹²³. Сама «The Beggar's Opera» не опирается на сельскую народную песню, деревенский фольклор тогда не был широко известен; «её [*The Beggar's Opera*] материалом является городская песня ... которая фактически представляет собой “испорченную форму” оперного стиля того времени», а мелодии Стравинского — «это либо блестящее переосмысление популярного городского стиля эпохи Хогарта, либо “стравинизированный” Моцарт и другие авторы»¹²⁴.

Возникает искушение сопоставить городской фольклор «Оперы нищего» с городским фольклором «Петрушки», но если в раннем балете Стравинский работал с русскими «фабричными» песнями, то сочиняя «Похождения повесы», он имел дело с так называемыми балладами — разновидностью городских народных жанров в Англии.

В отсутствие прямых цитат, балладный стиль в «Похождениях повесы», по мнению С. Уолша, рельефно проявляется в хорах в борделе или в дуэте Тома и Ника «If boys had wings», также он присутствует в Колыбельной Энн, в арии Тома «Since it is not by merit» и в других эпизодах. Эти номера оперы «вызывают в воображении музыкальный жаргон времени, призванный выразить грубость, моральную пустоту», а подчас и «простую нежность обычной жизни»¹²⁵.

¹²² Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. С. 212, 216. Такие «фольклорные ‘проклейки’», по мысли исследовательницы, «воспринимаются как граница между мирами» (Там же. С. 216).

¹²³ Из письма С. Уолша Н. А. Брагинской от 19.03.2023 // Личный архив Н. А. Брагинской.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 209.

Особенно красноречиво отсылает к балладному стилю обозначение «Ballad tune», данное Стравинским дуэту Тома и Ника, который они дважды запевают *lontano*, за сценой, в разгар аукциона (7-я картина). На наш взгляд, именно в этом номере композитор максимально приблизился к конкретной музыкальной модели из «Оперы нищего» — разудалой песенке Капитана Макхита «The Modes of the Court so common are grown...»¹²⁶, звучащей под сводами Ньюгейтской тюрьмы в III акте (см. примеры 19 а, б).

В трудах, посвященных «The Beggar's Opera», музыка этого номера балладной пьесы атрибутирована как популярный военный марш *Lillibullero* / *Lilliburlero*¹²⁷, правда, авторство Пёрселла, которому его зачастую приписывают¹²⁸, ставится под сомнение. Так, в каталоге Холмана и Томпсона среди опусов Пёрселла для клавишных помещена пьеса под названием «Новая ирландская мелодия» / «A New Irish Tune»; составители квалифицируют ее как гипотетически «принадлежащую Пёрселлу транскрипцию “чужой музыки”», а именно, мелодии *Lilliburlero*¹²⁹.

«Опера нищего» проникла не только в интонационный строй «Похождений повесы», Стравинский воспринял и тонко претворил некоторые структурно-музыкальные идеи пьесы Гэя, что доказывает анализ С. Уолша. В частности, речь идет о типичной для балладной оперы простейшей куплетно-припевной форме, творчески адаптированной композитором как в конкретных номерах (ария Сэллема и др.), так и в проекции на более крупные сегменты композиционного плана. Например, в сцене на кладбище эта конструкция прослеживается на двух уровнях — и в масштабе всей картины, и в самостоятельной ее части, очерченной сюжетом. Второй уровень относится к трем конам карточной игры, где в роли припева выступает повторяющееся соло клавесина. Что касается

¹²⁶ «Придворная жизнь нас должна научить, / что друзей нам себе не сыскать» (пер. В. Ильюшкиной).

¹²⁷ См.: *Ильюшкина В.* Опера нищего. С. 172.

¹²⁸ См., например, издание: Henry Purcell. Complete Harpsichord Works / ed. by H. Ferguson. London, 1964.

¹²⁹ *Holman P., Thompson R.* Henry Purcell // Grove-2001. Vol. 20. P. 626.

первого уровня, т. е. целостной организации 8-й картины, эффект припева рождается в ней благодаря трижды повторенной теме «Ballad tune» из предшествующей сцены аукциона; третье, варьированное проведение «припева», вложено в уста безумного Тома в виде детской песенки, замыкающей всю картину¹³⁰.

Как видим, контакт Стравинского с явлением «The Beggar's Opera» был довольно плотным и многомерным. Тем не менее, помимо музыкального *settecento*, композитор обращался и к другим пластам английской культуры. Разветвленность его стилевых поисков иллюстрируется свидетельством Р. Крафта: во время сочинения «Похождений повесы» композитор «был погружен в изучение музыки елизаветинской эпохи»¹³¹. Анахронизм не смущал композитора, ведь он обратился к исследованию «золотого века» в истории старейшей композиторской школы Европы. Именно из этого времени, отделенного от хогартовской реальности двумя столетиями, в «Похождения повесы», начиная с приветственных фанфар Прелюдии, приходит ряд жанрово-стилевых моделей, прежде всего музыкально-театральных.

К старинным театральным прообразам тяготеет чакона 2-й картины II акта, напоминающая об английском граунде. Выше уже было сказано об эмфатическом значении этого жанра, который Стравинский помещает не в финале оперы, как было принято в барочном театре, в частности, в сочинениях Пёрселла, а в локальном финале, образующем кульминацию в развитии генерального конфликта «Повесы»: чакона венчает драматичный терцет, являющийся «и музыкально, и психологически самым сложным и продолжительным эпизодом в целой опере»¹³².

Традиция английской маски просматривается в заключительной картине оперы, где действие неожиданно модулирует в пространство

¹³⁰ Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 215.

¹³¹ Публицист. С. 161.

¹³² Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 249.

изломанной античной аллегории¹³³, с характерными «дансанными» эпизодами — хором-менуэтом безумцев и хором — траурным шествием за воображаемыми похоронными дрогами Тома-Адониса. Искрящиеся вкрапления антимаски присутствуют в насыщенной пританцовывающими мотивами 2-й картине оперы — фантасмагории «перевернутой» доброй сказки.

Обсуждая «елизаветинские» реминисценции в «Похождениях повесы», нельзя не упомянуть о ренессансных вёрджинелистах, музыку которых Стравинский изучал с юности. «Произведения для клавишных инструментов ранних английских композиторов, таких, как Бёрд, Булл, Гиббонс <...> очень привлекали меня своей свежестью и подлинностью», — будет вспоминать мастер в 1926-м свои петербургские фортепианные занятия¹³⁴. Возможно, и эти самостоятельные опыты подготовили почву для возникновения строки чембало в партитуре «Похождений повесы». Трактовка инструмента претерпевает значительную эволюцию в опере — от сугубо нейтральной, «технической» приметы речитатива-сессо как второстепенной детали фактурного массива в начале 1-й картины — до облигатной, концертирующей, «экспрессивной» роли монотембра, персонифицирующего дьявола Ника Шэдоу во время роковой карточной игры у разверстой могилы (2-я картина III акта). Точка функционального переключения инструмента намечается в момент завязки конфликта: *тринадцать* ударов (не двенадцать, как полагают авторы книги «Часы

¹³³ Так возникает завуалированная смысловая арка к начальному дуэту оперы, где иносказательно, как *Surgian Queen* (Киприда), упоминается Венера-Афродита, лишь с той оговоркой, что в первой картине античные символы трактуются в идиллическом ключе.

¹³⁴ Публицист. С. 72. «Я играю английских вёрджинелистов с никогда неослабевающим интересом», — указывает композитор и в беседах с Крафтом (Диалоги. С. 254). Если говорить об английской музыке, предшествовавшей *settecento*, в процессе работы над «Повесой» Стравинский выписывал через «Boosey and Hawkes» сочинения Пёрселла и Бёрда, на что указывает С. Уолш.

Аполлона»!¹³⁵) в ледяной россыпи арпеджио солирующего чембало возвещают о первом появлении Шэдоу в 1-й картине оперы¹³⁶.

Освоение английского ренессансного стиля, начавшееся для Стравинского с «Похождениями повесы», нашло продолжение в дальнейшем творчестве композитора. Важной вехой на этом пути явилась «Кантата на староанглийские тексты», где «мир полусакральной елизаветинской лирики» (С. Уолш) приблизил Стравинского к исканиям английских мадригалистов: по мнению авторов «Часов Аполлона», в двух ричеркарах Кантаты особенно ощутимо влияние Дж. Дауленда¹³⁷. Кантата же открыла перед композитором богатейшие перспективы в области полифонической техники. Разветвленная система имитационных построений отсылает здесь и к древнейшим формам из практики английского многоголосия — канонам и раундам.

Отзвук этой традиции, приближенный к исторически более позднему варианту — кэтчу, достигает последней английской миниатюры Стравинского «Совенок и Кошечка», в прозрачной фактуре которой канонически вторят друг другу фортепианная и вокальная партии, словно символизируя идиллический дуэт двух персонажей. В пользу влияния кэтча в этой пьесе говорят также зримые интонационные и поэтические параллели с одним из кэтчей Пёрселла — «I gave her cakes»¹³⁸. В осязаемом «вещественном мире» двух сочинений обитают флиртующие Он и Она, но в сравнении с фривольными образами подлинного пёрселловского кэтча в

¹³⁵ Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. О Стравинском / пер. с нидерл. И. Лесковской под ред. Б. Филановского. СПб., 2003. С. 22. Фигурация тридцатьвторых — дуодецимоль действительно содержит двенадцать звуков, но пассаж завершается тринадцатым, протяженным тоном.

¹³⁶ Сходный фонический эффект Стравинский когда-то применил в «Байке», где под звон *sembalo ungarico* — солирующих цимбал, также обыгрывающих завуалированный уменьшенный аккорд, выходит на сцену Лиса, ряженая монахиней, Лиса-лицедейка, искушающая Петуха.

¹³⁷ Там же. С. 112.

¹³⁸ См.: Schering A. Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig, 1931. S. 354.

версии Стравинского эта эстетика пропущена сквозь фильтр целомудренной детской поэзии Эдварда Лира.

Эхом средневекового уэссекского канона «*Sumer is icumen in*» звучит голос кукушки в последней пьесе «Трех песен из Вильяма Шекспира». В легчайшей инструментовке фрагмента «Когда с фиалкой голубой», как и в других частях шекспировского цикла, особую роль играет пиццикато альты, придающее звучанию аромат ренессансной лютневой песни. И еще один архаический жанровый прообраз просвечивает в «Стансах Весны» — популярный у елизаветинцев «весенний мадригал», пасторальный дух которого, по мысли Л. Г. Ковнацкой, стремились воссоздать английские авторы XX века — Б. Бриттен в Весенней симфонии, Ф. Дилиус в хоровой песне «Слушая первую кукушку весной» и многие другие¹³⁹.

Дань Англии — «стране хорового пения» — Стравинский отдает не только в традиционном жанре антема, но и в хоровых эпизодах «Проповеди, притчи и молитвы», Кантаты. В Кантате же композитор соприкасается с фольклорными песенно-строфическими формами, диктуемыми самими стихами, а также дает свою музыкальную интерпретацию пасхального варианта кэрол «*To-morrow shall be...*» и народной баллады «*Westron Wind*»¹⁴⁰, когда-то служившей *cantus firmus* в мессах-*contrafacta* Тавернера и Тая. И повсеместно в «британских» опусах Стравинского встречаются музыкально-фольклорные «англицизмы» — восхитительные образцы гимеля и шотландской синкопы (*snap*).

Со временем композитор, продвигаясь в недра британской музыкальной истории, приближается к самым истокам тюдоровской эры. Исследование английских музыкальных древностей открыло Стравинскому путь к постижению многих транснациональных, по его словам,

¹³⁹ Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века. С. 11.

¹⁴⁰ Данные жанровые определения со ссылкой на мнение британских экспертов приводит И. Вершинина (см.: Вершинина И. Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 3. С. 231–232).

«изумительных вещей в эпохе, значительно предшествовавшей барокко»¹⁴¹. На смену Таллису и Пирсону приходят Изаак и Машо, а еще некоторое время спустя Луццаски и Джезуальдо. Неподдельное удовольствие доставляет Стравинскому сравнительный анализ нюансов мадригальной техники англичан Уилкса, Уилби и итальянца — князя Венозы¹⁴². Но вернемся к крупным театральным проектам композитора, вызревающим на английской литературной основе, — завершенным либо оставшимся в замыслах.

6.7. Сценарные планы — воплощенные и невоплощенные

Упомянутый выше первоначальный сценарий «The Rakes's Progress», хранящийся в Фонде Пауля Захера, заслуживает отдельного внимания, как и еще два документа: предварительный сценарий музыкального представления «The Flood» и либретто одноактной оперы «Delia, or a Masque of Night».

Пять страниц машинописного текста «Похождений повесы»¹⁴³ на английском почти не содержат поэтических фрагментов: это лишь общий план сюжета, с разметкой важнейших характеров и обозначением некоторых музыкальных жанров, сопровождающих ту или иную сцену. Большую ценность в документе представляют рукописные ремарки композитора, включая датировку — 18 ноября 1947 года.

Любопытно, что в контурах истории «The Rake's Progress» на ранней фазе ее разработки еще не существует имен четырех главных героев. Будущие Энн и ее отец Трулав, Том Рэйкуэл и искушающий его Ник Шэдоу обозначены в наброске как «Girl, Uncle, Hero, Villain» (Девушка, Дядя, Герой, Злодей).

¹⁴¹ Публицист. С. 413.

¹⁴² Там же. С. 327–328.

¹⁴³ PSS. Mf 86. S. 2103–2107.

Злодей должен был появиться в доме Дядюшки под предлогом несчастья с экипажем (его кучер застрял в грязи). Дядюшка приглашает Злодея в дом, Девушка приносит вино, все садятся за стол. Злодей провозглашает тост за будущее и говорит, что он умеет его предсказывать. По просьбе Девушки, он пророчествует в духе барочного дельфийского оракула. Девушка подбивает Героя узнать свою судьбу, Герой с неохотой спрашивает о том, что ему суждено. Его будущее появляется в виде принесенного слугой письма из Лондона — о болезни отца Героя. В этот момент Злодей предлагает свои услуги...

Экспозиционная фаза не только обрисовывает место действия, она содержит важнейшие предпосылки для завязки конфликта, а также некоторые звуковые образы — в дальнейших текстовых фрагментах. Например, Злодей, по задумке Стравинского, должен был всё время насвистывать¹⁴⁴, в окончательной версии композитор отказался от этой детали (как и от разговорных диалогов). Есть указание на вокальный тембр Злодея — бас; кое-где появляется уточнение «basso cantante»: в первом речитативе с Героем и в прощальном квартете перед отъездом в Лондон. Заметим, что хотя в итоге Стравинский наделил «английского» дьявола Шэдоу баритоном, образ basso cantante (высокого баса) на стадии кристаллизации нового оперного замысла, скорее всего, был навеян памятью об отце композитора, Фёдоре Стравинском, обладателе этого типа

¹⁴⁴ Читающееся здесь намерение Стравинского подчеркнуть при помощи нестандартного приема исключительность статуса персонажа, отделить его от других, можно расценивать как остроумное продолжение богатой оперной традиции показа злодеев; достаточно вспомнить веберовского дьявола Самбеля, обреченного на речевую декламацию, глинкинского Черномора с его сугубо инструментальной характеристикой или Ивана Грозного в «Царской невесте» — «лицо без речей». Любопытно, что оркестровка балета Г. Гордона «The Rake's Progress» предполагала включение так называемой «свистковой флейты» (swanee flute). См.: *Bains A. Woodwind instruments and their history. New York: Dover, 1991. P. 35.*

голоса, блиставшем на Мариинской сцене в партиях Мефистофеля в операх Гуно и Бойто¹⁴⁵.

Показательно, что в сценарном плане «Похождений повесы» четко очерчены локации многих музыкальных форм и их жанровые модели. Например, в сцене в борделе Матушки-Гусыни (2-я картина I акта) авторы планировали жигу во время массовых танцев, а также военный марш (*marche militaire*), который должны были распевать распутники — «братья Марса» и распутницы — «сёстры Венеры»¹⁴⁶. Прибытие кортежа с бородатой женщиной — Бабой-Турчанкой (2 картина II акта) сопровождается здесь комическим маршем (*marche comique*), тогда как фугированный хор (*fugal chorus*)¹⁴⁷ был запланирован для эпизода «отпевания» Героя, заточенного в Бедлам, в безумных грезах возомнившего себя Адонисом (3-я картина III акта). Как бы ни были далеки от финальных решений иные детали, уже в первом сценарном плане «Похождений повесы» явственно различим контрапункт игровой и драматической линий, богато разработанный в сложившейся партитуре¹⁴⁸.

Сотрудничество с Оденом могло иметь театральное продолжение в творческой биографии Стравинского. Свидетельство тому — либретто одноактной оперы «Делия, или Маска ночи» («*Delia, or a Masque of Night*»), написанное Оденом¹⁴⁹ специально для Стравинского вскоре после венецианской премьеры «Похождений повесы». Источником сюжета послужила сатирическая драма Джорджа Пила «Бабушкина сказка», пришедшая из елизаветинских времен¹⁵⁰. Думается, выбор этого материала

¹⁴⁵ В «Фаусте» Ф. И. Стравинский выходил на сцену более ста раз, с 1886 года он выступал в заглавной роли и в опере «Мефистофель».

¹⁴⁶ По мысли Одена, военная образность подразумевает здесь игровую аллегорию: «*Love of War*» and «*War of Love*».

¹⁴⁷ В окончательной версии — траурный хор (*mourning chorus*).

¹⁴⁸ Баланс этих двух начал в драматургии «Похождений повесы» детально анализируется в исследовании А. А. Боевой «Оперный театр И. Ф. Стравинского».

¹⁴⁹ Как и в случае с оперой «Похождения повесы», соавтором Одена выступил Честер Колмен.

¹⁵⁰ George Peele (1556–1596). *The Old Wives Tale* (1595).

оказался не только «побочным эффектом» (С. Уолш)¹⁵¹ работы Одена над антологией «Poets of the English Language» (1950). Сам тип личности Пила — драматурга-«академика»¹⁵² со скандальными изгибами жизненной судьбы — был очень близок Одену, в образе которого парадоксально сочетались блестящий интеллект и бесшабашный гуляка. По свидетельству биографа-документалиста¹⁵³, первый набросок сценария появился у Одена и Стравинского в декабре 1951 года. К марту 1952-го либретто было завершено. В апреле Р. Крафт уже читал его Стравинскому.

Архивный вариант «Делии» представляет собой 22 страницы машинописного текста на английском, включая титул, а также отдельный лист со списком персонажей¹⁵⁴. Есть здесь и записанный от руки акростих «IGOR» — знак почтения Одена по отношению к автору музыки «Похождений повесы», столь высоко оценившему труд либреттиста¹⁵⁵. Документ содержит пометы Стравинского в виде кратких ремарок, перестановок слов, стрелок.

Среди действующих лиц «Делии» — маг Сакрапант (бас), рыцарь Орландо (тенор), волшебник-любитель Бангей (тенор-буффо), его жена Ксантиппа (контральто), девица Делия (сопрано) и Старая карга (разговорная роль либо меццо-сопрано). Кроме того, предполагался «хор эльфов, сов и других животных». В шествии должны были принимать участие метафорические персонажи: Время, Изменчивость, Труд, Возраст, Боль, Смерть, а также хор рабов. В рукописи точно расставлены оперные формы — арии, ансамбли (в том числе квартеты и квинтеты), хоры. Нашлось место даже для маски-аллегии в английском стиле. Недаром

¹⁵¹ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 279.

¹⁵² В шекспировскую эпоху так было принято называть авторов с университетским образованием.

¹⁵³ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 279, 293.

¹⁵⁴ PSS. Mf 86. S. 2507–2528.

¹⁵⁵ «Это самое прекрасное оперное либретто со времен да Понте», — сказал Стравинский о вкладе Одена в «Похождения повесы», недвусмысленно намекая на союз Моцарта и его либреттиста аббата Лоренцо да Понте (цит. по: *Oliver M. Igor Stravinsky*. P. 168).

Стравинский, высоко оценивая очередную работу Одена, не только называл ее «праздником Мудрости», но и сопоставлял с игровыми спектаклями-масками младшего современника Джорджа Пила — Бена Джонсона¹⁵⁶. Оперному проекту «Делия» не суждено было состояться — отчасти по причинам финансового характера, отчасти из-за нежелания самоповторения со стороны Стравинского. Тем не менее второе «английское» либретто могло послужить для него дополнительным импульсом к освоению богатейших традиций английской ренессансной культуры.

Еще один «английский» сценарий, на сей раз реализованный, датируется 1962 годом. Это первый план музыкального представления «Потоп» («The Flood», a musical play), подготовленный Игорем Стравинским при участии Роберта Крафта. Основные сюжетные мотивы «Потопа» пришли из Книги Бытия, но игровая интерпретация некоторых позиций, оттенявшая высокий библейский слог, стала возможной благодаря введению в либретто контаминаций из Йоркского и Честерского циклов мистерий¹⁵⁷. «Потоп» писался Стравинским в расчете не на театр, а на телевидение: премьера пьесы, отвечавшей всем техническим канонам нового средства коммуникации, состоялась 14 июня 1962 года в телепередаче CBS Television Network, USA (дирижер Р. Крафт, хореограф Дж. Баланчин, дизайнер Р. Тер-Арутюнян).

Сохранившийся двухстраничный машинописный проект «Потопа» на английском¹⁵⁸ отражает «блочную» структуру сочинения, подчиненную строгому хронометражу.

The Flood 23 минуты

1. Прелюдия — презентация Хаоса. В конце хор ангелов, поющих «Te Deum» (на латыни).

¹⁵⁶ См.: Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 625 n36.

¹⁵⁷ В первом издании «Потопа» указаны не мистерии, а миракли 1430–1500 годов: Igor Stravinsky. The Flood. A Musical Play. Orchestral score. Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd., 1963. HPS 746.

¹⁵⁸ PSS. Mf 218. S. 359–360.

- Ок. 2 минут.
2. Пролог (Небеса) — рассказ (три голоса). Очень простая музыка — два фортепиано, может, струнные — очень «пустая», подобно Джону Кейджу или началу второй части «Персефоны».
- Ок. 3 минут.
- Интерлюдия. Камера: сцена наплывает на землю. Повторение половины музыки Прелюдии, но, может быть, в ракоходной форме или с другой скоростью.
- Ок. 30 секунд.
3. Диалог: Бог и Ной (возможно, опять голоса двух рассказчиков; или два баса, как в сцене с Великим инквизитором в «Доне Карлосе»)
- Ок. 3 минут.
4. Строительство ковчега: балет (это может быть целиком музыка для ударных, ритмические вариации с возрастающей сложностью — несколько барабанов разной высоты, бонги, металлические прутья, колокола etc; хотя это чисто абстрактная, не предметно-изобразительная пьеса). Может быть, ковчег, который они действительно строят, должен выглядеть как современный космический корабль.
- Ок. 3 минут.
5. Каталог животных. Жена Ноя, три его сына и их жёны; пьеса в быстром темпе — шесть солирующих голосов, говорящих или поющих, должны, вероятно, сильно отличаться по высоте.
- Ок. 1–1,5 минут.
- («Комедия» Ноевой жены — она является последним «животным», которое заходит в ковчег. Ной и Жена — бас и глубокий альт или раздражающее сопрано. Это последняя часть Каталога, следует продолжать ту же музыку).
- Ок. 1 минуты.
6. Потоп: балет. Это самая большая пьеса во всем сочинении, но во время нее ничего не случается, никакого движения, пьеса должна иметь фиксированную форму — как остинато в «Лулу» или пассакалия-вариации, где Воццек мечтает, но не двигается. Эта пьеса — идеальная возможность записать музыку электронно. Буря — снаружи Ковчега, поэтому музыке следует приходить снаружи электронно в этой точке. Вся вещь может быть решена как большая чакона в ракоходной форме, то есть в форме бури.
- Ок. 7 минут.
7. Завет радуги. Ной, Рассказчик, хор. Какая-то музыка, как Прелюдия. Заканчивается цитированием Рассказчиком Библии и Те Деум'ом на Небесах.
- Ок. 2 минут.

В приведенном сценарии прежде всего обращают на себя внимание ультрасовременные детали, показательные для технократической эпохи, детали, которые, на первый взгляд, идут вразрез с древним библейским текстом: электронная музыка в сцене потопа или образ ковчега в виде космического корабля. Несмотря на то что эти намерения авторов не осуществились, они выдают попытку модернизации мифа, его остранения по законам театра представления, что и произошло в конечном итоге, пусть и при помощи иных художественных ресурсов. «„Потоп“ — это также и „Бомба“», — произнес Стравинский, рассматривая библейский потоп как символ вечной катастрофы, наступающей современного человека в виде ядерной угрозы¹⁵⁹.

6.8. Между трагедией и игрой: образные полюса английского субцикла

Сочинения «британского» музыкального корпуса Стравинского группируются вокруг двух архетипических полюсов: траурные колокола и карнавал. В некоторых опусах первого английского субцикла указанные образные сферы сосуществуют либо как автономные драматургические линии («Похождения повесы»), либо как структурно разграниченные части целого («На дне, где твой отец лежит» и «Когда с фиалкой голубой» из шекспировских песен). В целом сочинения с траурной доминантой преобладают, от Староанглийской кантаты с четырежды (!) повторенным характерным рефреном «Ночная панихида» / «Погребальная песнь» — до «Проповеди», включающей сцену мученической смерти св. Стефана, и целой череды мемориалов. Но нельзя не брать в расчет юмор и игру — показательный для музыки позднего Стравинского, по словам Оливера, «эпизодический, но устойчивый фактор»¹⁶⁰.

Пунктир игровой линии после «Похождений повесы» возрождается в стилизованном в духе средневековой пьесы синтетическом представлении

¹⁵⁹ Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. С. 137.

¹⁶⁰ Oliver M. Igor Stravinsky. P. 160.

«Потоп», в тексты которого, помимо Святого Писания, вошли эпизоды из циклов английских народных мистерий. К ярким страницам карнавальной смеховой культуры относятся здесь «Folk Comedy» (перебранка Ноя с супругой) и «Каталог животных». В музыкально-пластическом решении последней сцены Оливера восхищает выбор танцевальной модели «скуза», чтобы подзывать кивком животных в ковчег¹⁶¹. И так, в «Потопе» момент погружения на легендарное судно озарен улыбкой восьмидесятилетнего композитора. С улыбкой он отправляется и в свое последнее плавание «к британским берегам» в миниатюре «Совенок и Кошечка».

Крохотную песню «Совенок и Кошечка» Стравинский сравнил с «музыкальным вздохом облегчения, вырвавшимся после „Заупокойных песнопений“»¹⁶². Композитор так и не отважился написать «настоящий» большой реквием, но и «карманного» варианта *Requiem Canticles*, основанного на фрагментарном цитировании избранных частей канонической латинской заупокойной службы, было достаточно, чтобы автор был «слишком задет за живое»¹⁶³.

Английская песенка оказалась той восхитительной «пуантой», появление которой внесло последний карнавальный штрих в «законченную картину мира», созданную творчеством мастера. По контрасту с реквиемом, Стравинский обращается к игровой поэзии Эдварда Лира (1812–1888), которого наряду с Льюисом Кэрроллом называют крупнейшим автором абсурдно-юмористических произведений в английской литературе. На первый взгляд, композитор выбрал типичное для причудливого мира лировской фантазии стихотворение, насыщенное чертами национального мировосприятия. Сюжет о дальнем плавании, зримые реалии морского пейзажа, пронизывающие текст от первой до последней строчки, — вот они,

¹⁶¹ Ibid. P. 205.

¹⁶² Публицист. С. 287.

¹⁶³ Там же.

«неравнодушные к морю англичане»¹⁶⁴! В действительности, во многом благодаря поэтическому тексту, «Совенок и Кошечка» звучит как одно из самых автобиографических сочинений, когда-либо созданных Стравинским. Ключ к неожиданно лирическому прочтению дает посвящение: титульный лист рукописи, украшенный авторским рисунком, помечен надписью «to Vera»; а лучевидный росчерк последнего «у» в автографе «Igor Stravinsky» указывает прямо на одного из двух персонажей песни, в свободной манере скопированных композитором с забавного лировского оригинала.

В литературе существуют разночтения по поводу обстоятельств появления маленького шедевра Э. Лира в обиходе четы Стравинских. Авторы «Часов Аполлона» пишут, что почти полвека назад Вера Стравинская узнала «небылицу» Э. Лира от Сергея Набокова, брата Владимира Набокова: «Для нее это стихотворение стало первым знакомством с английским языком»¹⁶⁵. Если учесть, что второй муж Веры де Боссе был англичанином, большее доверие вызывает версия М. Оливера, называющего «Совенка и Кошечку» первым стихотворением на английском, которое запомнила Вера Артуровна по прибытии в Америку¹⁶⁶.

Совенок и Кошечка отправились в море на прелестной лодке цвета зеленого горошка; они взяли немного меда и много денег, завернутых в пятифунтовую банкноту. Совенок смотрел ввысь на звезды и пел под маленькую гитару: «О, восхитительная Пусси! О, Пусси, любовь моя, как ты прекрасна!» Кошечка говорила Совенку: «Ты элегантная птица! Как чарующе сладко ты поешь! О, давай поженимся! Слишком долго мы медлили; но как нам раздобыть кольцо?» Они плыли год и день в страну,

¹⁶⁴ Эту черту национального характера Стравинский подмечает, рассуждая о мадригалах Джона Беннета (см.: Там же. С. 326). У самого композитора отношения с водой были непростые. Вспоминая летние месяцы в Устилуге (1907–1914), Стравинский констатирует: «...Даже превратившись в „речного волка“ и ежедневно занимаясь греблей, я так и не научился плавать. (Мои родители, боявшиеся болезней, привили мне страх перед водой...)» (Диалоги. С. 22). А море он, петербуржец, впервые увидел в Гунгербурге, ныне Усть-Нарва, на 17-м году жизни (см.: Диалоги. С. 7).

¹⁶⁵ Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. С. 137.

¹⁶⁶ Oliver M. Igor Stravinsky. P. 213.

где растет дерево Бонг¹⁶⁷, там в лесу стоял Поросенок с кольцом на кончике носа. «Дорогой поросенок, не соблаговолите ли Вы продать за один шиллинг Ваше кольцо?» Отвечал Поросенок: «Я согласен». Итак, они получили кольцо, и на следующий день их обвенчал Индюк, что живет на холме. Они обедали начинкой для пирога и ломтиками айвы, которые ели с вилки-ножа¹⁶⁸; и рука в руке, на песчаной кромке у воды они танцевали в свете луны.

Окончательное антропоморфное превращение последней строки расставляет точки над «и». Как будто это про них сочинил свою nonsense song поэт, ушедший из жизни, когда Игорь Фёдорович был шестилетним ребенком, а Вера Артуровна еще не появилась на свет. Она, названная Т. Манном настоящей русской красавицей, действительно была прекрасна; упоминание о мёде могло читаться ими как намек на мандельштамовский портрет Веры Судейкиной¹⁶⁹. Когда-то она носила фамилию Шиллинг. Он действительно был «элегантной птицей», а гитара здесь словно служит символом его цеховой принадлежности. В силу непростых обстоятельств они «медлили» долго, девятнадцать лет с момента первой встречи, и соединились, лишь достигнув далекой страны. (Холм, жилище Индюка, — Beverly Hills?) Их счастливое совместное плавание длилось полвека. Недаром в музыкальном оформлении текста просвечивает лишь одна яркая

¹⁶⁷ Bong-tree — дерево, изобретенное Э. Лиром, растет в сказочной равнине Great Groomboolian Plain.

¹⁶⁸ Runcible spoon — выдуманная поэтом трехзубая вилка с режущим краем, изогнутая, как ложка.

¹⁶⁹ Речь идет о крымском стихотворении 1917 года. «Золотистого меда струя из бутылки текла / Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела: / „Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла, / Мы совсем не скучаем“, — и через плечо поглядела». Трогательная деталь содержится в письме от 25 сентября 1958 года, пришедшем к Игорю Фёдоровичу в Голливуд вместе с посылкой из Цюриха, от пианиста В. В. Верхоланцева: «Многоуважаемый Игорь Фёдорович, от внучки Рахманинова знаю, что Вы любитель меда. Попробуйте здешнего. Говорят, хороший». Комментируя письмо, С. И. Савенко указывает, что Стравинский помнил встречу с самим Рахманиновым и подаренный им мед (Переписка-4. № 2242).

автобиографическая аллюзия — «отзвук заключительной эпиталамы „Свадебки“»¹⁷⁰.

В пределах минимального стихотворного пространства, предложенного Лиром — «лауреатом небылиц», Стравинский нашел остроумный и изысканный аналог образам «веселой баллады»: «Моя музыка качает лодку»¹⁷¹. Водная стихия, господствующая в литературном тексте, завладевает и музыкой. Основной ряд серии и ее модусы — в вокале и фортепианной партии — рождаются и множатся, подобно бесчисленным отражениям в зеркальной глади вод. Каждый мелодический интервал серии повторяется, словно колеблемый плавным течением. Четкие жанровые ориентиры намеренно «размыты»: ноктюрн, серенада, баркарола, колыбельная, детская песенка?

Вода затопляет само время, оставляя одну тактовую черту на всю пьесу и обнажая «родимые пятна» стиля — мотивное «заикание» *mi-re*¹⁷², подчеркнутую диатонику, в трех из четырех сегментов серии достигающую попевочной трихордовости. Что имитирует вокальная интонация: монотонно-старательный детский голос или «парки бабье лепетанье»? Безмерность плавания, когда день похож на год и равен вечности, брезжащие в туманной дали Острова блаженства и кристальная фактура «Совенка и Кошечки» напоминают о Колыбельной Энн из «Похождений повесы». Лировская песенка ведет и в более отдаленное прошлое Стравинского и звучит как новые «Воспоминания о моем детстве», новые «Истории для детей», на сей раз в английском антураже, с Бонг-деревом, пришедшим на смену русскому «Тилимбом». «Некоторые из его самых ранних, ныне утраченных композиций были комическими песнями и

¹⁷⁰ Указанную интонационную параллель проводит С. И. Савенко (см.: *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 189).

¹⁷¹ Цит. по: *Вершинина И.* Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 1. С. 197.

¹⁷² «Эти две ноты <...> словно возвращающееся заикание в моей музыкальной речи, не покидают меня с тех далеких времен, когда была написана „Свадебка“ <...> — в общем, это болезнь всей моей жизни» (Публицист. С. 234).

музыкальными шутками», — перебрасывает арку от начала пути к последнему оригинальному сочинению Стравинского М. Оливер¹⁷³.

В конечном счете гряда «Британских островов» поднимается в творчестве композитора как своего рода художественная материализация старого петербургского топонима. Ведь и итоговая экспедиция «Совенка и Кошечки», и все долгое английское плавание Стравинского были предсказаны еще на берегах Невы, в 1910-м, когда он с семьей перебрался на свое последнее место пребывания в Санкт-Петербурге — Английский проспект.

¹⁷³ *Oliver M. Igor Stravinsky. P. 160.*

Глава 7.
Интерлюдия *Nordica*
(вокруг «Четырех норвежских впечатлений» и инструментовки
Канцонетты Сибелиуса)¹

Хотя музыкальный Север остается в стороне от магистральных линий кросскультурного диалога Стравинского, представляется любопытным выяснить особенности его контакта с искусством прилежащего к Петербургу Балтийского региона, в своей финской части входившего в состав Российской империи во времена юности композитора. Этот географический ареал именуют по-разному: Скандинавия, Фенноскандия или — наиболее нейтрально — Северная Европа, если иметь в виду несколько обособленную позицию финнов по отношению к скандинавскому конгломерату. Но поскольку сам композитор использовал определение «скандинавский» в его традиционном смысле, мы будем применять его в ряду синонимов относительно проявлений «северной идиомы». «Скандинавский феномен», занимая периферийное место в системе ценностей Стравинского, тем не менее получает в его творчестве как общеэстетический, так и собственно музыкальный резонанс.

Созидательный диалог с североевропейской культурой как главенствующая форма контакта на протяжении всей жизни Стравинского подкреплялся реальными путешествиями композитора в Скандинавию, вплоть до больших гастрольных туров позднего периода. Чего стоит один визит в Стокгольм осенью 1961 года — с посещением спектакля «Похождения повесы», поставленного Ингмаром Бергманом в Шведской королевской опере! В тогдашних беседах с композитором режиссер признался, что ему близка «суровая, холодно-горячая (cold-hot) манера

¹ В тексте данного раздела использован материал следующих публикаций соискателя: Брагинская Н. Игорь Стравинский в 1942-м: казус «Четырех норвежских впечатлений» // Музыкальная академия. 2023. № 1. С. 116–125; Брагинская Н. А. «Северная идиома» в творчестве Стравинского // Север в традиционных культурах и профессиональных композиторских школах: сб. ст. / под общей ред. Л. Г. Ковнацкой. Петрозаводск, 2012. С. 310–319.

Стравинского»² и что его любимое произведение Стравинского — Симфония псалмов — повлияло на замысел и стиль фильма «Причастие» (1962), ставшего, по мнению критики, одним из откровений Бергмана³. Но это уже форма «обратной связи», нас же в первую очередь интересуют импульсы, воспринятые Стравинским при соприкосновении с профессиональной культурой Севера.

Первый длительный визит композитора на скандинавские земли пришелся на май 1905 года, когда вместе с братом Гурием 23-летний Игорь Стравинский около месяца провел в Северной Европе. Это было большое каникулярное плавание — через Кронштадт — в Гельсингфорс, Стокгольм, Гётеборг, Копенгаген и Осло. В Осло погожим днем юноши, ехавшие на дрожках, увидели Хенрика Ибсена: небольшой человек в цилиндре, из-под которого выбивались белые волосы, прогуливался по тротуару справа от них, заложив руки за спину, — образ, врезающийся в сознание Стравинского на всю жизнь⁴. Разумеется, это сильнейшее впечатление было подготовлено Петербургом; именно в художественной атмосфере русской северной столицы с ее музыкальными пристрастиями и литературной модой следует искать корни «северной идиомы», локально проявляющейся у Стравинского.

Скорее всего, будущий композитор, увлекавшийся живописью, в 1898 году посетил эпохальную «Выставку русских и финляндских художников», устроенную в Училище Штиглица С. Дягилевым и ставшую первым выступлением «Мира искусства»: мастеров северного модерна А. Галлен-Каллелу и Э. Ярнефельта Стравинский должен был знать с отрочества. Но еще более важным оказалось для него погружение в скандинавскую

² Не есть ли это одно из определений северной художественной ментальности? Во всяком случае, именно такой эффект обжигающей, холодно-кристальной ясности производит финский пейзаж А. Галлен-Каллелы «Озеро Кейтеле» (1905) в Лондонской национальной галерее, особенно по соседству с горячими южными тонами полотен Ван Гога.

³ См.: *Stravinsky in Pictures and Documents* / ed. by V. Stravinsky, R. Craft. N. Y., 1978. P. 462. Упоминание имени Стравинского не раз возникает в сценарии бергмановского фильма-гротеска «Обо всех этих женщинах» (1964).

⁴ См.: *Stravinsky I., Craft R. Conversations with Igor Stravinsky*. London, 1959. P. 84–85. (Эпизод не вошел в русскую версию «Диалогов»).

литературу, начавшееся с Андерсена. В 1895 году в Петербурге вышел в свет первый том 4-томного собрания сочинений датского мастера в переводе Анны и Петра Ганзен. Издание, несомненно, попало в домашнюю библиотеку отца композитора, Фёдора Игнатьевича Стравинского.

С именем Х. К. Андерсена в творческой биографии Стравинского связана отдельная глава, представленная двумя театральными сочинениями: и опера «Соловей» (1908–1914), завершённая в Кларане, и балет «Поцелуй феи» (1928), написанный в Париже, — оба опуса созданы в сотрудничестве с петербуржцем Александром Бенуа и отмечены печатью утонченной лирики, не слишком свойственной творческой манере лидера неоклассицизма.

Восторгаясь Андерсеном, Стравинский не только мечтал выучить датский⁵, но и воспринимал некоторые черты прошлой петербургской жизни как приметы андерсеновской реальности, «чувствительной и фантастической»⁶: например, олени упряжки, которые пригоняли на Марсово поле финские крестьяне в пору масленичных гуляний. «Это была часть <...> сказочного мира, утерянные красоты которого я старался впоследствии вновь открыть», — признавался композитор⁷. В сочинениях мастера из Оденсе — города, тоже оваянного призрачным дыханием балтийских ветров, Стравинский улавливал тени и образы Санкт-Петербурга. И не только он. Отчетливое андерсеновское видение посетило в Петергофе Райнера Марию Рильке, гостившего летом 1900 года у Александра Бенуа, когда поэт, стоя на мосту через канал, ведущий от дворца и главных фонтанов к морю, воскликнул со слезами восторга на глазах: «Das ist ja das Schloß der Winterkönigin!»⁸

⁵ Публицист. С. 402. Непохоже, что это было всего лишь заявление для копенгагенской прессы.

⁶ Диалоги. С. 45.

⁷ Там же. С. 14.

⁸ «Это же замок Снежной королевы!» (нем). «И действительно, — комментирует Бенуа, — в тот ясный летний вечер всё казалось каким-то ирреальным, точно на миг приснившимся, готовым тут же растаять сновидением. Серебряные крыши дворца, едва отличавшиеся от бледного неба; мерцание золотой короны на среднем корпусе, блеклый отблеск в окнах угасавшей зари, ниже струи не перестававших бить фонтанов, с гигантским водяным

Андерсеновские фантомы витали в петербургском воздухе. Когда в марте 1908 года Стравинский приступил к сценарному плану своей первой оперы по экзотической сказке Андерсена «Соловей», по соседству с Крюковым каналом, на Большой Морской, в особняке из розового камня, юный Владимир Набоков заводил любимую механическую игрушку, маленького малайского соловья, — «удивительно вспорхливое на вид чучело тропической птички, оперения черного, с аметистовой грудкой», — воспоминание о котором ожило позже в романе «Дар».

И через много десятилетий, словно далекое эхо «андерсеновских» петербургских грез, прозвучат усталые строки Иосифа Бродского в «Письмах династии Минь» (1977):

Скоро тринадцать лет, как соловей из клетки
вырвался и улетел. И, на ночь глядя, таблетки
богдыхан запивает кровью прошграфившегося портного,
откидывается на подушки и, включив заводного,
погружается в сон, убаюканный ровной песней...

В творческой биографии Андерсена «Соловей» (1843) занимает особое место, открывая период так называемых «новых сказок», в которых сквозь канву фантастических повествований начали прорастать серьезные философско-эстетические коллизии. В образах и драматургии этой андерсеновской истории Стравинский тонко почувствовал богатый музыкально-театральный и художественно-философский потенциал: сцена состязания певцов — живого и механического соловья — подразумевает аллегорию борьбы истинного и мнимого искусства, а в общей фабуле звучит вариация на орфическую тему с финальным гимном подлинному творчеству, способному победить даже смерть. Но, думается, не только очевидные обертоны оперной поэтики Римского-Корсакова привлекли внимание композитора. Вслед за датским сказочником в своем «Соловье» композитор

столбом „Самсона“ посреди, а еще ближе, по берегам канала, два ряда водометов, белевших среди черной хвои, — всё это вместе создавало картину, полную сказочной красоты и щемящей меланхолии. Прибавьте к этому плеск и журчание воды, насторожившееся спокойствие могучих елей, запахи листвы, цветов» (Бенуа А. Мои воспоминания: в 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 21).

воплотил мотив химерического странствия в неведомый Китай, дал свободную реконструкцию воображаемого приморского пейзажа, волей авторской фантазии перенесенного с Дальнего Востока на североморские широты⁹.

Если обратиться ко второму андерсеновскому опусу Стравинского, в отечественных трудах нередко в качестве литературного источника для балета «Поцелуй феи» фигурировала сказка «Снежная королева». В действительности композитор использовал в либретто мотивы именно трагической сказки-баллады «Ледяная дева» (*Lisjomfruen*, 1861), главная героиня которой, прекрасная мельничиха Бабетта, накануне венчания находит своего жениха Руди мертвым на дне реки — роковые последствия поцелуя, запечатленного Ледяной девой на челе Руди во младенчестве¹⁰. В музыкальной версии Стравинского очевидное сюжетное сходство с «Die schöne Müllerin» усиливается благодаря финальному эпизоду: «Колыбельная вечной обители». Между тем главным воображаемым героем «Поцелуя феи» является не Шуберт, а Чайковский. Сочиняя балет к 35-й годовщине смерти Петра Ильича, Стравинский сознательно обратился к Андерсену — «большому поэту с нежной и чуткой душой, чья беспокойная натура, одаренная богатым воображением, во многом была родственна Чайковскому»¹¹. Как увидим далее, тень Чайковского неотступно кружит над северной музой Стравинского.

После Андерсена новыми кумирами Стравинского в его петербургские годы стали Ибсен и Стриндберг, которых он явно предпочитал Гамсуну и

⁹ Особенности воплощения стиля *chinoiserie* в опере «Соловей» в данном исследовании посвящен отдельный параграф. Добавим лишь, что истоки архитектурной китайщины ведут и в Швецию: именно здесь, при королевском Дроттнингхольмском дворце близ Стокгольма, в XVIII веке был возведен Китайский замок (*Kina slott*) — один из ранних образцов *шинуазри* в западном мире, послуживший прототипом для «китайских» интерьеров и экстерьеров Ораниенбаума. У самого Андерсена условный китайский антураж кроме «Соловья» встречается в сказке «Райский сад».

¹⁰ См.: Путилова Е. О. Андерсен, прочитанный сегодня // *Личность и культура*. 2005. № 3. С. 58.

¹¹ Хроника (Вершинина). С. 315. Не потому ли и жанр своего раннего «Соловья» композитор обозначил по-чайковски: «лирическая сказка»?

Лагерлёф. Впрочем, как утверждал позже композитор, «в то время в России пьесы Ибсена были так же популярны, как музыка Чайковского»¹². Глубокое знакомство с драматургией великого норвежца сказалось не только в цитатах, встречающихся в интервью разных лет (из пьес «Кукольный дом», «Дикая утка» и др.)¹³. Краеугольное сочинение Ибсена «Пер Гюнт» повлияло на концепцию оперы Стравинского «Похождения повесы» (1951). Разумеется, речь идет не об опозитизированном григовском прочтении драмы, а о чертах сходства с оригиналом Ибсена и его намерении «полностью свести счеты с романтикой»¹⁴.

В крупномасштабной символично-философской драме «Пер Гюнт» (1867), означавшей для ее автора окончательный разрыв с романтизмом, литературоведы видят следование композиционному размаху и идейным коллизиям гётевского «Фауста», воздействовавшего и на концепцию «Похождений повесы». Есть определенные параллели в трактовке фаустианских мотивов у Ибсена и у Стравинского–Одена.

Герой Ибсена, как и герой Гёте, переживает эпизод встречи с дьяволом. Дьявол у Ибсена принимает разные обличья: Великая Кривая, Посторонний пассажир, Сухопарый в одежде пастора с сетью для ловли птиц — не отсюда ли попал в «Сказку о солдате» Стравинского и сам общий принцип пестрого набора масок и, в частности, последний слегка видоизмененный типаж — Чёрт в образе специалиста по бабочкам, вооруженного сачком? Но вернемся к основной линии сопоставлений.

Архетипический мотив договора с дьяволом в пьесе Ибсена существенно видоизменяется под воздействием «токсинов» гётеанства: Пер Гюнт, не желая, подобно бракованной детали, идти в божественную переплавку, предпочитает попасть в ад и получает отказ от Сатаны — слишком мелки его прегрешения.

¹² Диалоги. С. 31.

¹³ См.: Публицист. С. 311, 359.

¹⁴ См.: Адмони В. Генрик Ибсен и его творческий путь // Ибсен Г. Драммы. Стихотворения. М., 1972. С. 10.

Сухопарый: ...неважно у нас обстоят дела.
 Пора процветанья давно отошла.
 Весть о запроданной черту душе —
 Редкость теперь.

Пер Гюнт: Из-за роста морали?

Сухопарый: Наоборот. Люди так измельчали,
 Что исчезают в плавильном ковше¹⁵.

Болезнь обезличенности, выявленная трезвым, антиромантическим ибсеновским анализом, несомненно, повлияла на экзистенцию «повесы» — Тома Рэйкуэла. «Слабый безвольный Том, щепка в житейском море, раб сиюминутных прихотей, которые он именуется голосом Природы, — не слишком крупная дичь для сил ада», — замечает С. И. Савенко¹⁶.

Фаустовские гены дают о себе знать и в финальной сцене драматической поэмы Ибсена, содержащей метафору *das Ewig-Weibliche*. «Мать и жена, ты святое творенье», — восклицает, обращаясь к Сольвейг, спасенный от смерти в символическом плавильном ковше Пер Гюнт, и прячет лицо у нее в коленях под звуки ее колыбельной. Работая над последней картиной «Похождений повесы», в Колыбельной Энн, баюкающей в Бедламе безумного Тома, Стравинский мог ориентироваться и на ибсеновскую модель. К слову, в траектории возвышений и низвержений Пер Гюнта есть эпизод в каирском доме умалишенных, где его выбирают царем и водружают ему на голову соломенный венок¹⁷.

Чтобы закончить обзор литературных пересечений со скандинавской культурой, упомянем еще и о том, что у истоков замысла оперы-оратории Стравинского «Царь Эдип» стояло исследование о Франциске Ассизском датского историка Йохана Йоргенсена, а некоторые идеи датского философа Серена Керкегора, развитые в работе «Страх и трепет», повлияли на концепцию священной баллады Стравинского «Авраам и Исаак».

¹⁵ Пер. П. Карпа.

¹⁶ Савенко С. «Веселая драма» на новый лад // Игорь Стравинский. Похождения повесы / сост. А. Парин. М.: Гос. Академический Большой театр, 2003. С. 17.

¹⁷ Детальный анализ разветвленной системы сюжетных и смысловых параллелей, объединяющих драму Ибсена и оперу Стравинского, мог бы стать темой специального исследования.

Если говорить о «северных» впечатлениях музыкального порядка, которые вынес из своей петербургской юности Стравинский, в «Диалогах», сетуя на однообразие официального концертного репертуара, он замечает, что регулярно исполнялись Григ, Синдинг и Свенсен¹⁸. Впрочем, Синдинга (Зиндинга, как его называли тогда в России), играли и на Вечерах современной музыки, завсегдатаем которых был Стравинский¹⁹. Сохранились свидетельства, что он слушал Первую и Вторую симфонии Сибелиуса — вместе с Римским-Корсаковым, единственным замечанием которого было: «Полагаю, что и это сносно»²⁰. С. Уолш приводит также воспоминание Ястребцева о петербургском концерте 1907 года, на котором финский мастер дирижировал своей Третьей симфонией²¹. В 1960-е годы скандинавские музыкальные горизонты Стравинского расширились до знакомства с сочинениями «авангардистов» — норвежца Фартена Валена и шведа Бу Нильсона²².

Непосредственные отражения скандинавского музыкального стиля редким пунктиром прочерчивают творческий путь Стравинского. При этом музыкальные вехи, связанные с усвоением «северной идиомы», отмечают каждый из трех этапов творческой эволюции композитора: в русском периоде это оркестровая аранжировка фортепианной пьесы Грига ор. 71 № 3 «Кобольд» (1910); в неоклассическом — «Четыре норвежских впечатления» для оркестра (1942); в позднем — камерная обработка струнной «Канцонетты» Сибелиуса ор. 62а (1963). Во всех трех сочинениях речь идет о различных формах работы с «чужим» материалом, в том числе и в «Норвежских впечатлениях», построенных исключительно на фольклорных

¹⁸ Диалоги. С. 59.

¹⁹ Редкий факт, выявленный В.П. Варунцем, указывает, что первое публичное выступление И. Стравинского в качестве пианиста было связано с исполнением двух пьес Грига (Колыбельная ор. 41, № 1 и Народный напев ор. 73 № 4): 17-летний юноша принимал участие в музыкальном вечере в гимназии Гуревича 22 апреля / 5 мая 1900 года (Переписка-1. С. 82).

²⁰ Крафт Р. Из «Хроники одной дружбы». 10 сентября 1961 г. // Публицист. С. 425.

²¹ См.: Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 443.

²² См.: Публицист. С. 220.

темах. Сразу заметим, что упомянутые произведения не принадлежат к числу вершин в наследии композитора. Сам автор почти не комментировал эти опусы, они редко удостоиваются внимания исследователей и встречаются не во всех отечественных указателях сочинений Стравинского, а если и упоминаются — дело подчас не обходится без неточностей в хронологии и фактах.

Мы не можем судить о музыке «Кобольда» в оркестровой версии Стравинского, потому что партитура ее считается утерянной. Но история возникновения этой ранней обработки, реконструированная в трудах Л. Гарафолы и С. Уолша, заслуживает внимания. Срочный заказ от Дягилева на инструментовку григовской пьесы Стравинский получил в феврале 1910 года, в разгар работы над оркестровкой «Жар-птицы». «Кажется невероятным, что Дягилев нарушил жесткий график своего кандидата, поставив перед ним такую, на первый взгляд, тривиальную задачу», — рассуждает Уолш²³. Но была причина. Что-то свежее требовалось для одаренного протеже Дягилева, 21-летнего Вацлава Нижинского, к его дебютному выступлению 20 февраля 1910 года на петербургском благотворительном балу, спонсировавшемся журналом «Сатирикон». Премьера хореоминиатюры состоялась в намеченный срок, и, по словам С. Уолша, аранжировка оказалась достаточно эффектной для того, чтобы быть включенной в новый «salad russe» — дивертисмент «Les Orientales», который Дягилев планировал для репертуара Русских балетов в Париже на июнь 1910-го²⁴. Л. Гарафола указывает, что тогда же Стравинский инструментовал для Дягилева еще и некую пьесу Синдинга, что не подтверждается фактами: в «черную тетрадь» импресарио внесен лишь гонорар Стравинского за «Кобольда» — 75 рублей²⁵.

²³ Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 137.

²⁴ Ibid.

²⁵ См.: Ibid. P. 583 n47.

«Четыре норвежских впечатления» для оркестра, или «Четыре пьесы в норвежском стиле» / «*Quatre pièces à la norvégienne*», как позже уточнил название автор, ссылаясь на свое «плохое понимание английского языка»²⁶, наряду со «Скерцо à la russe», фрагментами Оды и «Симфонии в трех движениях», возникли по следам несостоявшихся кинопроектов Стравинского. Весной 1942-го Голливуд предложил композитору участие в трех военных кинолентах; первый из заказов и стимулировал появление норвежской сюиты.

Со сценарием Ирвина Шоу «Коммандос атакуют на рассвете» о немецкой оккупации Норвегии Стравинского познакомил музыкальный директор «Columbia Pictures» Морис Столофф. Как сообщает С. Уолш, планы о сотрудничестве в «норвежском» проекте окончательно рухнули в начале июля 1942-го, оттого ли, что композитор не собирался подлаживаться под голливудский «ураганный график» производства, или потому, что музыка его не понравилась заказчикам²⁷. Возможно, Стравинский «слишком буквально пользовал собственный „принцип взаимовыгодной независимости“ изображения и звука», ведь он пришел на киностудию с эскизами «до того, как фильм был закончен, и до того, как он сам увидел его первые кадры», — комментируют Андриссен и Шёнбергер²⁸.

Итак, отказавшись от производства саундтрека, за две августовские недели 1942-го Стравинский сложил из набравшихся эскизов восьмиминутную четырехчастную сюиту, в которой ничто не напоминало военный блокбастер — ни музыкальный язык, ни патриархальные названия частей (Интрада, Песня, Свадебный танец, Шествие). «Подобная продукция скорее подходила для кинообзора сельской жизни Норвегии», —

²⁶ Диалоги. С. 129. В письме к Н. Д. Набокову от 5 октября 1943 года Стравинский рассуждает: «*Norwegian Moods*: не как *Stimmung* или состояние духа, но как вид (*mode*), то есть форма, манера или стиль» (Переписка-4. № 2049). В русскоязычной литературе также встречается и другой вариант названия: «Четыре норвежских настроения».

²⁷ См.: *Walsh S. Stravinsky. The Second Exile*. P. 141.

²⁸ Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. С. 44.

иронизирует С. Уолш²⁹. Пасторальный тон сюиты мог быть задан местом действия кинофильма: тихая рыбацкая деревня на норвежском побережье. Не потому ли второй номер назывался сначала «Песня рыбака»?³⁰ Стравинский мог отвергнуть этот вариант, чтобы избежать повтора: одна «Песня рыбака» у него уже существовала — в опере «Соловей». Главным героем голливудской киноистории был мирный рыбак Эрик Торесен, в трудную годину сформировавший отряд сопротивления оккупантам и указавший путь британским десантникам к секретному аэродрому, который оккупанты строили вблизи его родных мест. Говоря о нью-йоркской премьере сочинения в июле 1944 года, Крафт счел нужным упомянуть факт присутствия на концерте легендарного французского генерала Шарля де Голля³¹. Пожалуй, это был практически единственный «батальный» блик в совокупной поэтике сочинения Стравинского, хотя известно, что в съемках «настоящего военного фильма» участвовали Королевский военно-морской флот Канады, Королевские военно-воздушные силы Канады и Королевские военно-воздушные силы Великобритании³².

Грозные отсветы мировой катастрофы упали на другие произведения Стравинского, а именно, на две его «настоящие» симфонии, написанные в военные годы. В завуалированной форме они проявились в Симфонии *en Ut* (1938–1940), в более явственной — в Симфония в трех движениях (1942–1945), начатой по соседству с работой композитора над кинозаказами³³. По

²⁹ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 141.

³⁰ Название «Fisherman's song» приводит Р. Крафт (см.: Stravinsky in Pictures and Documents. P. 370).

³¹ См.: Ibid.

³² См.: Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. С. 44. «Только название этой разновидности *Begleitsmusik zu einer Lichtspielszene* смутно намекает на ее предназначение», — отмечают авторы «Часов Аполлона», в свою очередь намекая на «Музыку к киносцене» А. Шёнберга (Там же). Музыку к «Коммандос» в итоге написал Луис Грюнберг, режиссером фильма был Джон Фэрроу (см.: *Locanto M. Film // Stravinsky Encyclopedia-2021*. P. 154–158).

³³ Нельзя не принимать во внимание и комментарии самого композитора: «...каждый эпизод Симфонии связан в моем воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто исходившим от кинематографа. <...> Вопреки тому, что я сказал, Симфония эта непрограммна» (Диалоги. С. 202, 204).

контрасту с непрограммными симфониями, в предполагаемом музыкальном оформлении норвежской киноленты Стравинский словно сознательно игнорировал драматичную канву основных событий сценария. Он решил, что лучший путь писать музыку, понятную Голливуду, лежит через использование фольклорных мелодий с минимальными отклонениями от локального языка³⁴. «Все темы „Норвежских впечатлений“ взяты из сборника народной норвежской музыки, обнаруженного моей женой во второразрядном книжном магазине в Лос-Анджелесе», — признается Стравинский в «Диалогах»³⁵. С. Уолш излагает распространенную версию об источнике: «фактически весь материал цикла пришел из опубликованного в XIX веке собрания „Норвежский музыкальный альбом“. Он ни в коем случае не был научным изданием, скорее популярной антологией песен и фортепианных пьес в обработках Грига, Линнемана и их современников»³⁶. В базельском Архиве Стравинского мы безуспешно пытались отыскать эту книгу; вероятно, она осталась во владении Р. Крафта.

«Norway Music Album»³⁷, собрание для домашнего пользования, выпущенное в Бостоне около 1881 года, состоит из двух частей. Часть I содержит норвежские фольклорные песни, танцы и национальные арии, аранжированные Хьерульфом, Линнеманом и др. как для фортепиано, так и для пения соло и в ансамбле; часть II — авторские сочинения (вокальные и инструментальные) таких композиторов, как Уле Буль, Эдвард Григ (из ор.

³⁴ См.: Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 141.

³⁵ Диалоги. С. 170–171. В английском оригинале речь идет о букинистическом магазине («secondhand bookshop»).

³⁶ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 141.

³⁷ Norway Music Album: a selection for home use, from Norway's folk-songs, dances, etc., national airs, and recent compositions, arranged for pianoforte and solo singing, with a few four-part songs / ed. and furnished with English text by Auber Forestier, Rasmus Björn Anderson. Boston: Oliver Ditson & Co, [ca. 1881]. 260 p. Обер Форестье — псевдоним американской писательницы, переводчицы, пропагандистки скандинавских культур О. Вудворд Мур (Aubertine Woodward Moore, 1841–1929); Р. Б. Андерсон (1846–1936) — американский филолог, у которого она изучала скандинавские литературы в Висконсинском университете в Мэдисоне. Благодарю Антона Геннадиевича Остапенко за ссылку на сканированную копию сборника «Norway Music Album», хранящегося в Национальной библиотеке Осло.

18, 19, 29), Рикард Нурдрок, Хальфдан Хьерульф, Юхан Свенсен, Фридрих Август Рейссигер. Альбом переиздавался в 1909 году. Не ясно, какой экземпляр находился в распоряжении Стравинского. Не ясно также, на какую информацию опирается Х. М. Рид, заявляя, что «Норвежские впечатления» Стравинского включают десять заимствованных мелодий, при этом три из них являются григовскими обработками³⁸. На самом деле выявление источника музыкального материала, которым пользовался Стравинский, по мнению С. Уолша, представляется гораздо более сложным, чем сама музыка сюиты³⁹; к этому вопросу мы еще вернемся.

Рукописные эскизы норвежской сюиты составляют 36 страниц⁴⁰ (внушительная цифра для столь краткого, прозрачного сочинения) и демонстрируют несколько кругов работы с материалом. На первой фазе мелькают без номеров следующие названия частей: «Home (Her Hjemme)», «Fisherman's song», «Danses norvégiennes»; в последней, в сущности, ведется работа с темой будущего «Шествия», из которой видно, что автор ищет способы внедрять в материал переменные метры. На второй фазе обработки пьесы появляются в версии партителлы с другими названиями, в другом порядке: I часть именуется «Wedding March» (с Трио), II часть без названия — Vivo (будущая III часть), III часть — «Danses norvégiennes» (будущий финал). В чистовой рукописи окончательно устанавливаются названия и порядок частей: «Intrada», «Song», «Wedding dance», «Cortège».

³⁸ См.: *Reid H. M. Booklet CD // To the new world and beyond. Igor Stravinsky; Paul Hindemith. Symphony orchestra of Norrlands Opera, cond. Kristjan Järvi. CCn'C 02962 SACD, 2003. P. 7.*

³⁹ В частности, исследователь отсылает к письму И. Стравинского к Н. Набокову от 5 октября 1943 года: «Я нашел издание В. Хансена, начала столетия, здесь в Публичной библиотеке» (Переписка-4. № 2049). Речь идет о знаменитом четырехтомном собрании норвежских песен, подготовленном Эдвардом Григом и Эйвинном Альнесом и вышедшем у Вильгельма Хансена (*Norges Melodier. København; Leipzig: Wilhelm Hansen, 1875–1924*). В то же время Уве Кремер утверждает, что в этом издании отсутствуют три темы, вошедшие в «Норвежские впечатления» (см.: *Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 604 n4*).

⁴⁰ PSS. Mf 218. S. 0361–0396. «() parentheses, [] brackets» — эта ремарка (попутные упражнения Стравинского в английском) парадоксально сопровождает первую нотную запись — мелодию, скопированную из фольклорного сборника и послужившую основой для I части сюиты.

Изучение материалов «Norway Music Album» объяснило варианты названий пьес в эскизах Стравинского, а также позволило произвести атрибуцию нескольких важнейших тем, легших в основу сюиты. Песня «Home forever (Her Hjemme)», вероятно, поначалу рассматривалась композитором как возможный источник материала, но в итоге была отклонена⁴¹. В качестве основы для I части («Интрада») послужил «Свадебный марш» / «Wedding March» (Brura-Laata)⁴²: в «Норвежском музыкальном альбоме» это чисто инструментальный фрагмент в тональности G-dur, в размере 4/4, Moderato. Принципиальному изменению в «Интраде», помимо тональности (B-dur, вместо исходной G-dur) подвергается ритм темы, открывающей всё сочинение: в экспозиции Стравинский отказывается от пунктиров оригинала, которые, судя по эскизам, сохранялись на начальных стадиях работы (см. примеры 20 а, б).

Тематический рельеф II части, «Song» / «Песня» сложился благодаря «Песне рыбака» / «Fisherman's Song» (Strilevise) в обработке Хьерульфа⁴³ — с сохранением тональности a-moll и размера $\frac{3}{4}$ в темпе Andante con moto, — но в условиях сокращения мелизмов: уснащающие исходную мелодию форшлаги, морденты и другие украшения Стравинский предпочел устранить или в крайнем случае, расшифровать и выписать точным нотным рисунком, как это происходит в первом кадансе⁴⁴. Любопытно, что среди нескольких рыбацких песен, находящихся в сборнике, композитора привлек именно этот образец. За меланхолично спокойным напевом скрывается здесь короткий, но

⁴¹ Так поименована в сборнике «Norway Music Album» национальная ария «A Little Lad down in Tistedale» на слова Олафсена; Allegretto grazioso, $\frac{3}{4}$, a-moll (см.: Norway Music Album. P. 56).

⁴² Пьеса попала в «Norway Music Album» из собрания Карла Вармута «Norske National-og Folke-melodier» (Norway Music Album. P. 114).

⁴³ См.: ремарку Bergen, вероятно, указывающую на место записи / бытования мелодии (Norway Music Album. P. 36). Как сообщил наш коллега, профессор Университета Ставангера Пэр Даль, подзаголовок «Strilevise» более точно высвечивает географию напева: буквально, «песня из Стрилеландет»; Стрилеландет – сельский район около Бергена (см. письмо П. Даля автору диссертации от 10.07.2023).

⁴⁴ Заметим, в другом сборнике, «Norges Melodier», этот напев представлен в очень аскетичной фортепианной аранжировке, практически без каких-либо мордентов (№ 18 Strilevise. S. 20).

довольно жестокий рассказ о стычке двух рыбаков-соперников, кончающейся ранением одного из них при нескрываемом злорадстве другого:

Я вывел свою лодку
 Ранним утром ловить треску;
 Потом пришел Оле от Харивиллоу,
 Он был самым крепким парнем.
 Встать на якорь рядом со мной я не позволил бы ему,
 И вот я взял свою удочку и ударил его;
 Он потерял сознание и упал;
 Не могу сказать, как же это меня обрадовало.
 Судели, судели, суделилей!..

Во всяком случае, таково содержание песни в английском переводе Расмуса Б. Андерсона, который мог читать Стравинский⁴⁵.

Суровая вокальная баллада, легшая в основу II части сюиты, в III части сменяется еще одним «Свадебным маршем» / «Wedding March (Bruga-Slaaten)», как он поименован в собрании «Norway Music Album»⁴⁶. Это чисто инструментальная пьеса, наполненная буйной силой, с виртуозным октавным изложением темы шестнадцатыми в темпе *Allegro moderato*; Стравинский сохраняет и тональность d-moll, и общий характер движения. Наконец, в IV части сюиты в качестве основного прообраза вновь использован марш, также связанный с традициями народной свадебной церемонии — «Return March» / «Reiselaat»⁴⁷, дословно «Обратный марш», обычно звучавший, когда свадебная процессия после обряда венчания направлялась из церкви домой. Фортепианная обработка (в тональности G-dur, *Moderato*) от которой отталкивался Стравинский, в данном случае принадлежит Эдварду Григу⁴⁸ и посвящена композитором Уле Буллю. В творческой практике Булля

⁴⁵ По сообщению профессора Пэра Даля, существуют другие варианты этого текста, содержащие юмористические штрихи, которые смягчают его прямолинейную брутальность (см.: Письмо П. Даля автору диссертации от 10.07.2023 // Личный архив Н. А. Брагинской).

⁴⁶ См.: Norway Music Album. P. 115. Как и первый «Свадебный марш», использованный в «Интраде», этот «Свадебный марш» пришел в «Norway Music Album» из собрания Карла Вармута «Norske National-og Folke-melodier».

⁴⁷ См.: Norway Music Album. P. 117.

⁴⁸ В наследии Э. Грига эта пьеса под номером 13 входит в собрание «Norwegian Folk Songs & Dances (for Piano)», op. 17.

импровизации на тему «Reiselaat» занимали особое место: скрипач любил исполнять этот марш и на концертной сцене — в качестве последнего биса, и на дружеских вечеринках — как прощальный номер.

Итак, в экспозиционных разделах четырех частей «Four Norwegian Moods» Стравинский применил темы из четырех различных фольклорных образцов, которые присутствуют в сборнике «Norway Music Album»: два из них (для I и III частей сюиты), как было указано, заимствованы составителями из собрания Карла Вармута; два других являются аранжировками, выполненными профессиональными композиторами — Хьерульфом (II часть) и Григом (IV часть). Примечательно, что за исключением «Fisherman's Song», внимание Стравинского привлекли инструментальные фольклорные обработки, причем все они оказались свадебными маршами. Чтобы избежать монотонии, Стравинский придумал новые названия для всех номеров; слово «свадебный» проникло лишь в заголовок III части, но с учетом динамичности фольклорного образа композитор предпочел поименовать его танцем. Впрочем, определение «марш» осталось невостребованным и в других частях.

Ладотональные характеристики пьес сохранены, только в первом случае («Интрада»), Стравинский изменил тональность (B-dur вместо исходного G-dur), в результате в четырехчастном сочинении выстроился следующий тональный план: B-dur – a-moll – d-moll – G-dur. Композиция норвежской сюиты базируется на контрастах типов движения, жанровых ориентиров, тембровых решений. «Норвежские впечатления» написаны в расчете на парный состав оркестра (2.2.2.2–4.2.2.1–timpani–archi), без декоративных излишеств, почти аскетичный, с одним видовым инструментом — английским рожком⁴⁹.

Начальная «Интрада» B-dur соединяет в своей природе элементы фанфары (в основной теме лидируют валторны, воспроизводящие фигуру

⁴⁹ См. партитуру: Igor Strawinsky. Four Norwegian Moods for Orchestra. Mainz: B. Schott's Söhne, 1968.

«золотого хода») и марша с легким эффектом *militare* благодаря остроумной имитации барабанной дроби в аккомпанементе струнных и фаготов. В процессе движения формы, балансирующей между трехчастной с трио и рондальной, наблюдается динамизация образа — через присоединение более ярких голосов в виде высокого дерева и труб, а затем и массивной низкой меди. Определенную импульсивность вносит эпизод с ц. 4 со струнными во главе; дальнейшее нагнетание энергии (без изменения общего темпа) происходит с появлением фонового остинато стаккатированных шестнадцатых, распределяющихся между партиями кларнета и фагота. В краткой коде ликующие литавры выбивают мажорное трезвучие на правах тематического компонента.

«Песня» в тональности *a-moll* более изобретательна, как и последующий «Свадебный танец», особенно в сравнении с крайними разделами сюиты, которые выглядят несколько академичнее, но, разумеется, тоже не лишены прелестных тембровых и фактурных находок. Медленная II часть «Норвежских впечатлений» с ее камерными красками⁵⁰ написана явно не без влияния «Туонельского лебедя» Сибелиуса: элегический напев *dolce espressivo* в сумеречном соло английского рожка на фоне струнных перекликается с тренодиями будущей «Оды»⁵¹; в середине его сменяет более оживленная тема дуэта флейт. В репризном проведении возвращается английский рожок, который оттеняют скрипка и альт соло, с имитациями у флейт и гобоя. «Песня» не имеет финального гармонического закругления: она завершается на аккорде натуральной доминанты к ля минору.

III часть «Свадебный танец», *d-moll*, — самая быстрая в цикле, даже стремительная музыка ($\downarrow = 124$, $\frac{2}{4}$), в дирижерской версии автора поражающая поистине огненным темпераментом. Мощные унисоны *tutti* в основной теме *f* словно подхлестываются ритмически сложным аккордом

⁵⁰ Выключается вся медь и, разумеется, ударные.

⁵¹ Имеются в виду протяженные мелодические линии крайних частей, Эвлогии и Эпитафии (обе в темпе *Lento*).

деревянных духовых и валторн: в условиях быстрого темпа они должны вступать на вторую шестнадцатую такта! Эффект вальсовой середины, очень прозрачной по краскам, возникает при сохранении двухдольного метра — благодаря искусному синкопированию. В репризе *ff* прежнее движение восстанавливается, на большом нагнетании пьеса буквально обрывается без какой-либо финальной точки.

Стихийные качества «Свадебного танца» уравниваются заключительным, вполне благонамеренным «Шествием» G-dur ($\text{♩}=88$). Валторны, фаготы, струнные басы и литавры обеспечивают степенный фон для мелодии «с приседаниями», порученной скрипкам с ремаркой *cantabile*. В среднем разделе радостные возгласы двух солирующих скрипок, передающиеся кларнетам, вносят новую витальность с игровым элементом. Тематизм этого эпизода «Шествия» отдаленно предвосхищает интонации гротескной хоровой баллады «Lanterloo» из «Похождений повесы». В конце репризы наблюдается постепенное фактурное рассеивание, затухание, но без соответствующих динамических указаний. Финал сюиты разомкнут, как и III часть: пленэрная октава *re* «повисает» на фермате, подобно знаку вопроса.

М. С. Друскин в беглом описании «Норвежских впечатлений» называет сочинение «своего рода симфониеттой»⁵², хотя на наш взгляд, здесь всё же доминируют сюитные признаки, характерные и для других инструментальных работ Стравинского этого времени, созданных в опоре на контрастные жанровые модели, будь то пятичастные «Концертные танцы» (1940–1942) или трехчастная «Ода» памяти Н. Кусевицкой (1943)⁵³.

С. Уолш посвящает норвежской сюите сочувственные строки, связывая ее «маленькие мелодии» с «виртуальным миром неоромантической живописности», где, однако, «каждая унция» григговской сентиментальности

⁵² Друскин М. Т. 4. Игорь Стравинский. С. 148.

⁵³ Заметим, в Эклоге, средней части мемориального оркестрового опуса, парадоксально обыгрывается модель каччи.

обработана в соответствующем ключе⁵⁴. Если британскому исследователю «статичное очарование» «Норвежских впечатлений» напоминает пьесы национального типа в сюитах Стравинского для малого оркестра («Балалайку» или «Эспаньолу»)⁵⁵, то С. И. Савенко усматривает в норвежском цикле сходное с Сонатой для двух фортепиано возвращение к «академической манере инкрустирования, свойственной ранней русской музыке»⁵⁶. Иную позицию занимает автор новейшей статьи о «Четырех норвежских впечатлениях» Флориан Бестхорн, настаивающий на том, что сюита «является оригинальным сочинением, а не просто „транскрипцией“», поскольку Стравинский использовал исходный материал норвежского сборника только в качестве мелодических и ритмических отправных точек для своей композиции⁵⁷.

Вряд ли можно ставить знак равенства между принципами работы композитора с заимствованным тематизмом в норвежской сюите и в партитурах двух балетов-пастиччо — «Пульчинелла» и «Поцелуй феи»⁵⁸. «Стравинский слегка приправил гармонию, сдвинул ритмы и оркестровал музыку в лаконичной, в высшей степени дифференцированной манере, больше похожей на Глинку, нежели на Грига, — комментирует Уолш особенности письма в „Норвежских впечатлениях“. — Но модернизация оказалась безболезненной и слегка рутинной — а вовсе не вызывающей или провокационной, как это было в „Пульчинелле“»⁵⁹.

К несчастью, приговор общественного мнения оказался неумолим, когда норвежская сюита в числе других, более значительных работ, репрезентировала «последний стиль» Стравинского в серии парижских

⁵⁴ *Walsh S.* The Music of Stravinsky. P. 189, 182.

⁵⁵ *Ibid.* P. 182.

⁵⁶ *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 210. Источники материала в обоих случаях представляли, по словам исследовательницы, не аутентичный фольклор, а его композиторские обработки, в случае с Сонатой выполненные М. Бернардом, в случае с норвежской сюитой — Григом, Хьерульфом и др.

⁵⁷ *Besthorn F. H.* Four Norwegian Moods // *Stravinsky Encyclopedia-2021.* P. 175–176.

⁵⁸ См.: *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Т. 4. С. 172.

⁵⁹ *Walsh S.* Stravinsky. The Second Exile. P. 141.

концертов весной 1945 года, и сочинение попало под перекрестный огонь шёнбергианцев и мессианистов. Вдохновленная адептом нововенцев Рене Лейбовицем группа студентов, включавшая Пьера Булеза и Сержа Нига, «яростно сорвала» две программы «Фестиваля Стравинского» под управлением Мануэля Розенталя; протестанты освистали «Концертные танцы» и остановили исполнение «Четырех норвежских впечатлений»⁶⁰ — в том же Театре Елисейских полей, где 32 года назад разразилась скандальная премьера «Весны священной»! Действительно, «в тени догмы» Булеза («все несерийные композиторы бесполезны») неоклассические сочинения Стравинского — и «Четыре норвежских впечатления» в том числе — «годились только для свалки утиля»⁶¹. Так считали молодые воинствующие представители авангарда.

Но сам Стравинский, как выясняется, совсем не стеснялся своего «норвежского детища», напротив. В сентябре–октябре 1943 года, выстраивая программу концерта с Бостонским симфоническим оркестром в ходе переписки с его руководителем Сергеем Кусевицким, композитор рассматривал несколько вариантов афиши, и в каждом из них присутствовали «Норвежские впечатления», соседствовавшие с такими масштабными опусами, как «Симфония псалмов» и даже «Весна священная»⁶². «„Norwegian Moods“, — от исполнения ее я не могу воздержаться, потому что это самая эффектная симфоническая пьеса, которую я считаю своим достижением. И где же играть ее, как не с Вашим оркестром!» — восклицает Стравинский⁶³. Помимо выступлений с коллективом Кусевицкого, в 1945 году композитор записал «Четыре

⁶⁰ Gärtner S. Boulez, Pierre // Stravinsky Encyclopedia-2021. P. 67.

⁶¹ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 177.

⁶² В итоге в январе 1944-го Стравинский сыграл в Бостоне, а затем и в Кембридже такую программу: «Игра в карты», Симфония in C, «Цирковая полька», «Четыре норвежских настроения», Сюита из балета «Пульчинелла» (см.: Переписка-4. Комментарий С. И. Савенко к № 2053).

⁶³ Письмо И. Ф. Стравинского к С. А. Кусевицкому от 27 сентября 1943 года. Там же важная ремарка композитора: «„Норвежские настроения“, хотя длящиеся всего 7 минут, но очень прихотливые в репетиционном процессе» // Переписка-4. № 2046.

норвежских впечатления» с Нью-Йоркским филармоническим оркестром — в составе «американской» программы⁶⁴.

С воодушевлением встретил «Норвежские впечатления» и друг Игоря Фёдоровича, композитор Николай Набоков, в то время получивший заказ на статью о новых произведениях Стравинского⁶⁵: «Я эту „Норвежскую сюиту“ как-то особенно полюбил, и она для меня является примером (и ответом), как можно и нужно пользоваться фольклорными элементами без обычной безобразной красочности декадентского импрессионистского порядка. Эта сюита гайдновского порядка, в смысле употребления фольклора»⁶⁶.

«В каждой части моей сюиты соединяются различные мелодии из собрания норвежского фольклора, подлинные (разумеется, за исключением их художественного воссоздания у Грига, Синдинга, Свенсена & Со.). Совершенно верно Ваше замечание о моем отношении к трактовке фольклора с точки зрения традиции Гайдна», — благосклонно кивает в ответ Стравинский⁶⁷. Показательно, что и в дальнейшем композитор не проявлял ни тени скепсиса в отношении «Четырех норвежских впечатлений», как это было иногда с другими его сочинениями, даже такими внушительными, как, например, «Царь Эдип»⁶⁸.

Возможно, «Четыре пьесы в норвежском стиле» не принадлежат к числу великих шедевров, но, безусловно, написаны они мастерски. Яркое

⁶⁴ Престижная запись, осуществленная по инициативе Годдарда Либерзона, помимо норвежской сюиты, включала «Балетные сцены», Оду и «Цирковую польку» (см.: *Simeone N. Conducting career // Stravinsky Encyclopedia-2021. P. 112*).

⁶⁵ Как отмечает С. И. Савенко, статья Набокова была опубликована с посвящением Жаку Маритену: *Nabokov N. Stravinsky Now // Partisan Review (XI). 1944. № 3. P. 324–334. См.: Переписка-4. Комментарий к № 2048*.

⁶⁶ Письмо Н. Д. Набокова к И. Ф. Стравинскому от 30 сентября 1943 года // Переписка-4. № 2048.

⁶⁷ Письмо И. Ф. Стравинского к Н. Д. Набокову от 5 октября 1943 года // Переписка-4. № 2049.

⁶⁸ При том, что музыку «Эдипа» Стравинский и в свои 80 лет любил «всю целиком», в «Диалогах» он констатировал: «... Я ненавижу партию рассказчика, эти мешающие серии перерывов, и мне не очень нравятся сами речи. <...> Но, увы, музыка была написана с этими речами, и они задают ее поступь» (Диалоги. С. 185). Другой редкий случай самокритики, более резкой, связан с ранними инструментовками пьес Шопена: «Не думаю, чтобы эти аранжировки понравились мне сегодня, — я больше не занимаюсь такого рода „соло-кларнетной“ музыкой» (Диалоги. С. 79).

доказательство формирования нового витка в освоении «маргинальных территорий» наследия Стравинского находим сегодня и в составленном С. И. Савенко Списке сочинений И. Ф. Стравинского 1939–1971 годов, разросшемся благодаря привлечению миниатюр на случай⁶⁹, и в недавней статье Т. Б. Барановой-Монигетти, впервые систематизирующей и детально описывающей музыкальные оммажи Стравинского⁷⁰.

Что касается собственно «Четырех норвежских впечатлений», в третьем тысячелетии наметился некоторый подъем исполнительских акций сочинения с учетом его записей, осуществленных, к примеру, Кристианом Ярви с оркестром Норрландской оперы и Риккардо Шайи — с Кливлендским оркестром⁷¹. Норвежская сюита, долгое время находившаяся в тени других опусов Стравинского, сегодня определенно заслуживает более пристального внимания и со стороны исследователей. До сих пор нет однозначного мнения по поводу источника, из которого черпал темы композитор: «Norges Melodier», как с оговорками считает Уве Кремер⁷², «Norway Music Album», как полагает Лоуренс Мортон⁷³, или оба издания⁷⁴? Отдельную задачу, которую еще предстоит решить, составляет идентификация полного свода образцов, послуживших основой для норвежского опуса Стравинского, с

⁶⁹ См.: Переписка-4. Приложение I.

⁷⁰ Баранова-Монигетти Т. Б. Оммаж Игорю Стравинскому (к 140-летию со дня рождения) // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 80–115.

⁷¹ Отечественную премьеру сочинения С. И. Савенко датирует 3 января 1963 года: Ленинград, дир. Игорь Блажков (см.: Переписка-4. Приложение I). Симптоматично, что с этим исполнением «Четырех норвежских настроений» Академическим симфоническим оркестром Ленинградской филармонии под управлением И. И. Блажкова (зал Капеллы) связано единственное за минувшие 60 лет упоминание сочинения в специальной картотеке библиотеки Санкт-Петербургской филармонии, где ведется учет всех концертных программ, дающихся на территории Филармонии или при участии ее коллективов. Благодарю библиотекаря Ирину Юрьевну Сидоренко за предоставленную информацию.

⁷² Kraemer U. «Four Norwegian Moods» von Igor Strawinsky // Melos. 1972. № 2 (39). S. 80–84.

⁷³ Morton L. Stravinsky at Home // Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist / ed. by J. Pasler. University of California Press, 1986. P. 328–344.

⁷⁴ См.: Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 604.

четкой систематизацией степени аутентичности моделей⁷⁵. В последнем случае возникает вопрос об авторах аранжировок, поскольку имен приводится много, и в разных публикациях они различны, от Линнемана и Грига — до Альнеса и Хьерульфа, причем тон задает Стравинский в цитированном выше письме: «Григ, Синдинг, Свенсен & Со». Самостоятельной темой может стать детальное изучение принципов работы композитора с исходным материалом норвежских сборников — в отечественной стравинскиане подобные наблюдения еще не производились. Кроме того, если не брать в расчет литовскую антологию народных песен и четыре напева из нее, обнаруженные в русском балете «Весна священная»⁷⁶, «Норвежские впечатления» представляют уникальный в своем роде опыт работы Стравинского с *иным* фольклорным пластом, отличным от столь привычного ему русского.

В отличие от компромиссного стиля «Норвежских впечатлений», в своем последнем — прощальном — скандинавском опусе позднего периода Стравинский создает подлинную жемчужину. Биографы композитора предполагают, что маленькая струнная Канцонетта Сибелиуса поселилась в его сознании в начале 1962 года в Торонто: тема ее игралась как позывные передачи Канадского радио, на которой выступал симфонический оркестр под управлением Крафта. Между гастрольными переездами несколько дней в конце июня 1963 года композитор потратил на обработку пьесы для смешанного октета. С. Уолш называет Канцонетту «самой странной» среди всех разнообразных рекомпозиций Стравинского, прежде всего в выборе материала, «в высшей степени удаленного от его собственного типа дискурса»⁷⁷. Внешним поводом для этой работы могло быть желание

⁷⁵ Так, Ф. Бестхорн, со ссылкой на У. Кремера, атрибутирует в качестве норвежской народной мелодии («Brurelaat» [sic]) лишь основную тему «Интрады», не вдаваясь в дальнейшие детали (Besthorn F. H. Four Norwegian Moods. P. 175).

⁷⁶ Савенко С. Мир Стравинского. С. 198.

⁷⁷ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 482.

Стравинского, получившего от финского фонда Вихури премию Сибелиуса, сделать ответный благодарственный жест в адрес страны: рукописную копию обработки, озаглавленную «Manuscript of my „Canzonetta“ (of J. Sibelius) arrangement for eight instruments ISTR July 10/63», Стравинский отправил на имя Ракель Вихури, как явствует из позднейшей приписки с указанием адреса в Хельсинки⁷⁸. Но, думается, существовали и более глубокие мотивы, побудившие композитора обратиться именно к этой музыке.

Нотные материалы, хранящиеся в Фонде Пауля Захера, последовательно отражают различные ступени работы Стравинского над сочинением: рукописные эскизы, два варианта оригинального печатного текста Сибелиуса (с разметкой тактов в первом, с указанием инструментровки и фактурных изменений во втором), чистовая рукопись и корректура от издательства «Breitkopf». В своем прочтении Стравинский устраняет почти малерианскую, чувственную экспрессию струнных, сквозящую в оригинале, будто вопреки тотальному *con sordino*. От струнных у Стравинского остаются лишь арфа и контрабас, а лидирующее положение в ансамбле занимают два кларнета и четыре валторны⁷⁹. Приглушенное звучание духовых напоминает музыку петербургских садовых оркестров, словно смутно пробивающуюся сквозь толщу десятилетий и овеванную патиной времени.

Стравинский оставляет в неприкосновенности и гармоническую ткань, и строфическую форму миниатюры. В первой строфе мелодию ведет кларнет (с ремаркой *dolce*) на фоне аккордов четырех засурдиненных валторн с арфами и последующим подключением контрабаса. В начале развивающей второй строфы вступает мгlistый бас-кларнет, через два неспешных такта он возвращает кларнету главный голос. Третью репризную (синтетическую) строфу ведет 1-я валторна, с хореическими секундами к ней в секстовых вторах прибавляется 3-я валторна (в сольном варианте — обе без сурдин, но

⁷⁸ PSS. Mf 122. S. 0697.

⁷⁹ См. партитуру: Jean Sibelius. Canzonetta op. 62a für 8 Instrumente gesetzt von Igor Strawinsky. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1964.

с обязательной ремаркой *ma p* или *ma raso cantabile*). Эти меланхоличные секстовые ходы на фоне фигураций восьмых у кларнетов — почти брамсовского толка. В кодовой зоне восстанавливаются сурдины у двух валторн (вновь *dolce!*), звучность истаявает — *molto dim.* вплоть до *ppp*.

Неудивительно, что на официальной премьере 30 сентября 1963 года (*Monday Evening Concert*, дир. Р. Крафт) тихая лирическая Канцонетта затерялась между Восьмью инструментальными миниатюрами самого Стравинского, Сюитой ор. 29 Шёнберга и другими пьесами⁸⁰.

Канцонетта Сибелиуса–Стравинского, как и его последнее сочинение, инструментовка Двух духовных песен Вольфа, — это взгляд в далекое — петербургское — прошлое. Из дневника Р. Крафта, 10 сентября 1961-го: «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”»⁸¹. Возможно, Стравинский слышал в *Andantino* Канцонетты отзвуки мелодий Чайковского и, в частности, гобойной темы из II части Четвертой симфонии, обозначенной автором «*Andantino in modo di canzone*»! В ритмической грации Канцонетты есть и приметы медленного вальса, а размер $\frac{6}{4}$ в сочетании с началом со второй доли и минорной диезной тональностью словно предвосхищает вторую песню («*Wunden trägst du, mein Geliebter*») из Двух духовных песен Гуго Вольфа. Не будем забывать о том, что пьеса Сибелиуса первоначально была написана как часть музыки к драме «*Kuolema*» / «Смерть»⁸²; этот опус наиболее известен по «Грустному вальсу» / «*Valse triste*». В пандан к нему Сибелиус дал подзаголовок и

⁸⁰ Поэтому часто дату премьеры связывают с исполнением на Финском радио в марте 1964 года (см.: *Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 482*).

⁸¹ Цит. по: Публицист. С. 425.

⁸² Пьеса поставлена в Хельсинки в 1903 году, ее автор, шурин Сибелиуса, Арвид Ярнефельт родился в Пулково — под Петербургом.

обособившейся от спектакля Канцонетте — «Романтический вальс» / «Valse romantique».

На линии русско-финских связей брезжит еще один хрупкий сюжет. Диалог кларнета и бас-кларнета в строфах обработки Стравинского, подобный лирическому дуэту женского и мужского голосов, возможно, подразумевает ностальгическое воспоминание автора о далеком событии и намек на другой — крохотный вокальный дуэт на текст «Чудная Иматра»! Музыкальный автограф Стравинского длиной в полтора такта содержится в письме, отправленном композитором Владимиру Римскому-Корсакову со знаменитого финского водопада 15 января 1906 года⁸³. Туда, следуя петербургской традиции свадебных путешествий, направились молодожены Игорь и Екатерина Стравинские сразу после церемонии бракосочетания. И не символично ли, что во время поездки на ту же Иматру, только летом 1829-го, Глинка записал из уст чухонского возницы «какую-то заунывную песню», как вспоминала спутница Михаила Ивановича⁸⁴. В тот миг зародилась русская профессиональная *musica nordica*, от Баллады Финна протянувшая нити к «Чухонской фантазии» Даргомыжского, к «Финской фантазии» и «Финским эскизам» Глазунова — и далее в XX век, вплоть до «Сюиты на финские темы» Шостаковича. Свою дань этой традиции отдал и Игорь Стравинский.

⁸³ См.: Переписка-1. С. 155.

⁸⁴ См.: Керн (Маркова-Виноградская) А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка / сост., вступ. ст. и примеч. А. М. Гордина. М., 1989. С. 65.

Глава 8.

Стравинский и немецкая музыкальная культура

8.1. Бетховениана¹

8.1.1. В диалоге с Бетховеном на русском этапе

Диалог Стравинского с Бетховеном принимал различные формы, его восприятие бетховенской музыки в течение долгой жизни менялось, тем более важно выявить, какие собственно музыкальные «побеги» («отростки») дал «бетховенский ствол» в его случае.

На первый взгляд, Стравинский посвятил творчеству Бетховена множество весьма пространных рассуждений эстетического и музыкально-аналитического характера, а не только отдельные фразы-абзацы, как происходило у него обычно с оценками наследия других композиторов. В то же время не все эти развернутые высказывания могут претендовать на статус достоверных источников. Речь идет прежде всего о больших очерках о сонатах, квартетах и симфониях Бетховена, приписываемых Стравинскому Робертом Крафтом²: за два-три года до смерти подобные задачи были композитору не под силу, кроме того, сам стиль этих опусов выдает руку Крафта, как ее характеризует С. И. Савенко: «объемистые, многословные музыковедческие статьи (например, комментарий к сонатам Бетховена), снабженные эпиграфами <...> пестрящие цитатами и даже сопровождаемые научным аппаратом. Стравинскому, в лучшем случае, могли принадлежать

¹ В тексте данного раздела использован материал следующих публикаций соискателя: *Braginskaya N. Symphony in E-flat // Stravinsky Encyclopedia-2021. P. 460–462; Брагинская Н. Симфонический первенец Игоря Стравинского — Симфония Es-dur op. 1 — «отросток немецкого ствола»? // Симфонизм в пространстве и времени: тезисы и материалы Международной научной конференции (5–7 октября 2020). СПб.: РИИИ, 2020. С. 11; Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского. СПб, 2008; Брагинская Н. Принципы диалога в музыке на И. Стравински (по творчеству от концертного жанра) // Музыкални хоризонти (София). 1990. № 8. С. 68–78.*

² См., например, раздел «О фортепианных сонатах Бетховена» (1970) в кн.: Публицист. С. 368–375.

там лишь отдельные мысли»³. Но даже если оставить за скобками упомянутые «спорные» территории, совокупный свод мыслей композитора, посвященных разным сторонам бетховенского стиля и изложенных на страницах «Хроники», «Поэтики», в эпистолярной, сколь объемной, столь и не однозначной, не говоря об определенном бетховенском эффекте или, скорее, антиэффекте, сказавшемся на музыке Стравинского.

При том что многолетний контакт Игоря Стравинского с наследием Бетховена имел фазисный характер и отличался подчас противоречивыми поворотами, корни его ведут в Петербург, и ранняя его стадия естественно прошла под знаком узнавания Бетховена. Может показаться причудливым, но самая первая встреча Игоря Стравинского с Бетховеном была опытом не звуковым, а визуальным. Забавная история из «пренатального» периода Стравинского-композитора, рассказанная им в беседах с Крафтом, обладает безусловным ароматом подлинности⁴. Как-то, будучи еще что называется сегодня «дошкольником», Игорь Стравинский, играя в песочнице Александровского парка, внезапно заметил одну старую даму, словно сошедшую с портрета, который мальчик много раз видел в доме своего любимого дяди Александра Елачича. Поэтому, оказавшись в очередной раз у дяди в гостях, малыш Стравинский спросил, указывая на портрет: «Кто эта женщина?» И в ответ впервые услышал незнакомое слово «Бетховен»: на стене кабинета у меломана Елачича висела копия портрета композитора кисти Ф. Г. Вальдмюллера.

³ Савенко С. Мир Стравинского. С. 289. Еще более радикальную позицию по этому вопросу занимает Стивен Уолш, подвергая сомнению некоторые тексты бесед с Р. Крафтом не только в 5–6-й, но даже в первых четырех книгах: «Хотя диалоги Стравинского, кажется, характеризуют его мышление как научное и даже академическое, есть достаточные основания полагать, что это лишь отражение интересов его собеседника. Его [Стравинского] собственный склад ума был антинаучный, эмпирический и ревизионистский. <...> Я не верю, что в глубине души он понимал секретарское или аналитическое мышление. Большинство отступлений такого рода в книгах диалогов явно представляет собой мысли и слова Роберта Крафта и часто даже его мнения, вложенные в уста великого композитора» (Walsh S. *Thinking of a Stravinsky Edition*. Рукопись доклада, 2015).

⁴ См.: Диалоги. С. 28.

Подростком Стравинский, набирая слуховой музыкальный багаж, усердно знакомился с сочинениями Бетховена на концертах. И хотя в старости он критиковал бетховенский репертуар петербургских оркестров⁵, всё же из времен своей юности вынес и дату первого знакомства со «священной» Девятой симфонией (1897, Стравинскому — 15!), и «неописуемый восторг» от гастролей Артура Никиша с Берлинским филармоническим, когда давали Пятую симфонию и «Леонору» № 3 в апреле 1899-го⁶. С декабря того же 1899 года 17-летний Стравинский под руководством своей учительницы, консерваторки Леокадии Кашперовой, начал осваивать сонаты и другие пьесы Бетховена на фортепиано — очень важная для Стравинского форма тактильного, живого физического контакта с музыкой, сопровождавшая его всю жизнь.

«По вечерам наслаждаюсь симфониями Бетховена, которые мы с Катей [супругой. — *Н. Б.*] разыгрываем в 4 руки. О Бетховене у меня есть много мыслей, которые выскажу Вам зимой, ибо теперь слишком долго их излагать», — это цитата из письма Стравинского к Н. А. Римскому-Корсакову от 23 июля 1907 года⁷, времени, когда общение ученика и учителя было особенно интенсивным. Именно в ходе уроков на Загородном для Стравинского настала пора профессиональных композиторских штудий музыки Бетховена: «Мои занятия с Римским-Корсаковым заключались в инструментовке фрагментов классической музыки, — отмечал он. — Помнится, это были главным образом части сонат Бетховена, квартеты и марши Шуберта»⁸. Между тем к освоению сонатной формы, стрежневой для бетховенского мышления, молодой композитор приступил раньше: летом 1903 года, навестив Римского-Корсакова в местечке Крапачуха, под его руководством Стравинский сочинял I часть некоей инструктивной

⁵ «...Играли плохо, причем снова и снова одни и те же немногие вещи» (Диалоги. С. 56).

⁶ См.: Переписка-1. С. 65. Через год настоящим потрясением для восемнадцатилетнего Игоря стал услышанный в Берлине цикл бетховенских симфоний в интерпретации Ф. Вейнгартнера (см.: Публицист. С. 186).

⁷ Переписка-1. С. 174.

⁸ Хроника (Вершинина). С. 50.

«сонатины»⁹, которая должна была помочь ему в работе над большой четырехчастной Сонатой *fis-moll* (1904). Хотя саму Сонату Стравинский впоследствии склонен был оценивать лишь как «неудачное подражание позднему Бетховену»¹⁰, она оказалась единственным сочинением крупной формы, предшествовавшим Симфонии *Es-dur* op. 1 (1907).

Ученическая Симфония стала первым «капитальным» сочинением Стравинского и одной из немногих его «настоящих» симфоний. Впрочем, в ней присутствуют лишь внешние контуры бетховенской симфонической конструкции, если иметь в виду инверсированный вариант следования медленной части и скерцо в композиции цикла, а также крепкое владение техникой мотивного дробления, которое выказал автор. Поскольку уже первые сочинения Стравинского отличал «бодрый, жизнерадостный строй музыкального мышления»¹¹, в Симфонии отсутствуют бетховенские героико-драматические коллизии. Лишь в коде III части (*Largo gis-moll*), справедливо услышанной рецензентом Вячеславом Каратыгиным как «единственный сугубо мрачный эпизод всей Симфонии»¹², молодой композитор опирался на пример, воспринятый из трагического завершения I части Девятой симфонии Бетховена: подобие сжатой вариационно-полифонической формы на хроматическом басовом *ostinato* по типу *passus duriusculus* (см. пример 21). Скорее всего, к этому времени Стравинский знал и Вторую симфонию

⁹ Хроника (Савенко). С. 22. С. И. Савенко полагает, что это была первая серия уроков, данная Стравинскому Римским-Корсаковым после их встречи под Гейдельбергом в 1902 году (см.: Там же. С. 139, примеч. 27). Сонатина не сохранилась, как и целая тетрадь контрапунктических упражнений, о которой композитор упоминает в «Хронике».

¹⁰ Диалоги. С. 53. Вероятно, автор забыл о приоритетных русских моделях, питавших это сочинение; полный их список, представленный Р. Тарускиным, включает не только Большую сонату op. 37 Чайковского, но и Первую сонату Глазунова, Третью Скрябина и даже опусы Акименко и Калафати (см.: *Griffiths G. Stravinsky's Piano: Genesis of a Musical Language. Cambridge, 2013. P. 32*).

¹¹ Кар. [Каратыгин В.] Придворный оркестр. 21-е оркестровое собрание «Музыкальных новостей» // Столичная почта. 1908. 25 янв. Цит. по: Переписка-1. С. 444.

¹² Там же.

Малера, со всей очевидностью следовавшего за Бетховеном в моделировании одной из траурных тем экспозиции, получающей развитие в коде I части¹³.

По-видимому, напрасно петербургский слушатель-современник отказывал Симфонии Es-dur даже в «малейшей примеси „немецкины“»¹⁴. Сам Стравинский называет в качестве главного образца для своего ор. 1 симфонии Глазунова («в духе тяжеловесного немецкого академизма»¹⁵), упоминая из «прямых» немецких имен Вагнера, в то время как критики добавляли влияния Р. Штрауса и Шумана. Для полноты «немецкой картины» укажем, что в одном из разработочных эпизодов финала в Симфонии внезапно появляется и quasi-брамсовская лирическая тема (ц. 11) с характерными терциями и секстами (см. пример 22); правда, она столь же внезапно сменяется русским шуточным напевом «Чичер-Ячер»¹⁶ (ц. 13), словно утверждающим торжество кучкистских традиций, первостепенных для тогдашнего ученика Римского-Корсакова (см. пример 23).

Навыки, приобретенные в упражнениях по инструментовке бетховенских сонат, сопутствовавших знакомству с базовой классицистской формой, пригодились Стравинскому, когда, уже после ухода учителя из жизни, он, в ту пору еще неизвестный автор, получил от Александра Зилоти престижный заказ на оркестровку «Песни о блохе» Бетховена — для концерта «Гёте в музыке» в зале Дворянского собрания. Вкладу Стравинского в эту программу с участием Фёдора Шаляпина посвящено глубокое и разностороннее исследование А. И. Климовицкого¹⁷, мы лишь

¹³ По словам И. А. Барсовой, этот тематический фрагмент экспозиции (D, ц. 6) образует «одну из самых трагических страниц симфонии» (*Барсова И.* Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб., 2010. С. 85).

¹⁴ Ю. К. [Курдюмов Ю.] Придворный оркестр // Петербургский листок. 1908. 24 янв. Цит. по: Переписка-1. С. 443.

¹⁵ Хроника (Савенко). С. 14. С течением времени пиетет молодого автора перед Глазуновым развеялся.

¹⁶ В партитуре Симфонии мелодия подтекстована автором: «Чичер-Ячер собирался на вечер»; позже напев лег в основу № 3, «Чичер-Ячер», в Трех песенках (из воспоминаний юношеских годов) для голоса и фортепиано (1906–1913).

¹⁷ *Климовицкий А. И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена. СПб., 2003.

обратим внимание на воодушевление Стравинского, с которым он встретил творческое предложение. «Зилоти мне поручил инструментовать „Песнь о блохе“ Мусоргского и таковую же *Бетховена* (!!!???)», — пишет он в мае 1909 года Максимилиану Штейнбергу¹⁸. Любопытно, что летнюю работу над заказом Стравинский начал именно с бетховенской «блохи». Партитура для парного состава оркестра (раннебетховенского, без тромбонов), законченная в августе, являет собой блестящий образец симфонического скерцо¹⁹. Вслед за А. И. Климовицким С. И. Савенко акцентирует яркие детали инструментовки, развивающие характерный для Бетховена принцип смены тембровых групп внутри фраз, а также выделяет «приплясывающий контрапункт» скрипок, остроумно выведенный Стравинским из вступления к песне, чтобы оживить таким озорным способом окончания строф оркестровой версии²⁰.

Шуточная «Песнь о блохе» останется единственным прямым «включением» бетховенской музыки в творчестве Стравинского и одновременно обозначит пик его юношеских «пробетховенских» настроений. А дальше наступит почти 15-летняя фаза охлаждения к Бетховену, хотя его статус в истории музыки никогда не ставится Стравинским под сомнение, более того, для лаконичного объяснения слова «гений» в толковых словарях он предлагает давать через знак равенства две фамилии — Микеланджело и Бетховен²¹.

Свой временный отход от Бетховена Стравинский объясняет в «Хронике» следующим образом: «В ранней молодости нас перекормили его произведениями, навязывая нам вместе с его знаменитой *Weltschmerz* и его трагедию, и все те общие места, которые говорятся в течение столетия по

¹⁸ Переписка-1. С. 204.

¹⁹ Этот род оркестровой музыки особенно удавался Стравинскому в ранние годы, будь то скерцо из Симфонии *Es-dur*, Фантастическое скерцо или фантазия «Фейерверк».

²⁰ Савенко С. Мир Стравинского. С. 232.

²¹ Диалоги. С. 217.

поводу этого композитора»²²; и далее: «В его произведениях слишком сильна литературная основа»²³. Скепсис по отношению к классику получил и звуковое воплощение: в годы Первой мировой Стравинский участвовал в резонансной антигерманской акции²⁴, написав очень короткую фортепианную пьесу «Воспоминание о марше бошей» (1915), где основная тема гротескно изображает милитаристскую машину — через «дерзкое пародирование» Бетховена, триумфального финала его Пятой симфонии²⁵.

8.1.2. Неоклассицизм и элементы симфонической логики

8.1.2.1. Каприччио для фортепиано и оркестра

Новооткрытие Бетховена как мастера имманентно-музыкальных звуковых конструкций происходит у Стравинского со вступлением в период неоклассицизма и работой над собственной Сонатой для фортепиано в 1924 году. Вот несколько выдержек из «Хроники». «Мне захотелось поближе познакомиться с сонатами классических мастеров, чтобы проследить направление и развитие их мысли в разрешении проблем формы. В связи с этим я переиграл <...> много сонат Бетховена». «Я мог теперь подойти к Бетховену объективно, и тогда он предстал передо мной в совершенно ином свете». «Неважно, вдохновлена ли Третья симфония фигурой республиканца Бонапарта или императора Наполеона. Все дело только в музыке». «Подлинное величие этого композитора зиждется на высоком качестве звукового содержания его музыки, а отнюдь не на характере его идей». «Как в своем пианистическом творчестве Бетховен вдохновляется роялем, так и в своих симфониях, увертюрах, в камерной музыке он исходит из специфики

²² Хроника (Вершинина). С. 262.

²³ Публицист. С. 12.

²⁴ Коллективная «Книга бездомных» (The Book of the Homeless = Le Livre des sans-foyer. London, 1916), открывавшаяся предисловием Теодора Рузвельта, включала эссе, стихи, рисунки, музыкальные пьесы выдающихся людей искусства; среди них — Леон Бакст, Сара Бернар, Джон Голсуорси, Поль Клодель, Морис Метерлинк, Клод Моне, Венсан д'Энди и многие другие (см.: Griffiths G. Souvenir d'une marche boche // Stravinsky Encyclopedia—2021. P. 436).

²⁵ Ibid.

инструментального ансамбля. Инструментовка никогда не является у него чем-то внешним, вот почему она не бросается в глаза». «Подлинно строгая сдержанность является редчайшим качеством, и оно труднее всего достижимо»²⁶. В последней фразе сквозит едва ли не образ «идеи порядка», ключевой для Стравинского.

Разумеется, неоклассический Стравинский не может принять бетховенскую симфонию-драму в качестве базовой модели для своего творчества, где доминирует *homo ludens* с законами концертной игры. Тем не менее отдельные приметы бетховенского стиля Стравинский берет во внимание, опираясь в композициях 1920–1930-х годов на состав оркестра, близкий бетховенскому, декларативно используя классицистские тонико-доминантовые кадансы (например, в Октете) или давая повторное проведение основной темы тоном выше в экспозициях некоторых произведений²⁷.

Как известно, после ранней Симфонии Es-dur композитор намеренно дистанцируется от канона классико-романтической симфонии; свои модели «симфоний» — Симфонии духовых (1920) и Симфонию псалмов (1930) он создает в ходе активного «жанрового строительства» (С. И. Савенко), когда от представлений о подлинной симфонической концепции остается лишь название. Тем более любопытно проследить, как преобразуется симфоническая идея в условиях концертной драматургии, превалирующей у Стравинского.

В этом аспекте яркий пример представляет Каприччио для фортепиано и оркестра (1929), в котором Стравинский, опираясь на элегантно-виртуозные романтические модели Вебера и Мендельсона, адаптирует к условиям концертной поэтики такой методологически важный компонент

²⁶ Хроника (Вершинина). С. 262, 264, 265, 267.

²⁷ Наблюдение принадлежит С. Уолшу и касается II части Фортепианной сонаты (медленную часть цикла Стравинский называл «бетховенским фризом») и I части Симфонии in C (см.: Walsh S. *The Music of Stravinsky*. P. 130, 177). «Фондолетто» из Серенады in A исследователь именует «эксцентричным кузенком бетховенских багателей» (Ibid. P. 132).

творчества композиторов первой венской школы, как идея классицистского конфликта, отлившаяся в свою хрестоматийно совершенную музыкальную форму именно в инструментальных сочинениях Бетховена.

Ключ к логике музыкального процесса в Каприччио содержит интродукция к I части; как своего рода театрализованный пролог-эпиграф, она демонстрирует квинтэссенцию концертной идеи — универсальную диалогическую субстанцию, определяющую концертное мышление композитора. В диалоге сопоставляются два контрастных тематических комплекса. Первый из них взрывается *presto ff* в массе *tutti*; для его клокочущей, дробной фактуры особенно показательны восходящие тираты струнных²⁸. Второй комплекс построен на прозрачном *dolce espressivo* нескольких графических голосов *solī*, словно в замедленном падении (*doppio movimento*) прочерчивающих кантиленные линии из разреженного пространства высокого регистра. Полярные сферы сосуществуют во вступлении не только как антиподы. В их взаимосвязях прослеживаются черты определенной общности: четырехтактовое строение, обязательный завершающий аккорд — риторический вопрос... Но остальные характеристики воссоздаются в ответной реплике сквозь призму эффекта «эхо», словно отражение в «зазеркалье», образуемом условным зеркалом паузы длиной в такт, неизменно отделяющей «собеседников» друг от друга. В сущности, второй образ играет роль двойника первого в своеобразном антимире, где все качественные показатели наделяются знаком «минус», — чем не бетховенская идея «производного контраста»?

На первый взгляд, Стравинский повторяет здесь излюбленную классиками диалектическую модель, базирующуюся на конфликте

²⁸ Этот тематизм является ярким предвосхищением начала Симфонии в трех движениях и одного из фрагментов финала Симфонии *in C*. Любопытно, что первый набросок материала такого типа находится в эскизах более чем 15-летней давности по отношению к Каприччио: среди автографов оперы «Соловей», на странице с подсчетом числа оркестрантов, необходимого для исполнения партитуры оперы, нами обнаружена запись двухоктавного восходящего пассажа тридцатьвторых по гамме *Des-dur*, от c^1 до B^2 (PSS. Mf 122. S. 0050).

надличностного, рокового и индивидуального, лирического начал. Отдельные ее импульсы проникают и в другие эпизоды сочинения, но, открывая Каприччио, в действительности композитор рисует лишь схему классицистской коллизии. В диалоге интродукции автор намеренно нивелирует смысловые акценты изложения: стороны-участники находятся в состоянии напряженного равновесия. Объективация высказывания приводит к семантической многослойности каждой из «ролей», а сам музыкальный текст обретает «способность порождать различные прочтения, не исчерпываясь до дна»²⁹.

Как выглядят ряды антиномий, помещаемые Стравинским в оболочку традиционной классической формулы? Императивное — подчиняющееся, действенное — рефлексивное, материя — дух, эмоциональное — рациональное, экстравертное — интровертное, варварское — утонченное... В конечном итоге пары противоположностей восходят к дихотомии дионисийского — аполлонического, рождающей неуловимую игру оттенков во многих сочинениях композитора. Аполлоническая идея порядка утверждается в Каприччио в противостоянии игровых (концертных) и драматических (симфонических) тенденций. Это еще одна пара антитез, которую рождает метафорический диалог интродукции в проекции на драматургию сочинения.

Идея игры с наибольшей полнотой раскрывается в пределах романтической, «веберовской» стилистики и, в соответствии с ведущим положением последней, выступает как эстетическая доминанта всего сочинения. Игровая природа сообщает Каприччио характер красочного условного действия, захватывающего и непредсказуемого, выплескивающего настоящую феерию образов-масок, двойников мнимых и подлинных, парадоксальных перевоплощений — *caricci* авторской фантазии. Но элементы образного ряда, возникающие в зонах классицистской либо

²⁹ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / пер. Е. Костюкович // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 90.

барочной ориентации, тяготеют к идее драмы и оттеняют аполлоническую идиллию, взывая к Дионису. Такова основная тема I части, *Presto g-moll* (ц. 3), выступающая как устойчивый символ рока. Стравинский находит оригинальные средства для ее воплощения: пульсация интервала малой терции в низком регистре, завораживающее ритмическое остинато, ярко выраженное ударное начало (см. пример 24)³⁰. Если в I части Каприччио тема *g-moll* приобретает значение сквозного образа и, подобно маскарадному злодею, периодически вторгается в блестящее празднество, то во II часть *Andante rapsodico* проникают лишь отдельные интонационные блики роковой темы (средний раздел, ц. 39), а в Финале она мелькает на мгновение в одном из эпизодов (ц. 80). И хотя драматические тенденции имеют вспомогательное значение в общей концепции, тем не менее они достаточно ощутимы, чтобы оспаривать ту легковесность, которую приписывал Каприччио Стравинского Альбан Берг³¹.

8.1.2.2. Концерт для двух фортепиано соло

В сравнении с Каприччио, где симфоническая субстанция трактуется Стравинским в условном ключе, Концерт для двух фортепиано соло (1935) демонстрирует уникальный случай не скрываемого самим Стравинским, сознательного следования бетховенской симфонической логике прорастания *Aus einem*. «Концерт симфоничен и по объему звучания, и по пропорциям», — указывает композитор и сообщает, что при сочинении Концерта он «пошел по стопам вариаций Бетховена и Брамса и фуг Бетховена»³² — без тени иронии или пародийной игры. Уже в сложной архитектонике этого

³⁰ Впервые сложившийся в опере-оратории «Царь Эдип» (1927) как олицетворение Персоны судьбы, этот тематический комплекс, варьируясь, проходит через все творчество композитора вплоть до оперы «Похождения повесы» и поздних духовных опусов.

³¹ Прослушав Каприччио, Берг будто бы сказал, что хотел бы уметь писать «такую беззаботную музыку» (Диалоги. С. 107).

³² Диалоги. С. 155, 156. Кроме того, уже в мелодическом строении первого элемента главной партии I части Концерта (движение по трезвучию в сочетании с пунктирным ритмом) Уолш усматривает аллюзии на главную тему Третьего фортепианного концерта Бетховена (см.: Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 169).

сочинения, объединяющей сонату, контрастно-составную форму, вариации, прелюдию и фугу, отражается симфоническая амбивалентность. Примечательно, что в научной литературе нет единой точки зрения по такому, как правило, не вызывающему сомнений вопросу, как количество частей в цикле: одни исследователи видят в Концерте четыре независимые части (I. *Con moto*, II. Ноктюрн, III. Вариации, IV. Прелюдия и фуга)³³; другие допускают взгляд на Концерт как на трехчастную конструкцию, где Вариации, Прелюдия и Фуга объединяются в монументальный вариационно-полифонический финал³⁴. Сомнения разрешает сам Стравинский в одном из комментариев: «Концерт для двух фортепиано соло состоит из трех частей. <...> Третья часть, последняя, включает в себя прелюдию и фугу, которым предшествует несколько вариаций»³⁵. Таким образом, завершается композиция масштабным синтетическим финалом, напоминающим о вариационно-полифонических финалах Брамса и позднего Бетховена (эту музыку Стравинский особенно много играл в процессе сочинения Концерта). Его массивное, многосоставное заключение образует эмфатическую зону в драматургии цикла, как это происходит в «симфониях финала» (П. Беккер), утвердившихся первоначально в творчестве Бетховена.

Симфоническое качество сказалось и на инструментальном облике Концерта для двух фортепиано соло, где, несмотря на заданную тембровую монохромность, композитор действительно воссоздает подлинно оркестральную звуковую картину³⁶. Симфоничны по своей природе и функциональные взаимосвязи двух однородных инструментов, вступающих в контакт в концертном диалоге. Интенсивность и напряженность процесса концертирования рельефно описывает Р. Влад: «Два фортепиано не беседуют

³³ Друскин М. С. Игорь Стравинский. С. 111; Смирнов В. Игорь Фёдорович Стравинский: Учебное пособие. СПб., 2008. С. 63.

³⁴ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е изд. Л., 1990. С. 191; Ярустовский Б. Игорь Стравинский. С. 180.

³⁵ Публицист. С. 117.

³⁶ «Я думаю, что мог бы написать его <...> как оркестровое произведение», — говорил Стравинский о своем Концерте для двух фортепиано соло (Диалоги. С. 156).

(converse), как в знаменитой сонате Моцарта; они сцеплены (locked) вместе всё время, подобно двум борцам»³⁷.

Сонатно-симфоническая логика затрагивает важнейшие аспекты композиции, влияет на весь комплекс выразительных средств, организует движение музыкальной ткани. Не стихийная непредсказуемость, не игровая фантазийность, не импровизационные метаморфозы, а последовательность, поступательность, закономерность определяют сущностные основы драматургического процесса в этом необычном концертном сочинении:

- 1) всю форму скрепляет единая музыкальная идея — тема Фуги;
- 2) интонационное развитие на всех фазах цикла подчинено последовательному становлению этой узловой темы;
- 3) образное и тематическое развитие строится по принципу драматического дуализма, конфликтного сопряжения антитез, столь характерного для сонатно-симфонических концепций.

Кристаллизация мотивных сегментов темы Фуги начинается с первых тактов сонатной формы I части с ее тревожной токкатностью³⁸, продолжается в Ноктюрне, и к началу Вариаций из отдельных интонационных слагаемых впервые складывается единая звуковая линия, очерчивающая основные высотные опоры темы. В условиях заданного стабильного звукопорядка на заключительном этапе формирования — в Вариациях — тема развивается по линии интенсивного апробирования различных метроритмических формул, регистровых красок, фактурных решений. В основе структурной организации темы Фуги лежит принцип сопряжения противоположностей³⁹. Роль тезиса играет первичное звуковое ядро (см. пример 25).

³⁷ Vlad R. Stravinsky. P. 117.

³⁸ См. т. 2, где в разных голосах прорисовывается как гармонический, так и мелодический вариант секунды *d–e*, отправного интервала для будущей темы Фуги. «Фуга-токката» — так определяет ее В. В. Задерацкий (*Задерацкий В.* Полифоническое мышление И. Стравинского. 2-е изд. М., 2007).

³⁹ «Активная интерференция старинной и современной музыкальных систем», отмечаемая в Концерте К. Южак, предполагает в Фуге многоуровневый синтез, включающий помимо принципов бетховенского симфонизма и другие компоненты: баховские мотивные аллюзии, черты позднебарочной *fuga-figurata* и жанровые признаки жиги, а также приемы,

Строго диатоническое, четко организованное ритмически, ясно направленное к тону «ре», оно олицетворяет волю, устойчивость, порядок. Дальнейшее развертывание темы по отношению к начальному мотивному комплексу воспринимается как глубокая антитеза, поскольку вносит резкую дестабилизацию путем ритмических перебивов, альтераций, оспаривающих тональный центр «ре». Одним из важнейших факторов, обуславливающих внутреннюю противоречивость темы Фуги, является дуализм ее ладотонального облика. Борьба диатонических и хроматических элементов в теме отражает конфликтное противостояние диатонической и хроматической сфер музыкальной драматургии Концерта⁴⁰.

Концерт для двух фортепиано уникален не только в ряду концертных сочинений Стравинского, но и в его творчестве в целом. Именно в этой концертной модели Стравинский «предлагает максимально самостоятельную концепцию жанра»⁴¹. Именно в этой концертной модели, как ни в какой другой, контакт композитора с сонатно-симфонической традицией бетховенского и постбетховенского образца оказывается настолько тесным, что отодвигает на периферию концертно-игровые импульсы и предопределяет конфликтный характер образной концепции. Недаром Концерт для двух фортепиано стал для Стравинского первым провозвестником «возвращения к симфонической форме»⁴² и проложил пути к Симфонии in C (1938–1940), Сонате для двух фортепиано (1943–1944) и Симфонии в трех движениях (1942–1945), одному из самых драматичных его сочинений.

родственные полифоническому письму Бартока (см.: Южак К. О двух фугах И. Стравинского: взгляд из 2000 года // Междисциплинарный семинар-3 / сост. О. А. Бочкарёва. Петрозаводск, 2000. С. 141–146).

⁴⁰ Подробнее об этом см.: Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского. С. 55–56.

⁴¹ Савенко С. Мир Стравинского. С. 154.

⁴² Vlad R. Stravinsky. P. 135. Э. Уайт отмечает, что «эта композиция занимает промежуточное положение между концертом и крупномасштабной фортепианной сонатой» (White E. Stravinsky: The Composer and his Works. 2nd ed. Berkeley, 1979. P. 390).

8.1.2.3. Симфония in C

По мнению С. И. Савенко, из всех зрелых симфоний Стравинского Симфония в трех движениях ближе всего стоит к жанровому канону⁴³, но отсвет идей музыкальной диалектики несколько ослаблен и в ней — благодаря наличию ярко выраженных концертных черт и в контурах формы, и в тембровой драматургии: симптоматично, что сочинение задумывалось как концерт для оркестра. Тем не менее здесь присутствуют такие показательные признаки подлинной симфонии, как чреватые конфликтом, жесткие образы инициальных тем крайних частей, вздыбленные механизированной токкатностью или брутальной маршевостью; сквозная тематическая работа, проводником которой становится мглистый лейтмотив судьбы с его терцово-секстовой пульсацией; планомерное гармоническое развитие в условиях «системы полюсов» (Л. Дьячкова) — современного эквивалента тонального дуализма классической экспозиции и двигателя всей формы. Неслучайно это сочинение Стравинского зачастую попадает в историко-аналитический контекст симфоний военного времени, чему, как известно, поспособствовали в определенной мере и комментарии самого автора⁴⁴.

Четырехчастную Симфонию in C, с одной стороны, принято рассматривать как дань Стравинского игровому раннеклассическому симфонизму, с другой — как отражение симфонизма Чайковского. Последнее мнение в немалой степени укрепилось с легкой руки П. Сувчинского, увидевшего партитуру Первой симфонии Чайковского на рояле у Стравинского во время работы над Симфонией in C. «А что если бы Сувчинский упомянул, что у меня на столе лежат партитуры Гайдна и Бетховена? — комментирует композитор. — Все пропустили бы это мимо

⁴³ Савенко С. Мир Стравинского. С. 159.

⁴⁴ См.: Диалоги. С. 202–204.

ушей, а ведь эти две небесные силы оказали на первую часть и даже на вторую, пасторальную, гораздо более значительное влияние»⁴⁵.

Действительно, главная тема I части Симфонии in C Стравинского базируется на тех же трех звуках *соль–си–до*, которые лежат в основе главной темы I части Первой симфонии Бетховена, с той разницей, что в результате тоновой ротации, столь любимой Стравинским, порядок их следования иной и *си* (проходящий вводный тон к *до* у Бетховена) подчеркивается Стравинским так сильно и настойчиво (см. пример 26), что возникает эффект второго тонального центра — *e*, поддержанный и терцией *e–g* в басовых голосах⁴⁶.

Именно иная логика гармонического развития заставляет С. Уолша квалифицировать Симфонию in C как необетховенскую, удаленную от «правильной» классической модели⁴⁷, несмотря на воспроизведение различных ее компонентов и в крупном плане, и в деталях⁴⁸. Поступательное ладотональное движение, основанное на закономерной чередовании консонансов и диссонансов, заменяется в гармонии Стравинского наложением кубистических контрастов, а четкая расстановка интонационных коалиций действия в главной и побочной партиях оборачивается разветвленным политематизмом сонатной формы, столь показательным для двух «настоящих» симфоний Стравинского.

⁴⁵ Стравинский И. Симфония en Ut // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М., 1973. С. 54.

⁴⁶ О мистификационной сомнительности качества «in C» применительно к Симфонии размышляли разные авторы, см.: Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 397–399; Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 177; Hyde M. M. Stravinsky's Neoclassicism // The Cambridge Companion to Stravinsky / ed. by J. Cross. Cambridge, 2003. P. 115, 118; Whittall A. Symphony in C // Stravinsky Encyclopedia–2021. P. 463; Schönberger E. The Apollonian Clockwork Rewound // Stravinsky in Context. P. 265.

⁴⁷ Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 209.

⁴⁸ А. Г. Шнитке отмечает даже такой показательный штрих, как «предыкт на двойной доминанте» перед побочной, выполненный «по всем правилам: с суровыми бетховенскими многооктавными унисонами, с трубной октавой *ре*, сулящей *соль* мажор» (Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. С. 399).

Сохранение понятия «симфонический» в современную эпоху предполагало возникновение позитивного вопроса о том, «что может означать это понятие, когда первичная структурная и выразительная сила его истории до 1900 года не могла более функционировать», — размышляет в наши дни Арнольд Уиттол⁴⁹. Еще полвека назад ответ на этот вопрос дал Альфред Шнитке, увидевший «косвенный трагизм» в музыке Стравинского из-за «принципиальной невозможности повторить сегодня классическую форму, не впадая при этом в абсурд»⁵⁰.

Возьмем на себя смелость утверждать, что в многослойной концепции Симфонии in C при господстве интеллектуальной игры с генеральной установкой на компрометацию «старых, добрых правил» находится место и другим компонентам. Какой тематизм служит в качестве интонационного импульса (*pull idea*, как говорил Стравинский) для всей Симфонии in C? Отправной точкой для «запуска» всей формы становится не что иное, как ритмическая формула «судьбы» из Пятой симфонии Бетховена, особенно рельефно она показана в партии литавр (!), но имитационно множится на разных этажах фактуры (см. пример 27).

Именно так, в тревожных унисонах струнных, начинает свой ямбический разбег главная тема, что заставляет увидеть новые краски в целостном образе сочинения. К слову, не будем забывать, что работа над Симфонией in C проходила в «самый печальный период» жизни композитора⁵¹ и была буквально разрезана пополам вынужденной эмиграцией в США из-за начала Второй мировой войны. Хотя Стравинский совсем не был склонен идентифицировать те или иные повороты в своем творчестве с событиями эмпирической жизни, напротив, всячески открещивался от них, процитируем неожиданный фрагмент из конспекта его гарвардских лекций 1939 года, подготовка которых шла параллельно

⁴⁹ Whittall A. Symphony in C. P. 462.

⁵⁰ Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. С. 402.

⁵¹ В течение полугода он потерял троих членов семьи (см.: Стравинский И. Симфония en Ut. С. 53–54).

сочинению Симфонии in C: «Исходить из того, что музыка отражает историческую обстановку, в которой ее окружает дух эпохи, как музыку Баха — Бетховена — Шопена (попытаться найти письма этих троих)»⁵².

И всё же симфонизированные концепции у Стравинского являются скорее исключением из правила. Поэтому, комментируя свой скромный дирижерский репертуар, он обходит молчанием инструментальные драмы Бетховена (прежде всего, Пятую и Девятую) и признается, что мечтал бы сыграть такой бетховенский цикл: первые четыре симфонии, Восьмая (его любимица!) и... «Фиделио»⁵³.

Подлинное интеллектуальное единение Стравинского с Бетховеном происходит в последнее десятилетие жизни русского мастера, когда поздний Стравинский встречается с поздним Бетховеном. И если раньше Бетховена он ценил, прежде всего, как архитектора инструментальной материи, то теперь он буквально заморожен его экстраординарным ритмическим даром и утверждает, что, к примеру, Большая fuga op. 133 «с точки зрения ритмики <...> утонченнее любой музыки нашего века», усматривая в ней едва ли не вебернианские элементы⁵⁴.

Так в разные периоды жизни Стравинскому открывался разный Бетховен, но молодого Стравинского, безусловно, формировал и классик Бетховен. Техника, которую композитор приобрел в период ученичества, в том числе штудирова Бетховена, заложила, по его словам, «прочнейший фундамент», на котором впоследствии он «смог построить и развить <...> собственное творчество»⁵⁵.

⁵² Поэтика. С. 260.

⁵³ Диалоги. С. 87.

⁵⁴ Диалоги. С. 297.

⁵⁵ Хроника (Савенко). С. 22.

8.2. Игорь Стравинский — Рихард Штраус: *contra et pro*⁵⁶

«Если Рихард, то это Вагнер, если Штраус, то Иоганн...» — это резкое мнение, словно отрицающее сам факт существования композитора Рихарда Штрауса в панораме музыки XX века, высказывает восьмидесятилетний Стравинский⁵⁷. Между тем музыка Рихарда Штрауса, которого он считал «эпигоном» Вагнера⁵⁸, оказала известное влияние на русского композитора в годы его становления.

Начнем с цитаты современника. 28 декабря 1922 года Николай Финдейзен записывает в своем дневнике: «Вчера одурел на „Петрушке“ Стравинского в Филармонии. Пестро, шумно... и тривиально. <...> Стравинский вышел из школы веристов, *Рихарда Штрауса* (курсив мой. — Н. Б.) и Римского-Корсакова, а потому пестр и несамостоятелен до крайности»⁵⁹. При всей консервативности мнения Финдейзена из него можно извлечь как минимум две взаимосвязанные темы, достойные обсуждения. Первая: мера воздействия Р. Штрауса на творчество формирующегося русского гения. Вторая: параллели как позитивного, так и негативного свойства в восприятии музыки двух композиторов просвещенной публикой и критикой начала XX века в России и на Западе.

Когда состоялось знакомство Стравинского с музыкой Р. Штрауса? А. К. Кенигсберг указывает, что впервые русская публика узнала Штрауса-композитора и Штрауса-дирижера во время его московских гастролей 1896 года. Тогда, параллельно московской программе, в петербургском Дворянском собрании под управлением Фридриха Рёша, друга Штрауса, давались «Смерть и просветление» и «Тиль Уленшпигель», а в 1897-м Рёш

⁵⁶ В тексте данного раздела использован материал следующих публикаций соискателя: Брагинская Н. А. Игорь Стравинский — Рихард Штраус: *contra et pro* // Рихард Штраус и его время: сб. ст. / ред.-сост. Н. А. Брагинская. СПб., 2017. С. 133–141; Брагинская Н. А. Игорь Стравинский — Рихард Штраус: к проблеме диалога культур в музыке XX века // Музыкаведение. 2015. № 5. С. 3–8.

⁵⁷ Публицист. С. 429.

⁵⁸ Поэтика. С. 259.

⁵⁹ Переписка-2. С. 542.

повторил эти две поэмы в российской столице, добавив к ним «Дон Жуана»⁶⁰ и фрагменты из «Гунтрама»⁶¹. Можно лишь предположить, что четырнадцати–пятнадцатилетний Стравинский присутствовал на этих концертах: документальные свидетельства до нас не дошли. Зато 29 апреля 1899 года он определенно слушал «Дон Жуана» в интерпретации Артура Никиша: из расходных книг Фёдора Стравинского ясно, что заботливый отец покупал сыну абонемент на полный цикл концертов знаменитого дирижера, выступавшего с Берлинским филармоническим оркестром⁶².

«От всех вещей, проведенных им [Никишем], я остался в неопишемом восторге...» — делится юный Стравинский с приятелем по переписке М. Э. Остен-Сакеном уже после первых двух программ⁶³. Между тем в «Диалогах» Игорь Федорович передвигает время первой встречи с музыкой Штрауса на пять–шесть лет вперед, заявляя, что это была «Жизнь героя» в 1904 или 1905 году, и добавляя: «...Напыщенность и высокопарность „Жизни героя“ послужили мне лишь в качестве рвотного»⁶⁴. Но память здесь явно подводит Стравинского: не пропускавший никаких музыкальных новинок, он наверняка жадно слушал «Жизнь героя» во время российской премьеры сочинения еще в 1902 году⁶⁵. (Недаром, анализируя раннюю Симфонию Es-dur Стравинского, С. И. Савенко находит в ней наряду с многими влияниями и отголоски стиля Р. Штрауса⁶⁶.) А на позднейшую негативную оценку, скорее всего, наслоилося промежуточное впечатление 1928 года, когда

⁶⁰ В «Русской музыкальной газете» «Дон Жуан» упоминался в качестве третьей поэмы, прозвучавшей в Петербурге еще в 1896 году (см: Е. П-ский [Петровский Е. М.]. Русская музыкальная газета. 1896. № 4 (апрель). Стб. 461; *Гуревич В. А.* Рихард Штраус на страницах «Русской музыкальной газеты» // Рихард Штраус и его время / ред.-сост. Н. А. Брагинская. СПб., 2017. С. 43–52; *Петрова Г. В.* Визит запоздалый, но своевременный. Симфонические концерты Рихарда Штрауса в Петербурге в 1913 году // Там же. С. 53–61.

⁶¹ *Кенигсберг А. К.* Рихард Штраус в Петербурге // Немецко-русские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб., 2002. С. 116.

⁶² См.: Переписка-1. С. 64. В комментарии В. П. Варунц ошибочно называет исполнение «Дон Жуана» 29 апреля 1899 года российской премьерой сочинения (Там же. С. 66).

⁶³ Переписка-1. С. 65.

⁶⁴ Диалоги. С. 54.

⁶⁵ См.: *Кенигсберг А. К.* Рихард Штраус в Петербурге. С. 117.

⁶⁶ *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 18.

Стравинский услышал эту же вещь в Амстердаме в программе дирижера Виллема Менгельберга. «...Что за музыкальное изделие! И сколько заботы и бережности Менгельберг отдал ему при исполнении!» — скептически отмечал Стравинский в письме к Ансерме⁶⁷. Позже, в «Диалогах», Игорь Федорович расправился со штраусовским оперным наследием: «Я хотел бы подвергнуть все оперы Штрауса любому наказанию, уготованному в чистилище для торжествующей банальности. Их музыкальный материал, дешевый и бедный, не может заинтересовать музыканта наших дней»⁶⁸. Правда, по сравнению с годами петербургской молодости это был другой Стравинский, давно вставший на рельсы неоклассицизма и, по словам его английского современника А. Блисса, уже уничтоживший «симфоническую поэму à la Штраус <...> а также вагнеровскую оперу»⁶⁹.

Еще в 1927 году Артур Лурье констатировал, что появление «Мавры» снимает с повестки дня «музыкальную драму Вагнера, проводимую его преемниками во главе с Р. Штраусом в Европе и Римским-Корсаковым в России»⁷⁰. «„Весна священная“ <...> появилась в прямом конфликте с наиболее оснащенным представителем музыкального реализма эпохи *fin de siècle* — Рихардом Штраусом, — резюмирует в наши дни Л. Ботстайн, — в

⁶⁷ Цит. по: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934. London: Pimlico, 2002. P. 470, 652. С. Уолш основывается на швейцарском издании переписки Стравинского и Ансерме (1990–1992) и критикует за неточности английский перевод Р. Крафта, от которого отталкивался В. П. Варунц при переводе этого же письма: «Прошло так много времени с той поры, как я слушал „Жизнь героя“, что я не понял ни одной ноты у этого немецкого композитора. Что за ужасная музыка! Как Менгельберг может включать ее в свои концерты!» (Переписка-3. С. 282).

⁶⁸ Диалоги. С. 115.

⁶⁹ Цит. по: Переписка-2. С. 669.

⁷⁰ Цит. по: Who owns «Mavra»? A Transnational Dispute // Stravinsky and His World / ed. by T. Levitz. Princeton University Press, 2013. P. 48. Неслучайно П. Коллар в одном из ранних критических откликов на «Мавру» намеренно выстраивает анализ «большой арии» Гусара на противопоставлении Стравинский — Р. Штраус: «Музыка могла бы найти здесь новый повод для высокопарности; определенно, Штраус не преминул бы попасть в ловушку...» (цит. по: Ibid. P. 37).

особенности с его двумя последними симфоническими сочинениями — „Sinfonia Domestica“ и „Альпийской симфонией“»⁷¹.

Тем не менее в одном из лондонских интервью 1934 года, после целого ряда резких высказываний о музыке Штрауса, на вопрос о ранних влияниях на свое творчество Стравинский отвечает следующим признанием: «Прежде всего меня вдохновили жившие в ту пору величайшие мастера России, Германии и Франции — Римский-Корсаков, Рихард Штраус и Дебюсси...»⁷²

Действительно, в начале века (а точнее, до премьеры «Весны священной») Стравинский слышал Штрауса совсем иначе. Его пиетет перед достижениями великого немца достиг пика в феврале 1913 года в Лондоне, на постановке «Электры», по времени почти совпавшей с премьерой этой оперы в Мариинском театре. Посетив спектакли «Электры» в Ковент-Гардене 7 и 12 февраля, Стравинский запальчиво говорит интервьюеру: «Ну, скажите, какие оперы были написаны после „Парсифаля“? В итоге только две — „Электра“ и „Пеллеас“ Дебюсси»⁷³. Через несколько он дней пишет восторженное письмо М. О. Штейнбергу, в Петербург. «Был ли ты на „Электре“?»⁷⁴ Я был два раза, и в полном восхищении. Это лучшее его произведение. Пусть говорят о постоянно присущих Штраусу вульгаризмах — я скажу лишь, <...> что время сумеет сгладить шокирующее современников отсутствие вкуса и представить произведение таким, какое оно есть на самом деле. „Электра“ Штрауса — вещь замечательная!»⁷⁵ Штейнберг шлет ледяной ответ: «Слышал „Электру“ на генеральной репетиции, с твоим мнением совершенно не согласен. Я ненавижу Штрауса

⁷¹ *Botstein L.* «The Precision of Poetry and the Exactness of Pure Science»: Nabokov, Stravinsky, and the Reader as Listener // *Stravinsky and His World*. P. 328.

⁷² Публицист. С. 109.

⁷³ Публицист. С. 12. «Электра» на первом месте, вопреки хронологии!

⁷⁴ Стравинский имеет в виду петербургскую постановку А. Коутса — В. Мейерхольда — А. Головина (преьера в Мариинском театре 18 февраля 1913).

⁷⁵ Переписка-2. С. 34.

всей душой <...> Совершенно не понимаю, как ты можешь этим увлекаться, — гипноз какой-то!»⁷⁶

В Штейнберге, несомненно, говорили клановые чувства. Как любимый ученик и зять Н. А. Римского-Корсакова, он целиком разделял полнейшее неприятие Николаем Андреевичем музыки Р. Штрауса. По словам А. К. Лядова, «очень сдержанный Римский-Корсаков лишь однажды свистал оперу — это было в Берлине на спектакле „Саломеи“»⁷⁷. Но берлинская премьера «Саломеи» состоялась 6 декабря 1906 года⁷⁸, а Н. А. Римский-Корсаков находился в это время в Петербурге⁷⁹. Уточнение лядовского свидетельства находим в парижском письме Н. Н. Римской-Корсаковой к сыну Михаилу Николаевичу от 14 мая 1907 года: «Ну, слушали мы наконец „Саломею“. Это такая гадость, какой другой не существует на свете. Даже папá в первый раз в жизни шикал...»⁸⁰ Как раз в мае 1907 года под управлением автора в Париже прошла серия премьерных спектаклей «Саломеи»⁸¹, на одном из которых и побывал наставник Стравинского. С. Уолш приводит выдержку из воспоминаний Ф. Шаляпина о реакции Н. А. Римского-Корсакова на «Саломею» — реакции, которую певец наблюдал непосредственно после представления в театре Шатле: «Ведь заболел человек от музыки Штрауса! <...> буквально захворал»⁸². Сходные — экстремальные — физические реакции наблюдаем у пожилого Стравинского: «„Ариадна“ вызывает у меня желание визжать...»⁸³

⁷⁶ Там же. С. 55.

⁷⁷ Цит. по: *Кенигсберг А. К.* Рихард Штраус в Петербурге. С. 121.

⁷⁸ *Краузе Э.* Рихард Штраус. Образ и творчество. М., 1961. С. 510.

⁷⁹ См.: *Хронограф жизни Н. А. Римского-Корсакова* (сентябрь 1906 г. — июнь 1908 г.) // *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 292.

⁸⁰ Там же. С. 297–298.

⁸¹ См.: *Дегтярева Н. И.* Французская «Саломея» Рихарда Штрауса // Рихард Штраус его время. С. 25–33; *Дегтярева Н. И.* Из истории создания французской «Саломеи» Рихарда Штрауса // *Музыковедение.* 2015. № 2. С. 46.

⁸² Цит. по: *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring. P. 566.

⁸³ Диалоги. С. 115. Однако Стравинский позволил Бергману в его знаменитой постановке включить в кульминационную сцену «Похождений повесы» фигуру церемониймейстера, вызывавшего прямые аналогии с мажордомом из штраусовской «Ариадны» (см.: *Carter Ch.* Bergman's «Rake's Progress»: How a Director Helped Create an Operatic Masterpiece //

Сам Стравинский в переписке с А. И. Зилоти однажды вспоминал нелестные характеристики, вырывавшиеся из уст учителя: «„Чушь пианиссимо“ говорил покойник Николай Андреевич про музыку Дебюсси (в отличие от „чуши фортиссимо“, как он говорил про музыку Штрауса)»⁸⁴. «Р. Штраус был ему [Римскому-Корсакову] ненавистен, и, скорее всего, безосновательно», — уклончиво комментирует Стравинский в одном из поздних интервью⁸⁵.

После смерти Николая Андреевича негативизм его родственников и учеников по отношению к музыке Р. Штрауса постепенно распространился и на самогó И. Стравинского, в их глазах окончательно примкнувшего к клану «модернистов». Вот Н. Н. Римская-Корсакова (старшая) обращает сочувственные строки М. О. Штейнбергу по поводу его балета «Мидас», который готовила к премьере антреприза Дягилева в мае 1914 года: «Воображаю, как Вы волнуетесь и устаете из-за постановки „Мидаса“. <...> От публики, одинаково аплодирующей как чепухе Стравинского, так и пошлостям Штрауса, правильной оценки не дождешься, но дягилевские карманы всегда устроят успех»⁸⁶. А вот как А. Н. Римский-Корсаков рассуждает в журнале «Аполлон» за 1915 год: в Стравинском есть «черты, сближающие его с Р. Штраусом, представителем пестрого, яркого, полуночного и вместе с тем виртуозного модерна. <...> Для красного художественного словца они часто готовы не пожалеть и музыки <...> Оба

Igor Stravinsky: *Sounds and Gestures of Modernism* / ed. by M. Locanto. Turnhout, 2014. P. 295). Впрочем, в связи с прямыми и опосредованными музыкальными реминисценциями в «Похождениях повесы», этой «энциклопедии оперы», по статистике Р. Джаквинты, среди 23 трех композиторских имен, упоминаемых критиками после венецианской премьеры, нашлось место и Р. Штраусу (*Giaquinta R. «The Rake's Progress»: The Critic's Perception of the World Première (Venice 1951)* // Igor Stravinsky: *Sounds and Gestures of Modernism*. P. 449).

⁸⁴ Переписка-2. С. 225.

⁸⁵ Публицист. С. 172.

⁸⁶ Переписка-2. С. 260. Заметим, постановка «Мидаса» у Дягилева состоялась благодаря протекции Стравинского.

они не останавливаются перед тем, чтобы *ужасным изображением* создать *изображение ужасного* (выделено Римским-Корсаковым. — Н. Б.)»⁸⁷.

Вторит Андрею Николаевичу Г. Л. Катуар, московский ученик Н. А. Римского-Корсакова, в парижском письме 1923 года к А. Б. Гольденвейзеру упоминающий «балаганную пошлость, наглость Штраусов, Стравинских и tutti quanti...»⁸⁸ Даже С. С. Прокофьев, делаясь с П. П. Сувчинским впечатлениями об Октете для духовых Стравинского в том же 1923 году, пишет: «Октет мне не понравился: грубоват, да и популярничаньем припахивает. Есть что-то от Рихарда Штрауса»⁸⁹.

В сущности, в сумме этих высказываний просвечивает и вторая важная тема, связанная с определенными параллелями в оценках музыки Стравинского и Штрауса — параллелями, которые в более ранней критике и прессе носили весьма позитивный или, по крайней мере, нейтральный характер. Приведем некоторые образцы времен парижской премьеры «Петрушки». Ф. Шмитт: «Это уникальное явление, ни Штраус, ни один из лучших музыкантов в целом свете не смогли бы дать такой инструментовки»⁹⁰. Л. Вюйемен: «Г-ну Стравинскому оркестровка Р. Штрауса должна показаться забавой ребенка»⁹¹. В. Г. Каратыгин, уже о «Весне священной»: «Такие „политональные“ сочетания (они не редкость и у Р. Штрауса) иногда производят впечатление чрезвычайной хитрости...»⁹²

В 1913 году фрагменты из «Петрушки» под управлением Сергея Кусевицкого звучали и в Петербурге: концерт по времени почти совпал с январскими гастролями Р. Штрауса в российской столице. «Что он [Р. Штраус] знает инструменты оркестра лучше, владеет их техникой больше, чем кто-либо в Германии, это не подлежит сомнению, — читаем в отчете корреспондента „Sankt-Petersburger Zeitung“ Ж. Гандшина, — но о вкусе

⁸⁷ Цит. по: Там же. С. 619.

⁸⁸ Переписка-3. С. 10.

⁸⁹ Там же. С. 29.

⁹⁰ Переписка-1. С. 280.

⁹¹ Там же. С. 283.

⁹² Переписка-2. С. 591.

можно поспорить. Тот, кто накануне в том же зале слушал отрывки из „Петрушки“ Стравинского, может легко сделать сравнение, которое окажется не в пользу знаменитого»⁹³. Любопытно, что еще до взрывной парижской премьеры «Весны священной» вышел отдельный номер «Русской музыкальной газеты» (№ 3 от 20 января 1913 года) под названием «Современные композиторы», включавший три объемных иллюстрированных очерка: «О Метнере» (Гр. Прокофьева), «Игорь Стравинский» (Б. Тюнеева), «Рихард Штраус» (О. В-ой)⁹⁴.

На самого Стравинского это «сближение» поначалу действовало ободряюще. Во время берлинского спектакля «Жар-птицы» 21 ноября 1912 года молодой русский композитор был впервые представлен Р. Штраусу. Вот как описывается встреча в «Хронике моей жизни»: «Штраус пришел ко мне на сцену и проявил большой интерес к моей партитуре»⁹⁵. В «Диалогах» Стравинский уточняет, что настоящее «удивление Рихарда Штрауса» вызвало такое изобретение в партитуре «Жар-птицы», как «глиссандо натуральных флажолетов у струнных в начале»⁹⁶. И вновь «Хроника»: Штраус «сказал мне очень забавную вещь: „Вы делаете большую ошибку, начиная вашу пьесу с *пианиссимо*. Публика не станет вас слушать. Надо прежде всего поразить ее большой силой звучания. Тогда она за вами пойдет, и вы можете делать всё что хотите“»⁹⁷. Корсаковская метафора «чушь фортиссимо» в действии!

Со временем в реакции Стравинского начинают проникать нотки раздражения, их можно найти уже в декабрьском письме того же 1912 года, адресованном Бенуа: «Штраус, царствующий в Берлине, как, скажем у нас Глазунов с Лядовым, был со мной очень любезен, а в зале говорил,

⁹³ Sankt-Petersburger Zeitung. 1913. 26 Januar. S. 3 (цит. по: Петрова Г. В. Визит запоздалый, но своевременный. С. 59).

⁹⁴ Экземпляр газеты Стравинский сохранил в личном архиве (см.: PSS. Mf 119. S. 164).

⁹⁵ Хроника (Вершинина). С. 95.

⁹⁶ Диалоги. С. 141.

⁹⁷ Хроника (Вершинина). С. 95.

прослушавши „Петрушку“, что иногда не без удовольствия прослушивает сочинение своего подражателя — нет, какая сволочь!»⁹⁸

В 1932 году пятидесятилетний Стравинский, подчеркивая, что он далеко не юнец, в письме к Ансерме очень остро отреагировал на невключение своих сочинений в программу Зальцбургского фестиваля современной музыки, комитет которого «резервирует места для Дариуса Мийо, Эрнста Блоха, Рихарда Штрауса, возможно, для Корнгольда, Казеллы, даже для Вареза — словом, для всех музыкантов „международного“ масштаба»⁹⁹. В 1934-м масла в огонь подлило приписываемое Р. Штраусу высказывание для «Frankfurter Kurier»: «Стравинский воодушевлен идеями Адольфа Гитлера»¹⁰⁰.

Удивительно, что при нарастающем отторжении от музыки (и личности) Штрауса Стравинский внимательно следил за его творчеством и профессионально в нем ориентировался, будь то «Кавалер розы» или «Домашняя симфония», «Каприччио» или «Четыре последние песни». В письмах и дневниках мелькают отметки о посещении Стравинским штраусовских опер в разных театрах: «Елена Египетская» в Дрездене (1929), «Ариадна на Наксосе» в Майнце (1930), вплоть до «Кавалера розы» в Гамбурге (1963), когда Стравинский далеко не *sotto voce* возмущался во время представления: «Каким образом каждый из сидящих здесь может поглощать эти взбитые сливки?»¹⁰¹ Спрашивается, зачем же он сам в очередной раз пошел вкушать оперный вариант «Schlagobers»? Право, «гипноз какой-то», как заметил полвека назад Штейнберг.

Приведем и музыкальное доказательство этого «гипноза». Речь пойдет о парадоксальной интертекстуальной переключке двух фрагментов, один — из «Саломеи», другой — из «Весны священной»: заключительный эпизод «Танца семи покрывал» у Р. Штрауса и переход от «Игры умыкания» к

⁹⁸ Переписка-1. С. 385.

⁹⁹ Цит. по: Переписка-2. С. 531.

¹⁰⁰ Цит. по: Переписка-3. С. 506.

¹⁰¹ Публицист. С. 429. Намек на название балета Р. Штрауса (*Schlagobers*, 1922).

«Весенним хороводам» у Стравинского построены практически одинаково. В обоих случаях буйная вакханалия *tutti*, дойдя до экстатического предела, внезапно обрывается трелью в высоком регистре, на фоне которой вступает мелодический голос из группы деревянных духовых: у Р. Штрауса — флейты и кларнеты в октаву — с конвульсивной темой «любви и ужаса»; у Стравинского — два кларнета, малый и басовый (!) на расстоянии двух октав — с нарочито примитивным пасторальным наигрышем (см. примеры 28, 29).

Сходство музыкально-драматургической ситуации и фактурного приема очевидно при всех стилевых различиях, нюансах тембрового решения, полярности смыслов. Выявленная параллель выступает ярким подтверждением мысли Л. Ботстайна: несмотря на резкую оппозиционность «Весны священной» по отношению к вагнерианству, эпохальная партитура Стравинского «обнажила то общее, что все обособленные музыкальные лагеря имели на уровне функционирования гармонии, характера формы и, как результат, концепции времени»¹⁰².

Насколько хорошо Стравинский знал партитуру «Саломеи» ко времени работы над «Весной священной»? В «Диалогах» композитор указывает, что «слышал „Саломею“ и „Электру“ в Лондоне в 1912 году, под управлением самого Штрауса»¹⁰³. Но, судя по цитированной выше переписке, первая — восторженная — встреча Стравинского с «Электрой» состоялась в феврале 1913-го. Свидетелем лондонской премьеры «Электры» в 1910-м¹⁰⁴ он определенно не был. Первая постановка «Саломеи» в Лондоне была осуществлена после «Электры», в том же 1910 году¹⁰⁵; увы, документальные доказательства знакомства Стравинского с этим спектаклем до нас не дошли. Не ясно, когда композитор услышал «Саломею» Штрауса впервые. В любом

¹⁰² Botstein L. Nabokov, Stravinsky, and the Reader as Listener. P. 328.

¹⁰³ Диалоги. С. 54.

¹⁰⁴ О лондонской премьеры «Электры» см.: Coeyman B. Elektra // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. 2 / ed. by S. Sadie. Oxford University Press, 1992. P. 33.

¹⁰⁵ Марек Дж. Рихард Штраус. Последний романтик. М., 2002. С. 184; Murray D. Salome // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. 4 / ed. by S. Sadie. Oxford University Press, 1992. P. 146.

случае, он не мог обойти вниманием оперу, победно шествовавшую по сценам мировых столиц и, по крайней мере к 1913 году, наверняка уже изучил партитуру сочинения. Так или иначе, идея танца смерти носилась в воздухе эпохи; получив музыкальное воплощение в «Саломее» и «Электре» Штрауса, она проникла в такие эстетически полярные сочинения, как «Весна священная», балеты «Камма» Дебюсси и «Трагедия Саломеи» Шмитта, композиции Глазунова «Царь Иудейский» и «Вступление и Пляска Саломеи»¹⁰⁶.

Как бы то ни было, в 1964 году Стравинский резюмирует: Штраус в определенный момент «отошел в сторону, он просто жил во времени или, на худой конец, катился в вагоне класса *люкс* сквозь время, в котором Шёнберг жил и формировался...»¹⁰⁷ Предстоит еще выяснить, сознательно ли Стравинский игнорировал в своих высказываниях поворот Штрауса к неоклассицизму, обозначившийся гораздо раньше его собственного в «Ариадне на Наксосе», «Мещанине во дворянстве», редакции глюковской «Ифигении в Тавриде», тем более что «Танцевальная сюита по Куперену» Р. Штрауса появилась в 1923-м, почти одновременно с Октетом Стравинского — манифестом нового стиля.

Между тем конфронтацию Стравинского по отношению к Р. Штраусу существенно сглаживает следующий факт, сообщаемый В. П. Варунцем¹⁰⁸. В своей личной библиотеке Игорь Фёдорович держал миниатюрную коллекцию рукописных раритетов, ныне хранящуюся в Архиве И. Ф. Стравинского в Фонде Пауля Захера; составляют ее четыре письма, бережно обернутых владельцем в папиросную бумагу; авторы писем — Керубини, Чайковский, Берг и... Рихард Штраус.

¹⁰⁶ Из музыки к спектаклю В. Мейерхольда «Саломея», запрещенному в Петербурге Святейшим Синодом.

¹⁰⁷ Публицист. С. 229.

¹⁰⁸ См.: Переписка-3. С. 449.

8.3. По направлению к Шёнбергу¹⁰⁹

8.3.1. К истории «противостояния» Шёнберга и Стравинского

Противостояние и противопоставление «Шёнберг — Стравинский», сложившееся в целостной картине музыки XX века как устойчивая оценочная тенденция, не слишком изменилось и в веке XXI. Неслучайно в многочисленных публикациях с красноречивыми названиями подчеркивалась и продолжает подчеркиваться творческая, философско-эстетическая и личностная полярность двух крупнейших композиторов минувшего столетия¹¹⁰, а в 2008 году в Канаде была защищена диссертация на тему «Ссора Шёнберга и Стравинского: история и предпосылки одной теории ссор в музыкальном авангарде», которая подняла частную коллизию до сферы культурологических обобщений¹¹¹.

Как известно, внешним поводом для разрыва отношений двух композиторов послужили Три хоровые сатиры ор. 28, написанные Шёнбергом в 1925 году на собственный текст и предваренные язвительным памфлетом; вторым номером цикла, «Многосторонность», Стравинский был

¹⁰⁹ В тексте данного раздела использован материал следующих публикаций соискателя: *Брагинская Н. А.* Кросскультурные диалоги в кантате И. Стравинского «Авраам и Исаак» // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена: сб. ст. и материалов в честь Аркадия Иосифовича Климовицкого / отв. ред. и сост. Г. В. Петрова. СПб., 2015. С. 257–269; *Braginskaya N.* Stravinsky's *Abraham and Isaac*: Glimpse of the East? // *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism* / ed. by M. Locanto. Turnhout, 2014. P. 87–97; *Брагинская Н. А.* Священная баллада И. Стравинского «Авраам и Исаак»: взгляд на Восток? // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 153–158; *Брагинская Н. А.* Кантата Стравинского «Вавилон» // Библейские образы в музыке: сб. ст. / ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб., 2004. С. 196–210.

¹¹⁰ См.: *Stein L.* Schoenberg and Kleine Modernsky // *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* / ed. by J. Pasler. Berkeley, 1986. P. 310–324; *Варуниц В.* Комментарий к маргиналиям // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 182–183; *Варуниц В. А.* Шёнберг — И. Стравинский: хроника одной вражды // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: материалы международной конференции / ред.-сост. Е. А. Доленко, Е. И. Чигарёва. М., 2002. С. 142–177; *Street A.* Perspectives on Schoenberg and Stravinsky: Adorno and Others // *Stravinsky in Context*. P. 238–249.

¹¹¹ *Trottier D.* La querelle Schoenberg / Stravinski: histoire et prémisses d'une théorie des querelles au sein de l'avant garde musicale. Doctoral Thesis. Université du Québec à Montréal, 2008.

особенно обижен, взяв реванш в «Диалогах»¹¹². По мнению С. И. Савенко, в поле искусствоведческих рефлексий дискуссии перевел воинствующий апологет нововенцев Теодор Адорно, однозначно расставив композиторские фигуры по разным углам ринга¹¹³. Тем интереснее выявление общностей при явном преобладании контрастов, если следовать методу Стравинского, основанной на диалектике контраста и подобия.

В наши дни более гибкую позицию в отношении коллизии «Шёнберг — Стравинский» неоднократно демонстрировал Ю. Н. Холопов; наперекор инерции восприятия, десятки лет сталкивавшей «“тонально-модального” Стравинского и “атонально-серийных” нововенцев», еще в 1983 году исследователь констатировал микросерийность на основе модальности в «Жар-птице»¹¹⁴, а в одной из поздних статей сочувственно процитировал фразу самого композитора, относящуюся к 1963 году: «Я всегда был немножко серийником — во всей моей музыке»¹¹⁵. Изучение образцов, напоминающих о «технике ряда» в творчестве Стравинского, могло бы составить отдельный труд — с наблюдениями над фортепианным циклом «Пять пальцев», с анализом разработки темы в вариациях II части Октета для духовых, с описанием сходных экспериментов в других сочинениях.

Настолько ли безусловна конфронтация двух титанов музыки XX века? Усомниться в категоричности установки дает повод сам Стравинский, делая разнообразные «шаги навстречу». В знаменитой сравнительной таблице «Шёнберг — Стравинский», сконструированной в «Диалогах», раздел из 20 отличий лидер неоклассицизма подытоживает характерной фразой: «Всё это лишь не более чем игра в слова; интереснее параллели». И далее дает 9

¹¹² См.: Диалоги. С. 102–104. Правда, есть мнение, что атака Шёнберга была ответом на публикацию интервью со Стравинским («Berliner Borsen-Courier», 1925, 5 Juli), в котором присутствовал завуалированный выпад против Шёнберга и «музыки будущего» (см. Публицист. С. 66; Варуц В. П. Комментарий к маргиналиям).

¹¹³ Адорно Т. Философия новой музыки. М., 2001.

¹¹⁴ См.: Холопов Ю. Н. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983. С. 45.

¹¹⁵ См.: Холопов Ю. Н. Стравинский и пути новаторства в музыке XX века // Стравинский в контексте времени и места / ред.-сост. С. И. Савенко. М., 2006. С. 14.

позиций сходства, среди которых есть, например, и «тесный параллелизм развития за 60-летний период времени»! На таком фоне начинает играть новыми смыслами объективная концепция Р. Влада о полюсах архихроматики и полидиатоники, соответствующих гармоническому мышлению антиподов Шёнберга и Стравинского. Вот что писал на этот счет еще в 1914 году такой чуткий музыкант, как Николай Мясковский: «...в принципах его [Стравинского. — Н. Б.] гармонии есть, по-видимому, много такого, что является общим и гармоническому мышлению Арнольда Шёнберга. У этого, как немца, всё, конечно, гораздо замысловатее, фактура его сочинений значительно сложнее и изысканней, но зато у Стравинского перевес в могучей пламенности его темперамента. Занимательно в этом сближении одно обстоятельство: идя разными путями, Шёнберг — от Вагнера, мимоходом задевая Малера, Стравинский — от Корсакова — Скрябина через французов, оба они, однако пришли к почти тождественным итогам. Не говорит ли это лучше всяких защитных выкриков в пользу органичности их развития и в утверждении права на признание за музыкой их (в особенности Стравинского, как работающего в более скользкой сценической области) абсолютного значения»¹¹⁶. Добавим, что Стравинский был убежденным энтузиастом «Лунного Пьеро» — и вблизи берлинской премьеры сочинения, и полвека спустя, когда Шёнберга уже не было в живых. В письме от 13/26 декабря 1912 года, посланном И. Стравинским В. Каратыгину, пафос автора направлен на «поистине замечательного художника нашего времени [Шёнберга]» и «его самое последнее сочинение [*Pierrot Lunaire*], где наиболее интенсивно явлен весь необычный склад его творческого гения»¹¹⁷. В еще более высоких выражениях Стравинский

¹¹⁶ Мясковский Н. О «Весне священной» И. Стравинского // Музыка. 1914. № 167. С. 112. (цит. по: Переписка-2. С. 598).

¹¹⁷ Цит. по: Переписка-1. С. 395. Впервые письмо было опубликовано вскоре после смерти В. Г. Каратыгина (1925), когда с его архивом работала внушительная редакционная комиссия, готовившая мемориальный сборник: В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы / ред. комиссия: А. Римский-Корсаков, В. Шишмарёв, Р. Грубер. Л., 1927. С. 232 (Приложение).

характеризует «Лунного Пьеро» в «Диалогах»: «“Пьеро” является солнечным сплетением и “солью” музыки начала XX века»¹¹⁸.

В данном исследовании наша задача состоит в том, чтобы найти точки соприкосновения, обнаружить знаки явного или скрытого единства между композиторами – «антагонистами», поставив в центр внимания две кантаты Стравинского, разделенные почти 20 годами, — «Вавилон» (1944) и «Авраам и Исаак» (1963).

8.3.2. Кантата «Вавилон» в проекте Генезис-сюиты

Как и у каждого большого мастера, включая Шёнберга, в художественной эволюции Стравинского наблюдаются особые, переходные «зоны», которые возникают в силу разных причин и зачастую формируются из «маргинальных» опусов. В первое американское пятилетие жизни композитора (1939–1944) рождается одна из таких зон — как своего рода «буферный слой», смягчавший удар от столкновения менталитета европейского изгнанника с чуждой социокультурной средой. Именно в начале 1940-х в творчестве Стравинского появляется наибольшее число «сочинений на случай», predeterminedных финансовыми стимулами и демонстрирующих попытки адаптации автора к новым условиям бродвейско-голливудской среды: Танго, Цирковая полька, Балетные сцены, Скерцо à la russe и др. В этот ряд вписывается и кантата «Вавилон», созданная Стравинским в марте–апреле 1944 года как часть масштабной Генезис-сюиты (Genesis Suite) по библейской Книге Бытия: в коллективном проекте, возникшем по инициативе американского музыканта и продюсера Натаниэла Шилкрета, консолидировали усилия известные композиторы-эмигранты, жившие в годы Второй мировой войны в США.

Их было семеро: помимо самого Шилкрета — Александр Тансман, Дариус Мийо, Марио Кастельнуово-Тедеско, Эрнст Тох, а также ключевые фигуры проекта, без которых он канул бы в небытие, — Арнольд Шёнберг,

¹¹⁸ Диалоги. С. 107.

написавший начальную Прелюдию (в его опуснике она значится под номером 44), и Игорь Стравинский, по выражению С. Уолша, «замыкавший колонну» контрибьюторов своей «Вавилонской башней»¹¹⁹.

«Музыка „Вавилона“ до сих пор почти не известна в Европе», — Р. Влад не ошибся бы, произнеси он эту фразу 70-летней давности сегодня¹²⁰. Кантата Стравинского в силу объективных причин действительно оказалась вытесненной на периферию слушательского и исследовательского внимания. Произведение, будучи искусственно отсеченным от породившей его идеи «коллективного альбома», изначально было обречено на трудную концертную судьбу проблемным сочетанием массивного состава (тройной симфонический оркестр, мужской хор, чтец) и минимума звукового времени (5 минут 13 секунд в записи под управлением автора). Изоляция скромного окказионального опуса усугублялась соседством «Вавилона» с общепризнанными шедеврами Мессы и Симфонии в трех движениях, а также известной вторичностью музыкального материала.

В научной литературе, как отечественной, так и зарубежной, за «Вавилоном», поднимающимся среди неоклассических композиций Стравинского подобно загадочному зиккурату, справедливо закрепился статус переходного сочинения. Крайнюю позицию в оценке художественных достоинств кантаты занял М. Оливер, назвав ее худшим образцом «музыки на случай»¹²¹, зафиксировавшим, согласно астрономической терминологии, точку максимального упадка («надир») в движении кометы «Стравинский». Между тем «Вавилон» отмечен поразительной концентрацией новых идей, интенсивно прорастающих в последующих работах композитора. Кантата занимает уникальное положение и в художественном контексте эпохи, ведь

¹¹⁹ *Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 156.* Свой вклад в проект должны были внести Хиндемит, Прокофьев и Барток, но их участие не состоялось (см.: *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 80).

¹²⁰ *Vlad R. Stravinsky. 3rd ed. London: Oxford University Press, 1985. P. 160 (1st ed. — 1960).*

¹²¹ *Oliver M. Igor Stravinsky. London, 1995. P. 152.*

это единственное сочинение, созданное Стравинским на общей творческой территории с его признанным соперником — Шёнбергом¹²².

Обновленный взгляд на «Вавилон» Стравинского сегодня обусловлен, с одной стороны, ценными документальными свидетельствами, впервые приведенными во втором томе монографии Стивена Уолша¹²³. С другой стороны, в мае 2010 года в Архиве венского Шёнберг-центра (Arnold Schönberg Center) нам посчастливилось познакомиться с редкими материалами, имеющими прямое отношение к *Genesis Suite*: аудиозапись произведения в трех вариантах, нотные источники, современные эссе справочного характера. Эти материалы никогда не обсуждались в отечественной литературе, а дефицит информации создал почву для различного рода неточностей, от названия и жанрового определения до ошибочных датировок и приблизительных оценок, коснувшихся как всего сочинения, так и «доли» Стравинского в нем.

Именно в Шёнберг-центре удалось выяснить, что вскоре после единственного публичного исполнения *Генезис-сюиты* 18 ноября 1945 года в Лос-Анджелесе силами *Yanssen Symphony Orchestra* с чтецом (Эдвард Арнольд) и хором под управлением Вернера Янсена полная партитура произведения сгорела. Лишь в 2004 году по инициативе американского фонда *Milken Family* произведение было полностью воссоздано, также была осуществлена его первая современная аудиозапись¹²⁴. Позднейшая аудиорекострукция сочинения снабжена объемным буклетом с комментариями американских музыковедов; кроме того, нам предоставили цифровую копию «исторической» записи *Генезис-сюиты* с премьерного

¹²² Если не считать того, что имена обоих композиторов попали в анти-проект — выставку «Дегенеративная музыка» / «Entartete Musik», устроенную фашистскими идеологами в 1938 году в Дюссельдорфе (см.: *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 72).

¹²³ См.: *Walsh S.* Stravinsky. The Second Exile. P. 156–157, 182–183.

¹²⁴ CD *Genesis Suite*. Milken Family Foundation // American Classic, 2004. Исполнители: хор Эрнста Зенфа, пять чтецов, оркестр Берлинского радио под упр. Джерарда Шварца.

концерта¹²⁵, а также раритетную партитуру шёнберговской Прелюдии ор. 44¹²⁶.

Итак, сам замысел Генезис-сюиты родился в результате интригующей связи голливудского киноиндустриального китча и идеологии художественной элиты из кругов лос-анджелесского эмигрантского сообщества. Автор идеи, Н. Шилкрет¹²⁷, был весьма заметной фигурой в американской музыкальной культуре на протяжении нескольких десятилетий. В период создания Генезис-сюиты Шилкрет возглавлял музыкальный отдел одной из самых могущественных голливудских кинокорпораций — легендарной «Metro-Goldwyn-Mayer» (MGM). Еще с конца 1920-х Шилкрета-композитора преследовала причудливая затея: создать некий общедоступный музыкальный продукт, который удовлетворял бы интересам разных слоев общества — «высоколобых» и «низколобых». Он приступил к воплощению замысла в 1940-е: в качестве универсальной текстовой опоры Шилкрет избрал ряд библейских историй из Книги Бытия, мечтая дать к ним собственный музыкальный комментарий. Начав создание «музыкальных фресок» с «Сотворения», Шилкрет быстро понял, что в одиночку ему не справиться, и обратился за помощью к коллеге по MGM — Кастельнуово-Тедеско, поручив ему «Потоп». Следующие партнеры

¹²⁵ Переснята с винилового диска Deutsche Grammophon Gesellschaft.

¹²⁶ Arnold Schoenberg. Prelude op. 44. Arnold Schoenberg Institute; Archives University of Southern California. Los Angeles: Belmont Music Publishers, 1973.

¹²⁷ Натаниэл Шилкрет (1889–1982), родившийся в Нью-Йорке сын еврейских эмигрантов из Австрии (собств. Нафтуле Шюльдкраут), начав свой профессиональный путь в семь лет как вундеркинд-кларнетист в популярном оркестре «New York Boys», к двадцати годам играл в лучших американских академических коллективах, включая оркестр Нью-Йоркской филармонии в бытность там В. Сафонова и Г. Малера. В качестве пианиста-репетитора Шилкрет аккомпанировал многим знаменитостям, в том числе А. Дункан. Около 1915 года он начинает сотрудничество со звукозаписывающей фирмой «RCA Victor» — сначала на посту менеджера, затем как дирижер, создавший свой оркестр. Возглавляя Victor Salon Orchestra, Шилкрет осуществил ряд ярких записей из серии light-classic в партнерстве с такими солистами, как Э. Карузо, Дж. Гершвин, Я. Хейфец, Ф. Шаляпин. Постепенно от популяризации классики интересы музыканта переключились на джаз и киномузыку, а с середины 1920-х «Нэт» Шилкрет стал полноправным «директором легкой музыки» в США (см.: *Ferencz G. J. Shilkret, Nat(haniel) // Grove—2001. Vol. 23. P. 266–267; Nathaniel Shilkret: Sixty Years in the Music Business / ed. by N. Shell and B. Shilkret. Lanham, 2005).*

появлялись по законам цепной реакции. Кастельнуово-Тедеско привлек Тоха с «Заветом радуги» и свел Шилкрета с Тансманом, написавшим «Адама и Еву». Тансман, в свою очередь, вышел на контакт с Мийо («Каин и Авель») и обеспечил подключение Стравинского, избравшего «Вавилонскую башню»¹²⁸. Шёнберг был вовлечен в проект в экстренной ситуации: когда в августе 1945-го решительно отказался от участия Хиндемит, его часть — вступительная Прелюдия — перешла к Шёнбергу, который справился с заказом в течение десяти сентябрьских дней 1945-го — уже за считанные недели до премьеры¹²⁹. Каждый из соавторов работал над своим эпизодом совершенно автономно, получив от Шилкрета лишь общие первоначальные указания, регламентирующие временную протяженность фрагментов (сочинение предназначалось для аудиозаписи в особом формате LP) и исполнительский состав: чтец, декламирующий библейские строфы, хор и оркестр, рисующие музыкальное сопровождение к библейским картинам, — своеобразный «саундтрек», по точному выражению Уолша. Ведь, согласно свидетельству Тансмана, Шилкрет задумывал Генезис-сюиту «кинематографически, как поверхностную синхронизацию текста с музыкальной атмосферой»¹³⁰. Разумеется, Стравинского раздражала изначальная установка на дескриптивность, но даже в этих сложных условиях, противоречивших коренным нормам его поэтики¹³¹, композитору удалось создать сочинение большой потенциальной энергии, устремленное в поздний период его творчества.

«Вавилон» обозначал для Стравинского возвращение к религиозной теме после десятилетнего перерыва и в определенном смысле стал для композитора «Вратами Бога» (если учитывать дословный перевод

¹²⁸ См.: *Evidon R.* Program note // CD Genesis Suite. Milken Family Foundation, 2004. Booklet. P. 3–5.

¹²⁹ См.: *Walsh S.* Stravinsky. The Second Exile. P. 607 n4.

¹³⁰ Цит. по: *Ibid.* P. 156–157.

¹³¹ Дебаты Стравинского с Шилкретом, во время которых композитор восставал против грубой иллюстративности — стандартного приема голливудских авторов, описывает С. Уолш (см.: *Ibid.* P. 157).

западносемитского топонима Баб Эл). «Вавилон» зафиксировал первую попытку Стравинского в освоении ветхозаветного текста сюжетно-повествовательного характера. После десятилетнего молчания в вокальном жанре «Вавилон» впервые включал вокальную партию, пусть и очень эфемерную — всего полторы минуты хорового двухголосия; между тем это первая у Стравинского попытка воплотить в звуках имперсональный Божественный глас. Краткость вокального фрагмента объясняется еще и тем, что «Вавилон» стал первым опытом композитора в музыкальном освоении английского языка.

Эхо вынужденного литературно-музыкального микста «Вавилона» впоследствии отозвалось в жанровой структуре таких значительных композиций Стравинского, как «Проповедь, притча и молитва» и «Потоп». В «Потопе», этом последнем сценическом опусе, предназначенном для телевидения, особенно очевидно влияние участия Стравинского в Гenezис-сюите: Книга Бытия как источник сюжета, сходный выбор фрагментов и совпадающие названия большинства частей, многоэпизодная форма целого, диктуемая логикой смены кадра. Не исключено, что свою серийную Прелюдию к «Потопу», символизирующую, как и у Шёнберга, первобытный хаос (pre-Creation), Стравинский написал как альтернативу шёнберговской...

Как всё же произошло, что Стравинский и Шёнберг, находившиеся в состоянии конфронтации на протяжении десятилетий, попали в объединенное предприятие Гenezис-сюиты? Стравинский, «вступая в долю» в 1944-м, не знал о будущем гипотетическом участнике Шёнберге (как и никто не мог знать тогда); Шёнберг, включаясь в проект самым последним, конечно, был осведомлен о присутствии в нем Стравинского. Не исключено, что для Шёнберга, обратившегося в иудаизм, особую притягательную силу имела очередная возможность работы с библейским материалом¹³²; эта

¹³² В подобный контекст помещают Прелюдию ор. 44 авторы развернутой аннотации в американском буклете 2004 года (см.: *Evidon R. Program note // Genesis Suite CD. Milken Family Foundation, 2004. Booklet. P. 10*), тогда как Н. О. Власова полагает, что Прелюдия

линия, разрабатывавшаяся художником уже в «Моисее и Аароне», после погромов Хрустальной ночи подвела его к созданию «Kol nidre» и в конечном итоге к собственной камерной «Симфонии псалмов» ор. 50¹³³.

К слову, Стравинский среди участников Генезис-сюиты был единственным лицом нееврейского происхождения, — констатирует Р. Эвидон, один из авторов упомянутого буклета «Genesis Suite» (выпущенного, как и диск с современной записью сочинения, под патронатом «Архива американской еврейской музыки»), давая понять, что участие Стравинского было якобы обеспечено самым высоким денежным вознаграждением: все получили по 300 долларов, а он — 1000¹³⁴. Стравинскому действительно выплатили эту сумму, но Уолш документально доказывает, что гонорар Шёнберга составил 1500¹³⁵ — вероятно, из-за срочности выполнения работы!

Хотя процесс «сотворения» Генезис-сюиты в ее составных частях не столько объединял, сколько разъединял авторов, формальные полюса сочинения — Прелюдия Шёнберга и Финал, «Вавилон» Стравинского — отмечены определенным параллелизмом музыкальных решений: помимо масштабов (5 минут с вариантами), блочная форма, минимальная роль хора, вес полифонии (фуга у Шёнберга¹³⁶ и свободная пассакалия у Стравинского), шёнберговская серийность и намек на микросерийность в пьесе Стравинского; тональная организация «Вавилона» и тональные симптомы Прелюдии, кульминирующие в ее последних тактах; наконец, общность унисонной концовки (в тоне *c* у Шёнберга, в тоне *h* у Стравинского). По поводу завершения «Вавилона», покидая зал во время генеральной

— это «эффектная оркестровая пьеса <...>, не претендующая <...> на постановку философских проблем» (Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007. С. 373).

¹³³ Имеются в виду три последних хоровых сочинения Шёнберга: «Трижды тысяча лет» для смешанного хора а cappella (ор. 50а, 1949), Псалом 130 «De profundis» для шестиголосного смешанного хора а cappella (ор. 50b, 1950), «Современный псалом» для чтеца, четырехголосного смешанного хора и оркестра (ор. 50с, 1950, не завершен).

¹³⁴ Evidon R. Program note // Genesis Suite CD. P. 19, 5.

¹³⁵ См.: Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 607, n. 4.

¹³⁶ «Точнее, фугато на две темы», — поясняет Н. О. Власова (Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 374, сн. 481).

репетиции, Шёнберг, по словам Леонарда Стайна, заметил, что эта музыка «не заканчивается, а просто прекращается»¹³⁷ — добавим, почти как его собственная монодрама «Ожидание».

Во время подготовки премьеры Генезис-сюиты в ноябре 1945-го Шёнберг и Стравинский имели несколько шансов для реальной встречи. За две недели до концерта Шилкрет и Янссен устраивали ланч для композиторов-участников, который Стравинский проигнорировал. Зато он посетил три репетиции и сам концерт в театре Уилшир-Эбелл¹³⁸, где они с Шёнбергом из раза в раз располагались в противоположных сторонах зала, намеренно избегая сближения, поэтому между ними не было сказано ни слова¹³⁹.

В записи «исторической» версии Генезис-сюиты 1945 года (копия с упомянутой пластинки Deutsche Grammophon) обнаружилась необъяснимая деталь: нарушение порядка следования пьес по сравнению с исходной версией. Единственное изменение коснулось шёнберговской Прелюдии, которая была перенесена здесь в самый конец и шла сразу за «Вавилоном», соответственно, с другим названием — Постлюдия¹⁴⁰. Таким образом, композиторы-оппоненты оказались максимально сближенными в музыкальном пространстве коллективного сочинения, но последнее слово оставалось в этом варианте за Шёнбергом. Между тем режиссерский трюк, вероятно произведенный во время студийной работы, словно предвосхищал драматичный для Стравинского предкризисный период, последовавший осенью 1951-го, когда Шёнберга уже не было в живых, но эстетическое противостояние композиторов продолжалось, уже помимо их воли. После

¹³⁷ Цит. по: *Walsh S. Stravinsky. The Second Exile.* P. 183.

¹³⁸ С 50-минутной *Genesis Suite* в программе концерта странным образом соседствовали увертюра Бетховена «Эгмонт» и Первая симфония Сибелиуса, исполнение которой было приурочено к 80-летию автора.

¹³⁹ См.: *Ibid.*

¹⁴⁰ Эксперт по творчеству Шёнберга, архивист Шёнберг-центра Айке Фесс не мог объяснить причину перестановки и вглядывался в список треков с не меньшим изумлением. При этом другая, более поздняя копия (с LP 1951 года), принесенная из хранилища, оказалась «правильной», с восстановленным порядком номеров.

венецианской премьеры «Похождений повесы», признанной критиками едва ли не ретроградной и названной «последним цветением жанра», Стравинский, дирижируя концертами в Италии и Германии, обнаружил, что повсюду его имя и имя Шёнберга противопоставляются в смысловой паре «консерватор — прогрессист». Вернувшись в Голливуд, Стравинский в деталях изучил Квартет ор. 22 Веберна и Сюиту ор. 29 Шёнберга на репетициях концертной программы с этими сочинениями, которую готовил Р. Крафт. А через некоторое время композитор пережил тяжелый нервный срыв¹⁴¹. Как известно, второе дыхание, обеспечившее новый творческий взлет в поздний период творчества, он обрел через адаптацию серийной идеи.

В итоге последнее слово осталось за Стравинским, пережившим своего оппонента на двадцать лет; прозвучало оно не «против», а «за» Шёнберга и в известной мере было подготовлено участием Стравинского в Генезис-сюите. Неслучайно позже, вскользь обсуждая этот коллективный опыт, он не удостоит упоминанием ни одного из соавторов, за исключением главного — Арнольда Шёнберга¹⁴². Свой музыкальный оммаж великому «нововенцу» Игорь Стравинский создаст в священной балладе «Авраам и Исаак».

8.3.3. Стравинский в диалоге с Шёнбергом: «Авраам и Исаак»

Алфавитный указатель композиторских работ Игоря Стравинского, составленный на любом из оперирующих латиницей европейских языков, открывает сочинение под названием «Abraham and Isaac». Из «Диалогов» известно: священную балладу «Авраам и Исаак» (1963) автор причислял к своим лучшим достижениям¹⁴³. Что выделяет эту сольную кантату для баритона и камерного оркестра в ряду других поздних опусов мастера? Что

¹⁴¹ Он напугал близких, высказывая опасение, что не сможет больше сочинять (см.: *Walsh S. The Music of Stravinsky. P. 188*).

¹⁴² См.: Диалоги. С. 108; CD Igor Stravinsky Edition. Vol. 11 (Sacred works) // Sony classical, 1982. Booklet. P. 11.

¹⁴³ Диалоги. С. 110.

отличает ее от остальных композиций Стравинского на ветхозаветные темы, будь то Симфония псалмов, «Вавилон», «Потоп» или «Threni»?

Последнее библейское сочинение Стравинского демонстрирует уникальный даже для его многоязычного творчества случай обращения к ивриту. Использование в кантате оригинального текста Торы (Берешит, гл. 22, ст. 1–19) сообщает «Аврааму и Исааку» Стравинского ориентальные черты и приближает автора к ценностям еврейской культуры.

В европейской композиторской практике один из ранних случаев обращения к ивриту наблюдается в Италии эпохи барокко: 1623 годом датирована венецианская публикация «Песен Соломона», «*Hashirim asher lish'lo mo*», где еврейские духовные песни предстали в полифонической обработке Саломоне Росси, «мантуанского еврея», как значилось на титуле¹⁴⁴. Возрождение древнееврейского языка в начале XX века открыло для композиторов постмалеровского времени новые перспективы в развитии музыкального диалога между Западом и Востоком. Музыкальные возможности иврита, как правило, в сочетании с элементами синагогальной певческой культуры, в минувшем столетии интенсивно исследуют Э. Блох (священная служба «*Avodat-an-hackodesh*», 1933), П. Дессау (оратория «*Haggada*», 1936), А. Шёнберг («Уцелевший из Варшавы», 1947; Псалом 130 op. 50b, 1950), Л. Бернштейн (симфония «Иеремия», 1944, оратория «Каддиш», 1963), С. Райх («*Tehillim*», 1981), Д. Мийо (опера «Давид», 1953), К. Пендерецкий («Семь врат Иерусалима», 1996). В этой пунктиром намеченной панораме «Авраам и Исаак» Стравинского отличается особой насыщенностью межкультурных взаимодействий.

Комментируя возникновение замысла «Авраама», Стравинский подчеркивал: «Начальным стимулом явилось мое открытие древнееврейского языка как звучания»¹⁴⁵. По версии Р. Крафта, это произошло в 1961-м, когда оксфордский профессор сэра Исайя Берлин продекламировал композитору

¹⁴⁴ См.: *Harrán D. Jewish music* (V, 2, ii): Pre-Emancipation // Grove–2001. Vol. 13. P. 92.

¹⁴⁵ Публицист. С. 420.

«несколько фраз из Библии на иврите, скандируя слоги на старинный манер»¹⁴⁶. Стравинский был заворожен звучанием древних фонем так же, как в свое время, в преддверии «Царя Эдипа», его захватила музыка «окаменевшей» латыни. Но если латынь он изучал в петербургской гимназии, то на иврите, по его собственному признанию, знал только одно слово — «шалом»¹⁴⁷. Своего рода подступом к штурму иврита, предпринятому в «Аврааме», оказался для композитора «Плач пророка Иеремии» (1958), где каждый из двадцати латинских стихов предваряется одной из двадцати двух букв еврейского алфавита, и каждая буква канонически возглашается хором.

В процессе сочинения «Авраама» Стравинский, как известно, опирался на латинскую транслитерацию древнееврейского оригинала, которую подготовил Исая Берлин. Двустрочник вспомогательных материалов, хранящийся в Базельском архиве¹⁴⁸, являет причудливое сочетание иврита в латинской транскрипции и дословного английского перевода. Лингвистическое «двухголосие» дополнено рукой Стравинского в виде русской транслитерации — с начала и до конца рукописи, а не только в начале, для создания «фонетического камертона»¹⁴⁹.

Основной текст документа — транслитерированный иврит, заглавными буквами напечатанный на машинке, латиницей, с проставленными от руки ударениями. Под ним — английский перевод строчными буквами. Над ивритом заглавными буквами, от руки, внесена Стравинским русская

¹⁴⁶ *Вершинина И.* Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 4 / сост. и коммент. И. Вершининой. М., 2002. С. 293. Любопытно, что примерно в это же время, в 1961 году, М. Бубер завершил начатый совместно с Ф. Розенцвейгом перевод Ветхого завета с арамейского на немецкий. По убеждению Бубера, «современный читатель Библии перестал быть слушателем, Библию следует не читать, а слушать, как будто ее голос звучит сегодня» (*Чеснокова М. Г.* Проблема диалога в трудах С. Кьеркегора и М. Бубера // *Humanity space: International almanac. Vol. 11. 2022. № 3. С. 357*). Поэтому в процессе работы Бубер и Розенцвейг придавали большое значение фонетической и ритмической организации перевода — в расчете на его живое звучание.

¹⁴⁷ См.: Там же. С. 295.

¹⁴⁸ PSS. Mf 213. S. 0031–0040.

¹⁴⁹ *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 227.

транслитерация в дореформенной орфографии, с ударениями: «ВАЙХИ́ АХА́РЪ ХАДВА́РИМЪ ХАЙЭ́ЛЭ ВеХАЭ́ЛОХИ́МЪ НИСАХЪ Э́ТЬ АВРАХА́МЪ и т. д.». В дальнейшем композитор не выписывает повторяющиеся слова ради экономии времени, отсылая к ранним вариантам при помощи значков. «Русский» контрапункт сохраняется на протяжении всего текста, только на последних двух-трех страницах автор сжимает его до отдельных слогов.

В этом же блоке рукописных материалов содержатся интереснейшие образцы сравнительной фонетики. Например, в слове ВеХАЭ́ЛОХИ́МЪ = v'haelohim Стравинский обводит вспомогательную «е» и дает ремарку на полях, объясняющую, что эта фонема должна звучать «как в английском the»; «ВАЙАШКЕМ» последнее «кем» как «English came»; «L'OLA» — на полях «the»; «ЕТ-НА'ESH» сравнивается с «eight»; «KOL GOYEI» — «like GOD». Постепенно к вербальным слогам композитор начинает подключать ритмические рисунки в виде группировок с обратным ритмом (шестнадцатая — восьмая с точкой или еще мельче, в комбинациях с тридцатьвторыми). Нотные эскизы¹⁵⁰ отражают первый этап работы Стравинского с шестизвучными сегментами, на основе которых сложилась додекафонная серия сочинения. Важно, что практически во всех эскизах с вокальной строкой присутствует английский перевод, который пунктуально вписывает Стравинский, — значит, для него важен был смысл текста, а не только фонематические характеристики звучащего целого.

В корректурах партитуры, присланной Стравинскому издательством «Boosey and Hawkes»¹⁵¹, композитор тщательно выверяет слоговое деление. Вот два примера: напечатанное «VA-I-НI-АК-НА(A)R» исправлено на «А-КНА(A)R»; так же, при помощи скобки присоединяя «оторвавшуюся» литеру

¹⁵⁰ Вместе с белой рукописью эскизы занимают пространство 68 листов: PSS. Mf 213. S. 0001–0068. И в скетчах есть следы русских транслитераций, речь идет как об отдельных словах, так и о целых фразах.

¹⁵¹ PSS. Mf 213. S. 0069–0098.

К в слове «VAY-AK-NA-VOSH», Стравинский группирует литеры иначе в слове «VAY-A-KNA-VOSH».

«Акцентуация, тембр, древнееврейское слоговое деление — всё это постоянные элементы музыки», — указывал Стравинский, говоря об иврите как неотъемлемой части звукового тела сочинения¹⁵². Сам строй ветхозаветного языка не мог не повлиять на музыкальное решение «Авраама», сколько бы ни отрецивался композитор от воздействия ориентальных образцов. Стравинский действительно избегал прямых музыкальных параллелей и заимствований. Но, сопоставляя ремарки композитора в двух версиях «Программных заметок» и в интервью, И. Я. Вершинина приходит к выводу, что в вокальной партии свободно воссоздана манера древнееврейских кантилляций, использованы «мелизмы в духе канторского пения» и апподжиатуры в арабском стиле, а также форшлагги, придающие звучанию гортанный эффект. В результате в кантате, по словам исследовательницы, рождается «некий воображаемый образ библейского Востока»¹⁵³. Добавим, эта ориентальная фантазия включает и отголоски «византийских» распевов ариозо Эдипа, и характерные приметы неофольклорных работ Стравинского (отдельные трихордовые попевки, обилие внутрислоговых синкоп), и даже вполне «неоклассицистскую» трель на слове «shamata» («послушался») в тот момент, когда Ангел торжественно возвещает Аврааму божественную волю в финале пьесы.

Рассуждая о многочисленных истоках любого сочинения, Стравинский указал в Программных заметках об «Аврааме»: «Я не хочу скрывать сильных внемузыкальных влияний»¹⁵⁴. Один из ключей к этой фразе дает посвящение кантаты, которое звучит почти как заголовок официальной дипломатической

¹⁵² Публицист. С. 419.

¹⁵³ Вершинина И. Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 4. С. 293.

¹⁵⁴ Публицист. С. 420.

ноты — «Народу государства Израиль»¹⁵⁵. При подчеркнутой дистанции Стравинского-художника по отношению к политической конъюнктуре Стравинский-человек никогда не был анахоретом и вел на редкость интенсивную светскую жизнь. Какие же внешние импульсы могли стимулировать интерес 80-летнего композитора к еврейской культуре?

В начале 1960-х Израиль потряс громкий политический процесс — дело Адольфа Эйхмана, высокопоставленного нацистского функционера: «архитектор геноцида» специализировался в гестапо на еврейском вопросе и был одним из авторов концепции «окончательного решения»; уже в конце 1930-х его департамент начал создание системы лагерей смерти. В конце войны Эйхману удалось бежать в Аргентину, но весной 1960-го израильские спецслужбы выследили и арестовали его под Буэнос-Айресом. Публичный суд, к которому было приковано внимание всей мировой общественности, длился в Иерусалиме с апреля по август 1961-го¹⁵⁶. Эта история отзывалась личными обертонами в семье Стравинского, если иметь в виду трагическую судьбу Юрия Мандельштама, мужа дочери Игоря Федоровича, Людмилы¹⁵⁷.

Эйхман стал единственным в истории Израиля преступником, осужденным на смертную казнь. Приговор огласили 2 декабря 1961-го и привели в исполнение 31 мая 1962-го в тюрьме Рамлех.

Хронологические рифмы описанных событий 1960-х годов с историей возникновения «Авраама» Стравинского очевидны. Идея заказа сочинения со стороны руководителей Иерусалимского фестиваля современной музыки

¹⁵⁵ На титульном листе корректуры партитуры Стравинский от руки написал: «Dedicated to the people of the State of Israel»; там же уточнено жанровое обозначение «A Sacred Cantata»: Cantata зачеркнуто, приписано Ballad (PSS. Mf 213. S. 0069).

¹⁵⁶ См.: *Арендт Х.* Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме / пер. с англ. С. Кастальского и Н. Рудницкой; послесл. Э. Зуроффа. М., 2008.

¹⁵⁷ Юрий Владимирович Мандельштам (1908–1943), русский еврей, поэт, принадлежавший к кругам литературной богемы Монмартра, был арестован фашистскими властями весной 1942-го и помещен в перевалочный лагерь в пригороде Парижа Дранси. В июле 1943-го, вместе с десятками других заключенных был депортирован под Катовице, в филиал Освенцима в шахтерском городке Явожно. Там 18 октября 1943 года погиб при неизвестных обстоятельствах, оставив сиротой шестилетнюю внучку Игоря Стравинского — Китти (см.: *Walsh S.* Stravinsky. The Second Exile. P. 161).

(А. Пропеса и Я. Тсура) начала формироваться в 1961-м при посредничестве друзей композитора — Н. Набокова и И. Берлина. Последний в беседе с мэром Иерусалима Т. Коллеком заверял, что Игорь Стравинский действительно искренне желает «что-то сделать для Израиля»¹⁵⁸. Летом 1962-го Стравинский совершил свой первый визит в Израиль; девятидневный гастрольный тур включал концерты в Хайфе, Иерусалиме и Тель-Авиве. К сочинению «Авраама и Исаака» композитор приступил 2 августа 1962-го, а завершил работу 3 марта 1963-го. Его второй приезд в Израиль был приурочен к премьере священной баллады на Земле Обетованной: концерты из произведений Стравинского состоялись в Иерусалиме и Кесарии 23 и 24 августа 1964 года; помимо специально заказанного опуса, программа включала «Vom Himmel hoch» и Симфонию псалмов. С. Уолш приводит сенсационный факт: в обоих сочинениях Стравинского язык оригинала (соответственно, немецкий и латынь) был заменен на иврит (!), тогда как с «Авраамом», разумеется, никаких проблем не возникло¹⁵⁹.

Показательно, что в начале 1960-х история Авраама привлекла не одного Стравинского: притча «*Quam olim Abrahae promisiste*» в 1961-м вошла в *Offertorium* Военного реквиема Бенджамина Бриттена¹⁶⁰, а ровесницей

¹⁵⁸ Ibid. P. 456. Воссоздавая на основе ресурсов PSS документальную подоплеку двух визитов Стравинского в Израиль, Т. Б. Баранова-Монигетти приводит сведения о передаче рукописи «Авраама и Исаака» в дар Государству Израиль, а также цитирует эскиз речи Стравинского, адресованной президенту Израиля, который вручил композитору золотую медаль: «Дорогой Президент / Все знают, что государство Израиль одно из самых демократичных в мире... / Я счастлив посвятить мою Священную балладу этому аристократическому народу, который уважаю и люблю» (Цит. по: Баранова Т. Стравинский в Израиле // *Liber amicorum* Людмиле Ковнацкой / ред.-сост. О. Манулкина, Л. Адэр, Н. Дроздецкая. СПб., 2016. С. 263).

¹⁵⁹ Концерты прошли в рамках Иерусалимского фестиваля современной музыки, дирижировал Р. Крафт; вокальную партию в «Аврааме» исполнял Эфраим Биран, поскольку по политическим соображениям была отвергнута кандидатура Дитриха Фишера-Дискау, который должен был участвовать в европейской премьере сочинения в Берлине. Готовясь к берлинскому концерту, Фишер-Дискау хотел петь на немецком, руководствуясь совсем не политическими, а практическими резонами, но Стравинский не позволил, и великий баритон прилежно заучил произношение древнееврейских слов (см.: Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 492–493).

¹⁶⁰ Композитор впервые обратился к этому сюжету десятилетием раньше: 1952 годом датируется его Второй кантатка, «Авраам и Исаак», для альты, тенора и фортепиано.

кантаты Стравинского стала одноименная поэма Иосифа Бродского¹⁶¹. Все авторы дают остро современную трактовку библейского сюжета, словно наследуя психологизированной концепции С. Керкегора: Стравинский был знаком с идеями датского философа и сочувственно отзывался о его работе «Страх и трепет» (1843), интерпретировавшей ветхозаветный эпизод об испытании веры.

Сравнивая версии Бриттена и Стравинского, Уолш отмечает полную несхожесть их замыслов¹⁶². Если Бриттен движется по пути драматизации библейского сюжета, то Стравинский полностью отказывается от любых внешних драматических эффектов, воплощая свои идеи в условиях лаконичной формы, намеренно ограниченных исполнительских ресурсов и аскетизированного серийного письма. Само жанровое решение (баллада), возникшее не без влияния английского культурного контекста, в который был погружен Стравинский в свои американские годы, предполагало, скорее, нарративный тон. Под единственной вокальной строкой сочинения сосредоточен весь библейский текст — как повествовательные фрагменты, так и прямая речь Авраама, Исаака, Ангела, Бога. Партия солирующего баритона не просто полиперсонифицирована, если можно так выразиться. Исполнитель-вокалист выступает в роли отстраненного спикера и эмоционального комментатора событий одновременно. (Отдаленный аналог подобного решения демонстрирует у Стравинского образ жреца Эвмолпа в мелодраме «Персефона».) Условная «смена персонажей» в партии баритона достигается за счет колебаний динамики, тесситуры, темпа. Это приводит к своеобразной кадровости двенадцатиминутной композиции, состоящей из десяти неравных фрагментов, почти как в предшествовавшем «Аврааму»

¹⁶¹ Перу И. Бродского принадлежит эссе «Исайя Берлин в 80 лет» (*Brodsky J. Isaiah Berlin at Eighty // The New York Review*. 1989. Aug. 17. P. 44–45; в рус. пер. см.: *Бродский И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе / сост. В. Голышев; пер. с англ. Г. Дашевского. М., 1992. С. 194–204*). Сэр Исайя Берлин в разные годы дружески общался и со Стравинским, и с Бродским; благодаря этим контактам в едином культурном пространстве устанавливается некая незримая связь между двумя великими петербуржцами разных поколений, никогда не встречавшимися в реальности.

¹⁶² *Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 476.*

«Потопе» (1962), созданном Стравинским для телевидения. Но, в отличие от музыкального представления «Потоп» с его колоритным жанровым микстом, в камерной кантате «Авраам и Исаак» театрализация минимальна, вокальный монолог дополняется скупой графикой оркестровых контрапунктов, исключаящих и намек на музыкальную звукопись.

Тем не менее можно понять негодование Стравинского по адресу нью-йоркских критиков, квалифицировавших «Авраама» как произведение «монотонное и унылое»¹⁶³. Композитор действительно писал его в условиях жесткого самоограничения, сознательно избегая традиционных приемов музыкальной выразительности. В то же время, по наблюдению И. Я. Вершининой, в «Аврааме», «работая с чужим, непривычным уху языком, Стравинскому удалось достичь наиболее отчетливой и энергичной музыкальной артикуляции, сравнимой разве что с артикуляцией русских народных текстов в „Свадебке“»¹⁶⁴. Вероятно, этому способствовали объективные фонологические характеристики иврита: подчеркнутая точность даже в произношении гласных, не допускающая редуцирования безударных звуков, столь типичных, к примеру, для русского; насыщенность резковатыми горловыми фонемами; обилие двусложных ямбических конструкций¹⁶⁵.

Но дело не просто в четкой артикуляции. Погружаясь в специфику древнееврейской просодии, в «Аврааме и Исааке» Стравинский создает одно из самых экспрессивных своих сочинений. Возможно, композитор интуитивно воспринял экзальтированный тон еврейских фольклорных баллад или почти утрированную эмоциональность клезмерской интонации, которую

¹⁶³ Публицист. С. 244–245. В собственную партитуру «Авраама» уязвленный композитор вклеил газетную вырезку из другой негативной рецензии — на лондонскую премьеру сочинения («Stravinsky at his most obscure», F. Arahamian): «Бесцветные клочки инструментального звучания (BBC Symphony Orchestra под управлением Нормана Дель Мара) аккомпанировали дизъюнктивной вокальной линии, храбро спетой Джоном Ширли-Куирком. <...> Высушенная, отталкивающая, в высшей степени непостижимая манера, в которой композитор перекладывает иврит на музыку» (PSS. Mf 213. S. 0099).

¹⁶⁴ Вершинина И. Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 4. С. 294.

¹⁶⁵ Сведения получены во время консультации с профессором Марком Шавинером (Tel Aviv University: Buchmann-Mehta School of Music) 6 марта 2010 года в Тель-Авиве.

он хорошо знал по музыкальному быту Волынской губернии. Недаром П. Сувчинскому инструментальный колорит «Сказки о беглом солдате и черте» напоминал звучание бродячих еврейских оркестров¹⁶⁶! К слову, во время первого израильского путешествия Стравинского (и в канун его исторического визита в СССР) летом 1962-го состоялась трогательная встреча композитора с выходцами из семей еврейской общины Устилуга¹⁶⁷.

Но вернемся к кантате. Для нее характерна некая запрограммированная экспрессия вокального высказывания, почти не зависящая от воли исполнителя. Речь идет не только об использовании тембра *высокого* баритона. Главное — это интервальный состав мелодии. Вокальная ткань перенасыщена нонами и септимами, которые проникают даже в форшлаги! Показательна в плане интервалики конструкция двенадцатитоновой серии: лишь одна секунда и две сексты, остальные восемь мотивных ходов — септимы и ноны. В условиях энергичной ритмики (с использованием восьмых, шестнадцатых, тридцатьвторых) именно эти микроконструкции создают особое напряжение межинтервальных токов, неожиданно напоминая о типе речитатива, который культивировали нововенцы под знаком экспрессионизма. «Неистово скачущие ноны и септимы», отмеченные Г. Гульдом в финале Второго квартета Шёнберга¹⁶⁸, стали впоследствии важнейшим признаком шёнберговской «музыкальной прозы». Именно горячечные септимы и ноны в вокальных экскламациях «Авраама» неожиданно приближают сочинение к шёнберговскому «*ausdrucksvoll*» периода «Ожидания» и «Лунного Пьеро»! Здесь есть и кратчайшая аллюзия на *Sprechgesang* на словах «*Vayomer Avraham*» (т. 138); трижды встречается

¹⁶⁶ См.: Савенко С. Мир Стравинского. С. 43.

¹⁶⁷ См.: Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 460.

¹⁶⁸ Гульд Г. Арнольд Шёнберг: взгляд в будущее // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 218.

характерное тремоло струнных *sul ponticello* — *am Steg* (см. т. 7, 16, 69–72), протестированное Шёнбергом уже в «Просветленной ночи»¹⁶⁹.

Как бы парадоксально это ни звучало, священная баллада «Авраам и Исаак» может рассматриваться сквозь призму определенных шёнберговских влияний, воспринятых Стравинским. Косвенные подтверждения такой гипотезы находятся на страницах книги С. Уолша, который реконструировал подлинную версию возникновения «Авраама» в творческих планах Стравинского, не совпадающую с версией Р. Крафта и не обсуждавшуюся в отечественной литературе. За пять месяцев до вышеупомянутой встречи с профессором Берлиным, на которой композитор якобы впервые услышал иврит в живом звучании, Стравинский обратился к представителю издательства «Boosey & Hawkes» с просьбой прислать запись недавней трансляции по Кёльнскому радио сочинения Арнольда Шёнберга — «*De profundis*» для шестиголосного смешанного хора *a cappella* на древнееврейский текст 130-го псалма («*Mima-amakim*»). И хотя Уолш отрицает музыкальное воздействие Шёнберга на композицию священной баллады Стравинского, именно «*De profundis*» оп. 50b британский ученый считает «катализатором» в процессе зарождения идеи «Авраама»¹⁷⁰.

Иврит у Шёнберга звучал ранее в хоровой молитве «Шма-Исроэль», которая завершает композицию «Уцелевший из Варшавы» 1947 года. Но именно три религиозных хора оп. 50 (a, b, c) — «Трижды тысяча лет», «*De profundis*» и неоконченный «Современный псалом», писавшиеся в 1949–1950 годах, образовали вершину духовной концепции, основы которой были заложены в творчестве венского мастера драмой «Библейский путь» (1923). Авторская рукопись «*De profundis*» поражает своими размерами¹⁷¹. Листы формата A2 (420 на 594 мм) заполнены гигантскими нотными знаками и

¹⁶⁹ В среде нововенцев прием *am Steg* был блистательно развит А. Бергом в Струнном квартете и кульминировал в *Allegro misterioso* его «Лирической сюиты».

¹⁷⁰ См.: *Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 446.*

¹⁷¹ Нам удалось познакомиться с документом в Архиве венского Шёнберг-центра (Arnold Schönberg Center) в мае 2010 года.

литерами, и это не искусственное увеличение, достигнутое при копировании, а оригинальный масштаб: таким радикальным способом Шёнберг вынужден был бороться с неуклонно падавшим зрением¹⁷². Но практическая необходимость обернулась поразительным эффектом: последнее завершённое сочинение мастера даже визуально приобрело некую мистическую весомость. Опус 50b был вкладом Шёнберга в «Антологию еврейской музыки», и иврит в этих музыкальных «скрижалях завета» носил для автора программный смысл, поскольку композитор посвятил свой «*De profundis*» государству Израиль¹⁷³.

Почти идентичное посвящение Стравинского в «Аврааме» («Народу государства Израиль»), возможно, было навеяно шёнберговским, во всяком случае, его нельзя трактовать только лишь как прагматичный жест по адресу заказчика. Очевидно, что шёнберговской моделью во многом обусловлено обращение автора «Авраама» к древнееврейскому языку. Логично предположить, что последующая встреча Стравинского с И. Берлиным была вызвана потребностью композитора в консультативной помощи¹⁷⁴.

В контексте предполагаемых «шёнбергианских» устремлений Стравинского показательна и тема священной баллады. На начальной стадии обсуждения замысла Берлин советовал композитору положить на музыку фрагмент из «Сотворения мира», Стравинский же сразу настаивал на «Аврааме и Исааке». Берлин транскрибировал вышеописанным способом оба

¹⁷² Стравинский, в 1949 году слышавший публичную благодарственную речь Шёнберга по поводу присвоения ему титула почетного гражданина Вены, вспоминает, что «он читал свою речь по большим листам бумаги, которые извлекал один за другим из своего кармана; у него было тогда очень плохое зрение, и на каждой странице содержалось всего несколько слов, написанных крупным почерком» (Диалоги. С. 108).

¹⁷³ См.: *Evidon R., Tarsi B. A. Schoenberg // Genesis-Suite. American classic CD «Milken Archive American Jewish Music».* 2004. Booklet. P. 10; Н. О. Власова со ссылкой на Михаэля Мекельмана указывает, что Шёнберг намеревался преподнести все три хора оп. 50 «в дар государству Израиль» (Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 398).

¹⁷⁴ В чем-то сходным образом работал с древнееврейской версией Псалма 130 А. Шёнберг, для которого издатель «Антологии еврейской музыки» Х. Винавер «прислал точную транскрипцию текста, снабженную ударениями» (Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 399). Заметим, именно транслитерация латиницей составляет вербальную строку шёнберговской рукописи оп. 50b.

библейских текста, предоставив своему почитаемому другу право выбора¹⁷⁵. Думается, Стравинский отверг «Сотворение» не только по той причине, что его мотивы уже были использованы в «Потопе», и не только потому, что, по мнению Уолша, сюжет «Авраама и Исаака» более подходил к случаю, будучи связанным с историей возникновения еврейского народа. Само название священной баллады — «Авраам и Исаак» — даже на слух могло рифмоваться в сознании Стравинского с шёнберговским — «Моисей и Аарон»¹⁷⁶. Общеизвестно, что, выстраивая в «Диалогах» сравнительную таблицу «Шёнберг — Стравинский», лидер неоклассицизма оперирует ролевыми масками Моисей (Ёж) и Аарон (Лисица)¹⁷⁷. Священную балладу «Авраам и Исаак» можно трактовать как посмертный оммаж, послание «Аарона»-Стравинского «брату по цеху», уже ушедшему, непреклонному «Моисею»-Шёнбергу — в знак примирения и преклонения перед его музыкальными заслугами. Отметим, что еще до написания «Авраама и Исаака», в 1954 году, Стравинский в день 80-летия Шёнберга направил его вдове такую почтительно торжественную телеграмму: «Этот день 13 сентября должен быть высоко вознесен в сознании каждого музыканта»¹⁷⁸. А в 1964-м, через год по завершении своей священной баллады, дал развернутый и в высшей степени благожелательный отзыв на выход книги писем Шёнберга, опубликованный в лондонской газете «Observer»¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 446.

¹⁷⁶ Между прочим, именно с «Моисеем и Аароном» исследователи сравнивают «De profundis» Шёнберга, самый драматичный из трех хоров ор. 50, в котором, как и в опере, композитор тоже комбинирует пение и речь (см.: Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 399).

¹⁷⁷ См.: Диалоги. С. 109. Не исключено, что эти тотемные характеристики были навеяны знакомством Стравинского с эссе И. Берлина «Еж и Лисица» («The Hedgehog and the Fox»), появившимся в начале 1950-х.

¹⁷⁸ Цит. по: Савенко С. Мир Стравинского. С. 88. Еще одно свидетельство пиетета Стравинского перед Шёнбергом находим в письме П. П. Сувчинского к М. В. Юдиной от 27 марта 1961 года: «И. Ф. считает его [Шёнберга. — Н. Б.] самым большим музыкантом нашей эпохи» (Переписка-4. № 2399).

¹⁷⁹ См.: Публицист. С. 67–69; Ковнацкая Л. Предисловие // Шёнберг А. Письма / пер. В. Шнитке, общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. СПб., 2001. С. 16–21.

При анализе других импульсов, которыми мог подсознательно руководствоваться Стравинский, оказывая предпочтение сюжету об Аврааме и Исааке, возникает тема родственных уз в варианте «отец — сын», очень неоднозначно резонирующая в биографии композитора. Как завуалированная метафора конфликта поколений, она проецируется на смысловые пары Фёдор Игнатьевич (отец композитора) — Игорь Фёдорович, Игорь Фёдорович — Фёдор Игоревич (старший сын композитора), И. Ф. Стравинский — Н. А. Римский-Корсаков¹⁸⁰.

Не будем забывать и о том, что ветхозаветную историю об испытании веры Авраама Стравинский воспринимал как прообраз мартиролога — перечня христианских мучеников и прочих святых (эпизод об избииении камнями св. Стефана вошел в близкую по времени к «Аврааму и Исааку» «Проповедь, притчу и молитву», 1961). Тема искупительной жертвы, жертвоприношения в широком смысле слова, является сквозной для творчества Стравинского, и ведет она к «Орфею», «Персефоне», «Весне священной».

Глубинные корни музыкально-эстетической концепции поздней священной баллады Стравинского стоит поискать и в Петербурге его юности. Условный библейский Восток «Авраама и Исаака» звучит как далекое эхо «Соловья» и «Трех японских стихотворений» — ориентальных экспериментов Стравинского, зародившихся в атмосфере петербургского модерна. Но в «Аврааме» Восток не Дальний, а Ближний.

Здесь мы сталкиваемся с серьезной терминологической проблемой. Многосоставное понятие «ориентализм», сложившееся в западном музыкознании в тесной связи с понятием «экзотизм», включает турецкую, арабскую, персидскую, египетскую, индийскую, китайскую и другие разновидности. Но при помощи этого термина практически невозможно идентифицировать эстетическую сущность «Авраама и Исаака»

¹⁸⁰ В проекции на художественное творчество мотив свершившегося отцеубийства в «Царе Эдипе» в определенном смысле является инверсированным отражением мотива готовности к детоубийству в «Аврааме и Исааке».

Стравинского, потому что европейский (и американский) ориентализм не предполагает наличия ближневосточной ветви в ее *неисламском* варианте. За редкими исключениями, все образцы, в той или иной степени ассимилировавшие элементы иудейской музыкальной культуры в условиях западной музыкальной цивилизации, создавались композиторами еврейского происхождения, то есть генетическими носителями этой культуры. В этой проблемной зоне «ориентализм» отрывается от «экзотизма» и модулирует в еще более многосоставное и дискуссионное понятие «еврейская музыка», введенное в исследовательский обиход в классическом труде Авраама Цви Идельсона¹⁸¹.

Иная ситуация наблюдается в развитии ориентализма в русской музыкальной культуре. Его обширную «ближневосточную» ветвь Стравинский хорошо знал по творчеству Глинки, Мусоргского и других композиторов, включая учителя — Римского-Корсакова, автора восхитительной «Еврейской песни» на слова Л. Мея с экстраординарным монодийным зачином в вокальной партии¹⁸².

По статистике, в Российской Империи начала XX века проживало семьдесят процентов всего еврейского населения планеты. Молодой Стравинский вряд ли интересовался проблемой еврейской музыки в России, хотя был современником таких эпохальных явлений, как первая лекция о еврейском фольклоре, прочитанная в 1900 году Юлием Дмитриевичем (Иозлем) Энгелем в Императорском этнографическом обществе, или образование в 1908-м Общества еврейской народной музыки, не имевшего аналогов на Западе. Но Санкт-Петербург — один из крупнейших мультикультурных центров Восточной Европы — снабдил Стравинского необъятным багажом ярких осознанных и неосознанных впечатлений. Недаром в творчестве композитора в разные годы словно материализуются петербургские топонимы, в том числе — Большая хоральная синагога.

¹⁸¹ *Idelsohn A. Z. Jewish Music in its Historical Development. New York, 1929.*

¹⁸² Микро-зоны а саррелла длиной в такт-полтора наблюдаются и в «Аврааме и Исааке».

Здание петербургской синагоги начало расти вместе с годовалым младенцем Игорем Стравинским — с 1883 года, когда после долгих мытарств получено было разрешение на строительство по участку Офицерской и Большой Мастерской улиц — на городской окраине с ее военными казармами, гусарскими полками, морскими верфями. Специальное жюри в конкурсе архитектурных проектов возглавлял В. В. Стасов; сторонник арабско-мавританского стиля, он остановил свой выбор на проекте Л. И. Бахмана – И. И. Шапошникова. Строительство курировал Н. Л. Бенуа.

Торжественное открытие главного иудейского храма России состоялось 8 декабря 1893 года. Впрочем, единственный купол, уцелевший от первоначального проекта, признанного властями чрезмерно роскошным, так называемый малый передний купол, был возведен уже в 1888-м. Начиная с шестилетнего возраста и в течение последующих двадцати лет Игорь Стравинский, каждый раз подходя к окну своей комнаты — «комнаты Петрушки», хотел он этого или нет, видел за Крюковым каналом и Литовским рынком купол петербургской синагоги. Этот коломенский пейзаж мы хорошо можем представить по акварели Екатерины Стравинской, репродукция которой опубликована в «Диалогах» под названием «Вид из окна детской»¹⁸³. Не исключено, что визуальное впечатление петербургских времен каким-то образом повлияло на творческое сознание православного христианина, создавшего на склоне лет священную балладу «Авраам и Исаак» на иврите: ведь запечатлел же он архитектурные формы венецианского собора Св. Марка в латинской композиции *Canticum sacrum!*

¹⁸³ Диалоги. Вклейка между с. 16 и 17.

8.4. Об инструментовках *Crucifixus-Lieder* Гуго Вольфа¹⁸⁴

Завершив в 1966 году «Заупокойные песнопения», восьмидесятичетырехлетний Игорь Стравинский с надеждой произнес: «Может быть, у меня в запасе есть еще песня или две перед той последней, которую назовут „лебединой“»¹⁸⁵. Прогноз композитора оказался точным, как и многие другие его числовые наблюдения и предчувствия поздних лет. Сразу после «*Requiem Canticles*» появилась вокальная миниатюра «Сова и Кошечка» на стихи Э. Лира, а в мае–июне 1968 года композитор закончил свое итоговое сочинение — инструментовку *Двух духовных песен* Гуго Вольфа¹⁸⁶.

Другие замыслы этого времени не воплотились: врачи, по признанию композитора, оставляли ему всё меньше времени для работы¹⁸⁷. В осеннем интервью 1967-го Игорь Федорович анонсировал «Этюды, Инвенции и Сонату» для фортепиано, сочинение которых после перенесенной болезни он «намеревался продолжить» на основе первых, «предъявленных» разделов¹⁸⁸. Пётр Сувчинский, навестивший композитора в ноябре–декабре того года, в письме к М. В. Юдиной действительно упоминал о «новых фортепианных эскизах» на рабочем столе своего старого друга и одновременно выражал сомнение в том, что они когда-либо будут дописаны¹⁸⁹.

Зимой 1968 года пронесся слух о новой опере Стравинского по либретто Р. Крафта. Крафт нигде не комментировал известие, однако в

¹⁸⁴ В тексте данного раздела использован материал следующих публикаций соискателя: Брагинская Н. А. *Crucifixus-Lieder* Г. Вольфа в инструментовке И. Стравинского // Памяти Ивана Сергеевича Федосеева. К 70-летию со дня рождения: Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. Н. А. Брагинская, Н. И. Дегтярева. СПб., 2019. С. 104–114; Брагинская Н. А. Последнее путешествие Игоря Стравинского: об инструментовках *Духовных песен* Г. Вольфа // *Musicus*. 2007. № 9. С. 16–20.

¹⁸⁵ Публицист. С. 284.

¹⁸⁶ Рукописи инструментовок, хранящиеся в Фонде Пауля Захера (не микрофильмированы, без номера хранения), имеют авторскую датировку: первая песня — «*San Francisco May 14, 1968*», вторая — «*28 June 1968 Los Angeles*».

¹⁸⁷ Публицист. С. 272.

¹⁸⁸ Там же. С. 303.

¹⁸⁹ См.: «Я всегда ищу и нахожу Новое...» Неизвестная переписка Марии Юдиной / сост.: К. В. Зенкин, А. Б. Любимов, М. А. Дроздова. М.; СПб., 2022. С. 301 (письмо от 8 апреля 1968 года).

апрельском письме к И. Блажкову оптимистически заверял, что композитор «полон планов и идей»¹⁹⁰.

Наконец весной 1969 года Стравинский принялся за инструментовку четырех прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха¹⁹¹. Но эти аранжировки, природу которых С. Уолш связывает скорее «с профессиональной терапией», нежели с реальной композиторской практикой¹⁹², фигурируют далеко не во всех каталогах Игоря Стравинского и до последнего времени оставались неопубликованными. Так что список его работ официально замыкают именно инструментовки *Lieder* из первой тетради «Испанской книги песен» Г. Вольфа: № 9 «Herr, was trägt der Boden hier...» / «Ах, Господь, что даст земля» и № 10 «Wunden trägst du, mein Geliebter...» / «Ты изранен, мой любимый»¹⁹³.

В версии Стравинского к вокальному голосу вместо фортепианной партии оригинала добавлен камерный ансамбль из десяти инструментов — три кларнета с двумя валторнами и струнный квинтет (аналогичный состав, только с двумя фаготами вместо валторн, композитор будет использовать и в позднейших баховских обработках). Сам Г. Вольф не предполагал оркестрового звучания для «духовных» песен сборника; выборочные авторские инструментовки касались лишь второй, «светской» тетради, поскольку четыре из тридцати четырех ее песен в оркестровых версиях вошли в оперные проекты Вольфа «Коррехидор» и «Мануэль Венегас». Между тем, по мнению С. И. Савенко, в оригиналах Вольфа «есть нечто внушающее мысль о более масштабном звучании: так, существует

¹⁹⁰ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 538.

¹⁹¹ Рукописи этих инструментовок, хранящиеся в PSS (не микрофильмированы, без номера хранения), имеют авторскую датировку, отдельную для прелюдий и фуг в каждой паре: April 18/69 и 23/69; April 11/69 и 14/69; April 27/69 и May 27/69; не датирован лишь последний, четвертый субцикл.

¹⁹² Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 546.

¹⁹³ Так звучат названия песен в эквиритмическом переводе с немецкого, выполненном Э. Шустером для издания: Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 2 / сост., вступ. ст. и коммент. И. Вершининой. М., 1988. С. 279–292.

переложение всего цикла для голоса и органа, сделанное Максом Регером», но неизвестно, знал ли о нем Стравинский¹⁹⁴.

В монографии С. И. Савенко можно найти детальный композиционный анализ инструментовок Стравинского: исследователь тонко прослеживает пути разрешения определенных технико-акустических задач, которые поставила перед Мастером музыка Вольфа (в частности, это проблема октавных удвоений). Вместе с тем, художественный феномен рекомпозиций до сих пор представляет загадку.

Как случилось, что именно к музыке Г. Вольфа пролегал последний интеллектуальный маршрут мэтра неоклассицизма, в течение десятилетий отвергавшего саму музыкальную идею немецкой *Lied* как таковую? И был ли для убежденного антиромантика Стравинского контакт с творчеством Вольфа интригующим художественным рейдом *только* в неизведанную область *Lied* эпохи *fin de siècle*, *только* во времена позднего немецкого романтизма?

6 сентября 1968 года Стравинский присутствовал на лос-анджелесской премьере инструментовок, подготовленной Р. Крафтом, солировала Кристина Крускос. Выход в свет песен Вольфа в обработке Стравинского музыкальная общественность расценила как очередной парадокс непредсказуемого гения. По мнению С. Уолша, этот шаг выглядел не менее ошеломительно, чем если бы Стравинский внезапно представил на суд публики вагнеровскую «Смерть Изольды» в собственной обработке для духовых¹⁹⁵.

Что же заставило Стравинского примириться с немецким «*Sehnsucht*» и интенсивным поствагнеровским хроматизмом? Во всяком случае, не желание утолять «неослабевающую, почти наркотическую жажду нового у публики» с целью «избежать удела старости — пренебрежения»¹⁹⁶.

Конец 1960-х принес в «мир Стравинского» тотальную ревизию прежних музыкальных вкусов. «Недавно я снова проиграл множество

¹⁹⁴ Савенко С. Мир Стравинского. С. 263.

¹⁹⁵ См.: Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 538.

¹⁹⁶ Публицист. С. 275.

музыки, кое-что после перерыва в шестьдесят, семьдесят лет, и был как громом поражен прежними заблуждениями и серьезной разницей между вспоминаемым и вновь найденным», — сообщал композитор¹⁹⁷. Среди «реабилитированных» австро-немецких авторов, наряду с Бетховеном и Шубертом, Шуманом и Брамсом, оказался и Гуго Вольф, песнями которого Стравинский восторгался в один из июльских вечеров 1967 года, вместе с Крафтом слушая их в записи (особенно его поразила Lied «Ах, Господь, что даст земля»).

Тогда Стравинский, уже ввергнутый в изнурительную больничную «одиссею», еще находил в себе силы иронизировать по поводу собственной физической немощи, прошедших и предстоящих операций, роботоподобного медицинского персонала и процедур с радиоактивным фосфором. Вместе с тем, в очередной раз выйдя из клиники, композитор констатирует, что этот «арест длился в два раза дольше и был в тысячу раз страшнее»¹⁹⁸. А «Слово о полку Игореве» в одном из интервью он вспоминает пронзительной цитатой о «ранах Игоревых»¹⁹⁹. Об истинном положении дел знали его близкие. В октябрьском письме 1968 года старший сын композитора, Фёдор Игоревич Стравинский, сообщал кузине Ксении Юрьевне Стравинской в Ленинград: «Я не могу тебе описать его состояние, это душераздирающе! <...> У него неизменно сохранилось его острое восприятие вещей, но это — восприятие страдания, не только морального, но и физического»²⁰⁰.

Если даже некоторые пьесы Шумана в то время «задели» Стравинского, по его словам, «так же чувствительно, как бормашина зубного врача, когда она добирается до нерва»²⁰¹, он не мог не реагировать на кровоточащие lamento тех песен Гуго Вольфа, где в роли музыкальных

¹⁹⁷ Там же. С. 317.

¹⁹⁸ Там же. С. 313.

¹⁹⁹ Там же. С. 302.

²⁰⁰ Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких. М., 1978. С. 197.

²⁰¹ Публицист. С. 317.

персонажей выступают принимающий муки Христос и иступленно сострадающая ему смертная душа.

«Ему хотелось сказать нечто о смерти, и он чувствовал, что самому ему это не удастся сделать», — так объяснял появление песен Вольфа в композиторском багаже Стравинского Р. Крафт²⁰². Нельзя не согласиться с первой половиной комментария, тогда как вторая его часть требует некоторого уточнения.

В ближнем окружении Стравинского в поздние годы смерть значилась среди запрещенных тем. Одного уважаемого почитателя, подарившего Стравинскому фотографию посмертной маски Бетховена, по-настоящему шокировал пароксизм ярости и отвращения, который обрушил на него кумир. «Он был похоронен в Венеции не потому, что выразил желание быть погребенным именно там (хотя и любил этот город), — отмечает М. Оливер, — но потому, что никто не отваживался обсуждать с ним этот вопрос»²⁰³. «Вероятно, с детства убежденный родителями в том, что его собственное здоровье внушает опасения, — продолжает исследователь, — долгожитель Стравинский был свидетелем преждевременных смертей пяти членов своей семьи и сам нередко страдал от болезней, угрожавших летальным исходом»²⁰⁴.

Не потому ли в театральном и камерно-вокальном творчестве Стравинского с ранних лет развивается образ «Сада смерти», меняющийся в зависимости от историко-стилевых координат сочинения, будь то мирискусническое Кашеево царство в балете «Жар-птица» или изысканная китайщина страны умерших в опере «Соловей», неоклассические асфоделевые луга Аида в мелодраме «Персефона» и балете «Орфей» или райский мираж Островов блаженных, озаряющий хогартовскую Англию в опере «Похождения повесы»? И в обработках Двух духовных песен Вольфа

²⁰² Цит. по: *Вершинина И.* Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 2. С. 304.

²⁰³ *Oliver M.* Igor Stravinsky. P. 18.

²⁰⁴ *Ibid.*

он размышляет о смерти. Поэтому последняя композиция (точнее, рекомпозиция) Стравинского примыкает к таким опусам мировой музыкальной литературы, как «Четыре строгих напева» Брамса, «Три стихотворения Микеланджело» Вольфа, «Четыре последние песни» Р. Штрауса, «Сюита на стихи Микеланджело» Шостаковича, наконец, «Четыре песни, чтобы переступить порог» Жерара Гризе, предсмертное сочинение лидера спектральной музыки, созданное в 1998 году.

«Возможность смерти всегда была рядом, в конце концов, она ведь запланирована. Возросла лишь ее вероятность», — уточняет Стравинский в восемьдесят пять, когда смерть исподволь становится реальностью его жизни²⁰⁵. «...Я умру лет через пять, а возможно и раньше, — предполагает композитор в разговоре с интервьюером за четыре года до своего ухода. — Мысль эта не особенно беспокоит меня»²⁰⁶. На самом деле мысль эта очень беспокоила его, иначе Игорь Фёдорович не перечитывал бы «по какому-то несчастливому стечению обстоятельств» «Смерть Ивана Ильича» Толстого, не обсуждал бы проблему эвтаназии с журналистами, не удивлялся бы затее с «кремационными блюзами», предлагавшимися в перечне услуг одного из лос-анджелесских похоронных бюро²⁰⁷. Иначе он не написал бы в 1966 году *такой* Реквием. *Requiem Canticles*, «Заупокойные песнопения» для контральто, баса, смешанного хора и оркестра стали последним крупным сочинением Стравинского, по завершении которого началось резкое ухудшение здоровья композитора.

Сергей Слонимский сказал однажды, что реквием — это произведение, которое «пишется один раз в жизни»²⁰⁸. В случае со Стравинским оказалось, что даже немного меньше, чем один раз, настолько редуцированы контуры общепринятой канонической формы заупокойной службы в ее музыкальном

²⁰⁵ Публицист. С. 299.

²⁰⁶ Там же.

²⁰⁷ См.: Там же. С. 311, 304.

²⁰⁸ Цит. по: Мацокина Е. В творческой лаборатории С. М. Слонимского: страницы истории создания Реквиема // Musicus. 2016. № 1. С. 20.

выражении. Сам автор называл сочинение «карманным реквиемом» или «мини-реквиемом». Музыка XX века знает разные варианты нетрадиционных решений жанра, идет ли речь о реквиемах Бриттена, Хиндемита и др. Но Стравинский в своих «Заупокойных песнопениях» не только полностью устранил обязательные *Offertorio*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Lux aeterna*, он фактически отказался от главной части — *Requiem aeternam*. В действительности композитор дал очень лаконичную интерпретацию этого стиха за несколько месяцев до начала работы над Реквиемом — в Интроите памяти поэта Т. С. Элиота (1965). *Introitus*, входной стих заупокойной службы, ведет во «мрак тени смертной, где нет устройства, где темно, как сама тьма», — не случайно эти слова Стравинский подчеркнул в своем экземпляре русской Библии (Иов 10:22)²⁰⁹. Погружаться в этот мрак повторно — в следующей своей композиции, как того требовали законы жанра, ему было по-человечески страшно. Недаром он замечал: «...Реквием в моем возрасте слишком задевает за живое»²¹⁰.

Этим же психологическим фактором, фактором страха, на наш взгляд, отчасти объясняются и рекордная краткость реквиема Стравинского (ок. 16 минут), и стремительность работы над ним, и некоторые смещения в его музыкальной драматургии. Например, очевидное доминирование инструментального материала над вокальным, ведь несущую конструкцию всей 9-частной формы и суть образной концепции образуют, как известно, именно три инструментальные части — Прелюдия, Интерлюдия и Постлюдия²¹¹.

Инструментализация вокальной по природе формы явилась оборотной стороной своего рода «эстетики избегания», распространявшейся на интонируемое слово, превратив реквием Стравинского в некий «конспект»

²⁰⁹ Баранова Т. Стравинский — читатель и библиофил (о русской библиотеке композитора) // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. С. 40, сн. 46.

²¹⁰ Публицист. С. 287.

²¹¹ Поначалу композитор даже думал о варианте названия *Sinfonia da Requiem*, но потом с раздражением обнаружил, что еще в 1940 году его опередил Бенджамин Бриттен.

жанра (И. Я. Вершинина). Вокальные фрагменты буквально проносятся перед слушателем: тихий хорал *Exaudi* (всё, что осталось от входного стиха); взрыв *Dies irae* с эффектом хорового эха; кратчайшая двусторонняя ария баса *Tuba mirum*, где отсвет фатальных трубных фанфар падает и на ритм вокальной партии; выдержанный ламентозный стиль арии контральто *Lacrimosa*... В Реквиеме Стравинский вновь прибегает к приему хорового скандирования *parlando*, как это было в Интроите, а ранее в «Плаче пророка Иеремии» и «Проповеди, притче и молитве». Здесь есть хоровая декламация, ритмизованная в *Dies irae*, и свободная, отмеряемая лишь крупными тактами в коммунии *Libera me*, последней вокальной части, — тревожное «бормотание прихожан» (И. Стравинский), молящихся в храме вместе с поющим квартетом корифеев хора.

Для инструментальной Прелюдии Стравинскому понадобились только струнные (без контрабасов), стенающие и вопящие, содрогающиеся от ужаса в биении репетиций шестнадцатых. Инструментальная Постлюдия — по контрасту — приносит диктат чистого ритма, обезличенного ударно-звонного начала (вибрафон, колокола, челеста, арфа, фортепиано); отрешенные колокола Постлюдии разворачивают всю форму во вселенское пространство, где медленно воздвигается колоннада «аккордов смерти» — призрачных снопов ледяного космического света²¹².

Таков «мини-реквием» Стравинского. «Когда Шютц написал свой Реквием, он был на четыре года старше, — ревностно ведет свою сравнительную статистику Стравинский. — Рихарду Штраусу было на год больше, когда он писал свои последние песни»; «через месяц я буду старше Толстого на два года»; «я чувствую успокоение при мысли о моем прадеде,

²¹² К подобной звуковой материи Стравинский приближался в ранней кантате «Звездоликий» (1912) на апокалиптический текст Бальмонта: там — гроздя сложнейших аккордов, переливающихся новыми красками едва ли не на каждом слоге, вспыхивают протуберанцами туттийных оркестровых вертикалей. Неземное свечение этой партитуры почувствовал несколько ошеломленный адресат посвящения Клод Дебюсси, сказав, что эта «кантата для планет» напоминает ему «гармонию вечных сфер Платона» и исполнять ее можно только на Сириусе или Альдебаране (Диалоги. С. 93).

дожившем до 111 лет, и мне хотелось бы представить себе, каким он был в 84 года»²¹³. В этих подсчетах надежда сменяется усталостью: «Мой смертный приговор отсрочен, скажем, с без одной минуты двенадцать до двенадцати тридцати (я надеюсь, не позже!)». И примирением: «Теперь я знаю, что там, где смерть, там присутствует и *преемственность*»²¹⁴.

Думается, композитор обрел некую точку опоры в осознании одного из аспектов смерти как некоей экзистенциальной традиции, к которой и ему предстояло приобщиться. Возможно, этим отчасти объясняется большой удельный вес обработок «чужой» музыки в позднем творчестве Стравинского. Мастера прошлого были для него не столько «донорами» музыкальных идей, сколько членами огромного профессионального братства, к которому он готовился примкнуть. Не исключено, что, реконструируя сочинения Дезуальдо, Баха, Сибелиуса, Вольфа, Стравинский вступал в диалог с ушедшими собратьями по цеху и прокладывал звуковые пути в неведомые пределы.

Его последний «Сад смерти» — «Totengarten», сконструированный на основе песен Вольфа, — сад печали, где растут цветы и терн, воплощает идею христианской любви. Вольф становится для Стравинского не только олицетворением позднего романтизма, он выступает в роли проводника вглубь немецкой художественной традиции.

Если вернуться к первоисточнику, то следует прежде всего обратить внимание на то, что из тринадцати стихотворений раздела «Geistliche Lieder» поэтической антологии Эмануэля Гайбеля и Пауля Хайзе «Spanisches Liederbuch» Гуго Вольф для своей «Испанской книги» отбирает десять образцов. Он игнорирует гимнические 12-е и 13-е стихотворения сборника, завершая краткое жизнеописание Иисуса Христа трагедией распятия. Отечественные и зарубежные специалисты по творчеству Вольфа полагают, что евангельская тематика в сочетании с обобщенным образом любящей

²¹³ Публицист. С. 284, 261, 274.

²¹⁴ Там же. С. 311, 300.

души, драматически действенная форма некоторых миниатюр (диалоги!), сам тип экспрессивной вокальной декламации приближают «духовные песни» Вольфа к немецкой пассионной традиции в разных ее исторических формах — от респонсорной до ораториальной.

В базельском архиве Стравинского хранится нумерованная папка, содержащая полную рукопись и эскизы обработок, а также издание песен Вольфа из личной библиотеки Стравинского с пометами владельца: Hugo Wolf. *Spanisches Liederbuch. Band I. Geistliche Lieder.* Frankfurt: C. F. Peters, [s. a.]. На странице содержания сборника есть отчеркивания красным стержнем — напротив семи из десяти песен. Просматривая ноты, Стравинский делал предварительный выбор, поначалу оставив в стороне № 4, 7 и 10²¹⁵. Между тем в окончательную версию вошли № 9 и 10. Именно в этих нотных текстах есть карандашная разметка (цифры в квадратных скобках через каждые пять тактов), выполненная, скорее всего, Р. Крафтом. Рука Стравинского (красный карандаш либо красный стержень) угадывается в корректуре пары ошибок, допущенных при издании № 10, в этой же песне есть намеки на инструментовку (т. 29, 31, 39).

В автографах обработок обращает на себя внимание нотная бумага с крупной разлиновкой, по 12 нотоносцев на листе: вероятно, из-за слабевшего зрения Стравинский не использует привычную партитурную бумагу. Кроме того, заметно, как дрожит рука композитора — при написании названий песен (без вольфовских номеров), темповых и иных указаний; тактовые черты он поэтому предпочитает прочерчивать при помощи линейки.

Показательно, что в цикле Вольфа внимание Стравинского привлекли резонировавшие его собственным страданиям *Crucifixus-Lieder*, построенные по модели диалога; кроме того, с музыкальной точки зрения, композитор не

²¹⁵ Ясно, почему он оставил за скобками № 4: там достаточно подвижная, специфически фортепианная фигурация шестнадцатых проходит сквозь всю пьесу.

мог не услышать в них «сплав изощренной поствагнеровской идиомы с бахианским хроматизмом в его наиболее радикальном выражении»²¹⁶.

В версии Стравинского черты шютцевско-баховского *Passionston*, свойственные оригиналу, оттенены инструментальными антифонами: хор духовых с намеком на органнйй регистр поддерживает вопрошающие реплики смертной души; хорал струнных, наподобие страстного нимба, сопровождает ответы Иисуса²¹⁷.

Любопытно проследить, какие изменения (помимо собственно инструментовки) Стравинский произвел в исходном нотном тексте песен, вступая в творческий диалог с Вольфом. В первой песне он оставляет указание Вольфа в начале: «*Sehr langsam und innig*» / «Очень медленно и задумчиво», как и ремарку «*schmerzlich*» / «скорбно, с болью» в голосе перед второй строфой (т. 11). Не меняя динамики вокальной партии, в инструментальном сопровождении Стравинский принципиально отказывается от *f* и заменяет его на *mf*. В итоге уже в первой инструментальной фразе преобразуется рисунок вольфовского *diminuendo*, где вместо череды двух *f*, двух *mf*, двух *p* появляются четыре *mf*, два *p* и затем *pp* в ответе Христа.

Во второй песне композитор предпочитает заменить немецкие ремарки на итальянские: вместо начального «*Langsam und mit tiefer Empfindung*» / «медленно и с глубоким чувством» выставляет *Andante*; вместо «*schwer*» / «грудно» (т. 35) — *pesante, mf*; обозначения «*etwas belebter*» / «немного оживленнее» (т. 11) и «*Erstes Zeitmaß*» / «первый темп» в начале репризы (т. 47) и вовсе устраняет²¹⁸. Вторая пьеса в прочтении Стравинского последовательно воплощает микродинамику Вольфа, поэтому она более контрастна: полюсами являются *pp* и *ff*. Судя по состоянию рукописных

²¹⁶ *Youens S. Wolf, Hugo (Philipp Jacob) // Grove—2001. Vol. 27. P. 484.*

²¹⁷ Особенно отчетливо этот принцип инструментовки воплощен в первой песне.

²¹⁸ В публикации партитуры, подготовленной И. Я. Вершининой на основе печатных материалов издательства «Честер», изменения, предпринятые композитором во второй песне, не учтены, за исключением замены «*schwer*» на «*pesante*» (см.: Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 2. С. 283–292).

материалов, вторая песня далась Стравинскому труднее, о чем говорит и количество набросков, и облик полного автографа, весьма пестрого и неоднородного, — с двумя вклейками, со следами резинки и соскабливаний, с использованием нескольких пишущих предметов — от простого карандаша до фломастеров и стержней разных цветов (коричневого, синего, черного, голубого, красного).

Процесс инструментовки первой песни проходил более гладко и споро. Немецкое название, как и в № 10, записано синим; полный автограф выполнен коричневым фломастером и содержит два круга небольших корректур (красным стержнем и простым карандашом). Число эскизов минимально и помещается на двух крохотных листках блокнотного типа; на одном из них (с логотипом *Ambassador Hotels Chicago*), вероятно, впервые зафиксирована краеугольная для инструментовок идея применения струнной группы в аккордах, поддерживающих реплики Христа.

Пожалуй, Две духовные песни Вольфа–Стравинского можно уподобить миниатюрным — «карманным пассионам» (по аналогии с его «карманным реквиемом»). Если в композициях *Мессы*, *Threni*, *Requiem Canticles* Стравинский отдал дань католической духовной традиции, то аранжировка немецкоязычных духовных песен Вольфа вместе с обработкой баховских хоральных вариаций «*Vom Himmel hoch*» в определенном смысле составляет вклад композитора в немецко-протестантскую культуру. Впрочем, *Lieder* Г. Вольфа послужили для Стравинского мостом не только в немецкое барокко. Ретроспективный маршрут пролегал и далее, в ренессансную эпоху, причем главные ориентиры были здесь романскими.

Литературный первоисточник «Испанской книги песен» Г. Вольфа вышел в свет в 1852 году; антология испанской фольклорной поэзии в немецких переводах Гайбеля и Хайзе несла мощный заряд романской позднеренессансной культуры. Здесь были представлены народные стихи XVI–XVII веков — анонимные или «пересказанные» испанскими и португальскими мастерами слова, включая таких, как Хуан де ла Крус, Лопе

де Вега, Жиль Висенте, Луис де Гонгора, Камознс, Лопес де Убеда. (Текст первой песни, выбранной Стравинским, — аноним в переводе Хайзе, текст второй песни в испанском оригинале принадлежит Хосе Вальдивьельсо (начало XVII века) и переведен Гайбелем).

Составители поэтического сборника Гайбель и Хайзе отдали дань длительной моде на испанскую экзотику в Германии. Не удивительно, что сотрудничество молодых литераторов достигло апогея в Мюнхене, где немецкое «томление по югу» принимало особенно острые формы.

Выросший у границ Италии католик Гуго Вольф, по словам Р. Роллана, всегда «утешался мыслью, что в его роду имеется несколько капель латинской крови»²¹⁹. Если в творческих биографиях предшественников и современников австрийского композитора (от Шумана до А. Рубинштейна) обращение к испанской поэтической антологии осталось лишь кратким эпизодом, то в наследии Вольфа 44 песни «Испанской книги», над которыми он работал как одержимый, ознаменовали решительный поворот к романской теме, нашедшей продолжение в «Итальянской книге песен», в оперных сочинениях, в микеланджеловском цикле.

Думается, во вдохновенных «Geistliche Lieder» Вольфу удалось создать музыкальный эквивалент испанской католической идеи, сочетающей истовость религиозного переживания с чувственностью. Так, в 9-й песне сборника — «Ах, Господь, что даст земля...» — ультрахроматизм экстатических тренодий чередуется с «просветленной диатоникой палестриновских хоральных аккордов»²²⁰. (Чем не антиномия дионисийского — аполлонического по Стравинскому?)

Для Стравинского романская виньетка в поэтике обработанных им немецкоязычных вольфовских песен, наподобие последнего росчерка пера, завершила огромную романскую тему, богато раскрытую в его собственном

²¹⁹ Роллан Р. Гуго Вольф // Роллан Р. Собрание музыкально-исторических сочинений: в 9 т. Т. 5. Музыканты наших дней / пер. с фр. Ю. Л. Вейсберг; коммент. Б. Левики. М., 1938. С. 178.

²²⁰ Коннов В. Песни Гуго Вольфа. М., 1988. С. 50.

творчестве и имевшую множество ответвлений — итальянское, франкское, латинское, греко-римское...

Наконец, еще один адрес последнего странствия Стравинского — быть может, самый неожиданный. В инструментовках Песен Вольфа завуалирован мотив художественной телепортации в Петербург. Речь идет о связях с вокальной «Легендой» Чайковского на слова Плещеева («Был у Христа-младенца сад...» из «Детских песен» оп. 54), завершающейся «пассионным» четверостишием:

И из шипов они сплели
Венок колючий для Него.
И капли крови вместо роз
Чело украсили Его.

Не секрет, что гармоническая последовательность, открывающая вольфовскую песню «Ах, Господь, что даст земля», очень напоминает начало оркестрового вступления ко второй картине «Евгения Онегина». Можно с уверенностью утверждать, что уже первый малый уменьшенный септаккорд немецкой *Lied* звучал для Стравинского обертонами петербургского прошлого (см. пример 30).

Сходным образом Стравинский слышал и Канцонетту Сибелиуса, аранжируя ее пятью годами раньше песен Вольфа. С инструментовкой Канцонетты сближает обработки Вольфа и такая конкретная деталь, как редкий для Стравинского размер $\frac{6}{4}$ (во второй вольфовской песне)²²¹, уводящий к началу русского периода творчества композитора — не только к «*La lune blanche*» из «Двух стихотворений Поля Верлена» оп. 9, но и к «Погребальной песне» оп. 5 на смерть Римского-Корсакова, отмеченной печатью сильных вагнеровских влияний²²².

²²¹ Прелюдию и фугу *cis-moll* И. С. Баха с таким же метром $\frac{6}{4}$ композитор выберет для аранжировки в 1969 году.

²²² Подробнее об этом см. в следующем параграфе главы.

Воспоминания детства и юности, одолевавшие композитора во второй половине 1960-х («ностальгией я заболел недавно»²²³), вели его в город, музыкальный истеблишмент которого подразумевал весьма интенсивные немецкие тона благодаря увлечению петербургского общества конца 1880-х — 1890-х Брамсом и Вагнером. Имя Г. Вольфа начинает вписываться в культурную панораму российской столицы несколько позже. Едва ли не первым источником сведений о Вольфе становится в Санкт-Петербурге «Русская музыкальная газета». В 1896 году ее читатели, среди которых уже вполне мог быть и юный Игорь Стравинский, получают нейтральную информацию о создании общества «Hugo-Wolf-Verein» в Берлине²²⁴. В 1898-м на страницах издания появляется ироническая заметка о живущем в Вене молодом композиторе Гуго Вольфе, «песни которого, внезапно появившиеся в значительном числе, сразу завоевали нескольких очень горячих поклонников. <...> И вдруг в Вене уже образовалось общество имени молодого музыканта, и это общество уже успело собрать и издать <...> несколько статей и отзывов о романсах и опере Г. Вольфа!»²²⁵ В 1903-м тон публикаций ощутимо меняется; безвременно скончавшегося композитора настигают посмертные лавры: «Гуго Вольф — музыкальная величина в России совершенно неизвестная; смерть его в начале нынешнего года прошла у нас незаметно. В Германии и Австрии имя Вольфа пользуется не только славой, но и искренней симпатией. <...> Наши певцы поступили бы вполне благоразумно, познакомив публику с циклом его песен»²²⁶.

Среди первых слушателей сочинений Вольфа в Петербурге оказался Игорь Стравинский, с 1902 года завсегда́тай Вечеров современной музыки — авангардной концертной организации, знакомившей петербуржцев с самыми свежими европейскими и российскими новинками. Как удалось установить, уже в 1904 году по крайней мере в двух концертах «Вечеров», проходивших

²²³ Публицист. С. 273.

²²⁴ Русская музыкальная газета. 1896. № 3. Стб. 385.

²²⁵ Русская музыкальная газета. 1898. № 8. Стб. 772.

²²⁶ Русская музыкальная газета. 1903. № 36. Стб. 814–815.

в в том сезоне в здании Санкт-Петербургской музыкальной школы на Невском, 16, звучали сочинения Гуго Вольфа: 5 апреля — песни в исполнении Забелы-Врубель и Медема, 16 декабря — Итальянская серенада и песни в исполнении Декановой и Медема²²⁷.

«Я любил наблюдать за чайками, в особенности, когда вода в каналах поднималась; город тогда до самого носа погружался в воду, рыбы плавали ближе к поверхности, птицы кружились низко над водой, — эти картины петербургского детства Стравинский воскрешал в „Диалогах“. — Ребенок не понимает, почему вид чаек так глубоко трогает его, но старый человек знает, что он напоминает ему о смерти и что чайки были точно такими же и в то время, когда в один из ноябрьских полдней, в возрасте семи или восьми лет, он наблюдал за ними на Неве»²²⁸. Как раз в один из ноябрьских полдней 1889 года, когда семилетний Игорь Стравинский мог наблюдать за чайками на Неве, в австрийском местечке Перхтольдсдорф вблизи Вены Гуго Вольф написал первую из двух испанских песен²²⁹, к которым почти через восемьдесят лет обратится русский композитор на закате своих дней.

8.5. Вагнериана²³⁰

²²⁷ См.: Русская музыкальная газета. 1904. № 10. Стб. 272; Русская музыкальная газета. 1905. № 1. Стб. 23.

²²⁸ Диалоги. С. 7.

²²⁹ Песня «Herr, was trägt der Boden hier» написана Вольфом 24 ноября 1889 года (см.: *Youens S. Wolf, Hugo*. P. 495).

²³⁰ В тексте данного раздела использован материал следующих публикаций соискателя: *Брагинская Н.* Вагнериана Игоря Стравинского // *Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г.* / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко. Т. 2. М., 2023. С. 109–120; *Braginskaya N.* Religion, Life and Death in St. Petersburg // *Stravinsky in Context*. P. 16–23; *Braginskaya N.* Funeral Song // *Stravinsky Encyclopedia-2021*. P. 179–181; *Брагинская Н.* Игорь Стравинский, opus 5: хроника возрождения // «Стравинский жив!»: сб. ст. / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. М., 2019. С. 255–270; *Igor Stravinsky. Funeral Song. Full Score / Preface and Editorial Note by N. Braginskaya*. Boosey & Hawkes: London, 2017. XII, 32 p. (Hawkes Pocket Scores series); *Брагинская Н.* О неизвестном музыкальном мемориале Н. А. Римскому-Корсакову: «Погребальная песня» И. Ф. Стравинского — утраченная и обретенная // *Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир: сб. ст. / науч. ред., сост. Л. О. Адэр*. СПб., 2016. С. 130–146; *Braginskaya N.* New Light on the Fate of Some Early Works of Stravinsky: The *Funeral Song* Rediscovery / transl. into English by

8.5.1. Стравинский против Вагнера: предварительные замечания

«Стравинский — антивагнерианец» — эта формула сегодня кажется аксиомой. Общеизвестна критика, которой Стравинский подвергает метод Вагнера на страницах «Хроники» и «Музыкальной поэтики», в многочисленных газетных статьях и интервью, в беседах с Робертом Крафтом. Зрелый Стравинский не приемлет Вагнера — «романтического вакханта»²³¹ с его пафосной эстетикой театра-храма, с литературностью и хаотичной импровизационностью его музыкальных конструкций; объектом нападков со стороны автора «Весны священной» становится и пресловутая «бесконечная мелодия», не имеющая «никаких оснований начаться и никаких причин окончиться»²³², и лейтмотивная система, язвительно уподобляемая им коллекции «гардеробных номерков»²³³. Так же скептически Стравинский оценивал и теоретические труды байройтского маэстро²³⁴.

Стравинский не оставил собственного трактата об опере, который содержал бы развернутую систему положений с обоснованиями, поскольку, говоря словами Петра Сувчинского, «не был писателем или поэтом в том смысле, в котором ими были Шуман и Вагнер»²³⁵. Еще М. С. Друскин отмечал, что Стравинский, «при бесспорной остроте ума, зоркости наблюдений, не имел склонности ни к теории искусства, ни к эстетике»²³⁶. А сам композитор в переписке с Ш.-Ф. Рамо признавался: «Каждый (и я тоже) может изрекать интеллектуальные вещи; но если меня просят написать их,

S. Walsh // *Acta musicologica*. LXXXVII (2). 2015. P. 133–151; Брагинская Н. О судьбах некоторых ранних сочинений Стравинского: возвращение «Погребальной песни» // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 89–97, а также другие статьи автора, связанные с «Погребальной песней» (см. Список литературы).

²³¹ Walsh S. *Stravinsky*. A Creative Spring. P. 30.

²³² Поэтика. С. 201.

²³³ Там же. С. 207. Стравинский состязается в остроумии с Дебюсси, в статье «К столетию Вагнера» сравнившим тетралогию с «телефонным справочником» (цит. по: Там же).

²³⁴ «Изобретателен Стравинский и в постоянно неверном написании вагнеровского Gesamtkunstwerk — то Gesamt Kunst-Werk, Gesamt Kunst Werk», — отмечают авторы «Часов Аполлона» (Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. О Стравинском / пер. с нидерл. И. Лесковской под ред. Б. Филановского. СПб., 2003. С. 93).

²³⁵ Цит. по: Dufour V. Assuming Co-authorship: Stravinsky and His «Ghostwriters» // *Stravinsky in Context*. P. 125.

²³⁶ Друскин М. С. Игорь Стравинский. Т. 4. С. 34.

т. е. зафиксировать, меня внезапно охватывает некое беспокойство из-за нехватки компетенции в мастерстве формулировок их. Это поистине целое ремесло, как Вы отлично знаете. Должен Вам признаться, что я в нем не преуспел и, кроме того, сознаюсь не без грусти, что я ленив от природы»²³⁷. И всё же совокупность отдельных высказываний Стравинского, неотъемлемых от его музыкально-театральной практики, позволяет составить представление об оперных воззрениях русского композитора. Взять за точку отсчета вагнеровскую музыкальную драму принципиально важно, ведь, по справедливому замечанию А. А. Баевой, «как в начале века, так и в 20-е годы своего рода барометром, дающим возможность определить характер оперных (и, шире, театральных. — *Н. Б.*) исканий, служит отношение к Вагнеру»²³⁸. Свою, альтернативную «теорию оперы», Стравинский создает на основе неоклассической идеи порядка и противопоставляет субъективному произволу так называемой «оперы в прозе», то есть вагнеровской музыкальной драмы и ее ответвлений, обузданную объективно историческими условностями «оперу в стихах»²³⁹, которая восстанавливает в правах и дореформенные атрибуты жанра — сольные, ансамблевые, хоровые формы, и дискретную («номерную») логику их чередования в противовес сквозному симфонизированному движению вагнеровского и пост-вагнеровского образца. Но было ли так всегда с Игорем Стравинским?

8.5.2. Молодой вагнерианец в Петербурге

8.5.2.1. Ранние вагнеровские штудии Стравинского

Систематизация биографических данных композитора, архивных документов, опубликованных писем и иных свидетельств, включая

²³⁷ Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамю / публ. И. И. Блажкова; пер. с фр. В. М. Клеваева; подготовка текста и комментарии И. И. Блажкова, Н. А. Брагинской; вступ. ст. Н. А. Брагинской // Научный вестник Московской консерватории. Т. 12. Вып. 3 (сент. 2021). С. 49–50 (письмо от 16 декабря 1928 года).

²³⁸ Баева А. А. Стравинский и опера // Стравинский в контексте времени и места / ред.-сост. С. И. Савенко. М., 2006. С. 21.

²³⁹ Диалоги. С. 178.

музыкальные, позволяет воссоздать обширную панораму контактов с наследием Вагнера на разных фазах творческого пути русского мастера и внести новые нюансы в интерпретацию его «вагнерианы».

Камертоном для современных представлений о петербургских исканиях молодого композитора пусть послужит новогоднее поздравление Николая Финдейзена семье Стравинских от 28 декабря 1900 года; в нем есть поразительная характеристика, данная Финдейзенем 18-летнему Игорю Стравинскому: «музыкант-вагнерианец»²⁴⁰! Действительно, Вагнер был не просто преходящим юношеским увлечением (как сдержанно вспоминает сам композитор в преклонные годы²⁴¹), но настоящим кумиром для подростка Стравинского: он захлеб читал с листа вагнеровские клавиры из библиотеки отца, без колебаний тратил карманные деньги на покупку дорогих вагнеровских партитур и «ревностно изучал» их²⁴², так что примерно к шестнадцати годам досконально знал все оперы Вагнера. В своей ранней любви к немецкому гению Игорь Фёдорович не был оригинален: на рубеже XIX–XX веков музыка Вагнера являлась неотъемлемым компонентом «петербургского текста», петербургского культурного быта. И дело не только в том, что в просвещенном столичном обществе считалось хорошим тоном играть Вагнера в четырехручных переложениях²⁴³.

Для формирования интересов Игоря Стравинского определяющую роль сыграл его ближний, домашний круг: думается, что первое погружение будущего композитора в мир Вагнера произошло через музыкальную практику его отца — Фёдора Игнатьевича Стравинского. Анализ репертуарных списков и хронографа выступлений именитого певца

²⁴⁰ Переписка-1. С. 90.

²⁴¹ Диалоги. С. 36.

²⁴² Хроника (Савенко). С. 17. Судьба этих уникальных партитур, наверняка содержавших пометы владельца, неизвестна; в огромной личной библиотеке Стравинского, хранящейся ныне в Фонде Пауля Захера, они отсутствуют: как отмечает Татьяна Баранова-Монигетти, изучающая книжное и нотное собрания композитора, «базельская коллекция почти не отражает интересы Стравинского раннего периода» (*Баранова-Монигетти Т. Б. Нотная библиотека Стравинского в контексте его биографии и творчества (по материалам Фонда Пауля Захера)* // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 47).

²⁴³ Хроника (Савенко). С. 14.

показывает, что еще в киевские годы в его камерный репертуар вошел «Романс Вольфрама»²⁴⁴, а на сцене Мариинского театра ему довелось выступать в трех операх Вагнера: «Риенци», «Тангейзер» и «Лоэнгрин» (все поставлены в Санкт-Петербурге во второй половине 1870-х). Но если сценическая судьба «Риенци» оказалась короткой и партию патриция Колонны Фёдор Стравинский спел лишь 4 раза, то в двух других спектаклях он участвовал вплоть до середины 1890-х: как удалось подсчитать, 27 раз за свою карьеру он исполнил роль Германа, ландграфа Тюрингского в «Тангейзере» и 17 раз — роль короля Генриха Птицелова в «Лоэнгрине». Разумеется, в 1890-е тинейджер Игорь, проводивший в Мариинском театре «не менее пяти или шести вечеров в неделю»²⁴⁵, неоднократно наблюдал отца в этих спектаклях, а также был свидетелем его домашних штудий.

Переписка Фёдора Стравинского с Эдуардом Направником показывает, что во время летних отпусков 1893 и 1894 годов певец побывал на «Валькирии» в парижской Grand Opéra (с сыном Романом) и на «Гибели богов» в дрезденской опере (с сыновьями Романом и Юрием), оставив сочувственный отклик²⁴⁶. Летом 1898 года вместе с отцом в Европе оказался и Игорь; симптоматична запись от 25 августа в расходных книгах Фёдора Игнатьевича — о покупке, сделанной во Франкфурте-на-Майне: «Либретто вагнеровских опер Игорю»²⁴⁷.

Но, пожалуй, самое первое свидетельство увлечения младшего Стравинского Вагнером относится к 1896 году. Речь идет о сафьяновой записной книжке, подаренной Игорю, вероятно, по случаю праздника Пасхи

²⁴⁴ См.: *Клинько Т. В.* Основные даты жизни и творчества Ф. И. Стравинского. Список ролей Стравинского // Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания / сост. и примеч. Л. Кутателадзе; общ. ред. А. Гозенпуда. Л., 1972. С. 177.

²⁴⁵ Диалоги. С. 35.

²⁴⁶ Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания. С. 136.

²⁴⁷ Цит. по: Переписка-1. С. 81. Разумеется, это были либретто на языке оригинала — немецком, которым к тому времени уже хорошо владел 15-летний Игорь Стравинский. В Петербурге оперы Вагнера, как и сочинения других зарубежных авторов, ставились тогда исключительно в русских переводах.

и впервые описанной Ксенией Стравинской²⁴⁸. Тринадцатилетний (!) Игорь Фёдорович, тогда незадачливый гимназист, то и дело хватавший «двойки» и «тройки», внес в эту личную книжечку удивительный конспект об истории создания «Тристана» и «Парсифаля». Вот фрагмент записи, относящийся к «Парсифалю»:

«1877 — написан текст

1879 — написал вчерне оперу и инструментовал некоторые номера, в их числе Vorspiel. (Между 79 и 80 годом Вагнер отъезжал в Италию для лечения)

1882 — инструментован весь „Парсифаль“

1882 — 26 июля 1-е представление „Парсифаля“ и до 29 августа был даваем 15 раз»²⁴⁹.

Виктор Варунц отмечает: «Последнее „1882“ взято Стравинским в круг — ясно, что подчеркивается совпадение даты премьеры и года его рождения»²⁵⁰.

Содержательна хроника концертно-театральных впечатлений, которые интенсивно накапливал юный Стравинский в Петербурге — на пути к Вагнеру. Во-первых, он активно знакомился с фрагментами вагнеровских опер в симфонических программах, в частности, привозимых знаменитыми гастролерами — Артуром Никишем (1897, 1899, 1901) и Густавом Малером (1902, 1907). Заслуживают отдельного внимания гастролы Никиша с Берлинским филармоническим оркестром в апреле 1899-го: известно, что благодаря купленному отцом абонементу на четыре концерта Игорь прослушал в великолепном исполнении Berliner Philharmoniker увертюры к «Тангейзеру» и «Нюрнбергским мейстерзингерам», «Зигфрид-идиллию», «Шелест леса», вступления к «Лоэнгрину», «Тристану» и «Парсифалю»²⁵¹.

²⁴⁸ Стравинская К. Из семейного архива Стравинских // Советская музыка 1970. № 9. С. 154.

²⁴⁹ Переписка-1. С. 91. Этот «вагнеровский» фрагмент записи дополняют рисунки Стравинского — два фантастических замка с подписями автора «Байройт» и «Парсифаль», видимо, подразумеваемый Монсальват.

²⁵⁰ Переписка-1. С. 91.

²⁵¹ См.: Переписка-1. С. 66. Сам Стравинский указывал и на целые оперные спектакли, которыми дирижировал в Петербурге маститый вагнерианец Ганс Рихтер (см.: Переписка-1. С. 352; Хроника (Савенко). С. 15), но пока хронологию этих событий прояснить не удалось.

Во-вторых, если говорить об оперных спектаклях помимо трех вышеупомянутых отцовских («Риенци», «Тангейзер», «Лоэнгрин»), то «Тристан» и «Мейстерзингеры», как указывает Стивен Уолш, впервые были поставлены в Петербурге в 1898 году, но нечасто исполнялись; «Кольцо нибелунга» привозилось труппой Анджело Ноймана в 1889-м²⁵², когда Стравинский был еще слишком мал. Зато в начале XX века, в 1900–1905 годах, Направник осуществил постановку тетралогии на Мариинской сцене; серия спектаклей «Кольца» прошла и в 1908-м, в честь 25-летия со дня смерти Вагнера. Сохранились документальные подтверждения присутствия Стравинского именно на возобновленной версии тетралогии, они неразрывно связаны с именем Н. А. Римского-Корсакова. Если во время фортепианных уроков Леокадии Кашперовой Стравинский принужден был выдерживать схватки с мадемуазель-вагнероненавистницей, отстаивая свое мнение²⁵³, то «в классе» Римского-Корсакова, своего главного учителя и проводника вагнеровских идей в русской опере, доказывать гениальность немецкого мастера ему не пришлось.

Мемуарист Василий Ястребцев отмечает разные эпизоды корсаковских «сред», проходившие под знаком Вагнера: то проигрывание увертюры «Фауст» в четыре руки — едва ли не с участием Игоря Фёдоровича (ноябрь 1905), то обсуждение кунштюка Es-dur в начале «Золота Рейна» (февраль 1906)²⁵⁴. Сам Стравинский и в старости помнил, как однажды они вдвоем с Римским-Корсаковым слушали в Мариинском спектакль «Мейстерзингеров», следя по партитуре²⁵⁵. Еще более волнующие факты их совместных посещений вагнеровских опер приводит всё тот же Ястребцев. 14 / 27 марта 1908 года: «Был на „Валькирии“. В антракте перед 3-м действием издали видел Николая Андреевича, о чем-то оживленно разговаривавшего со Стравинским». 29 марта / 11 апреля 1908 года: «Был на „Зигфриде“. В первом

²⁵² См.: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 29.*

²⁵³ Диалоги. С. 36.

²⁵⁴ Переписка-1. С. 153, 157.

²⁵⁵ *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 29.*

антракте зашел в ложу к Римским-Корсаковым и Стравинским. Восхищались с Игорем Фёдоровичем гениальным 1-м актом этой оперы». 4 / 17 апреля 1908 года: «На „Гибели богов“ видел издали Николая Андреевича. В антракте, когда я заглянул к ним в ложу, кроме Володи Римского-Корсакова никого не было, так как и Николай Андреевич, и Стравинский отправились курить»²⁵⁶. Согласно «Воспоминаниям» Ястребцева, выходит, что весной 1908 года, за две-три недели до первого рокового приступа, настигшего Римского-Корсакова 16 / 29 апреля, когда Стравинский уже уехал на лето в Устилуг, последние творческие встречи ученика и учителя прошли в Мариинском театре — под сенью Вагнера, на спектаклях «Кольца».

8.5.2.2. «Погребальная песня» как пик вагнерианства

Магия Вагнера неминуемо должна была отразиться на композиторских опытах молодого Стравинского. Кажется, самой ранней печатью вагнеровских влияний отмечено фортепианное Скерцо 1902 года: в тематизме трио Грэм Гриффитс усматривает следы увертюры к «Мейстерзингерам»²⁵⁷. Но рельефнее всего вагнеризмы проявились в первых симфонических вещах Стравинского — Симфонии Es-dur op. 1 (1907), «Фантастическом скерцо» op. 3 (1908), «Погребальной песне» op. 5 (1908). Об этом частично говорят собственные признания автора (об op. 1 и 3)²⁵⁸, частично диагнозы критики и, разумеется, сама музыка.

Показательно, что после премьеры Симфонии Es-dur Финдейзен без обиняков написал: «Симфония сразу начинается славной вагнеровской темой»²⁵⁹. Фанфарно-маршевые торжественные образы, напоминающие о «Нюрнбергских мейстерзингерах», попадают и в финал цикла. Но вот фрагмент переписки Бориса Асафьева и Николая Мясковского за 1927 год:

²⁵⁶ Переписка-1. С. 188.

²⁵⁷ *Griffiths G. Stravinsky's Piano. Cambridge, 2013. P. 30.*

²⁵⁸ Вагнеровские влияния он отмечал и в вокально-симфонической сюите «Фавн и пастушка» op. 2 (см.: Диалоги. С. 233).

²⁵⁹ Переписка-1. С. 444. Впрочем, были и другие мнения; так, Юрий Курдюмов хвалил сочинение за отсутствие «неметчины» (см.: Там же. С. 443).

оба неодобрительно пишут о слишком высоких нотах в партии фагота в III части Симфонии Стравинского и сопоставляют их с аналогичными крайностями в увертюре к «Тангейзеру» — Римский-Корсаков «не цензурировал», ворчат мэтры²⁶⁰. Между тем сегодня можно задаться вопросом, не этот ли «вагнеровский» высокий фагот стал ранним предтечей знаменитого соло, открывающего «Весну священную»?

Оркестровое «Фантастическое скерцо» из-за сходства струящейся фактуры крайних разделов пьесы с музыкой «Грота Венеры» в «Тангейзере» петербургский рецензент предлагал называть не фантастическим, а «венерическим»²⁶¹. Сам Стравинский очень определенно указывал: «Медленный раздел из моего „Фантастического скерцо“ базируется на музыке Страстной пятницы (эпизод „Чуда Страстной пятницы“ в „Парсифале“. — Н. Б.)»²⁶². Вот она, «вагнеровская» бесконечная мелодия, начинающаяся у Стравинского в тембре альтовой флейты (см. пример 31)!

Сильнейшее воздействие «Парсифаля» Стравинский испытал в «Погребальной песне» (1908), написанной на смерть Римского-Корсакова. Теперь, после сенсационного возвращения в музыкальный мир этого произведения, на протяжении долгих десятилетий считавшегося утраченным, можно не просто строить догадки, но анализировать опубликованную партитуру, как и различные варианты исполнительских интерпретаций. Тем более что автору книги суждено было оказаться в самом средоточии возрождения «Погребальной песни» на всех стадиях — от находки оркестровых голосов в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории, первой научной презентации и реконструкции партитуры до подготовки мировой премьеры, первой публикации («Boosey and Hawkes») и первой аудиозаписи сочинения (Decca)²⁶³.

²⁶⁰ Переписка-3. С. 228.

²⁶¹ Переписка-1. С. 449.

²⁶² Диалоги. С. 57.

²⁶³ См. список основных публикаций, посвященных «Погребальной песне», в Приложении.

Любопытно, что ни сам Стравинский, начисто забывший потерянную пьесу, ни кто-либо из рецензентов после ее единственного при жизни автора исполнения (17 / 30 января 1909 года в Большом зале Санкт-Петербургской консерватории) не упомянул о присутствии весьма заметных следов Вагнера в ор. 5. Более того, ведущая тема «Погребальной песни» была расценена критиком Григорием Тимофеевым как «по своему характеру скорее русская»²⁶⁴! В действительности диатоника ее безупречно «белоклавишной»²⁶⁵ плавной мелодии в а-моII оказывается *обманчиво* «русской» (см. пример 32).

Тема имеет сложный интонационный генезис, в котором прочитывается явный немецкий акцент. В ней есть отзвуки Шуберта (вступление к «Неоконченной симфонии») и Бетховена (фуга из фортепианной сонаты № 31)²⁶⁶. Но больше всего здесь отсылок (намеренных или неосознанных?) к Вагнеру. Уже первый мотив основной темы «Погребальной песни» почти буквально перекликается с призывом Кундри «Par-si-fal!» во II акте одноименной оперы (см. пример 33), а череда кварт в дальнейшем движении словно намекает на интервальный абрис парсифалевской «темы колокольного звона». В некоторых штрихах основной мелодии «Погребальной песни» присутствуют и обертоны Римского-Корсакова, его «темы лебедей» из «Садко», на которую, впрочем, падает отраженный свет одного из мелодических образований, открывающих Vorspiel к опере «Парсифаль»²⁶⁷. Нельзя не упомянуть и об интервальном сходстве сегмента с нисходящими квартами в ведущей теме «Погребальной песни» с ариозо Демона «На воздушном океане», особенно с учетом немецкого контекста творчества А. Рубинштейна.

²⁶⁴ Переписка-1. С. 448.

²⁶⁵ Ремарка о «белоклавишной» природе темы *Largo* не просто фигура речи, если учесть, что Стравинский всегда сочинял за фортепиано.

²⁶⁶ Напомним, именно фрагменты сочинений Бетховена и Шуберта Стравинский инструментовал по заданию Римского-Корсакова в годы учебы (см.: Хроника (Савенко). С. 23).

²⁶⁷ Римский-Корсаков, остро интересовавшийся творчеством Вагнера, начал работу над «Садко» в 1892 году, через десятилетие после появления вагнеровской партитуры.

Показательно, что в памяти Стравинского осталось смутное воспоминание о «Погребальной песне» как опусе «наиболее передовом по использованию хроматической гармонии»²⁶⁸. От кого, если не от Вагнера, он воспринял эти новации? По контрасту с ангемитонным контуром основной темы, еще до ее появления, во вступительном разделе формируются хроматизированные фоновые звучности, которые в дальнейшем будут активно проникать и в тематический рельеф (см. пример 34). Логике последовательной, неуклонной хроматизации подчинено в пьесе развитие основной темы; заметим, на одной из фаз в нее вплетаются ниспадающие мотивы Романса Вольфрама из оперы «Тангейзер». Альтерационный процесс сопровождается погружением в глубокие бемольные тональности (вплоть до *as-moll*, ц. 7, что не редкость и для гармонического поля «Парсифаля»). В результате в репризных проведениях, несмотря на возвращение в исходный *a-moll*, экспрессивные малые секунды и септимы едва ли не шёнберговского толка предельно заостряют изменившийся рисунок основной мелодии, теперь сближающейся с лейтмотивом отчаяния Брунгильды (см. примеры 35, 36).

Хроматические спирали «Погребальной песни» имеют много общего с темой смерти из «Гибели богов», открывающей в опере Траурный марш на смерть Зигфрида; правда, в начале пьесы Стравинского эта интонационная параллель вуалируется приглушенной динамикой и замедленным движением — в тремолирующих четвертях *Largo assai, piano*, в сравнении с триолями шестнадцатых *Lugubre, fortissimo* у Вагнера.

Но в кодовой зоне «программное» сходство с вагнеровским Траурным маршем достигает максимума в почти неистовых *quasi*-стреттных вспышках тридцатьвторых (!), охватывающих группы скрипок и альтов в аккордах *divisi*, при крайне импульсивном нарастании звучности от *pp* до *f* в пределах полутора тактов! Гармонические детали эпизода, предваряющего Траурный марш в опере, угадываются в мистической хоральной концовке

²⁶⁸ Диалоги. С. 42.

«Погребальной песни», где троекратное возгласение трезвучия *a-moll* струнными и литаврами *f* прославляется призрачным эхо аккордов медных духовых *pp* — *c-moll*, *es-moll*, *fis-moll*. В чередовании этих тональных центров прочитывается опора на октатонику — «гамму Римского-Корсакова», но более общий прием контрастного сопоставления трезвучий, скорее всего, был воспринят Стравинским в упомянутом фрагменте «Гибели богов» — просветленном предсмертном «Прощании Зигфрида» с мерцанием *e-moll–C-dur*, *e-moll–d-moll* и вновь *e-moll–C-dur* под переливы арфовых пассажей. К слову, «неземная» арфа важна и в партитуре Стравинского, особенно в ее начальном и заключительном разделах.

В других особенностях оркестровки «Погребальной песни» тоже просвечивают отдельные вагнеризмы. Основная тема пьесы Стравинского звучит одногласно, что сближает ее с унисонным началом «Парсифаля»; но если Вагнер прибег здесь к смешению тембров (струнных и деревянных духовых), то у Стравинского ведущая мелодия в экспозиционном проведении поручена солирующей валторне — при полном молчании остального оркестра (см. ил. 9). Композитор, несомненно, знал о случаях применения такого оркестрового приема, прежде всего по знаменитому валторновому соло из II акта «Зигфрида», где главный герой выступает без поддержки оркестра: горделиво трубит в свой рог, бросая вызов Дракону и своей будущей судьбе. Разумеется, ведущая тема «Погребальной песни» лишена витальности и дерзновенности молодого Зигфрида, у Стравинского это печальный зов *p cantabile* (*bouché* / закрытым звуком), словно символизирующий одиночество, постигшее начинающего композитора после ухода Учителя²⁶⁹.

К «вагнеровским» деталям относится и использование нетипичного строя бас-кларнета, *in A* (вместо традиционного *in B*). Он был «подслушан»

²⁶⁹ По эмоциональной окраске эта тема ближе к аналогичному — «абсолютному» соло валторны из интродукции ко Второй («Малороссийской») симфонии Чайковского, которую Стравинский хорошо знал и выделял в своем небольшом дирижерском репертуаре.

Стравинским в «Лоэнгрине»; оригинальная партитура ор. 5 включала этот явный анахронизм для оркестровки начала XX века, устраненный при первой публикации сочинения в лондонском издательстве «Boosey and Hawkes» в 2017 году. Не без влияния Вагнера, на сей раз позднего, сложился в сочинении Стравинского образ английского рожка с его меланхоличными микросоло. При всех множественных пересечениях с элементами стиля Вагнера эти «подражания» не просто копируют оригинал, но претворяются Стравинским по-своему, со своим акцентом, быть может пока не столь явным²⁷⁰. Полностью забыв музыку ор. 5, композитор и в глубокой старости помнил «Погребальную песню» как лучшее из своих сочинений до «Жар-птицы»²⁷¹, потому что вложил в него тогда всё накопленное мастерство.

«Погребальная песня» может рассматриваться как род *Gesellenstück*²⁷² — работы, с которой подмастерье оставляет мастерскую учителя, демонстрируя усвоенные знания. Но только в случае с Игорем Стравинским мастерскую покинул не ученик, а учитель, отошедший в мир иной. Все прежние композиторские опыты Стравинского внимательно просматривались, комментировались и правились Римским-Корсаковым, за исключением «Фейерверка», который должен был стать музыкальным сюрпризом к свадебному торжеству в семье Учителя. После смерти наставника Игорь Стравинский остался без творческой опеки и поддержки: отца уже не было в живых, Сергей Дягилев еще не появился на его жизненном горизонте. В «Погребальной песне» воплотилась и горечь утраты, и объяснимое для амбициозного молодого автора страстное желание сделать вещь на максимуме своих возможностей, чтобы утвердиться в столичных художественных кругах; отсюда ставка, которую он делает на «передовой» вагнеровский и поствагнеровский хроматизм.

²⁷⁰ Уже на этапе Симфонии ор. 1 критики 1908 года заметили, что Стравинский не только «умеет хорошо обрабатывать заимствованный материал»: «нигде нет прямого подражания» (Переписка-1. С. 442–443, 444).

²⁷¹ См.: Диалоги. С. 42.

²⁷² Такое емкое сравнение В. Н. Холопова и Ю. Н. Холопов находят для Пассакалии ор. 1 А. Веберна, сочинением которой он завершал обучение в классе А. Шёнберга.

Ор. 5 — первое сочинение Стравинского, созданное им самостоятельно, без консультативной помощи, без оглядки на чужое мнение²⁷³. Несмотря на траурный заголовок, «Погребальная песня» стала в известном смысле поворотным опусом, она ознаменовала для будущего величайшего музыканта XX века прощание с ученическим прошлым и вступление в большую композиторскую жизнь. Недаром в пьесе столь сильны предчувствия новых свершений: ее начало (ворожба басов) звучит почти как начало «Жар-птицы» (см. пример 34).

8.5.3. Парадоксы рецепции

Но вернемся к вагнериане. При обилии столь очевидных, «живых» отсылок к Вагнеру и особенно к «Парсифалю», из-за 30-летнего запрета на исполнение за пределами Байройта, наложенного автором на последнюю оперу, долгое время Стравинский знал ее в основном по печатным изданиям, не имея возможности услышать целиком. Лишь фрагменты сочинения («кровоточащие куски», как их метко именует Уолш²⁷⁴) попадали в концертные программы. В 1912 году композитор наконец оказался в Байройте — по приглашению Сергея Дягилева: 20 августа вместе они посетили спектакль «Парсифаль», которым легендарный Ганс Рихтер завершал свою дирижерскую карьеру. В. П. Варунц приводит интригующие документальные сведения о тогдашних постановочных планах Дягилева²⁷⁵, что, возможно, и объясняет появление главы «Русского балета» в вагнеровском Festspielhaus. Стравинский же в тот вечер впервые

²⁷³ И фактически единственное оригинальное сочинение «посткорсаковского» этапа перед «Жар-птицей»; прослойку составляют инструментовки чужой музыки: две «Песни Мефистофеля о Блохе» Бетховена и Мусоргского, «Кобольд» Грига, две шопеновские миниатюры для балета «Сильфиды».

²⁷⁴ Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 29.

²⁷⁵ Речь идет о написанном годом ранее письме И. С. Остроухова к А. П. Третьяковой-Боткиной (от 16/29 августа 1911 года) из Карлсбада, где художник, тесно общавшийся с С. П. Дягилевым, познакомился и со Стравинским: «Дягилев часто отлучается отсюда; так, он побывал уже за эти две недели и в Мюнхене, и в Байрейте (хочет ставить „Парсифаля“, запрет которому кончается в 1913 году)» (Переписка-1. С. 297–298). Как видно из письма, Дягилев ездил в Байройт и предыдущим летом 1911 года.

воспринимал в реальных вокально-оркестровых звучаниях партитуру, которая магнетизировала его с тринадцати лет.

Через два с лишним десятилетия в «Хронике» Игорь Фёдорович в очень ироничных тонах описал этот свой визит в Байройт²⁷⁶, почти как Чайковский в своих фестивальных корреспонденциях 1876 года²⁷⁷. Но недаром Уолш призывает не доверять «парсифалевским» страницам «Хроники»²⁷⁸. Иначе что же вновь привело композитора на «Парсифаль» пять месяцев спустя после Байройта, ранней зимой 1913 года, уже в Монте-Карло, куда он специально ради этого прибыл из швейцарского Кларана? В Фонде Пауля Захера сохранилась программка спектакля, надписанная рукой Стравинского: «Parsifal в Монтекарловском театре. Я был в воскресенье 26/1 1913 в ложе Рауля Гинзбурга — ничего не видел (и слава Богу), только слышал»²⁷⁹. Через несколько дней, в письме к Максимилиану Штейнбергу от 2 февраля 1913 года, он уточнил свои впечатления: «Ничего не видел, ибо сидел в боковой ложе (Рауля Гинзбурга), о чем не жалею, ибо воспринял великое искусство Вагнера из непосредственных рук этого великана, а не из рук пигмеев, кишевших на сцене, — они безумно мешают (сознаю, что часть вины падает и на Вагнера в данном случае)»²⁸⁰. Поразительное высказывание обнаруживает как искреннее преклонение композитора перед гением Вагнера, так и невольную, объективными обстоятельствами обусловленную (боковая ложа!) попытку отстраниться от «видимой» / «делаемой» музыки, к которой всегда стремился Стравинский²⁸¹, и полностью сосредоточиться на

²⁷⁶ Хроника (Савенко). С. 35. С. И. Савенко отмечает, что в первом издании немецкого перевода «Хроники» этот фрагмент был купирован (см.: Там же. С. 134).

²⁷⁷ См.: Чайковский П. И. Байрейтское музыкальное торжество (IV, V) // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / вступит. ст. и поясн. В. В. Яковлева. М., 1953. С. 321–322.

²⁷⁸ Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 183.

²⁷⁹ PSS. Mf 119. S. 118.

²⁸⁰ Переписка-2. С. 14–15.

²⁸¹ «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения, — подчеркивал Стравинский в „Хронике“. — Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте» (Хроника (Савенко). С. 59). Обязательная для композитора

восприятию имманентно-звуковой материи. Именно на этот путь вычленения отдельных «вещественных» компонентов из целостной вагнеровской поэтики при полном отказе от вагнеровской музыкальной эстетики встанет Стравинский в ближайшем будущем. «Глубочайшая метаморфоза» (В. П. Варунц) в сознании композитора происходила постепенно, ее зерна зародились под влиянием новейшей французской музыки еще в Петербурге и проросли в ходе неофольклорных, позже неоклассических экспериментов, сформировавших новаторское театральное кредо Стравинского.

Тогда, в январе 1913-го, Стравинский сознательно прервал срочную работу над инструментовкой «Весны священной», чтобы побывать на одной из первых постановок оперы за пределами Байройта и посетить второй из трех эксклюзивных (закрытых) показов «Парсифаля»²⁸². Но пройдет еще шесть-семь лет, и композитор займет крайне резкую позицию по отношению к своему прежнему идолу. Январем 1921 года В. П. Варунц датирует начало последовательных антивагнеровских выступлений Стравинского в печати²⁸³, по мнению С. И. Савенко, «отчасти выросших из антигерманских настроений военных лет»²⁸⁴. Эти антигерманские настроения вызвали к жизни ироническое «Воспоминание о марше бошей» (1915), о котором уже говорилось в главе «Бетховениана» в связи с пародированием финала Пятой симфонии Бетховена, предпринятым здесь Стравинским. В полутораминутной фортепианной пьесе традиционно видят две австро-

визуализация музыкальной материи отразилась в названии и концепции книги А. Баевой «„Слышать музыку глазами“: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского» (М., 2015).

²⁸² Официально они были объявлены «репетициями», «...какая чепуха — что только не придумают, чтобы не нарушить завещание! — возмущался Стравинский (Переписка-2. С. 15); легитимность акции подтверждало присутствие Козимы Вагнер в зрительном зале. Два спектакля «Парсифаля», на которых композитор побывал в Байройте и в Монако, он помнил и в преклонные годы, однако ошибался с их датировкой, относя первый к 1911 году вместо 1912, второй — к 1920-м годам, вместо 1913 (см.: Диалоги. С. 57).

²⁸³ См.: Переписка-2. С. 486. Имеется в виду интервью, взятое у Стравинского Жоржем Суаресом и вышедшее под заголовком «Музыкальная эстетика. Стравинский не вагнерианец» (*Esthétique musicale. Igor Stravinski n'est pas wagnérien // Paris-Midi. 1921. 13 janvier*); см. публикацию Валери Дюфур: *Stravinski I. Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912–1939) / choisis, éd. et annotés par V. Dufour. Arles, 2013. P. 149–151.*

²⁸⁴ Савенко С. Мир Стравинского. С. 281.

немецкие модели, пришедшие из музыки Бетховена и Шуберта. Однако микрорефрен Марша — доминантсептаккордовый предыкт к бравой «бетховенской» теме — практически цитатно воспроизводит мотив из «Лоэнгрина» — начало фанфарной темы популярного антракта к 3-му действию.

8.5.4. *Gesamtkunstwerk* и модернистский театр Стравинского

Почему отход Стравинского от Вагнера принял в 1920-е годы столь радикальный характер? Почему вагнеровская модель музыкальной драмы вызывала у него идиосинкразию? И почему зрелый Стравинский столь беспощадно критиковал вагнеровскую музыкальную форму?

Современное вагнероведение, так же как и продолжающиеся исследования творчества Стравинского, в частности представленные в британском сборнике «*Stravinsky in Context*» (2021, серия Cambridge University Press «Композитор в контексте»), дают богатую пищу для размышлений. При отсутствии публикации, напрямую посвященной теме «Вагнер и Стравинский», в целом ряде статей этого сборника так или иначе затрагивается тема модернистского театра — в контексте балетного и оперного жанров, эстетики «Мира искусства» и «Русского балета» Дягилева — словом, той художественной среды, внутри которой или параллельно которой двигался в своих музыкально-театральных открытиях Игорь Стравинский.

На рубеже веков Вагнер был олицетворением подлинного авангарда в искусстве и настоящей иконой не только для молодого Игоря Стравинского. Сам Сергей Дягилев в 1899 году заявлял: «Я говорю и повторяю, что мы воспитались на Джотто, на Шекспире и на Бахе, это самые первые и самые великие боги нашей художественной мифологии, но правда, что мы не побоялись поставить рядом с ними Пювिसа, Достоевского и Вагнера»²⁸⁵. Эту цитату из программной статьи Дягилева приводит Джон Боулт, подчеркивая,

²⁸⁵ Дягилев С. Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. № 3–4. С. 57.

что «стремление реинтегрировать отдельные искусства в Gesamtkunstwerk было фундаментальным для объединения „Мир искусства“, а потому «Бенуа, Дягилев, и несомненно, Стравинский соглашались, что Вагнер должен был вызывать восхищение тем, как он *соединил* (курсив мой. — Н. Б.) повествовательные, музыкальные и визуальные ресурсы в оперной драме, чтобы создать выразительное целое, имеющее мало общего с оперными прецедентами»²⁸⁶.

Разумеется, пиетет перед Вагнером освещал и начальные этапы работы «Русского балета». Не потому ли Дягилев планировал постановку «Парсифаля» силами своей антрепризы? Неслучайно современные исследователи склонны рассматривать и «Жар-птицу», и до некоторой степени «Весну священную» в контексте вагнеровской эстетики. Так, С. Джордан пишет о переходном характере первого балета, сохраняющего вагнерианские принципы Gesamtkunstwerk, и фиксирует в музыкальной партитуре метод скорее оперный, чем балетный: «Это „жестовая“ музыка, но от Вагнера приходят свободно текущие „ариозо“ и использование лейтмотивов, чтобы выделять различные характеры и их миры. На самом деле, в „Жар-птице“ доля *нарративной музыки* (курсив мой. — Н. Б.) гораздо больше, чем в других балетных партитурах Стравинского»²⁸⁷. Д. Чуа уточняет: «В „Весне священной“, которая по-прежнему была вагнерианским Gesamtkunstwerk, сотрудничество между композитором, хореографом и дизайнером в действительности было ограблено Стравинским через его монополию, наложенную на балет, что привело к автономии музыки»²⁸⁸. Так,

²⁸⁶ Bowl J. E. Sergei Diaghilev and Stravinsky: From World of Art to Ballets Russes // Stravinsky in Context. P. 66. Тем любопытнее выглядит замеченное С. И. Савенко «поразительное совпадение» будущего антивагнеризма Игоря Стравинского и Михаила Кузмина, «особенно интересное в свете почитания Вагнера, характерного для символистско-мирискуснического круга» (Савенко С. Мир Стравинского. С. 271).

²⁸⁷ Jordan S. Igor Stravinsky and Ballet as Modernism // Stravinsky in Context. P. 164.

²⁸⁸ Chua D. K. L. «Music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all» // Stravinsky in Context. P. 316. Параллель с «Парсифалем» в области сюжетики отмечает в «Весне священной» Дж. Коулман: «Последняя вагнеровская опера ... представляет собой поразительное изображение ритуального жертвоприношения женщины (Кундри),

уже на фазе «Le Sacre du printemps» был сделан шаг в сторону расслоения веса искусств внутри театрального целого. С развитием модернистской хореографии «синтетический продукт Вагнера Gesamtkunstwerk, подхваченный предвоенным Ballets Russes, уступил место ироническому дистанцированию, выросшему из коренного сопоставления / наложения разнообразных идей»²⁸⁹.

Казалось бы, о приверженности Стравинского к автономизации различных художественных компонентов сообразно эстетике театра представления уже много сказано; еще полвека назад М. С. Друскин со всей определенностью написал: «Стравинский <...> был тем композитором, который первым встал на путь радикального разъединения театрально-сценических элементов музыкального театра», причем произошло это, по словам ученого, задолго до публикации Бертольтом Брехтом «Примечаний к „Возвышению и падению города Махагони“» (1930), где он изложил свою теорию эпического театра²⁹⁰. Имя Стравинского занимает почетное место в ряду театральных новаторов XX века — Фукс и Аппиа, Мейерхольд и Крэг, Брехт и Копо. С некоторыми из них Стравинский был лично знаком и даже сотрудничал. Так, Жак Копо не только принимал участие в одном из парижских исполнений «Сказки о солдате» в качестве актера, но и ставил премьерный спектакль «Персефоны» в Гранд-Оперá²⁹¹. Одно из первых соприкосновений с теорией модернистского театра, вероятно, произошло у Стравинского при чтении статьи Георга Фукса «Танец», опубликованной в Санкт-Петербурге в 1910 году; с энтузиазмом приветствуя идеи Фукса,

воспроизведенное с помощью “статичной” музыкальной партитуры» (*Coleman J. Wagner (Wilhelm) Richard // Stravinsky in Context. P. 497*).

²⁸⁹ *Jordan S. Igor Stravinsky and Ballet as Modernism. P. 163.*

²⁹⁰ *Друскин М. С. Игорь Стравинский. Т. 4. С. 108.*

²⁹¹ «Солдат» с участием Ж. Копо (Чтец, Солдат, Чёрт) исполнялся 5 марта 1929 года в зале Плейель, дирижировал автор; мировая премьера «Персефоны» в режиссуре Ж. Копо состоялась 30 апреля 1934 года, силами антрепризы «Балет Иды Рубинштейн» (см: Хроника (Савенко). С. 165, 168). Добавим, что постановку оперы «Соловей» в Петрограде в 1918 году осуществлял Вс. Мейерхольд, но без взаимодействия с автором: режиссер и композитор были разделены географически и политически, поскольку Стравинский с семьей в то время находился уже за пределами России (в Швейцарии).

композитор восклицал: «Что может быть лучше и прекраснее развития раз созданных форм искусства? Разве только одно — создание новых форм»²⁹².

Два взаимосвязанных аспекта вагнеровской поэтики — технический и эстетический — постепенно перековывались в творческом сознании Стравинского. В своей недавней книге «Оперные штудии» (2019) М. Г. Раку посвящает превосходную статью «тайне формы» у Вагнера. Суммируя различные попытки классификации вагнеровской формы — от Адольфа Лоренца, который ввел понятие «поэтически-музыкального периода», и Клода Леви-Стросса, акцентировавшего «подчеркнутую структурность» мифологического мышления Вагнера, до Карла Дальхауса с его критикой архитектурного подхода к анализу вагнеровских композиций, — исследовательница предлагает термин *металейтмотивность* для обозначения «всеобъемлющего сверхпринципа», обеспечивающего известную симметрию и повтор (как базовые категории человеческого мышления) в вагнеровских сочинениях²⁹³. При этом М. Раку констатирует, что Вагнер создал «неповторимый стиль высказывания, а это не тождественно форме»: «каноническое закрепление „законов формы“ оказалось категорически чуждым» идее, вызревшей «в творческой мастерской Вагнера, — идее органического роста²⁹⁴, который вовлекает все элементы сценического представления и главным цементирующим смыслом которого становится *сопряжение событий* [курсив мой. — Н. Б.] в самых разных пластах музыкально-сценического действия»²⁹⁵.

Похоже, М. Г. Раку удалось приблизиться к самой сути *Gesamtkunstwerk* как целостного явления в «совокупном» единстве его

²⁹² См. письмо И. Ф. Стравинского к А. Н. Римскому-Корсакову от 24 сентября / 7 октября 1911 года (Переписка-1. С. 301). См.: Фукс Г. Танец // Фиал страстей. СПб., 1910. С. 59–97.

²⁹³ Раку М. Размышляя о «тайне формы» у Вагнера // Раку М. Оперные штудии. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 166–170.

²⁹⁴ Близкая по смыслу «романтическая идея *Steigerung* (восхождения, нарастания)» обсуждается Ю. В. Крейниной применительно к творчеству Макса Регера, наследника позднего Вагнера (Крейнина Ю. В. Макс Регер: Жизнь и творчество. М., 1991. С. 126).

²⁹⁵ Раку М. Размышляя о «тайне формы» у Вагнера. С. 176.

структурно-звуковой и экстрамузыкальной сторон, где доминантная роль литературного текста инспирирует «прозоподобную» музыкальную ткань («опера в прозе», по Стравинскому!), процессуальную «паутину» формы (К. Дальхаус). Из этой «паутины» вырвался Стравинский, выковывая собственные законы музыкальной архитектоники, отличные от «бесформенности» вагнеровской модели, как он начал ее воспринимать в духе веяний современности.

Протестуя против прежних театральных канонов, каждый из лидеров модернистского театра занимал индивидуальную позицию; показательна в этом плане исходная точка Адольфа Аппиа, в начале XX века «нанесшего удар по привычному образу вагнеровских постановок»²⁹⁶. Всмотреться в глубинные причины поворота Стравинского к эстетике условного театра предлагает Массимилиано Локанто²⁹⁷; его наблюдения закономерно коррелируют с отношением композитора к проблеме романтического — вагнеровского синтеза искусств.

Казус Стравинского в противостоянии вагнеровскому *Gesamtkunstwerk*, по М. Локанто, обусловлен двумя ключевыми позициями: антиплеонастической (*anti-pleonastic*) и антилогоцентрической (*anti-logocentric*). Метафорически обыгрывая риторический термин «плеоназм»²⁹⁸, через «антиплеоназм» Локанто подчеркивает склонность Стравинского избегать избыточного использования выразительных средств: музыка, слово и жест не могут выражать одно и то же, дублировать смысл друг друга.

По следам придуманного Александром Бенуа экспериментального «Золотого петушка» (1914) с распределением каждой роли между певцом и мимом-танцором аналогичный прием был применен в опере Стравинского

²⁹⁶ Там же. С. 165.

²⁹⁷ *Locanto M. Challenges to Realism and Tradition: Stravinsky's Modernist Theatre // Stravinsky in Context. P. 154.*

²⁹⁸ Любопытно, что, рецензируя раннюю Симфонию *Es-dur* Стравинского, Николай Мясковский при общей высокой оценке сочинения среди «некоторых неловкостей в формах» назвал отдельные «плеоназмы» I части (*Мясковский Н. Симфония И. Стравинского // Музыка. 1912. № 91. С. 695–703. Цит. по: Переписка-1. С. 475.*)

«Соловей», поставленной у Дягилева через два дня после «Петушка», 26 мая 1914 года: видимый Соловей, не поющий на сцене (визуальный образ), невидимый певец за пределами сцены; то же «удвоение» в партии Рыбака — статист на сцене, певец в оркестровой яме. М. С. Друскин утверждает, что «когда Стравинский начал работать над своим первенцем — оперой „Соловей“, он еще не помышлял о радикальной реформе музыкального театра»; ученый относит «воздействие новых театральных веяний» только ко времени появления «Петрушки» (1911)²⁹⁹. Между тем уже на ранней фазе сочинения «Соловья» композитор вынашивал некие нестандартные решения³⁰⁰. Так, в письме к С. Митусову от 21 июля / 3 августа 1909 года Стравинский трактует образ Соловья едва ли не в духе символистского театра: «Это олицетворение души»³⁰¹. А Рыбак — персонаж, отсутствовавший в первоисточнике Андерсена, придуманный авторами оперы, — в силу своей обособленности от остальных действующих лиц выступает в роли стороннего наблюдателя-толкователя событий, отдаленно предвосхищая фигуру рассказчика, столь часто встречающуюся в зрелом театре Стравинского.

Дальнейший рост условно-игровой эстетики хронологически прослеживает М. Локанто³⁰². Если сосредоточиться на сочинениях русского периода, в «Соловье» голоса, «оторванные от тел мимов, еще индентифицируются с персонажами»; в «Байке» благодаря звучанию непсонифицированного квартета вокальных голосов такой идентификации уже нет; в «Свадебке» отсутствуют индивидуальные роли как таковые; в балете с пением «Пульчинелла» вокальные партии вообще

²⁹⁹ Друскин М. С. Собр. соч. Т. 4. С. 109.

³⁰⁰ См. об этом: Брагинская Н. Фантазия в манере *chinoiserie* // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 141–142.

³⁰¹ Переписка-1. С. 214.

³⁰² Locanto M. Challenges to Realism and Tradition: Stravinsky's Modernist Theatre. P. 155–156.

никак не связаны с образами танцоров и не имеют «ролевых» амплуа³⁰³; в «Сказке о солдате» (читаемой, играемой и танцуемой) вербальный текст и музыка абсолютно независимы. По наблюдению М. Карр, в драматургии «Солдата» возникает такой эффект, «словно соавторы [Стравинский и Рамю] плетут две нити, проговариваемый текст и музыку, каждая из которых по очереди выходит на передний план»³⁰⁴. Эту особенность пьесы точно уловил дирижер Эрнест Ансерме, в 1920-м году отмечавший, что театральный базис «Сказки о солдате» «диаметрально противоположен вагнеровской теории смешения различных художественных форм»; «хотя писатель и композитор комбинировали определенные элементы истории с музыкой, они никогда фактически не смешивали эти элементы»³⁰⁵.

Но вернемся к обсуждению концепции М. Локанто в ее второй части, антилогоцентрической. По мнению исследователя, антилогоцентризм Стравинского отражает характерную для него тенденцию намеренно приносить роль драматического текста и поющих слов как носителей значения. Вспомним сентенции, типичные для композитора: музыка в вагнеровской опере, ставшая «объектом философской спекуляции», задушена «под цветами литературы»³⁰⁶. «Музыкальная форма отсутствует у Вагнера вовсе. Он подчинил ее тексту, в то время как должно было бы быть наоборот»³⁰⁷. Именно поэтому, стремясь избавиться от вагнеровских пут, Стравинский уходит от диктата литературы: постоянно смещает ударения в словах, подчеркивая в них не столько значение, сколько звуковые, чисто фонические, сонорные характеристики. Модернистский вызов Стравинского состоял в том, чтобы в противовес «плеонастическому амальгамированию музыки, слова и жеста» «минимизировать роль языка, лишая его традиционной функции наиболее важного носителя смысла и взамен

³⁰³ Просто сопрано, тенор, бас, исполняющие фрагменты из двух опер и кантаты Перголези.

³⁰⁴ Carr M. *Stravinsky and His Literary Collaborators // Stravinsky in Context*. P. 119.

³⁰⁵ Цит. по: Ibid. P. 118.

³⁰⁶ Поэтика. С. 199.

³⁰⁷ Публицист. С. 32.

поднимая значение других компонентов спектакля»³⁰⁸. М. Локанто обращает внимание на черты этой эстетики, вызревавшие также на дягилевской почве³⁰⁹: «Мы хотели найти такое искусство, посредством которого вся сложность жизни, все чувства и страсти выражались бы помимо слов и понятий не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно»³¹⁰. Так, в недрах «Русских балетов» прорастали идеи, постепенно переиначившие *Gesamtkunstwerk*, в годы петербургской юности унаследованный Стравинским от Вагнера³¹¹. «Стравинский был бунтарь; далекий от утверждения наследства романтизма, и, вбирая его в себя до последней капли, он тут же отбрасывал его в сторону. Это была... черта национальная», — резюмировал позже Пьер Булез³¹².

8.5.5. Некоторые параллели

Перерождение Стравинского в чем-то напоминает поворот в биографии другого страстного вагнерианца, Клода Дебюсси, который, начав работу над «Пеллеасом и Мелизандой», расстался с вагнеровскими идеалами такой великолепной фразой в «Лирических прозах» 1893 года: «Рыцари в золотых шлемах умерли по дороге в Грааль».

При этом ясное осознание масштаба вагнеровской личности, как и эталонности ряда конкретных компонентов его музыкального языка, не покидало ни Дебюсси, ни Стравинского. Вспомним, как Дебюсси в письме к

³⁰⁸ *Locanto M. Challenges to Realism and Tradition: Stravinsky's Modernist Theatre. P. 157, 159.*

³⁰⁹ См.: *Ibid. P. 159.*

³¹⁰ «Еще о балетных итогах»: Интервью с С. Дягилевым в газете «Утро России» от 24 августа 1910 года // Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 т. Т. 1 / сост. И. В. Зильберштейн, В. А. Самков. М., 1982. С. 214.

³¹¹ Другой тип метаморфоз вагнеровской идеи синтеза искусств в творчестве Стравинского связан с явлением интермедийности, но это уже тема самостоятельного исследования, пути которого отчасти намечены в главе «Поэзия Стравинского» из книги Питера Даяна «Живопись как музыка, музыка как поэзия, поэзия как живопись» (русский перевод: СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2020).

³¹² *Булез П. Стравинский: стиль или идея? Хвала амнезии // Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва; Пермь, 2002. С. 304. Цит. по: Холопов Ю. Н. Стравинский и пути новаторства в музыке XX века. С. 14.*

Стравинскому от 10 апреля 1912 года хвалит «Петрушку»: «...Инструментовано всё безупречно, а это я нахожу лишь в „Парсифале“. Вы, конечно, поймете, о чем я говорю»³¹³. А вот рапорт Стравинского о продвижении работы над декларативно антивагнеровской оперой «Мавра» в письме к Рамю от 18 августа 1921 года: «...Я весьма доволен, всё хорошо вырисовывается — арии, дуэты, трио — всё „очень мелодично“ (как говорит Бакст о Великой Пятнице в „Парсифале“))»³¹⁴.

На этапе отрицания Вагнера Стравинский тем не менее бывал на вагнеровских операх: дневники Веры Артуровны сохранили упоминания начала 1930-х о совместных посещениях «Риенци» в Лейпциге («Скучища!») и «Золота Рейна» во Франкфурте³¹⁵. Стравинский мог поддразнивать поклонника Вагнера Поля Валери, но не допускал нападков на автора «Парсифаля» со стороны Поля Клоделя, человека из другого художественного цеха³¹⁶. Стравинского эпизодически настигали «странные сближения» с немецким гением, сближения как биографического, так и художественного свойства. Вот несколько примеров. После неудачной венской премьеры «Петрушки» в сезоне 1912/13 служащий сцены утешил Стравинского, ласково похлопав по плечу: «Не надо огорчаться. Я тут уже пятьдесят пять лет служу. У нас это не в первый раз. Так было и с „Тристаном“»³¹⁷. По стечению обстоятельств, 3-я картина «Соловья» в Лондоне в 1919 году из-за дефицита бутафории в Ковент-Гарден «шла в

³¹³ Дебюсси К. Избранные письма / сост., пер. с франц., вступ. ст. и коммент. А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. С. 189. По-видимому, каждый из двух композиторов мог бы сказать о Вагнере словами Жоржа Бизе, относящимися к «Риенци»: «Гениально, несоразмерно, беспорядочно, но гениально!» (из письма Жоржа Бизе к Эдмону Галаберу, апрель 1869 года: Бизе Ж. Письма / сост., пер., вступ. ст. и прим. Г. Т. Филенко. 2-е изд. М., 1988. С. 232).

³¹⁴ Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамю. С. 35. Парадокс состоит в том, что именно «Мавра» расценивалась в 1920-е как важнейшая часть похода Стравинского против Вагнера. «Принятие „Мавры“ обуславливает прежде всего выпадение из плана современности всего вагнеровского театра и музыкальной драмы по Вагнеру», — писал Артур Лурье в статье «Две оперы Стравинского» (цит. по: Переписка-3. С. 791).

³¹⁵ Там же. С. 378, 448.

³¹⁶ Walsh S. Stravinsky. The Second Exile. P. 102, 81.

³¹⁷ Хроника (Савенко). С. 39.

палатке из „Тристана“», как сообщал Стравинскому Николай Рерих³¹⁸. Борис Шлёцер в 1927 году отмечал, что в интерпретации Сергея Кусевицкого в музыке «Весны священной» «появляется что-то текучее, страстное и жаркое, что роднит ее как будто чуть ли не с „Тристаном“»³¹⁹.

Премьерный взрыв «Весны священной» 1913-го Герман Данузер и Хайди Циммерман сравнивают сегодня с «Тангейзер-скандалом» 1861-го, с которого началась парижская репутация Вагнера³²⁰. А Флоран Шмитт после премьеры «Весны» утверждал: «Игорь Стравинский — мессия, ожидавшийся нами со времен Вагнера»³²¹. Ему вторил Артур Лурье: «Стравинский <...> оказался тем, кому суждено было воплотить новые основы, пришедшие на смену музыкальной культуры, созданной Вагнером, которая, отвечая духу XIX столетия, держала более полувека человечество в своей власти»³²².

В 1909 году предмет гордости молодого Стравинского составлял факт покупки его «Фейерверка» «вагнеровским» издательством «Schott's Söhne»³²³; пожилой Стравинский мог бы гордиться сознанием того, что после кончины, в 1971 году, его тело, как и тело Вагнера в 1883-м, провезут на траурной гондоле по венецианскому Гранд Каналу³²⁴.

...80-летний Игорь Стравинский утверждал, что влияние Вагнера, и именно «Парсифаля», он испытывал только до 1908 года. Впрочем, еще в «русских балетах», по его собственным поздним наблюдениям, мелькали отдельные «вагнеризмы». Речь не только о «вагнеровских тубах», их применение автор сравнивает в своих партитурах «Жар-птицы» и «Весны священной»³²⁵; еще любопытнее его признание о характере контрапункта, который в отдельных фрагментах «Жар-птицы» (в сцене Кашея, например)

³¹⁸ Переписка-2. С. 465.

³¹⁹ Переписка-3. С. 801.

³²⁰ Danuser H., Zimmermann H. Multifarious Rites of Passage — An Introduction // Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered / ed. by H. Danuser, H. Zimmermann. London, 2013. P. 12.

³²¹ Переписка-2. С. 131.

³²² Переписка-3. С. 757.

³²³ Переписка-1. С. 215.

³²⁴ Dottori M. «It is Venice that he loves» // Stravinsky in Context. P. 98.

³²⁵ Диалоги. С. 142.

«ненастоящий», поскольку «исходит из аккордовых звуков» — совсем как у Вагнера в «Мейстерзингерах»³²⁶!

Выработал ли Стравинский-композитор устойчивый иммунитет к Вагнеру после перенесенной в юности «болезни вагнерианства»? Как выясняется, вагнеровские элементы присутствуют не только в сочинениях русского периода творчества, обсуждавшихся выше, но и в неоклассическом и даже в позднем Стравинском. Работая над «Соловьем» в 1909 году, в переписке со Степаном Митусовым композитор еще использует понятие «лейтмотив», хотя и с оговорками («система лейтмотивов у меня почти совсем отсутствует», или «сужена до карикатуры», или представлена «*quasi-leitmotiv*'ами»³²⁷), но, приступая к «Персефоне», он решительно предупреждает либреттиста Андре Жида в письме от 5 марта 1933 года: «Музыка „Персефоны“ не будет представлять из себя род путеводителя для публики (*Leitmotiv* — Вагнер)»³²⁸. Между тем шестью годами ранее, в «Царе Эдипе» (1927), музыкальную персону судьбы Стравинский представил именно лейтмотивом, не применяя расхожий термин! Любопытен генезис этой эмблемы рока, интонационно восходящей к Вагнеру (тема смерти из «Гибели богов») и — еще более отчетливо — к Рихарду Штраусу, то есть модернизированному Вагнеру (малотерцовый лейтмотив смерти из «Саломеи») ³²⁹ (см. пример 37). И не одинокий ли голос невидимого короля Титуреля, поддерживаемый лишь редкими, глухими ударами литавр в I акте «Парсифаля», подсказал Стравинскому аскетическое решение первой кульминации «Эдипа», где под грозный перестук литавр главного героя

³²⁶ Там же.

³²⁷ Переписка-1. С. 214.

³²⁸ Переписка-3. С. 508.

³²⁹ На интертекстуальные параллели, правда иного рода, указывает в «Эдипе» и сам автор, упоминая «вагнеровские септаккорды» в ц. 58 и 74, а также «бекмессеровскую» арию «*Nonne monstrum*» в партии Эдипа (см.: Диалоги. С. 184).

настигает прозрение-признание — «Ego senem kekidi» / «Я убил старика» (ц. 119)?³³⁰

Если в «Эдипе» упомянутые аллюзии носили скорее всего безотчетный характер, то связи с «тристановскими» звуковыми идеями в гармонии и фактуре последнего законченного сочинения Стравинского — инструментовок Двух духовных песен Гуго Вольфа (1968), особенно первой из них, «Herr, was trägt der Boden hier», — представляются вполне осознанными. Разумеется, Sehnsucht-эллипсисы, заложенные в самом тексте Гуго Вольфа, не были изобретением Стравинского. Но они совсем не вызывали у него прежнего отторжения! Недаром, по словам С. И. Савенко, «„антивагнерианство“ заметно стихло» и в поздних литературных работах композитора³³¹; исследовательница допускает также вероятность несостоявшегося нового этапа в творчестве позднего Стравинского — на волне поворота убежденного антагониста романтизма к ценностям немецкой Lied³³².

Эволюционные закономерности диалога Стравинского с музыкой Вагнера напоминают о хрестоматийной триаде из «Науки логики» Гегеля: тезис — антитезис — синтез. На раннем этапе, в пору формирования стиля, творчество немецкого гения для юного Стравинского являлось неким абсолютom, идеальной звуковой субстанцией. Тем резче был рывок в противоположную сторону.

³³⁰ По мнению О. В. Комарницкой, влияние «Парсифаля» коснулось и оперы «Похождения повесы»: «Пребывание Тома в публичном доме (2 картина 1 действия) как в кривом зеркале отражает сцену обольщения Парсифаля “цветочными девами”» (Комарницкая О. В. «Похождения повесы» И. Стравинского: жанр, драматургия, композиция // Комарницкая О. В. Русская опера XIX — начала XXI веков: проблемы жанра, драматургии, композиции: Аналитические очерки. М., 2011. С. 66–91. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/Rus/archivereader.asp?s=52288&txid=503> (дата обращения: 28.02.2023).

³³¹ Савенко С. Мир Стравинского. С. 290. Вопреки утверждению Варунца о последовательном антивагнеризме Стравинского «вплоть до глубокой старости» (Переписка-2. С. 486).

³³² Савенко С. Мир Стравинского. С. 266.

«Личность создает себя также и бунтуя против богов» — приведенной фразой завершается следующий любопытный пассаж из парижской рецензии Жерара Бауэра на выход «Хроники» Стравинского: «Стравинский <...> присоединяется к Дебюсси в своем антивагнеризме. Однако Дебюсси не всегда питал к Вагнеру враждебные чувства <...> Он восхищался. Но если бы он не предпочел извлечь из себя это восхищение, то, возможно, он бы так и не стал Дебюсси»³³³.

Как и в случае с Дебюсси, в творческом становлении Стравинского музыка Вагнера сыграла роль необходимого «бродильного фермента», если воспользоваться метким определением А. И. Климовицкого применительно к роли Вагнера в «созревании» Чайковского³³⁴. Несмотря на то что Дебюсси, по словам П. П. Сувчинского, «оказался исторически первым антitezисом Вагнера»³³⁵, его эпохальная опера «Пеллеас и Мелизанда» продолжала оставаться музыкальной драмой, техническую основу которой составлял вагнеровский композиционно-драматургический каркас, что ясно осознавал Стравинский³³⁶. Вагнеровские рудименты в его собственном зрелом творчестве существуют в гораздо более усеченном виде, на уровне конкретных деталей гармонии, мелодики, фактуры; он последовательно избегает вагнеровских стратегий в театральных опытах. И всё же, безоговорочно оставив систему Вагнера в прошлом, Стравинский не изымает полностью наследство байройтского гения из собственной музыкальной генеалогии: в поздние годы, рассуждая о своих опосредованных связях со «стволом» немецкой музыки, в перечень значимых для него имен — от Баха до Шёнберга — русский мастер включает и имя Вагнера³³⁷.

³³³ Цит. по: Поэтика. С. 291. Статья Бауэра «Хроника музыканта» была напечатана в «Figaro» 18 июня 1935 года в его псевдонимной рубрике «Записки Германта».

³³⁴ *Климовицкий А. И.* «Вагнерианство» позднего Чайковского: культурно-психологические аспекты // *Климовицкий А. И.* Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб., 2015. С. 203.

³³⁵ Поэтика. С. 271.

³³⁶ См.: Там же. С. 198.

³³⁷ Диалоги. С. 186.

И еще одна, трогательная деталь. 80-летний Стравинский отчетливо помнил, что на Загородном проспекте «у Римского-Корсакова над столом висел портрет Вагнера»³³⁸. Сам Игорь Фёдорович с отрочества соприкасался с вагнеровской иконографией: среди целой композиторской галереи на стене его комнаты в доме на Крюковом канале фотопортрет Вагнера занимал почетное место³³⁹. При том что под конец жизни число изображений собратьев по цеху в кабинете Стравинского изрядно сократилось, Лириан Либмен, описывая его деловой интерьер 1960-х, указывает на целых «два портрета Вагнера (один из них — репродукция с портрета кисти Ренуара)»³⁴⁰. Думается, выбор Стравинского не был случайностью и историю создания ренуаровского подлинника он хорошо знал. Огюст Ренуар, один из первых поклонников Вагнера во Франции, выполнил этот позднейший портрет немецкого маэстро при личной встрече в Палермо, в самом начале 1882 года (см. ил. 10). «Парсифаль» был только что завершен. А Игорю Стравинскому предстояло появиться на свет через пять месяцев.

³³⁸ Там же. С. 52.

³³⁹ На эту деталь указывает С. Уолш (см.: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring.* P. 30). Расходные книги Фёдора Стравинского говорят о приобретении и другого изображения Вагнера 8/20 сентября 1898 года: «Поездка во Франкфурт (я и Игорь) <...> Бюсты (небольшие) Листа и Вагнера, <...> под темную бронзу, на деревянных подставках — 1 м. 60 п.» (см.: *Переписка-1.* С. 61).

³⁴⁰ Цит. по: *Савенко С.* Мир Стравинского. С. 93.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Диалог, бывший для Стравинского своего рода универсальным *modo operandi* и даже более — *modo vivendi*, в области «внутрихудожественной коммуникации» привел композитора к многогранному взаимодействию с европейскими музыкальными традициями. «Чем богаче культура, тем более интенсивный диалог ведет она с инонациональными традициями. Важно установить, под каким углом зрения адаптируются и преломляются художественные достижения зарубежного искусства. Стравинский вел такой широкий диалог», — констатировал М. С. Друскин¹. Показательно, что М. Г. Арановский интерпретировал всё творчество Стравинского как «непрерывное обсуждение путей музыкального искусства (более того — европейской культуры в целом)»².

Представленный в настоящей диссертации материал не претендует на исчерпывающую полноту и всесторонность обсуждения диалогического феномена Стравинского. Это касается как направлений кросскультурного диалога, где помимо семи описанных «географических» линий могут рассматриваться и другие, в том числе эскизно намеченные, так и форм проявлений диалогического, несомненно, допускающих дополнение к сложившейся на страницах работы классификации.

Продолжение могут иметь и конкретные случаи интертекстуальных пересечений, в дополнение к описанным в диссертации. Так, заслуживают специального изучения связи Стравинского с творчеством Шабрие³, как и загадочное совпадение тематического материала Песни Параши («Мавра») и Романса Инес (I акт «Трое Пинто») — на эту поразительную параллель обратил внимание Л. О. Акопян⁴; как известно, немецкая комическая опера

¹ Друскин М. С. Русские истоки // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. Игорь Стравинский. С. 487–488.

² Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. С. 291.

³ Тем более, что композитор оставил весьма сочувственные отклики о музыке французского коллеги (см.: Хроника (Савенко). С. 85, 199 и др.).

⁴ В частном письме к автору диссертации от 25 апреля 2023 года.

на испанский сюжет была начата К. М. фон Вебером в 1820-е годы, а завершена Г. Малером в 1887-м.

Отдельный научный интерес составляет исследование характера сложных диалогических контрапунктов, прослеживающихся и в театральных, и в инструментальных сочинениях Стравинского. Например, Концерт in D для скрипки и оркестра, по мысли И. В. Гребневой, «в свернутом виде заключает в себе историю жанра», соприкасаясь с разными национальными традициями и разными эпохами европейской музыки, — с образованием уже «не полистилистики как таковой <...>, а некоей ее протоформы с высокой степенью диффузности, “моностилистики нового типа”»⁵. Выразительные образцы многоуровневых кросскультурных наслоений дает оперное творчество Стравинского, от дебютного «Соловья», где скрестились элементы французские (шинуазри, импрессионистско-символистские влияния) и скандинавские (Андерсен), не говоря о множественных русских чертах, — до финальных «Похождений повесы». Своего рода *opus magnum* Стравинского, вырастающий на фундаменте английской художественной культуры с привнесениями немецкими (Гёте) и скандинавскими (Ибсен), «The Rake's Progress», первоначально ориентированный на моцартовские образцы, по мнению С. Озоль, «в равной степени намекает на целую историю итальянской оперы» от Монтеверди до Верди⁶. В то же время, «Похождения повесы», справедливо называемые и энциклопедией европейской оперы в целом, обогащены явными и скрытыми петербургскими обертонами, ведущими и к Римскому-Корсакову, и к Чайковскому. Обратим внимание на одну важную биографическую деталь: в программу своего последнего публичного концерта, на котором впервые прозвучала Шестая симфония, П. И. Чайковский-дирижер включил два танца из балетной музыки к «Идоменею» Моцарта (в том числе, № 4, Гавот) в собственной редакции. В Главе 1 уже приводилась интонационная параллель,

⁵ Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. М., 2010. С. 131–137.

⁶ Auzolle C. Rake's Progress, The // Stravinsky Encyclopedia-2021. P. 352.

объединяющая инструментальное сопровождение к первому дуэту Тома и Энн, и тематизм Гавота из моцартовского «Идоменей» (см. примеры 38а, б). Хотя 10-летний Игорь Стравинский не присутствовал на том историческом концерте в Зале Дворянского собрания 16 октября 1893 года, в свете вышесказанного описанный эпизод выглядит как негласная передача художественной эстафеты в далекое будущее, незримому потомку.

«Мне хотелось обновить стиль этих *музыкальных диалогов* (курсив мой. — Н. Б.), голоса которых были заглушены шумом музыкальной драмы», — так в 1922-м комментировал композитор свою русско-итальянскую оперу «Мавра» с ее известным посвящением программного свойства. Если перевести цитату в универсальный план, Стравинский-композитор обновлял заглушенные шумом времени «музыкальные диалоги» прошлого, вплетая в них свой неповторимый голос.

«Я не строю башни, я только возвожу мосты» — известное речение Мартина Бубера⁷ резонирует знаменитой фразе Стравинского о «ремонте старых кораблей» как основном назначении его творчества⁸. В книге «История и истина» Поль Рикёр, говоря об истории философии, использует мифологический образ Елисейских полей, куда после смерти попадают герои — любимцы богов⁹. Здесь Платон, Декарт и Ницше становятся современниками; здесь возможен любой диалог. Именно диалог мыслителей, считает Рикёр, составляет историю философии. И не составляет ли диалог композиторов, принадлежащих разным эпохам и странам, историю музыки, какой ее видит и создает Игорь Стравинский?

Тема, заявленная в нашем исследовании, безгранична, бездонна и стремится к бесконечности. Недосказанность и эскизность здесь неизбежны, ибо «нельзя объять необъятное» — афоризмы Козьмы Пруткова приводили в восторг юного Стравинского в Петербурге 1900-х. Именно Петербург, как подчеркивалось на страницах диссертации, сформировал диалогический тип

⁷ Цит. по: *Лифинцева Т. П.* Философия диалога Мартина Бубера. С. 14.

⁸ Диалоги. С. 302.

⁹ *Рикёр П.* История и истина / пер. И. С. Вдовиной, И. А. Мачульской. СПб., 2002. С. 73.

личности композитора, наследующий «племени Петра Великого» и открытой им «русской европейскости». К ряду мастеров — почитаемых композитором «русских европейцев» — П. П. Сувчинский справедливо относит и самого Стравинского, расставляя свои акценты в письме от 26 февраля 1958 года: «Всегда говорили: „Глинка и Пушкин“, имея в виду, что Глинка был музыкальным Пушкиным. Это, по-моему, не верно. „Музыкальный Пушкин“ родился на 78 лет позже, чем Глинка <...> п[отому] что русская музыка отстала и от русской литературы, и от западноевропейской музыки; и этим „Пушкиным“ — были Вы. Быть Пушкиным — значит быть универсальным, значит содержать в себе всё будущее. И когда-нибудь <...> будущие русские музыканты поймут, что „все они вышли из Стравинского“»¹⁰.

Заметим, имя Чайковского Сувчинский изымает из «триады» Стравинского, которую, впрочем, можно достраивать. Например, именем Достоевского. М. С. Друскин, предполагая, что позднее увлечение композитора творчеством писателя¹¹, когда-то дружившего с его отцом, может быть объяснено с позиций кросскультурного диалога, приводит следующую цитату из романа «Подросток»: «Один лишь русский ... получил способность становиться русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец»; «...русскому Европа так же драгоценна, как Россия»¹².

Не является ли интенсивный диалог с европейской культурой (в том числе, с культурой музыкальной в разнообразных ее срезам) неотъемлемым элементом так называемого «петербургского текста», который неизменно прочитывается в наследии Стравинского? В нашем транснациональном контексте топос диалога у Стравинского следует связать и с топосом пути, предполагающим среди прочих романтические корни¹³. Так, уже у Глинки

¹⁰ PSS. № 42/2226–28. Цит. по: Переписка-4. № 2208.

¹¹ «Я продолжаю думать о Достоевском как о самом великом русском писателе после Пушкина. <...> Я — достоевскианец» (Диалоги. С. 32).

¹² Цит. по: Друскин М. С. Русские истоки. С. 495.

¹³ Впрочем, «далекий романтический прообраз, несколько неожиданный в контексте его [Стравинского] творчества», С. И. Савенко усматривает даже в концепции балета «Аполлон Мусагет» (Савенко С. «...Считаю себя из племени, порожденного

Б. В. Асафьев наблюдал «...признаки душевной непоседливости и ощущения странничества, изгнанничества — постоянный русский, тютчевский, романтический мотив:

Из края в край, из града в град...»¹⁴

«Одиссея» была «одной из любимых книг Глинки, как мне говорили о том люди люди, его знавшие!» — вспоминал ученый¹⁵.

Стравинский тоже хорошо знал Гомера и даже задумывал свою «Одиссею», но из-за внезапной смерти предполагаемого либреттиста Дилана Томаса этот оперно-кинематографический проект не состоялся. В то же время, весь творческий путь Стравинского предстает как своеобразная музыкальная «Одиссея». Символической точкой отсчета можно считать Русский симфонический концерт памяти Н. А. Римского-Корсакова, прошедший 17/30 января 1909 года в Большом зале Петербургской консерватории, когда прозвучало премьерное исполнение «Погребальной песни» ор. 5, написанной Стравинским на смерть учителя. Эту вещь — первое самостоятельное сочинение молодого композитора, содержащее квинтэссенцию накопленного им мастерства, С. Уолш неслучайно назвал «ключевой»¹⁶. Как явствует из программы 1909 года¹⁷, «Погребальная песня», музыкальная эпитафия Римскому-Корсакову, открывала второе отделение, а замыкала весь концерт корсаковская Прелюдия-кантата «из Гомера», повествующая об эпизоде бури, захватившей странника Одиссея на море, бури, рассеявшейся в лучах новой зари. Завершение мемориального концерта 1909 года на расстоянии почти 115 лет видится как пророчество учителя и одновременно благословление, адресованное ученику на его долгом, многотрудном, полном бурь пути. Так метафорически можно

Чайковским...» С. 115). Небезусловность антиромантической позиции Стравинского подчеркивалась и в ряде эпизодов данной диссертации.

¹⁴ Асафьев Б. М. И. Глинка. С. 88.

¹⁵ Там же. С. 53.

¹⁶ Walsh S. Key Stravinsky work found after 100 years // The Observer. 2015. 6 September, Sunday. P. 14.

¹⁷ КР РИИИ. Ф. 4. Программы концертов. Оп. 1. Ед. хр. 153.

обозначить захватывающую музыкальную «европеану» Стравинского, поднимающуюся в виде разветвленного диалога композитора с музыкальными традициями европейского прошлого и настоящего.

В творчестве Стравинского концепция диалога приобретает значение диалога культур, космическую бесконечность которого тонко передает мысль М. Бахтина: «Нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее). Даже прошлые, то есть рожденные в диалоге прошедших веков, смыслы никогда не могут быть стабильными (раз и навсегда завершенными, конечными) — они всегда будут меняться, обновляясь в процессе последующего, будущего развития. В любой момент развития диалога существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальнейшего диалога... они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде. Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения»¹⁸.

¹⁸ Бахтин М. М. Заметки. С. 530–531.

Список сокращений

- Диалоги** — *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971.
- Переписка-1** — *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998.
- Переписка-2** — *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. II: 1913–1922 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000.
- Переписка-3** — *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. III: 1923–1939 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003.
- Переписка-4** — *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. IV: 1940–1971 / сост. и подг. текста В. П. Варунца; дополн., ред., коммент. и сопр. материалы С. И. Савенко. М.: НИЦ Московской консерватории (в печати).
- Поэтика** — *Стравинский И.* Музыкальная поэтика / пер. Э. А. Ашписа и Е. Д. Кривицкой // *Стравинский И.* Хроника. Поэтика / сост., ред. пер., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М.: РОССПЭН, 2004. С. 171–274.
- Публицист** — *И. Стравинский* — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988.
- Хроника (Вершинина)** — *Стравинский И.* Хроника моей жизни / пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005.
- Хроника (Савенко)** — *Стравинский И.* Хроника моей жизни / пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной // *Стравинский И.* Хроника. Поэтика / сост., ред. пер., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М.: РОССПЭН, 2004. С. 10–168.
- Grove-2001** — The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001.
- Stravinsky Encyclopedia-2021** — The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O’Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- КР РИИИ** — Кабинет рукописей Российского института истории искусств
- ОР РНБ** — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки
- PSS** — Paul Sacher Stiftung. Sammlung Igor Strawinsky (Архив Игоря Стравинского в Фонде Пауля Захера, Базель, Швейцария)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Ч. I. Кн. 1 / пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1987. 543 с.
2. *Аверинцев С. С.* Культурология Йохана Хейзинги // Вопросы философии. 1969. № 3. С. 169–174.
3. *Авиньоа Ш.* Русское музыкальное присутствие в Испании: Антон Рубинштейн и Игорь Стравинский // Искусство музыки: теория и история (электронный журнал ГИИ). 2012. № 4. С. 3–18.
4. *Адмони В. Г.* Генрик Ибсен и его творческий путь // Ибсен Г. Драммы. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1972. С. 5–20.
5. *Адорно Т.* Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова; ред. и вступ. ст. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001. 343 с.
6. *Акопян Л. О.* Музыкальная автобиография Стравинского // Акопян Л. О. Мои музыкальные миры. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2022. С. 179–204.
7. *Алексеев М. П.* Уильям Хогарт и его «Анализ красоты» // Хогарт У. Анализ красоты / пер. с англ. П. В. Мелковой; вступ. ст., примеч. и ред. пер. М. П. Алексеева. М.: Искусство, 1987. С. 3–104.
8. *Алешина Л.* София Губайдулина представила свое новое сочинение на Транссибирском Арт-Фестивале // Музыкальное обозрение. 2018. 3 апр.
9. *Алфеевская Г. С.* «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Советский композитор, 1973. С. 280–302.
10. *Андерсен Г. Х.* Соловей / пер. А. В. Ганзен // Собрание сочинений Андерсена: в 4 т. 2-е изд. СПб.: Издатель, 1899. Т. 1. С. 198–207.
11. *Андриссен Л., Шёнбергер Э.* Часы Аполлона. О Стравинском / пер. с нидерл. И. Лесковской под ред. Б. Филановского. СПб.: Институт ПРО АРТЕ, 2003. 300 с.
12. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
13. *Арановский М. Г.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. М.: Советский композитор, 1987. С. 5–44.
14. *Арендт Х.* Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме / пер. с англ. С. Кастальского и Н. Рудницкой; послесл. Э. Зуроффа. М.: Европа, 2008. 420 с.
15. *Асафьев Б. В.* [Глебов И.] Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 398 с.

16. *Асафьев Б. В.* М. И. Глинка. Ленинград: Музыка, 1978. 310 с.
17. *Асафьев Б. В.* О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1974. С. 317–508.
18. *Асафьев Б. В.* О чужих странах и людях // Советская музыка. 1953. № 12. С. 39–46.
19. *Асафьев Б. В.* [Глебов И.] Петроградские куранты // Музыка. 1914. № 203. С. 634.
20. *Асафьев Б. В.* [Глебов И.] Предвосхищение будущего // Жизнь искусства. 1918. № 3. 31 октября.
21. *Багно В. Е.* Языки пограничных культур (Испания и Россия) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания: сб. ст. / отв. ред. В. Е. Багно. СПб.: Фонд «Сервантес», 2001. С. 5–42.
22. *Баева А. А.* Оперный театр И.Ф. Стравинского. М.: Красанд, 2009. 298 с.
23. *Баева А. А.* «Садко» // Сказка в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1987. С. 15–26.
24. *Баева А. А.* «Слышать музыку глазами»: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2015. 133 с.
25. *Баева А. А.* Стравинский и опера // Стравинский в контексте времени и места: материалы науч. конф. / ред.-сост. С. И. Савенко. М.: Московская консерватория, 2006. С. 15–26. (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 57).
26. *Баланчин Дж.* Танцевальный элемент в музыке Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985. С. 261–269.
27. *Баранова Т. Б.* Стравинский в Израиле // Liber amicorum Людмиле Ковнацкой / ред.-сост. О. Манулкина, Л. Адэр, Н. Дроздецкая. СПб.: Библиороссика, 2016. С. 259–267.
28. *Баранова Т. Б.* Стравинский о Чайковском (по материалам Фонда Пауля Захера) // Север в традиционных культурах и профессиональных композиторских школах: сб. науч. ст. / под общ. ред. Л. Г. Ковнацкой. Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. С. 320–337.
29. *Баранова Т. Б.* Стравинский — читатель и библиофил (о русской библиотеке композитора) // Научный вестник Московской консерватории. Т. 4. Вып. 1 (март 2013). С. 5–59.
30. *Баранова-Монигетти Т. Б.* Нотная библиотека Стравинского в контексте его биографии и творчества (по материалам Фонда Пауля Захера) // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 38–77.
31. *Баранова-Монигетти Т. Б.* Оммаж Игорю Стравинскому (к 140-летию со дня рождения) // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 80–115.

32. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2010. 580 с.
33. *Бахтин М. М.* Заметки // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожин. М.: Художественная литература, 1986. С. 509–531.
34. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 423 с.
35. *Баяхунова Л. Б.* Образ Испании в слуховом опыте России (XX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания: сб. ст. / отв. ред. В. Е. Багно. СПб.: Фонд «Сервантес», 2001. С. 353–372.
36. *Бежар М.* Мгновение в жизни другого / пер. с фр. Л. Зониной; послесл. В. Гаевского. М.: Союзтеатр, 1989. 237 с.
37. *Безуглая Г. А.* Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.): автореф. дис. ... доктора искусствоведения. СПб.: СПбГК, 2021. 46 с.
38. *Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: в 2 т. Т. 1. М.: Наука, 1993. 711 с.
39. *Бердяев Н. А.* Новое средневековье: Размышления о судьбе России и Европы. М.: Феникс: ХДС-пресс, 1991. 81 с.
40. *Библер В. С.* Диалог. Сознание. Культура (идея культуры в работах М. М. Бахтина) // Одиссей: Человек в истории. Исследования по социальной истории и истории культуры. М.: 1989. С. 21–59.
41. *Бизе Ж.* Письма / сост., пер., вступ. ст. и прим. Г. Т. Филенко. 2-е изд. М.: Музыка, 1988. 478 с.
42. *Бонфельд М. Ш.* Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: URSS, 2007. С. 82–141.
43. *Бочкарёва О. В.* Диалог как ценностно-смысловое творчество в музыкальной культуре // Ярославский педагогический вестник. 2013. № 2. Т. 1. С. 229–232.
44. *Брагинская Н. А.* Автографы «Весны священной» в Российской национальной библиотеке // Научный вестник Московской консерватории. Т. 6. Вып. 3 (сентябрь 2015). С. 36–51.
45. *Брагинская Н. А.* Английские путешествия Стравинского: о сценарных планах 1940–1960-х годов // Liber amicorum Людмиле Ковнацкой / ред.-сост. О. Манулкина, Л. Адэр, Н. Дроздецкая. СПб.: Библиороссика, 2016. С. 250–258.
46. *Брагинская Н. А.* Вагнериана Игоря Стравинского // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной

- конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко. Т. 2. М.: РАМ им. Гнесиных, 2023. С. 109–120.
47. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский: «Британские берега» // Русско-британские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: СПбГК, 2009. С. 226–260.
48. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в 1942-м: казус «Четырех норвежских впечатлений» // Музыкальная академия. 2023. № 1. С. 116–125.
49. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 141–150.
50. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с польской музыкальной культурой: о ранних инструментовках пьес Шопена // Opera musicologica. 2013. № 2. С. 14–35.
51. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский: второе рождение «Погребальной песни» // Мариинский театр. 2015. № 5–6. С. 10–11.
52. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский и *seconda prattica*: приношение Джезуальдо // Проблемы и методы изучения старинной музыки: сб. ст. СПб.: Скифия-принт, 2019. С. 291–301.
53. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский — Рихард Штраус: к проблеме диалога культур в музыке XX века // Музыковедение. 2015. № 5. С. 3–8.
54. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский — Рихард Штраус: *contra et pro* // Рихард Штраус и его время: сб. ст. / ред.-сост. Н. А. Брагинская. СПб.: Скифия-принт, 2017. С. 133–143.
55. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский, *opus 5*: хроника возрождения // «Стравинский жив!»: сб. ст. / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. М.: ГИИ, 2019. С. 255–270.
56. Брагинская Н. А. Историческая находка в нотной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории: Игорь Стравинский «Погребальная песня» // Музыкальное обозрение. 2015. № 7–8. С. 3.
57. Брагинская Н. А. История о договоре с дьяволом: Стравинский по следам Гёте? // Стравинский в контексте времени и места: материалы науч. конференции / ред.-сост. С. И. Савенко. М.: МГК, 2006. С. 132–147.
58. Брагинская Н. А. Итальянские транскрипции Игоря Стравинского: от Перголези к Джезуальдо // Русско-итальянские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: СПбГК, 2004. С. 246–288.
59. Брагинская Н. А. Кантата Стравинского «Вавилон» // Библейские образы в музыке: сб. ст. / ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб.: Сударыня, 2004. С. 196–210.

60. Брагинская Н. А. Концерт в творчестве И. Стравинского: дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГК, 1991. 180 с.
61. Брагинская Н. А. Кросскультурные диалоги в кантате И. Стравинского «Авраам и Исаак» // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена: сб. ст. и материалов в честь А. И. Климовицкого / отв. ред. и сост. Г. В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2015. С. 257–269.
62. Брагинская Н. А. «Музыка не терпит соглашательства» (беседа с В. В. Сумеркиным) // Сумеркин В. В. Тромбон. СПб.: СПбГК, 2005. С. 164–178.
63. Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб.: Контраст; Изд-во им. Н. И. Новикова, 2023. 344 с.
64. Брагинская Н. А. Н. А. Римский-Корсаков, И. Ф. Стравинский и парадоксы музыкальных генов // Н. А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. Материалы международной музыковедческой конференции / ред.-сост. Л. Адэр. СПб.: ГУ «СПб ГМТиМИ», 2010. С. 217–225.
65. Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского: учебное пособие. СПб.: СПбГК, 2005. 97 с.
66. Брагинская Н. А. Новое о Стравинском // Консерватория. 2015. № 3–4. С. 1–2.
67. Брагинская Н. А. О британской премьере «Погребальной песни» Игоря Стравинского // Мариинский театр. 2017. № 1. (Окно в Европу). С. 1.
68. Брагинская Н. А. О вагнерианстве Стравинского // Опера в музыкальном театре: тезисы V Международной научной конференции (22–26 ноября 2021) / ред.-сост. И.П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2021. С. 38–40.
69. Брагинская Н. А. О визите Игоря Стравинского в Ленинград в 1962 году. Интервью с Е. А. Стравинской и Вс. П. Степановым // Musicus. 2012. № 4 (32). С. 42–43.
70. Брагинская Н. А. О неизвестном музыкальном мемориале Н. А. Римскому-Корсакову: «Погребальная песня» И. Ф. Стравинского — утраченная и обретенная // Триумф русской музыки. Римский-Корсаков — окно в мир: сб. ст. / науч. ред., сост. Л. О. Адэр. СПб.: СПбГУК СПбГМТиМИ, 2016. С. 130–146.
71. Брагинская Н. А. О судьбах некоторых ранних сочинений Стравинского: возвращение «Погребальной песни» // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 89–97.
72. Брагинская Н. А. Об истории «Погребальной песни» // Музыкальная жизнь. 2016. № 12. С. 76–77.
73. Брагинская Н. А. Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» // Искусство музыки: теория и история. (Электронный журнал ГИИ). 2011. № 1–2. С. 146–153.

74. Брагинская Н. А. Об ориентализме в опере Стравинского «Соловей» // Современное музыкознание в мировом научном процессе. Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 23 / сост. и науч. ред. Е. Н. Дулова. Минск, 2010. С. 233–241.
75. Брагинская Н. А. Парадоксы гения, или Стравинский оркеструет Шопена: приношение по неизвестным материалам Фонда Пауля Захера // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: сб. ст. по материалам Международного форума к 80-летию Сергея Слонимского / сост., науч. ред. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. СПб.: Lennex Corp., Edinburgh, 2014. С. 411–420.
76. Брагинская Н. А. Победное шествие: «Погребальная песня» И. Стравинского в Лондоне // Музыкальная жизнь. 2017. № 2. С. 34–35.
77. Брагинская Н. А. Последнее путешествие Игоря Стравинского: об инструментовках Духовных песен Г. Вольфа // Musicus. 2007. № 9. С. 16–20.
78. Брагинская Н. А. Приношение Игорю Стравинскому // Музыкальное искусство в процессах культурного обмена: сб. ст. и материалов в честь А. И. Климовицкого / отв. ред. и сост. Г. В. Петрова. СПб.: РИИИ, 2015. С. 270–273.
79. Брагинская Н. А. «Пульчинелла» Перголези – Стравинского: «балет с пением» или «опера с танцами»? // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы международной конференции 11–15 ноября 2019 г.: в 3 т. Т. 1 / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. С. 361–369.
80. Брагинская Н. А. Римский-Корсаков — Стравинский: «Нам не дано предугадать...» // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора. (По материалам конференции «Желдышевские чтения-2008»): сб. ст. / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: «Дека-ВС», 2009. С. 77–84.
81. Брагинская Н. А. Священная баллада И. Стравинского «Авраам и Исаак»: взгляд на Восток? // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 153–158.
82. Брагинская Н. А. «Северная идиома» в творчестве Стравинского // Север в традиционных культурах и профессиональных композиторских школах: сб. науч. ст. / под общей ред. Л. Г. Ковнацкой. Петрозаводск: ПетрГУ, 2012. С. 310–319.
83. Брагинская Н. А. Симфонический первенец Игоря Стравинского — Симфония Es-dur op. 1 — «отросток немецкого ствола»? // Симфонизм в пространстве и времени: тезисы и материалы Международной научной конференции (5–7 октября 2020). СПб.: РИИИ, 2020. С. 11.

84. Брагинская Н. А. Следы легендарной библиотеки: о клавирах Берлиоза из собрания Ф. И. Стравинского в нотном фонде Санкт-Петербургской консерватории // *Opera musicologica*. 2010. № 2. С. 21–40.
85. Брагинская Н. А. «Соловей» Стравинского – Андерсена: между Востоком и Западом // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2012. № 151. С. 188–196.
86. Брагинская Н. А. Стравинский в стиле esraïol // *Искусство музыки: теория и история*. (Электронный журнал ГИИ). 2012. № 4. С. 19–32.
87. Брагинская Н. А. Фантазия в манере chinoiserie // *Музыкальная академия*. 2002. № 4. С. 137–142.
88. Брагинская Н. А. «Традиции и заветы Петипа не забываются»: творчество великого хореографа в рецепции Игоря Стравинского // *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*. 2022. № 5 (82). С. 31–43.
89. Брагинская Н. А. Фёдор и Игорь Стравинские: польские узоры судеб // *Русско-польские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-сост. Н.А. Брагинская*. СПб.: Скифия-принт, 2018. С. 145–154.
90. Брагинская Н. А. Шуманиана Стравинского // *К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: сб. ст. / ред.-сост. Н. А. Брагинская*. СПб.: СПбГК, 2011. С. 290–299.
91. Брагинская Н. А. Эбони-концерт И. Стравинского: к проблеме межкультурных связей // *Искусство и образование*. 2009. № 4 (60). С. 45–50.
92. Брагинская Н. А. Явление «танцы в опере» в музыкальном театре Игоря Стравинского // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2023. № 1 (84). С. 41–51.
93. Брагинская Н. А. Crucifixus-Lieder Г. Вольфа в инструментовке И. Стравинского // *Памяти Ивана Сергеевича Федосеева. К 70-летию со дня рождения: Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. Н. А. Брагинская, Н. И. Дегтярева*. СПб.: Скифия-принт, 2019. С. 104–114.
94. Брагинская Н. А. «Exegi monumentum...», или Стравинский в диалоге с Джезуальдо // *Старинная музыка*. 2017. № 2. С. 26–31.
95. Брагинская Н. А. Ното ludens в замыслах Игоря Стравинского 1940–1960-х годов (по материалам Фонда Пауля Захера) // *Герменевтика игры: Поиски смысла: сб. ст. памяти Т. А. Апинян / ред.-сост. Л. А. Меньшиков*. СПб.: СПбГК, 2014. С. 417–422.
96. Бродский И. А. Исая Берлин в 80 лет // *Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе / сост. В. Голышев; пер. с англ. Г. Дашевского*. М.: Слово, 1992. С. 194–204.
97. Бубер М. Я и Ты / пер. Н. Файнгольда. М.: Высшая школа, 1993. 173 с.

98. Булез П. Стравинский: стиль или идея? Хвала амнезии / пер. Н. Петрусёвой // Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. Москва; Пермь: Реал, 2002. С. 299–307.
99. Бэлза И. Ф. Из истории русско-польских музыкальных связей. М.: Музгиз, 1955. 64 с.
100. Варуниц В. П. Комментарий к маргиналиям // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 182–183.
101. Варуниц В. П. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 80 с.
102. Варуниц В. П. Проблемы наследия Стравинского и его публицистика // И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. С. 436–460.
103. Варуниц В. П. Родословная И. Ф. Стравинского (Приложение I) // Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. С. 403–440.
104. Варуниц В. П. А. Шёнберг — И. Стравинский: хроника одной вражды // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: материалы международной конференции / ред.-сост. Е. А. Доленко, Е. И. Чигарёва. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2002. С. 142–177. (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 38).
105. В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы / ред. комиссия: А. Римский-Корсаков, В. Шишмарёв, Р. Грубер. Л.: Академия, 1927. С. 232 (Приложение).
106. Верди Л. Влияние Мусоргского, Римского-Корсакова и Стравинского на итальянскую музыку начала XX века // Италия — Россия: четыре века музыки / ред.-сост. Л. В. Кириллина. М.: ABCdesign, 2017. С. 310–341.
107. Вершинина И. Я. Мусоргский и Стравинский (О дягилевской постановке «Хованщины») // Мусоргский и музыка XX века: сб. ст. // ред.-сост. Г. Л. Головинский. М.: Музыка, 1990. С. 190–217.
108. Вершинина И. Я. От составителя. Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 1 / сост. и коммент. И. Вершининой; ред. Д. Смирнова. М.: Советский композитор, 1982. С. 7–8; 191–197.
109. Вершинина И. Я. От составителя. Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 2 / сост. и коммент. И. Вершининой; ред. Д. Смирнова. М.: Советский композитор, 1988. С. 6–8; 294–304.

110. *Вершинина И. Я.* От составителя. Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 3 / сост. и коммент. И. Вершининой; ред. Д. Смирнова. М.: Композитор, 1996. С. 6–8; 221–236.
111. *Вершинина И. Я.* От составителя. Комментарии // Игорь Стравинский. Вокальная музыка. Вып. 4 / сост. и коммент. И. Вершининой; ред. В. Екимовского. М.: Композитор, 2002. С. 6–8; 285–301.
112. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
113. *Вознесенский А. А.* Осы Осипа // Вознесенский А. Видеоны. М.: Культура, 1992. С. 59–68.
114. *Володягина Д. А., Брагинская Н. А.* «Царь Эдип» И. Стравинского и «Поругание Лукреции» Б. Бриттена: о рифмах в оперном воплощении двух античных сюжетов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 5 (82). С. 113–125.
115. *Гаврилова Н. А.* Введение // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / коллектив авторов; отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. С. 9–21.
116. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. Пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
117. *Гаевский В. М.* Прихоть полубога: балет Стравинского–Баланчина «Аполлон Мусагет» // Наше наследие. 1990. № 1. С. 148–151.
118. *Гаевский В. М.* Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 428 с.
119. *Гаккель Л. Е.* Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е изд. Л.: Советский композитор, 1990. 286 с.
120. Гвоздем русского сезона в Париже был «Золотой петушок» (беседа с балетмейстером Б. Г. Романовым) // Петербургская газета. 1914. 1 июня.
121. *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / пер. с англ. М. Ивониной и О. Левенкова. Пермь: Книжный мир, 2009. 654 с.
122. *Герасимова-Персидская Н. А.* Мадригалы Джезуальдо: между Ренессансом и барокко // Opera musicologica. 2013. № 1 (15). С. 5–20.
123. *Гладкова О. И.* Народные истоки стиля Мануэля де Фальи: дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГК, 1992. 215 с.
124. *Гливинский В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк: Донеччина, 1995. 192 с.
125. *Гливинский В. В.* Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского: дис. ... канд. искусствоведения Л.: ЛОЛГК, 1989. 279 с.

126. *Гливинский В. В.* Эстетико-стилевая природа «фальшивизмов» в «бахизмах» Стравинского // *Opera musicologica*. 2012. № 1 (11). С. 4–25.
127. *Гнесин М. Ф.* Мысли и воспоминания о Римском-Корсакове. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
128. *Гозенпуд А. А. Ф. И.* Стравинский — человек и художник // *Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания / сост. и примеч. Л. Кутателадзе; общ. ред. А. Гозенпуда.* Л.: Музыка, 1972. С. 7–52.
129. *Гр. Пр.* [Прокофьев Г.] [Без назв.] // *Русские ведомости*. 1914. 6 июля.
130. *Гребнева И. В.* Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. 356 с.
131. *Гриффитс Г.* Еще раз о «кровном родстве» Римского-Корсакова и Стравинского: пути к неоклассицизму и другие совпадения / пер. с англ. В. Хаврова; ред. перев. Н. Брагинской // *Opera musicologica*. 2020. Т. 12. № 4. С. 6–18.
132. *Г. Т.* [Тимофеев Г.] Вечер «Музыкальных новостей» // *Речь*. 1908. 29 января.
133. *Гульд Г.* Арнольд Шёнберг: взгляд в будущее / пер. с англ. и прим. С. Исаковой // *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 215–222.
134. *Гуревич В. А.* Рихард Штраус на страницах «Русской музыкальной газеты» // *Рихард Штраус и его время / ред.-сост. Н. А. Брагинская.* СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: Скифия-принт, 2017. С. 43–52.
135. *Гуревич П. С.* Экзистенциализм Бубера // *Квинтэссенция: философский альманах*. М.: Политиздат, 1991. С. 271–277.
136. *Данько Л. Г.* Комическая опера в XX веке: очерки. Л.: Сов. композитор, 1986. 174 с.
137. *Даян П.* Поэзия Стравинского // *Даян П. Живопись как музыка, музыка как поэзия, поэзия как живопись / пер. с англ. А. А. Митрофанова.* СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2020. С. 165–204.
138. *Дебюсси К.* Избранные письма / сост., пер. с франц., вступ. ст. и коммент. А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. 285 с.
139. *Деген А. Б., Ступников И. В.* Дриго. Балет «Арлекинад». URL: https://www.belcanto.ru/ballet_arlekinada.html (дата обращения: 20.01.2023).
140. *Дегтярева Н. И.* Французская «Саломея» Рихарда Штрауса // *Рихард Штраус его время / ред.-сост. Н. А. Брагинская.* СПб.: Скифия-принт, 2017. С. 25–33.

141. *Дегтярева Н. И.* Из истории создания французской «Саломеи» Рихарда Штрауса // *Музыковедение*. 2015. № 2. С. 44–48.
142. *Делла Корте А.* Перголези / пер. О. Римского-Корсакова (Della Corte A. Giovanni Battista Pergolesi. Torino, 1936). Лен. консерватория, 1940. 143 с. (Машинопись).
143. *Демурова Н. М.* Эти маленькие шедевры // *Mother Goose Rhymes*. Стихи мамы Гусыни: сб. на англ. яз. с избр. рус. пер. / сост. Н. М. Демурова. М.: Радуга, 1988. С. 15–30.
144. *Денисов А. В.* Вокруг мифа о Персефоне // *Музыкальная академия*. 2007. № 3. С. 157–162.
145. Диалог // *Музыкальный словарь Гроува* / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. 2-е изд. М.: Практика, 2007. С. 299–300.
146. Диалог [музыкальный] // *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. Т. 2 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. Стб. 232.
147. Диалог // *Новейший философский словарь* / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1999. С. 320.
148. *Достоевский Ф. М.* Утопическое понимание истории // *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 23. Дневник писателя за 1876 год. Май–окт. Л.: Наука, 1981. С. 46–50.
149. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. 3-е изд. Л.: Советский композитор, 1982. 208 с.
150. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // *Друскин М. С.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 4 / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. С. 31–285.
151. *Друскин М. С.* Русские истоки // *Друскин М. С.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 4 / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. С. 484–496.
152. *Дубравская Т. Н.* Мадригал (жанр и форма) // *Теоретические наблюдения над историей музыки* / сост. Ю. К. Евдокимова, В. В. Задерацкий, Т. Н. Ливанова. М.: Музыка, 1978. С. 108–127.
153. *Дубравская Т. Н.* Итальянский мадригал XVI века // *Вопросы музыкальной формы*. Вып. 2 / под ред. Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1972. С. 55–97.
154. *Дубравская Т. Н.* Стравинский — Джезуальдо: возвращение назад или открытие нового? // *Старинная музыка сегодня: Материалы научно-практической конференции* / редколл. А. Цукер и др. Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 239–246.

155. *Дубравская Т. Н.* Стравинский — Джезуальдо: возвращение назад или открытие нового? // Стравинский в контексте времени и места: материалы науч. конф. / ред.-сост. С. И. Савенко. М.: Московская консерватория, 2006. С. 112–119.
156. *Дулова Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII – начала XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М.: МГК, 2000. 42 с.
157. *Дьячкова Л. С.* О главном принципе тонально-гармонической системы Стравинского (система полюсов) // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 301–322.
158. *Дягилев С. П.* Сложные вопросы // Мир искусства. 1899. № 3–4. С. 37–61.
159. Еще о балетных итогах: интервью с С. Дягилевым и Л. Бакстом // Утро России. 1910. 24 августа. Опубл. в: Сергей Дягилев и русское искусство: в 2 т. Т. 1 / сост. И. В. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. С. 213–215.
160. *Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т.* Внеевропейское в музыке от Дебюсси до Штокхаузена // Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. С. 236–264.
161. *Задерацкий В. В.* Полифоническое мышление И. Стравинского. 2-е изд. М.: Композитор, 2007. 277 с.
162. *Зайцева Т. А.* По следам польского пилигримства М. А. Балакирева // Русско-польские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-сост. Н. А. Брагинская, ред. Н. И. Дегтярева. СПб.: Скифия-принт, 2018. С. 113–127.
163. *Захарова Е. С.* Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога: автореф. ... дис. канд. искусствоведения. М.: РАМ имени Гнесиных, 2008. 26 с.
164. *Зверев А. М.* Элиот Томас // Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия. URL: <https://megabook.ru/article/Элиот%20Томас> (дата обращения: 16.09.2022).
165. *Зенкин К. В.* Дебюсси в диалогах с Бахом и Вагнером // Зенкин К. В. Музыка–Эйдос–Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 297–315.
166. Игорь Стравинский. Избранные главы: документальный фильм к 125-летию со дня рождения композитора (из телецикла «Гении») / автор идеи

- А. Кончаловский, реж. М. Соловцова. М.: телеканал «Культура»; Фонд Андрея Кончаловского, 2006.
167. Из Расходных книг Ф. И. Стравинского / публ. и вступ. ст. Е. А. Стравинской // Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. С. 14–123.
168. *Илларионов Б. А.* 1910 год: Петипа и Дягилев // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3. С. 116–122.
169. *Ильюшкина В. А.* Опера нищего: тюремная пастораль Гэя, Свифта и Поупа. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2023. 224 с.
170. *Исламей* [Малков Н.] Филармония // Жизнь искусства. 1925. № 2. 13 янв. С. 10–11.
171. И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 501 с.
172. *Кар.* [Каратыгин В. Г.] Придворный оркестр. 21-е оркестровое собрание «Музыкальных новостей» // Столичная почта. 1908. 25 января.
173. *Каратыгин В. Г.* Музыка. Концерты. Русская художественная летопись [приложение к журналу *Аполлон*]. 1911. № 19. С. 300–303.
174. *Каратыгин В. Г.* Музыка в Петербурге // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. IV. С. 163.
175. *Кардаш Н. С.* Опера «The Rake's Progress» и балет «Агон» Игоря Стравинского — феномен последнего опуса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: РИИИ, 2010. 23 с.
176. *Кардаш Н. С.* У истоков «Похождения [sic] повесы» Стравинского: От серии Хогарта к музыке оперы // Музыкальная академия. 2008. № 3. С. 112–121.
177. *Кардаш Н. С.* Производство, подчиненное случаю, или «Игра в карты» Игоря Стравинского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2006. № 16. С. 243–248.
178. *Карпентьер А.* Классицизм и галстуки / пер. и вступ. ст. Э. Блок // Советская музыка. 1982. № 7. С. 95–96.
179. *Кенигсберг А. К.* Рихард Штраус в Петербурге // Немецко-русские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-сост. А. К. Кенигсберг. СПб.: СПбГК, 2002. С. 116–132.
180. *Керн (Маркова-Виноградская) А. П.* Воспоминания. Дневники. Переписка / сост., вступ. ст. и примеч. А. М. Гордина. М.: Правда, 1989. 477 с.

181. *Кириллина Л. В.* Возрождение Возрождения: итальянская музыка XVI–XVII веков в России XX века // Италия — Россия: четыре века музыки / ред.-сост. Л. В. Кириллина. М.: ABCdesign, 2017. С. 34–43.
182. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
183. *Кириллина Л. В.* Н. А. Римский-Корсаков и «русская» античность // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы / ред.-сост. З.М. Гусейнова, Н.А. Некрасова. СПб., 2009. С. 75–90.
184. *Климовицкий А. И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена / под науч. ред. К. И. Южак; англ. пер. под ред. С. Кемпбелла. СПб.: Музыкальная школа, 2003. 387 с.
185. *Климовицкий А. И.* «Вагнерианство» позднего Чайковского: культурно-психологические аспекты // Климовицкий А. И. Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис, 2015. С. 191–210.
186. *Климовицкий А. И.* И вновь о моцартианстве Чайковского // Liber amicorum Людмиле Ковнацкой / ред.-сост. О. Манулкина, Л. Адэр, Н. Дроздецкая. СПб.: Библиороссика, 2016. С. 107–119.
187. *Клинько Т. В.* Основные даты жизни и творчества Ф. И. Стравинского. Список ролей Стравинского // Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания / сост. и примеч. Л. Кутателадзе; общ. ред. А. Гозенпуда. Л.: Музыка, 1972. С. 174–206.
188. *Князева Ж. В.* Неизвестное письмо Игоря Стравинского Жаку Гандшину // Научный вестник Московской консерватории. Т. 8. Вып. 1 (март 2017). С. 54–65.
189. *Ковнацкая Л. Г.* Английская музыка XX века: Истоки и этапы развития. М.: Советский композитор, 1986. 213 с.
190. *Ковнацкая Л. Г.* Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.
191. *Ковнацкая Л. Г.* Бенджамин Бриттен и английская музыка первой половины XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М.: ВНИИИ, 1987. 47 с.
192. *Ковнацкая Л. Г.* Предисловие // Шёнберг А. Письма / пер. В. Шнитке, общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. СПб.: Институт ПРО АРТЕ, 2001. С. 16–21.
193. *Комарницкая О. В.* «Похождения повесы» И. Стравинского: жанр, драматургия, композиция // Комарницкая О. В. Русская опера XIX — начала XXI

- веков: проблемы жанра, драматургии, композиции: Аналитические очерки. М.: Альтекс, 2011. С. 66–91.
194. *Кон Ю. Г.* «Священное песнопение» («Canticum sacrum») Стравинского и риторика формы // Музыка и незвучащее: сб. ст. РАН (Науч. совет по истории мировой культуры) / редкол.: Е. В. Пермяков (отв. ред.) и др. М.: Наука, 2000. С. 289–306.
195. *Коннов В. П.* Песни Гуго Вольфа. М.: Музыка, 1988. 94 с.
196. *Коптяев А.* Бенефис г-на Фительберга в «Музыкальной драме» // Биржевые ведомости. 1917. 2 августа.
197. *Краузе Э.* Рихард Штраус. Образ и творчество / пер. с нем. Г. В. Нашатыря; предисл. Б. В. Левики. М.: Музгиз, 1961. 611 с.
198. *Крейнина Ю. В.* Макс Регер: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1991. 203 с.
199. *Кривицкая Е. Д.* «Амфион» и «Персефона»: французские мелодрамы 1930-х годов // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 125–135.
200. *Кривицкая Е. Д.* Дебюсси и Стравинский. Вокруг «Петрушки» // «Стравинский жив!»: сб. ст. / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. М.: Композитор, 2019. С. 149–160.
201. *Кристева Ю.* Текст романа // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр.: Г. К. Косиков, Б. П. Нарумов. М.: РОССПЭН, 2004. 652 с.
202. *Кряжева И. А.* Испания // История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. С. 62–91.
203. *Кряжева И. А.* Мануэль де Фалья. Время, жизнь, творчество. М.: Московская консерватория, 2013. 327 с.
204. *Кудрявцева Л. С.* Звонарёва Л. У. Ханс Кристиан Андерсен и его русские иллюстраторы за полтора века. М.: Московские учебники и Картолитография, 2012. 350 с.
205. *Кундера М.* Трагедия Центральной Европы // Проблемы Восточной Европы. 1985. № 11–12. С. 170–187.
206. *Куранова Ю. А.* Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского: «Весна священная», «Персефона», «Потоп»: дис. ... канд. искусствоведения. М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. 249 с.
207. *Латишин И. И.* Русская музыка. Портреты композиторов. Гл. XVII. Русский модернизм: Игорь Стравинский / публ. Л. Барсовой // Новый журнал. 1997. № 1. С. 110–123.
208. *Лешков Д.* «Жар-птица» // Жизнь искусства. 1921. № 813. С. 1.

209. *Лисевич И. С.* О том, что остается за строкой // Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. / сост. В. И. Семанов и Л. Е. Бежин; под общ. ред. В. И. Семанова; вступ. ст. и коммент. И. С. Лисевича. М.: Изд-во Московского университета, 1984. С. 5–20.
210. *Лифинцева Т. П.* Диалог как структура бытия в религиозном экзистенциализме Мартина Бубера // История философии. 1997. № 1. С. 48–58.
211. *Лифинцева Т. П.* Философия диалога Мартина Бубера. М.: ИФРАН, 1999. 131 с.
212. *Лифинцева Т. П.* «Я и Ты» // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 4 / науч.-ред. совет: В. С. Стёпин и др. М.: Мысль, 2001. С. 503.
213. *Лобанов М. А.* Об источниках темы «Коса» в «Свадебке» Стравинского // Стравинский в контексте времени и места: материалы науч. конференции / ред.-сост. С. И. Савенко. М.: МГК, 2006. С. 42–52.
214. *Лобанова М. Н.* Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1985. С. 110–129.
215. *Логунова А. А.* Вперед в прошлое: *rezzi concertati* в операх Римского-Корсакова и Стравинского // Год за годом. Римский-Корсаков-175: сб. ст. / ред.-сост. Л. О. Адэр. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. С. 142–154.
216. *Логунова А. А.* «Как я был бы рад, если бы мне довелось встретиться с ним!» — Стравинский и Верди // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко. Т. 2. М.: РАМ им. Гнесиных, 2023. С. 93–107.
217. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
218. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазियो. М.: Классика-XXI, 2004. 768 с.
219. *Малько Н. А.* Стравинский. Мимолетные встречи / публ. и вступ. ст. А. Кузнецова // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 175–177.
220. *Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте // Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. Т. 2 / вступ. ст. С. С. Аверинцева. М.: Художественная литература, 1990. С. 214–255.
221. *Марек Дж.* Рихард Штраус. Последний романтик / пер. с англ. И. С. Маненок, Р. С. Бобровой. М.: Центрполиграф, 2002. 396 с.

222. Мариус Петипа. «Мемуары» и документы / сост., науч. ред, вступ. ст., коммент. и пер. С. Конаева. М: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2018. 222 с.
223. Мариус Петипа. Танцемания: т. 1–2 / авт.-сост. Н. И. Метелица, О. З. Плахотная (т. 1); Лалетин С. В. и др. (т. 2). СПб.: СПбГМтиМИ, 2018. 820 с.
224. *Мацокина Е. Е.* В творческой лаборатории С. М. Слонимского: страницы истории создания Реквиема // *Musicus*. 2016. № 1. С. 20–26.
225. *Медведева Ю. П.* *Chinoiserie* в западноевропейской опере XVIII века // Опера в музыкальном театре: история и современность: сб. ст. по материалам международной научной конференции: в 3 т. Т. 1 / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 211–219.
226. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах воздействия музыки. М.: Музыка, 2010. 254 с.
227. *Мориц К.* На орбите Стравинского. Русский Париж и его рецепция модернизма / пер. с англ. Н. Подгаец. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2022. 439 с. (Серия «Современная западная русистика»).
228. *Мугинштейн М. Л.* «Опера нищего» // Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 95–96.
229. *Мясковский Н. Я.* О «Весне священной» И. Стравинского // Музыка. 1914. № 167. С. 106–112.
230. *Мясковский Н. Я.* Симфония И. Стравинского // Музыка. 1912. № 91. С. 695–703.
231. *Набоков В. В.* Другие берега / вст. ст. В. Ерофеева. Л.: Политехника, 1991. 400 с.
232. *Наборщикова С. В.* Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза: дис. ... доктора искусствоведения. М.: МГК, 2010. 340 с.
233. *Наборщикова С. В.* Видеть музыку, слышать танец: Баланчин и Стравинский. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 344 с.
234. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
235. *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). 2-е изд. М.: ИВ РАН, 2015. 468 с. (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН).

236. *Некрасова Г. А.* Концепция ориентализма в отечественном музыкознании XX века (по материалам исследований и публикаций) // Научный вестник Московской консерватории. Т. 3. Вып. 4 (декабрь 2012). С. 16–27.
237. *Некрасова Г. А.* Образ Испании в русской музыке (XIX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания: сб. ст. / отв. ред. В. Е. Багно. СПб.: Фонд «Сервантес», 2001. С. 227–251.
238. *Нестьев И. В.* О Вечерах современной музыки // Нестьев И. В. Век нынешний и век минувший: сб. ст. М.: Советский композитор, 1986. С. 128–174.
239. *Орлов Г. А.* Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14 / редкол.: А. И. Климовицкий (отв. ред.), А. А. Гозенпуд, Л. Н. Раабен. Л.: Музыка, 1975. С. 3–30.
240. *Орлова Е. М., Крюков А. Н.* Академик Борис Владимирович Асафьев. Л.: Советский композитор, 1984. 271 с.
241. *Оссовский А. В. Н. А.* Римский-Корсаков и русская культура // Оссовский А. В. Избранные статьи, воспоминания / ред.-сост., автор вступ. ст. и прим. Е.Ф. Бронфин. Л.: Советский композитор, 1961. С. 309–322.
242. *Оссовский А. В.* О новом в музыке. (По поводу XXII вечера современной музыки) // Оссовский А. В. Музыкально-критические статьи. (1894–1912) / общ. ред. и вступ. ст. Ю. А. Кремлева; предисл. и примеч. В. В. Смирнова. Л.: Музыка, 1971. С. 87–92.
243. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и Консерватории за 1904–1905 г. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1906. 251 с.
244. *Пепельжи С. П.* Риккардо Дриго. Очерки жизни и творчества в России. СПб.: Планета музыки, 2022. 232 с.
245. Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамо / публ. И. И. Блажкова; пер. с фр. В. М. Клеваева; подг. текста и коммент. И. И. Блажкова, Н. А. Брагинской; вступ. ст. Н. А. Брагинской // Научный вестник Московской консерватории. Т. 12. Вып. 3 (сентябрь 2021). С. 8–57.
246. *Петрова А. А.* «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси в Петербургском Театре Музыкальной драмы // Русско-французские музыкальные связи: сб. ст. / ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб.: СПбГК, 2003. С. 210–227.
247. *Петрова Г. В.* Визит запоздалый, но своевременный. Симфонические концерты Рихарда Штрауса в Петербурге в 1913 году // Рихард Штраус и его время

- / ред.-сост. Н. А. Брагинская. СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: Скифия-принт, 2017. С. 53–61.
248. Письма И. Ф. Стравинского / сост. и коммент. И. Блажкова // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 437–520.
249. Постановки М. Петипа в России / сост. А. Владимирская, З. Павлова // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и примеч. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. С. 377–388.
250. Путилова Е. О. Андерсен, прочитанный сегодня // Личность и культура. 2005. № 3. С. 54–58.
251. Пушкин А. С. Письма 1815–1830 годов // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1977. 459 с.
252. Пылаева Л. Д. Danse chantée в спектаклях французского музыкального театра // Опера в музыкальном театре: история и современность: сб. ст. по материалам международной научной конференции: в 3 т. Т. 1 / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 147–155.
253. Пыляев М. И. Старый Петербург. М.: Сварог и К, 1997. 470 с. (Серия «Великая Россия»).
254. Раку М. Г. Размышляя о «тайне формы» у Вагнера // Раку М. Оперные штудии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 165–177. (Отечественные музыковеды. Избранное).
255. Рамю Ш.-Ф. Воспоминания об Игоре Стравинском / пер. и вступ. ст. В. Л. Гинзбурга, А. И. Яфаева. СПб.: Лань; Планета музыки, 2020. 76 с.
256. Рерих о Стравинском // Петербургская газета. 1913. 28 мая. № 144.
257. Рикёр П. История и истина / пер. И. С. Вдовиной, И. А. Мачульской. СПб.: Алетейя, 2002. 399 с.
258. Римский-Корсаков Н. А. Дневник (1904–1907) // Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Государственное музыкальное издательство, 1955. С. 239–242.
259. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Гос. муз. издательство, 1955. 398 (viii) с.
260. Роллан Р. Гуго Вольф // Роллан Р. Собрание музыкально-исторических сочинений: в 9 т. Т. 5. Музыканты наших дней / пер. с фр. Ю. Л. Вейсберг; коммент. Б. Левица. М.: Музгиз, 1938. С. 176–205.

261. Рудко М. В. Оперное творчество Джан Франческо Малипьеро и эстетика итальянского театра масок: дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГК, 2019. 243 с.
262. Рудко М. В. «След» Стравинского в музыкально-театральных исканиях Малипьеро 1910-х годов // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко. Т. 2. М.: РАМ им. Гнесиных, 2023. С. 83–92.
263. Румянцев С. Ю. Интеграция стилового множества и драматургия инструментальных произведений Стравинского (на примере Скрипичного концерта) // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Сов. композитор, 1985. С. 192–226.
264. Ручьевская Е. А. Вокальное творчество Ю. В. Кочурова (главы диссертации) // Ручьевская Е. А. Юрий Владимирович Кочуров. Письма и материалы. / отв. ред. В. В. Горячих; ред.-сост. Н. И. Кузьмина, Е. А. Михайлова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. С. 72–135.
265. Сабанеев Л. Л. Русские музыканты в Париже // Парижский вестник. 1926. 25 февраля.
266. Сабанеев Л. Л. «Царь Эдип». Опера-оратория И. Стравинского // Жизнь искусства. 1927. № 37. 13 сент. С. 67.
267. Савенко С. И. «Веселая драма» на новый лад // Игорь Стравинский. Похождения повесы / сост. А. Парин. М.: Гос. Академический Большой театр, 2003. С. 15–19.
268. Савенко С. И. «Да это настоящее передвижничество!» Об эстетических пристрастиях И. Ф. Стравинского // «Стравинский жив!»: сб. ст. / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. М.: Композитор, 2019. С. 73–84.
269. Савенко С. И. Заметки о творческом процессе И. Ф. Стравинского // И. Ф. Стравинский: сб. статей / сост. В. П. Варунц. М.: МГК, 1997. (Научные труды МГК им. П. И. Чайковского: сб. 18). С. 17–26.
270. Савенко С. И. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. 281 с.
271. Савенко С. И. Игорь Стравинский в Италии // Италия — Россия: четыре века музыки / ред.-сост. Л. В. Кириллина. М.: ABCdesign, 2017. С. 344–352.
272. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.

273. *Савенко С. И.* Стравинский и Пикассо. К истории одного сотрудничества // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985. С. 269–287.
274. *Савенко С. И.* «...Считаю себя из племени, порожденного Чайковским...» // Советская музыка. 1990. № 9 (622). С. 112–115.
275. *Савенко С. И.* Творчество Игоря Стравинского в исследованиях Бориса Асафьева // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 116–133.
276. *Савенко С. И.* Увидеть Париж // *Liber amicorum* Людмиле Ковнацкой / ред.-сост. О. Манулкина, Л. Адэр, Н. Дроздецкая. СПб.: Библиороссика, 2016. С. 240–249.
277. *Свяцкий С. П.* Чувство национальности у меня двойственное // *Gazeta Petersburska*. 2011. April 2. № 4 (130).
278. *Слонимский С. С.* О новаторстве Шопена. К 200-летию со дня рождения Фридерика Шопена. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. 16 с.
279. *Слонимский Ю. Н.* Предисловие // Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и примеч. А. Нехендзи. Л.: Искусство, 1971. С. 7–20.
280. *Смирнов В. В.* Игорь Стравинский: метаморфозы стиля: сб. ст. СПб.: Скифия-принт, 2020. 272 с.
281. *Смирнов В. В.* Игорь Фёдорович Стравинский: Учебное пособие. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008. 80 с.
282. *Смирнов В. В.* О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. Л.: Музыка, 1967. С. 142–169.
283. *Смирнов В. В.* Стравинский. Грани творчества (к проблеме периодизации) // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5. С. 206–215.
284. *Смирнов В. В.* Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л.: Музыка, 1970. 150 с.
285. *Соловьёв Н. Ф.* Китайская музыка // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XV. Кн. 29. СПб.: Типо-литогр. Ефрона, 1895. С. 226.
286. *Стравинская К. Ю.* Из семейного архива Стравинских // Советская музыка 1970. № 9. С. 154–156.
287. *Стравинская К. Ю.* О И. Ф. Стравинском и его близких / общ. ред. и вступ. ст. В. В. Смирнова. Л.: Музыка, 1978. 232 с.

288. *Стравинский И. Ф.* Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 (xvi) с.
289. *Стравинский И. Ф.* Музыкальная поэтика / пер. Э. А. Ашписа и Е. Д. Кривицкой // *Стравинский И.* Хроника. Поэтика / сост., ред. пер., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М.: РОССПЭН, 2004. С. 171–274.
290. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912 / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. 551 с.
291. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. II. 1913–1922 / сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 с.
292. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. III. 1923–1939 / сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. 944 с.
293. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. IV: 1940–1971 / сост. и подг. текста В. П. Варунца; дополн., ред., коммент. и сопр. материалы С. И. Савенко. М.: НИЦ «Московская консерватория» (в печати).
294. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни / пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной; предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. 463 с.
295. *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни / пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной // *Стравинский И.* Хроника. Поэтика / сост., ред. пер., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М.: РОССПЭН, 2004. С. 10–168.
296. *Суриц Е. Я.* Испанские балеты Л. Ф. Мясина // *Искусство музыки: теория и история.* 2012. № 4. С. 49–56.
297. *Тарускин Р.* Загадка гения / пер. А. Смирновой // *Музыкальная академия.* 1992. № 4. С. 104–111.
298. *Тимофеев Я. И.* Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // *Научный вестник Московской консерватории.* 2010. № 2. С. 177–193.
299. *Тимофеев Я. И.* Стравинский и «Хованщина» в редакции Дягилева: опыт источниковедческого и исторического исследования: дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2013. 227 с.

300. *Титова Е. В.* Произведения Стравинского для хора a cappella // Труды кафедры теории музыки. Вып. 1. СПб.: СПбГК, 1995. С. 5–31.
301. Третий скрипичный концерт Софии Губайдулиной: петербургская премьера // Музыкальное обозрение. 2022. 11 окт.
302. *Тышко С. В., Куколь Г. В.* Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. 3. Путешествие на Пиренеи, или испанские арабески. Киев: Клякса, 2011. 544 с.
303. *Урсин М. В.* «Пульчинелла»: в диалоге с Перголези // И. Ф. Стравинский: сб. ст. / сост. В. П. Варунц. М.: МГК, 1997. С. 113–123. (Научные труды МГК П. И. Чайковского: сб. 18).
304. *Фалалеева Е. И.* Полиязычие в вокальной музыке И. Ф. Стравинского (к постановке проблемы): дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГК, 2005. 203 с.
305. *Филенко Г. Т.* Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Л.: Музыка, 1983. 232 с.
306. *Филонов А.* Современное обозрение. Петербург // Артист. 1890. Кн. 7. Апрель. С. 96.
307. Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания / сост. и прим. Л. Кутателадзе; общ. ред. А. Гозенпуда. Л.: Музыка, 1972. 207 с.
308. Фрагменты из диалогов И. Стравинского с Р. Крафтом: «Орфей» // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 56–57.
309. Фрагменты из диалогов И. Стравинского с Р. Крафтом: Симфония en Ut // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 53–56.
310. *Фукс Г.* Танец // Фиал страстей. СПб.: Венок, 1910. С. 59–97.
311. *Хёйзинга Й.* Homo ludens: опыт определения игрового элемента культуры / сост., предисл. и пер. Д. В. Сильвестрова; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича. 4-е изд. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
312. *Хогарт У.* Анализ красоты / пер. с англ. П. В. Мелковой; вступ. ст., примеч. и ред. пер. М. П. Алексеева. М.: Искусство, 1987. 254 с.
313. *Холопов Ю. Н.* Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70 / отв. ред. М. Л. Мугинштейн. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. С. 34–57.
314. *Холопов Ю. Н.* Стравинский и пути новаторства в музыке XX века // Стравинский в контексте времени и места: материалы науч. конф. / ред.-сост. С. И. Савенко. М.: Московская консерватория, 2006. С. 7–14.

315. *Холопова В. Н.* Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 58–73.
316. *Холопова В. Н.* О новаторстве Стравинского в ритмике // Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. С. 194–243.
317. *Холопова В. Н.* Стравинский в тексте музыки эпохи // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 178–181.
318. *Цукер А. М.* Перспективы и формы // Советская музыка. 1987. № 9. С. 65–70.
319. *Чайковский П. И.* Байрейтское музыкальное торжество (IV, V) // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / вступит. ст. и поясн. В. В. Яковлева. М.: Госмузиздат, 1953. С. 319–328.
320. *Чеснокова М. Г.* Проблема диалога в трудах С. Кьеркегора и М. Бубера // Humanity space: International almanac. Vol. 11. 2022. № 3. С. 351–361.
321. *Шнитке А. Г.* Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 383–434.
322. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» / пер. Е. Костюкович // Иностранная литература. 1988. № 10. С. 84–104.
323. *Юдина В. И.* Диалог как методология современного музыкознания // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2010. № 5. С. 246–252.
324. *Южак К. И.* О двух фугах И. Стравинского: взгляд из 2000 года // Междисциплинарный семинар-3 / сост. О. А. Бочкарёва. Петрозаводск: ПГК, 2000. С. 141–146.
325. *Ю. К.* [Курдюмов Ю.] Придворный оркестр // Петербургский листок. 1908. 24 января.
326. *Юсфин А. Г.* Диалог музыкальных культур как модель духовного собеседования // Онтология диалога: философский и художественный опыт. СПб.: Эйдос. 2002. С. 271–290.
327. Я. Витол. Воспоминания. Статьи. Письма / сост. А. Даркевич; вступ. ст. Е. Витолина. Л.: Музыка, 1969. 336 с.
328. «Я всегда ищу и нахожу Новое...» Неизвестная переписка Марии Юдиной / сост.: К. В. Зенкин, А. Б. Любимов, М. А. Дроздова. М.; СПб.: Нестор-История, 2022. 544 с.

329. *Ярустовский Б. М.* Игорь Стравинский. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1969. 320 с.
330. *Ястребцев В. В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. 1886–1908: в 2 т. Л.: Музгиз, 1959–1960. 527, 624 с.
331. *À la recherche de Marius Petipa. Un itinéraire franco-russe. Gros plan sur La Bayadère / directeur scientifique P. Melani, Université Bordeaux Montaigne. Pessac: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2019. 188 p.*
332. *Albright D.* Stravinsky: The Music Box and the Nightingale. New York: Gordon and Breach, 1989. 87 p.
333. *Andersen H. C.* Eventyr. Bd. 7 / kritisk udgivet efter de originale Eventyrhæfter med varianter ved E. Dal; kommentar efter forarbejder af E. Nielsen, udarbejdet af F. Hovmann. København: Det Danske sprog- og litteraturselskab, 1990. 432 s.
334. *Auzolle C.* Rake's Progress, The // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 351–352.
335. *Ayrey C.* Stravinsky in analysis: the anglophone traditions // Cambridge Companion to Stravinsky / ed. by J. Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 203–229.
336. *Bains A.* Woodwind instruments and their history. New York: Dover, 1991. 384 p.
337. *Besthorn F. H.* Four Norwegian Moods // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 175–176.
338. *Bianconi L.* Gesualdo, Carlo // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 9 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 775–786.
339. *Boettcher B.* A Study of Stravinsky's Sonate pour piano and Sérénade en la. San Francisco: Mellen Research University Press, 1991. 80 p.
340. *Botstein L.* «The Precision of Poetry and the Exactness of Pure Science»: Nabokov, Stravinsky, and the Reader as Listener // Stravinsky and His World / ed. by T. LeVitz. Princeton: Princeton University Press, 2013. P. 319–348.
341. *Bowl J.* Sergei Diaghilev and Stravinsky: From World of Arts to Ballets Russes // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 61–70.
342. *Boys H.* A Note on Stravinsky's Settings of English // The Score. 1957. № 20. P. 14–19.

343. *Braginska N.* «Niestety, partytura tego dzieła zaginęła w Rosji w czasie rewolucji...» // *Ruch muzyczny*. 2016. № 1. S. 98–99.
344. *Braginská N.* Stravinskij v Rusku – včera a dnes... // *Hudobný život* (Bratislava). 2022. № 7–8 (54). Č. 10–11. (Беседовала Martina Kamenská).
345. *Брагинска Н.* Принципите на концертния диалог в музиката на И. Стравински (по творби от концертния жанр) // *Музикални хоризонти* (София). 1990. № 8. С. 68–78.
346. *Braguinskaïa N.* «Les traditions et les préceptes de Petipa ne sont point oubliés...». L'œuvre de Marius Petipa dans la réception d'Igor Stravinsky // *De la France à la Russie, Marius Petipa. Slavica Occitania. Revue de Slavistique*. № 43 / Pascale Melani (éd.). Toulouse: Université de Toulouse, 2016. P. 313–325.
347. *Braguinskaïa N.* L'Orientalisme dans *Le Rossignol* d'Igor Stravinskij: Pékin — Saint-Pétersbourg — Paris // *Revue des Études Slaves* (Paris). LXXXIV/3–4. 2013. P. 469–477.
348. *Braginskaya N.* Fireworks // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 163–164.
349. *Braginskaya N.* Funeral Song // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 179–181.
350. *Braginskaya N.* Igor Stravinsky in a dialogue with Scandinavian culture // *Soviet and Russian Music: Reappraisal and Rediscovery. International Conference. Abstracts*. Durham: Music Department University of Durham, 2011. P. 53–54.
351. *Braginskaya N.* New light on the fate of some early works of Stravinsky: the *Funeral Song* re-discovery / transl. into Eng. by S. Walsh // *Acta Musicologica*. 2015. LXXXVII/2. P. 133–151. 2003. P. 203–229.
352. *Braginskaya N.* *Orchestral Sketches of Le Sacre du Printemps* in the National Library of Russia // *The Rite of Spring at 100* / ed. by S. Neff, G. Horlacher, M. Carr, with J. Reef; foreword by S. Walsh. Bloomington: Indiana University Press, 2017. P. 199–210.
353. *Braginskaya N.* Preface. Editorial note // *Igor Stravinsky. Funeral Song. Full score*. Boosey and Hawkes, 2017. P. V–X; XI.
354. *Braginskaya N.* Religion, Life and Death in St. Petersburg // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 16–23.

355. *Braginskaya N.* Scherzo fantastique // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 416–417.
356. *Braginskaya N.* Stravinsky's *Abraham and Isaac*: Glimpse of the East? // Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism / ed. by M. Locanto. Turnhout: Brepols, 2014. P. 87–97. (Speculum Musicae. Vol. 25).
357. *Braginskaya N.* Stravinsky's first steps on the French cultural soil: The enigma of the original verbal text in the *Two Poems of Verlain* // Sociocultural Crossings and Borders: Musical Microhistories / ed. and comp. by R. Stanevičiūtė and R. Povilionienė. Vilnius: LAMT, 2015. P. 84–94.
358. *Braginskaya N.* Symphony in E-flat // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 460–462.
359. *Braginskaya N.* The dialogue of cultures in Stravinsky music: appearances, phases, roots // Musics. Cultures. Identities. 19th Congress of the IMS. Roma 1–7 July 2012. Programme and abstracts. Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2012. P. 503–504.
360. *Briner A.* Guillaume de Machaut 1958/9, oder Strawinskys "Movements for Piano and Orchestra" // *Melos*. 1960. V. XI. S. 184–186.
361. *Brodsky J.* Isaiah Berlin at Eighty // The New York Review. 1989. Aug. 17. P. 44–45.
362. *Brook B. S.* Stravinsky's «Pulcinella»: The «Pergolesi» Sources // *Musiques, signes, images: liber amicorum François Lesure* / ed. by J.-M. Fauquet. Geneva: Minkoff, 1988. P. 41–66.
363. *Buber M.* Ich und Du. Leipzig: Insel, 1923. 137 s.
364. *Caddy D.* Paris and the *Belle Époque* // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 71–79.
365. *Campbell S.* Stravinsky and the critics // Cambridge Companion to Stravinsky / ed. by J. Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 230–247.
366. *Campbell S.* The experience and reception of Stravinsky's music in Weimar Germany // Sociocultural crossings and borders: musical microhistories. International musicological conference. Vilnius: LAMT, 2013. (Paper).
367. *Cantoni A.* La référence à Bach dans les oeuvres néo-classiques de Stravinsky. Hildesheim: Georg Olms, 1998. 362 p.

368. *Cantoni A.* Verdi e Stravinskij // Studi verdiani 10. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 1994–95. P. 127–154.
369. *Carr M. A.* After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25). Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. 356 p.
370. *Carr M. A.* Eighteen-Century Sources and Stravinsky's Use of These Models: Pulcinella (1919–20) // Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches / ed. by M. A. Carr. Middleton; Wisconsin: A–R Edition, 2010. P. 3–6.
371. *Carr M.* Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Work on Greek Subjects. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002. 368 p.
372. *Carr M.* Stravinsky and His Literary Collaborators // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 117–124.
373. *Carter Ch.* Bergman's «Rake's Progress»: How a Director Helped Create an Operatic Masterpiece // Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism / ed. by M. Locanto. Turnhout: Brepols, 2014. P. 291–299. (Speculum Musicae. Vol. XXV).
374. *Carter Ch.* The Last Opera: *The Rake's Progress* in the Life of Stravinsky and Sung Drama. Manchester: Manchester University Press, 2019. 356 p.
375. *Casella A.* Strawinski. Brescia: La Scuola, 1947. 220 p.
376. *Chimènes M.* Booklet // Igor Stravinsky. Le Rossignol. BBC singers, BBC Symphony orchestra, cond. Pierre Boulez. Erato Disques S. A., 1992. P. 5–15.
377. *Christoforidis M.* Madrid de Igor Stravinsky, Pablo Picasso y la vanguardia de las artes plásticas // Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología / ed. B. L. Herranz. Madrid: La Sociedad Española de Musicología, 2002. Vol. 2. P. 1303–1309.
378. *Chua D. K. L.* «Music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all» // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 313–321.
379. *Cingria C.-A.* Pétrarque. Lausanne: Librairie Payot, 1932. 192 p.
380. *Coeyman B.* Elektra // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. 2 / ed. by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 33.
381. *Coleman J.* Germany // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 184–186.
382. *Coleman J.* Wagner (Wilhelm) Richard // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 497.
383. *Collected Poems of Dylan Thomas.* London: J. M. Dent, 1952. 178 p.

384. *Cone E. T.* The Uses of Convention: Stravinsky and his Models // *Musical Quarterly*. 1962. Vol. 48. P. 287–99.
385. *Craft R.* Conversations with Igor Stravinsky. London: Faber, 1979. 140 p.
386. *Craft R.* A Note on Gesualdo's *Sacrae Cantiones* and on Gesualdo and Stravinsky // *Tempo*. 1957. № 45. P. 5–7.
387. *Cross J.* Paris, Art Deco and the Spirit of Apollo // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 80–89.
388. *Danuser H.* Traduttore — traditore? Le Nocturne en la bémol majeur de Frédéric Chopin op. 32 no 2 dans l'orchestration d'Igor Stravinsky // *Danuser H.* Gesammelte Vorträge und Aufsätze. 4 Bd. Schliengen: Argus, 2014. P. 131–138.
389. *Danuser H., Zimmermann H.* Multifarious Rites of Passage — An Introduction // *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered* / ed. by H. Danuser, H. Zimmermann. London: Boosey and Hawkes, 2013. P. 9–21.
390. De la France à la Russie, Marius Petipa. *Slavica Occitania*. № 43 / P. Melani (éd.). Toulouse: Université de Toulouse, 2016. 495 p.
391. *Dottori M.* «It is Venice that he loves» // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 98–106.
392. *Dromey C.* Stravinsky's Ear for instruments // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 170–178.
393. *Dufour V.* Assuming Co-authorship: Stravinsky and His «Ghostwriters» // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 125–132.
394. *Dufour V.* Stravinski et ses exégètes (1910–1940). Bruxelles: Edition de Université de Bruxelles, 2006. 276 p.
395. *Dutoit C. M.* Morges... Why Morges? // *Stravinsky: A to Z: A collection of personal stories and remembrance* / ed. by M. Stravinsky. Geneva: Fondation Igor Stravinsky; Studious-S Publishers, 2022. P. 126–132.
396. *Erhardt L.* Igor Strawński. Warsaw: PIW, 1978. 403 s.
397. *Evans J.* Stravinsky's Music in Hitler's Germany // *Journal of the American Musicological Society*. 2003. Vol. 56. № 3. P. 525–594.
398. *Evidon R., Boaz T.* Program note // *CD Genesis Suite*. Milken Family Foundation, 2004. Booklet. P. 3–8.
399. *Evidon R., Tarsi B.* A. Schoenberg // *Genesis-Suite*. American classic CD «Milken Archive American Jewish Music». 2004. Booklet. P. 9–10.

400. *Ferencz G. J.* Shilkret, Nat(haniel) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. Vol. 23 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 266–267.
401. *Filippo E. de.* Il naso di Gogol' // *Dmitrij Šostakovič: Il grande compositore sovietico* / ed. by D. Petrocoli, A. Soudakova Roccia, V. Voskobochnikov. Milano: Fondazione Mudima, 2019. P. 181.
402. *Fisher K. von, D'Agostino G.* Madrigal (I) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. Vol. 15 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. L.: Macmillan, 2001. Vol. 15. P. 545–547.
403. *Francis K.* Nadia Boulanger and Stravinsky: The Transition to America // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 133–142.
404. *Friedman M.* Martin Buber's life and work. Detroit: Wayne State University Press, 1988. 493 p.
405. *Funayama T.* Three Japanese Lyrics and Japonisme // *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* / ed. by J. Pasler. Berkeley: University of California Press, 1986. P. 273–283.
406. *Garcia-Marquez V.* Massine: A Biography. New York: Alfred A. Knopf, 1995. 458 p.
407. *Gärtner S.* Boulez, Pierre // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 67–69.
408. *Gelhaar C.* Strawinsky und Picasso: Zwei ebenbürtige Genies // *Strawinsky: Sein Nachlass. Sein Bild.* Basel: Kunstmuseum Basel; Paul Sacher Stiftung, 1984. S. 292–304.
409. *Giaquinta R.* «The Rake's Progress»: The Critic's Perception of the World Première (Venice 1951) // *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism* / ed. by M. Locanto. Turnhout: Brepols, 2014. P. 451–451. (Speculum Musicae. Vol. XXV).
410. *Gilbert L.-R. V.* Venice. The 3 V's, Memories of sixty years ago // *Stravinsky: A to Z: A collection of personal stories and remembrance* / ed. by M. Stravinsky. Geneva: Fondation Igor Stravinsky; Studious-S Publishers, 2022. P. 195–204.
411. *Gray C., Heseltine P.* Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, Musician and Murderer [1926]. 2nd ed. Westport: Greenwood Press, 1971. 145 (xiv) p.
412. *Griffiths G.* Stravinsky's Piano: Genesis of a Musical Language. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 335 (xviii) p.
413. *Griffiths G.* Stravinsky's Spain: Fan or Mirror? // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 90–97.

414. *Griffiths G.* Souvenir d'une marche boche // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 436.
415. *Griffiths P.* Booklet CD // Igor Stravinsky. Songs. Cond. Pierre Boulez, Ensemble Intercontemporain. Hamburg: Deutsche Grammophon (20th century classics), 1982. 8 p.
416. *Griffiths P.* Igor Stravinsky: The Rake's Progress. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 124 p.
417. *Griffiths P.* Stravinsky. London: J. M. Dent & Sons, 1992. 253 p.
418. *Griffiths P.* Verlaine, Paul // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 26 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 479–480.
419. *Harrán D.* Jewish music (V, 2, ii): Pre-Emancipation // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 13 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 91–92.
420. *Hess C.* Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936. Chicago: Chicago University Press, 2001. P. 161–198.
421. *Hofmann H.-G.* Booklet // Igor Stravinsky. Suites Nos. 1 & 2. Miniatures and Songs. Kammerorchester Basel, cond. C. Hogwood. CD Swiss: Arte nova Musikproduktions, 2002. P. 4–16.
422. *Holman P., Thompson R.* Henry Purcell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 20 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 604–630.
423. *Honour H.* Chinoiserie: The Vision of Cathay. New York: Harper and Row, 1973. 294 p.
424. *Hucke H.* Pergolesi, Giovanni Battista // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 20 vols. Vol. 14 / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 1980. P. 394–400.
425. *Hucke H., Monson D. E.* Pergolesi, Giovanni Battista // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 19 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 389–397.
426. *Hume R.* The Beggar's Opera // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. 1 / ed. by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 374–377.
427. *Hyde M. M.* Stravinsky's Neoclassicism // Cambridge Companion to Stravinsky / ed. by J. Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 98–136.
428. *Idelsohn A. Z.* Jewish Music in its Historical Development. New York: Dover, 1929. 562 p.

429. Igor Stravinsky. Funeral Song. Full Score / Preface and Editorial Note by Natalia Braginskaya. Boosey & Hawkes: London, 2017. XII, 32 p.
430. *Ikehara M.* Stravinsky's Response to *Japonisme* // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 222–229.
431. *Jackson R.* Gesualdo. The Man and His Music. By Glenn E. Watkins // Musical Quarterly. Vol. 61. 1975. № 2. P. 300–308.
432. *Jackson R.* On Frescobaldi's Chromaticism and Its Background // Musical Quarterly. Vol. 57. 1971. № 2. P. 255–269.
433. *Jordan S.* Igor Stravinsky and Ballet as Modernism // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 162–169.
434. *Joseph Ch. M.* Ballet // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 32–38.
435. *Joseph Ch. M.* Stravinsky and the Piano. Michigan: Ann Arbor, 1983. 304 p.
436. *Josipovici G.* «The Rake's Progress»: Some thoughts on the libretto // Tempo. Issue 113. June 1975. P. 2–13.
437. *Junik I.* Picasso, Pablo // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 330–331.
438. Journal du maître de ballet des théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa / éd. et trad. par P. Melani. Pessac: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2018. 304 p.
439. *Kelly B.* Paris // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 309–311.
440. *Kraemer U.* «Four Norwegian Moods» von Igor Strawinsky // Melos. 1972. № 2 (39). S. 80–84.
441. *Lawson R.* Étude pour Pianola by Igor Stravinsky // The Pianola Journal. 1993. № 5. P. 4–22.
442. *Lazarevich G.* The Neapolitan Intermezzo and its Influence on the Symphonic Idiom // Musical Quarterly. Vol. 57. 1971. № 2. P. 294–313.
443. *Lessem A.* Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined // Musical Quarterly. Vol. 68. 1982. № 4. P. 527–542.
444. *Lesure F.* Debussy, Claude [Work-list] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 7 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London.: Macmillan, 2001. P. 113–115.
445. *Levidou K.* Stravinsky and Greek Antiquity // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 213–221.

446. *Levitz T.* Igor the Angelino: The Mexican Connection // Stravinsky and His World / ed. by T. Levitz. Princeton: Princeton University Press, 2013. P. 141–176.
447. *Levitz T.* Modernist Mysteries: *Perséphone*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2012. 655 (xxiii) p.
448. *Locanto M.* Challenges to Realism and Tradition: Stravinsky's Modernist Theatre // Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 153–161.
449. *Locanto M.* Film // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 154–158.
450. *Locanto M.* Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD annum // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 249–250.
451. Los Ballets Russes de Diaghilev y España. Actas del Congreso «España y Los Ballets Russes» / ed. a cargo de I. Nommick, A. Álvarez Cañibano. Granada; Madrid, 2000. 372 p.
452. *Maio L. H.* Histoire du Soldat. The Soldier's Tale // Stravinsky: A to Z: A collection of personal stories and remembrance / ed. by M. Stravinsky. Geneva: Fondation Igor Stravinsky; Studious-S Publishers, 2022. P. 75–87.
453. *Malipiero G. F.* Stravinsky. Venice: Cavallino, 1945. 96 p.
454. *Maniates M.* Musical Mannerism: Effeteness or Virility? // The Musical Quarterly. Vol. 57. 1971. № 2. P. 270–293.
455. *Marnat M. F.* France. Stravinsky and the French musicians // Stravinsky: A to Z: A collection of personal stories and remembrance / ed. by M. Stravinsky. Geneva: Fondation Igor Stravinsky; Studious-S Publishers, 2022. P. 60–69.
456. *Martorelli Codina O.* Stravinsky a Barsełona: Sis visites i dotze concerts // D'Art (Universitat de Barsełona). 1983. № 8–9. P. 99–130.
457. *Marx J.* Foreword // F. Schubert. Quartett für Flöte, Gitarre, Bratsche und Violoncell. N.Y.; L.; Frankfurt: C. F. Peters Corporation, 1956. S. P.
458. *McKay N.* Oedipus's Requiem: Verdi's 'Voice' in Stravinsky // Verdi 2001: atti del Convegno internazionale / a cura Della Seta F. e altri. Firenze: Leo S. Olschki, 2003. P. 411–441.
459. Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Petipa / texte ét. et prés. par P. Méłani, comment. de S. Konaïev et P. Méłani. Pessac: MSHA, 2019. 183 p.
460. *Messing S.* Neoclassicism in music: From the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988. 215 p.

461. M. Igor Stravinsky nous parle de *Perséphone* // *Excelsior* (Paris). 1934. 29 avril.
462. *Michalowski K., Samson J.* Chopin, Fryderyk // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. Vol. 5 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London.: Macmillan, 2001. P. 706–736.
463. *Minors H. J.* France // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 177–179.
464. *Moody I.* Stravinsky's Spiritual Journey // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 42–49.
465. *Morton L.* Stravinsky at Home // *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* / ed. by J. Pasler. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1986. P. 328–344.
466. *Murray D.* Salome // *The New Grove Dictionary of Opera*: in 4 vols. Vol. 4 / ed. by S. Sadie. Oxford University Press, 1992. P. 146.
467. Music, Magic and Flight: Alexander Golovin's Designs for the Lost Production of Igor Stravinsky's *Le Rossignol*. London: Bonhams, [2018]. 50 p.
468. Nathaniel Shilkret: Sixty Years in the Music Business / ed. by N. Shell and B. Shilkret. Lanham: Scarecrow Press, 2005. 345 p.
469. *Nabokov N.* Old Friends and New Music. Boston: Little, Brown and Company, 1951. 316 p.
470. *Nabokov N.* Stravinsky Now // *Partisan Review* (XI). 1944. № 3. P. 324–334.
471. *Newcomb A.* Carlo Gesualdo and a Musical Correspondence of 1594 // *Musical Quarterly*. Vol. 54. 1968. № 4. P. 409–436.
472. *Newcomb A.* Madrigal (II, 11): The Rise of the «Seconda Pratica» // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. Vol. 15 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London.: Macmillan, 2001. P. 556–557.
473. Norway Music Album / ed. and furnished with English text by Auber Forestier, Rasmus Björn Anderson. Boston: Oliver Ditson & Co, [ca. 1881]. 260 p.
474. *Nutter D., Whenham J.* Dialogue // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. Vol. 7 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London.: Macmillan, 2001. P. 282–288.
475. *Oliver M.* Igor Stravinsky. London: Phaidon Press, 1995. 240 p.
476. *Parlett D. S.* A history of card games. Oxford University Press, 1991. 361 p.
URL: <https://www.parlettgames.uk/histocs/loo.html> (дата обращения: 14.03.2023).
477. Poets of English Language. Medieval and Renaissance Poems / ed. by W. H. Auden and N. H. Pearson. New York: Viking Press, 1950. 680 p.

478. *Potter C.* Debussy, (Achille-) Claud // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 134–136.
479. *Potter C.* Ravel, (Joseph) Maurice // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 354–355.
480. *Pousseur H.* Stravinsky selon Webern selon Stravinsky // *Musique en jeu*. 1971. № 4 P, 21–47; № 5, 107–25.
481. *Quesada G. G.* A Modernist Composer for Avant-garde Times? Stravinsky's Music in Spain during the Early Francoism (1945–1960) // *Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism* / ed. by M. Locanto. Turnhout: Brepols, 2014. P. 417–440. (*Speculum Musicae*. Vol. 25).
482. *Redfern S.* Ballet Dancing // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 45–50.
483. *Redfern S.* Cecchetti, Enrico // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 79.
484. *Reid H. M.* Booklet CD // *To the new world and beyond*. Igor Stravinsky; Paul Hindemith. Symphony orchestra of Norrlands Opera, cond. Kristjan Järvi. CCn'C 02962 SACD, 2003. P. 2–8.
485. *Rülke V.* Strawinskys Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform // *Die Musikforschung*. 1994. XLVII. S. 42–57.
486. *Schoeneman B. R.* Gordon, Gavin Muspratt // *Schoeneman B. R. Minor Ballet Composers: Biographical sketches*. Hove: Psychology Press, 1997. P. 45–46.
487. *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation* / ed. by F. Meyer. Mainz: Schott, 1998. 303 p.
488. *Schering A.* Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1931. 481 (xx) s.
489. *Schönberger E.* The Apollonian Clockwork Rewound // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 261–269.
490. *Simeone N.* Conducting career // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 111–113.
491. *Somfai L.* Sprache, Wort und Phonem im vokalen Spätwerk Strawinskys // *Über Musik und Sprache* / R. Stephan hrsg. Mainz: Schott, 1974. S. 34–44.

492. *Stein L.* Schoenberg and Kleine Modernsky // *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* / ed. by J. Pasler. Berkeley: University of California Press, 1986. P. 310–324.
493. *Straus J.* Sonata Form in Stravinsky // *Stravinsky Retrospectives* / ed. by E. Haimo and P. Johnson. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987. P. 141–61.
494. *Straus J.* Stravinsky the serialist // *Cambridge Companion to Stravinsky* / ed. by J. Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 149–174.
495. *Straus J.* Stravinsky's Late Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 260 (xviii) p.
496. *Stravinski I.* Confidences sur la musique. Propos recueillis (1912–1939) / choisis, éd. et annotés par V. Dufour. Arles: Actes Sud, 2013. 404 p.
497. *Stravinsky I., Craft R.* Dialogues and a Diary. N. Y.: Doubleday, 1963. 279 p.
498. *Stravinsky in Pictures and Documents* / ed. by V. Stravinsky and R. Craft. New York: Simon and Schuster, 1978. 688 p.
499. *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches* / ed. by M. A. Carr. Middleton, Wisconsin: A-R Edition, 2010. 432 p.
500. *Stravinsky.* Selected Correspondence: in 3 vols. Vol. II / ed. and with comment. by R. Craft. London; Boston: Faber and Faber, 1984. 544 (ix) p.
501. *Stravinsky.* Selected Correspondence: in 3 vols. Vol. III / ed. and with comment. by R. Craft. London; Boston: Faber and Faber, 1985. 543 (x) p.
502. *Stravinsky speaks to the Spanish-Speaking World // Stravinsky and His World* / ed. by T. Levitz. Princeton: Princeton University Press, 2013. P. 177–223.
503. *Stravinsky M. A.* Amitié. A friendship of half a century: Nadia Boulanger and Igor Stravinsky // *Stravinsky: A to Z: A collection of personal stories and remembrance* / ed. by M. Stravinsky. Geneva: Fondation Igor Stravinsky; Studios-S Publishers, 2022. P. 12–21.
504. *Stravinsky M. C.* Coco Chanel. Chanel, Stravinsky and the Ballets Russes // *Stravinsky: A to Z: A collection of personal stories and remembrance* / ed. by M. Stravinsky. Geneva: Fondation Igor Stravinsky; Studios-S Publishers, 2022. P. 32–37.
505. *Stravinsky Th.* Tchaikowsky // *Les musiciens célèbres* / publiée sous la direction de J. Lacroix. Genève: Edition d'art Lucien Masenod, 1946. P. 208–212.
506. *Street A.* Perspectives on Schoenberg and Stravinsky: Adorno and Others // *Stravinsky in Context* / ed. by G. Griffiths. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 238–249.

507. *Susskind J. B.* Boosey & Hawkes // Stravinsky: A to Z: A collection of personal stories and remembrance / ed. by M. Stravinsky. Geneva: Fondation Igor Stravinsky; Studious-S Publishers, 2022. P. 22–31.
508. *Taruskin R.* Parody as Homage // Stravinsky's *Pulcinella*: A Facsimile of the Sources and Sketches / ed. by M. A. Carr. Middleton, Wisconsin: A-R Edition, 2010. P. 61–62.
509. *Taruskin R.* Rake's Progress, The // The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. III / ed. by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 1220–1223.
510. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through *Mavra*: in 2 vols. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. 1757 (xxiii) p.
511. *Tprellfall R.* The Stravinsky version of «Khovanchina» // Studies in Music. 1981. № 15. P. 106–115.
512. *Timofeev Ya.* How Stravinsky Stopped Being a Rimsky-Korsakov Pupil // Rimsky-Korsakov and His World / ed. by M. Frolova-Walker. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2018. P. 298–327.
513. *Thrasher A. R.* China, People Republic of. § I, 1: Han Chinese regions and genres // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 5 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. P. 631–635.
514. *Traut D.* Jeu de cartes // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 205–206.
515. *Trend J. B.* Manuel de Falla and Spanish Music. New York: Alfred A. Knopf, 1929. 184 p.
516. *Trottier D.* 1918. *Histoire du soldat*, la France dans le rétroviseur de Stravinski // Équipe Musique en France (12 March 2020). URL: [https:// Nouvelle Histoire de la Musique en France \(1870-1950\) \(oicrm.org\)](https://www.nouvelle-histoire-de-la-musique-en-france.org/) (дата обращения: 03.02.2021).
517. *Trottier D.* La querelle Schoenberg / Stravinski: histoire et prémisses d'une théorie des querelles au sein de l'avant garde musicale. Doctoral Thesis. Université du Québec à Montréal, 2008. 514 (vi) p.
518. *Van Aalst J. A.* Chinese Music. Shanghai; London: P.S. King, 1884. 84 p.
519. *Vianello D.* Introduction. Commedia dell'Arte: History, Myth, Reception // Commedia dell'Arte in Context / ed. by C. B. Balme, P. Viescovo, D. Vianello. Cambridge University Press, 2018. P. 1–14.
520. *Vinay G.* Falla et Stravinsky: Confrontation en deux volets // Manuel de Falla: Latinité et universalité: Actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18–21

- novembre 1996 / ed. by L. Jambou. Paris: Presses de l'Université de Paris–Sorbonne, 1999. P. 405–418.
521. Vincis C., Dal Molin P. Mo(nu)mento di Carlo Gesualdo // *Acta Musicologica*. 2004. LXXVI/2. P. 221–251.
522. Vlad R. Stravinsky / trans. from Italian by F. and A. Fuller. London: Oxford University Press, 1960. 232 p.
523. Vlad R. Stravinsky. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 1985. 288 p.
524. Walsh S. Key Stravinsky work found after 100 years // *The Observer*. 2015. 6 September, Sunday. P. 14.
525. Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934. London: Pimlico, 2002. 698 (xvii) p.
526. Walsh S. Stravinsky. The Second Exile: France and America, 1934–1971. London: Pimlico, 2007. 709 p.
527. Walsh S. Stravinsky: *Oedipus rex*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. 118 p.
528. Walsh S. Stravinsky's Symphonies: Accident or Design? // *Analytical Strategies and Musical Interpretation* / ed. by C. Ayrey and M. Everist. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. P. 35–71.
529. Walsh S. The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. 317 p.
530. Walsh S. The New Grove Stravinsky. London: Macmillan, 2002. 85 p.
531. Walsh S. Thinking of a Stravinsky Edition // Working on Composer' Collected Works. International Symposium: IMS Regional association for the Eastern Slavic countries, Study Group «Stravinsky: between East and West». St. Petersburg, 2015. 18 p. (Доклад. Рукопись).
532. Waterhouse J. Malipiero, Gian Francesco // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 vols. Vol. 15 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London.: Macmillan, 2001. P. 697–704.
533. Weismann W. Revisionsbericht // Gesualdo di Venosa. Madrigale. Bd. 6. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, [1962]. S. 106.
534. Whittall A. Symphony in C // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 458–460.
535. Whittall A. Symphony in Three Movements // *The Cambridge Stravinsky Encyclopedia* / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 462–462.

536. *White E.* Stravinsky: The Composer and his Works. 2nd ed. Berkeley: University of California Press, 1979. 656 p.
537. Who owns «Mavra»? A Transnational Dispute // Stravinsky and His World / ed. by T. Levitz. Princeton: Princeton University Press, 2013. P. 21–59.
538. *Williams B.* Time and the Structure of Stravinsky's Symphony in C // Musical Quarterly. 1973. Vol. 59. P. 355–369.
539. *Youens S.* Wolf, Hugo (Philipp Jacob) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 27 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London.: Macmillan, 2001. P. 463–501.
540. *Zimmermann H. W.* Igor Stravinsky — Verfasser seiner «Musikalischen Poetik»? // Neue Zeitschrift für Musik. 1985. № 7/8. S. 17–25.

Приложение I. Нотные примеры

Пример 1. И. Стравинский. Deux poèmes de Paul Verlaine. № 2 «La lune blanche»

Где в лун - ном све - те сто - ят ле - са
La lu - ne blan - che Luit dans les bois;

Пример 2. И. Стравинский. Deux poèmes de Paul Verlaine. № 2 «La lune blanche»

в лу - чех стру - ит - ся на мир по - кой, в лу - чех мер - ца - ний... О, час
Sem - ble des - cen - dre Du fir - ma - ment, Que l'astre i - gi - se... C'est l'heu

Пример 3. И. Стравинский. Deux poèmes de Paul Verlaine. № 1 «Un grand sommeil noir»

ка - ча - юсь так ти - хо.
Si - lence, si - lence.

Пример 4. И. Стравинский. Deux poèmes de Paul Verlaine. № 1 «Un grand sommeil noir»

Слаб - нег па - мять, Ни - че - го не ви - жу,
Je ne vois plus rien, Je perds la mé - moi - re

poco meno pp ma sempre con sord.

Пример 5. И. Стравинский. Соловей. 1-я картина, ц. 33

Бонза

Тзинг - пэ! Тзинг - пэ! Зве - нит как ко - ло - коль - чи - ки в мо - лель - не.

Пример 6. И. Стравинский. Соловей. 2-я картина, «Китайский марш»

sempre sim.

$\text{♩} = 76$

sf *mf* *mf* *sempre sim.*

Пример 7. И. Стравинский. Соловей. Антракт «Сквозняки»

2-й Хор
танцевально (*Dansant*) *p*

Soprani

Alti

Ог - ни, ог - ни го - рят,

Ог - ни, ог - ни го - рят,

Пример 8. Ф. Шопен. Ноктюрн As-dur op. 32 № 2, инструментовка И. Стравинского

Fl. 1. 2
 Ob. 1. 2
 1 in B \flat
 Cl.
 2 in A
 1
 Bsn.
 2
 1. 2
 Hn. in F
 3. 4
 B. D.
 Harp
 VI. I
 VI. II
 Vla.
 Vc.
 Db.

G
 a²
 f
 f trem.
 f
 f trem.
 f
 f
 f
 mp
 gliss.
 mf
 G [con sord.]
 unis.
 f
 [con sord.]
 unis.
 f
 [con sord.]
 unis.
 f
 [con sord.]
 div. arco.
 f
 [con sord.]
 arco.
 f
 [con sord.]
 div. arco.
 f

Пример 9. И. Стравинский. Пульчинелла. «Con queste paroline»

Allegro

io ces - so mo - ri - - rò ces - so
 mo - - - ri - - - rò mo - - -
 ri - - - rò, mo - ri - rò

Пример 10. И. Стравинский. Пульчинелла. «Se tu m'ami»

Andantino

Ho do - lor de' tuoi mar - ti - ri, Ho di - let - to del tuo amor,

Пример 11а. Дж.-Б. Перголези. Фламинио. Д. I, Ария Полидоро

Larghetto

Men - tre l'er - bet - ta

Пример 11б. Дж.-Б. Перголези. Фламинио. Д. I, Ария Бастьяно

Allegro

co - si sa - po ri - ti - ne, sa - po - ri - ti - ne,

Пример 12. И. Стравинский. Монумент Джезуальдо ди Веноза к 400-летию. I. «Asciugate i begli occhi»

Fag.

marc.

Пример 13а. И. Стравинский. Монумент Джезуальдо ди Веноза к 400-летию. I. «Asciugate i begli occhi»

Ob. *dolce*

Ob. II *dolce*

Fag. I *dolce*

Fag. II *dolce*

Horn I in F *dolce* *senza sord.* *poco sf*

Пример 136. И. Стравинский. Монумент Дезуальдо ди Веноза к 400-летию. III. «Beltà, poi che t'assenti»

10

I VI. dolce

II dolce

Vla dolce

Vc. dolce

4 Vc. Soli sul pont.

Пример 14. И. Стравинский. Пять легких пьес для фортепиано в четыре руки. № 2 «Эспаньола»

Пример 15а, б. И. Стравинский. Этюд для пианолы «Мадрид» (оркестровая версия)

Trombe

f

3

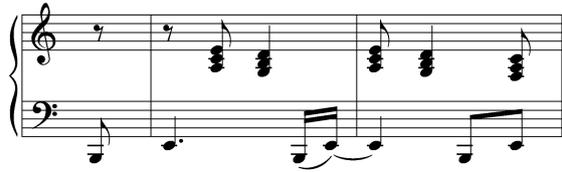
sf

3

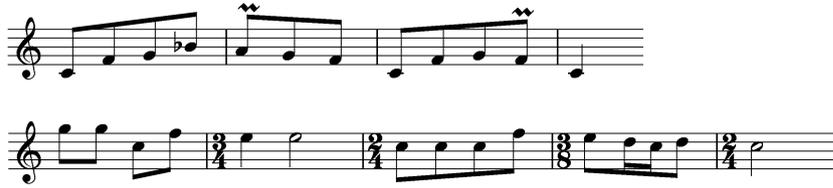
Примеры 16а, б, в. И. Стравинский. К испанской пьесе

8va

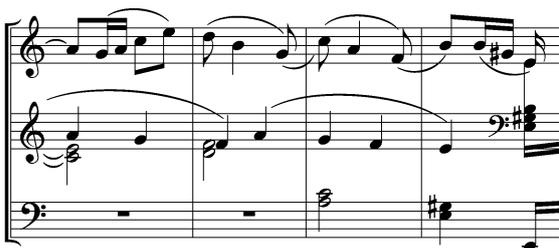
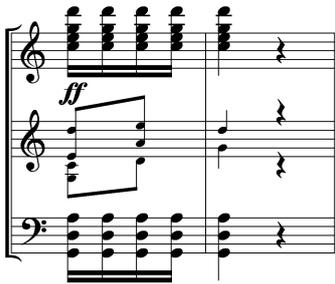
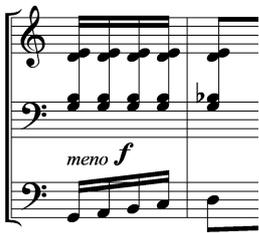
f



Примеры 16г, д. И. Стравинский. К испанской пьесе



Примеры 17а, б, в, г. И. Стравинский. Пульчинелла. Финал



Пример 18а. Н. Римский-Корсаков. Садко. 7-я картина. Колыбельная Волховы

309 *Andante* ♩=76
Мор. Царев. (Убаюкивая его)

Сон по бе-реж - ку хо - дил, дре - ма по лу - гу. А и сон ис -
кал дре - му, дре - му спра - - - ши - вал: А и где же спит Сад - ко,
ку - пав доб - рый мо - ло - дец? Ба - ю - бай, ба - ю - бай, ба - ю - бай,

Viol.
V-le
V-c.
Viol. Ob.
Clar.
V-le Fag.

Пример 18б. И. Стравинский. Похождения повесы. 9-я картина. Колыбельная Энн

254 ♩=50

dolce e cant.
dolce e cant.
Anne dolce

Gent - ly, lit - tle boat. A - cross the o - cean float. The crys - tal waves di - vi - ding: The sun in the west
is go - ing to rest, Glide, glide, glide To - ward the Is - lands of the Blest.

Fl.
Anne dolce

Пример 19а. И. Стравинский. Похождения повесы. 7-я картина. Дуэт Тома и Ника (Ballad tune)

$\text{♩} = 56$

Tom
Nick

If boys had wings and girls had stings And gold fell from the sky

Пример 19б. Дж. Гэй. Опера нищего. Д. III. Песенка Капитана Макхита

Moderato
Mach.

The Modes of the Court so com.mon are grown, That a true Friend can hard.ly be met

Пример 20а. Norway Music Album. Wedding March / Brura-Laaf

Moderato

mf

cresc.

Пример 20б. И. Стравинский. Четыре норвежских впечатления. «Интрада»

I
Bassoons

II

(Soli)

I II
Horns in F

III IV

p marc.

p marc.

mf

Пример 21. И. Стравинский. Симфония Es-dur. Ч. III, кода

Violoncelli

Contrabassi

trem.

ppp

trem.

ppp

Пример 22. И. Стравинский. Симфония Es-dur. Ч. IV, ц. 11

Violini II *[div.]*
Viola *div.*
p *mf*

Пример 23. И. Стравинский. Симфония Es-dur. Ч. IV, ц. 13

Picc. *f* *p*
Fl. *f* *p*
Чи - чер Я - чер со - би - рал.ся на ве - чер

Пример 24. И. Стравинский. Каприччио для фортепиано с оркестром. Ч. I

Piano

Пример 25. И. Стравинский. Концерт для двух фортепиано соло. Фуга

Piano

Пример 26. И. Стравинский. Симфония in C. Ч. I

Ob. 1 *Solo* *p*
5

Пример 27. И. Стравинский. Симфония in C. Ч. I

Timpani

p *f* *p* *p* *f*

Moderato alla breve (♩ = 66)

Violini I

p *f* *p* *f*

Violini II

p *f* *p* *f*

Viole

p *f* *p* *f*

Violoncelli

div. *p* *f* unis. *p* *f* div.

Contrabassi

p *f* *p* *f*

Пример 28. Р. Штраус. Саломея. Сц. IV. «Танец семи покрывал»

Kl. Fl.

pp

1. 2. gr. Fl.

f *dim.*

3

f *dim.*

2 Hob.

f *dim.*

Пример 29. И. Стравинский. Весна священная. «Вешние хороводы»

48 **Tranquillo** ♩ = 108

I. II
Fl.
III
Fl. c-a.
(G)
Cl. picc.
(Es)
Cl. b.

Пример 30. Г. Вольф. «Herr, was trägt der Boden hier...»

Sehr landsam und innig

Herr, was trägt der
Lord, what doth the

Пример 31. И. Стравинский. Фантастическое скерцо. Средний раздел

37 **Moderato assai** ♩ = 66
Solo
Fl. c-a. in G (II)

p dolce cantabile

Пример 32. И. Стравинский. Погребальная песня. Т. 18–21, Сопро I

Solo
I (bouché)

p cantabile

Пример 33. Р. Вагнер. Парсифаль. Д. II. Зов Кундри

Sehr zurückhaltend

Kundry
Par - - - si - fal!

Пример 34. И. Стравинский. Погребальная песня. Т. 1–2, C-bassi

Largo assai
con sord.

Divisi

Пример 35. И. Стравинский. Погребальная песня. Ц. 9, Violini I

9

mf

poco a poco dim.

Sul G

10

Пример 36. Р. Вагнер. Гибель богов. Лейтмотив отчаяния Брунгильды

Брунгильда

sf

Пример 37. Р. Штраус. Саломея. Сц. IV

Pos.
1. 2

ff

f

Пример 38а. В.-А. Моцарт. Идоменей. Гавот

V-no I

mf

p

V-no II

p

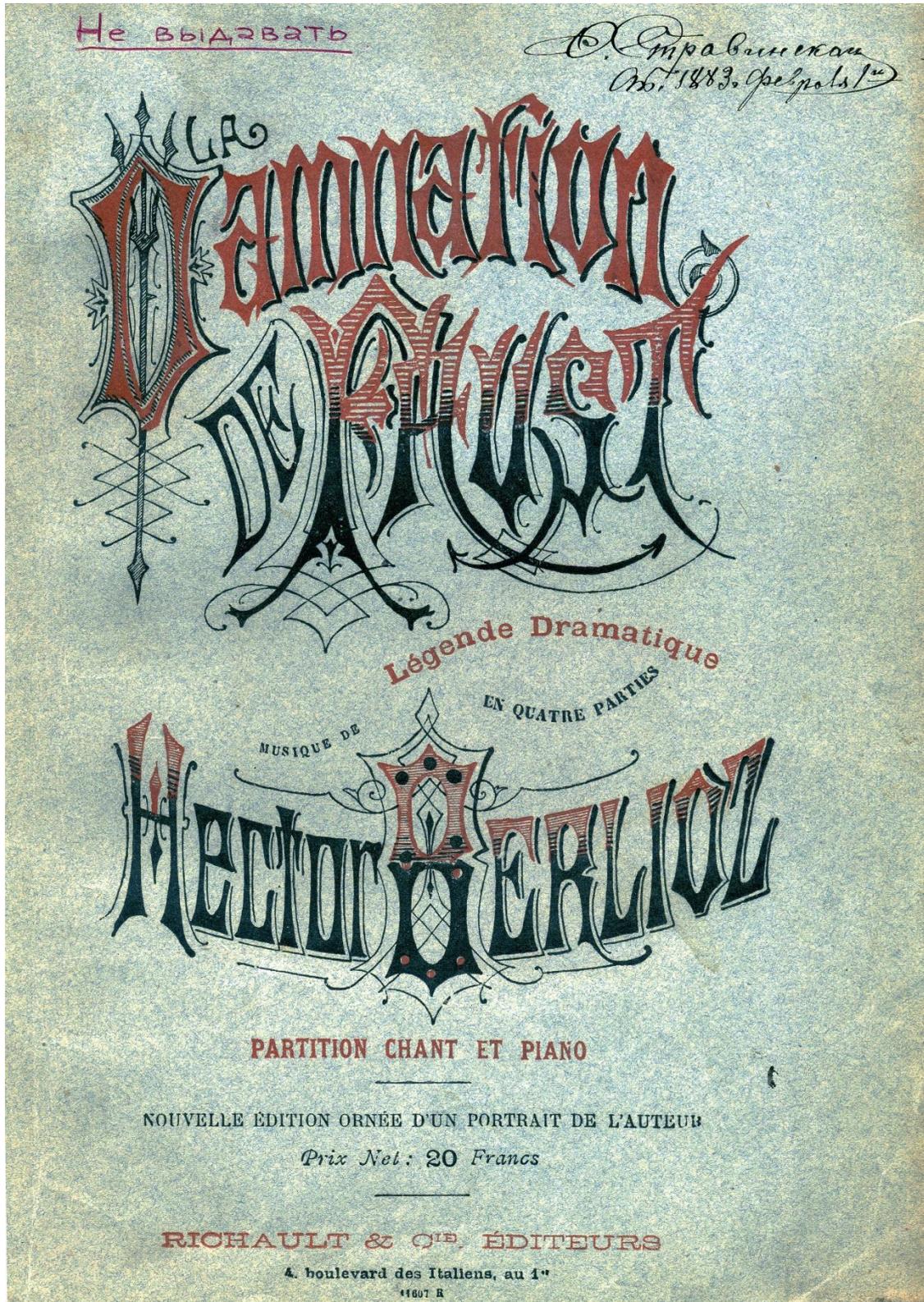
Пример 38б. И. Стравинский. Похождения повесы. Д. I. Дуэт Тома и Энн

$\text{♩} = 76$

mf dolce

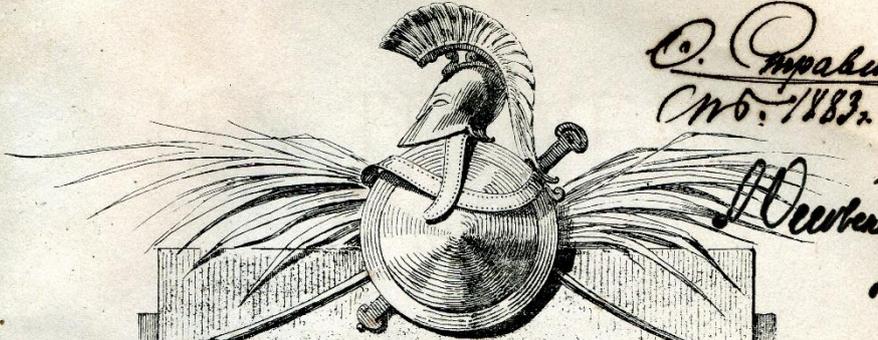
Приложение II. Иллюстрации

Ил. 1. Г. Берлиоз. Осуждение Фауста. Оригинальная обложка издания (из библиотеки Ф. И. Стравинского)



Ил. 2. Г. Берлиоз. Троянцы. Титульный лист издания (из библиотеки Ф. И. Стравинского)

DIVO VIRGILIO



*Ф. Стравинский
№ 1883. 1 прел.*

Дебюсси

LES TROYENS

POÈME LYRIQUE
en 2 parties.

Paroles et Musique
DE
HECTOR BERLIOZ

MEMBRE DE L'INSTITUT, ETC., ETC.

PARTITION DE PIANO ET CHANT
arrangée par l'auteur

LA *Prise de Troie.* 1^{re} Partie. LES *Troyens à Carthage* 2^{me} Partie

Propriété pour tous pays. *Imp. Caillot Paris* *Allemagne... Bock.*

Paris, CHOUDENS Editeur, rue St Honoré 265. Près l'Assompt^{on}.
Propriété pour tous pays.
Déposé selon les traités internationaux.

Ил. 3. Г. Берлиоз. Осуждение Фауста. Фрагмент Песни Брандера с рукописными пометами Ф. И. Стравинского

Handwritten annotations in red ink on the musical score include: "Ах!" above the first measure, "sic" above the second measure, "как же-то" above the third measure, "всупр..." above the fourth measure, and "ко-то" above the fifth measure. The score includes vocal lines with lyrics in French and Russian, and piano accompaniment with dynamic markings like *f* and *pp*.

Ил. 4. И. Стравинский. «Deux poèmes de Paul Verlaine»: № 1 «Un grand sommeil noir». Издание Юргенсона (1911)

A mon frère Gouy Strawinsky

Un grand sommeil noir....
(SAGESSE)

IGOR STRAWINSKY.
Op. 9, № 1.

Texte russe de
S. MITOUSOFF.

Largo assai.

Chant.
(BASSE).

Largo assai.

Piano.
con sord. e pp sempre

Ду - шу ско - ва - ли
Un grand sommeil noir

Ил. 5. И. Стравинский. «Deux poèmes de Paul Verlaine». Фрагмент титульного листа. Издание Юргенсона (1911)

Un grand sommeil noir....

Paul Verlaine

Igor Strawinsky.

Textes Français
Russe
Anglais
Allemand

P. JURGENSON
MOSCOU
Magistrat n° 14

ROB. FÖRBERG
LEIPZIG
Tatatz 10.

Ил. ба, б.

Программа концерта 13 января 1911 года из цикла «Вечера современной музыки» с премьерным исполнением «Un grand sommeil noir» И. Стравинского

18

БЕЗПЛАТНО.

Вечера Современной Музыки.

Годъ IX  СЕЗОНЪ 1910—1911

**КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ
РЕФОРМАТСКАГО УЧИЛИЩА**
(Мойка, 38).
Въ четвергъ, 13-го Января 1911 г.

2-й (XLIX) ВЕЧЕРЪ.

1. Der Geburtstag der Infantin **Franz Schrecker.**
Tanz-Suite für Klavier, vierhändig.
Reigen.—Auszug und Kampfspiel.—Die Marionetten.—Menuet der Tänzerknaben.—DieTanz des Zwerges.—Die Rose der Infantin.
Исп. А. Д. Медемъ и Л. В. Николаевъ.

2. Пѣніе.
a) Nächtliche Heide (Ночная поляна) **Max Schillings.**
b) Seliger Eingang (у райскихъ вратъ)
Исп. А. И. Билибина.

3. Temps passés. Petite suite pour violoncelle **Б. Яновскій.**
Prélude. Air. Menuet.
Исп. Я. А. Розенштейнъ.

4. Пѣніе.
a) Подлень (Тютчевъ)
b) Молодые (Некрасовъ) **А. Пьялицко.**
c) Изъ „Гафиза“ (Фетъ)
Исп. А. И. Панина.

5. „Что глѣсъ рассказываетъ“, для фортепіано **В. Бюцковъ.**
Исп. А. Д. Медемъ.

6. Пѣніе.
a) „Гласъ трубный“ баллада (Мережковского) **И. Черепининъ.**
b) Un grand sommeil noir (Verlaine) **И. Стравинскій.**
c) Streets (Verlaine) **Б. Яновскій.**
Исп. Г. А. Боссъ.

7. Quat or pour instruments à cordes **G. M. Witowski.**
I. Lent et soutenu. II. Assez animé. III. Très vif. IV. Très lent. V. Anime.
Исп. Я. М. Мстечининъ, Э. Г. Боссъ-Мстечинина, М. Р. Лядниковъ и Я. А. Розенштейнъ.

Аккомпанируютъ: В. Г. Наратыгинъ, А. Д. Медемъ и С. С. Прокофьевъ.

Начало въ 8 часъ 30 минъ вечера.

Рояль фабрики Я. БЕККЕРЪ.

Слѣдующій 3-й Вечеръ Современ. Музыки состоится въ
Четвергъ, 27-го Января 1911 г.

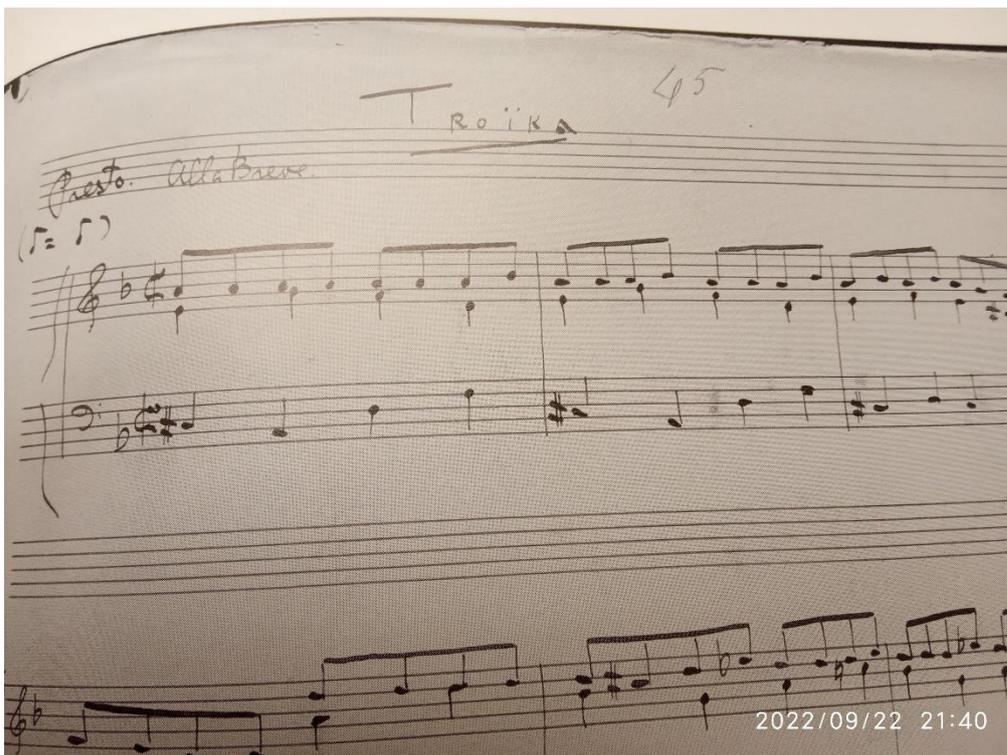
Российскій институтъ
исторіи искусствъ
Кабинетъ рукописей
Фондъ № 4
Опись № 1
Ед. хр. № 172/118

Печ. разр 10-го Января 1911 г., за СПб. Градон., Помощи его, Камергеръ Лысогорскій.

Ил. 7. Дж.-Б. Перголези. Фламинио. Д. III. Канцона Кекки. Автограф Перголези.



Ил. 8. Дж.-Б. Перголези. Влюбленный брат. Д. II, сц. 7. Канцона Ванеллы. Автограф И. Стравинского (Воспроизводится по: The Facsimiles of the Sources and Sketches // Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches / ed. by M. A. Carr. Middleton; Wisconsin: A-R Edition, 2010. P. 357)



Ил. 9. И. Стравинский. Погребальная песня. Партия первой валторны из комплекта оркестровых голосов 1909 года, с пометами композитора (Санкт-Петербургская консерватория).



Ил. 10. О. Ренуар. Портрет Рихарда Вагнера. 1882



Приложение III. Дополнения к Главе 4

1. Тексты вокальных эпизодов балета «Пульчинелла» (пер. с итал. Т. Семёновой)

1. Mentre l'erbetta

Пока овечка щиплет травку, пастушка одна-одинешенька
Сквозь свежие ветви по лесу идет напевая.

2. Contento forse

Я жил бы счастливо в своих мучениях, если бы хоть на миг мог поверить,
Что даже вдалеке от меня ты остаешься верной моей любви, моему сердцу.

3. Con queste paroline

Этими приятными словечками вы вырываете мое сердце из глубин.
Красавица, останьтесь здесь, ибо если вы скажете «прощай», Я точно погибну.

4. Sento dire

Слышу, как говорят, что нет покоя;
Слышу, как говорят, что нет сердца,
А есть лишь его вместилище.

5. Chi disse

Кто говорит, что женщина знает больше дьяволенка, — говорит правду.

6. Ncè sta quaccuna rò

Нет ни одной, а потом какая-нибудь удивляет тебя,
Ибо ни к чему не испытывает любви и коварна;
И вот появляется еще одна, и открыто похищает она твое сердце
В надежде заполучить муженька.
И столько других бед приносит,
Что и не сосчитать их и не вспомнить.

7. Una te fa la nzémprese

Одна тебя удивляет, и она коварна.
Другая противна и хочет заполучить муженька.
Нет никого, кто дорожил бы тем же, чем дорожит тот, кто хочет любви...
И столько других бед, что и не сосчитать.

8. Se tu m'ami

Если ты любишь меня, если ты вздыхаешь только обо мне, любезный пастушок,
Мне больно видеть твои мучения, мне приятна твоя любовь.
Но если ты думаешь, что я должна любить только тебя, пастушок,
Ты легко обманешься.
Прекрасную пурпурную розу выберет сегодня Сильвия,
А завтра отбросит ее с презрением, заметив шипы.
Но я не последую советам мужчин — и не потому, что люблю лилию:
Другие цветы мне будут не в радость.

9. Pupille fiammette

Глазки, пылающие любовью, — из-за вас страдает сердце.

2. Леонид Мясин. Сценарий балета «Пульчинелла»:
из письма Л. Мясина к И. Стравинскому, октябрь 1919, Лондон¹⁹
(расшифровка Н. Брагинской)

I сцена (л. 1)

№ 1 Флориндо и Ковьело с мандолиной и гитарой поют и танцуют серенаду своим возлюбленным, в конце которой их обливают водой.

№ 2 Они отряхиваются и уходят. Выбегает доктор, разгоняет их и прячется за колонну.

№ 3 Выскакивает Пульчинелла и проделывает свои выкрутасы.

№ 4 Из дому выходит Пруденца и объясняется ему в любви. Доктор, видя Пульчин[еллу], хочет броситься на него, но не решается и прячется снова. Пульчинелла отказывает Пруденце, и она в отчаянии (в конце сцены Пульчин[еллы] с Пруденцой появляется Флориндо и, видя (л. 2) происходящее, прячется и ждет). Пруденца в отчаянии убегает, а за ней ее отец доктор.

Сцена 2

№ 5 Пульчинелла один проделывает свои коленца и, уходя, встречает Тарталью с Розеттой, его дочерью. Отец уходит, говоря дочери вести себя [*зачеркнуто*: при — *прилично? пристойно?*] хорошо. Розетта видит Пульчин[еллу], объясняется ему в любви, он отвечает ей ужимками. Розетта в ярости убегает.

№ 6 Пульчин[елла] обертывается и видит свою любовницу Пимпинеллу. Она видела его сцену с Розеттой и ревнует его. Пульчин[елла] лаской ее успокаивает, оба они идут к ней в дом.

№ 7 (л. 3) Ковьело и Флориндо бросаются на Пульчин[еллу] и начинают его бить. Выбегают Пруденца и Розетта разнимать. Скандал вовсю. Ковьело и Флориндо удирают, а Пульчинеллу все тащат к себе и не могут поделить. Отцы, увидя их, растаскивают дочерей по домам.

3 сцена? [подписано другой рукой]

№ 8 Пульчин[елла] один, боится нападения, мечется в страхе. Его протыкают из-за колонны шпагой, и он падает якобы мертвый.

4 сцена

№ 9 Интермеццо. Пульчинелла приподнимается, осматривается и испаряется.

№ 10 Несут Фурбо четыре маленьких Пульчинеллы, укладывают (л. 4) его. Пульчинелла, закутавшись в плащ, зовет народ. Выходят все. Дочери в отчаянии, видя мертвого Пульчин[еллу].

№ 11 Появляется маг — Пульчин[елла], делает пассы, все просят его воскресить и почтительно кланяются ему. Фурбо вскакивает, общая радость, старики обалдевают (№ 12, тарантелла), затем приходят в себя и уводят силой дочерей домой.

Сцена 5ая

Пульчин[елла] и Фурбо издеваются вслед всем и решают петь серенаду Пимпинелле (№ 13 *Se tu m'amī*). Фурбо копирует все движения Пульчин[еллы]. В конце Пульчин[елла] вталкивает Фурбо к Пимпинелле, оборачивается и видит (№ 14) Флориндо и Ковьело, переодетых Пульчинеллами, [(л. 5) *лишь одна надпись*: № 15 — 2 вариации], (л. 6) и хохоча прячется. Флор[индо] и Ковьело вызывают Пруденцу и Розетту, и они танцуют гавот (№ 15), затем выходят Пимпинелла и Фурбо и, не видя других, присоединяются к танцу. Вдруг все видят друг друга № 16 и приходят в ужас, который увеличивается

¹⁹ PSS. Mf 228. S. 0868–0875. Документ содержит вставки, выполненные рукой И. Стравинского. Текст приводится в современной орфографии.

появлением настоящего Пульчин[еллы], № 17 который рассказывает после всех страхов свои проделки и вымывает рожи Ковьело и Флориндо в фонтане.

№ 18 Выходят отцы, которым Маг (Фурбо) предлагает благословить дочерей, на что те соглашаются, а Пульчин[елла] берет Пимпинеллю

<...> (л. 8) и начинают свадебный галоп [*надписано Стравинским: свадебный менует; им же вписаны цифры 19 и 20, обведенные кружками, без знака номера*] 19, который переходит в общий радостный финал 20.

Действ[ующие] лица (л. 7)

Доктор

Пруденца, его дочь

Тарталья

Розетта, его дочь

Пимпинелля сама по себе

Флориндо и Ковьелло [sic]

Пульчинелла

и 4 маленьк[их] Пульчинеллы

Фурбо [*надписано Стравинским: — маг*] (двойник Пульчин[еллы])

3. Тексты мадригалов Джезуальдо, инструментованных Стравинским (Пер. с итальянского Татьяны Семёновой)

1. «Asciugate i begli occhi» — Madrigale XIV, Libro quinto:

Осушите свои прекрасные очи,

Ах, сердце мое, не плачьте,

Если вдали от себя увидите меня.

Плакать должен я, несчастный и одинокий:

Ведь от вас уезжаю, и убивает меня боль.

2. «Ma tu, cagion di quella» — Madrigale XVIII, Libro quinto:

Но ты, причина этой жестокой боли,

Что к смерти меня ведет.

Посмотри: невзирая на твои жалкие усилия,

На твою жестокость и мои мучения, —

Погибая от боли, не чувствую смерти.

3. «Beltà, poi che t'assenti» — Madrigale II, Libro sesto:

Красавица, раз тебя нет со мной,

Забери мои мучения так же, как ты уносишь мое сердце.

Ведь страдающее сердце остро чувствует смертные муки,

А душа без сердца не может ощутить боли.