

Б. ЯРУСТОВСКИЙ

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

Б. ЯРУСЛОВСКИЙ ● ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ





И. Стравинский
(рис. П. Пикассо)

Б. ЯРУСТОВСКИЙ

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ,
ДОПОЛНЕННОЕ

ЛЕНИНГРАД., „МУЗЫКА“ · 1982

Ярустовский Б. М.

Игорь Стравинский.— Л.: Музыка, 1982.—
264 с., ил., нот.

Книга известного советского музыковеда посвящена жизненному и творческому пути выдающегося русского композитора И. Стравинского. Автор рассматривает историю создания его произведений, эволюцию метода и стиля композитора, дает характеристику образного содержания и музыкальной формы сочинений мастера.

Второе издание книги вышло в 1969 г.

Я $\frac{4905000000-669}{026(01)-82}$ 615—82

ПРЕДИСЛОВИЕ

Автор настоящей монографии известный советский музыковед Борис Михайлович Ярустовский (1911—1978) внес крупный вклад в изучение музыки XX века. Творчество И. Стравинского (1882—1971) явилось для исследовательской деятельности Ярустовского одной из центральных тем. Над ней Ярустовский углубленно работал, стремясь охватить новые явления и отразить изменения, внесенные временем в слушательское восприятие музыки композитора.

Изучение творчества Стравинского началось в нашей стране в 20-е годы, когда появились статьи Б. Асафьева, Н. Мясковского, В. Каратыгина, В. Беляева, А. Альшванга и вышла из печати «Книга о Стравинском» Б. Асафьева — фундаментальное исследование, изобилующее научными идеями, тонкими, иной раз пророческими, наблюдениями. Интерес к творчеству Стравинского особенно ярко обозначился в 60-е годы. Композитор в год своего 80-летия посетил Советский Союз, выступил в качестве дирижера в своих авторских концертах. На протяжении 60—70-х годов из печати вышли переводы литературных работ Стравинского: «Хроника моей жизни» и «Диалоги».

Изучение творчества Стравинского велось советскими музыковедами на уровне анализа некоторых выразительных средств, например метроритма (В. Холопова), гармонии (Г. Мокреева), мелодии (А. Дьячкова), оркестрового стиля (Ал. Шнитке). Создавались также монографические работы, посвященные большей частью отдельным этапам творческой эволюции художника. Среди них первой по выходу в свет оказалась книга И. Вершининой «Ранние балеты Стравинского» (М., 1967), написанная о трех сочинениях, ставших уже классическими, — «Жар-птице», «Петрушке», «Весне священной». Достоинства музыковедческого проникновения в предмет сочетаются в книге с широтой общекультурного кругозора, позволяющей рассмотреть ранние балеты композитора на фоне художественной жизни второго десятилетия нашего века. Анализу первых шагов в композиторском творчестве, малоизученного вопроса в музыкознании, посвящен очерк В. Смирнова «Творческое формирование Игоря Стравинского» (Л., 1970). Книга М. Друскина «Игорь Стравинский» (Л., 1974) написана в форме литературного эссе и затрагивает кардинальные проблемы его музыки.

Эти публикации вовсе не означают, что тема исчерпана. Многое в наследии Стравинского еще ждет своего часа: таковы, например, поздние произведения композитора, недостаточно пока еще вошедшие в наш музыкальный, исполнительский и научный обиход.

Монография Б. М. Ярустовского, вышедшая первым изданием в 1963 году, впервые познакомила советского читателя с музыкой Стравинского в ее полном объеме и основных чертах эволюции. В 1969 году книга была опубликована второй раз. Автор исправил ее и дополнил сведениями, накопленными за предшествующее пятилетие. К сожалению, последующая работа над этой монографией была прервана преждевременной кончиной ученого. Настоящее издание полностью воспроизводит текст второго издания. При относительно небольшом объеме книги требовалось достаточно равномерно осветить основные этапы творчества Стравинского, дать оценку множеству произведений, в том числе и малоизвестных советскому слушателю, не отказываясь в то же время от наблюдений общеэстетического плана. Б. Ярустовский избрал наиболее органичный в данном случае путь хронологического описания, сопровождаемого отступлениями обобщающего характера. Эта особенность структуры книги позволяет и сейчас использовать ее как своего рода подробный путеводитель по творчеству Стравинского. Обобщения касаются и проблем собственно музыкальных, и общеэстетических. В книге ощущается живой исторический фон, на котором ярко выделяется творческая личность Стравинского. Некоторые наблюдения автора универсальны, касаются особенностей современного музыкального языка в целом: например, афоризм «остинато стало своеобразной секвенцией XX века» (1 гл.) или замечание об «интонационной раскаде» как основе мотивной техники и мелодического стиля (гл. 5). Эти выражения Ярустовского сразу вошли в музыковедческий обиход.

Б. Ярустовский придерживается в монографии сложившейся к тому времени периодизации творческого пути Стравинского, которая основывается на «географических» переменах в судьбе композитора. Соответственно первые четыре главы последовательно описывают русский, швейцарский, парижский и американский периоды жизни Стравинского (5 гл. книги посвящена общим проблемам стилистики). Внутри этих периодов, правда, отмечаются не всегда совпадающие с общим делением стилистические процессы. Так, например, в швейцарские годы Стравинского еще очень многое связывает с русским колоритом, тематикой, русским фонетическим строем; американский же период включает и сочинения явно неоклассического толка (вплоть до одной из вершин — оперы «Похождения повесы»), и поздние опусы, проникнутые иными стилистическими тенденциями. Поэтому в самом общем плане творческая эволюция Стравинского складывается из трех основных этапов — русского (примерно 15 лет, до Октеа для духовых), неоклассического (примерно 30 лет, до Септета) и позднего (так же, как и начальный, он охватывает примерно 15 последних лет).

Отдельные периоды композиторского пути Стравинского освещены Ярустовским не вполне равномерно. Это естественно: какие-то произведения автору более интересны и близки, какие-то — менее; точный расчет здесь вряд ли возможен. Но некоторые моменты порождены объективными причинами. Так, о поздних сочинениях, в то время у нас совершенно неизвест-

ных, в книге говорится бегло; самому значительному кантатному произведению последних лет «Requiem canticles» уделено незначительное внимание, отчего общая картина позднего творчества оказывается несколько смещенной. Другие сочинения позднего периода также характеризуются не всегда полно, например монументальная «Canticum sacrum» или «Потоп», покоряющий детски-непосредственной изобразительностью и тонким чувством юмора в воссоздании ветхозаветного сюжета. Настоящее освоение позднего творчества Стравинского и по сей час — задача далеко не разрешенная.

Одна из центральных проблем этого периода связана с причинами и предпосылками обращения Стравинского к додекафонной технике, столь чуждой ему на протяжении многих лет. В прошлое отошел взгляд, согласно которому эта перемена в творчестве стареющего композитора была инспирирована внешними причинами. И хотя отголоски подобных мнений можно услышать в некоторых местах монографии Ярустовского (например, на с. 187 говорится о «роковом отставании от модных тенденций», которое якобы ощутил Стравинский), в целом проблема преемственности позднего стиля освещена в книге правильно и глубоко. В четвертой главе Ярустовский ставит под сомнение сам тезис о перевороте в творчестве Стравинского (с. 205), отмечая признаки связи сочинений 50—60-х годов с более ранними. В советском музыковедении столь аргументированно это было сделано впервые. Действительно, изучение поздних сочинений Стравинского показывает, что принципы додекафонии постепенно вызревали в его творчестве, а трактовка этого метода далеко не ортодоксальна и во многих случаях создает своеобразный симбиоз додекафонии и «новой тональности». Кроме того, поздние сочинения подчас обнаруживают значительную связь с произведениями «русского» периода; на первое место в обоих случаях выступает метроритмическая работа с краткой попевкой, мотивное варьирование и обновление. Сложная проблема существования и «выживания» национального начала в музыке Стравинского поворачивается новой гранью.

Важные особенности открываются и в тематической, «сюжетной» сфере позднего творчества. Стремление Стравинского к «вечному», ритуальному, свойственное ему и в неофольклорных, и в неоклассических концепциях, достигает здесь кульминации. Пластическое, «материальное» ощущение музыкальной ткани отступает на второй план перед философски-возвышенным, символически-отвлеченным. Отсюда иной эмоциональный колорит поздних сочинений композитора.

Возможность охватить творчество Стравинского в целом открыла новые перспективы в анализе последних произведений композитора, в более ранних неоклассических и даже «русского» периода, сравнительно лучше изученного. История музыки XX века показала пророческое значение таких сочинений, как «Весна священная», «Свадебка» или «История солдата». В монографии Ярустовского убедительно показана связь этих и других опусов Стравинского с атмосферой эпохи; читатель может ощутить ранний интерес композитора к проблемам стиля и традиции, которые ставятся им в это время с особой полемической остротой.

Для Стравинского, как и для многих других художников мириадискуссионной ориентации, новый взгляд на национальное русское искусство был связан с акцентированием его европейской роли. Такой подход предполагал

обостренное ощущение неповторимого своеобразия русского быта, фольклора, истории, психологии, как бы заново открывшихся художнику. Именно в эти годы творчество Стравинского складывается, оформляясь в основных чертах в «Весне священной», новаторский музыкальный язык, имеющий ярко национальную природу. Фундамент его — свободнометрическая техника, опирающаяся на мотивную вариантность.

Вступление Стравинского в новый, неоклассический этап, почти всеми современниками воспринятое как резкий перелом и даже измена самому себе, также воспринимается иначе в исторической перспективе. Историческому обоснованию неоклассицизма Б. Ярустовский посвящает специальный раздел, проницательно указывая на кризисные явления индивидуалистической концепции музыкального искусства, связанной с поздним экспрессионизмом. Читатель, несомненно, обратит внимание на выдержки из интервью Стравинского, приводимые Ярустовским, где композитор обосновывает решительный поворот в своем творчестве. (Заметим, кстати, что здесь, как и во многих других случаях, автор монографии вводит интересный документальный материал.) Однако сегодняшнему исследователю этот поворот, пожалуй, не кажется таким уж разрушительным по отношению к прежнему стилю Стравинского.

Неоклассицизм оказался естественным наследником русского периода и в общеэстетическом, и в чисто языковом смысле. Как в русский, так и в неоклассический период Стравинский стремится использовать в качестве исходного материала стилистические единицы, обладающие высокой степенью жанровой и языковой определенности. В этом отношении модель русской архаики так же легко узнаваема, как и модель барокко. Если в русский период основа творчества Стравинского — «представление» русского фольклора в резко индивидуальной, новаторской манере, то в неоклассических сочинениях материалом такого «представления» становится европейское барокко, классицизм и отчасти романтизм. Основы композиторского мышления Стравинского остаются прежними: временная дистанция, отделяющая нас от «Аполлона Мусagetа» или «Симфонии псалмов», способствует акцентированию в этих сочинениях примет индивидуально неповторимого стиля композитора.

Сам выбор моделей в неоклассических концепциях Стравинского обусловлен его индивидуальностью. Например, в инструментальной музыке композитора сказались традиции барочного концертирования. Барокко близко Стравинскому по причинам языкового порядка: концепция формы, сложившаяся в его творчестве, родственная доклассицистским образцам, усилившаяся еще в русский период полифонизация фактуры, также влечет композитора к барочным моделям.

Неоклассицизм в творчестве Стравинского неоднороден не только с точки зрения выбора модели — будь то французский театральный классицизм или инструментальные жанры барокко. Тридцатилетний неоклассический период, естественно, заключал внутреннюю эволюцию. Б. Ярустовский дает читателю возможность ощутить разницу между «Пульчинеллой» и Октетом для духовых, с одной стороны, и «Похождениями повесы» и Симфонией в трех частях — с другой. Разница эта во многом связана со степенью переработки модели, что зависит также и от масштабов сочинения. Чем

оно крупнее, тем обычно свободнее Стравинский обращается с моделью. В центральных произведениях неоклассического периода — «Симфонии псалмов», «Царе Эдипе», «Орфее» — перед нами высший синтез стиля модели и индивидуального стиля, классическое равновесие стилистической «темы» и стилистических «вариаций». В некоторых же случаях объект таких вариаций опознать труднее, и тогда он исчезает совсем (в большей части Симфонии в трех частях, в сцене с вакханками в «Орфее»). Вариация на стиль приводит к появлению некоего единого, неразложимого на составные элементы стиля. В этом синтезе-самоотрицании можно видеть предельное достижение неоклассицизма Стравинского.

Неоклассический период, очевидно, не случайно оказался самым продолжительным этапом творческой эволюции Стравинского. Неоклассицизм концентрированно выразил самую сущность художественного метода композитора — принцип «представления», вариации на стиль, в той или иной форме существующий и в ранних, и в зрелых, и в поздних произведениях Стравинского. Именно этот метод обуславливает целостность и единство эстетической системы композитора, при всех изменениях в облике его музыки. Постоянство стиля Стравинского — в отношении художника к меняющемуся материалу его искусства, в принципах его переработки. Сама же потребность Стравинского в моделях, более или менее явных, вызвана другим важнейшим эстетико-философским свойством художественной индивидуальности — стремлением создать внутренне устойчивое искусство, которое, основываясь на великом опыте традиций, смогло бы стать духовной опорой, социальной ценностью для современного человека, оставаясь новаторски смелым. За кажущейся отдаленностью творчества Стравинского от проблем современности на самом деле скрывается гуманистическая направленность его искусства, которое по-своему отражает жизненные процессы и духовные потребности XX века.

Последняя глава монографии Б. Ярустовского посвящена целостному рассмотрению наследия Стравинского и содержит наблюдения над музыкальным языком композитора, замечания о его эстетической системе и эволюции творчества. Одним из первых в отечественном музыкознании Ярустовский отстаивает тезис об оправданности «многоликости» Стравинского, отмечая, что композитор «активно воздействовал на развитие западного искусства и нередко силой своего художественного чутья первым угадывал намечающиеся перемены художественных направлений» (с. 229). В этой же главе можно обратить внимание на ценные замечания относительно профессионального облика Стравинского, о типе творческой личности и психологии его художественной деятельности. Не менее верны суждения о неоклассическом моделировании как естественной стихии искусства Стравинского, о «строительстве музыкальных „зданий“ по моделям разных стилей — преимущественно XVII и XVIII веков...» Смысл этого метода заключался во всем не в бегстве от жгучих проблем современности, а в специфической форме отражения этих проблем. Поэтому, обращаясь к Баху или Чайковскому, Стравинский оставался современным художником. Более того, именно моделирование раскрывало современный смысл его творчества.

Масштабы деятельности Стравинского с каждым днем становятся все более ясными. Как отмечает Б. Ярустовский, «будучи одним из наиболее

ярких и одаренных художников нашего времени, Стравинский воплотил весь сложный комплекс развития новой буржуазной музыки в удивительно талантливой и блестящей форме; поиски и прозрения его богатой творческой натуры — при всех их противоречиях — сохраняют свое важнейшее значение для современного искусства» (с. 238). Утверждению этого значения и посвящена публикуемая книга.

С. Савенко

ВВЕДЕНИЕ

«Человек тысяча одного сны», «Музыкальный Протей», «Композитор-хамелеон», «Законодатель музыкальных мод», «Изобретатель музыкальных блюд на мировой кухне...».

Этот перечень характеристик при желании мог бы быть продолжен. Все они относятся к одному лицу — композитору Игорю Федоровичу Стравинскому: вот уже более полувека он привлекает внимание мировой прессы, не щадящей эпитетов и междометий при описании очередной новинки прославленного маэстро...

Начиная с 1907 года Стравинский создал около ста различных опусов: девять балетов, четыре оперы, три вокально-хореографических представления, пять симфоний, шестнадцать других сочинений для оркестра, четырнадцать камерно-инструментальных пьес, пятнадцать хоровых, одиннадцать фортепианных, двадцать романсов и песен — таков творческий итог композитора к исходу девятого десятка жизни.

Не раз вокруг его сочинений разгорались страсти, возникала горячая полемика: восторги поклонников сменялись насмешками противников, бурные овации — оглушительным свистом. Такая эмоциональная кривая в восприятии музыки Стравинского во многом связана с особенностями его творческого пути, изобилующего неожиданными и крутыми поворотами. Начав как ортодоксальный ученик корсаковско-глазуновской школы, он испытал затем сильнейшее влияние французского импрессионизма. Но и это увлечение оказалось недолговечным: молодой петербуржец вскоре отказался от импрессионистской «веры» и стал одним из лидеров творческой оппозиции искусству Дебюсси. Прошло несколько лет, и от неопримитивизма Стравинский совершил новую «внезапную модуляцию» — к неоклассицизму. Наконец, после разнообразных экспериментов «внутри» этой тенденции автор «Петрушки» вновь поразил

современников, став убежденным последователем серийной системы, отвергавшейся им в течение многих лет.

Эта причудливость стилистической эволюции Стравинского имеет, однако, две важные закономерности. Во-первых, она во многом отражает общие тенденции развития современного западноевропейского искусства и, во-вторых, — надо отдать ему справедливость — при всех своих творческих метаморфозах Стравинский все же всегда сохраняет те или иные черты своей индивидуальности: даже в сериальных его произведениях последней поры нетрудно обнаружить приметы присущей ему музыкальной манеры.

Стравинский — типичный представитель «чистого» искусства. Вся жизнь он исповедовал догматы «искусства для искусства». Вся жизнь чурался его социальной функции, пренебрегал горячими событиями своего времени. В этом смысле И. Стравинский — характерный представитель буржуазной эстетики нашего века. И вместе с тем, будучи крупнейшим художником, объективно он не мог игнорировать беспокойную атмосферу своей эпохи, и прежде всего грозную атмосферу предреволюционной России: и в «Петрушке» и в «Весне священной», несомненно, отразилось новое время, более динамичное, импульсивное ощущение действительности в сравнении с мироощущением художников XIX века¹. Новые выразительные средства, найденные композитором в этих произведениях, оставили ощутимый след в музыкальном творчестве XX столетия. В некоторых случаях, будучи переосмысленными, подчиненными прогрессивным социальным идеям, они стали элементами той новой художественной формы, которая полноценно выражала уже новое социальное содержание.

Сложность и противоречивость творческой натуры Стравинского сказывается не только в стилистических сменах его творчества, но и в непосредственном соседстве произведений, весьма различных по своей общественной и художественной ценности. Наряду с сочинениями типа «Петрушки», которые потрясают слушателей необычайно самобытной жизненной силой, рождались такие изощренно-зыбкие по колориту опусы, как, например, «Японские миниатюры» или отчасти опера «Соловей».

Более того: даже в пределах одного крупного сочинения мы встречаемся порой с крайне острыми и, казалось бы, непримиримыми идейно-эстетическими противоречиями. Такова, к примеру, партитура балета «Весна священная». Это — несомненно новаторское произведение, открывшее новые художественные

¹ Вот как сам Стравинский акцентирует значение этой атмосферы в своей книге «*Poétique musicale*»: «Не забывайте, что „Петрушка“, „Весна священная“, „Соловей“ появились в эпоху, которая ознаменовалась глубокими изменениями, многие вещи поменяла местами и смутила немало умов...». *Stravinsky I. Poétique musicale*. Paris, 1945, p. 17 (далее: *Poétique musicale*).

горизонты в развитии современной музыки. И в то же время «Картины языческой Руси» послужили стимулом для распространения самых разнообразных «фовистических» тенденций. С этим произведением во многом связано увлечение всякого рода «варваризмами», образами первобытной дикости и связанной с ними нарочитой гармонической жесткости.

В чем же причины столь сложной противоречивости творческого облика Стравинского? Прежде всего в сложности, кризисности современной эпохи — эпохи империалистических войн и социальных революций; эпохи крушения старого мира, на смену которому приходит новая, исторически прогрессивная общественная формация; эпохи невиданной политической активности человеческих масс, исторических открытий в науке и технике, в корне изменивших наше представление о пространстве и времени, об окружающем нас микро- и макромире.

Надо ли говорить, что все эти революционные сдвиги решительно изменяют мышление и чувство людей, что, будучи опосредованными через социально-эмоциональную сферу, через человеческие характеры, они вносят существенные коррективы и в сферу художественной образности? Чтобы успешно воплотить эти новые явления человеческой жизни, художники вынуждены настойчиво искать и новые выразительные средства.

Этот исторически обусловленный процесс обновления искусства особенно осложняется тем, что в нем участвуют самые разные художники, принадлежащие к различным социальным лагерям, классам, художники с разным эстетическим мировоззрением, с разным отношением к действительности. Одни из них стоят на передовых революционных позициях, посвящая свое творчество делу социального преобразования мира; другие же, скованные реакционными политическими симпатиями, откровенно отстаивают буржуазно-эстетские принципы. Одни художники с радостью приветствуют рождение нового мира, растущую общественную активность масс, другие остаются равнодушными к процессам утверждения нового или даже противодействуют им.

И все же любой истинно крупный художник в силу объективных закономерностей развития художественного творчества не может не отразить существеннейшие процессы окружающей его действительности, отразить в той или иной форме, с той или иной мерой правдивости. Об этом великолепно сказано в работах Энгельса о Бальзаке, Ленина о Толстом.

О том же говорит и творческая практика таких противоречивых по своему идейно-политическому мировоззрению, но выдающихся по таланту художников, как Ф. Достоевский, или таких последователей «чистого» искусства, какими были Фет и Тютчев. Не об этом ли противоречии между ограниченностью мировоззрения авторов и силой их художественного таланта

свидетельствуют многие произведения классической культовой музыки?

Талант художника — явление не частое и необычайно тонкое. Талант надо поощрять! — призывал Ленин в своей известной статье о писателе А. Аверченко. Тут же Ленин добавляет: «Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталантливой книжки»¹, причем «замечательно сильные места» книги отражают то, что автор сам «перечувствовал и пережил», и наоборот, «замечательно слабые» места говорят о том, чего автор не знает и не способен понять.

Подлинно талантливый художник не может не сказать правды об окружающей его действительности: талант предполагает зоркое видение мира. Иное дело, какой будет эта правда — правдой ли большой народной жизни, исторической тенденции или правдой одного факта, открывающей нам всего лишь одну (и часто не главную!) грань явления действительности.

Здесь действует одна из важнейших диалектических категорий художественного творчества — талант и его направление. Древняя восточная пословица гласит: «Талант подобен благородному коню. Но коню нужен хороший всадник, способный вывести его на правильную дорогу, ведущую к верной жизненной цели».

Противоречие между силой таланта и ограниченностью идейного мировоззрения характерно и для искусства Стравинского. В его творчестве легко можно обнаружить и «замечательно сильные» и «замечательно слабые» стороны, в его произведениях причудливо переплетается большое и малое, широкое и узкое, прекрасное и отталкивающее, точно угаданное и искаженное классовым мировоззрением автора. Видимо, такое противоречие неизбежно в творчестве высокоталантливой художника, обладающего острой «хваткой» действительности и в то же время политически близорукую или даже подчас реакционно настроенного. Жизненно правдивое проявляется в его творчестве чаще всего стихийно и противоречиво; при этом, естественно, мы не обнаружим у него пафоса утверждения нового, прогрессивной идейной целенаправленности.

В связи с этим необходимо добавить еще одно замечание: как уже указывалось, в революционные эпохи искусство настойчиво ищет новых выразительных средств, решительного обновления языка для воплощения новых явлений жизни, нового в чувствовании человека. Художники, обладающие прогрессивным мировоззрением, истинные буревестники революции, естественно и закономерно сочетают новое содержание с обновленной художественной формой. Но далеко не всегда и не у всех достигается подобная гармония новой формы и нового социаль-

¹ Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, с. 338.

ного содержания. Существует в наше время и иной тип художника, который, обладая ярким талантом, лишен ясности и целеустремленности социальных взглядов. Такие художники уходят от подлинно революционных процессов современности. Достигнутые ими значительные завоевания художественной формы приходят порой в явное противоречие с ретроспективностью идей и образов, по существу далеких от актуальнейших общественных проблем эпохи.

Подобные противоречия, например, характерны для русских живописцев группы «Мир искусства», с которыми в свое время был тесно связан Стравинский. Тематика их произведений была в общем обращена в прошлое. В сравнении с художниками-передвижниками социальный мир, круг идей их творчества был, несомненно, более ограниченным и узким. И тем не менее «мир-искусники» в связи с новой образностью и новым мироощущением внесли много нового в художественную форму русского искусства, обновили красочную гамму, активизировали роль вибрирующего света, цветового пятна, подняли на достойную высоту чувство живописного. И что самое главное, эти находки формы сыграли определенную положительную роль для развития последующего, социально насыщенного искусства революционной поры. Можно ли отрицать, например, значение импрессионистской живописи для формирования таких советских художников, как Пластов или Яблонская? Можно ли игнорировать известное влияние творческой практики футуризма на В. Маяковского или сюрреализма на Л. Арагона?

Иное дело, что выразительные приемы, унаследованные ими от этих, в целом чуждых течений, были ассимилированы на качественно иной почве — на основе метода социалистического реализма. Оригинальный облик этих художников окончательно сформировался в результате успешного преодоления ими неприемлемых эстетических систем. Так, футуристические истоки в поэзии зрелого Маяковского оказались «снятыми», хотя отдельные элементы их и сохранились в творческом облике поэта; эти отдельные художественные приемы, подчиненные новой идее, образно переосмысленные в новом контексте, придали ему, наряду с другими, особое своеобразие.

Нечто подобное эстетике «Мира искусства» было присуще и творчеству Стравинского. Проявляя преимущественный интерес к сюжетам далекой старины, он тем не менее открыл много нового и примечательного в палитре музыкальных средств; эти открытия были объективно связаны с новой активностью чувствования человека нашего времени, новой гаммой чувств, интенсивностью, импульсивностью их развития.

Обо всем этом необходимо помнить, обращаясь к сложной и во многом противоречивой фигуре одного из крупнейших художников современности — И. Ф. Стравинского. Его сочинения, созданные за последние шестьдесят лет, как в зеркале отра-

жают важнейшие вехи развития буржуазной культуры XX века. Советское музыковедение и советские слушатели должны знать их. И для того, чтобы противодействовать всему чуждому, что порой заключено в них, и для того, чтобы наиболее ценные стороны этого большого искусства могли быть критически использованы в нашей творческой практике.

Наконец, особый интерес в творчестве Стравинского вызывает и тот факт, что автор «Петрушки» и «Весны священной» вырос как художник на русской национальной почве, в течение многих лет разрабатывал мотивы русского фольклора, своеобразно развивал традиции выдающихся русских композиторов, и прежде всего Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова.

В 1929 году у нас была издана «Книга о Стравинском» Игоря Глебова (Б. В. Асафьева). Бесспорно, это — высокоталантливое исследование, изобилующее многими меткими наблюдениями над стилем Стравинского. Но, к сожалению, автор имел возможность изучить лишь ранние его произведения, созданные до середины двадцатых годов; кроме того, оценка их часто была все же односторонне апологетичной.

Позднее творческий путь Стравинского почти не освещался в нашей печати. Лишь в самое последнее время появилось несколько серьезных аналитических статей советских музыковедов, преимущественно молодых авторов — И. Я. Вершининой, Ю. Н. и В. Н. Холоповых. В этих статьях убедительно показано новаторство И. Стравинского, активное и во многом плодотворное влияние его на развитие музыкального языка современной музыки, на мышление новой эпохи.

В 1961 году группа советских музыкантов во время поездки по США встречалась с И. Ф. Стравинским. Композитор проявил живой интерес к современной русской музыке.

Осенью 1962 года, после сорокавосемилетнего перерыва, Стравинский вновь побывал на родине, посетил Москву и Ленинград. Во время этой поездки Игорь Федорович выступил как дирижер в концертах с исполнением своих произведений (некоторые из них исполнялись под управлением его ассистента Р. Крафта). В их числе были и ранние произведения «русского» периода — «Петрушка», «Весна священная» и более поздние — Симфония в трех частях, сюита из балета «Орфей», «Ода». Концерты прошли с большим успехом. Советские слушатели тепло встретили маститого композитора.

Во время своей поездки автор «Петрушки» не раз встречался с советскими композиторами, охотно давал интервью советским журналистам. В них он, между прочим, заявил: «Я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский. Может быть, в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в ее скрытой природе...»¹. «...С большим удовлетворением я узнал, что в Советском Союзе на сцене и по радио

¹ Комсомольская правда, 1962 г., 27 сентября.

часто исполняется моя симфоническая и балетная музыка... Мне становится тепло от мысли, что на родине я не забыт... В этой чудесной атмосфере я, признаться, почувствовал себя молодым, хоть, согласитесь, в 80 лет это не так-то просто...»¹

Выступая на одном из банкетов, устроенных в его честь, автор «Весны священной», между прочим, высказал и следующие примечательные мысли: «Место рождения художника является самым главным фактором его жизни. Я сожалею, что обстоятельства разлучили меня с моей отчизной, что я не смог создавать мои произведения, живя на своей родине, и, более того,— что я не смог помочь новой советской республике в создании новой музыки. Но я покинул Россию не только по собственной воле, хотя я и признаю, что мне многое не нравилось в моей России и в России вообще; однако право критиковать ее останется за мной, так как Россия моя и я люблю ее. Никому из иностранцев я не даю такого права»².

Покидая Москву, И. Ф. Стравинский с большим воодушевлением отзывался о своем визите в страну, где он родился, о незабываемых встречах с советскими слушателями, композиторами.

В дальнейшем, уже после визита в СССР, он не раз высказывался по поводу своей прогрессирующей «ностальгии», например в интервью 1966 года с корреспондентом журнала «New York revue of books»³. В той же беседе он необычайно высоко оценил записи грузинских народных песен, оставивших у него «самое сильное из музыкальных впечатлений последних лет...».

Следует сказать несколько слов и о принципе изложения материала. Осветить в краткой монографии весь путь Стравинского — громадный по продолжительности и продуктивности — задача непростая. Каждый из возможных принципов изложения имел свои положительные и отрицательные стороны. Автор предпочел из них следующий: книга делится на четыре основные главы, в соответствии с четырьмя важнейшими периодами творческой биографии Стравинского; в пятой, заключительной, главе делается попытка изложить некоторые обобщения. В пределах каждой главы, помимо основных фактов биографии, даются краткие характеристики произведений данного периода; наиболее крупные и важные из них анализируются более детально. Обилие крутых творческих поворотов в биографии композитора порой создает ощущение некоторого разнobia в анализе его художественного стиля. Автор сознает это, но рассматривает данный недостаток как неизбежный при хронологическом принципе освещения творческого пути столь своеобразного художника, как Стравинский.

¹ Правда, 1962 г., 24 сентября.

² *Stravinsky Igor, Craft Robert. Dialogues and a Diary.* New York, 1963, p. 246 (далее: *Dialogues and a Diary*).

³ Америка, 1967, № 123.



Игорь Федорович Стравинский родился 5(17) июня 1882 года в городе Ораниенбауме (ныне г. Ломоносов, близ Ленинграда) в семье известного певца, солиста Мариинского оперного театра Федора Игнатьевича Стравинского. Дворянский род Сулима-Стравинских — польского происхождения. Мать композитора Анна Кирилловна Холодовская, происшедшая из семьи крупного помещика Волынской губернии, была неплохой пианисткой. Мальчик получил дворянское воспитание, достаточно разностороннее, с некоторым влиянием религиозного духа. С девяти лет он обучался музыке.

Но еще раньше, с трех лет, вспоминает композитор, он «осознал себя как музыкант». Этот факт он связывает с подражанием пению крестьянских девушек, которое он часто слушал во время летнего отдыха в деревне. В своих воспоминаниях «Хроника моей жизни» Стравинский сообщает и о других музыкальных впечатлениях детства, связанных с близким ему в ранние годы крестьянским бытом (Стравинские обычно проводили лето в Печисках — поместье тетки композитора Екатерины Кирилловны, недалеко от украинского города Проскурова, либо в имении старшей тетки Марии Кирилловны — Устилуг Волынской губернии, либо на даче в окрестностях Ораниенбаума). Вспоминает он и о военно-духовой музыке, доносившейся из казарм, расположенных неподалеку от петербургской квартиры Стравинских у Крюкова канала.

Музыкальные занятия, начатые в девять лет сначала с А. Снетковой, а затем с пианисткой Л. Кашперовой, подвигались весьма успешно, хотя позднее ученик стал тяготиться консервативностью взглядов своей учительницы. Вскоре мальчик стал уже импровизировать, читать клавиры и даже партитуры. Юного композитора увлекала русская классическая опера. И не мудрено: в доме оперного певца этот жанр, естественно, пользовался особым вниманием.

В Петербурге маленький Игорь посещал спектакли с участием отца. Особенно волновали его «Жизнь за царя» Глинки и «Юдифь» Серова. В 1892 году в возрасте десяти лет он присутствовал на юбилейном спектакле «Руслана и Людмилы» (пятидесятилетие со дня первой постановки). Здесь, как он сам отмечает в «Хронике», ему посчастливилось увидеть Петра Ильича Чайковского — предмет его особой любви: юный музы-



И. Стравинский

(рис. П. Пикассо)

кант уже тогда успел оценить в его сочинениях «силу инструментальной изобретательности».

Из детских впечатлений И. Стравинского нельзя не отметить знакомство с великолепной библиотекой отца, где были собраны редкие книги по искусству, репродукции с картин, графика¹. С помощью отца — страстного библиофила и знатока искусства — Игорь успешно приобрел знания и в других областях культуры.

Первые его книжные увлечения — «Детство», «Отрочество» и «Юность» Л. Толстого, «Царь Эдип» Софокла в переводе Гнедича.

В детстве Игорь охотно читал сказки Андерсена; две из них — «Соловей» и «Снежная королева» — он использовал позднее в качестве сюжетной основы своих произведений.

Отметим и звуковые впечатления первых лет жизни: трезвон церковных колоколов, шум проносящейся конки, выкрики улич-

¹ Вскоре после революции 1917 г. мать композитора передала семейный нотный фонд в Петербургскую консерваторию; часть семейного архива была передана позднее в Государственную Публичную библиотеку им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

ных торговцев («точить ножи, ножницы!»), гул праздничной толпы, гуляющей на Марсовом поле, наконец, звонки квартирного телефона, одного из первых в Петербурге; в Печниках, на ярмарке, он наблюдал народные пляски, записывал песни слепцов. Все это запомнилось на всю жизнь и в той или иной мере нашло отражение в произведениях.

В гимназии, напротив, мальчика ничто не увлекало. Он вспоминает лишь о своем дяде, самарском помещике А. Елачиче, у которого Игорь довольно часто гостил летом, будучи гимназистом¹. Влияние дяди было, видимо, благотворным: А. Елачич слыл сторонником нового искусства, поклонником Мусоргского, изучал материалистическую философию. Вместе с мальчиком они не раз посещали симфонические концерты, слушали новые сочинения Римского-Корсакова, Глазунова (последний произвел впечатление прекрасным ощущением музыкальной формы).

Несколько позднее, в 1897—1899 годах, музыкальным «Вергилием» Игоря стал его старший товарищ — И. Покровский, апологет нового французского искусства. К моменту знакомства Покровский был старше гимназиста Игоря на восемь лет, окончил университет, занимался композицией у А. Лядова, подавая большие надежды². Он-то, видимо, и заронил в сердце молодого творца искру восторга перед произведениями современных французов; эти произведения решительно оторвали его от академического направления, к которому он тяготел в своих первых опусах.

Отец Игоря не собирался избирать для своего сына карьеру музыканта-профессионала и определил его на юридический факультет Петербургского университета. Но занятия по юриспруденции не увлекали молодого Стравинского. Он много читал в те годы, в частности Достоевского, Леонида Андреева, Максима Горького; последний нравился больше других³. Параллельно продолжалось музыкальное образование (родители пригласили учителя по гармонии — молодого композитора Ф. Акименко, ученика Н. А. Римского-Корсакова). С педагогом юноша, однако, довольно скоро рассорился и решил самостоятельно заниматься контрапунктом, особенно увлекавшим его.

В 1902 году, во время пребывания в Гейдельберге, Стравин-

¹ Заслуживает особого внимания поездка Стравинского в деревенское поместье дяди в Самарской губернии, на Волге: это путешествие осталось надолго в его памяти как «счастливейший момент» жизни; здесь, в частности, он запомнил народную песню, которую пели крестьяне, возвращаясь вечером с поля... (*Stravinsky Igor, Craft Robert. Memories and Commentaries. London, 1960, p. 22; далее: Memories and Commentaries*).

² И. В. Покровский умер от чахотки в 1906 г.

³ Интересно, что во время пребывания в университете Стравинский принял участие в политической студенческой демонстрации у Казанского собора (в связи с русско-японской войной) и даже был арестован на несколько суток.

ский сближается с семьей Н. А. Римского-Корсакова. Последний приехал сюда летом, чтобы навестить сына Андрея, посещавшего лекции в Гейдельбергском университете. Знакомство с маэстро произошло еще ранее, в Петербурге, в театре на репетициях «Садко»; тогда же Игорь подружился с сыновьями Римского-Корсакова, вначале с Владимиром — своим одноклассником, а затем и с Андреем — филологом и музыковедом. Николай Андреевич, признав композиторское дарование двадцатилетнего Стравинского, обратил внимание на неразвитость его гармонического слуха и посоветовал ему продолжать занятия по гармонии и контрапункту у своих учеников (помимо Ф. Акименко у В. Калафати), разрешив периодически обращаться к нему за консультацией. Стравинский точно выполнил указание Римского-Корсакова.

В 1902 году он пишет свою вторую пьесу — «Скерцо» (первая юношеская пьеса — «Тарантелла»), которая свидетельствует уже о некотором владении композиторской техникой, а заигрываящий рисунок темы и довольно оригинальные гармонические обороты превосходят стиль раннего Стравинского.

В течение последующих пяти лет будущий автор «Петрушки» все чаще общался с Римским-Корсаковым. Встречи эти сопровождались не только музыкальными занятиями, но и беседами по самым разным вопросам. Здесь он встречал В. В. Стасова («гиганта с белой бородой»), с которым познакомился еще раньше в доме отца и к которому питал большое уважение.

В течение пятилетия (1903—1908) дом Н. А. Римского-Корсакова стал для молодого Стравинского как бы второй «alma mater». Здесь он бывал на традиционных музыкальных «средах», где собирались виднейшие музыканты Петербурга. Позднее на этих вечерах «журфиксах» присутствовали невеста композитора Е. Носенко и младший брат его Гурий, а иногда и мать Анна Кирилловна. Игорь пользовался симпатией Римского-Корсакова и как веселый, остроумный юноша; он с успехом исполнял на корсаковских вечерах комические песенки, музыкальные басни, одна из которых имела, например, название «Кондуктор и Тарантул» (видимо, на текст Козьмы Пруткова). Ко дню рождения учителя — 6 марта — молодежью сочинялся какой-нибудь музыкальный сюрприз. Так, в 1907 году в день шестидесятилетия Римского-Корсакова, «молодежь, со Стравинским во главе, исполнила премилую „кантату“, сочиненную Стравинским специально для сегодняшнего дня и посвященную Николаю Андреевичу...» — рассказывает в своих воспоминаниях В. Ястребцев¹.

На «средах» игралась музыка. Молодой Стравинский либо с Н. Н. Римской-Корсаковой, либо с пианистом Н. И. Рихтером

¹ Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. Л., 1960, с. 303.

исполняли в четыре руки симфонии Шуберта, Бородина, Чайковского, произведения новой западной музыки — Вторую симфонию Малера, Третью Сибелюса, симфонии Брукнера.

Здесь же состоялись и многие «премьеры» сочинений самого Стравинского, например *fis-moll'*ной фортепианной сонаты (играл Н. И. Рихтер), вокализа «Пастораль» (его исполняла дочь Н. А. Римского-Корсакова Надежда).

В дни приезда знаменитых зарубежных гостей — дирижеров Артура Никиша, Ганса Рихтера, композитора Макса Регера — автор «Садко» привлекал ученика в качестве переводчика. Здесь, в квартире Римского-Корсакова, Стравинский впервые встретился с Альфредо Казеллой и другими зарубежными музыкантами. («Я казался себе маленьким бедным ребенком», — признается он в своих мемуарах.) В 1906 году вместе с семьей Римских-Корсаковых Игорь был на похоронах Стасова, в 1907 году присутствовал на торжественной премьере «Китежа».

Уезжая на лето в Устилуг, он вел переписку с Николаем Андреевичем. Письма эти обнаруживают отеческую заботу учителя об исполнении произведений своего ученика. «Вчера получил от вас письмо, — пишет Стравинский, — с прелестным и прерадостным для меня известием (о включении „Фавна“ и „Фейерверка“ в программу Русских симфонических концертов в Петербурге. — Б. Я.). Я ликую! Мысленно низко кланяюсь своим благодетелям и вам, Н. А. дорогой, сугубо... Вы мне пишете, сколько вы сочинили из „Золотого петушка“. На старости лет довольно медленно идет. Ох, если бы я на молодости лет мог так быстро работать...»¹

Занятия с Римским-Корсаковым, особенно участвовавшие в 1905 году, посвящались главным образом инструментовке и анализу форм. Стравинский инструментовал по указанию учителя сонаты и квартеты Бетховена, марши и квартеты Шуберта. Однажды он получил задание оркестровать клавир «Пана воеводы» — новой оперы, только что законченной Корсаковым; выполненные задания педагог сопоставлял со своей собственной инструментовкой, объясняя ученику его просчеты.

Под непосредственным контролем учителя Стравинский пишет в 1906 году свое первое крупное сочинение — симфонию *Es-dur*. В 1907 году он заканчивает ее рукописный клавир и вручает его Корсакову с торжественным посвящением: «Дорогому учителю».

Симфония написана в очень ясном традиционном стиле, близком творчеству композиторов белаяевского кружка (и прежде всего Глазунова). Очень характерна разработка шуточной детской песни «Чичер-ячер» в финальном Рондо. Индивиду-

¹ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. (Хронограф жизни Н. А. Римского-Корсакова). М., 1935, с. 342—343.*

дуальность автора еще неуловима — таково было общее мнение слушателей Первой симфонии.

Это же мнение подтверждал и сам учитель Стравинского. Отмечая грузную оркестровку первой части, он подчеркивал факт подражания Глазунову и ему самому в финале симфонии.

Но на вечерах у Римского-Корсакова прозвучали и другие произведения — первые вестники модернистских увлечений молодого Стравинского, в частности романсы на слова С. Городецкого. Правда, официальная премьера их состоялась уже в новом музыкальном собрании — в кружке «Вечера современной музыки».

В кружок (о нем будет сказано позднее) его ввел И. Покровский, видимо, в сезоне 1903/04 года, так как известно, что именно в этом сезоне Стравинский аккомпанировал на одном из «Вечеров современной музыки» солисту на английском рожке, исполнявшему очередную музыкальную новинку. Позднее Стравинский дебютировал здесь и как автор собственных произведений (Соната, Две песни на слова С. Городецкого), причем поначалу втайне от своего учителя. Лишь некоторое время спустя Римский-Корсаков с огорчением узнал о том, что его воспитанник начал «изменять» корсаковской школе, сблизившись с теми, кто не стеснялся открыто, в печати, поносить его как профессора-ретрограда (статьи А. Нурока). «... В новых романсах (на слова С. Городецкого) Игорь Федорович излишне рьяно ударился в модернизм»¹, — с сожалением говорил Николай Андреевич. Ему нравились некоторые обороты в новых романсах, но он не принимал их в целом. «... Я лично не совсем понимаю, что может быть за удовольствие сочинять музыку на стихи вроде: „Звоны, стоны, перезвоны“ Сергея Городецкого. Для меня вся эта современная декадентско-импрессионистская лирика с ее убогим, тощим идейным содержанием и ее фальшивонародным русским языком полна „мглы и тумана“»².

В те же годы молодым Стравинским были задуманы и к 1908 году завершены еще три произведения: вокальная сюита «Фавн и пастушка» для меццо-сопрано и оркестра — тонкая изящная акварель на стихи Пушкина в духе его юношеской «шаловливой» поэзии («Подражание Парни») ³, эффектно инструментованная фантазия для оркестра «Фейерверк» (задуманная ко дню свадьбы композитора М. Штейнберга и дочери Римского-Корсакова Надежды, исполненная в том же году в концерте под управлением А. Зилоти) и, наконец, «Фантастическое скерцо» (по метерлинковской «Жизни пчел»), позднее переработанное в балет «Пчелы». Вместе со Степаном Митусо-

¹ Ястребцев В. В. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. с. 442.

² Там же, с. 453—454.

³ Сюита была впервые исполнена в беляевских концертах под управлением Ф. Blumenфельда. Н. А. Римский-Корсаков, уже больной, специально приехал после концерта в семью Стравинских, чтобы поздравить автора с премьерой.

вым, просвещенным любителем музыки, завсегдаем кружка Римского-Корсакова, Стравинский пишет либретто оперы «Соловей» по Андерсену и почти заканчивает к 1909 году музыку первого акта.

Эти произведения уже красноречиво говорят о серьезных переменах в творческом облике Стравинского. Хотя в первом сочинении еще заметны следы воздействия учителя («Млада»), далее все ярче проявляются новые художественные тенденции, новое звуковое ощущение. Увлечение музыкальным импрессионизмом все более властно подчиняло себе талант молодого композитора¹.

Прежде чем перейти к характеристике этого нового стиля, остается упомянуть о «Погребальной песне», написанной в 1908 году на смерть Н. А. Римского-Корсакова (хотя музыкальный замысел возник еще ранее). Эта пьеса — по мнению автора, «наиболее передовая по хроматической гармонии» — была исполнена в белаявском концерте под управлением Ф. Блуменфельда; рукопись ее утеряна. Сам автор замечает, что оригинальность «Погребальной песни» заключается в том, что в ней как бы представлена «процессия всех солирующих инструментов оркестра, возлагающих по очереди свои мелодии в виде венка на могилу учителя на фоне сдержанного тремолирующего рокота, подобно вибрации низких голосов, поющих хором»². Тот же эффект позднее был повторен в финале «Петрушки». Найденный же здесь впервые прием «персонификации» тембров оркестра был активно развит в течение дальнейшей творческой жизни.

В 1905 году Стравинский закончил университет, годом позже женился на своей кузине, Екатерине Носенко. Отказавшись от юридической карьеры, он полностью посвятил себя музыке.

«Фейерверк» и «Фантастическое скерцо» были исполнены впервые в 1908 году в Петербурге, в концерте под управлением А. Зилоти. Обе пьесы обратили на себя внимание свежим колоритом, пытливыми поисками в области оркестровки, приемами использования остинатных фигур, динамическими эффектами³. Это был уже заметный отход от приемов симфонизма «беляевцев».

¹ По свидетельству Стравинского, Римский-Корсаков, ознакомившись с «Фавном и пастушкой», «нашел, что первая песня „странная“, а использование целотоновых прогрессий подозрительно и заимствовано у Дебюсси» (Memories and Commentaries, p. 59).

² Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 63 (далее: Хроника моей жизни. Отдельные цитаты из «Хроники» приводятся в переводе автора настоящей книги).

³ Один из руководителей «Вечеров современной музыки», критик В. Каратыгин, прозорливо писал по поводу «Фейерверка»: «Автор напряженно ищет звуковой „содержательности“ в заведомо внешних приемах письма». — Аполлон. 1910, № 12, с. 37.

На концерте присутствовал С. П. Дягилев, которому суждено было сыграть совершенно особую роль в дальнейшей судьбе Стравинского. Называя его в конце жизни своим духовным сыном, Дягилев был недалек от истины... Именно поэтому необходимо сказать несколько слов об этом влиятельном деятеле нового русского искусства.

Сергей Павлович Дягилев (1872—1929) был безусловно незаурядной личностью. Окончив юридический факультет университета, он учился на вокальном отделении консерватории, а затем некоторое время занимался композицией (сочинил фрагменты оперы «Борис Годунов»). Двухлетнее пребывание за рубежом определило многое в его новых модернистских вкусах, возбудило интерес к новой живописи. Возвратившись в Россию и сблизившись с кругом молодых живописцев и критиков (А. Бенуа и др.), он начал издавать в 1898 году журнал «Мир искусства». Так было положено начало деятельности группы художников, известной под тем же названием. В ней объединились А. Бенуа, Л. Бакст, К. Сомов, В. Серов, Б. Кустодиев, Ф. Малявин, Е. Лансере, А. Головин, И. Билибин, позднее М. Добужинский, Н. Рёрих, И. Грабарь; в редакцию журнала были привлечены Д. Философов, А. Нурок. Тридцатилетний Дягилев был истинной душой объединения. Всю свою колоссальную энергию он вкладывал в организацию периодических выставок (всего их было пять), в дело активной пропаганды нового искусства.

Влияние «Мира искусства» расширялось, оно захватило и смежные области художественной культуры. Так, под явным его влиянием возник в Петербурге кружок «Вечера современной музыки», где подвизались ближайшие соратники и единомышленники Дягилева — искусствоведы-критики А. Нурок и В. Нувель. Общность эстетической программы не оставляет сомнений в том, что «Вечера современной музыки» оказались своеобразным музыкальным ответвлением «Мира искусства».

Едва ли не главным идеологом кружка был талантливый музыкальный критик, яркий публицист В. Каратыгин. Активную роль здесь играл и ученик Римского-Корсакова, будущий учитель Н. Мясковского, композитор И. Крыжановский.

Начав свою деятельность на рубеже столетий, кружок закончил существование в 1912 году, организовав за это время пятьдесят шесть открытых концертов — примерно по пяти в сезон. В концертах были впервые исполнены новинки деятелей молодой французской школы импрессионистов, позднее же в них прозвучали и премьеры сочинений С. Прокофьева, И. Стравинского, Н. Мясковского. Концерты проходили в небольших залах, с ограниченным числом слушателей, но среди них были и крупные музыканты, критики; некоторые из вечеров посетил и Н. А. Римский-Корсаков. Хотя концерты «Вечеров» имели достаточно замкнутый характер, смелость их организа-

торов в стремлении познакомить слушателей с новой музыкой нельзя переоценить; опыт «Вечеров» позднее был продолжен известными руководителями симфонических концертов А. Зилоти — в Петербурге (с 1903 года), С. Кусевицким, К. Сараджевым — в Москве (с 1911 года).

На «Вечерах» были исполнены, как уже упоминалось, две «нестеровские» по колориту песни Стравинского на слова С. Городецкого: «Весна монастырская» и «Росянка».

«Излишне упоминать о том, какое значение имели оба эти объединения для моего умственного и художественного развития и как они способствовали росту моих творческих сил...», — признается композитор, имея в виду «Мир искусства» и «Вечера современной музыки»¹.

Какова же была художественная «платформа» этих творческих объединений?

К началу XX столетия многое изменилось в старой России. Активное развитие капитализма, естественно, обостряло взаимоотношения классовых сил. 1905 год был для этого времени кульминационным пунктом социального конфликта. Но революционный подъем довольно скоро сменился мрачным затишьем последующего десятилетия.

Для молодой русской буржуазии была характерна тесная связь с той частью дворянской аристократии, которая пыталась «перестроиться» на буржуазный лад. Новые силы капиталистической России, с пиететом оглядываясь на опыт буржуазного Запада, добивались своего, часто действуя от имени народа.

Революция 1905 года многие вопросы поставила, но не решила. Ее результаты не удовлетворили широкие слои населения, в том числе и известную часть буржуазии. В годы реакции наиболее радикальные элементы ушли в подполье, ожидая перемены политической погоды. Было ясно (особенно после ленинских событий 1912 года), что революционное «продолжение» обязательно последует. Знало об этом и царское правительство, усиливавшее полицейский террор.

В этой обстановке русская художественная интеллигенция резко расслоилась на различные группы. Все с волнением ожидали грядущих социальных перемен — кто с тревогой, кто с надеждой. Вновь оперялись и мужали буревестники революции, появились и ворожеи будущего, предсказатели катастрофы. Но многие представители русской интеллигенции сочли более уместным уйти от опасных событий общественной жизни в тихую завошь «чистого» искусства, иные же ренегаты предавали революцию, которую лишь недавно воспевали.

Объединение «Мир искусства» было типичным детищем своего времени. При всех индивидуальных отличиях каждого

¹ Хроника моей жизни, с. 54.

из участников кружка (нельзя отождествлять, скажем, позиции таких утонченно-аристократических художников, как К. Сомов или А. Бенуа, с более демократичными Е. Лансере или Б. Кустодиевым) всех их объединяли некие общие идеи. Так, почти все «мирискусники» были убежденными приверженцами принципа «искусства для искусства», понимая его (особенно поначалу) как право художника на выражение чисто живописного, без каких-либо идейно-образных «шор». Многие художники создавали свой, несколько иллюзорный мир, в достаточной мере индифферентный к острой проблематике российской современности. Это был «красивый», эстетически утонченный мир, далекий от будничной российской действительности. Художников мало увлекала сфера переживаний, вызванных столкновением человека с жизнью, богатой страстями и коллизиями, их слабо интересовал психологический мир современного героя. Традиции XIX века были, в общем, чужды «мирискусникам». Более того, их искусство возникло как своеобразная реакция на деятельность их недавних предшественников, русских передвижников, обладавших активным социальным нервом, ярким художественным темпераментом, но заметно поблекших, страдавших уже в этот поздний период некоторой аскетичностью ремесла, «будничностью» живописной формы. Как справедливо заметил Б. Асафьев, «мирискусничество» «было подготовлено многообразным творчеством... художников, выросших на обломках распадавшегося передвижничества»¹.

Сподвижников Дягилева отличал преобладающий интерес к реставраторскому творчеству, красочной декоративности, к колориту, локальному цвету — будь то матовые холодноватые тона картин старого аристократического Петербурга, торжественные линии Версаля, парковых павильонов и беседок, или затейливые, полыхающие краски русского лубка. В орнаменте, в декоративной живописи многие из «мирискусников» обладали превосходным чутьем историзма, сочетаемым с красочной игрой живописных пятен. Такие крупнейшие художники, одно время входившие в это объединение, как В. Серов и И. Грабарь, активно способствовали познанию красоты классицизма. Огромно значение «мирискусников» в прикладном искусстве, в театре, в художественном оформлении книги.

Искусство А. Бенуа и К. Сомова подчас было нарочито ретроспективным. Вместо живого человека, горячо реагирующего на жизнь, на их полотнах часто возникали скорее декоративные фигуры, одетые в костюмы прошлых веков. Обращаясь к народному быту, И. Билибин, Б. Кустодиев, Ф. Малявин и даже А. Архипов (стоявший несколько особняком) интересуются не столько социальной его сущностью, сколько внешним, декоративным колоритом. В картинах «Красный смех» и особенно

¹ Асафьев Б. В. (*Игорь Глебов*). Русская живопись, 1966, с. 45.

«Вихрь» Ф. Малявина изображен буйно красочный, иступленный пляс русских деревенских красавиц. У Н. Рёриха «мирискуснические» тенденции проявляются в особом интересе к языческой славянской старине, в графике М. Добужинского выступают первые признаки урбанизма.

Для всех этих художников наиболее существенным было: новизна, оригинальность формы, стремление к созерцанию, любованию живописным. И в этом смысле они несомненно близки к их зарубежным предшественникам и в первую очередь к французским импрессионистам, влияние которых на творчество «мирискусников» неоспоримо. «Русские модернисты», «русские импрессионисты» — эти характеристики их были близки к истине.

Уже на первых порах «мирискусники» проявили большой интерес к западноевропейскому модернизму. В первой же выставке, организованной С. Дягилевым, приняли активное участие представители популярного в те годы финского модерна. В последующих выставках «Мира искусства» экспонировались картины Дега, К. Моне, Бёклина... Естественно, что почти все участники объединения охотно и подолгу жили в Париже, этой «Мекке» нового искусства, а некоторые (А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст, М. Добужинский) позднее обрели здесь свою вторую родину.

Наиболее обнаженно и тенденциозно эстетические позиции «Мира искусства» были изложены в программных статьях дягилевского журнала. Надо заметить, что далеко не все его участники разделяли эту программу, иные просто игнорировали ее. Авторами статей часто бывали сам Дягилев либо Бенуа, открыто отстаивавшие позиции «чистого» искусства.

«Для меня, — писал Дягилев, — непонятно требование общественного служения от искусства на почве установленных для него предписаний»¹. Он же утверждал, что «творец должен любить лишь красоту», не реагируя на земные заботы и волнения. Бенуа вторил ему, провозглашая «освобождение личности художника от общественных оков». На страницах «Мира искусства» был учинен своеобразный идейный «разгром» эстетических позиций Чернышевского, Стасова, Горького.

В освоении опыта современного западного искусства Дягилев видел «единственный залог прогресса и единственный отпор рутине». Близость к западному художническому миру была, по его мнению, высшим критерием при оценке творчества русских модернистов.

Руководители «Вечеров современной музыки» вслед за своими коллегами зорко следили за новинками Запада, боготворили Дебюсси и других новейших зарубежных мастеров, про-

¹ Дягилев С. Сложные вопросы. — Мир искусства, 1899, № 1—4, с. 14, 15, 52.

тивноставляли их «устарелому Глазунову, Р.-Корсакову и другим»¹.

Теоретик «Вечеров» В. Каратыгин опубликовал немало про- ницательных статей о новой музыке, он первым прозорливо предсказал большое творческое будущее Стравинскому и в особен- ности молодому Прокофьеву. И в то же время для его ху- дожественного сredo (как и для всего кружка) весьма показате- льно, например, такое программное высказывание, приведенное в статье «Молодые русские композиторы»: «...да здравст- вует любая идеология в творчестве, будь лишь она способна довести его до высшей степени напряженности и красоты!»². Нередко он выдвигал идею «ирреальности» содержания музыки.

Во многом сходные позиции отстаивал и возникший неско- лко позднее, к 1910 году, московский журнал «Музыка», близкий к эстетике «Вечеров современной музыки»: «Наше де- тische является в России единственным оплотом модернизма», — писал его редактор В. Держановский.

С 1903 года между многими художниками «Мира искусства» и организатором кружка возникли трения: они выражали недо- вольство диктатом Дягилева; он, по их мнению, был слишком субъективен, отрицательно влиял на работу выставочных жюри, а редактируя журнал, перестал считаться с интересами изо- бразительного искусства. Часть художников стала экспониро- вать свои картины на выставках так называемой «Группы 36», а позднее — московского «Союза русских художников». В 1905 году в Таврическом дворце состоялась последняя «мир- искусническая» выставка исторического портрета.

Неутомимому Дягилеву вскоре становится тесно в пределах русской столицы. В 1906 году он впервые организует в два- дцати залах парижского Осеннего салона большую выставку русского искусства «Два века русской живописи и скульп- туры — от Петра I до современности» (в том числе и тридцати пяти русских икон)³. Тогда же в Елисейском дворце состоялся концерт русской музыки, посвященный русским художникам. Концерт неожиданно имел грандиозный успех. В связи с этим у «гениального антрепренера», как называл позднее Дягилева А. В. Луначарский, родилась мысль об организации серии Рус- ских концертов в Париже.

Поддержанный меценатами, обласканный особами царской фамилии, находившимися в то время во французской столице, Дягилев почти силой «вытаскивает» Н. А. Римского-Корсакова

¹ *Римский-Корсаков Н. А.* Литературные произведения и переписка. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1955, с. 241.

² *Аполлон*, 1910, № 11, с. 32.

³ «...Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, под- нести ее Западу, возвеличить ее на Западе», — эти слова С. Дягилева приводит А. Бенуа в своих мемуарах. (*Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, с. 26).

в Париж и в мае 1907 года организует пять Русских концертов с участием маститого маэстро. В 1908 году симфонические сезоны повторяются при участии Ф. Шаляпина («Борис Годунов» в постановке А. Санина), А. Неждановой, Л. Собинова, а с 1909 года Дягилев поражает парижскую публику гастроллями русского балета, встреченными с необычайным восторгом.

С 1907 года усилиями Дягилева создается специальный Комитет друзей парижских сезонов. Наряду с русскими богачами-меценатами (Хитрово и др.) в него входят А. Никиш, Ф. Блуменфельд, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, С. Рахманинов.

Нет сомнения в том, что дягилевское парижское предприятие, особенно на первых порах, представляло значительный художественный и общественный интерес: выставки, концерты, оперные и балетные представления знакомили западную публику с блестящими образцами современного русского искусства. Благодаря Дягилеву Париж впервые услышал целиком оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», познал неповторимую художественную прелесть русского балета.

Однако в дальнейшем дягилевская антреприза все чаще теряла эти ценные качества пропагандиста русского классического искусства, все больше подчинялась вкусам и требованиям буржуазного партера... В своих письмах-статьях из Парижа А. В. Луначарский писал о Дягилеве: «...идя навстречу требованиям публики блазированной, спрашивающей всегда чего-нибудь новенького, кисленького, остренького, он стал „потрафлять“, и благородное русское искусство превращает нынче в шута, кривляющегося на забаву людям, могущим выбросить несколько сот франков за ложу»¹.

Особенно сильно эти тенденции сказались к 1913—1914 годам. Безошибочное антрепренерское чутье Дягилева подсказывало ему, что для успеха у жаждущей новых мод «позолоченной черни» ему необходимо ставить произведения, в которых дух русской экзотики сочетался бы с сенсационными приемами, ошеломляющими декорациями и костюмами. Ради этого он готов был жертвовать многим: идейным содержанием, сложившейся репутацией выдающихся русских композиторов (Римский-Корсаков), а порой даже и здравым смыслом.

Человек большого вкуса и высокой художественной культуры, Дягилев становился искателем сногшибательных сенсаций во имя успеха у иностранных заказчиков. В поисках основы для феерически-экзотического представления он настойчиво пытался приспособить к вкусам парижской сцены произведения Римского-Корсакова («Садко», «Золотой петушок»). Оскорбленный этими экспериментами Дягилева, маститый композитор резко осудил их: «Если слабосильной французской публике во фраках, забегающей на некоторое время в театр, прислушива-

¹ Луначарский А. В. О театре и драматургии. М., 1958, с. 122.

ющейся к голосу продажной печати и наемных хлопальщиков, „Садко” в его настоящем виде тяжел, то и не надо его давать»¹.

После смерти своего бывшего учителя Дягилев пытался приспособить для балетной сцены даже... «Золотого петушка»². Но эксперименты с «Золотым петушком» вызвали крайнее возмущение у наследников композитора, и дело дошло до судебного процесса... Любопытно, что не кто другой, как Стравинский (возможно, не без некоторого «ситуационного» настроения, вызванного провалом «Весны» и оценкой его Дягилевым), характеризует в письмах к Бенуа ту же эволюцию дягилевской антрепризы следующим образом: «Ей-ей, как подумаю — не для меня это предприятие. Тесно в нем, ибо его художественная жизнь кончена. Осталась одна коммерция... Сознает или нет это Сергей? Думаю, что нет. Если это так, то выходу нет — он погнiet и завоняется...»³.

Однако мы забежали вперед. Вернемся к 1909 году, когда Дягилев впервые познакомился в петербургских концертах с произведениями молодого Стравинского. Это был «Фейерверк». Чутье подсказало ему: вот кто может написать по-настоящему «Жар-птицу»! Мысль о русском сказочном балете давно уже преследовала Дягилева, им был создан для этого творческий коллектив (композитор А. Лядов, балетмейстер М. Фокин и художник А. Головин).

«...Мы (С. Дягилев, группа художников и я) стали искать сюжет... — вспоминает М. Фокин. — Все образы народной фантазии уже прошли на сцену. Только образ Жар-птицы остался неиспользованным, а между тем Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и, вместе с тем, наиболее подходящее для танцевального воплощения»⁴.

Дело, однако, подвигалось довольно туго. Дягилев считал, что у Лядова, перевалившего уже за полувековой рубеж жизни, не хватает «пороха». Здесь же, в «Фейерверке», все «горит, пылает, бросает искрами...»⁵ — словом, то, что нужно для сказочной феерии! И когда Лядов по истечении трех месяцев, в конце 1909 года, возвратил присланное ему либретто балета, Дягилев окончательно решил остановить свой выбор на Стравинском.

Чтобы заинтересовать талантливого юношу, он заказал ему сперва инструментовку Ноктюрна и Вальса Шопена для задуманного балета «Сильфиды».

А молодой композитор уже было зажегся новой идеей — на-

¹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955, с. 303 (Хронограф жизни Н. А. Римского-Корсакова).

² Певцы во фраках и певицы в черных платьях были посажены в оркестр, в то время как артисты балета безмолвно изображали на сцене действие.

³ Письмо И. Стравинского к А. Бенуа от 11 (24) июля 1914 г. Государственный Русский музей, сектор рукописей, ф. 137, ед. хр. 1587.

⁴ Фокин М. Против течения. М., 1962, с. 254.

⁵ Там же, с. 256.

писать оперу на сюжет лирической сказки Андерсена о китайском императоре и двух чудесных соловьях. Как уже указывалось, в 1909 году были сделаны эскизы оперы и завершен первый акт. Но Дягилев не был бы Дягилевым, если бы упустил Стравинского! Он заставил молодого композитора отложить «Соловья» и взяться за балет «Жар-птица». Эту новую парижскую сенсацию 1910 года вместе со Стравинским готовили балетмейстер М. Фокин, будущие исполнители главных ролей Т. Карсавина, В. Нижинский, художник А. Головин; созданию балета помогали также литераторы П. Потемкин, А. Ремизов, позднее художник И. Стеллецкий и, конечно, постоянные консультанты Дягилева — А. Бенуа и Л. Бакст.

Стравинский и Фокин подолгу сидели за роялем в поисках синхронности движения и музыки. «Я для него мимировал сцены, — вспоминает балетмейстер. — Он по моей просьбе разбивал свои или народные темы на короткие фразы, соответственно отдельным моментам сцены, отдельным жестам, позам. Помню, как он принес мне красивую русскую мелодию для выхода Ивана-царевича и как я просил его не давать сразу всю мелодию целиком, а при появлении Ивана на заборе, при его оглядывании чудес волшебного сада, при прыжке с забора... лишь намек на тему, отдельные нотки. Стравинский играл. Я изображал Царевича. Забором было мое пианино. Я лез через пианино, прыгал с него, бродил, испуганно оглядываясь, по моему кабинету... Стравинский следил за мною и вторил мне отрывками мелодии Царевича на фоне таинственного трепета, изображающего сад злого царя Кощея...»¹.

Музыка к дягилевскому балету писалась частью в Устилуге, частью на даче Н. Римского-Корсакова в Любенске, где жил в то время его сын Андрей. Последний помогал композитору в создании почти оперного диалога Кощея и Ивана-царевича. С этим, видимо, связано и посвящение партитуры «Жар-птицы» Андрею Николаевичу Римскому-Корсакову.

К 1910 году партитура «Жар-птицы» была готова. Она несла в себе признаки творческой молодости автора: в ней не хватало цельности развития; она легко распадалась на отдельные «номера», в музыке ясно ощущалось влияние корифеев французского импрессионизма. Но вместе с тем новая партитура отличалась такой необычайной щедростью тембрового наряда, что все эти недостатки можно было вполне простить молодому композитору. «Вышла из печати „Жар-птица“ Стравинского — чудесно!» — отметил Н. Мясковский в своем письме к С. Прокофьеву от 23 июня 1911 года².

Кстати, несколько лет спустя (1919) Стравинский сделал из музыки балета новую оркестровую сюиту, переработав

¹ Фокин М. Против течения, с. 256—257.

² Советская музыка, 1961, № 4, с. 22.

ее текст и исключив все тембровые излишества. В новом варианте сюита из «Жар-птицы» завоевала всемирную популярность.

В 1910 году в театре Елисейских полей в Париже состоялась шумная премьера «Жар-птицы».

В ложах разместился, кажется, весь художественный «beau monde» Парижа, присутствовали М. Пруст, Ж. Жироду, П. Марон, С. Перс, П. Клодель, крупнейшие музыканты... На сцене в русских вышитых рубашках изящно прыгали и грациозно перебежали по бутафорской зеленой траве инфантильные царевны — босоножки Фокина... Хореография, так же как и оркестровка, была изрядно перегружена всякого рода излишествами. Тем не менее зритель был ошеломлен роскошью музыки и пышной импозантностью дягилевской постановки. Благодаря своим оркестровым новациям балет Стравинского пришлось по вкусу сторонникам музыкального модерна, особенно после последней, довольно «постной» дягилевской премьеры — балета «Павильон Армиды» Н. Черепнина.

Впервые Стравинский вкусил сладость успеха. Он познакомился с парижскими кумирами — Равелем, де Фальей, Дебюсси (похвалившим партитуру «Жар-птицы» и пригласившим молодого автора к себе на обед). Газеты пели ему «осанну», банкеты сменялись приемами и газетными интервью.

Так начал свой парижский путь автор «Жар-птицы». Тогда, видимо, он еще не предполагал, что этот дебют в столице Франции окажется столь решающим в его жизни... Симптоматично, что, возвратившись на родину, композитор отметил: русская столица впервые показалась ему провинциальным городом...

Еще во время работы над «Жар-птицей» явилась мысль о новом балете — «Весна священная». Как вспоминает композитор, «в воображении... возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность»¹. В связи с новой идеей Стравинский вспомнил о художнике Н. Рёрихе — признанном знатоке и поэте древнеславянского эпоса — и договорился с ним о сотрудничестве. В апреле — мае 1910 года в Петербурге Стравинский и Рёрих сочинили первый сценарий будущего балета, названного тогда «Великой жертвой». В воображении композитора зазвучали — пока еще смутно — первые темы будущей партитуры. Но записал их Стравинский годом позже в Устилуге...

Пока же он сочинил два утонченных романа в стихах французского поэта-символиста П. Верлена; хотя фортепианное сопровождение их достаточно просто, даже не лишено духа русской диатоники, подголосочности, вокальная партия романсов отличается нарочитой изысканностью.

¹ Хроника моей жизни, с. 71.

Между тем к составлению сценария «Весны священной» был привлечен М. Фокин — так возник его новый вариант. В письме от 27 июля 1910 года композитор уже сообщает Н. Рёриху о том, что он «начал набрасывать кое-что для «Великой жертвы». Но здесь в работе над балетом неожиданно наступает годовой антракт. Трудно сказать, чем он был вызван. Возможно тем, что С. Дягилев, рассорившись с М. Фокиным, не хотел его участия в новом творческом альянсе. Может быть, поэтому он с Бакстом подыскивал для Стравинского другой сюжет.

Можно допустить, что эта пауза была вызвана занятостью Н. Рёриха, который долго не высылал своему соавтору новый экземпляр либретто «Великой жертвы» (первый был им потерян). Словом, осенью 1910 года, когда Стравинский с семьей поселился в Швейцарии (Лозанна, Кларан), его увлек замысел новой оркестровой пьесы с преобладающей партией рояля — нечто вроде концерта. В сознании композитора родился «образ игрушечного плясуна, сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжною жалобой изнемогающего от усталости плясуна»¹.

Вскоре Стравинский показал, вернее, симпровизировал эскизы нового фортепианного сочинения С. Дягилеву. И, как следовало ожидать, в воображении изобретательного антрепренера сразу возникли образы нового хореографического представления. Музыкальные темы «несостоявшегося» фортепианного концерта стали основой второй картины будущего балета. Дягилев настаивал на введении в новый балет ярмарочных сцен. Однажды во время прогулки по набережной Леманского озера в Кларане композитора осенила мысль: Петрушка — вот кто будет героем его нового произведения! Петрушка — игрушечный плясун...

С помощью Александра Бенуа, которого Дягилев пригласил в качестве художника новой постановки, был сочинен сценарий «Потешных сцен». Таким образом, авторами либретто «Петрушки» оказались А. Бенуа, И. Стравинский и С. Дягилев. За второй картиной была сочинена музыка первой (прежде всего «Русский танец»), затем третьей и четвертой... Труднее давался финал, зато позднее композитор особенно гордился тем, что счастливая идея — показать «духовное воскрешение» Петрушки в конце балета — принадлежит ему лично.

Музыку первого акта «Петрушки» Стравинский называл «чердачной»: она сочинялась в скромной мансарде миниатюрного домика в Лозанне. Рядом, в родильном доме, находилась его жена. После рождения сына семья переехала в швейцарский городок Кларан. Сюда, в дачный домик Стравинских, приез-

¹ Хроника моей жизни, с. 72.

жали С. Дягилев и его новый кумир — молодой танцовщик Вацлав Нижинский: они прослушивали готовую музыку, помогая композитору в разработке либретто.

Пожалуй, ни над одним своим произведением Стравинский не работал с таким увлечением и, что особенно примечательно, никогда больше не ощущал так рельефно, так живо образ своего героя. В письме к матери он доверительно сообщил: «... „Петрушка“ мой каждый день проявляет все новые и новые несимпатичные качества своего характера, но что меня радует, это то, что он абсолютно не лицемерит»¹.

Балет был окончен в Риме. Здесь автор вместе с Дягилевым рассмотрели и приняли постановочные эскизы А. Бенуа и В. Серова (костюм медведя). Здесь же начал работать над постановкой М. Фокин. Премьера состоялась в июне 1911 года в парижском театре Шатле. Дирижировал Пьер Монте. Петрушку танцевал В. Нижинский, Балерину — Т. Карсавина.

Новый балет прочно вошел в репертуар дягилевской труппы. Премьеру повторяли в Берлине, Лондоне и других городах Европы.

Вскоре с музыкой нового балета познакомились и в Петербурге. Но здесь она неожиданно получила разноречивую оценку, а в журнале «Музыкальный современник», редактировавшемся Андреем Римским-Корсаковым, была опубликована критическая статья, упрекавшая автора «Петрушки» в отсутствии вкуса. С тех пор пути бывших друзей заметно разошлись.

Композитор сопровождал дягилевскую труппу в гастрольных поездках, все органичнее сживаясь с дягилевской антрепризой, все глубже постигая ее дух и вкусы. «Наше с Дягилевым предприятие» — это многозначительное признание можно встретить в письмах Стравинского тех лет.

Все больше сближается автор «Петрушки» и с французскими музыкальными кругами. Дягилевское предприятие осуществляет балет на музыку Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» (постановка В. Нижинского). Стравинский бывает на репетициях. Он слушает первое авторское исполнение музыки «Дафниса и Хлои» Равеля, знакомится с ярым антиромантиком и антиимпрессионистом Э. Сати («Он был полон лукавства и остроумно зол»), язвительно отзывается о «Парсифале» Вагнера.

Не забудем, что каждую весну 1910—1913 годов Стравинский оказывался в центре внимания парижской художественной критики. Его премьеры посещал весь музыкальный свет французской столицы. Уже в марте 1911 года (до премьеры «Петрушки») на страницах «Excelsior» появляется интервью К. Дебюсси, в котором прославленный музыкант, между прочим,

¹ Письмо к А. К. Стравинской от 9(22) ноября 1910 г. из Кларана (рукописный фонд Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 746).

заявил: «Эти русские удивительны! В прошлом году один молодой человек сочинил в качестве балетного дебюта „Жар-птицу“, представленную в Париже. И вот это первое произведение было вещью чудесно оригинальной»¹. Не мудрено, что после исполнения «Петрушки» Дебюсси пишет с восторгом своим корреспондентам об авторе балета, у которого «инстинктивный гений колорита и ритма». С этого времени начинается период личного общения двух музыкантов. Дебюсси неоднократно отмечает все «растущее мастерство и смелость русского композитора»².

Личные и особенно творческие взаимоотношения двух великих музыкантов заслуживают более пристального внимания. Остановимся на них несколько подробнее.

Без сомнения, произведения Дебюсси сыграли активную роль в эволюции мышления Стравинского, в отходе его от академических тенденций. Уже в самом начале января 1905 года Стравинский, видимо, впервые услышал у себя на родине музыку Дебюсси («Послеполуденный отдых фавна») — в концерте оркестра РМО под управлением французского дирижера Шевильера, а в 1907 году — в одном из концертов Зилоти — два Ноктюрна. Несомненно также, что примерно с этого времени он познакомился с Дебюсси и по его партитурам. Годом же позже произведения Дебюсси и Стравинского («Фейерверк») исполнялись уже в одной программе петербургского концерта. И, слушая эти произведения, без труда можно было ощутить в партитуре Стравинского уже реальное влияние современной ему западной музыкальной культуры (Дюка и самого Дебюсси). Еще годом позже в созданном Стравинским первом акте «Соловья» ясно слышались отзвуки «Облаков». Те же связи с образами французского мастера проступали и в циклах романсов.

На парижской премьере «Жар-птицы» Дебюсси не только присутствовал, но и, поднявшись на сцену, сердечно приветствовал молодого автора. Позднее в письме к Дюрану создатель «Пеллеаса» особо отмечает «ритмическое содержание» и оркестр «Жар-птицы».

После спектакля «Петрушки» (в 1913 году) Дебюсси пригласил Стравинского на завтрак и подарил ему на память стек с монограммой. В завязавшейся тогда беседе с Дебюсси автор «Петрушки» особенно оценил его высокое мнение о сцене фокуса, «на которую тогда мало кто обратил внимание...». В том же году Дебюсси повез молодого русского композитора в концерт на исполнение своего «Моря» (рассказав ему, между прочим, о том, что на премьере этого произведения оркестранты в знак протеста увешивали концы своих смычков носовыми платками)³. Тогда же, по воспоминаниям Лалуа, оба

¹ Excelsior, 1911 г., 9 марта.

² Avec Stravinsky. Монако, 1958, р. 201.

³ Эти факты изложены в курсовой работе студента МГК С. Рыцарева.

музыканта встретились у него дома и играли в четыре руки только что законченную «Весну священную»: «Мы были немые, сражены до глубины души, как после урагана, пришедшего из глубин веков и пустившего корни в нашу жизнь...»¹. Дебюсси сказал: «...я жду сценического воплощения („Весны священной“.— Б. Я.), жду, как ребенок ждет обещанной сладости...»². Примерно тогда же французский маэстро, признанный чародей оркестра, и консультировался со Стравинским при оркестровке собственных «Игр».

Премьеры этой танцевальной поэмы Дебюсси и «Весны священной» отделял всего лишь недельный срок; в обоих случаях Нижинский был хореографом представлений. И хотя, как мы убедимся в дальнейшем, первое исполнение «Весны» имело скандальный характер, все же оно вызвало неизмеримо более горячий отклик (апологеты и противники!), чем «Игры» Дебюсси. И, видимо, это событие задело за живое французского автора. Он неожиданно довольно круто меняет свое мнение о той же «Весне» и ее авторе. «Мода и суэта поглощают музыку»,— замечает он в письме к А. Капле от 6 июня 1913 года³. «„Весна священная“— вещь необыкновенно свирепая. Если хотите, это дикая музыка со всем современным комфортом...»⁴. Однако, получив в подарок от И. Стравинского партитуру «Весны священной», он все же написал автору следующие примечательные строки: «Мне, который скатывается по другую сторону холма, но сохранил огромную страсть к музыке, доставляет особое удовольствие сказать Вам, насколько Вы увеличили границы возможного»⁵. И в дальнейшем автор «Пеллеаса» продолжает— хотя теперь уже с более противоречивым чувством— активно интересоваться творческой жизнью Стравинского, развитием его таланта. Оба композитора довольно активно обмениваются письмами. Так, в одном из писем к нему в годы первой мировой войны далеко не случайно Дебюсси подчеркивает мысль о том, как «прекрасно принадлежать своей стране, быть привязанным к ее земле, как скромный крестьянин». «...Дорогой Стравинский! Вы великий художник,— пишет далее автор „Пеллеаса“ в этом последнем письме к нему,— будьте же со всей Вашей силой большим русским художником...»⁶ В письме того же 1915 года к другому адресату (Н. Гаде) он же прозорливо отмечает, что «русские перестали быть русскими» (имелись в виду черты дягилевской антрепризы.— Б. Я.), что

¹ *Laloy L. Debussy. Paris, 1944, p. 101—103.*

² Там же.

³ *Debussy C. Lettres inédites à A. Caplet. Monaco-Ville, 1957, p. 65.*

⁴ Там же, с. 64.

⁵ *Avec Stravinsky. Monaco, 1958, p. 201.*

⁶ *Stravinsky Igor, Craft Robert. Conversation with Igor Stravinsky. London, 1959, r. 67—70.*

«сам Стравинский опасно уклоняется в сторону Шёнберга, но, впрочем, остается самым чудесным оркестровым механизмом нашего времени»¹.

Вступая в Париже в 1915 году в «Société des Auteurs» (Общество авторов, композиторов и музыкальных издателей), Стравинский избрал своим «поручителем» (так полагалось по уставу Общества) Клода Дебюсси. Французский маэстро поблагодарил его за это доверие.

Личные отношения великих музыкантов получили свое «материальное» выражение во взаимных посвящениях: кантату «Звездоликий» автор посвящает К. Дебюсси (произведение возникло не без влияния его мистерии «Мученичество св. Себастьяна»); на титуле третьей пьесы из сюиты «По белому и черному» Дебюсси, рисующей картину зимней метели, стоит посвящение И. Стравинскому. И, может быть, не случайно в этой пьесе звучит — как цитата — злая валторновая тема из Поганого пляса «Жар-птицы» — произведения, наиболее близкого великому французскому мастеру и безусловно в наибольшей степени способствовавшего первому мировому признанию автора балета. Ведь Дебюсси был уж не столь неправ, утверждая в одном из своих последних писем, что он помог русскому музыканту подняться на ступеньку той лестницы, с высоты которой он бросал свои «гранаты, не всегда взрывающиеся...»². Так, порой иронически, ревниво, порой с восхищением относился великий французский музыкант к своему молодому русскому коллеге. Хотя автор «Жар-птицы» довольно быстро освободился из импрессионистического «плена», возвестив одним из первых о крутых стилистических переломах в европейской музыке, — значения творческого влияния Дебюсси на Стравинского никак нельзя отрицать. Дебюсси первым, еще до личного знакомства в России, помог молодому Стравинскому стать на путь поисков нового.

Поэтому-то мы и сочли необходимым допустить в нашем изложении эту небольшую остановку и кратко охарактеризовать личные связи двух великих музыкантов.

К 1913 году у Стравинского сложились даже более тесные, чем с Дебюсси, и гораздо более простые дружеские отношения с другим деятелем французского импрессионизма — М. Равелем. Он постоянно бывает и порой останавливается в парижской квартире автора «Дафниса и Хлои». Вот одно из свидетельств, относящихся к 1914 году: «Дружище, все решено, — читаем в письме Равеля Стравинскому, — Вы приезжаете и спите (без комфорта) в чулане, который в свое время был спальней моего брата, а теперь превращен ради Вас в персидскую комнату. Но приезжайте поскорее, иначе Вы меня уже

¹ *Debussy. C. Lettres á deux amis.* Paris, 1942, p. 148.

² Там же.

не застанете здесь...»¹. В другом письме он, называя автора «Весны священной» «союзником», пишет: «...я в отчаянии, что не увиделся с Вами...» Друзья постоянно демонстрируют друг другу свои новинки, причем иной раз нетрудно обнаружить близость творческих решений в произведениях, совпадающих по времени. «Увидишь Ravel'я,— просит Стравинский в письме к Бенуа,— скажи, что я его очень и очень люблю, не сентиментально, а действительно, что он один из тех художников, которые доставляют мне радости»².

О тесном сближении Стравинского с французскими корифеями свидетельствует и такой характерный факт: письма Стравинского из России адресуются в Париж, на квартиру М. Равеля, который и передает их затем адресату.

На родине композитор бывает все реже и реже. Отчасти это вызвано тесными связями с «предприятием» С. Дягилева, отчасти же, как видно из его писем на родину, и обстановкой, сложившейся в России. Так, в письме к А. Бенуа он пишет: «Только что получил от мамы известие, что Дягилев не будет играть в Петербурге. Так-то нас встречает родина. Видно, как мы ей нужны — театр „Литературно-художественного общ[ества]“, как (кажется) именуется Малый театр, загнул такую невероятную цену, что Дягилев, при всей своей гениальной изворотливости, не мог ничего поделать! Поистине в России слово художественный надо понимать как иронию. Гнусные мелкие торгаши и злодеи — служат они лишь одной пакости, пошлости, подлости. Буренины, Суворины и прочая сволочь, от которой в России проходу нет — задыхаешься...»³. В этом весьма суровом несколько пристрастном приговоре, увы, было и немало правды...

Только летние месяцы он проводит в милом его сердцу Устилуге.

Украинское местечко Устилуг, где находилось имение тестя композитора Г. Носенко (он был здесь владельцем винокуренного завода), расположено при слиянии рек Луги и Буга, в пятнадцати километрах от города Владимира-Волынского; население Устилуга составляли в то время по преимуществу украинцы и евреи.

После женитьбы в 1904 году Стравинский поселился в новом доме на окраине Устилуга на берегу реки Луги, где проводил часть летних месяцев почти ежегодно с 1907 по 1914 год. В Устилуге были написаны (полностью или частично) симфония Es-dur, Четыре этюда для фортепиано «Фейерверк», «По-

¹ Советская музыка, 1966, № 8, с. 66.

² Письмо И. Стравинского к А. Бенуа от 14 (27) июля 1914 г. Государственный Русский музей, сектор рукописей, ф. 137, ед. хр. 1587.

³ Письмо И. Стравинского к А. Бенуа от 2 (15) февраля 1912 г. Государственный Русский музей, сектор рукописей, ф. 137, ед. хр. 1586.

гребальная песнь», первый акт «Соловья», кантата «Звездоликий», часть музыки «Весны священной».

После небольшого интермеццо — сочинения двух романсов на тексты К. Бальмонта и кантаты «Звездоликий» на его же слова (посвященной К. Дебюсси) — творческая мысль Стравинского возвращается к «Весне священной». Осенью 1911 года он отправляется к Н. Рёриху в имение М. К. Тенишевой в Талашкино, где жил художник; здесь заканчивается двухчастный сценарий «донисторического действия». Композитор задумал дать последовательно развивающуюся динамическую прогрессию — от поэтического соло фагота (видимо, записанного еще год назад) до неистового финального tutti.

Хореография балета подробно обсуждалась с Вацлавом Нижинским, которого Дягилев рекомендовал в качестве постановщика. М. Фокин был уже занят постановкой «Дафниса и Хлои» Равеля, да и композитор сомневался в его возможности поставить «Весну» («...он ничегошеньки из всей этой штуки не поймет!» — заключает он в цитируемом выше письме к А. Бенуа от 2(15) февраля 1912 года).

Музыка «Весны» начата весной 1911 года в Устилуге.

В письме к Рёриху от 13(26) октября Стравинский сообщает: «Я уже начал сочинять: „набросал“ (как выражаются) вступление („Дудки“) и пошел дальше, „набросав“ и „Гадание на прутиках“; страшно увлечен!

Музыка выходит свежей. Образ старушки в беличьих шкурках не выходит у меня из головы и все время, как сочиняю „Гадание“, стоит передо мной и бежит впереди всех, изредка лишь останавливаясь, прерывая плавное течение общей „рыси“. Я прихожу к убеждению, что во всей пьесе пантомимы не должно быть вовсе — одни лишь танцы. Так на первых порах я связал появление „Щеголиха“ с реки с „Гаданием на прутиках“ — это вышло очень связно и меня удовлетворяет. Как тягостно, что мы с Вами не можем видеться и меняться постоянно новыми и новыми впечатлениями — они так необходимы для освежения в работе»¹.

Как видно из письма, работа над партитурой «Весны» развертывалась необычайно интенсивно. Из того же письма ясно, как высоко ценил композитор свою совместную работу с Н. К. Рёрихом и, в частности, творческие плоды их встречи в Талашкине.

С наступлением холодов семья Стравинских по установившейся традиции (отчасти, видимо, связанной с болезнью Екатерины Гавриловны) вновь уезжает в Швейцарию. Здесь в маленьком кларанском домике, всю обстановку которого составляли приглушенное пианино (композитор пользовался во время работы модератором), стол и два стула, продолжалось сочине-

¹ Советская музыка, 1966, № 8, с. 60—61.

ние «Весны». Закончив первую часть, он записал прелюдию и затем приступил ко второй части. «Танцы второй части сочинялись мной,— вспоминает композитор,— в порядке последовательности вплоть до „Священной пляски“, которую я мог сыграть, но не знал, как записать. К началу 1912 года, возбужденный и измученный, я закончил „Весну священную“»¹.

В начале марта 1912 года композитор делится с Рёрихом важными новостями: «...Я неделю тому назад окончил первую картину целиком, то есть не только самую музыку, но и оркестровую партитуру.

Хоть у нас оба действия имеют одинаковую длительность — первая картина все же в смысле работы представляет добрых $\frac{3}{4}$ всей вещи, ибо темпы все бешеные, а следовательно, и писания масса. Думается мне, что я проник в тайну весенних, лапидарных ритмов (разрядка моя.—Б. Я.) и восчувствовал их вместе с действующими лицами нашего детища...»².

«Детище» получило новое имя «Le Sacre du Printemps» (название придумано Л. Бакстом), прежнее название отнесено лишь ко второй части сочинения. Из письма явствует, что автор придавал огромное значение ритмическому замыслу произведения, составлявшему его основу.

Полностью партитура «Весны» была закончена 4(17) ноября 1912 года, а в середине декабря Нижинский начал репетиции.

Одновременно с инструментовкой «Весны» сочинялись «Японские песни» (для сопрано, двух флейт, двух кларнетов, фортепиано, струнного квартета)³. Эта утонченная вокальная графика явилась как бы продолжением цикла романсов на слова П. Верлена. Тексты были взяты из японских подлинников VIII и IX веков. Композитора занимала необычность декламации: как известно, в японском языке нет ударений. Премьера, состоявшаяся на одном из московских музыкальных «Вечеров», вызвала у многих недоумение: создавалось впечатление, что вся вокальная партия японских песен нарочито опережает сопровождение на $\frac{1}{4}$ такта. В числе недоумевающих слушателей был и Н. Я. Мясковский.

Протесты, однако, не вызывали у Стравинского особых огорчений: он уже привык реагировать на них весьма спокойно: «Что касается дикости впечатления от этой декламации,— пишет он В. Держановскому,— то я этим несколько не смущаюсь;

¹ Америка, 1963, № 76, с. 27—28.

² Советская музыка, 1966, № 8, с. 61.

³ Тот же состав ансамбля в «Трех поэмах» М. Равеля на стихи Малларме (1913), видимо, вызван тогдашним активным общением двух композиторов.

это лежит в планах условностей, которые подлежат в конце концов регламентации привычки»¹.

В эти же месяцы были созданы вокальный цикл «Воспоминания детства» («Сороченька», «Ворона», «Чичер-ячер») и несколько позднее «Прибаутки». Совместно с Равелем, по заказу Дягилева, осуществлялась новая редакция «Хованщины» Мусоргского для парижской постановки; заключительный хор был написан заново, нарочито «антикорсаковски». Работа оказалась малоудачной. Дягилевский спектакль прошел без успеха, несмотря на участие в нем Ф. Шаляпина.

Весной 1913 года Стравинский с нетерпением ожидал первого исполнения «Весны священной». «Боже мой, какое счастье мне, когда я услышу это...» — делился он с Андреем Римским-Корсаковым².

Наконец 29 мая 1913 года в театре Елисейских полей состоялась долгожданная премьера. «Картины языческой Руси» своей дикостью крайне шокировали публику. В зале смеялись, свистели, гудели клаксонами, звенели велосипедными звонками... Дягилеву пришлось несколько раз тушить в зале свет, чтобы как-нибудь утихомирить разбушевавшиеся страсти. Голос Нижинского, старательно отбивавшего такт за кулисами, становился все выше и визгливее в надежде перекрыть шум, царивший в зале... И все же занавес пришлось опустить в середине картины. Журналисты отмечали, что со времени премьер «Эрнани» Гюго и «Пеллеаса и Мелисанды» Дебюсси подобных бурь в парижских театральных залах не бывало. Расстроенный до предела Стравинский покинул спектакль задолго до его неожиданного финала.

Но не все отнеслись к балету, как к «чудовищной сенсации». В числе первых слушателей «Весны» был и молодой А. В. Луначарский. Любопытно его свидетельство в петербургском журнале «Театр и искусство» (корреспонденции из Парижа). Вопреки многим обличителям, он писал так: «...балет „Весеннее жертвоприношение“... далеко не является поражением для русской балетной труппы... Идя в сторону того примитивизма, который получил уже свое признание в живописи с Гогеном... Стравинский и Нижинский решили представить священные пляски наших славянских предков... Общинная, стадная пляска... выражающая собой ритмические волны энергии, проходящей по нервно-мозговой системе единицы и коллектива, есть, так сказать, протоплазма искусства, то богатое возможностями нечто, из которого путем дифференциации и интеграции вы-

¹ Письмо И. Стравинского к В. Держановскому от 21 июня (4 июля) 1913 г. Государственный центральный музей музыкальной культуры (ГЦММК).

² Письмо И. Стравинского к А. Н. Римскому-Корсакову от 7 (20) марта 1912 г. Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии, ф. Б, раздел VII, № 532.

кристаллизуются со временем все формы человеческого прекрасного... Стравинский и Нижинский... хотели воскресить примитивные пляски художественно, во всеоружии современной музыкально-оркестровой, балетной и декоративной техники...». И еще: «...прекрасное далеко не целиком сводится к красивому... Стравинский и Нижинский, давши художественное современное произведение... не пошли ни по пути научной точности, ни по пути балетного обсахаривания материала»¹.

Вскоре после премьеры Стравинский, находясь в Швейцарии, заболел брюшным тифом и одно время был почти при смерти. Больного навещали К. Дебюсси, М. де Фалья, А. Казелла. М. Равель плакал, сидя у постели своего русского друга.

Заслуживает упоминания единственная встреча Стравинского в Лозанне с А. Н. Скрябиным. Оба музыкальных «держателя» в сдержанной форме проявили взаимный интерес. Стравинский попросил автора «Поэмы экстаза» прислать ему его последние фортепианные сонаты. Здесь же он впервые познакомился с «Лунным Пьеро» Шёнберга и увлекся его «инструментальной сущностью». В письме к В. Г. Каратыгину он отзывался о Шёнберге как о «поистине замечательном художнике нашего времени» и настойчиво рекомендует для исполнения новое его сочинение «Лунный Пьеро»: «Вот что Вам — „современникам“ следовало бы сыграть!»²

После болезни Стравинский возвращается к опере «Соловей», начатой четыре года назад. Теперь заканчиваются второй и третий акты. Премьера андерсеновской сказки предполагалась в московской антрепризе «Свободного театра». Четырехлетний перерыв в сочинении этой музыки заметно отразился на ее стилистике: второй и третий акты, созданные уже после звуковых дерзаний «Весны священной», значительно сложнее по сравнению с более умеренным первым актом, близким к стилю позднего Римского-Корсакова и Дебюсси.

«Соловей» был поставлен дягилевской антрепризой в Париже. Поставлен, как обычно, — с обильным зрелищным «пересолом», мощными световыми эффектами и т. д. Два последних акта, если судить по «парижским письмам» А. В. Луначарского, произвели «впечатление шума, полного потуг на оригинальность и нигде не достигнутую глубину...»³.

Интересны впечатления Б. В. Асафьева, выезжавшего весной 1914 года в Париж на премьеры «Золотого петушка» и «Соловья». В письмах к В. Держановскому он пишет: «В общем, положение дел в Дягилевской труппе идет настолько вразрез

¹ Луначарский А. В. Русские спектакли в Париже. — В кн.: Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1958, с. 243—244.

² Письмо И. Стравинского от 13 (26) декабря 1912 г. Цит. по: В. Г. Каратыгин. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы. Л., 1927, с. 232.

³ Луначарский А. В. Русские спектакли в Париже. В кн.: Луначарский А. В. В мире музыки, с. 257.

с моими взглядами на работу, на дело, даже на отношение к искусству, что я не могу, не в силах сейчас трезво и спокойно обсуждать. Это вертеп какой-то. Цели? Не вижу... Иду на «Петушка» и боюсь. Что они сделали с этой оперой!? Где тут и причем тут искусство, о котором так много пустого здесь толкуют, когда заботятся о том, чтобы угодить парижской публике тем-то, а лондонской — тем-то, а берлинской — тем-то». «...Зрелище, если оно захватывает, решает в Париже все, а дошла ли сама музыка до ушей — сомневаюсь...» Непосредственно после премьеры «Соловья» он же замечает: «А странно вот: люблю Стравинского, а уверовать в него не могу. Есть какая-то „кривая“ в его творчестве, только не уясняется она мне, а так, инстинкт напеваёт...»¹

Как и другим русским подданным, проживающим в Париже, Стравинскому предстояла перспектива быть зачисленным в формирующийся во Франции русский корпус (хотя формально он был освобожден от воинской повинности по состоянию здоровья). Но он не поддался всеобщему шовинистическому угару, а предпочел перебраться в нейтральную Швейцарию, где и прожил целых семь лет — до 1921 года.

Единственным документом, отразившим его отношение к начавшейся империалистической войне, было подписанное им письмо группы французских деятелей культуры, в том числе Ромена Роллана, с протестом против «немецкого варварства» и призывом «встать на сторону врагов Германии».

Вспоминая позднее о своей беседе со Стравинским 26 сентября 1914 года, Р. Роллан замечает: «Он приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышем новых идей, способных оплодотворить мировую мысль. Он считает, что подготавливающаяся революция по окончании войны свергнет царскую династию и создаст Славянские Соединенные Штаты...»²

Это очень важно: обычно крайне сдержанный в выражении своих общественных симпатий, Стравинский на этот раз откровенно излагает свои политические чаяния: замена русской монархии буржуазной республикой, консолидация славянских государств под эгидой России. Он проявляет несомненную прозорливость, предвещая грядущую русскую революцию, но в то же время своеобразно отражает позицию западных буржуазных кругов, видевших в России лишь загадочную и могучую «варварскую» державу.

Итак, тихая, нейтральная Швейцария приютила на много лет автора «Весны священной». Эта маленькая страна издавна была ему близка: с 1895 года семья Стравинских часто проводила здесь летние месяцы в театральные каникулы отца.

¹ Письма Б. В. Асафьева к В. В. Держановскому от 24 мая и 9 июля 1914 г. ГЦММК.

² Из дневника Р. Роллана. — Советская музыка, 1935, № 5, с. 59.

В Швейцарии композитор не услышал ни военной канонады, ни громовых раскатов социалистической революции. Изредка выезжая в Испанию, Италию, Францию, он провел эти семь лет в скромных и уютных швейцарских городках: Кларане, Морже, Монтре, Сальване.

Наконец грянула революция 1917 года, уничтожившая буржуазно-помещичий строй в России. Мы не находим у Стравинского прямых откликов на эти волнующие события. Известно лишь, что его весьма огорчила потеря любимого имения в Устилуге. Этот факт, как и значительное сокращение доходов, кажется, острее всего был воспринят композитором из всей гаммы неожиданных впечатлений бурных лет. Семья его насчитывала к этому времени восемь человек. Прекратились и почтовые связи с Россией (в Петрограде оставалась его мать, в Крыму — брат Юрий). С одним из постоянных адресатов — Андреем Римским-Корсаковым общение прервалось еще раньше, после того как редактор «Музыкального современника» опубликовал критические статьи о «Петрушке» и «Соловье», назвав автора «блудным сыном новой русской школы» (он встал на сторону интересов отца в полемике вокруг новой редакции «Хованщины» и дягилевских постановок «Шехеразады», «Золотого петушка»). Война разлучила Стравинского и с Дягилевым, чья антреприза из-за трудностей военного периода временно прекратила свое существование.

Но, как всегда в жизни, возникали и новые знакомства, новые творческие содружества. В Швейцарии поселились русские художники М. Ларионов, Н. Гончарова, Л. Бакст, балетмейстер Л. Мясин. Здесь началась многолетняя дружба Стравинского с дирижером Эрнестом Ансерме. С помощью друзей в 1915 году был организован патриотический русский концерт в Женеве. В нем Стравинский впервые выступил в качестве дирижера (сюита из «Жар-птицы»). Здесь же, в Швейцарии, он почти закончил «Свадебку», написал «Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Историю солдата», «Пульчинеллу» и много других произведений; здесь же возник замысел впоследствии неосуществленной сатирической мистерии «Сродство мировых сил» на слова Козьмы Пруtkова. При всем разнообразии перечисленные произведения заключают в себе и нечто общее, характерное для нового периода жизни автора...

Но прежде чем продолжить рассказ о жизненном пути Стравинского, о новой, «швейцарской», главе его биографии, сделаем небольшой антракт и кратко остановимся на некоторых сочинениях первого, так называемого «русского» периода.

В балете «Жар-птица» мы встречаем немало персонажей, знакомых нам по «Кашею бессмертному» Римского-Корсакова. Здесь и зловещий старец Кашей с его мрачным царством

кикимор и чудовищ, и благородный царевич-спаситель, и грустятя пленные царевны. Многие, что взято автором «Кашея бессмертного» и «Садко» из народных сказок и былин, перекочевало и в балет Стравинского¹. Можно даже предположить, что некоторые народно-сказочные образы «Жар-птицы» были представлены в интерпретации Е. Петровского, первоначального либреттиста корсаковского «Кашея».

Есть, однако, и существенное отличие: образ самой Жар-птицы, как известно, у Римского-Корсакова отсутствует; да и в русском сказочном эпосе этот образ не фигурирует в конкретном человеческом облике. В русской народной сказке Жар-птица — скорее олицетворение человеческой мечты о прекрасном, но ядовитом, обжигающем мире: «Не бери пера — будет беда!» — говорится в сказке о Жар-птице².

Авторов балета этот образ привлек прежде всего своим феерическим колоритом, дающим повод для создания пышного экзотического зрелища. Но при этом в балете явно ослаблено социальное звучание народной сказки, обличающей злого тирана Кашея. Острота конфликта намеренно сглажена, хотя, конечно, общая антитеза сил добра и зла сохранилась.

Драматургия балета заимствовала некоторые сюжетные детали и из других корсаковских опер-сказок. Так, финал первой картины — «Поганый пляс Кашеева царства» — близок по драматургическому замыслу к Пляске царства подводного из «Садко», к адскому Коло из «Млады»; а Колыбельная Жар-птицы напоминает финальную песню Волховы (правда, драматургическая роль ее в балете несколько иная).

Обращение к этим образам отчасти могло быть подсказано петербургской премьерой «Кашея» Римского-Корсакова в театре Комиссаржевской 27 марта 1905 года (исполнители — студенты Петербургской консерватории). Антимонархические тенденции, проявившиеся в этом спектакле и зажегшие сердца молодежи, возможно, импонировали Стравинскому, который уже в то время исповедовал умеренно либеральные взгляды и не симпатизировал монархии.

Стравинский построил музыкальную драматургию «Жар-птицы» на типичном для русской эпической оперы сопоставлении контрастных интонационных сфер: мрачного, inferнального царства Кашея, феерически-ориентальной сферы Жар-птицы и русской народно-песенной сферы Ивана-царевича и отчасти царевен.

Музыкальное развитие в балете основано прежде всего на многообразном сопоставлении этих трех колоритнейших звуко-

¹ При составлении сценария М. Фокин использовал сюжетные мотивы и из других народных сказок, помимо «Кашея» и «Жар-птицы», например из сказки «Ночные пляски».

² В свое время замысел оперы о «Жар-птице» обдумывался молодым М. Балакиревым, но так и не был осуществлен.

вых сфер. Начало произведения — вступление и заколдованный сад Кашея — сменяется интонациями Жар-птицы («Появление Жар-птицы», «Пляс Жар-птицы», ее «Пленение» и «Мольбы»). Затем возникает мир русской песенности — образы зачарованных царевен и Ивана-царевича, чьи темы впервые возникают еще в предшествующем разделе.

После этой длительной экспозиции начинается как бы «разработка» большой симфонической формы: вновь возникают мрачные, ползучие темы Кашея, они сплетаются с тревожными набатными звуками, сталкиваются с попевками второй и третьей интонационных сфер («Волшебные перезвоны», «Иван-царевич в замке Кашея», «Выход Кашея», «Появление Жар-птицы») и, наконец, синтезируются в своеобразной динамической репризе — «Поганом плясе Кашеева царства». Так, в основе одного из эпизодов «Пляса» лежит тема скерцо царевен. Лишь музыка Царевича не встречается в этой грандиозной заключительной симфонической фреске. Лирическая Колыбельная ворожащей Жар-птицы как бы рассеивает злые чары¹; Кашеево царство засыпает мертвым сном. Наступает общее ликование. Партитура завершается утверждением русской интонационной сферы, праздничным колокольным перезвоном.

Различные мотивные сферы в балете не только соседствуют друг с другом, но и как бы окрашивают друг друга. Таковы, например, «нонаккордовые зовы» зачарованных царевен. Их русская мелодическая основа порой как бы «отравлена» ядом интонаций Кашеева царства:



Так же изменяется музыка пляски Кашеевых слуг под воздействием волшебных чар Жар-птицы; при этом хроматическая тема Кашея окрашивается ориентально феерическими красками, характерными для тем Жар-птицы:



¹ Иван-царевич с помощью пера Жар-птицы обнаруживает яйцо, в котором спрятана жизнь Кашея. Царевич разбивает его, и злой старец падает замертво.

Интервал уменьшенной квинты интонационно связывает темы Кашея и Жар-птицы. Элементы различных интонационных сфер неоднократно сопоставляются в своеобразных диалогах контрастных попевок, как, например, в пластическом «разговоре» Кашея и Ивана-царевича.

Музыка балета содержит сравнительно немного оформленных и законченных мелодий-тем. Уже в первом своем крупном сочинении Стравинский вводит типичные для его будущего стиля короткие попевки-характеристики. Контрастность этих лейтинтонаций определяется прежде всего своеобразием ладовой и тембровой окраски. Так, для Кашеева царства характерна хроматика, уменьшенный и пентатонический лады¹, тембры низких деревянных и «тяжелой» меди. Звуковому миру Жар-птицы присущи ориентальный оттенок, малосекундовое опевание и параллельные движения квинт, увеличенных трезвучий, а также целотоновые и тритоновые созвучия, нонаккорды; в оркестре — широкое использование деревянных (особенно в верхних регистрах), челесты, арфы, ксилофона, тремоло струнных.

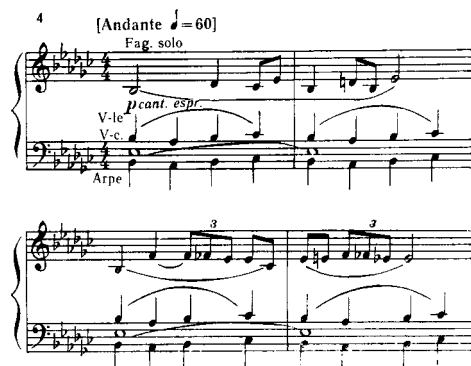
Третья интонационная сфера связана с многообразным применением диатоники русской народной песни. Из подлинных русских песен Стравинский ввел в музыку балета только две: «По садику» (одна из тем царевен в хороводе, дансантиная по своему характеру) и «Не сосна у ворот раскачалась» (для финальной сцены ликования). Автор не цитирует полностью мелодии песен (особенно первой из них), а лишь использует начальное мелодическое зерно, подвергая его свободному интонационному развитию, создавая многообразный мир мотивов-вариантов: за двутактовым зерном песни «По садику» идет уже собственный двутакт, в дальнейшем же встречается обратная комбинация: двутактовый «свой» вариант сочетается с двутактом народной песни. Повторная вариантность, осуществляемая в очень миниатюрных масштабах, весьма характерна для песенной сферы Царевича и царевен.

Помимо двух очевидных заимствований из фольклорных источников, мы найдем здесь немало русских диатонических попевок, живо напоминающих народные оригиналы. Такова, например, несколько безличная попевка-характеристика Царевича — диатонический «островок» в море хроматики, типичной для Жар-птицы:

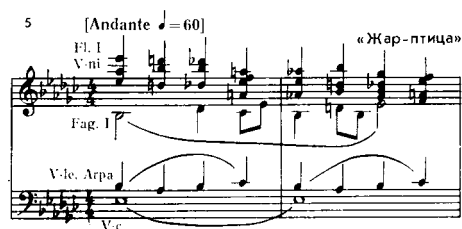


¹ Эта ладовая сторона сближает «Поганный пляс» с Коло из «Млады» и с разработкой татарской темы в «Сече при Керженце».

Колыбельная Жар-птицы с ее ладово-переменной, «двух-опорной» структурой и русскими квартовыми трихордами:



близка к колыбельной из лядовской «Кикиморы», в свою очередь основанной на подлинном народном напеве. В обоих случаях Колыбельная благодаря гармоническому и тембровому обострению словно теряет свой первоначальный бытовой характер, приобретая колорит некоего волшебного оцепенения¹. Видимо, не случайно Стравинский использует в качестве «окружения» чисто песенной Колыбельной те же хроматически вязкие нисходящие интонации, что и Римский-Корсаков в «трионовом» ариозо Кощея:



В репризе Колыбельной ее мотив соединяется с основной хроматической лейттемой Жар-птицы.

¹ Это особенно подчеркнуто в среднем разделе Колыбельной, в котором кларнеты рисуют знакомый по предыдущим эпизодам основной волшебный облик Жар-птицы.

Таинственная окраска эпизода ворожбы, когда Жар-птица околдовывает, усыпляет обитателей Кашеева царства, вполне оправдывает этот импрессионистский прием. С Жар-птицей связана и характерная лейтгармония — «блуждающий» аккорд (*d—e—gis—b*), впервые возникающий при ее пленении. Эта специфическая окраска кажется уместной и в финальной сцене: имеется в виду гармонизация одной из вариаций песни «Не сосна у ворот раскачалася» ровно шагающими большими и малыми септаккордами, создающими «матовую» атмосферу диатоники миксолидийского мажора. Характер народного оригинала при этом меняется, но зато достигнутый эффект торжественного перезвона, с разнообразными призвуками, точно воплощает атмосферу финального ликования. Это один из смелых и творчески оправданных примеров обновления Стравинским традиционных средств. Ликующая диатоника финала служит ярким контрастом хроматике сцен фантастического царства. В «диатонизированном» виде хроматика возникает (подобно финалу глинкаевского «Руслана») и в коде финала балета Стравинского: «хор» духовых в *ff* интонирует тему волшебной птицы; каждый звук темы (в ритмическом увеличении) гармонизован мажорными трезвучиями.

При всей необычности гармонизации народных попевок все же основным средством их развития является многообразная вариантность. Можно насчитать не менее десяти вариантов многих однотоковых или двутоковых попевок. Автор вычленяет из них мельчайшие интонации, вплоть до лаконичных трихордов, варьирует их окончания, создает различные интонационные сплавы. В партитуре балета поражает мастерство полифонической связи, разнообразие сцеплений попевок, всякого рода стретт, наложений, вариантных повторов.

Это тончайшее мастерство обыгрывания лаконичных попевок было в свое время высоко оценено В. Каратыгиным в его рецензии на русскую премьеру сюиты из «Жар-птицы» в концертах А. Зилоти осенью 1910 года: «...жонглерство чудесными красками, модуляциями, крохотными, неустойчивыми темками (разрядка моя.—Б. Я.), вечно переливчатыми, вечно заигрывающими друг с другом, — такое упоительное музыкальное колдовство возможно только в сказке»¹.

Но, безусловно, самое яркое и впечатляющее в «Жар-птице» — это инструментовка. В первой редакции в составе оркестра была следующая группа ударных: литавры, треугольник, бубен, ксилофон, колокольчики, тарелки, большой барабан, тамтам. В партитуру были введены челеста и фортепиано, басовые и теноровые тубы, басовый кларнет.

Цель оправдывает средства. Задача создания феерического балетного зрелища, окрашенного ярким волшебным колоритом

¹ Аполлон, 1910, № 12, с. 31—32 (Хроника).

том, требовала богатейшей палитры тембровых красок. Партитура изобилует выразительными инструментальными соло: фагот, поющий томную колыбельную, соло валторны, несколько напоминающее охотничьи зовы (интонации Царевича при появлении его в царстве Кощея), ласковое и хрупкое соло гобоя, сопровождающее хоровод царевен,— все это надолго запоминается слушателем.

А сколько выразительнейших смешанных комбинаций разбросано в партитуре! Уже во Вступлении захватывает постепенное движение от глухих регистров низких струнных и трелей большого барабана к высоким флажолетам засурдиненных скрипок. В «Заколдованном саде» — закрытые валторны, тремоло скрипок и альтов, имитирующие звуки флейт... «Застывшие» звучания мертвого царства резко сменяются трепещущей тканью деревянных при появлении Жар-птицы¹. Стретные наложения коротких, расходящихся и встречных попевок у всей группы деревянных духовых создают впечатление какого-то непрерывного порхания. В тембровой окраске эпизодов, изображающих Жар-птицу, очевидны прямые связи со сходными сценами опер Римского-Корсакова; вспоминается, в частности, «переливчато-золотистая» звучность из четвертой картины «Садко» (превращение волшебных рыбок в слитки золота).

Вторая ипостась Жар-птицы — ее молящий облик — рисуется чаще всего флейтой на фоне челесты и арф. Медные почти отсутствуют в тембровой характеристике Птицы. Только синкопы закрытых валторн с флажолетами скрипок и спокойными триолями кларнетов создают ощущение судорожного трепета крыльев (сцена «Пленения Жар-птицы Иваном-царевичем»). Здесь особенно проявляет себя (по меткому выражению И. Я. Вершининой) стихия тембро-гармонии, вырастающей в самостоятельное образное средство, особенно эффектно характеризующее сферу Жар-птицы.

Превосходно использованы медные инструменты в «Выходе Кощея». Две теноровые и две басовые тубы, теноровые и басовый тромбоны, низкие валторны вместе с низкими фаготами, контрафаготом и струнными — таков грозный оркестровый «голос» Кощея, словно срывающийся на *fff* в могучий рокот ударных. Грохочущая сцена появления Кощея Бессмертного сменяется каскадом его попевок и хроматической темой из «Заколдованного сада» (на этот раз ее играет засурдиненный тромбон вместо фагота). Здесь же интересны звуки трубы с форшлагами, дублируемые деревянными.

На голос Кощея откликается Иван-царевич; партитура резко меняется: его попевку интонируют ласковые гобой и фагот на тремоло струнных. Но реплика Ивана-царевича приво-

¹ Глиссандирующие виолончели имитируют свист движущихся ее крыльев.

дит в бешенство злого старика: следует «бунт» оркестра — в *Presto feroce* вся грандиозная оркестровая громада испустило «гвоздит» Кашееву попевку (на звукояреде тон — полтора тона — тон — полутон).

Виртуозное владение ударными (колокольчики, челеста, тамтам) демонстрирует Стравинский в небольшой картине «Волшебных звонов» — в набате Кашеева царства. Не менее впечатляет импрессионистическая картина «Утра» — форшлаг далеких труб, глассандо трех арф, тремоло разделенных на четыре группы скрипок. В этой нежной атмосфере рассвета мелькают восходящие септаккорды царевен, что еще более углубляет смысловое значение звукового пейзажа.

Много тембровых находок и в танцевальных сценах, хотя бы в «Поганом плясе», например, неожиданное глассандо тромбонув и тубы. В ориентальном колорите «Пляса» нетрудно ощутить знакомые приемы русской оперной классики от Лезгинки Черноморова замка до «Тамары» Балакирева и «Половецких плясок» Бородина. Великолепен по своей смелости и изобретательности неожиданный переход от дикого пляса — через яркий аккорд засурдиненных труб — к колыбельной, овеванной атмосферой неги и покоя. Фагот напевает нежно воркующий, немного жалобный мотив на трепещущем фоне альтув и арф. Эта лирическая концовка — одно из самых вдохновенных мест в партитуре балета.

Оркестровка играет большую роль и как конструктивный фактор, в частности, в репризных формах: так, например, в «Мольбах Жар-птицы» динамизация репризы трехчастного *Adagio* подчеркнута оркестровым *tutti*. Видоизменяются в тембровом отношении также варьированные рефрены «Хоровода царевен». Как уже говорилось, большое влияние на партитуру «Жар-птицы» — и в тембровых находках, и в приемах вибрирующего звука — оказала музыка Дебюсси, которую Стравинский хорошо узнал и полюбил в Париже.

Было бы неверным идеализировать первое крупное сочинение Стравинского. Мы уже упоминали о том, что во имя дансанных эффектов волшебной феерии было принесено в жертву социальное содержание народной сказки. Иван-царевич — обычно смелый, дерзкий, народный рыцарь добра — оказался в балете пассивным, «голубым» героем; это прежде всего ощущается в его музыкальном облике, хотя и национально колоритном, но лишенном активного развития, целеустремленности. Его диатонические попевки составляют лишь контрастный орнамент в нарядном ковре, расшитом многоцветными интонационными узорами.

Нет в балете и ярких конфликтных сцен; в нем много нарядной статики, цветовой переливчатости, колористических пятен — словом, того, что отличает стиль «русского импрессионизма» в живописи. Драматургия балета не вызывает у слу-

шателя активного сопереживания. А. Бенуа в своей статье после премьеры выразился довольно точно: «Это сказочные маски, а не лица. Им не веришь и за них не болеешь»¹.

В отличие от корсаковского «Кашея», в образах «Жар-птицы», по существу, отсутствует многозначительная реалистическая символика, таящая в себе богатый социальный смысл. А ведь именно эти качества студенческого спектакля в театре Комиссаржевской в 1905 году и вызвали такую бурную общественную реакцию слушателей. Образы балета гораздо менее общественно значимы, хотя, быть может, и более красочны и многоцветны. Ученик воспринял и развил лишь одну сторону творчества своего учителя. Другая же сторона его искусства — тенденция творца-мыслителя, последовательно утверждающего в драматургии свою высокую идею, — оказалась в значительной мере утерянной. Как видно, здесь сказалось влияние своеобразного «русского барокко» нового времени, столь характерного для многих дягилевских постановок. Оно достаточно заметно ощущается и в партитуре музыкальной сказки Стравинского.

Наконец, музыка «Жар-птицы» еще не вполне самостоятельна. В ней, как мы упоминали, легко уловить знакомые контуры музыкальных образов и автора «Руслана и Людмилы», и композитора «Садко» и «Кашея», и корифеев французского импрессионизма. «„Жар-птица“ написана в стиле своей эпохи, — самокритично замечает ее автор уже в наши дни. — Она гораздо сочнее большинства произведений на народные мелодии, написанных в то время, но вместе с тем не отличается особой оригинальностью. Сочетание таких качеств — залог успеха...»²

И все же в партитуре «Жар-птицы» уже ясно проступает творческая индивидуальность будущего автора «Петрушки» — и в использовании многообразных, большей частью коротких мотивов-попевок, и в создании (на основе их синтеза) «общих форм» интонационного движения, и в ярких и смелых тембровых находках.

Балет «Петрушка» (Потешные сцены в четырех картинах) — следующий важнейший этап творческого пути И. Стравинского. До сих пор эта партитура остается непревзойденной вершиной творчества выдающегося мастера.

Александр Бенуа назвал «Петрушку» «балетом-улицей». Это было довольно меткое определение: сюжетные события «Потешных сцен» происходят почти непрерывно в атмосфере уличного гомона. Этот неумолчный площадной гул не только открывает и завершает действие крайних, уличных сцен. Его отзвуки мы слышим и в средних, «интерьерных» эпизодах.

¹ Бенуа А. Художественные письма. — Речь, 1910, № 194.

² Америка, 1963, № 76, с. 26.

Кукольная драма, развертываемая перед зрителем, непрерывно развивается, оттеняемая сочными декоративными сценами масленичной недели. Эти праздничные картины сближают «Петрушку» с «Вражьей силой» А. Серова и с «торговыми» сценами опер Римского-Корсакова. Сила, с какой воплотил Стравинский атмосферу «масленичного загула», неоспорима. «А „Петрушка“ — это сама жизнь: вся музыка его полна такого задора, свежести, остроумия, такого здорового неподкупного веселья, такой безудержной удалл...» (Н. Мяковский)¹. «„Петрушка“ до последней степени забавен, жив, весел, остроумен и интересен» (С. Прокофьев)². Эти отзывы современников можно было бы продолжить. Все они полны восхищения сочностью, цветистостью, остроумием нарисованной Стравинским картины народного гулянья.

Атмосфера гулянья, по-видимому, связана с впечатлениями детства, ранней юности, когда, по свидетельству А. Бенуа, молодых «барчуков» водили в масленичную неделю на Марсово поле старого Петербурга «учиться Россин»³. Балаганы, цветисто раскинувшиеся на площади, «были сборищем деревенского веселья в городе». Здесь, в этой суматохе и разноголосице, в праздничной полудеревенской атмосфере отложились в памяти мальчика образы, воспроизведенные позднее с таким темпераментом в «Потешных сценах». Это достаточно ясно хотя бы и по тем характеристикам, которые изложил сам композитор, пытаясь передать свое «видение» картины масленичной ярмарки: «Последний акт складывается интересно; непрерывные быстрые темпы, мажоры отдают какой-то русской снedyю, щами, что ли, потом, сапогами (бутылками), гармошкой — Угар! Азарт!»⁴

Разумеется, представление это было односторонним, вернее, сторонним: впечатление наблюдателя, а не участника; толпа была по существу безликой, недифференцированной, воплощенной как некое единое, пестрое, но необыкновенно красочное явление. Вся многоцветная, пятнистая громада двигалась, сверкала, искрилась на морозном ослепительном солнце. Эта музыкально-импрессионистская картина была в ближайшем родстве и с «Красным вихрем» Ф. Малявина, и с «Ярмаркой», «Балаганами» Б. Кустодиева, а с другой стороны — с «Празднествами», «Иберией» Дебюсси. При всей ограниченности, свойственной импрессионистскому направлению в искусстве, в этих

¹ Мяковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания, т. 2. М., 1959, с. 36.

² Там же, с. 279.

³ Бенуа А. Художественные письма. — Речь, 1911, 4 августа, № 211.

⁴ Письмо к А. Римскому-Корсакову от 7 (20) января 1911 г. (Государственный институт театра, музыки и кинематографии, ф. Б., разд. VII, № 532). Интересно, что в одной из своих бесед с Р. Крафтом И. Стравинский приводит по памяти записи выкриков ярмарочных продавцов, когда, очевидно, нотированные им.

зарисовках привлекало новое видение жизни, динамика движения, непрерывно «вибрирующий» колорит звукового действия. Новые художественные средства позволили передать ощущение грубоватой, но удивительно мажорной и радужной экспрессии, захватывающее дух кружение и многоголосицу народного гулянья. Ниже мы укажем на новизну конкретных музыкальных приемов Стравинского. Теперь ограничимся лишь указанием на свежесть самого принципа воплощения: а) создание в каждом данном разделе «единства множественности» отражаемого — и в смысле гораздо более интенсивной (и импульсивной) сменяемости эпизодов, и в передаче одновременно звучащих явлений действительности; б) создание общего динамического нарастания от начала к концу спектакля — к иступленному и «угарному» плясу кучеров и ряженых. В этом смысле «Петрушка» развивает драматургический принцип «Жар-птицы», где атмосфера непрерывно накаляется от начала — к «Поганому плясу».

Итак, образ многоцветной, пестрой, гудящей и гомонящей толпы — важнейший в балете «Петрушка». Это один из двух полюсов его драматургии. Другой полюс — трагически иступленный образ Петрушки — как бы «сорвавшегося с цепи и вконец изможденного плясуна». Крайне показателен в этом отношении факт создания композитором в качестве первых музыкальных образов балета (не считая ранее задуманной фортепианной пьесы, положенной в основу второй картины) Русского танца и «Плача Петрушки». Этот важный факт осознания интонационного конфликта будущего балета приводит в своих «Воспоминаниях» А. Бенуа.

Герой балета Стравинского не так прост. Он достаточно далек от своего балаганного прототипа: с одной стороны, казалось бы, он банален и общеизвестен — образ незадачливого народного шута, овеянный добродушной иронией; с другой — это тонко чувствующая, легко ранимая душа, тяжело переживающая свое одиночество, неразделенность чувства, безответное стремление к общению с людьми. Как это, ни удивительно — второй своей гранью образ героя и его драма отчасти близки романтической антитезе — одинокая личность и холодная, индифферентная к нему среда. В этом смысле «Петрушка» — уникальное явление в творчестве Стравинского. Хотя отношение его к своему герою и не лишено иронии, все же этот балет составляет едва ли не единственный у Стравинского пример естественного стремления вызвать в слушателе активное сопереживание, сочувствие к своему страдающему герою.

Непосредственные носители зла, враги Петрушки и его «палачи» — Балерина и Арап — внутренние ограниченные, плоские, хотя и внешне привлекательные персонажи. Противопоставление душевно богатого, но уродливого героя, с одной стороны, и внешне блестящей, но внутренне пустой мешанской среды —

с другой, тоже хорошо знакомо нам по романтической драматургии.

И все же «Петрушка» — не реальная, а кукольная драма, напоминающая традиционный треугольник театра масок — Пьеро, Коломбина и Арлекин. Это определило во многом и характер музыки — преобладание жанрового над психологическим, иронический «флёр», как бы окрашивающий всю музыкальную драматургию. Такой ракурс был, несомненно, порожден эстетическим credo авторов — как самого Стравинского, так и в особенности А. Бенуа, С. Дягилева и М. Фокина.

Четыре картины балета образуют четкую симметрию: две крайние — жанровые, уличные и две средние — интерьерные («У Петрушки» и «У Арапа»). Как уже указывалось, «главная партия» балета — тема уличного гула, воплощенная в гармоническом наигрыше, — проникает и в средние эпизоды, оттеняя кукольную трагедию любви, и становится подобной рефрену большого рондо.

В первой картине дается экспозиция действующих сил: пестрый гомон масленичного гулянья (основная тема) сменяется интермедийными эпизодами (крики торговцев — визгливая флейта, параллельные квинты и терции двух кларнетов и двух валторн; подвыпившие гуляки — плясовая мелодия трех тромбонов¹ с акцентирующими аккордами всего оркестра).

Главный эпизод — «соревнование» двух танцовщиц и уличных музыкантов, играющих на шарманке. Наложение двух «жалостливых» уличных напевов — «Под вечер осенью ненастной» и «Чудный месяц плывет над рекою»², — изобретательная инструментовка, имитирующая фальшивую механическую музыку бродячих комедиантов (деревянные, челеста, корнет-а-пистон, колокольчики), сочные политональные «шероховатости», полиметрия — все это рождает удивительную по точности колорита звуковую картину, казалось бы, и предельно знакомую и в то же время необычайно свежую, словно заново раскрашенную звонкими многоцветными красками.

После очередной репризы «гармонического наигрыша» барабанный бой возвещает о начале нового раздела — начинается

¹ Этот примитивный наигрыш очень близок к теме обрядовой песни волочечников «Далалынь» (сборник «100 русских песен» Римского-Корсакова, № 47).

² Обе песни были присланы Стравинскому по его просьбе Андреем Римским-Корсаковым. В начале танца первой танцовщицы у флейт, кларнета, затем у корнета звучит еще один напев — живая, танцевальная тема песни Спенсера «У нее была деревянная нога». Песня, в противоположность первым двум, двудольна по метру, что создает в дальнейшем эффект полиметрии. Эту французскую уличную песенку услышал Стравинский от шарманщика в предместье Ниццы, где он писал «Петрушку». Позднее по решению суда ее автору (Спенсеру) выплачивался гонорар с каждого спектакля «Петрушки».

сцена фокуса. Старый фокусник, являющийся в обличье восточного чародея, оживляет трех кукол — Балерину, Арапа и Петрушку, которые затем танцуют свою бешеную «Русскую». Эпизод фокуса впечатляет средствами волшебной оркестровки: звуковая декорация резко меняется — мы погружаемся в таинственный, мертвенный мир низких деревянных, равномерно пульсирует контрафагот, «набухающий» зловещий тембр вдруг прорывается и рассыпается блестками арф, челесты, флажолетами струнных *tremolo* и *spiccato* под сурдину. Таинство фокуса свершилось: куклы задышали¹.

В «Русской» тембровая декорация снова меняется: включается суховато-токатный тембр фортепиано; плясовой наигрыш (напоминающий песню «Ай, во поле липонька») гармонизируется параллельными секстаккордами, звучащими на выдержанной доминантовой гармонии активно, по-русски ядрено; музыка озорная, но несколько механизированная и угловатая.

Свет вдруг меркнет, жалобные секунды деревянных инструментов как бы предвосхищают будущие стенания Петрушки. Барабанный бой. Занавес.

Вторая картина рисует портрет главного героя балета: три танца Петрушки, все более ускоряющиеся (*Adagietto*, *Andantino*, *Allegro*), окаймлены пантомимическими моносценами.

Бедного Петрушку грубо вталкивают в комнату. В восьми тактах музыки — целая гамма чувств обиженного героя; сперва слышится истеричный крик Петрушки (высокие «визгливые» тембры деревянных в сочетании с засурдиненным корнет-апистоном, фортепиано и ударными), затем — вздох страдания (флейты, гобои, английский рожок), вздох облегчения (струнные) и, наконец, — недоумение (фортепиано с тарелками, треугольником и бубном). Уже один перечень тембров, действующих в течение всего лишь восьми тактов, выразительно говорит о неистощимой художественной фантазии автора, о его умении метко воплощать импульсивные смены эмоциональных состояний героя с помощью выразительнейшей игры тембронтоналий.

После краткого вводного эпизода возникает основная музыкальная характеристика Петрушки. Две грани его эмоционального облика — страдание и протест — представлены двумя лейттембрами: жалобные стенания деревянных и дерзкие выкрики корнетов и труб. Эти выкрики — знаменитые возбужденные восходящие фразы, выражающие отчаяние и проклятие, — впервые появляются у кларнетов:

¹ Дебюсси заметил по поводу этой сцены: «...таинство трансформации механических душ, которые становятся человеческими» (Письмо к Стравинскому от 13 (26) апреля 1912 г. Avec Stravinsky. Monaco, 1958, p. 199).



Наложение двух восходящих трезвучий (C—Fis), звучащих подобно сигналу, может быть оценено как проявление политональности. Позднее эти тональности обособляются: Fis-dur'ная гармония звучит у фортепиано, струнных, высоких деревянных (тремоло), а C-dur остается в мелодическом голосе (протестующая нисходящая по квартсекстаккорду фраза труб). «Я задумал музыку во второй картине в двух тональностях как протест, бросаемый Петрушкой»¹, — замечает композитор.

Три танца Петрушки рисуют переход его от угнетенного состояния к экстастическому, радостному возбуждению в сцене с Балериной. Счастье, однако, оказывается мимолетным: Балерина уходит. Каденция кларнета, подхватываемая роялем, печально повествует о свершившемся. Снова горе, отчаяние. Снова затейливая вязь щемящих созвучий деревянных и пронизывающий трубный глас «темы проклятия».

Издали доносящиеся звуки уличного гармошечного наигрыша как бы напоминают о контрастном и холодном объективном мире. Шуршащие барабаны возвещают конец картины.

Третья картина — своеобразное скерцо симфонического цикла. В ней преобладает жанровое начало, отчасти связанное с атмосферой улицы, с шарманочно-вальсовой стихией. Здесь сосредоточены портреты антагонистов Петрушки — Арапа и Балерины. Действие начинается «сердитыми» кварто-квинтовыми созвучиями, переходящими в несколько томный и при этом угловатый танец Арапа. Тема, порученная кларнету и бас-кларнету, создает ощущение гротесковой образности, а мелькающие интонации Балерины предвосхищают ее появление. Музыка ее «танца обольщения» напоминает туповато-механический и вместе с тем виртуозный экзерсис (корнет в сопровождении малого барабана); она как бы продолжает шаржированную экспозицию врагов Петрушки.

¹ Америка, 1963, № 76, с. 26.

Следующий далее окарикатуренный вальс Ланнера танцуют красивая пустышка — Балерина и глупый, злой, но нарядный «заграничный» Арап. Примечательна идущая нарочито вразрез с движением вальса двудольная контрапунктирующая тема в восточном духе (английский рожок и контрафагот), связанная с экспозицией Арапа. Этот звуковой мир мещанской любви, противопоставленный облику Петрушки и связанный с улицей — атмосферой первого акта, беспощадно осуждается автором.

Тем большим контрастом врывается в этот самодовольный и примитивный «вальсовый» мир интонационная стихия Петрушки. Его самого еще нет, но неожиданное *détaché* разделенных альтов на тревожном фоне параллельно восходящих трубных трезвучий возвещает о том, что он сейчас появится. Эта интонационная подготовка нового контрастирующего образа — еще в недрах предшествующего — осуществлена с редким мастерством и представляет одну из примечательных особенностей партитуры балета ¹.

Появление обманутого и разъяренного Петрушки — сокрушительный «обвал» резких звучаний труб, завершающийся «лейтмотивом проклятия». Развертывается полугротесковая баталья Петрушки и Арапа. Черный кавалер Балерины преследует своего противника. Звучат зловещие секунды струнных, дублируемые фаготами. Короткие драматические реплики следуют друг за другом у духовых. Все тембры сливаются во встречных движениях коротких реплик, образуя экспрессивный фониический эффект. Снова в закрытых валторнах слышны глухие отзвуки уличного шума. Их покрывают новые истошные выкрики... Темнеет. Занавес...

Четвертую картину балета можно уподобить репризе крупной симфонической формы. Мы вновь на улице, уже под вечер. Снова развертывается жанрово-танцевальная рондо-сюита, на этот раз еще более объемная, с рефреном — уличным наигрышем. Пляшут кормилицы, Мужик с медведем, Купец с двумя цыганками, кучера с конюхами и, наконец, ряженные. Каждый танец обладает своим особым колоритом, хотя все они выдержаны в русском плясовом характере, все построены в форме вариационных циклов, цементируемых знакомым нам гармоническим рефреном.

В Танце кормилиц — две плясовые народные темы: «Вдоль по Питерской» и один из вариантов «Ах вы, сени». Первую тему ведет гобой, а затем валторны на фоне урчащих фаготов и *pizzicato* струнных. Вторая тема смело гармонизована парал-

¹ Почти аналогично «готовился» музыкальный образ Балерины во второй картине (ее тема в миноре, у флейты); он передает, как видно, и некое идеализированное представление о Балерине, возникшее в сознании влюбленного Петрушки.

лельными тритонами, затем ее подхватывает крикливая труба в сопровождении вздыхающих фаготов и тех же струнных. В заключение обе темы соединяются вместе. Несколько диковатое звучание оправдывается озорным характером танца и «разухабистостью» напева. Музыка танцующего медведя — уморительное сочетание высоких кларнетов и неуклюжого рева трубы.

Ухарские колена купеческого пляса превосходно характеризуются *glissando* струнных и треньканьем «балалаек» (арфы). Его интонации построены на одной из интонаций песни «По улице мостовой».

На сцену вылетают в смазных сапогах, с серьгами в ушах кучера и конюхи. Их грубо топочущий танец построен на плясовой народной мелодии «Не лед трещит». Позднее он контрапунктически соединяется с плясовыми темами кормилиц. Звучность все время нарастает: диссонантные, жесткие (часто секундовые) акценты, тираты струнных, остигатные построения, «уханье» тромбонов сменяются в пестром движении. Все это завершается плясом ряженных с «втаптыванием» грузных падающих септим и звоном бубенцов. И снова, в самый напряженный момент всеобщего торжества, врезается истошный крик Петрушки (засурдиненная труба). Разъяренный Арап гонится за паяцем, настигает его, и бедный Петрушка падает с раскроенным черепом.

Вся эта подчеркнуто лаконичная сцена поражает своей оригинальной тембровой образностью. В эпизоде погони звучат глассандирующие ксилофоны и струнные *sul ponticello*. Эпизод смерти воплощен в необычном тембровом комплексе: «выдох» флейт *riccolo*, звук падающего бубна, легкий укол кларнета и валторны и трепет вибрирующей тарелки. После выразительной паузы — мгновенной тишины — автор превосходно передает оцепенение толпы (тремоло нисходящих засурдиненных скрипок, холодные альтовые флажолеты). Этот прием, имитирующий невидимый хор, не вполне нов: близкий к нему эффект можно встретить в «Золотом петушке» Римского-Корсакова (сцена оцепенения народа в момент смерти царя Додона). И все же действует он здесь необыкновенно впечатляюще. Проникновенные соло скрипки и деревянных на тему Петрушки горько повествуют о финале кукольной драмы.

Балет заканчивается «духовным воскрешением» героя. Его двойник, появляясь на крыше, вдруг «показывает нос» своему хозяину, а также и недоумевающей расходящейся толпе; первые возникающая в оркестре малая труба с ее крикливым звуком (тонкая находка!) в последний раз — как в «Тиле Уленшпигеле» Р. Штрауса — интонирует «дразнящую» тему героя. «...Мне хотелось, чтобы диалог труб в двух тональностях в конце продемонстрировал, что дух Петрушки все еще протестует. Я гордился и продолжаю гордиться этими последними страницами, больше чем какими-либо другими эпизодами пар-

титур. . .»¹. Надо отдать справедливость: композитор имел все основания для такой оценки финала.

«Петрушка» — балет, в котором основную драму разыгрывают персонажи-куклы. И несмотря на это, как уже отмечалось, «Потешные сцены» едва ли не самое человеческое произведение Стравинского. Жизнь отражена им неполноценно, неровно, односторонне. Но то, что взято из жизни, воплощено по-новому, с гигантской художественной силой. Это действительно «восхитительные осколки жизни» (Н. Мясковский).

Во многом романтические ситуации раскрыты в балете совсем не по-романтически. Такие драматические эпизоды, как начало второй картины или сцена убийства, даны удивительно сжато и экономно, без психологического «копания» и романтических эмоциональных длиннот.

Вместо разлива и «смакования» чувства — комплекс дробных, лаконично сменяемых эпизодов. Но для воплощения каждого из них Стравинский находит активные, свежие и экономные средства, в особенности в области оркестровки.

Балерина и Арап — смазливые пустышки, представители мещанского ограниченного мира, убийцы Петрушки. Только он, горемычный паяц, способен глубоко и остро ощущать жизнь, испытывать тонкие духовные чувства.

Третий круг героев произведения — самый массовый и объемный: толпа, вышедшая на праздничную площадь. Ее составляет главным образом дворовый люд: кормилицы, конюхи, кучера с их специфической психологией — полудеревенской-полугородской, лишенной в силу их социального положения полноценного свободолюбия и гражданских чувств. По Стравинскому, это веселая, пестрая, жизнеобильная масса. Ее грубоватое, хмельное, но неподдельное, всепоглощающее веселье раскрыто им убедительно, с большой художественной мощью. Сюита масленичных танцев хотя и несколько однообразна по эмоциональному тону, но удивительно жизненна и динамична. Известная плясовая «монотония» проявляется в самом мелосе танцев: все темы интонационно близки друг другу, построены на различных вариантах русского кварто-терцового трихорда:



¹ Stravinsky Igor, Craft Robert. Expositions and Developments. New York, 1963, p. 156 (далее: Expositions and Developments).



Все танцы как бы сливаются в единый, бурлящий, красочный и расширяющийся плясовой поток, расцвечиваемый динамическими акцентами, метроритмическими метаморфозами, переборами, синкопами, фигурациями и тембровыми блестками.

Хотя толпа и ошеломлена смертью Петрушки, но в общем-то она остается чуждой и равнодушной к его драме чувств. Как показывает нам композитор, в силу своей интеллектуальной ограниченности она не способна понять тонкую натуру героя-горемыки. Поэтому проклятия Петрушки, адресованные его непосредственным врагам (Балерине и Арапу), в какой-то мере относятся и к бездушной, туповато веселящейся толпе. В этом смысле не случайно родство некоторых мотивов улицы с темами третьей картины балета («У Арапа»). Банальные мещанские образы послужили композитору действенным средством эстетической «казни» носителей зла. Стихия музыкального гротеска, впервые возникающая в «Петрушке», в дальнейшем получила активное развитие и в «Мавре», и в «Истории солдата».

В «Петрушке» Стравинский развернул во всем блеске свою поразительную тембровую фантазию: тонкие оркестровые находки, неслыханные ранее инструментальные ансамбли, разнообразные соло и каденции (хотя бы в картине «У Петрушки!»), новые сочетания различных ансамблей и tutti, смена тембровых «декораций», сопоставления отдельных инструментов — все это становится в партитуре балета едва ли не первостепенным фактором выразительности: с поистине виртуозным мастерством композитор использует тембры для воплощения драматических ситуаций и состояний. Именно в этом отношении партитура «Петрушки» особенно поучительна.

Уже в этом произведении Стравинский отказывается от монополии строгой периодичности в тактовой структуре. Это связано прежде всего с неожиданными «врезами» нового интонационного материала в предшествующую музыку («У Арапа»), с внезапными сдвигами в моменты кульминации (фанфары Петрушки), с нарушением симметрии в самых мельчайших разделах формы. Впервые Стравинский начинает применять принцип монтажа миниатюрных мотивов-«осколков» на единой метроритмической основе, на оstinatном вращении одной и той же ритмоформулы, а также асимметричные, дробные метры, создающие новые возможности для передачи движения больших человеческих масс и импульсивной силы контрастных состояний личности.

Наряду с тенденцией к дробности и лаконичности, к контрапунктическому монтажированию «кадров-эпизодов», композитор активно применяет и иные принципы, направленные к скреплению отдельных элементов в единое целое. Таковы, например, в крайних картинах большие рондообразные построения, окаймления картин барабанным боем, действенная конструктивная роль двух конфликтных образов-лейтгармоний — наигрыша тальянки и истерической фанфары Петрушки.

Характерно, что оба конфликтных «полюса» музыкального замысла «Петрушки» представляют по существу лейтгармонии, построенные как наслоение контрастных звуковых образов, то есть как полигармония. Да и вся партитура балета изобилует создаваемыми различными способами (форшлаги, морденты, встречные движения коротких попевок-реплик, многообразные тремоло, различные виды глissандо и др.) «вибрирующими» звучаниями, рождающими пестрый пучок обертонов, словно обволакивающих микроинтонации темы и создающих эффект пестрого, переливчатого звучания.

В введении же четкого конструктивного замысла сказывается и другая черта, отличающая творческий метод Стравинского,— стремление к «порядку», дисциплинирующей форме.

В 1947 году композитор создал новую редакцию партитуры балета. Он заменил четверной состав оркестра более практичным тройным, попытался уравновесить в некоторых эпизодах звучание оркестра («надо было избежать некоторых дилетантских кусков»), почти совсем исключил из партитуры колокольчики, дополнительно ввел тембр фортепиано, дал два варианта коды финала — один для театральной практики, другой для концертного исполнения (окончание концертной сюиты Танцем раженок).

«Успех „Петрушки“ подбодрил меня для „Весны священной“», — признавался композитор в одном из своих писем. Балет состоит из двух частей, тринадцати эпизодов (семь в «Поцелуе земли» и шесть в «Великой жертве»). Каждый из них продолжительностью от одной до пяти минут музыки.

Партитура «Весны священной» своей необычайной стилистической дерзостью оказала громадное влияние на всю музыкальную культуру XX века. Это — важная веха в ее развитии, новая глава в ее истории. Музыка «Весны» стала как бы своеобразным сосудом с настоем новых соков, новых средств художественной выразительности; им пользовались почти все музыканты современности, в том числе и те, кто не принимал идейной концепции произведения.

«Весна священная» — типичное художественное явление предвоенной, предреволюционной эпохи. Нельзя считать случайностью, что она создавалась годом позже «Прометея» Скрябина, через два года после «Электры» Штрауса, примерно

в одно время с «Замком Синей Бороды» Бартока, «Дафнисом и Хлоей» Равеля, «Колоколами» Рахманинова, Девятой симфонией Малера, «Лунным Пьеро» Шёнберга, незадолго до «Скифской сюиты» Прокофьева. Хотя все эти произведения далеко не одинаковы, в них ощущается что-то общее: предчувствие грядущих потрясений, неистовство чувств, грандиозные экспрессивные кульминации. Нередко в них присутствует и образ смерти и символ предстоящих неизбежных жертв, боязни чего-то надвигающегося, неизведанного. Разумеется, чтобы выразить этот круг образов, нужны были особые художественные средства. Здесь уже никак не подходили недавние новшества импрессионистского стиля — ни хрупкое *parlando* «Пеллеаса» Дебюсси, ни приемы психологической символистской драмы. Именно в те годы и возникают новые течения, характерные для предвоенного буржуазного искусства; к числу их относились и так называемые «дикие», фовисты¹; в русской литературе к ним были близки акмеисты, футуристы и др. Для этих течений была характерной тяга к грубому примитиву, первозданной самобытности, к пейзажу Таити и музыке американских негров, к танцам жителей Антильских островов и русскому скифству. Острые контуры, обнаженный колорит, резкие контрасты, активные и причудливые ритмы — таковы некоторые черты этой антиромантической и антиимпрессионистской тенденции в искусстве предвоенных лет².

На этой волне и возникло новое произведение Стравинского. Флюиды нового времени он ощущал по-разному — и через Дягилева, чье редкое «чутье эпохи» было для него незаменимым ориентиром, и в тесном творческом общении с Равелем, показавшим ему одному из первых «Дафниса и Хлою», и знакомясь с первыми атональными произведениями Шёнберга, и, конечно, прежде всего — собственной интуицией большого художника. Париж — этот международный перекресток и главная «кухня» европейского буржуазного искусства — был по-прежнему центром новейших исканий. И хотя большая часть партитуры балета сочинялась в далеком Устилуге, — дух французской столицы незримо витал над ее страницами. Правда, в 1913 году в театре Елисейских полей парижский партер, казалось бы, провалил премьеру «Весеннего жертвоприношения». Но через год он первым пропел ему осанну и устами Дягилева объявил «Весну» «Девятой симфонией нового времени»...

¹ Следует отметить, что некоторые возникшие в то время (или несколько позже) тенденции, связанные с интересом к самобытному, первозданному и динамическому искусству «экзотических» народов, дожили и до нашего времени. И различные формы «горячего джаза», и многообразные виды бытового и эстрадного танца до сих пор выражают эту жажду острых ощущений, тягу к «варварскому» примитиву.

² Примерно в те же годы в Вене была создана экспрессионистская группа «Der Sturm», а в Мюнхене — группа «Голубой всадник» В. Кандинского, к которой присоединились А. Шёнберг и А. Берг.

Действующие лица нового произведения Стравинского — люди языческой Руси, накрепко связанные с землей, со стихийными силами природы, движимые примитивными, потому и самыми стойкими и активными силами человеческого естества — инстинктами продолжения жизни и продолжения рода. Люди, лишенные интеллекта, психологических тонкостей, почти не выделяющиеся из мира живой природы. В этом-то, как казалось автору, их самобытность и жизненная сила!

На той стадии жизнь человека неразрывно была связана с годовым круговоротом природы: подобно флоре, она угасает к зиме, чтобы вновь возродиться и обновиться под весенним солнцем. «В „Весне священной“, — писал Стравинский, — я хотел выразить светлое воскресение природы, которая возрождается к новой жизни: воскресение полное, стихийное, воскресение зачатия всемирного»¹.

То, что композитору удалось с большой художественной мощью показать этот могучий порыв стихийных сил весеннего обновления, и то, что этот процесс раскрыт им в большей степени на русском национальном материале, говорит о творческой прозорливости Стравинского, в какой-то мере предчувствовавшего революционный взрыв. Характер отражения этого процесса — как русского скифства, как действий варварски первобытной, нецивилизованной массы, не останавливающейся во имя своих целей перед жестокостью и убийством, — был, видимо, не только результатом поставленной сюжетной задачи. Автор «Весны священной» объективно раскрывает в своем сочинении и современное мышление о жизни той группы буржуазной интеллигенции, которая со страхом и опаской ожидала грядущие события; народные массы и в XX веке оставались для нее некоей таинственной языческой стихией. Они вселяли уважение и страх своей исполинской, загадочной мощью. Быть может, даже некоторую национальную гордость. Но от них можно было ожидать (избави боже!) и много неприятных и жестоких неожиданностей². В этом смысле первобытное обличье действующих лиц «Весны», разумеется, было лишь внешней оболочкой, под которой скрывалось весьма утонченное чувство человека высокой художественной культуры и социальной чуткости, но далеко не передового мировоззрения.

«Картины языческой Руси», как было уже сказано, распадаются на тринадцать эпизодов, из них семь в первой части и

¹ Стравинский И. Что я хотел выразить в «Весне священной». — Музыка, 1913, № 141, с. 489.

² Образы скифства в первое десятилетие нового века были, как известно, популярны в среде русской художественной интеллигенции (А. Блок, А. Толстой, Н. Гумилев, С. Городецкий, С. Прокофьев, Рёрих, Брюсов и др.). Образы эти были по-своему связаны с предчувствием грядущей демократической революции; однако трактовка их была качественно иной, нежели в балете Стравинского, быть может, более оптимистической, более опозитивированной.

шесть — во второй. В «Поцелуе земли» подчеркивается единство древнеславянского язычника с породившей его землей. После «Вступления», рисующего разбуженную весенним солнцем природу («царапанье, грызнию зверей и птиц» — Стравинский), в «Весенних гаданиях» и «Пляске щеголих» впервые возникают юношеские и девичьи группы, как бы дразнящие и манящие друг друга своей весенней свежестью, своими солнечными обновлениями. В «Игре умыкания» — первое проявление мужского волевого начала: выбор девушки. «Вешние хороводы» возвращают нас к контрастным движениям мужских и женских хороводов и слиянию их.

В «Игре двух городов» — иные чувства. Здесь изображены мужские силовые поединки, суровые конфликты различных кланов-соперников. Наконец, последняя глава первой части — появление седого мудреца. Он падает ниц и благословляет родную землю. И как бы высвободившиеся и раскрепощенные от зимнего плена жизненно активные ритмы выплескиваются во всей своей мощи: «Поцелуй земли» заканчивается «Выплясыванием земли» — своеобразной хореографической оргией земледельческого языческого культа.

Начало второй части — «Великой жертвы» — снова картина природы. На рассвете, еще в сумерках, юноши затевают игры. Их сменяют пластические «Тайные игры девушек». Подруги окружают Обреченную — самую красивую девушку, которая своей смертью должна воскресить силы Весны после долгого зимнего сна. В «Величании избранной» толпа, окружающая неподвижную жертву, славит ее.

«Взывание к праотцам» и «Действо старцев» вводят нас в иной, мрачный мир — седых древних предков: они пришли сюда тоже, чтобы принять участие в ежегодном весеннем действе. Они «шаманят», подготавливая страшный акт искупления. Избранница, наконец, начинает свой последний искупительный танец. «Когда, изнемогающая, она должна упасть, предки, как чудовища, подкрадываются к ней, чтобы помешать ей упасть и дотронуться до земли. Они поднимают ее и вздымают к небу.

Годичный круг возрождающихся сил замкнулся и свершился в главных своих ритмах»¹. «Великой священной пляской» — неистовой ритмической «симфонией» оканчивается сочинение.

В нем без труда можно обнаружить основные узлы драматургического развития. Если первая часть последовательно развивается к динамической вершине — «Игре двух городов», а затем ко второй, более высокой — «Выплясыванию земли», то во второй части такими кульминациями являются «Величание избранной» (третий эпизод) и финальная «Великая священная пляска». Несмотря на динамическую общность

¹ Стравинский И. Что я хотел выразить в «Весне священной». — Музыка, 1913, № 141, с. 491.

структуры, вторая часть отлична от первой своим более мрачным колоритом и чертами фатализма.

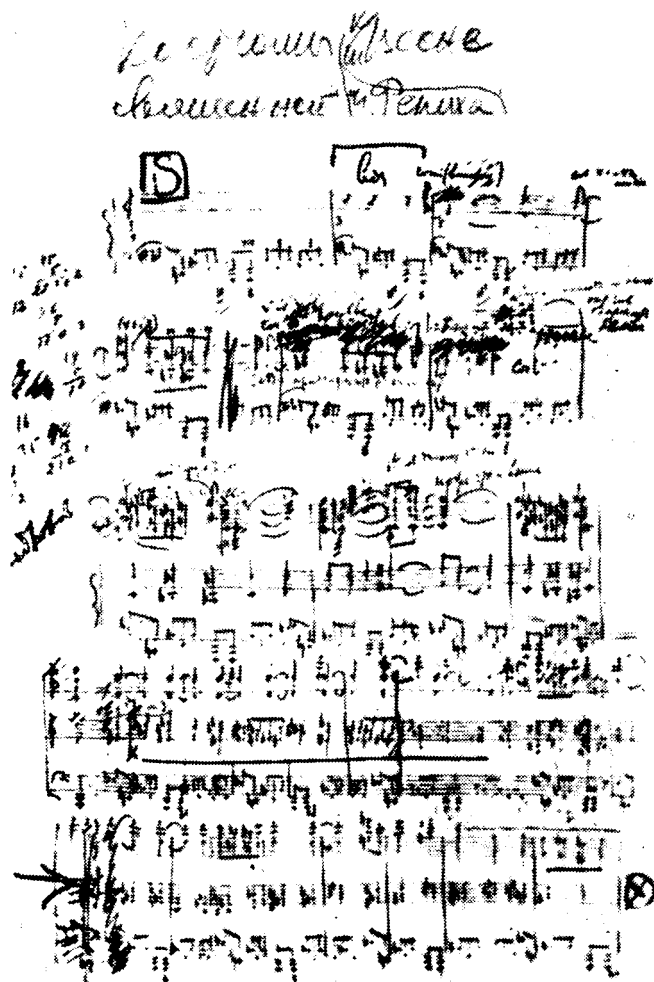
В этих узловых эпизодах главным образом и сосредоточены сгустки поистине гигантской ритмической энергии, насыщающей музыкальное действие. Если эти эпизоды уподобить вершинам горного хребта, то начальные сцены каждой части можно сравнить с долинами. Здесь звучат пастораль — весеннее утро в «Поцелуе земли» и ноктюрн — в «Великой жертве». По мере приближения к вершинам «рельеф» становится крупнее и выше; в нечетных эпизодах первой части — «Игре умыкания», «Игре двух городов», «Выплясывании земли» — прогрессивно нарастает активность мужского, волевого начала, воплощенного прежде всего в постепенном усложнении метроритма. Во второй части тот же процесс соответственно развивается и в третьем, и в шестом эпизодах.

В других эпизодах содержится немало лирики. Так, во вступлении — весеннем утре — мы почти зримо ощущаем динамизм пробуждения всенных сил природы, осязаем набухание почек и шелест распутившейся листвы, глухое воркованье весенних голосов и веселый щебет проснувшихся птиц¹. Уже в конце вступления, словно крадучись, озираясь, появляются девичьи фигуры. Во втором эпизоде, после сурового, «мускулистого» мужского танца, — девичьи перебежки, весенний гомон девичьих голосов, то утихающий, то возобновляющийся с новой силой. В «Игре умыкания» дважды передается тревога настигнутых девушек, пытающихся спастись от погони юношей.

В начале второй части — поэтичный ноктюрн и великолепная протяжная песня, напоминающая «Лебедушку» в будущей «Свадебке». Под нее пластично и тревожно, как призраки, движутся девушки. Затем переключка двух наигрышей и резкий переход к «Величанию избранной». В той же второй части звучит совсем иной по колориту мир «шаманства» старцев — мрачный, таинственный и жестокий. И, наконец, последний танец смерти ради жизни — как страшная и беспощадная неизбежность, — высвобождающий стихийные, первозданные ритмы.

Для уяснения музыкальной драматургии балета нельзя не вспомнить приведенные выше свидетельства автора по поводу истоков его замысла. И «видение» молодой девушки-жертвы, танцующей в кругу неумолимых старцев с сурово-каменными лицами, и образ старушки в беличьих шкурках, о котором Стравинский сообщает в письме к Н. Рёриху (последний, как видно, и «нарисовал» композитору этот образ при встрече в Талашкине под Смоленском!), имеют прямое отношение к мультимедийному замыслу. В упомянутой выше статье композитора в журнале «Музыка» вновь говорится о странной ста-

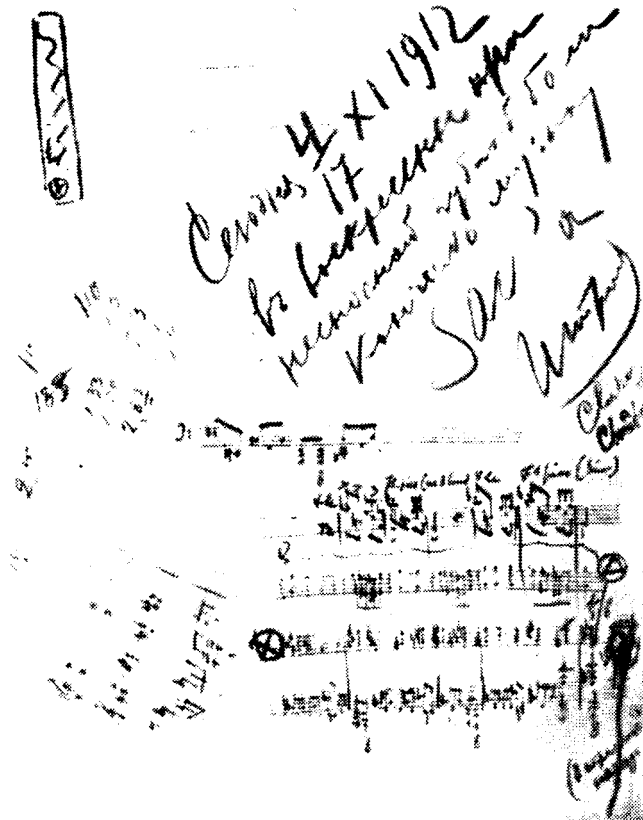
¹ Стравинский всегда особенно ценил русскую весну — наиболее любимую им пору года.



«Весна священная»
(автограф И. Стравинского)

рушке, появляющейся в «Гаданиях»: «Она бежит, нагнувшись над землею, полуженщина, полуживотное. Юноши рядом с нею, как весенние вестники, которые своими шагами на месте обозначают ритм Весны, биение пульса Весны»¹. Из этих двух авторских «видений» ясно, что для композитора очень важным было противопоставление двух начал: юного, нового, весеннего,

¹ Стравинский И. Что я хотел выразить в «Весне священной». — Музыка, 1913, № 141, с. 490.



«Весна священная»
(автограф И. Стравинского)

растущего — и старого, косного, отмирающего, которое уже ничем нельзя ни удивить, ни восхитить...

Именно поэтому в произведении Стравинского и противопоставлены два мира: юный, активный, радующийся, движущийся, и мир старцев — могучий, но статичный и страшный; последовательное сопоставление этих двух миров вносит в сочинение начало цикличности.

Как же воплотил Стравинский эти образы и чувства в своем произведении? Надо сказать, что, слушая музыку «Весны» и теперь, спустя полвека после ее создания, не все принимаешь в полной мере: избранные композитором звуковые средства подчас граничат с чисто шумовыми эффектами. Стихия ритма в некоторых эпизодах становится самодовлеющей; она во мно-

гом подавляет остальные выразительные средства, и прежде всего мелодическое начало. Мелькающие русские попевки кажутся порой словно раздавленными этим тяжелым метроритмическим «прессом».

Некоторые черты этого произведения и по сей день мешают ему стать доступным широкой аудитории и по характеру образов — одностороннему выпячиванию и «смакованию» первобытно-дикого, и по своим художественным средствам, порой несколько нарочитым.

И все же «Весна священная», как уже было сказано, — суд с настоящим новым. Это новое дано в нем в виде своеобразного концентрата, оно сгущено, нарочито заострено (потому и обращает на себя внимание!). Как все новое, оно активно будит творческую мысль, не оставляет спокойным слушателя и в конечном счете расширяет круг музыкально-выразительных средств. Мимо таких произведений не могли пройти и не прошли многие виднейшие деятели мирового искусства.

К чему же, однако, сводится это новое в художественной форме «Весны священной»? Мы, разумеется, вынуждены изложить свои мысли в предельно кратком и сжатом виде.

Музыку «Весны» начинает известное соло фagота, пленяющее своим свирельным воркующим тембром. Эту литовскую народную мелодию Стравинский нашел в Варшаве, в «Антологии песни». Облик терпкого, архаичного напева в натуральном миноре близок и славянскому мелосу¹ и, в частности, карпатским пастушьям наигрышам. В нем характерна смена метров $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ и во многом связанная с ней метроритмическая «переливчатость» основного зерна:



Первый гексахорд — зерно наигрыша — на протяжении трех тактов еще дважды меняет свое метроритмическое обличье: те же начальные звуки — *до, си, соль, ми, си, ля* — группируются во второй раз триолями, а затем объединяются в квинтоль. Благодаря этому и создается причудливая «переливчатость» звучания народного наигрыша, идущая от практики рожечников и свирельщиков. Во втором такте неожиданно вступает подголосок валторны (*до-диез* переходящее в *ре*). Этот акцент, напоминающий бородинские «клевания», образует резкий интер-

¹ Показательно, например, его прямое родство с наигрышем Думки па-рубка из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского.

вал уменьшенной октавы: он-то и придает своеобразную терпкость народному наигрышу. Его звучание кажется вполне традиционным и вместе с тем удивительно свежим и необычным. Достигнуто оно весьма экономными средствами¹.

Фаготному наигрышу с миниатюрным валторновым подголоском отвечает тема английского рожка — тоже лаконичная, архаическая, бесполутоновая, квартовая. И вновь автор ввел в ее изложение очень легкие, но примечательные коррективы, главным образом в ритмическом варьировании.

В звучании двух первых наигрышей «Весны» как в капле воды отражаются очень важные принципы музыкального мышления зрелого Стравинского. И в дальнейших эпизодах сюиты, особенно в девичьих сценах, мы встретим не раз мотивы-попевки, напоминающие архаические наигрыши северной России. Такова валторновая «попевка щеголих», тоже натуральная, узкого квартового диапазона с элементами весенних заклинаний, или флейтовая «девичья» тема в «Игре умыкания», две попевки из «Игры двух городов», превосходный печальный напев в начале второй части и многие другие. Некоторые попевки, зарождаясь в одном эпизоде, переходят в следующий. Так происходит со скорбной темой, напоминающей «Лебедушку» из «Свадебки»: возникнув во вступлении ко второй части, она становится затем основной темой «Тайных игр девушек». Архаическая попевка девичьих вешних хороводов, несколько видоизмененная становится одним из двух главных мотивов в «Игре двух городов».

В «мужских» экспрессивных сценах, например в финальных эпизодах обеих частей, где на первом плане — ритмическое начало, разрабатываются лаконичные взрывчатые мотивы, такие, например, как в «Великой священной пляске»:



¹ Это особенно ощутимо при сравнении с упомянутым наигрышем из «Сорочинской ярмарки»: если Мусоргский создал длинную распевную тему, то Стравинский по существу ограничился ритмически варьированным однотактовым мотивом.

Используя небольшие мелодические «зерна» — нередко фольклорного происхождения, — Стравинский демонстрирует примеры истинно виртуозной «тематической работы». В отличие от композиторов-романтиков, автор «Весны» полностью отказывается от секвенций¹, от принципов пластического «саморазвития» мелодии, от приемов, основанных на вокальном распеве. С этим, видимо, и связано использование русских попевок, типичных для старинных северных протяжных песен, для которых секвенции не характерны. В противовес стилю романтиков Стравинский применяет новые, активные принципы метроритмического варьирования мотивов. Каждая из указанных ранее попевок находится как бы в непрерывном движении по горизонтали, и звуки ее постоянно динамически переинтонируются. Внешне это выражается прежде всего в обилии переменных или, как говорил сам автор, «варьированных» метров. В партитуре «Весны» можно встретить эпизоды, в которых перемена метра совершается буквально через такт ($\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{11}{4}$ и др.). В небольшом эпизоде «Величание избранной», например, встречаются 58 перемен метра — новый размер в каждом такте. Многократно сдвигая попевку по горизонтали, меняя акценты и ритмическую «стоимость» каждого звука в каждой попевке, создавая ритмические перебои, композитор добивается ощущения постоянной внутренней «жизни» мотива и эффекта непрерывного его движения. Это превосходно ощущается, например, в «Пляске щеголих»:



и в «Тайных играх девушек»:



В одних случаях Стравинский сохраняет объем мотива неизменным, не расширяя и не укорачивая его, в других же случаях он производит оригинальные однотоковые или двутактовые

¹ Хотя возникновение приема секвенций относится к весьма отдаленным временам, в музыке XIX века, особенно у романтиков, они стали действительным, активным, едва ли не главным методом интонационного развития.

«вклинения» в попевку, расширяя ее, или, наоборот, исключает из нее какие-либо такты, сжимая и уплотняя мотив. Подобный пример мы находим в «Игре двух городов».

Две основные темы этого номера претерпевают самое разнообразное метроритмическое и тактово-масштабное варьирование. Так, например, первое построение первой темы (см. партитуру, два такта после цифры 57) состоит из двух вопросо-ответных четырехтактов (2 такта валторны, 2 такта струнные), причем в первом четырехтакте дана следующая тактовая структура: 1, 2, 1a, 1b, а во втором — 1, 2a, 1a, 1b, 1a, то есть в первом четырехтакте последовательно излагаются — первая однотоковая попевка, затем вторая (также однотоковая), далее — варьированная первая (расширенный такт — вместо $\frac{3}{4}$ — $\frac{4}{4}$) и новый вариант первой же попевки. Второй четырехтакт снова начинается с первой попевки, после чего следует варьированная вторая (уплотненный такт — вместо $\frac{3}{4}$ — $\frac{2}{4}$), затем первая попевка в первом, во втором и вновь в первом варианте. Таким образом, интонационное варьирование совершается в пределах однотоковой попевки и в пределах масштабной единицы, то есть четырехтакта (путем перестановки тактов). В дальнейшем развитии можно встретить и иные вариационные перестановки.

Вторая тема «Игры двух городов», очень близкая к теме «Вешних хороводов» (см. парт., цифра 60), развивается также вариантно, например в эпизоде после цифры 61 (канон трубы и флейты и далее струнные и кларнеты) тактовая структура следующая: 1, 1, 1a, ($\frac{6}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$), 1, 1a, 1, 1, несколько позднее тема изложена в следующем сцеплении вариантов той же попевки (см. цифру 64): 1b (без затакта), 1c (такт $\frac{4}{4}$ вместо $\frac{6}{4}$), 1b, 1b, 1c и далее: 1b, 1c, 1c, 1b, то есть здесь возникают новые интонационные варианты и новый порядок их соединения. Во всех случаях автор демонстрирует удивительную силу пластического сцепления и эстетический эффект новых мелодических образований. Многократны примеры варьирования различных окончаний попевок или усечения их концовок, интересны разнообразные интонационные сплавы, сцепления: два коротких однотоковых или двутаковых мотива не раз сплавляются в единое целое. Например, в «Пляске щеголих» мотивы, ранее звучавшие в диалоге валторны и флейты, синтезируются (наигрыш флейты). И наоборот, в иных случаях композитор как бы растворяет попевки в «общих формах движения».

Благодаря интенсивной внутренней «жизни» попевки Стравинский может повторять ее большое число раз. С этим связана и огромная роль разнообразных остинатных приемов — в верхних, средних или нижних голосах, а то и одновременно в нескольких «этажах» партитуры в виде органичных пунктов, длительно «вращающейся» остинатной фразы, или только слегка варьируемой, повторяющейся ритмоформулы.

С легкой руки Стравинского ости́натный принцип развития пришел в те годы в современную музыку на смену приемам секвенционного развития. По драматургической функции ости́нато стало своеобразной «секвенцией XX века»¹. В нем едва ли не ярче всего проявляет себя антиромантическая направленность, подчеркнутый отказ от вокального, «чувственного» распева во имя «графической» инструментальности, механически-моторной ритмики.

Особое значение приобретает принцип ости́нато в четырех кульминационных динамических эпизодах балета. В них Стравинский, как уже указывалось, применяет лаконичные однотоковые попевки, нередко вычлененные из более протяжной темы; заряженные активнейшим ритмом, эти краткие формулы бесконечно повторяются, часто в верхних регистрах, создавая эффект последовательного эмоционального нагнетания.

Драматургической роли метроритма в партитуре «Весны» может быть посвящено самостоятельное исследование², ибо новаторство этого сочинения активнее всего проявилось именно в метроритмической сфере. Едва ли не главное влияние Стравинского на современную музыку сказалось в тенденции своеобразного взаимодействия драматургических функций гармонии и ритма (в широком, разнообразном его понимании). Если в музыкальном развитии крупных форм второй половины XIX века решающую роль играли лад и гармония, достигшие необычайного богатства видов при сравнительно инертной (в своей равномерности) роли метроритма, то во многих произведениях XX века, в частности Стравинского, проявлялась обратная тенденция: относительная статика выдержанных «стоячих» пластов гармонии сочеталась с резко возрастающим значением метроритма, постепенно превратившегося в определяющий фактор динамического развития крупной музыкальной формы. «Как средство музыкальной конструкции,— писал незадолго до создания „Весны“ ее автор,— гармония не представляет дальнейших ресурсов, к которым можно было прибегнуть. Современное ухо требует совершенно другого подхода к музыке... Ритм, ритмическая полифония, мелодические и интервальные конфликты являются элементами музыкальных построений, которые подлежат разработке в наше время...»³

Мы уже встречались в «Петрушке», да и в «Жар-птице» с практикой создания «узловых» тембро- и полигармоний. В музыке «Весны священной» композитор продолжает ту

¹ Разумеется, использование ости́нато часто встречалось еще в произведениях XVII века, но совсем в ином плане.

² Эти проблемы разрабатываются в интересной, глубокой по наблюдениям и мыслям статье В. Холоповой в кн. «Музыка и современность» (М., 1966, вып. 4).

³ Conversation with I. Stravinsky, p. 121.

же практику: напомним хотя бы о сквозной роли полигармонии, впервые возникающей в начале «Весенних гаданий» (наложение доминантового квинтсекстаккорда от *ля-бемоль* на трезвучие *фа-бемоль мажора*). Эти вдалбливаемые политональные аккорды, не связанные с тематизмом, в дальнейшем повторяются неоднократно, вплоть до «Великой священной пляски» (где появляется доминантквинтсекстаккорд от *G*, наложенный на *Es-dur*ное трезвучие). Такое обособление гармонического комплекса, по существу не развивающегося, а лишь повторяющегося, компенсируется поистине виртуозным развитием метроритма. Напомним, к примеру, о метроритмических вариациях на один только что упомянутый аккорд в самом начале «Великой священной пляски»¹.

Эту особенность мышления Стравинского — тяготение к одному, продолжительно звучащему гармоническому комплексу — подметил еще Н. Я. Мяковский, который писал В. Держановскому после прослушивания «Весны священной»: «...он как влипнет в какую-нибудь гармоническую выдумку, так уж из нее ни назад, ни вперед, тогда целый номер топчется на одном месте, но самые выдумки порой весьма интересны, и вообще вся музыка „Весны“ характерная и выдержанная, что для меня является главным возражением против обвинения Стравинского в неорганичности, надуманности, ломании»².

Трудно перечислить все то новое в области метроритма, что вводит в творческую практику автор «Весны». Попытаемся кратко обобщить эти выводы.

Композитор великолепно осознал и использовал сущность временного начала в музыке — диалектику равномерного и неравномерного, хронометрического и хроноаметрического.

Динамически развивающегося эффекта Стравинский добивается за счет «массирования» равномерности и прежде всего оstinатности, либо, наоборот, за счет многообразнейшего преодоления равномерности, либо, наконец, за счет создания эффекта неравномерности внутри равномерного. Как мы отметили, для этого композитор использует всевозможную вариантность: метрическую (излагая один и тот же мотив в переменных метрах), акцентную (сохраняя общий метрический размер и изменяя тактовое положение отдельных звуков мотива — в отношении сильного и слабого времени), ритмическую (меняя временную цену звука — ритмическую группировку внутри такта).

Все эти изменения могут осуществляться как при сохранении общей протяженности мотива, так и при варьировании ее,

¹ Его приводит в качестве примера в своей статье В. Холопова.

² Письмо к В. Держановскому от 20 июня (3 июля) 1913 г. ГЦММК, ф. 3 (нов. инв. 293/3).

то есть путем усечения мотива или с добавлением новых долей — меняя такт или осуществляя «врезы» попевок. Все это может обостряться и путем сочетания различных приемов, например, изменения протяженности мотива и одновременно введения в него «внутреннего», «горизонтального» варьирования. Наконец, различные «размерные вариации» могут быть осуществлены в разных голосах не синхронно, а полиметрически и полиритмически. Причем, как убедительно показала это в своей статье В. Холопова, Стравинский очень эффективно использует в драматургических целях (например, в «Игре двух городов») последовательное обострение полиметрического и полиритмического конфликта между отдельными голосами; обычно в заключении развития он приводит их в синхронное звучание, таким образом преодолевая полифонический конфликт.

Подобное совершенно новое в музыкальной практике использование метроритма и превратило его в необычайно мощный фактор развития (главным образом, динамического), тем самым как бы компенсируя резко ограничившиеся драматургические функции ладогармонического начала.

К этому следует добавить, что все эти новшества метроритмической драматургии Стравинский воплощает с помощью всех других музыкально-выразительных средств: либо увеличивая выразительность сильной доли такта (например, акцентирование сильной доли тембром, штрихом, динамикой, дублированием звуков сильной доли звуками других голосов), либо, наоборот, создавая намеренный «конфликт» с основным метрическим пульсом, «массируя», выделяя с помощью других указанных средств слабую долю такта. Тем самым Стравинский активно развивает эффект своеобразных «клеваний», когда-то отмеченный в музыке Бородина.

Таковы некоторые предварительные обобщения, касающиеся метроритмической техники «Весны священной». В ней Стравинский, по его собственным словам, «проник в тайну весенних, лапидарных ритмов и восчувствовал их вместе с действующими лицами...»¹ (из приведенного выше письма к Н. Рёриху).

С метроритмическими новшествами «Весны священной» связана и другая важная особенность музыкального мышления Стравинского: речь идет о диссонирующих мерцаниях, диссонирующем вибрировании. Суть этого приема — в излюбленных Стравинским разнообразнейших наложениях различных линий или попевок друг на друга; попадая на вращающуюся оstinatную формулу (часто излагаемую в иной тональности), такая попевка как бы интонационно «заражается» чуждыми ей ладо-

¹ Советская музыка, 1966, № 8, с. 61.

выми призывками. В результате незатейливая, народная по духу короткая попевка вдруг начинает словно мерцать и вибрировать. Каждый из ее «элементарных», чаще всего диатонических звуков становится сложным, излучающим диссонирующие призывки¹.

Для создания подобного эффекта служат и контрапунктическое наложение двух контрастных и часто разнотональных линий, и наложение попевки на «педаль» многозвучного аккорда, и другие приемы. Таких примеров в «Весне священной» десятки. Один из первых — уже во «Вступлении» — наложение двух наигрышей (миксолидийских мажоров) — гобоя и пизкой флейты:



В какой-то мере этот эффект сложного, выбирующего звука близок к приему сложного цвета импрессионистской живописи, в которой «живой», сложный, скажем, зеленый, цвет создается смешением на холсте десятка разнообразных красок, в том числе и абсолютно контрастных искомому.

Есть в «Весне священной» и сцены, в которых звучат «многоэтажные» фонические наложения, например в конце «Пляски щеголих». Эффект многоголосного девичьего гомона создается благодаря одновременному звучанию нескольких различных слагаемых: основной ритмически варьируемой попевки, «порхающих» хроматических секстолей и септолей у струнных во встречном и расходящемся движениях, четырехзвучных валторновых секстаккордов (имитирующих гармошку) и оstinатного движения трубы. Все это сливается в единый фонический эффект многоцветной разноголосицы.

¹ Это явление отчасти связано с некоторыми приемами «инородной диатоники» (термин В. А. Цуккермана) в музыке кучкистов, например в эпизоде «свадебный поезд» из «Китежа» или в некоторых страницах «Кашея».

Нечто подобное можно услышать иногда у Мусоргского, например в сцене на Красной площади в «Хованщине», где одновременное соединение голосов стрельчих, пришлых людей, стрельцов и раскольников создает столь же единую «многоязычную» звуковую картину. От Мусоргского, видимо, ведут свое происхождение и полифонические «комплексы», прогрессивно насаждаемые на оstinatную басовую (часто тритоновую) основу. Таково «Шествие Старейшего-мудрейшего», подводящее к кульминационному «Выплясыванию земли». В качестве оstinатной основы в таких случаях выступают «ломаные» кварты и септимы. Здесь Стравинский уже отходит от канонической функциональной логики и от терцового принципа построения аккордов, вводя многообразные полифункциональные созвучия, основанные на квартосекундовом принципе. В этом отношении он активно развивает и традиции русского многоголосия, и традиции импрессионистов, в частности Дебюсси.

Уже говорилось о разнообразных приемах наложений (политональных и полиритмических). Они в особенности характерны для четырех наиболее динамичных эпизодов «Весны». Здесь при одновременном соединении «разноязычных» линий Стравинский часто использует попевки в различных архаических ладах: миксолидийском, эолийском, лидийском, целотоновом, пентатоническом и, конечно, в натуральном мажоре и миноре; эти звукоряды звучат в самых различных комбинациях и наложениях, внося своеобразный колорит суровой и жесткой арханки. Так, например, в «Выплясывании земли» восходящий целотоновый лад вначале звучит у басового кларнета, а затем у трубы, соединяясь с эолийским звукорядом у струнных.

Именно в этих эпизодах мощные tutti, обостряемые резко акцентируемыми аккордами-«кляксами», усложнением ритмических группировок и полиритмией, неожиданно сменяются грозными волевыми унисонами, октавными удвоениями или чисто ритмическими эпизодами одних ударных («Величание избранной», «Великая священная пляска»).

Порой подобные динамические вершины воспринимаются как излишние нагромождения — и не без основания: оркестровое *brío* с его явным динамическим «перегревом» позднее осуждал и сам автор.

И тем не менее нельзя не ощутить здесь несомненного мастерства нагнетания, массирования звучности в сочетании с точным ощущением формы, логичности структуры. Таковы гигантские динамические нарастания, завершаемые в конце первой и второй частей сюиты. Нередко композитор строит подход к ним на основе повторности одних и тех же комплексов. Так, например, в «Действе старцев» дважды на возрастающих уровнях повторяется грозный валторновый клич — заклин-

нение старцев. Тот же прием в «Игре умыкания» и в других частях.

Стравинский широко использует репризные формы с очень свободным принципом возвращения материала — от окаймления эпизода (Вступление к «Поцелую земли», «Вешние хороводы», «Действо старцев») до больших рондообразных построек типа «Величания избранной» или «Великой священной пляски». Вторая реприза большого рондо «Пляски» является своеобразной синтетической репризой: начальный ритмоинтонационный комплекс пляски проводится в ней квартой ниже с одновременным включением элементов из первого и второго эпизодов. В то же время в «Игре умыкания» мы можем встретить экстенсивную, лаконичную трехтактовую репризу.

Встречаются вариационные структуры типа АВ А¹В¹ («Вешние хороводы») и АВ В¹А («Тайные игры девушек»). В последнем случае замкнутость структуры как бы соответствует грозному и неотвратимому ритуалу, изображаемому на сцене (вокруг избранной жертвы сужается роковой круг, из которого ей уже не выйти). Страшное и мерное, как удары молота, ритмическое движение ($11/4$) возвещает об обреченности жертвы, как бы переключая действие в новый, экспрессивный план («Величание избранной»).

Оркестровка «Весны священной», безусловно, тема отдельного труда. Стравинский достиг в ее партитуре огромного мастерства. Это становится ясным, когда знакомишься, скажем, с использованием деревянных духовых во вступлении к первой части или струнных — в начале «Весенних гаданий». Этот последний пример говорит об антиромантической трактовке оркестровых групп: акцентированные аккорды струнных звучат здесь почти как ударные. Оркестр Стравинского, часто, казалось бы, сухой, аскетичный, лишенный привычной романтической роскоши XIX века, вместе с тем удивительно свеж и разнообразен благодаря новым комбинациям инструментов и необычному их использованию. Достаточно напомнить хотя бы колоритнейшие звучания деревянных в низком регистре¹ (флейты — во вступлении, английский рожок — в «Действе старцев» и т. п.) или многообразное применение «малых» инструментов (флейта piccolo, малый кларнет, труба — в «Шестии Старейшего-мудрейшего»). В тех же сценах со старцами великолепно партитура (именно партитура!) одних ударных. В то же время обильно используется тембровый контрапункт (наслоение сольных инструментов).

Для Стравинского к этому времени тембровая драматургия приобрела уже настолько большое значение, что сам выбор мелодических попевок нередко определялся природой данного

¹ Может быть, связанные с традицией Чайковского (оркестр «Щелкунчика» и «Пиковой дамы»).

инструмента, особенностью звучания его в том или ином регистре. Мастерство использования темброинтонаций, достигнутое в большой мере уже в «Петрушке», здесь, в «Весне священной», раскрывается во всей своей силе. Наряду с ритмом именно тембр становится первостепеннейшим фактором музыкального развития.

Многое в языке «Весны священной», несомненно, свидетельствовало о существенном повороте в европейском музыкальном мышлении, происшедшем накануне первой мировой войны. В этом отношении «Весна священная» в какой-то мере приближается по своему значению к творческому манифесту.

Когда-то, на ранней стадии развития романтического искусства, знаменитый спектакль «Эрнани» В. Гюго и его же предисловие к «Оливеру Кромвелю» также явились программными документами. То была другая эпоха, эпоха Sturm und Drang'a буржуазной культуры. Поэтому программные произведения Гюго были декларацией не только новых художественных средств, а прежде всего новых идей еще относительно молодой буржуазной интеллигенции. Увы, накануне империалистической войны буржуазная интеллигенция Европы уже не могла похвастаться новыми, зовущими вперед идеями, а исторические перспективы уже не манили вдаль... И если в «Весне священной» как-то отразились грозы грядущих войн и революций, то позиция автора в общем-то была достаточно далека от революционной устремленности. Стравинскому и его идейным единомышленникам было не по пути с буревестниками нового мира. Они скорее с опаской и тревогой вглядывались в рдеющие горизонты. Видимо, поэтому в «Весне священной» так упорно утверждается мысль о неизбежности круговорота природы, о мудрой власти исконного порядка, который так строго блюдут старейшины рода, о мощи человеческого естества, врожденных инстинктов, над которыми не властны силы духовного прогресса.

Но в «Весне священной» отразилось и другое — урбанистические ритмы, новое чувствование человека XX столетия, прежде всего жителя капиталистических городов, с его повышенной нервной восприимчивостью, интенсивной внутренней жизнью, обостренным восприятием злого начала. Автор «Весны священной» решительно обогатил арсенал средств, с помощью которых можно было воплотить этот эмоциональный строй нового времени. Более того, он блестяще доказал, каким образом с помощью этих новых средств можно построить убедительную в своей целостности крупную музыкальную форму, создать во многом новую логику симфонического развития. В этом, прежде всего, объективное значение творчества молодых экспрессионистов и Стравинского, не случайно признанного в те годы лидером западной музыки. Разнообразные новшества его музыкаль-

ного языка — и прежде всего «раскрепощение» ритма, утверждение его новой, определяющей роли в симфоническом развитии, открытие политонального мышления, создание фонических «многоярусных» комплексов, новое отношение к фольклору — использовались с тех пор по-разному, но почти никто из крупных композиторов XX века не прошел мимо них. Можно назвать хотя бы Бартока и Казеллу, Шимановского и де Фалья, участников французской «Шестерки».

Несомненно, что и многие советские композиторы внимательно изучали партитуру «Весны священной». К этой музыке не остались безразличными ни С. Прокофьев, ни Н. Мясковский, ни Д. Шостакович, ни А. Хачатурян. И, очевидно, со многим не соглашаясь, многого не принимая, кое-что преодолевая и переосмысливая, использовали в своем творчестве. Это прежде всего относится и к новому, активному и свободному подходу к народной песне, и к разнообразному и динамичному использованию метроритма, и к решительному расширению ладовой системы, и, конечно, к тембровой драматургии.

В апреле 1914 года в Париже, в концерте под управлением Пьера Монте, «Весна священная» была полностью реабилитирована. Известную роль в этом признании сыграл, видимо, тот факт, что на этот раз «Весна» прозвучала не в сценическом представлении, а как симфоническая сюита.

Последующая практика подтвердила, что музыка «Весны» с большим успехом звучала в симфонических концертах, нежели на балетных сценах. Не случайно сам автор порой называл ее «Симфонической фантазией в двух частях».

В том же году Стравинский закончил по заказу московского «Свободного театра» лирическую сказку «Соловей», начатую в 1909 году. Годом позже, в связи с крахом антрепризы «Свободного театра», опера была исполнена в Париже, на сцене Grand Opera. Декорации были написаны А. Бенуа, дирижировал П. Монте. Несколько позднее появилась на свет и мастерски смонтированная, вполне самостоятельная по своей эстетической ценности симфоническая сюита «Песнь соловья».

Раньше мы уже приводили высказывание А. В. Луначарского о премьере «Соловья». В этом отзыве он отмечал стилистический разрыв между музыкой первого и последующих двух актов. Это наблюдение во многом правильно, ибо первое действие оперы отличалось от последующих гораздо большей интимностью, импрессионистической утонченностью. И «Песнь рыбака», и лирическое, чуть русское по колориту ариозо Соловья (сравнивающееся с инструментальным наигрышем), и в особенности Вступление — очаровательный ноктюрн — едва ли не луч-

шие эпизоды в опере. В них отчетливо ощущаются признаки влияния и Римского-Корсакова («Золотой петушок»), и Дебюсси («Облака»).

В двух других актах много блеска, тембровых находок, также не без «оглядок» на Дебюсси. Но облик автора «Весны священной» уже красноречиво проступает и в известном «Китайском марше» со знакомыми нам многослойными наложениями и метрическими сдвигами трех основных мотивов. Интересно задуман концертный поединок лесного и искусственного (японского) соловья. Позднее та же идея импровизационного соревнования была развита композитором в Маленьком концерте из «Истории солдата». Превосходна в своем лаконизме смена тембровых «декораций» в самом конце оперы, когда сцена умирающего императора (написанная не без влияния колыбельной из «Бориса Годунова») и траурное, мрачное по инструментовке «Шествие придворных» сменяются воздушными глissандирующими арфами и светлым, прозрачным аккордом деревянных, вводящими в тихую, но радостную реплику испеленного императора: «Здравствуйте!».

В «Соловье» существенно развиты возникшие в третьей картине «Петрушки» приемы гротеска. В первом действии характерен забавный, связанный с последней оперой Римского-Корсакова ансамбль Камергера, Бонзы и Кухарочки, во втором — «булькающий» хор придворных дам (они набрали в рот воды и подражают пению соловья); здесь мы обнаруживаем интересные находки композитора, которые получают свое развитие в гротескных образах «Байки», «Мавры» и «Истории солдата».

И все же оперу «Соловей» вряд ли можно признать значительной удачей. Автор, по существу, игнорировал основной замысел андерсеновской сказки: истинное начало жизни несет с собой только естественная, живая природа; вдохновенное и чистое искусство заключено в пении невзрачного, но чудодейственного лесного соловья. Ответственной партией высокого сопрано (Соловей) при всей ее изощренности кажется неоправданно изысканной, в стиле «экзотического рококо» (Б. Асафьев). Она выдержана уже в стиле «тотальной» хроматики, при которой оказались нейтрализованными все ладовые тяготения, и передать живую трепетность андерсеновского образа маленького лесного чародея не смогла. Поэтому и основной замысел — противопоставить мертвенной роскоши императорского дворца лесную, всеисцеляющую живинку — нельзя считать осуществленным. «Песнь рыбака», которая по идее также должна была контрастировать интонационной сфере императорского дворца, окаймляя акты, скорее играет конструктивную, чем драматургическую роль.

Нельзя не согласиться с Луначарским, указавшим на явную перегруженность звучания во втором и третьем актах.

Траурное шествие, хор привидений, бред императора — все это раскрыто в несколько экспрессионистском духе, скорее фонически ошеломляя, чем драматически потрясая слушателя. «Китайщина» «Соловья» — в значительной мере дань эстетической моде времени. Андерсеновская опера Стравинского — произведение талантливое, с отдельными яркими творческими находками, но в целом — типичное явление достаточно узкого, орнаментально-аристократического искусства.

В

1914 году, находясь с труппой С. Дягилева в Англии, Стравинский начал работать над «Свадебкой»: «Форма уже ясна была в моем сознании,— замечает он позднее.— Это было естественное чередование поэтических образов, рожденных древнеславянской обрядовостью»¹. Новое сочинение было сперва задумано как балетный дивертисмент, не без «корыстного» участия С. Дягилева.

В июле 1914 года композитор отправился в Киев, надеясь разыскать поэтический сборник русских народных песен П. Киреевского и еще кое-какие материалы. Заехав затем на несколько дней в Устилуг, он намеревался той же осенью вернуться в Киев за материалами. Но жизнь неожиданно нарушила планы: через несколько дней после его возвращения в Швейцарию началась война. Это событие спутало все карты. Тридцатидвухлетний композитор решил не возвращаться ни в Париж, ни на родину, а остаться в нейтральной Швейцарии. Он обосновался в Кларане. За последующие семь лет исколесил значительную часть французской Швейцарии — Кларан, Сальван, Морж, Шато д'Э и снова Морж...

Как только появлялась возможность, Стравинский охотно вырывался из скромных швейцарских городков на шумные и милые его сердцу перекрестки Европы. Так, в 1915 году он побывал в Париже, где им заинтересовалась известная меценатка княгиня Э. Полиньяк, чья денежная помощь в какой-то мере улучшила его материальное положение. По ее заказу была написана «Байка про Лису...». Зимой 1915/16 года вместе с дягилевской труппой, возобновившей свою деятельность, композитор ездил в Испанию, где с успехом исполнялись его балеты «Жар-птица» и «Петрушка»; здесь, в маленьких тавернах Мадрида и Толедо, он записывал испанские народные песни.

В 1917 году Стравинский посетил Рим и Неаполь. Эта поездка была отмечена знакомством с художником Пабло Пикассо, с которым у него установилась тесная дружба². При воз-

¹ Opera News, 1960, 10 декабря. (Беседа Стравинского с Крафтом).

² Этим знакомством Стравинский обязан Дягилеву. После возвращения из турне по Америке и Испании руководитель «русских балетов» рассорился с Нижинским и Фокиным и начал искать новых творцов художественных сенсаций. Ими оказались поэт и драматург Жан Кокто и Пабло Пикассо — вожаки молодой французской «фронды», молодой балетмейстер Мясин.



И. Стравинский, С. Дягилев, Ж. Кокто и Э. Сати
(рис. М. Ларионова)

вращении в Швейцарию произошел следующий любопытный инцидент: пограничники, проверяя багаж композитора, обнаружили странный документ.

— Что это такое? — спросили они у Стравинского.

— Мой портрет работы Пикассо!

— Не может быть! Это план!

— Да! План моего лица, и ничего больше.

Тем не менее ретивый таможенник конфисковал рисунок, решив, что это замаскированный план какого-то стратегически важного сооружения...

В Италии Стравинский по заказу Дягилева сделал обработку для духового оркестра «Песни волжских бурлаков» («Эй, ухнем»), которую предполагалось положить в основу нового русского гимна вместо похороненного революцией царского гимна «Боже, царя храни». Дягилев имел в виду открыть новым «революционным гимном» русские концерты в римском Костанци¹.

¹ Несколько позднее в Париже Дягилев отметил победу Февральской революции еще одним демонстративным «актом»: в финале балета «Жар-птица» Иван-царевич венчался не короной и скипетром, а... «санкюлотской» шапочкой и красным флагом, которые должны были символизировать победу светлых сил над темным Кашеевым царством. Однако эта дешевая демонстрация не встретила энтузиазма публики.

Если не считать этих кратковременных вылетов из швейцарского «гнезда», композитор вел скромную, тихую жизнь в уютных маленьких городках. Во второй половине 1917 года его настроение заметно ухудшилось. В Женеве и других швейцарских городах полностью парализовалась деятельность театров и оркестров, прекратился и международный артистический обмен. Победа Великой Октябрьской революции разбила все надежды на получение доходов из России, был потерян и любимый Устилуг. Пришли известия о смерти близких людей, в том числе и любимого брата Гурия, погибшего на румынском фронте.

Впервые Стравинский столкнулся с угрозой материальных трудностей. Но неожиданно улыбнулось счастье: подвернулся еще один богатый меценат, швейцарец В. Рейнхарт, любитель музыки, игравший на кларнете. Он предложил небольшую сумму на организацию портативного передвижного театра. С ним-то и связал свою деятельность Стравинский в последние годы швейцарского отшельничества: по его заказу было написано несколько новых произведений и прежде всего «История солдата».

Но прежде чем перейти к этому заключительному этапу пребывания в Швейцарии, необходимо сказать несколько слов о предшествующем. Здесь, как уже было отмечено, Стравинский впервые начал свою дирижерскую карьеру: в 1915 году в «патриотическом» концерте в Женеве он дирижировал сюитой из «Жар-птицы»; успешный дебют был повторен в Париже. В Швейцарии же завязалась его многолетняя дружба с поэтом Ш. Рамюзом и дирижером Эрнестом Ансерме, который заменил Пьера Монте на посту дирижера русских балетов. Рамюз оказался способным и чутким сотрудником, хотя в музыке не особенно разбирался. Стравинский ввел его в мир русских сказок Киреевского и Афанасьева. Новый знакомый усердно пытался постичь «тайнства» русского народного языка и перевода его на французский. Однако полностью осуществить это ему было не под силу, и композитор, слушая позднее свои сочинения на французском языке, досадовал на исчезновение в них русского аромата.

При посредничестве Рамюза были созданы «Прибаутки», «Колыбельные кота», «Байка про Лису...», «Свадебка», «История солдата». Все эти произведения связаны с образами русской народной сказки, народного быта. «Я собрал себе целый букет народных текстов и распределил их между тремя различными сочинениями»¹. Это были «Прибаутки» для голоса в сопровождении малого инструментального состава², «Коша-

¹ Хроника моей жизни, с. 100.

² Цикл «Прибаутки» содержит четыре песни на народные тексты: «Корнило», «Наташка», «Полковник», «Старик и заяц».

чи колыбельные песни» и четыре небольших женских хора *a cappella*.

Все эти опусы в той или иной мере окрашены юмором, а некоторые и сатиричны. И пьяная удаля Корнилы (у Рамюза он стал «дядюшкой Армандом»), и безудержное охотничье бахвальство Полковника, и уютное кошачье мурлыканье в теплой комнатке зимним вечером, и уж, конечно, наказанная жадность плутовки Лисы — все это отмечено чертами комизма различных оттенков — от легкого юмора «Колыбельных» до острой сатиры «Байки».

Композитор охотно использовал народно-жанровые интонации. Так, в «Старике и зайце» обыгрывается русский причет, в «Полковнике» — охотничьи сигналы. Жанровая речитация, почти скандирование, преобладает во всех номерах этого произведения, и это естественно: ведь прибаутки — народная скороговорка. Подчас речитатив весьма остроумен, иногда же несколько нарочит и искусствен.

В предельно коротких, но сочных «Прибаутках» Стравинский применяет в качестве сопровождения портативный инструментальный ансамбль — четыре струнных и четыре духовых (флейта, английский рожок, кларнет и фагот). В «Колыбельных» женскому голосу аккомпанирует трио кларнетов.

В сопровождающих ансамблях экономно и метко использованы выразительные возможности тембров. Так, в первом номере «Прибауток» («Корнило») кларнет бесподобно имитирует бульканье льющегося вина, в «Наташке» примечательны легкие раскаты духовых, в «Полковнике» — охотничьи сигналы кларнета и фагота. Композитор дерзко захватывает «недоступные» верхние регистры кларнета, английского рожка, с блеском совершенствует технику игры на духовых инструментах; нередко духовые соперничают с голосом (репризу трехчастной формы в «Полковнике» ведет кларнет соло).

В 1917 году закончены «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» и вчерне «Свадебка». В том же году появились «Истории для детей» («Тилим-бом», «Песня медведя», «Утка, лебедь и гусь»), легкие пьесы для фортепиано в четыре руки. В первом фортепианном цикле интересны все три пьесы (Полька, Марш, Вальс), в которых возникли первые предвестники неоклассицизма; во втором же пьесы сочинены как воспоминания о разных странах («Эспаньола», «Наполитана» — отзвуки Испании; «Балалайка», «Галоп» — память о России). Простота фактуры этих пьес делает их доступными для начинающих пианистов (цикл сочинялся для юных сыновей композитора — Феди и Мики).

Первое исполнение «Истории солдата» состоялось 27 сентября 1918 года в Лозаннском театре под управлением Э. Ансерме, в удачном оформлении художника Р. Оберженуа. Эта премьера доставила композитору большое удовлетворение,

кажется, впервые со времени начала его творческой деятельности. В ролях Черта (танец) и Принцессы выступали русские актеры — супруги Г. и Л. Питовевы, остальные роли исполняли студенты университета. Позднее для перевозки декораций и артистов была оборудована прицепная тележка, которую тянул трактор. Семь инструментов ансамбля размещались на самой сцене, слева от исполнителей; справа от них находилось место для чтеца. «По нашему замыслу эти три элемента выступали то поочередно, то вместе, в ансамбле»¹. Отдельные персонажи располагались на специальных портативных подставках. Весь этот несложный сценический механизм легко перевозился из города в город.

В ноябре того же года Стравинский закончил Регтайм для одиннадцати инструментов (духовые, струнные, чембало и ударные) — плод увлечения американским джазом, впервые прозвучавшим в Европе в 1918 году. Ансерме привез из Америки нотный сборник регтаймов, аранжированных для рояля. «Все эти впечатления подали мне мысль сделать зарисовку этой новой танцевальной музыки и придать ей значимость концертной пьесы, как это делали некогда по отношению к менуэту, вальсу, мазурке и т. п.», — замечает Стравинский². Отголоски негритянских джазовых ритмов прозвучали и в «Истории солдата», а шесть месяцев спустя они были положены в основу фортепианной пьесы «Piano Rag Music», посвященной пианисту Артуру Рубинштейну.

В тот же день, когда был закончен Регтайм, грянул салют перемирия: срок швейцарского «заточения» заканчивался.

В 1919 году Стравинский выехал в Париж, где Дягилев заказал ему балет «Пульчинелла» на музыку Перголези. Мысль о новом балете была, очевидно, вызвана большим успехом хореографического представления «Веселые женщины» по Гольдони на музыку Д. Скарлатти. Парижская публика, изрядно пресытившаяся всякого рода «варваризмами» и экзотическими экспериментами, с наслаждением воспринимала остроумную музыку старых итальянцев XVIII века.

Дягилев передал Стравинскому несколько эскизов Перголези, которые, по его словам, он сам нашел в архивах и которые стоило бы использовать в балете. Эскизы костюмов и оформления согласился сделать Пикассо, что еще больше увлекло Стравинского, хореографию решили поручить Л. Мясину.

В те же годы были написаны три пьесы для кларнета соло и переоркестрована сюита из «Жар-птицы».

Значительную часть следующего, 1920 года Стравинский жил уже во Франции, в Бретани, а затем в предместье Па-

¹ Хроника моей жизни, с. 123.

² Там же, с. 129.

рижа. Со Швейцарией было покончено. Отныне Франция стала для него второй родиной. Быть может, было нечто символическое в том, что именно в этом году он написал Симфонию для духовых инструментов, посвященные памяти великого француза Клода Дебюсси, бывшего некогда «властителем дум» его творческой юности.

«Швейцарский» период сыграл особую роль в жизни и творчестве Стравинского. В нем была еще очень сильно инерция прошлых лет: интерес к русским национальным образам, к экзотике старой сказки и деревенского фольклора. Об этом говорит хотя бы общий перечень созданных за эти годы произведений: «Прибаутки», «Байка про Лису...», «Свадебка», «История солдата». Правда, эти образы все больше теряли свой первоначальный жизненный смысл, свой подлинно народный характер, все чаще смешиваясь с иными, подчас чуждыми им музыкальными образами. Об этом уже достаточно красноречиво свидетельствует «История солдата». Композитор все более свободно трактовал элементы народного искусства, стремясь подчинить их собственным идеям, порой весьма далеким от народного мышления.

И все же факт обращения к ним говорит сам за себя: в утверждении своей творческой индивидуальности композитор еще настойчиво придерживался национальной традиции, боясь оказаться «художником без родины».

«Швейцарский» период поставил перед Стравинским новые задачи. В отличие от трех грандиозных балетных партитур предвоенных лет, его нынешние тембровые «разведки» стали осуществляться на более ограниченной «территории». Это привело к специфическому обновлению инструментальных средств — к новой трактовке соло, особенно деревянных и ударных, к новым смещениям тембров, к своеобразной сценической персонификации отдельных инструментов, выступающих в характерных ролях, подобно театральным актерам.

Специфические условия работы с передвижным камерным ансамблем вызвали к жизни новые синтетические формы музыкального представления, в которых сочетались пантомима, пение, художественное слово и даже акробатика. С тех пор композитор не раз обращался к жанру хореографической кантаты, а также неоднократно привлекал драматических актеров-рассказчиков в качестве корифеев музыкального представления. Разнообразие средств нового жанра компенсировало их скупость, приучало автора к эффективной экономии средств и в конечном счете способствовало совершенствованию его мастерства.

Знакомство с богатейшей ритмикой испанских, а затем и негритянских песен и танцев вызвало в творчестве Стравинского новую волну метроритмических метаморфоз, еще активнее подхлестнуло его фантазию, всегда особенно чуткую к сфере

ритма. Эффекты полиритмии, метроритмических смещений стали еще разительнее, тоньше, причудливее, порой приобретая характер самоцели.

В конце «швейцарского» периода стали возникать новые творческие импульсы, которым в дальнейшем было суждено значительно трансформировать художественный стиль автора «Весны священной». Мы имеем в виду неоклассические тенденции, рельефно проявившиеся в «Пульчинелле». В этом сочинении они стимулировались еще характером дягилевского заказа — идеей музыкальной стилизации в духе старых итальянских мастеров. Позднее эти тенденции приобретали прочную программную основу; они решительно изменили творческий путь Стравинского.

Наиболее примечательными произведениями «швейцарского» периода являются «Байка» и в особенности «Свадебка» и «История солдата». На них мы и задержим внимание читателя.

«Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» — веселое представление с пением и музыкой — сочинялась в 1916—1917 годах. По существу это пантомима, разыгрываемая балетными танцорами и акробатами и сопровождаемая вокальным квартетом (два тенора и два баса, находящиеся в оркестре) и инструментальным ансамблем; кое-что в характере этого спектакля было, видимо, связано с дягилевской сценической версией «Золотого петушка».

Сюжетная основа представления — известная сказка о наказанных алчности и любопытстве. Два главных действующих лица: хвостун Петух и хищница Лиса, жадная до сладкого петушиного мяса. Кроме основных героев, — Кот и Баран; они дважды спасают «потерпевшего» и жестоко наказывают «агрессора»¹. Представление связано с традициями русского скоморошества, народных русских балаганов с их аллегорическими образами, нередко действовавшими в зверином обличье; не менее характерны гротесковая острота действия, обилие песен, плясок, морализирующий финал.

В сборнике Афанасьева пять сказок связаны с характеристикой плутовки Лисы. Тем не менее первоначальный вариант сценария оказался слишком коротким, и Стравинскому пришлось повторить эпизод похищения Петуха, который дважды попадает в лисьи зубы. Сама Лиса, следуя традициям сказок, принимает облик ханжи-монахини, образ ее явно сатиричен. В России такую трактовку вряд ли санкционировала бы царская цензура. Но суть не только в образе Лисы.

¹ Кроме того, возникает диалог Лисы с ее «глазенками», ее хвостом, из-за которого она, собственно, и погибает.

Обличительно-сатирический характер представления, возможно, в какой-то мере определился и впечатлениями военного времени; это сознавал сам автор. Вспоминая постановку «Лисы», осуществленную Брониславой Нижинской (1922), он замечает: «„Лиса“ также была настоящей русской сатирой. Животные (очевидно, Кот и Баран.— *Б. Я.*) салютовали напоподобие солдат русской армии... и каждый раз их движения были полны особого смысла»¹.

В то же время жанр «Байки» связан и с театральными традициями позднего европейского средневековья — «фестнахт-шпилями», карнавальными шествиями со зверями и, наконец, с мадригальными комедиями. Самый характер музыкального жанра, избранного Стравинским, включает в себе прямые аналогии с этими старинными театральными действиями. К ним относится, например, «обезличивание» (нонперсонификация), то есть сознательное несовпадение конкретного, танцевально-акробатического облика героя с его звуковым выражением: реплики и даже монологи действующих лиц поручаются солистам, располагающимся в оркестре, либо целому хору². В «Байке» одни и те же голоса (например, два тенора) исполняют и реплики хитрой Лисы, и ответы Петуха. Например, фразу Петуха имитационно повторяют три голоса. Кроме того, отдельные фразы порой распределяются между разными голосами. Наконец, наиболее важные, «результатирующие» реплики дублируют два, а то и три голоса; скажем, «программную» реплику лисьего хвоста: «Чтоб лису звери хватили да закончили» — исполняют три голоса в параллельном движении.

Прием нонперсонификации (он повторен во многих последующих произведениях) Стравинский реставрировал в полном соответствии с принципами своей театральной эстетики; по его убеждению, театр отнюдь не должен стремиться к обнаженному раскрытию психологических переживаний героя, вызывать ответную эмоциональную реакцию слушателя. Об этих переживаниях в необходимых случаях может рассказать чтец или сам герой. Эстетическое наслаждение, по Стравинскому, никак не связано с сопереживанием поступков и состояния действующих лиц. Может быть, единственное исключение из этого правила — балет «Петрушка», где автор пытался вызвать у слушателя сострадание к своему герою.

С мадригальной комедией «Байку» роднит и гротескный характер представления, и многоголосный строй музыки (разумеется, более скупой, чем в XVI веке), и постоянное пребывание действующих лиц на сцене, и, наконец, прямые анало-

¹ Memories and Commentaries, p. 40.

² Прием этот заимствован из старинной мадригальной комедии. Так, в комедии «Амфипарнас» Орацио Векки (XVI в.) в диалоге капитана Кардоне и Изабеллы реплики капитана исполняют три низких голоса, а Изабеллы — четыре высоких.

гии отдельных сценических ситуаций. Так, например, сцена, в которой Кот и Баран выманивают Лису из ее норы, распевая любимую лисью песенку «Тюк, тюк...», почти точно копирует ситуацию из мадригальной комедии Банкьеры, где веселые братья вызывают на улицу одного из героев, исполняя его любимую песенку «Тик, так, ток».

Структура «Байки» проста и симметрична. Весь спектакль окаймлен шествиями действующих лиц (выходом и уходом их со сцены). Дважды повторен один комплекс действия: диалог Петуха и Лисы, завершающийся тем, что Петушок оказывается в когтях у хищницы, затем появление избавителей и их «победный пляс». В значительной мере повторяется и музыка (речитатив Петуха, появление Кота и Барана); во второй раз изменяется лишь партия Лисы, где первоначальная ханжеская псалмодия уступает место остроумным прибауткам. Кроме того, во втором случае положение Петуха оказывается еще более драматичным; на этот раз эпизод значительно расширен причитаниями Петуха, а также исполнением любимой песенки Лисы и ее комическим диалогом с собственными глазами, хвостом и лапами.

В музыке «Байки» вновь широко разрабатываются русские народные попевки, на этот раз в вокальных партиях. При этом автор сознательно акцентирует архаический характер нарочито примитивных попевок. Уже в тексте, заимствованном из сборников Киреевского и Афанасьева, сохранены многие архаизмы и диалектизмы вроде, например, «поивесим здесь» или «иный держит двадцать жен», «усё схватывала головки» и т. д. Соответственно и мелодические попевки во многих случаях подчеркнута архаичны, например, попевки Лисы (первый диалог) выдержаны в характере псалмодии в мелодическом мажоре, ее же «кровожадная» попевка («усё схватывала головки»), неоднократно повторяющаяся, включает обороты с новыми понижениями, соскальзывающими ступенями:



Немало попевок в миксолидийском мажоре («игривые» фразы Кота и Барана). Песенка «Тюк, тюк...» построена в D-dur'ном звукоряде с мерцающим — то повышающимся, то понижающимся — вводным тоном и т. д.

Все эти попевки, как утверждает сам композитор, «не содержат прямых народных элементов. Если какие-либо из них звучат как подлинная народная музыка, это, может быть, объясняется тем, что мои старания, прилагаемые во время сочи-

нения, могли вызвать в моей памяти совсем бессознательно народный элемент. В каждом случае, однако, слог и слова песен диктовали музыку»¹.

Это последнее признание особенно показательно для творческого метода Стравинского. В тексте народных сказок его меньше всего интересовало эмоционально-смысловое содержание, ему важно было, чтобы данное сочетание литературного и музыкального текста рождало определенный колорит, специфический образный характер, восприятие которого могло бы поразить, озадачить слушателей.

Из приведенного примера явствует также, что композитор использует попевки с «внутренними отклонениями», характерными соскальзываниями в соседние тональности. Как и в некоторых прежних сочинениях Стравинского (но не в такой же степени), попевки сдвигаются по горизонтали, меняя свой метроритмический облик, образуя варьированные метры и акцентное варьирование внутри такта.

Конструируя вокальную речь, автор применяет некие «общие формы движения», то есть находит единый принцип, характерный для того или иного говора. Подчас этот принцип основывается на обыгрывании народно-песенной попевки или «псалтырной» псалмодии (Лиса-ханжа), в иных же случаях оказывается чисто конструктивным; так, например, жалоба-причет Петуха строится на непрерывном метроритмическом варьировании квартového трехзвучия с подражанием петушину кукареканью:



Наиболее спорно в «Байке» сочетание вокальной линии и сопровождения. В отдельных случаях, как это нередко бывает у Стравинского, оно остроумно и выразительно как в интонационном, так и особенно в тембровом отношении. Достаточно напомнить о тревожных всплесках цимбал, предваряющих неожиданные сценические события (появление Лисы, Кота и Барана)², об истеричном выкрике трубы в тот момент, когда Лиса выпускает Петуха, или о цирковом барабанном бое, сопровождающем петушиное «сальто». Нельзя без улыбки слушать хвастливые реплики Петуха, сопровождаемые нарочито тягучим остигнутым басом.

¹ Memories and Commentaries, p. 98—99.

² Введение цимбал в партитуру «Байки» и в другие партитуры «швейцарского» периода связано с увлечением Стравинского игрой венгерского цимбалиста А. Раца; композитор сам выучился игре на цимбалах и затем неоднократно применял этот инструмент в своих сочинениях.

И в то же время в инструментальной партитуре «Байки» кое-что производит впечатление искусственно придуманного. Это связано прежде всего с дальнейшим развитием принципа интонационного «заражения» диатонических попевок инородными созвучиями. В вокальном произведении камерного плана, пронизанном элементами народного жанра, такая нарочитость ощутима особенно остро. Здесь рельефно выступают, как говорил А. Кастальский, «гармонические бесчинства» Стравинского, далеко не всегда оправданные ситуацией. Можно, например, оправдать жуткие аккорды-«кляксы» в «драматический» момент, когда Лиса готовится сожрать пойманного Петуха. Но во многих других эпизодах нагромождения жестких созвучий оказываются крайне нарочитыми (трудно, например, воспринимать упорные наложения попевок на остинатные повторения ломаных уменьшенных октав, звучащих попеременно с нонами). В «Байке» чрезмерно увлечение квартетными, квинтовыми созвучиями, уменьшенными октавами. Усиленное и ничем не оправданное «вдалбливание» резко диссонирующих политональных комплексов производит порой впечатление искусственности, весьма далекой от народного мышления. В таких случаях «веселое представление» теряет свою народную природу, становясь образцом рафинированной стилизации.

«Байка» — произведение большого, талантливого мастера. Крайне любопытно возрождение в ней забытых приемов народного скоморошья театра. Остроумно сатиричны некоторые ее эпизоды, импонирует смелый, индивидуальный подход автора к отбору выразительных средств, создание интересных гротесково-обличительных музыкальных портретов. В этом отношении в «Лисе» много поучительного. Гораздо более спорно все, что связано с самоцельными поисками экстравагантных звучаний, уводящих слишком далеко от подлинного русского фольклора.

Прежде чем продолжить рассказ о дальнейшем творчестве Стравинского, необходимо остановиться на одном из важнейших его произведений, задуманном еще в 1912 году, — «Свадебке». Ее премьера состоялась 13 июня 1923 года в парижском оперном театре *Gaîté lyrique* под управлением Э. Ансерме. «Ваша „Свадебка“ изумительна!» — заметил в письме к автору один из слушателей премьеры — М. Равель¹. Хотя формально эта партитура была окончательно завершена в 1923 году (в Биаррице), общий облик произведения связан с более ранним этапом и определяется комплексом стилизованных черт, характерных для Стравинского эпохи «Весны священной».

¹ Советская музыка, 1966, № 8, с. 66.

«Свадебка» — русские хореографические сцены с пением и музыкой. Это авторское определение подчеркивает необычность жанра кантаты, в которой хоровое и сольное пение дополнено элементами танца и сценического «ритуального действия». Разумеется, хоровое начало играет здесь очень большую роль, определяя многое и в композиции кантаты, и в интонационном ее строе (особенно в сравнении с сугубо инструментальной «Весной священной»). Тем не менее и момент хореографический в «Свадебке» также очень важен. Известно, что сам Стравинский проявлял особую заботу о хореографе-постановщике кантаты и был очень доволен постановкой Брониславы Нижинской (1923) с удачно выбранной желто-коричневой цветовой гаммой.

«Свадебку» можно назвать своеобразным художественным «двойником» «Весны священной», ее вокальным аналогом. Ибо замысел кантаты, как уже сказано, был тесно связан с идеей «Весны», а сочинение ее, начатое в 1914 году, определило родство этих произведений, известную общность художественного решения.

Тот факт, что рождение «Свадебки» произошло фактически лишь в 1923 году, следует объяснить длительным «отшельничеством» композитора в годы войны, а также временным разрывом его с труппой Дягилева; кроме того, автор далеко не сразу смог решить трудную для него проблему музыкального сопровождения кантаты. Несколько забегаая вперед, отметим, что в процессе работы над «Свадебкой» намечались по крайней мере три варианта ее оркестровки: полный состав оркестра типа «Весны священной», портативный ансамбль механических пианол и электрогармониев (этими инструментами Стравинский увлекся в начале двадцатых годов) и, наконец, окончательный вариант — четыре фортепиано и ансамбль ударных.

Этот ансамбль необычен — в него входят тринадцать различных ударных инструментов. Функция роялей, звучание которых порой приближается к тембрам ударных инструментов, сводилась к ритмическим акцентам, к созданию красочного, звенящего фона, на котором особенно рельефно звучат хор и солисты.

В «Свадебке» господствует тот же архаически славянский полуязыческий колорит, что и в «Весне священной», тот же характер обрядово-ритуального действия, тот же образно-эмоциональный контраст между нежным женственным лиризмом и неистовым мужским «буйством». Отсюда и исходная музыкально-динамическая драматургия — принцип «повторных комплексов», динамических нарастаний и др.

Замысел музыкального представления, изображающего деревенский «свадебный чин», русскую «свадебную игру», возник у Стравинского непосредственно после «Весны священной».

«Идея хорового произведения на тему русской крестьянской свадьбы созрела у меня в начале 1912 года. Тогда же я придумал название „Свадебка“... Моей целью было изобразить настоящую свадьбу посредством цитирования народных, то есть нелитературных стихов. Мне пришлось потратить два года на поиски материала. Я нашел его в антологиях Афанасьева и Киреевского... „Свадебка“ представляет собой ряд типичных свадебных эпизодов, раскрываемых в типическом диалоге... Речь... всегда обрядовая... Как собрание типического — того, что обычно всегда говорят на свадьбах, ее можно сравнить с одной из сцен в „Улиссе“ [Д. Джойса], в которой читатель как бы подслушивает обрывки разговора без связующей нити. Но „Свадебку“ можно сравнить с «Улиссом» еще и в том смысле, что оба произведения пытаются скорее представить, чем описывать...»¹. Это признание автора любопытно изложением творческих принципов, типичных позднее и для киноискусства, — прием съемки «жизни врасплох» (хотя аналогия с Джойсом по меньшей мере спорна).

Старинный обряд-игра отвечал многим тогдашним принципам дягилевского балета; на этом материале можно было бы построить русское архаическое представление, богатое музыкальными и пластическими контрастами. Среди материалов, вывезенных Стравинским в 1914 году из Киева, были не только песни, но, видимо, и описания старинной свадебной игры; свойственная ей обобщенность образов, типизация переживаний вполне отвечали эстетическим требованиям композитора. Здесь не было персонифицированных судеб, личных конфликтов, непосредственного выражения чувств. И Стравинский не только не стремился преодолеть обрядовую статику народного действия, а, наоборот, всячески подчеркивал его ритуальную «застылость», так же как и обезличенность, условность индивидуальных портретов.

«...Даже собственные имена в тексте, такие, как Пелагея или Савельюшка, никому в сущности не принадлежат. Эти имена привлекли мое внимание своим звучанием, своим слоговым строением и русской спецификой»².

Голоса солистов не принадлежат конкретным персонажам спектакля: автор свободно меняет их драматургические функции. Сопрано, например, то передает печальное настроение невесты, то ведет рассказ Гуся о «небесах и водах» (в «Красном столе»); партию жениха в одном случае исполняет тенор, в другом — бас или же двухголосный мужской хор. В представлении действуют не конкретные люди, волнующиеся, страдающие, ликующие, а безыменные типы — «Невеста», «Жених», «Дружко», «Мать жениха» и т. п. Весь коллектив действующих

¹ Expositions and Developments, p. 130—131.

² Там же, p. 131.

лиц в течение всего спектакля остается на сцене; и даже камерные эпизоды, изображающие «одиночество» героев, происходят в присутствии громадной массы хора, солистов и оркестрантов. Словом, это типичное искусство «представления», а не «переживания».

Отбирая материал из фольклорных сборников, композитор сконцентрировал свое внимание на самых архаических вариантах деревенского свадебного обряда. Об этом говорит многое. Именно к древнейшим вариантам относятся, например, озорные «заклинания святых», связанные, видимо, с ранним, полужыческим бытом,—они в обилии введены в текст «Свадебки». То же можно сказать и о большой роли скоморошских элементов или о нарочитом отборе архаических бесполутоновых попевок, типичных для старинных свадебных песен.

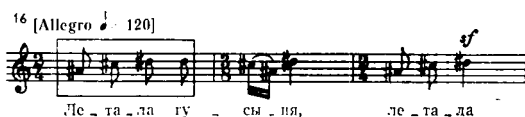
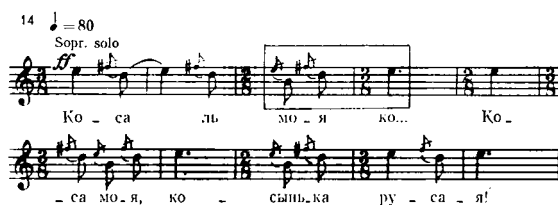
В поздних вариантах «свадебного чина» сохранились две главные его части—девичник и пиrowанье, или «столованье». Стравинский же построил свое представление как четырехчастную сюиту, разделенную на две половины: первая—«У невесты», «У жениха», «Проводы невесты» и вторая—«Красный стол». Разделение первой части на три картины, видимо, обусловлено скорее требованиями музыкальной композиции, чем традиционной последовательностью народной «игры».

Первая часть кантаты открывается началом свадебного обряда—сценой расплетания косы и прощания невесты с подругами. Третья картина—«Проводы невесты»—является в известной мере продолжением первой: об этом говорит и состав действующих лиц и многократное использование в ней тематического материала начальной картины. Вторая же картина—«У жениха»—вносит яркий драматургический контраст; автор противопоставляет лирической «женской» атмосфере первой и третьей картин мужественность второй картины и финала. Линия мужского «неистовства» активно развивается от второй картины к заключительному, самому продолжительному и экспрессивному разделу сочинения.

Свадебный обряд в старой Руси (особенно его первая половина, связанная с переживаниями невесты, покидающей отчий дом) был окрашен мотивами печали, горестного прощания с юностью, это определялось косными домостроевскими нравами, нередко принуждавшими девушку к браку с нелюбимым человеком. Отсюда и скорбное настроение сцен с подругами, с матерью. В них невеста—скорее трагическая героиня, вокруг нее как бы замыкается роковой круг судьбы. Стравинский углубил эти тенденции, породнив свою Настасью-невесту с Избранной из «Весны священной». Здесь без труда можно обнаружить немало драматургических, да и музыкальных аналогий. И в «Весеннем жертвоприношении», и в «Свадебке» автор акцентирует извечность законов жизни, роковую неизбежность, предопределенность одних и тех же жизненных

событий, их бытовой круговорот. В подчеркивании «механичности» жизни, интеллектуальной ограниченности и пассивности действующих лиц заключена несомненная консервативность идеи «Свадебки» при всей «современности» ее музыкального звучания.

Текст «Свадебки» был заимствован главным образом из сборника песен П. Киреевского; причем, как и в «Байке», Стравинский старательно сохранял архаизмы языка (например, «Пастелья моя, караватушка»), как бы коллекционировал причудливые диалектные выражения. По собственному признанию композитора, фоническая сторона речи занимала его больше, чем смысловая; главной его целью было создание характерного колорита, а не раскрытие духовных и психологических черт народного быта. В соответствии с этим рождался и музыкальный строй кантаты. Черты эстетизированной архаики отличают основные мелодические попевки: часть из них — ангемитонного, квартового строения. Такова, например, мелодия причета невесты с характерными «всхлипывающими» форшлагами:



Другая часть попевок также выдержана в старинных диатонических ладах, например в миксолидийском (B-dur и C-dur):





Немало попевок и в дорийском ладу (например, кличи дружек или хор благословения во второй картине, псалмодическая попевка «Пречистая мать»).

Песенные интонации здесь встречаются чаще, чем в «Весне священной», что вполне естественно для вокального сочинения. Первые три примера наглядно демонстрируют интонационную общность попевок, объединяемых архаическим русским квартовым трихордом с акцентуацией терцового устоя: *h—d—e*, или *cis—e—fis*, или *ais—cis—dis* и т. д. Подобные мелодические обороты можно в изобилии встретить в старинных свадебных песнях, таких, например, как «Не было ветру» в сборнике Балакирева.

Эту попевку можно считать лейт интонацией всей «Свадебки», особенно «причетной» части; ее можно встретить и во второй картине («Сидел Хвetics...»), она же по-разному обыгрывается в скоморошьем напеве «На ком кудри». Эта же попевка заполняет третью картину (например, «Оглянись во сну», «Святой Кузьма...», «Во горнице» и т. д.). Как составная часть она же входит во многие новые мотивы четвертой картины. Наконец, та же попевка заканчивает все произведение в целом.

Создание подобных попевок самим композитором, несомненно, было результатом обогащения его художественной фантазии мелодикой подлинных русских песен из имевшихся у него фольклорных сборников.

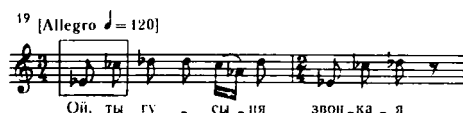
Полностью заимствованной темой является лишь одна: это мелодия городской «фабричной» песни на слова «Я по пояс во золоте обвилась». Она же, неоднократно мелькая в четвертой картине как попевка невесты, особенно рельефно звучит в финальном хоре на словах «Пастелья моя, караватушка». Песня была сообщена Стравинскому его старым приятелем С. Митусовым¹.

Помимо русской «фабричной», Стравинский использовал в «Свадебке» и другие «объективные» попевки. Так, в партию жениха, обращающегося с просьбой о благословении, введена «истовая» попевка из собрания духовных песен. В трех

¹ Мелодия песни опубликована в сборнике Ф. Истомина и Г. Дютша «Песни русского народа» (СПб., 1894) под названием «Не веселая да кампаньница».

эпизодах партитуры (см.цифры 91, 127, 129) мелькает протяжная попевка, записанная Стравинским в 1915 году в Швейцарии, по его словам, от двух подвыпивших рабочих.

В «Свадебке» Стравинский широко применяет не только метроритмическое, но и мелодическое варьирование, в частности многократно изменяя интервалику опевания (снизу) устоев; приведенная выше попевка «Летала гусыня» приобретает, например, и такой вид:



то есть в «опевании» снизу вместо терцового подхода к верхнему звуку (в данном случае *ces*) появляется широкий интервал малой сексты, тем самым в напеве нарушается характерный для него терцовый устой и его мелодическое существо несколько меняется¹.

На основе мелодического варьирования не раз возникают явления, которые Римский-Корсаков удачно называл «произрастанием» мотивов: один мотив пластически, интонационно как бы вырастает из другого, часто обретая уже иной, контрастный характер. Так, например, в первой картине из лирической печальной «Лебедушки» возникает лихой скомороший напев «Рай, рай» с дико звучащим лидийским оборотом:



Подчас эти производные мотивы зарождаются как подголоски к контрапунктической ткани или как результат добавления к основному мотиву нового элемента; постепенно всплывая на поверхность, они начинают сами задавать тон. Так происходит, например, в первой картине с попевками «С-под камушка» (цифра 18 партитуры), «Пречистая мать» (цифра 21), в четвертой картине «Летала гусыня» (цифра 93) или «Ой, пойник, пропойник. . .».

¹ Так же, например, в начальном причете-псалмодии «Чесу, почесу» «форшлаг» *fis—eis—e* далее переносится октавой выше, и, таким образом, вместо тихого бормотания возникает экспрессивный выкрик на «падающей» октаве.

Как и в других произведениях этого периода, основной «фонд» мелодических попевок отличается нарочитой простотой, архаичностью (трихордовость, пентатоника). Во многих оборотах привлекает своеобразная «нежность» неустоев, смягчение функциональной контрастности между звуками лада, взаимопроникновение мажора и минора — внутренняя жизнь лада. В них поэтому отсутствует та ладовая канонизация мажора и минора, которая сложилась в процессе исторического развития профессиональной музыки. Композитор почти вовсе отказывается от вводнотонности, избегает традиционных кантансовых формул, охотно пользуется выдержанной, «стоячей» гармонией, особенно в эпизодах причета.

В «Свадебке» многие интонации органически смыкаются со словесным текстом, выдержанным в таком же архаически русском ключе. Если же еще учесть, что Стравинский много работал над фоническим эффектом, как бы скрепляющим воедино словесный и музыкальный тексты, станет очевидным редкое стилистическое единство интонационного строя «Свадебки».

Элементарность мелодической основы сочеталась с другими, контрастными музыкальными компонентами (ритмика, оркестровка), которые вносили в партитуру экспрессивность, «современность» звучания. Этому способствовали не только гармонизация, тональный план, фактура сопровождения, но и общий динамический план.

Как уже было сказано, четырехчастный цикл «Свадебки» построен на резких контрастах: нечетные картины — женские, в четных преобладает мужской колорит; общая линия динамического нарастания проходит от начала к концу.

Первая картина — «У невесты» — начинается и завершается обрядом расплетания косы, символизирующим превращение девушки в замужнюю женщину. Как и полагается по сценарию народного «чина», песню подружек сопровождает причет-голошение невесты. Однако композитор отказался от традиционно-распевного характера «песни подруг», а свел ее функции лишь к созданию постоянного метроритмического фонда (псалмодия — полупричет); на нем рельефно выделяется мелодия причета — более размеренная, «истовая», ее строение бесполутоновое, безмодуляционное, хотя метрически не столь уж простое («Чесу, почесу...»). Так уже по первому эпизоду кантаты можно убедиться в том, что Стравинский был в общем прав, утверждая свою «независимость» от народного первоисточника. «Я вдохновлялся обычаями деревенской свадьбы, оставляя за собой полную свободу использования их как мне заблагорассудится»¹.

¹ Хроника моей жизни, с. 164.

Хоровая псалмодия «Чесу, почесу...» становится в дальнейшем конструктивно важным элементом в создании трехчастной структуры картины, окаймляя ее.

Второй раздел первой картины — развитие от замечательного распева¹ «Не кличь, не кличь, лебедушка», с его колышущимся малотерцовым устоем, до первой динамической вершины — скоморошьях удалых выкриков поезжан (посланников жениха) «Рай, рай!». Это свободный вариационный цикл, причем возможность столь радикального превращения (истового, «утешного» напева в неистовый скомороший), видимо, заложена в насыщении уже первого варианта «Лебедушки» различными метрическими метаморфозами — $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{8}$. Здесь мы впервые встречаемся и с активным влиянием инструментального сопровождения на характер хоровой партитуры: обычные для Стравинского метрически «сдвинутые» акценты, (словно имитация грубого топота), инструментальная «гетерофония» заметно усиливают динамический эффект. В хоре же непрерывно утверждается лидийская попевка «Рай» с характерными гармоническими «микстами» в виде нисходящих мажорных квартсекстаккордов. Заметим, что этот прием впоследствии неоднократно использовался (в частности, и советскими композиторами) при создании «лихого» русского колорита. В этом же разделе впечатляют и традиционные для Стравинского политональные звучания (в начале картины сочетание e-moll и B-dur, в кульминации сочетание A-dur и Des-dur).

В центральном эпизоде первой картины «неистовое» звучание неожиданно «срывается», переходя в псалмодию тенора, заклинающего «Пречистую мать», и далее в репризу «Чесу, почесу...». Такие динамические «срывы», сопровождаемые резкими сменами интонационных планов, встретятся и дальше.

Вторая картина — «У жениха» — вносит резкий колористический контраст. Он подчеркнут прежде всего преобладанием тембров мужских голосов, неоднократными динамическими всплесками при большей пестроте интонационного материала: молитвенная псалмодия и скоморошья припевки дружек, женская скороговорка и истовость величания-благословения и, наконец, подспудное «клокотание» пляса, который вот-вот разгуляется во всю свою силу.

Общая схема картины: закликания святых (мужская псалмодия «Пречистая мать», связывающая эту картину с концом предшествующей); скомороший наигрыш «Чем чесать» с имитационной фактурой; истовый родительский причет; первая динамическая кульминация на плясовом скоморошье наигрыше «На ком кудри». После кульминации снова звучит неожидан-

¹ Данный термин может быть применен лишь условно, так как традиционного вокального распева Стравинский вообще избегал, хотя этот эпизод в известной мере приближается к нему.

ная мужская псалмодия, с заклинанием святых, за ней следует большая сцена благословения с внедрением в нее и кличей дружек и женской скороговорки и, наконец, еще одна смена планов: после скоморошьего эпизода дружек — заключительная кульминация, динамически нарастающая сцена заклинания святых («Пречистая мать, подь на свадьбу»).

Уже самое перечисление эпизодов достаточно ясно говорит о пестроте действия и пестроте интонационной. Причем характерны как контрастные смены интонационных планов, так и внутренние интонационные «смещения» (типа сцены благословения): в ее основной, «истовый» материал композитор неоднократно включает то звонкие кличи дружек, то бойкую женскую скороговорку.

В пестроте эпизодов второй картины отчетливо проступает стержневой рефрен-закливание святых «Подь на свадьбу» — фригийская попевка тоже с варьированными метрами и синкопами. На ней построены, по существу, все три кульминации, из которых две «срываются» в контрастные, «истовые» эпизоды, а третья — самая могучая, поддерживаемая всем сопровождением (как звон большого колокола), — заканчивает все действие. Таким образом, всю вторую картину можно рассматривать и как свободное рондообразное построение.

Здесь встречаются те же приемы, что и в наиболее динамичных эпизодах «Весны священной»: такты, порученные одним ударным, и «гвоздящие» одноктактовые попевки — визгливые остинато с идущими вразрез акцентами (однослоговые выкрики «Рай, рай» — в первой картине, «Ой, ой» — во второй), и, как уже сказано, политональные наложения, органые пункты и общие фонические кульминационные звучания со встречным и расходящимся движениями.

Стоит отметить присущие именно хоровому произведению многообразные динамические эффекты, в свою очередь сменяемые общим хоровым tutti с использованием антифонных звучаний или противопоставлением корифея хору. Характерны и такие приемы динамизации, как неожиданно врывающиеся в музыку лирического дуэта солистов резкие ритмические перебои, акценты ударных. Вообще «фоническая драматургия» кантаты во многом построена на сопоставлении и наложении двух контрастирующих планов: стихии человеческих голосов с их живым «дыханием» и ритмической, остроакцентной стихии ударных.

Третья картина «Свадебки» — «Проводы невесты» — наиболее лаконичная. По характеру, как уже говорилось, она продолжает первую картину и дублирует некоторые события второй: благословение, закливание святых («Подь на свадьбу») прощание невесты. Основной мелодический материал — знакомые нам напевы «Лебедушка», «Пречистая мать», которые и здесь с поистине неистощимой выдумкой метрически варьиру-

ются, проводятся и у хора, и у солистов, иногда одновременно в разных тональностях:



В кульминации появляется еще одна бойкая скоморошья попевка («И как вьется хмель») и вновь возникают акцентированные выкрики на гласной «у-у». Завершается картина неожиданно статичной кодой — причетом двух матерей. В целом, благодаря определяющему значению попевки «Лебедушка», форма всей картины может рассматриваться как сложное «монопостроение», в котором излагаются основная тема, ее полифоническая разработка и кода (причет).

Заключительная картина «Красный стол» — самая большая; составляя по длительности одну треть всей композиции, она «организована», как и вторая картина, в сложное рондообразное построение с различными интермедиями. Это картина свадебного пирования, наиболее энергичная в проявлении эмоций радости и ликования, плясовой, скоморошье-стихии.

Начинается она сразу быстрым ликующим хороводным трехчастным хором о «ягодке». Внутри хоровой сцены возникает одна из двух наиболее важных попевок — «про гусыню» (обращение к матери невесты — пример 17).

Первая «интермедия» рондо — эпизод передачи невесты — построена на попевке «про гусыню» и новой («про лебедушку» — см. пример 15). Через небольшой скомороший эпизод следует переход ко второму большому разделу — «вручения невесты жениху» и «пропивания» невесты. Здесь впервые возникает вторая из наиболее важных попевок — фабричная «Я по пояс во золоте» (см. пример 17), а также колыбельная «Хватушка скажет...» («обогревание постели» — вторая «интермедия» рондо).

Репризное построение вновь возвращает нас к первым попевкам — «гусыне» и ликующей «ягодке». Оно как бы синтетично: в нем появляются и фабричная «Я по пояс...» (на этот раз в остроумном каноническом проведении у басов) и другие попевки. Возникает грандиозная «игра» всех попевок — стретные и иные наложения, взаимные вклинения отдельных оборотов, мотивные перебои почти непрерывно сменяют друг друга; вдобавок все это «сдабривается» выкриками дружек. И все же начальная «ягодка» и фабричная «Я по пояс...» главенствуют в этом мотивном калейдоскопе. В заключение эти лейт-

попевки возникают вновь, уже с новыми текстами, причем песня «Пастелья моя, караватушка» звучит теперь как гимн, сопровождающий под колокольный звон шествие молодых.

Четвертая картина по характеру своего развития близка ко второй, подобно тому как «Великая священная пляска» в «Весне» имеет много общего и с «Величанием избранной» и с «Игрой двух городов». Близка она не только преобладанием «мужских» неистовых ритмов, но и большой пестротой материала, общим характером активных нарастаний и контрастных «срывов» (один из примеров — переход к эпическому рассказу «о белом лебеде»). Причем продолжительная главная кульминация — динамическая вершина всей картины (эпизод «обогревания постели») — включает в себя и репризу всей картины с возвращением тем «гусыни» и «ягодки» вперевивку с «фабричной» и «колыбельной» попевками¹.

Необычным является самый финал — яркий контрастный переход от неистовой динамической кульминации к протяжной гимнической песне «Пастелья моя, караватушка».

Обращает на себя внимание разнообразное использование Стравинским для тех же динамических целей речевой интонации. Помимо динамической роли выкриков («Рай, рай», «О», «У-у»), интересен в этом отношении «пьяный» мотив, приобретающий большое значение особенно к финалу; он как бы имитирует и походку и речь опьяневшего человека с трудным «выговариванием» по слогам каждого слова:



Наиболее рельефен этот мотив в самом финале: поддерживаемый аккордами фортепиано и ударами барабанов, он становится фоном для размашистого проведения начальной хороводной попевки с новым текстом «Волга-река разливается».

Можно указать и на несколько эпизодов, в которых музыкальная интонация, «напрягаясь», как бы перерождается в речевую (возгласы дружек и сватов), и наоборот — речевая интонация «омузыкаливается». Немало своеобразия вносят редкие, но драматургически контрастные реплики в характере речитатива.

¹ Всего же в заключительной картине пять эпизодов, из которых первый и четвертый — трехчастные, второй — двухчастный, третий — разбросанного характера и пятый — репризный с кодой.

Здесь, как и во второй картине, особенно велика роль сложных фонических переплетений. Если в «Весне священной» решающая роль принадлежала оркестровым тембрам, то в «Свадебке» функции динамизации звуковой ткани выполняют многообразные хоровые эффекты — выкрики, зовы, восклицания, кличи. Попадая на разные доли такта, объединяясь в самых фантастических комбинациях, они, наряду с инструментальным сопровождением, динамизируют всю партитуру.

В этом одна из важных особенностей «Свадебки» и, очевидно, одна из творческих целей композитора: добиться в хоровом сочинении с очень лаконичным сопровождением такого же динамического «раздолья», что и в «Весне священной».

Мы встретились в «Свадебке» с аналогичными «Весне» драматургическими принципами и многими общими конкретными приемами развития. Как и в других «русских» сочинениях Стравинского, и здесь элементарные мелодические ячейки служат лишь источником для создания терпких, острых звучаний. Главную роль играет хоровая фактура — полидиатоническая разноголосица с обилием смежных диссонирующих интервалов, необычных ходов в голосах, с двойными и тройными педалями, резко акцентируемой ритмикой, асимметричными дробными метрами, имитациями в необычные интервалы (секунду, септиму), оstinатными «вращающимися» фигурами и т. д.

Все эти приемы, как и в других произведениях этого периода, направлены к тому, чтобы простые диатонические попевки зажили как бы «второй жизнью» — в обилии обертонов и призвуков, создающих эффект диссонирующего вибрирования. Многослойные диссонирующие комбинации¹ часто контрастируют со следующими за ними выразительными и интонационно терпкими хоровыми унисонами.

Той же цели — общей динамизации, созданию жестких звуковых комплексов — служит и лаконичное сопровождение, изобилующее нарочитыми резкостями: параллельными септимами, хроматически сдвигающимися квинтами и другими оstinатными фигурами; очень часто они образуют политональные или полиритмические сочетания с вокальными голосами. Еще раз подчеркнем, специфический состав сопровождающих инструментов — четыре фортепиано, трактуемые как сухо звучащий ударный инструмент, и набор ударных — введен главным образом с целью обострения динамики, акцентной ритмики, создания всевозможных метроритмических эффектов².

¹ Этим особенно отличается четвертая картина, где можно встретить одновременное наложение четырех различных попевок (цифра 93).

² По свидетельству Рамюза, Стравинский во время сочинения «Свадебки» самолично экспериментировал с ударными инструментами (барабаны, литавры, цимбалы), испытывая те или иные ритмические эффекты.

Как и в других случаях, попевки, в том числе и протяжные, как правило, не распеваются. Они многообразно — и метрически, и мелодически — варьируются, расширяются, сокращаются, накладываются друг на друга, взаимно сплавляются, сцепляются, очень часто в конфликтном (вертикальном) столкновении метрических акцентов.

О драматургической неравноценности попевок уже говорилось. Добавим, что попевки «Лебедушка» в первой и третьей картинах, «Пречистая мать» — во второй, «Гусыня» и «Фабричная» песня — в четвертой занимают особое место. Они коcząт из одной картины в другую, да и в пределах одной картины, иногда лишь видоизменяясь, занимают «командное» положение. Другие же попевки имеют местный характер, вклиниваясь в развитие, помогая динамизации общего звучания. Здесь же, как уже отмечалось, встречаются интересные эффекты «пронизрастания» мотивов один из другого, всплывания их из недр полифонической ткани и другие приемы «мотивной работы». Именно эта сторона партитуры, пожалуй, является наиболее интересной и поучительной в «Свадебке». И если порой звучание кантаты и производит впечатление нарочитой экстравагантности, даже некоторого насилия над народной первоосновой, то в целом смелый и новый подход к русской мелодике кажется вполне оправданным: эффект интонационного «омоложения» архаики оказывается достигнутым.

В «Свадебке» Стравинский вновь демонстрирует свое виртуозное мастерство в создании цельной динамической драматургии. В данном случае он добился этого, умело пользуясь вокальными и особенно хоровыми средствами. По-новому применены как противопоставление групп солистов хора в различных комбинациях, так и многообразные вокальные формы, вплоть до речитатива сессо или народного «голошения». Особенно эффективны приемы максимальной концентрации всех фонических средств с целью подчинения их единой динамической задаче. Любого слушателя не могут не захватить могучие *tutti* во второй и в четвертой картинах. В различных метроритмических «ухищрениях» Стравинского нетрудно ощутить живой, современный пульс движения с самыми различными замедлениями, ускорениями, перебоями, присущими дыханию живого организма.

И тем не менее нельзя не признать, что Стравинский, увлекаясь «массированием» звучности, подчас создает и в этом произведении своеобразную «монотонию напряжения», злоупотребляет эффектами «голошения», истошного крика. Такое впечатление вызывается и некоторым однообразием построения кульминаций, и однотипностью применяемых средств, а может быть, и недостаточной их сюжетно-психологической мотивировкой. Ведь эмоциональная кривая воспринимается гораздо органичнее в тех случаях, когда она непосредственно вытекает

из сюжетных перипетий. В данном же случае мы имеем дело скорее с неким ожившим горельефом, с своего рода «маскарадным дивертисментом» (по определению самого автора), нежели с реальным, психологически насыщенным действием. Большинство слушателей вряд ли отдаст себе отчет в последовательности развития свадебного «чина», да и, как мы убедились, сам Стравинский далеко не точно следует его логике: в зависимости от чисто художественных задач он многое повторяет, а другое, наоборот, опускает.

Здесь мы снова встречаемся с типичной особенностью эстетики Стравинского — со стремлением создать колоритные картины быта, вызвать сильный, но скорее внешний эмоциональный эффект, избегая воплощения подлинной, непрерывно развивающейся человеческой драмы, стимулирующей активные сопереживания слушателя.

Слушая динамичнейшие эпизоды «Свадебки», испытываешь двойственное чувство. Нельзя не восхищаться художественной силой, с которой раскрыты стихийные эмоции наших далеких предков. Такое ощущение размахистой удали или горькой печали мог передать только подлинно русский композитор. Эти эмоции он сумел выразить по-новому, применив остродинамичные выразительные средства, и поэтому они засверкали с истинной художественной силой. Все это вновь обличает в нем большого мастера-новатора.

В то же время, слушая «Свадебку», нельзя порой отделаться и от досадного чувства по поводу стремления автора изображать только эти элементарные, стихийные образы первобытной славянской экзотики, лишить своих героев богатства индивидуальных чувств. Слушая «Свадебку», вновь вспоминаешь полотна «мирискусников» — «Красный смех», «Бабы», «Масленица», «Балаганы»... Билибин, Кустодиев, Мавлявин... Хлестко, колоритно, цветисто, пестро... И вместе с тем — отсутствие подлинной глубины: все «крупным планом», все поглощено главной целью — динамикой колорита, красочными, жаркими пятнами... Блистательно, и все же как-то «внечеловечно».

29 сентября 1918 года в Лозанне состоялась премьера «Истории солдата». Это «читаемое, играемое и танцуемое» представление занимает особое место в творчестве Стравинского: в нем наметился поворот от русского национального стиля к более нейтральному, «космополитическому». Но дело, разумеется, не только в этом. В «Истории солдата» активно развиваются в новом направлении приемы инструментального мышления Стравинского, найденные им в предшествующих сочинениях. Любопытно признание самого автора: «„История

солдата" означает мой окончательный разрыв с русской оркестровой школой, в которой я был воспитан»¹.

Как уже было сказано, «История солдата» написана для передвижного миниатюрного театра, кочевавшего по городам Швейцарии. Небольшая сцена окаймлялась двумя подставками — наподобие больших бочек; на одной из них стоял чтец, по другую сторону располагался ансамбль из семи музыкантов (скрипка, контрабас, кларнет, фагот, корнет, тромбон и ударные), на сцене в середине — исполнители.

В беседах с Рамюзом и Ансерме Стравинский высказал желание воплотить на сцене русскую сказку о беглом солдате и черте. Сказку должен был рассказывать чтец, с тем чтобы наиболее «сценичные» эпизоды разыгрывались в виде музыкальной пантомимы. Возможно, что такая драматургия отчасти связана с влиянием популярных в то время драматических пьес Л. Пиранделло (во многих из них использована пантомима). Такой жанр спектакля, по мнению авторов, требовал минимума исполнительских средств и в то же время мог быть достаточно разнообразным и впечатляющим.

Сам выбор сказки, рассказывающей о горестной судьбе беглого русского солдата, видимо, был навеян военной атмосферой, а быть может, в какой-то мере и личной судьбой автора. «Для нашего представления,— пишет Стравинский в „Хронике“,— мы выбрали цикл сказок о приключениях солдата-дезертира и черта, которому благодаря всяким ухищрениям удастся похитить у него душу. Этот цикл был написан по народным сказаниям, сложившимся в жестокое время насильственного рекрутского набора в царствование Николая I»².

«Наш солдат,— заметил автор,— в 1918 году очень определенно воспринимался как жертва тогдашнего мирового конфликта, несмотря на нейтральность пьесы в прочих отношениях»³.

В выборе сюжета, вероятно, сыграло роль и то обстоятельство, что повесть о солдате, продавшем душу дьяволу, встречается и в эпосе других европейских народов. Взяв за основу две русские сказки из сборника Афанасьева, Рамюз многое изменил в сюжете, сделал его более универсальным, «интеллектуальным», приблизил к сходным сюжетным ситуациям французских и немецких сказок и во многом осовременил его образный строй и поэтический язык. Так, по ходу действия, в тексте упоминается о банке, автомобиле, бирже и др. Эти коррективы в большой мере лишили сюжет характерных

¹ Expositions and Developments, p. 103—104.

² Хроника моей жизни, с. 120.

³ Dialogues and a Diary. Цит. по: Музыка и современность. М., 1968, вып. 5, с. 276.

национальных мотивов и приспособили его к психологии западноевропейских зрителей. Постановщики «Истории солдата» в ее первом варианте одели героя сказки в форму швейцарской армии 1918 года. Хотя позднее они отказались от такой конкретизации, тем не менее связь с современными мотивами все же очевидна. «„История солдата“ остается моей единственной вещью для театра, имеющей отношение к современности»¹.

Вкратце сюжет сводится к следующему. Солдат, возвращающийся на короткую побывку в родное село, присел отдохнуть на берегу ручья; он вынул скрипку и начал играть. Некий старец (переодетый Черт) предлагает ему обменять скрипку на чудесную книгу, содержащую ответы на все вопросы жизни.

В деревне Солдата ждут горькие разочарования: его невеста вышла замуж за другого, и даже мать забыла о нем. Солдат обращается к волшебной книге и по ее совету становится купцом. Но богатство не приносит ему счастья². Он рвет книгу и отправляется бродить по свету. Придя в город, узнает о неизлечимой болезни Принцессы; тому, кто сумеет излечить больную, обещаны ее рука и царство. Солдат приходит во дворец, встречается со скрипачом-незнакомцем (это опять Черт), спивает его и выигрывает у него в карты скрипку. Игра на скрипке исцеляет Принцессу, и Солдат, согласно условию, женится на ней и наследует трон. Раздосадованный поражением Черт проклинает Солдата, пророча ему гибель, если он перейдет границы королевства. История Солдата заканчивается трагически: он отправляется на родину, чтобы повидать мать³, нарушая этим дьявольский договор, в результате чего попадает в ад. Завершается действие иронической морализующей концовкой.

При сценической интерпретации «Истории» обычно воссоздается следующая обстановка действия: первая сцена — У ручья, вторая — Перекресток дорог с виднеющимся «пограничным» столбом, третья — Комната в доме, четвертая — Небольшой зал во дворце, пятая — Комната Принцессы, шестая — Перекресток дорог.

В соответствии с этим сюжетом композитор написал несколько музыкальных эпизодов, различных по длительности: Марш Солдата; Раздумье и Скрипка Солдата (На берегу ручья); Королевский марш (Солдат встречает Незнакомца); Маленький концерт и три танца (встречи Солдата и Принцессы); Танец Дьявола (по условию спора Дьявол должен танцевать

¹ Музыка и современность. М., 1968, вып. 5, с. 276.

² Здесь Рамюзом опущен ряд характерных национально-бытовых мотивов сказки.

³ В народной сказке эта ситуация представлена совсем иначе: Королева захотела увидеть волшебный сад с золотыми яблоками и увлекла за собой в далекий путь Солдата.

до полного изнеможения); малый и большой хоралы (Свадьба Солдата и Принцессы); Куплеты Дьявола (предсказание роковой гибели Солдата) и Триумфальный марш Дьявола (его победа над Солдатом). Общий хронометраж музыки — 35 минут.

Одни музыкальные эпизоды имеют самостоятельное значение, раскрывая образы сказки, другие лишь сопровождают пантомиму и танцы (Маленький концерт, три танца, Танец Дьявола и др.); в некоторых случаях чтец или действующие лица читают ритмизованный текст на музыке.

Впервые Стравинский ввел в сценическое произведение партию чтеца-рассказчика — нечто вроде «вестника» из средневековых мистерий; чтобы преодолеть трудность пластических переходов от повествования к сценическому действию, он применил в ряде случаев ритмизованную прозу в качестве «посредствующего звена».

Персонажи «Истории солдата» воздействуют на зрителя различными художественными средствами: если Дьявол и играет и танцует, то Принцесса только танцует, а Солдат ограничивается пантомимой¹. Весь текст, в том числе и диалогические реплики, исполняет рассказчик.

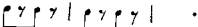
Музыка построена Стравинским в форме балетного дивертисмента — по типу сюиты XVIII века, но с использованием и современных танцевальных жанров. В произведении легко обнаружить большую группу сквозных попевок, кочующих из одной части в другую. В «дьявольских» эпизодах основные мотивы подвергаются гротескному искажению, словно отражаясь в кривом зеркале; приемы, некогда введенные Берлиозом и Листом, развиты здесь Стравинским с большой изобретательностью. Впрочем, общий иронический характер сочинения проявляется не только в образах Дьявола²: не менее гротескно звучат и хоральные эпизоды; придавая им нарочито кукольную торжественность, автор явно иронизирует над иллюзорным мещанским счастьем Солдата и Принцессы. Эти эпизоды имеют немало общего с третьей картиной «Петрушки».

Первый большой раздел произведения можно условно трактовать как своего рода трехчастную форму: ее экспозицию составляет первый Марш Солдата, середину — эпизоды Раздумья (*Lento*) и Скрипки Солдата, а второй Марш Солдата — несколько видоизмененную репризу. В этом первом разделе описываются странствия Солдата до момента появления его перед королевским замком, причем некоторые фразы

¹ Позднее был сделан новый вариант со словесными репликами персонажей (Солдата и Черта).

² Черт, нередко представленный в русских сказках как глуповатый увальня, побеждаемый смекалкой и ловкостью хитрого мужика, здесь значительно «офранужен», наделен саркастическими «мефистофельскими» чертами.

рассказчика о ходе странствий произносятся говорком на языке.

Марш-странствие объединяется почти непрерывным доминантовым органическим пунктом ($g—d$); на этом фоне различные инструменты излагают несколько попевок жанрового характера: начальный дуэт корнета и тромбона, сигнальный мотив, мелькающий у всех духовых, и, наконец, заключительное, мощное проведение марша оркестровым *tutti*. Маршевые попевки подчеркнуто банальны, но их звучание обострено трионовыми параллелизмами, и еще более — за счет метроритмических кунштюков: мелодия, как обычно у Стравинского, подвергается почти непрерывной метроритмической «вибрации» — двудольные и трехдольные размеры чередуются такт за тактом, в то время как бас сохраняет точную равномерную пульсацию на $2/4$  .

Такое сочетание образует причудливую игру метроритма, создавая своеобразный эффект полиритмии.

Как справедливо указывает в своей статье В. Холопова, первый раздел Марша представляет собой по существу миниатюрный цикл метроритмических вариаций: «Ритмическое развитие проходит несколько ясно разграниченных стадий — от совпадения голосов до их максимального синкопического расхождения»¹.

После слов Солдата: «Что же я должен делать?» — возникает раздумчивый разговор фагота, корнета и кларнета, в конце которого звучание сходит на нет; квинтовое окончание как бы имитирует неразрешенный вопрос.

Скрипка Солдата — поначалу сольный скрипичный наигрыш с аккомпанементом контрабаса и миниатюрным откликом фагота². Это наиболее «русский» и наиболее лирический эпизод сюиты: на оstinatную басовую фигуру накладывается типично русский диатонический наигрыш с постоянным возвращением к основному звуку *a-moll'*ной тоники. Уже в этом наиболее простом по звучанию эпизоде появляются характерные диссонирующие «мерцания»; они достигаются благодаря возникающим бифункциональным гармониям (основной мотив сдвигается по горизонтали на разную басовую основу), мелькающей дорийской сексте, а также и мажорно-минору, образующемуся в результате наложения мажорной попевки фагота.

Реприза Марша звучит более «свирепо»: в его развитие включаются шумные реплики, порученные группе ударных.

¹ Холопова В. Ритм и форма. — Советская музыка, 1966, № 3, с. 31.

² Этот наигрыш, по свидетельству самого Стравинского, он «услышал» во сне; ему приснилась цыганка с ребенком, которая, присев у обочины дороги, играла на скрипке.

Королевский марш — рондообразное построение, в котором основной мотив тромбона, напоминающий испанский пасодобль, повторяется неоднократно; наиболее ярко звучит он в десяти тактном окаймлении всего эпизода. Испанский колорит еще более явственно проступает в затейливой попевке корнета и секундовых сдвигах мажорных трезвучий в последующем мотиве фагота:



Серединные проведения основного мотива видоизменены. В момент появления Дьявола в образе скрипача лишние пассажи поручаются не скрипке, а духовым инструментам.

Королевский марш сложнее Марша Солдата; хотя в нем нет оstinатной маршевой основы, характерная пульсация вносится возвращающимся мотивом-рефреном, интермедии же весьма пестры, в них мелькают разнообразные попевки, в том числе пасодобля; в двух местах появляется и знакомая оstinатная фигурка из первого Марша Солдата. Почти все мотивы, за исключением основного, метрически неустойчивы — это отчетливо видно хотя бы на примере с В-dur'ной попевкой корнета (см. пример 23). Ритмическая ткань многослойна: внешне скромная и прозрачная партитура «Истории солдата» фактически оказывается весьма насыщенной и сложной.

Маленький концерт — драматургическая вершина произведения. По первому впечатлению это всего лишь импровизированное соревнование различных концертирующих инструментов: скрипки, играющей, естественно, «программную», ведущую роль, корнета, кларнета, фагота. После кульминации (форма всей части близка к сонатному Allegro) вновь звучит концертирующее трио — скрипка, корнет и кларнет.

Большое значение приобретают штрихи: легато кларнета накладывается на стаккато корнет-а-пистона и двойные ноты скрипки.

По существу же Маленький концерт в своеобразной, обобщенно аллегорической форме пересказывает основные похождения Солдата в королевском замке (встреча со Скрипачом-Дьяволом, соревнование и игра в карты, исцеление Принцессы игрой на скрипке, любовное объяснение).

Почти вся музыка этого эпизода построена на уже знакомом тематическом материале. Первые 28 тактов — три мотива из Марша Солдата, следующие 8 тактов — мотивы, связанные с Дьяволом, затем снова девятитактная тема Солдата и снова дьявольский мотив. Такова экспозиция, очевидно, воссоздающая встречу Солдата с Дьяволом в королевском замке. Во втором разделе вводится новая попевка — мотив Принцессы (17 тактов), близкий интонациям русского женского причета:



Затем вновь звучит отголосок Королевского марша (5 тактов). В третьем разделе по-разному сопоставляются мотив Принцессы и мотивы из Марша Солдата, причем музыкальные образы Солдата дважды как бы заслоняют собой попевку Принцессы. На фоне этой музыки чтец рассказывает о любовном объяснении исцеленной Принцессы и Солдата-чародея.

Из этого простого перечня мотивов у читателя может создаться впечатление, что центральная часть сюиты представляет собой простое попури из ранее звучавших мотивов. В действительности это не так. Именно в этой части Стравинский достигает особого мастерства виртуозной «мотивной работы». Мотивы сжимаются, расширяются, взаимопроникают. Все это сочетается с непрерывным и нарочитым тактовым «несовпадением» мотивов.

В этой бесконечной метаморфозе попевок, столь характерной для Стравинского, обращают на себя внимание два новых приема, впервые введенных композитором. Имеется в виду, во-первых, постепенный «наплыв» одного мотива на другой, приводящий к вытеснению первого. Этот прием близок к тому, что в кинодраматургии получило название «двойной экспозиции» и эффекта «вытеснения». Один из таких примеров — смена попевок Принцессы мотивами Солдата перед репризой всей части: элементы Марша Солдата исподволь проникают

в ткань музыки Принцессы, постепенно изменяя ее ритмический рисунок и фактуру сопровождения.

Второе усложнение, широко применяемое в этом произведении,— метроритмическое варьирование мотивов одновременно в нескольких этажах партитуры:

The image shows a musical score for measures 25 to 120. The score is written for four instruments: Clarinet in A (Cl. (A)), Euphonium (Eup.), Violin (Vln.), and Contrabass (Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 25 to 40, and the second system contains measures 41 to 120. The Cl. (A) part has markings *p* and *solo en dehors*. The Vln. part has markings *staccatissimo* and *pp*. The Eup. and Cb. parts have various musical notations including slurs and ties.

Иногда горизонтальный сдвиг мотивов у различных инструментов оркестра происходит последовательно, через определенные временные отрезки, так что образуется интересное явление, удачно названное Б. Асафьевым «косой дождь сильных долей».

Три последующих танца Принцессы продолжают сюжетную линию Маленького концерта: в них как бы показан процесс возвращения героини к жизни, запечатлены образы счастливой любви молодых героев. Этот процесс постепенного обновления и усиления чувств находит свое отражение в неуклонном нарастании и обострении танцевальных ритмов и темпов: медленное Танго сменяется сперва ироническим Вальсом-скерцо, затем неистовым Регтаймом.


С первыми же звуками Танго (вступление кларнета) «Принцесса поднимается со своего ложа и танцует». И, видимо, не случайно мелодия Танго имеет интонационную общность с попевкой Принцессы.

В соответствии с сюжетом скрипка и здесь остается концертирующим лейттембром. Однако автор использует ее во

все более неожиданных и колоритных комбинациях: характерно в этом отношении самое начало Танго, где соло скрипки звучит на фоне ударов барабанов и звона тарелок. Сам автор отмечал, что противопоставление «пиликанья скрипки и акцентированных барабанов» замыслено им как драматургический контраст «души» Солдата и Дьявола.

Особенности танцевальной сюиты убедительно свидетельствовали о новых тенденциях в творчестве Стравинского и прежде всего об усиливающейся пестроте интонационного материала¹. Если в Танго, как и в Королевском марше, слышны отзвуки испанских народных плясок, то последний танец сюиты (Регтайм) воспринимается как плод увлечения модными джазовыми ритмами. Отчасти этими же джазовыми влияниями обусловлен и состав инструментального ансамбля. В то же время в Танго слышны отголоски русского наигрыша Скрипки Солдата.

Ни в одном из танцев автор не допускает использования четкой, мелодически завершенной темы. Почти непрерывно пульсируют характерные ритмические формулы — нередко у одних ударных. На их фоне «укладывается» причудливая мозаика мотивов (точнее, мотивных «осколков»), жанрово заостренных, вполне типичных для данного танца, но ни в коей мере не обладающих законченной тематической определенностью. Характерный пульсирующий ритм цементирует «осколки» в некое единое целое.

Как обычно у Стравинского, музыка трех танцев обострена политональными наложениями, виртуозными синкопами (особенно в Регтайме), ритмическими перебоями и неравномерными акцентами. Едва ли не наиболее примечательным, как и в финале Маленького концерта, является прием наплывов-«вытеснений», блестяще использованный, например, в заключительных тактах Вальса: в его звуковую и ритмическую ткань сначала незаметно, затем все активнее проникает характерная пунктированная ячейка Регтайма , подготавливая его взрывчатое вступление.

Танец Дьявола — откровенный гротеск, музыкальное кривое зеркало, в котором искаженно отражены темы обоих маршей и попевка Принцессы. Как и в Королевском марше, здесь на первое место выступают духовые, словно перенимающие эстафету у скрипки. Дьявол взбешен своей неудачей. Беснование злых сил воплощено в жестком неистовстве музыки. Здесь вновь встречаются многие экспрессивные приемы из других произведений Стравинского, начиная от танца рязаных

¹ В нем порой мелькают отголоски и нерусских попевок: так, в теме корнета и тромбона (марш) звучат интонации французской песенки «Мариетта», слышна и иронически трактованная тема заукояного хора «Dies irae».

в «Петрушке»; тритоновые ходы, ходы по квинтам и септима́м насыщают оstinатную басовую основу. Снова мы слышим причудливую смену метроритмов, сдвиги знакомых попевок в необычные ладовые звукоряды, многократные повторы коротких, вычлененных мотивов и общее нарастание динамической волны к концу танца.

Как бы выплеснув весь заряд своей адской злобы, обессиленный Дьявол падает, и его вытаскивают за кулисы влюбленные. Наступает минута торжества любви. Звучит свадебный хорал четырех духовых инструментов, имитирующий величавые звуки органа. В этом музыкальном гротеске любопытно смелое голосоведение с подчеркнуто торжественными, нарочито «ортодоксальными» каденциями.

Куплеты Дьявола, призывающие к мести, решены в форме мелодекламации. Голос скандирует на оstinатном фоне скрипки и контрабаса. Особое жанрово-выразительное значение приобретает безжизненно-механизированный экзерсис-диалог корнета и тромбона, упорно звучащий на фоне стаккато арпеджированного минорного септаккорда. И вновь на память приходит «Петрушка» — танец Балерины...

Следует заклатье Дьявола, выступающего на этот раз под личиной проповедника: «Кто хочет больше, чем может,— к тому приходит смерть!» Это — средняя часть трехчастной композиции. Далее снова звучит хорал духовых с «ортодоксальными» кадансами. Но на этот раз счастливая торжественность заметно омрачается накладывающимися фразами чтеца, повествующего о дальнейших роковых событиях, об окончательной победе Дьявола над разочаровавшимся в жизни Солдатом.

Все произведение завершается Триумфальным маршем Дьявола — торжеством злых сил. Построенный в форме свободного рондо, саркастический Марш вновь демонстрирует знакомые попевки, подвергнутые жестокому искажению. Звучит, словно музыкальная гримаса, попевка Принцессы, дразнящая плененного Солдата, мелькают «сморщенные» мотивы скрипичной импровизации, Регтайма. Центральный мотив — рефрен из Королевского марша — повторяется неоднократно, цементируя все построение.

Очень изобретательно сделана концовка, построенная на эффекте свертывания звучности, «истаивания» основного фанфарного мотива. Ударные постепенно вытесняют все остальные инструменты, в том числе и скрипку; в самом конце они выстукивают ритмический рисунок мотива Принцессы, словно последнее воспоминание о счастье...

«История солдата» — произведение весьма необычное как в драматургическом плане, так и по интонационному строю и по характеру инструментального решения. Стравинский долго выбирал для него портативный ансамбль инструментов и оста-

новился на таком составе, который, как ему казалось, обеспечивал достаточно широкий диапазон струнных, деревянных и медных и вместе с тем включал наиболее острые и характерные тембры из каждого «семейства». Композитор всегда подчеркивал свою любовь к резкой определенности тембра¹. На этой основе он стремился достичь новых эффектов звучания, найти новые приемы тембровой драматургии. Как уже указывалось ранее, определенное влияние на состав инструментов оказало увлечение джазом. Партитура «Истории солдата» — наглядное доказательство известного тезиса И. Стравинского («Парадокс о скупости в изложении музыкальной оркестровой ткани»): «Надо научиться быть скупым в музыке!»

Такие сочетания инструментов, как скрипка с ударными (Танго) или «дьявольский» дуэт корнета с тромбоном, ослепительные корнет и барабаны во вступлении Королевского марша, совершенно иное звучание того же корнета в мотиве Принцессы, концертное скрепирование скрипки, корнета и кларнета в Маленьком концерте, остроумное использование соло кларнета и фагота и, конечно же, виртуозные соло одних ударных — все эти примеры из партитуры «Истории солдата» свидетельствуют о настойчивом желании автора найти лаконичные тембровые характеристики. К этому можно было бы добавить разнообразно развиваемую концертную роль скрипки как общего лейттемы произведения.

В «Истории солдата» необычайно сильна роль бытующих музыкальных жанров, видимо, потому, что они особенно доступны для восприятия и обладают большими возможностями обобщения. Марш, Вальс, Танго, Регтайм, Русский наигрыш и другие жанровые образы интенсивно насыщают партитуру. Два марша — Солдатский и Королевский (позднее как бы переходящий в Дьявольский марш) — составляют два главных жанровых обобщения основных конфликтных сил произведения. Помимо отзвуков военных маршей, скоморошских наигрышей, сочетание испанского, русского, негритянского колорита, интонаций старинного протестантского хора и современного западного танца свидетельствует о гораздо большей интонационной пестроты этого произведения в сравнении с прежними опусами Стравинского. Интонационный строй здесь отнюдь не отличается той цельностью русского колорита, который был достигнут в «Петрушке», «Весне священной» или «Свадебке». На этот раз автор черпал истоки жанровости не только в воспоминаниях детства, проведенного в России, но и в атмосфере испанских кабачков Толедо или женевских ресторанов с первыми джаз-оркестрами.

¹ Поэтому, например, он включил в группу ударных несколько разных барабанов, предпочитая их различно настроенным литаврам.

В «Истории солдата» русские мотивы («Скрипка Солдата», Принцесса) как-то теряются в пестром конгломерате попевок, объединяемых характерным для Стравинского ритмом. Здесь же, кстати, можно встретить и совсем уж нейтральные, условные попевки, природа которых чисто конструктивна и жанрово абстрактна. Подобные конструктивистские тенденции, возникшие впервые в «Байке про Лису...», постепенно прогрессировали по мере отхода Стравинского от русского мелоса.

В «Истории солдата», как и в «Байке», Стравинский активно развил стихию гротеска, возникшую когда-то еще в третьей картине «Петрушки». Фактически вся звуковая характеристика Черта — гротескное преломление музыкального облика вполне реальных людей. В этом отношении Стравинский неожиданно сближается с традициями романтиков XIX века, и в первую очередь Листа и Берлиоза. С портретом Черта связана и ярко выраженная в «Истории солдата» пластика жеста, наиболее контрастно и выразительно воплощенная в музыке Черта и Принцессы. Это связано и с тем, что Черт многократно предстает перед зрителем в самых различных обликах: то это ученый с сачком для ловли бабочек, то франко-итальянский торговец скотом, то скромная старушка в старомодном одеянии с капюшоном, то респектабельный джентльмен; наконец, в заключении пьесы он появляется в своем «классическом» облике — с бородкой, копытами, хвостом и заостренными ушами.

Вместе с тем Стравинский и в этой партитуре остается верен себе; мы встречаем в ней весь комплекс знакомых нам приемов «мотивной работы», причем композитор, видимо, решил компенсировать скромные масштабы партитуры и экономии средств их предельной остротой и концентрацией. Отсюда и создание новых интересных приемов развития (например, «наплывы-вытеснения»), и удивительно хлесткие тембровые характеристики. Полиритмия, горизонтальное варьирование ритмических группировок (например, в Королевском марше или Регтайме) стали еще изощреннее, а жесткость полифонических эффектов (например, в Танце Дьявола) еще острее. Понстине поразительно сложно ритмическое развитие простейших попевок Принцессы или «Скрипки Солдата». Может быть, в результате этого «сгущения» средств — наряду с примерами поучительного мастерства, умения решать малыми средствами сложные творческие задачи — партитура «Истории солдата» иногда превращается в набор ритмических и тембровых купюрок, которые могут поражать воображение, но оставляют холодным сердце.

Наконец, в таких эпизодах «Истории солдата», как малый и большой хоралы, проступают первые признаки неоклассицизма; через год они уже ясно обнаружат себя в балете «Пульчинелла».

В связи с созданием «Пульчинеллы» Стравинский вспоминал: «Это был первый взгляд в прошлое, первое из моих подобных увлечений, но это был взгляд и в зеркало»¹. Действительно, заказ Дягилева, увлекшегося музыкой Перголези, неожиданно способствовал крутому повороту в творческой биографии композитора. Правда, многое еще связывало балет с ранее сложившейся театральной эстетикой Стравинского: это был знакомый жанр хореографической кантаты (оркестр с добавлением четырех вокальных партий); вновь применяются принципы непсонификации, приемы сатирического осмеяния и т. д. В то же время музыка «Пульчинеллы», решенная в стиле староклассической итальянской сюиты XVIII века, свидетельствовала о серьезных сдвигах в мышлении композитора: о возникшем интересе к западноевропейской классике прошлых эпох, особенно танцевальной ее стихии, как новому интонационному первоисточнику. Балет свидетельствовал о стремлении Стравинского отойти от метроритмической «неистовости» эпохи «Весны священной», о рождении в его творчестве более умеренной средней линии, ведущей к своеобразному псевдоклассицизму. Но все это было еще впереди. В конце швейцарского периода балет «Пульчинелла» оказался лишь скромным результатом очередного заказа Дягилева.

По случайному совпадению этот заказ, впервые обративший Стравинского к новому для него интонационному миру, пришелся именно на тот знаменательный период, когда уже истощалась его бывшая русская «закваска». Быть может, в этом стилистическом сдвиге сказались и общие тенденции в развитии западной музыки. Во всяком случае, музыкальные сенсации типа «Весны священной» больше, кажется, уже не привлекали композитора.

Приступая к созданию балета, в значительной мере основанного на музыке Перголези, Стравинский, по его словам, стоял перед следующей дилеммой: «Что должно преобладать в моем подходе к музыке Перголези — уважение к его музыке или любовь к ней?.. Только уважение само по себе всегда бесплодно и не может стать творческой силой. Для творчества нужна динамика, нужен некий двигатель, а есть ли на свете двигатель более могучий, чем любовь?»²

В этом суждении композитора несомненно заключалась полемическая направленность: после премьеры «Пульчинеллы» нашлось немало критиков, которые обвиняли его в кощунстве. Одних, более умеренных, возмущало «насилие» над классической музыкой («Классики принадлежат нам — оставьте их в покое!»); другие, более левые, были крайне разочарованы внезапным поворотом модерниста номер один «назад, к традициям», его дезертирством из стана новаторов.

¹ Expositions and Developments, p. 129.

² Хроника моей жизни, с. 133.

Разумеется, опыт пересоздания музыки Перголези был, да и теперь еще остается явлением спорным — известное «препарирование» мелоса великого итальянского мастера отрицать было все же невозможно. Однако осуществлено это рукой крупного мастера действительно с любовью и вкусом; с большим тактом музыка освобождена от архаизмов, при сохранении характерных инструментальных формул сюиты начала XVIII века (серенада, тарантелла, токката, гавот с вариациями, менуэт) и скромных средств камерного оркестра.

Вместе с тем ритмические модели, мелодические попевки Перголези были как бы переключены в иной интонационный строй, наполнены типичным для Стравинского метроритмическим развитием. Ритмически капризные, грациозные танцевальные формулы итальянского мастера, преломляясь через новос гармоническое мышление, подчас становились рельефнее и эстетически богаче. Внедрение асимметричных тактовых построений, казалось бы чуждых танцевальным структурам Перголези, также в ряде случаев вполне себя оправдывало, например в блестящем *C-dur*-ном финале балета. То же можно сказать и об импульсивных сменах метрики, о появлении в аккомпанементе цепочек секунд или даже септим: хотя это был уже не Перголези, тем не менее неоклассицистический опыт обретал неоспоримую эстетическую ценность.

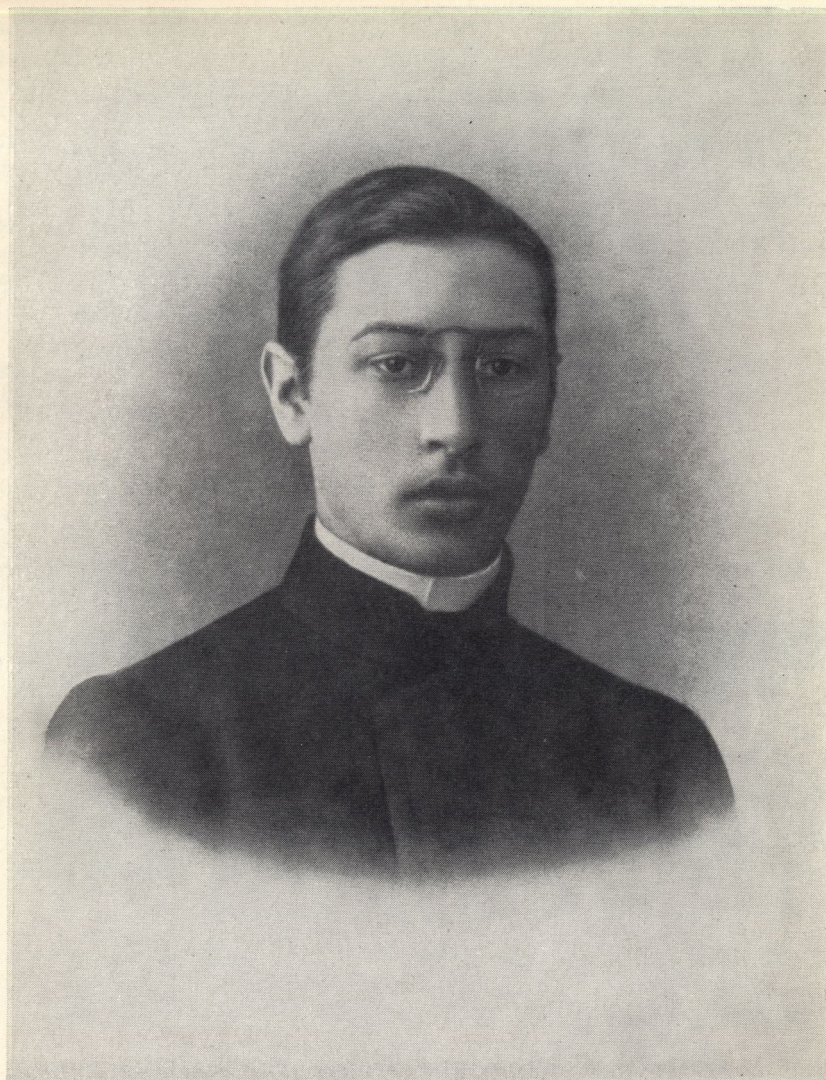
Работа с эскизами, фрагментами Перголези «разохотила» Стравинского, как он сам заметил, «пробудила жадность интереса к «старикам». Вскоре после «Пульчинеллы» появилась целая серия неоклассицистических балетов. Их автор обратился к пересозданию мелодических формул, формальных структур эпохи Баха, Генделя, Монтеверди, Люлли и т. п. Словом, начиналась новая глава в творческой биографии мастера, в которой он поставил для себя целью «господство порядка над хаосом».

«Приперченный» Перголези получил широкий резонанс также и потому, что художником спектакля выступил Пабло Пикассо. В его оформлении не было ничего сенсационного: объемные декорации, представляющие анфиладу уходящих в перспективу испанских домиков с балкончиками, шесть Пульчинелл, одетых в мешковатые белые костюмы и красные чулки. На женщинах — черные ленты и красные полосатые рубашки с черной бахромой и красными помпонами...¹ Новая звезда дягилевского балета — молодой Л. Мясин поставил танцы. Он же танцевал с большим успехом главную роль неаполитанской комедии, Т. Карсавина — Пимпинеллу.

¹ Сюжета в балете как стройного целого не было — основу его составляли сцены из любовных походов Пульчинеллы, почерпнутые из книги, купленной Дягилевым в Риме и переданной им композитору.



Родители композитора
Федор Игнатьевич и Анна Кирилловна



И. Ф. Стравинский —
ученик 8 класса гимназии (1901, март)



Слева направо: И. Ф. Стравинский, Н. А. Римский-Корсаков, Н. Н. Римская-Корсакова, М. О. Штейнберг, жена Стравинского Е. Г. Носенко
(Петербург, 1908)



И. Ф. Стравинский с братом Гурнем в Устилуге
(1908—1909)



И. Ф. Стравинский за работой.
Фотография с дарственной надписью А. Н. Римскому-Корсакову
(1910, февраль)



М. Равель и И. Ф. Стравинский (Кларан, 1913)



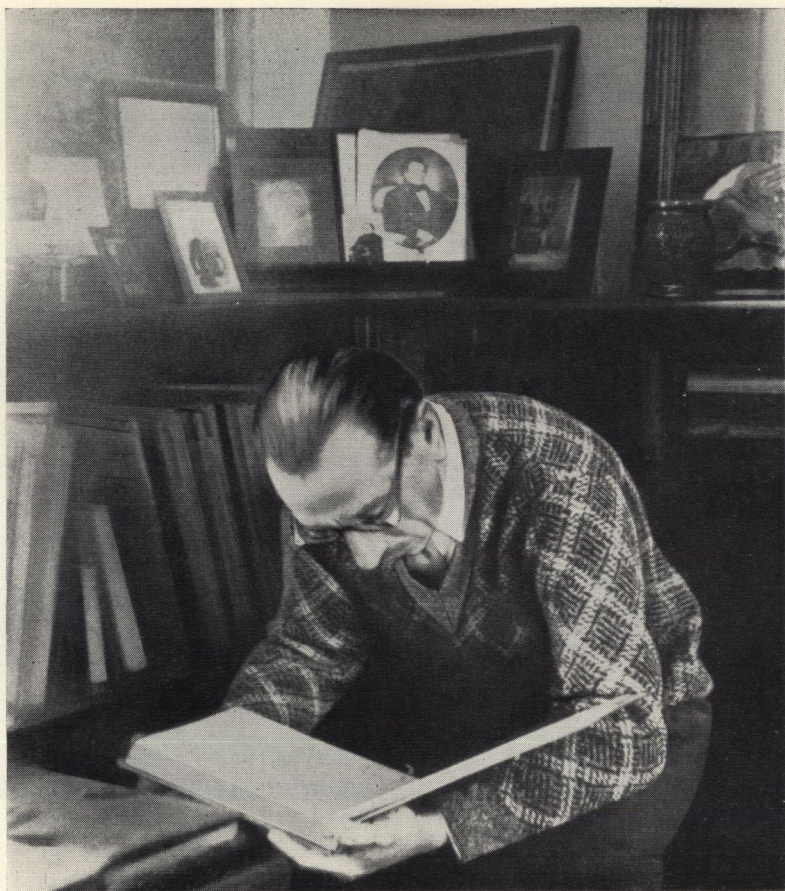
С. П. Дягилев и И. Ф. Стравинский (1921)



И. Ф. Стравинский
с детьми Федором,
Людмилой, Святославом
(Швейцария, 1914—1915)



Ж. Кокто, П. Пикассо, И. Ф. Стравинский, О. Пикассо
(Антиб, 1926)



И. Ф. Стравинский за работой (1928)



И. Ф. Стравинский и Ж. Кокто



А. Н. Бенца и И. Ф. Стравинский



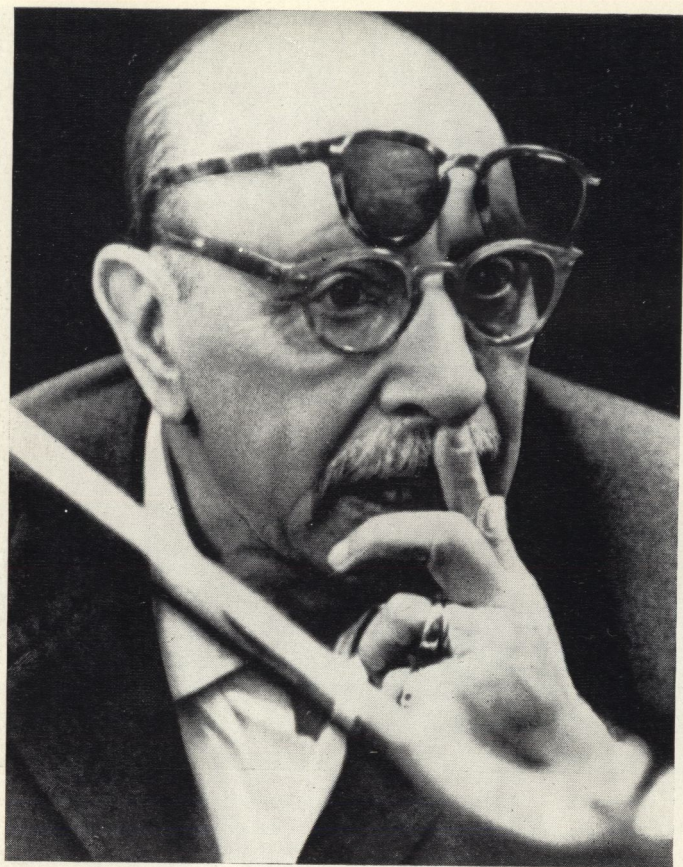
И. Ф. Стравинский и О. Клемперер



И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев и П. Сувчинский (1929)



Слева направо: Т. Н. Хренников, И. Ф. Стравинский, К. А. Караев,
И. С. Безродный, Б. М. Ярустовский (Лос-Анджелес, 1961)



И. Ф. Стравинский
во время пребывания в СССР (1962, октябрь)



На репетиции



И. Ф. Стравинский и В. П. Соловьев-Седой
(1962, октябрь)



так, в 1920 году труппа Дягилева показала в парижской Grand Opéra «Пульчинеллу» в постановке молодого Л. Мясина.

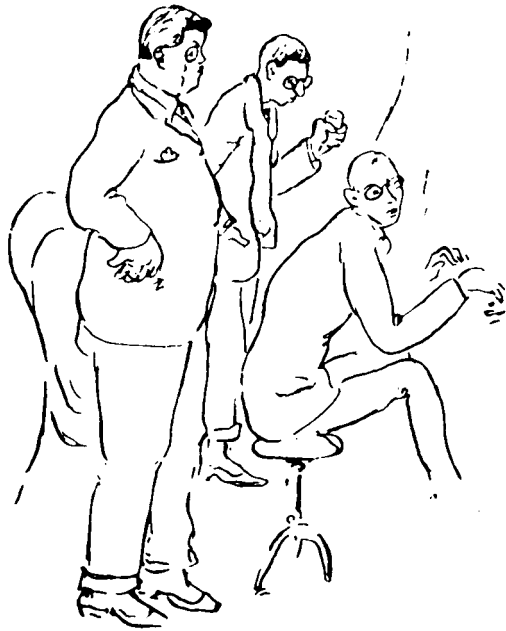
Успех «Пульчинеллы», восстановление контактов с Дягилевым, который уже наметил на следующий год новую постановку «Весны священной», а далее и премьеру «Свадебки», — все это окончательно убедило Стравинского в необходимости возвратиться во Францию.

Надо сказать, что послевоенный Париж еще более укрепил свою славу международного артистического «перекрестка». Берлин, Лондон, Рим, Вена и другие прославленные центры стран, активно участвовавших в войне, никак не могли соревноваться в этом с французской столицей: материальные потери в войне были слишком ощутительны. В Париж съезжались крупнейшие представители международного музыкального мира, сенсационные премьеры сменялись фестивалями, шумными дебютами.

То было время «политической ночи» (Маяковский) Парижа, когда в центре интересов буржуазной художественной интеллигенции была погоня за сенсацией дня, за эпатазирующими экспериментами. После долгого вынужденного военного «поста» снобы вновь пытались задавать тон... «Это был Париж, привлекавший доллары американских туристов, Париж „шикарной“ жизни. Париж, где подвизались Дягилев, Стравинский и Кусевицкий, Кокто, Пикассо, Париж дадаистов и ультрамодерна. Париж, любовно пригревающий молодых композиторов», — вспоминает американский композитор Рой Гаррис¹.

В этой атмосфере звезда Стравинского вновь ярко заблестела на парижском небосклоне. Тридцативосьмилетний композитор стал истинным метром западноевропейской музыкальной молодежи. Многим из круга буржуазной аристократии фигура Стравинского импонировала также и по ряду других причин. Автор «Весны священной» рассматривался уже не просто как русский эмигрант, а как одна из жертв большевистской революции, его облик изгнанника, потерявшего родину, окутывался романтической дымкой.

¹ Советская музыка, 1961, № 4, с. 33.



С. Дягилев, И. Стравинский и С. Прокофьев
(рис. М. Ларионова)

Вокруг Стравинского образовался кружок близких друзей, с которыми устанавливались все более тесные отношения. Это были прежде всего молодые модернисты: «моднейшие парижане» — поэт Жан Кокто и художник Пабло Пикассо. Но, помимо них, здесь были и старые знакомые, такие, как Равель, Бенуа, Нижинский, художники Матисс, Гончарова, Ларионов. В салоне меценатки Э. Полиньяк, особо благоволившей к Стравинскому, он сблизился с Мануэлем де Фальей, Габриелем Форэ, Эриком Сати. Молодая французская «Шестерка» (Ж. Орик, Ф. Пуленк, Д. Мийо и др.) в эти годы также видела в Стравинском своего вдохновителя.

Кокто, Сати, Стравинский оказались в те годы вожаками французской музыкальной молодежи. Новое течение начала двадцатых годов стремилось сбросить с пьедестала Дебюсси, боролось за земное искусство, против расплывчатости, за «острую и решительную музыку» (Кокто). На смену импрессионистской эстетики Дебюсси пришли новые конструктивные тенденции, дерзко площадная, а иногда и прямо эпатирующая музыка цирка, мюзик-холлов, парадов, ярмарки, уличного примитива. Кокто играл роль эстетического лидера группы.

Позднее Стравинский много общался с писателем Андре Жидом, киноактером Чарли Чаплином, часто посещавшим французские города. В общем, все говорило за то, что надо было прочно осесть во Франции. Стравинский не хотел, однако, оставаться в Париже. Он предпочел жить в провинции — Бретани, Биарицце, Ницце.

В первые годы после возвращения во Францию композитор был по-прежнему тесно связан с Дягилевым, который продолжал постановки его балетов. В 1921 году он отправился с дягилевской антрепризой в Испанию, где с сенсационным успехом шли спектакли «Петрушки». В мадридском театре Real Стравинский впервые дирижировал своим балетом. Этими спектаклями началась его интенсивная дирижерская деятельность. Далее последовали гастрольные поездки в Бельгии, Голландии, Германии. 22 мая 1924 года состоялся первый концертный дебют Стравинского и как пианиста: он исполнил с оркестром С. Кусевицкого свой, только что написанный Концерт для фортепиано. Позже (1929) он впервые сыграл в зале Плейеля и фортепианное Капричио. В связи с этой концертной деятельностью Стравинский много работал над развитием своей пианистической техники¹.

В 1925 году композитор отправился в первую концертную поездку в Соединенные Штаты. Последующие американские турне — в 1937 и 1939 годах — все более укрепляли его творческие связи с заокеанской державой. К середине двадцатых годов относится очередное увлечение Стравинского — интерес к механическому фортепиано, сконструированному французской фирмой «Плейель». Композитора увлекла возможность создания документальной авторской записи, которая могла бы служить своего рода эталоном для исполнителей, ограничивая их «произвол». Он специально изучал акустические принципы записей и обуславливаемые ими особенности гармонии, голосоведения, приспособлял к роялю оркестровые партитуры и даже создал новую инструментовку «Свадебки», специально рассчитанную на использование механических роялей и электрогармониа.

По приглашению главы фирмы «Плейель» он жил некоторое время в его доме, в «комнате музыканта, загроможденной роялями и пианолами». Здесь именно произошла его краткая встреча с В. Маяковским, приехавшим в 1923 году в Париж. Поэт слушал музыку модного маэстро. Но, увы, встреча, видимо, не вполне оправдала взаимных ожиданий...

Увлечение пианолами прошло так же скоро, как и многие другие столь же преходящие увлечения².

¹ Своеобразной подготовкой к концертным турне явились многократные выступления его как пианиста в салоне Э. Полиньяк.

² Так, в Швейцарии он увлекался велосипедным спортом, во Франции стал страстным автомобилистом. Быстро обучившись вождению, он изъезжал в те годы на своем «Рено-Гочкисе» весь Лазурный берег.

Своеобразным пристрастием тех лет оказалось также сближение с американским скрипачом С. Душкным, с которым во многом связано рождение Скрипичного концерта и целой серии переложений для скрипки.

В 1934 году Стравинский принял французское подданство, но гражданином Франции числился недолго: с 1939 года, после третьей поездки в США, он все больше тяготеет к заокеанским землям и вскоре окончательно переселяется в Соединенные Штаты.

В 1939 году во Франции умерла жена композитора Е. Носенко. Несколько раньше он потерял мать и старшую дочь. Кончину близких композитор переживал очень остро — тогда-то впервые возникло желание переехать в другую страну. Но, помимо этой, были и другие причины. В 1936 году друзья сыграли со Стравинским дурную шутку: они уговорили его выставить свою кандидатуру в число «бессмертных» — во Французскую академию изящных искусств. На выборах, однако, он был скандально провален, и вместо него был избран довольно средний французский композитор Флоран Шмитт. Этот инцидент, видимо, не был случайностью. Уже и до того многие французы, особенно же французская музыкальная молодежь, стали изменять своему былому кумиру: все чаще раздавались голоса, требующие свергнуть с пьедестала иностранного «мэтра», не способного воплотить в музыке истинно галльский дух. Все это не проходило бесследно для самочувствия новоявленного гражданина Франции. В то же время поездки в США укрепляли его связи с американскими фирмами, оркестрами, меценатами. По их заказам он написал ряд сочинений. В 1939 году по приглашению Гарвардского университета он прочел курс лекций о своей музыкальной эстетике. Все сильнее сверлила мысль расстаться и со «второй родиной». . . Разразившаяся вторая мировая война послужила последним и непосредственным толчком к окончательному решению: пароход «Mauntbatten» доставил русского эмигранта к берегам его «третьей родины».

Чем же ознаменовался в творчестве И. Стравинского «парижский» период, длившийся около двух десятилетий?

Первые два произведения, созданные на французской земле, — «Симфонии для духовых» и Концертино для струнного квартета — еще несли на себе печать недавнего прошлого.

В струнном Концертино слышались отголоски концертирующей скрипки из «Истории солдата» (в сонатном Allegro есть целый эпизод, изложенный в виде соло скрипки): здесь вновь обнаруживались неистовство ритмов и политональная линейность, характерные для «Свадебки» и «Байки», но уже без прямых связей с русским фольклором.

«Симфонии для духовых», написанные для двадцати инструментов, посвящены памяти К. Дебюсси¹. Композитор отнюдь не стремился подражать здесь манере письма недавно умершего французского мастера. «...Напротив,— писал он в „Хронике“,— я хотел выразить охватившие меня чувства на своем собственном языке»².

Эта своеобразная манера автора сводилась к хорошо знакомой нам линейной технике, к сложной мозаике коротких попевок, порой напоминающих то русский женский причет, то озорную частушку. В сочетании с открытыми тембрами духовых инструментов эти звучания иногда вызывают в памяти колоритную музыку ансамбля владимирских рожечников — созвучия сочные, но угловатые, колющие и несколько холодные. Некоторые разделы напоминают своеобразный эффект наигрышей с «тенью»: обороты, представляющие как бы интонационно искаженные варианты основной попевки, неотступно сопровождают ее, словно преследуя. Эти терпкие диссонирующие созвучия неоднократно сопоставляются с лирическими эпизодами. Их нежная флейтовая окраска отчетливо напоминает колорит девичьих сцен из «Весны священной»; основная же трихордная восходящая попевка почти буквально напоминает тему «Весенних хороводов». В такой диалогизированной форме («ярмарочная» музыка в духе ансамбля рожечников, которой отвечает «девичье» флейтовое воркованье) построена первая, наиболее значительная часть «Симфоний».

Некоторые эпизоды «Симфоний» приобретают порой характер и литургического диалога.

В целом же произведение, не лишенное разнообразия, состоит из шести разделов: двух русских наигрышей, колокольного мотива, пасторальной темы, оживленного танца — и завершается хоральным эпизодом — наиболее привлекательной частью пьесы, хотя и несколько вялой по своему развитию. Хоральный эпизод — медленный апофеоз, проникнутый просветленной лирикой. Подобные торжественно-«весомые», просветленные апофеозы-заключения, звучащие как величественная поступь, в дальнейшем будут весьма характерны для многих произведений Стравинского. Заключительный раздел «Симфоний» позднее был переложен для рояля и издан в виде отдельной пьесы под названием «Могила Дебюсси».

В «Хронике моей жизни» Стравинский заметил по поводу «Симфоний»: «Эта музыка не создана, „чтобы нравиться“ или возбуждать страсти аудитории... Она дойдет до тех, у кого чисто музыкальное восприятие преобладает над желанием удов-

¹ Название «Симфония» связано здесь со старинным значением этого термина («ансамбль», «созвучие»).

² Хроника моей жизни, с. 145.

летворить свои эмоциональные потребности»¹. Действительно в «Симфониях», несмотря на отголоски неопрimitивизма, уже намечается поворот к классицизму. Пестрота интонационных истоков (наигрышей рожечников, хоральные интонации) здесь как бы теряет свой чувственный, конкретный облик; «рационализируясь», она нейтрализуется, приобретая интеллектуально-логический характер; активизируется сцепляемость мелких конструктивных ячеек, возрастает значение движения как такового.

Русская тематика более непосредственно была воплощена в созданной в 1922 году одноактной комической опере «Мавра» на либретто Бориса Кохно (по мотивам пушкинского «Домика в Коломне»). Мысль о создании оперы отчасти была связана с выполнением очередного дягилевского заказа — новой оркестровой редакции балета «Спящая красавица» Чайковского². Именно в этот период — весной 1921 года в лондонском отеле «Савой» — у Стравинского и Дягилева возникла идея создать произведение на основе одного из сочинений Пушкина. Умение «в едином сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада»³, по мнению Стравинского, выгодно отличало искусство Пушкина, Глинки и Чайковского от композиторов-«националистов» типа Римского-Корсакова. Это несправедливое в отношении автора «Садко» положение демонстративно запечатлено автором в посвящении «Мавры» трем корифеям русского искусства — Пушкину, Глинке и Чайковскому. Более непосредственное и реальное влияние на облик оперы имела дружба с П. Пикассо и другими художниками-модернистами начала двадцатых годов, стремление создать своеобразную музыкальную аналогию модному в те годы кубизму с его нарочитыми сдвигами и смещениями линий и объемов.

Премьера «Мавры» в Монте-Карло, под управлением Э. Ансерме (в один вечер с одноактными балетами Шабрие), успеха не имела, что вызвало большое огорчение у автора.

«Симфонии для духовых», Концертино для квартета и опера «Мавра» явились последними отголосками «русского неопрimitивизма» Стравинского. Новую страницу его творческой биографии открывал Октет для духовых, написанный в 1923 году.

18 октября 1923 года в Париже состоялось первое исполнение Окте́та. Один из его слушателей — американский композитор А. Копленд вспоминает, что в зале «наступило чувство

¹ Хроника моей жизни, с. 151.

² И. Стравинский осуществил инструментовку нескольких номеров балета, отсутствовавших в партитуре, имевшейся у Дягилева, и некоторые номера восстановил. Полное русское издание партитуры в те годы получить было трудно.

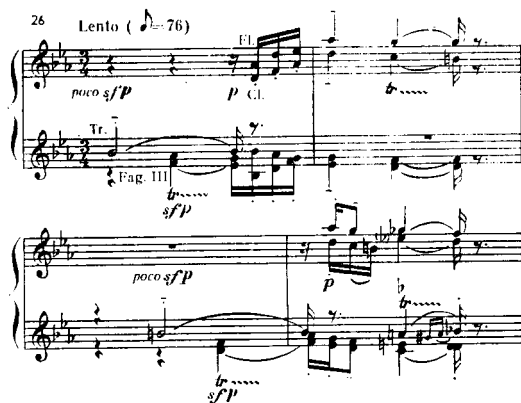
³ Хроника моей жизни, с. 153.

всеобщего замешательства». Никто не понимал, почему Стравинский «без видимой причины делает крутой поворот, предлагая публике вещь, не имеющую ничего общего с его индивидуальным стилем. Каждый задавал себе вопрос: почему Стравинский должен был заменить свой русский облик мешаниной из творческих манер, типичных для XVIII века?»¹

Рождение Октеа оказалось неслучайным в творчестве автора «Весны». За ним последовали Концерт для фортепиано, духовых инструментов и контрабасов (1923—1924), Соната для фортепиано (1923), Серенада для фортепиано (1925) и, наконец, опера-оратория «Царь Эдип» (1926—1927).

Что же нового проявилось в этой группе произведений и в чем надо искать причины столь неожиданной творческой модуляции Стравинского?

Октет написан для двух тромбонов, двух труб, двух фоготов, кларнетов и флейты². В его тембровой драматургии несомненно сказывается возникший еще в швейцарский период особый интерес к духовым, которые, по мнению композитора, обладают меньшей романтической «чувственностью» в сравнении со струнными. Трехчастную композицию Октеа открывает Sinfonia типа увертюры — с медленной староклассической, прелюдирующей интрадой:



Следующее затем блестящее Allegro moderato основано на типично полифонической теме (скачок вверх и заполняющее его нисходящее движение секвенциями):

¹ Copland A. Unsere neue Musik. Edition Kasperek, 1947, S. 77. В таком же духе высказалось и большинство французских критиков.

² В 1952 г. Стравинский внес в партитуру Октеа некоторые редакционные изменения.

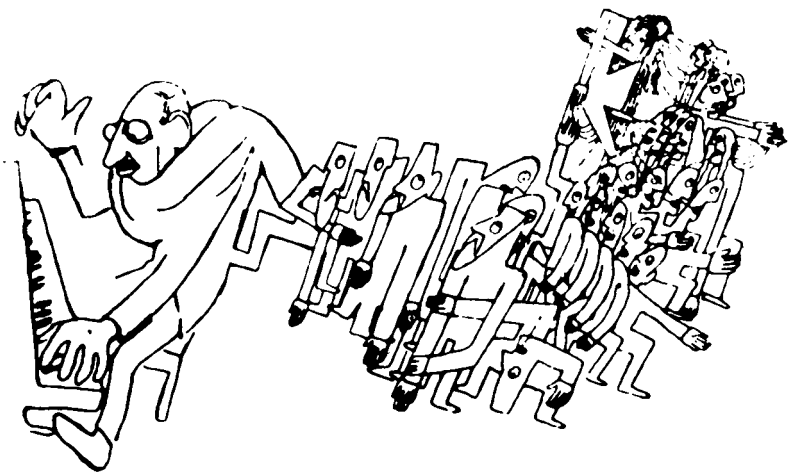


Основное ядро темы вполне могло бы принадлежать одному из авторов XVIII века, однако дальнейшее развитие — переменность метра, а также линейность фактуры, терпко звучащие параллелизмы — вносит существенный «корректив», напоминающий об индивидуальности Стравинского. Каноническим проведением этой темы заканчивается Allegro.

Главная мысль второй части Октета — Темы с вариациями — развивается в ином, лирико-трагедийном плане. Суровый мотив в сложном (с многоладовым «мерцанием») d-moll излагается флейтой и кларнетом, сочетаемыми на расстоянии двух октав. Тема эта, подобно рефрену, несколько раз проводится в неизменном виде между отдельными вариациями. Пять вариаций темы — пять блестящих тематических метаморфоз. Вторая вариация — гротескный марш в стиле Россини. Третья — забавно-грациозный вальс с порхающей флейтовой мелодией, нарочито не совпадающей с привычными гармониями сопровождения. Четвертая — галоп, исполняемый фаготом с «подыгрывающими» кларнетом, трубами и флейтой, — ироническое скерцо Октета. Пятая — наиболее сумрачная из всех вариаций — строится в виде мастерски разработанного фугато. Сам композитор считал эту вариацию наиболее удавшейся. «Замысел ее заключается в том, чтобы представить тему в периодическом повторении инструментальными парами — флейта — кларнет, фаготы, трубы, тромбоны, — что является идеей сочетания инструментов, положенной в основу Октета...»¹.

Финал Октета, нечто вроде шестой вариации, напоминает сцену ярмарки из «Петрушки», хотя здесь веселый «ярмарочный» колорит соответствует скорее итальянским буффонным увертюрам, нежели разудалой русской пляске. В финале особенно изощрена метроритмическая ткань. Полиметрические эффекты удивительны, иногда они приобретают характер кунштюка. Так, в кульминационный момент возникает тройная полиметрия, причем каждый из голосов развивается с внутренним акцентным варьированием. В результате именно линейного развития возникает гармоническая (функциональная) полиритмия: гармония, как и голоса, развиваются не синхронно, в результате чего по вертикали неоднократно ощущается полифункциональность. Как это часто случалось в сочинениях этого

¹ Dialogues and a Diary, p. 71.



И. Стравинский
(рис. Ж. Кокто)

периода, сложная полиметрия кульминации сменяется в коде нарочитой квадратностью, оstinатной гармонией, ритмической равномерностью, ладогармонической синхронностью всех голосов (равномерная аккордика) с угасанием звучности.

Фортепианный концерт написан Стравинским для рояля с духовыми; из струнной группы участвуют только контрабасы. В Концерте, также как в Октете, три части: I — *Largo*, *Allegro*, *Largo*, II — *Larghissimo*, III — *Allegro*. Торжественное вступление *Largo* ассоциируется с медленными ариями Генделя или Баха. Обращает на себя внимание пунктированная ритмика, типичная для музыки XVIII века; позднее она встретится и в «Аполлоне Мусagetе», и в «Орфее»:



На основе староклассических ритмов и интонаций Стравинский конструирует и следующее далее *Allegro*, тема которого выросла из торжественного вступления; однако развитие *Allegro* гораздо более импульсивно и терлко по звучанию, чем его «барочные» модели. Резкость смен фортепианных *solì* и оркестровых *tutti* возросла во много раз. Характерны «клевания» мед-

ных на слабых долях такта во время фортепианных пассажей, политональные наложения. Повторением темы Largo после небольшой фортепианной каденции заканчивается вся первая часть.

Напевная мелодия второй части (порученная солирующему фортепиано в среднем регистре) снова рождает в памяти музыкальные образы великих классиков начала XVIII века. Только бифункциональные гармонии сопровождающих аккордов выдают современное происхождение этой музыки.

Ретроспективный характер придан и второй лирической теме, основанной на скромной диатонике:

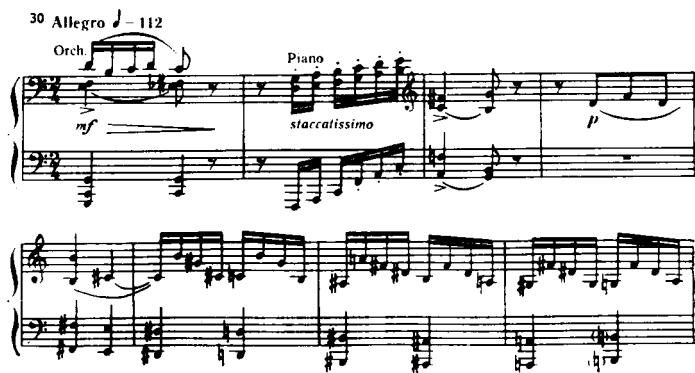


Но и здесь возникающие противосложения с замысловатым ритмическим рисунком вносят «поправку времени»:



Интонационное «столкновение» тем, по мере развития все обостряющееся, заставляет вспомнить о более ранних образцах «тематической работы» Стравинского. После двух динамических подъёмов (грузные звучания медных вдруг сменяются далеким «эхо» солиста) вновь возвращается первая тема, звучащая теперь как воспоминание...

Третья часть Концерта начинается повторением последнего такта предыдущей второй части, но в динамизированном варианте:



И снова в облике темы проглядывают характерные черты полифонического тематизма XVIII века, в частности в типичной кодетте, материал которой используется в дальнейшем для имитаций. В этой части, пожалуй, в наибольшей степени впечатляет контрапунктическая техника Стравинского с различными метрическими перемещениями мотивов.

Концерт завершается спокойным, величественным *Lento* (повторяющим музыку торжественного вступления к первой части), за которым следует лаконичное взрывчатое фортепианное заключение. Это сочинение неоднократно исполнялось самим автором.

В Концерте для фортепиано, как и в Октете, Стравинский использует классические формы (староклассическое *Allegro*, трехчастные построения, вариации), воскрешая ритмоинтонационную практику композиторов первой половины XVIII века, токатную и полифоническую фактуру.

Исходя из этих традиций, он многое динамизирует, особенно в ладовом и метрическом отношениях: звучания жесткие, остро диссонирующие. Таково хотя бы заключительное *Lento* Концерта, в котором пунктированная торжественная тема излагается бифункциональными созвучиями (доминанта и тоника ля минора) на фоне «восклицающих» малых нон у духовых. Здесь в изобилии встречаются метроритмические кунштюки, придающие «моделируемому» интонационному материалу резко обостренную импульсивность; в этой части сосредоточены наиболее виртуозные сольные эпизоды, основанные на чисто концертном соревновании фортепиано и оркестра.

В целом Концерт — более строгий по форме, чем Октет, — оставляет впечатление довольно холодной и порой рационалистической музыки, в которой знакомые интонации и приемы XVIII века сильно деформированы и «подперчены». В подобных неоклассических произведениях Стравинского на смену русской мелодике приходят более нейтральные интонации немецкой и итальянской полифонической музыки XVII и XVIII столетий.

Октет воспринимается гораздо живее, видимо, благодаря остроумному использованию в нем жанровых приемов.

В том же конструктивном стиле написаны Соната для фортепиано¹, оркестровые сюиты и «Серенада» для фортепиано, в которой заметна стализация контрапунктических танцевальных сюит старых итальянцев (особенно во второй ее части —

¹ И в этом случае Стравинский пояснял, что название «соната» он использует в старинном его значении (от слова *sonare* — звучать). По признанию автора, в период сочинения сонаты он стремился обогатить свою фантазию проигрыванием фортепианных сонат Бетховена.

Романсе). В «Серенаде», так же как и в Концерте, рояль трактуется сухо, как ударный инструмент,— без педали, без нарастаний и убываний звука, но с различными динамическими эффектами «ударности».

«Серенада» выдержана в духе старинных инструментальных сюит и состоит из четырех частей: вступительной торжественной интрады, большого сольного виртуозного эпизода — «приветствие артиста своему патрону» (Стравинский), танцевальной части и заключения. Хотя тональность сочинения определена автором уже в заглавии — «Серенада в ля», эта тональность, по его словам, весьма условна: она лишь означает, что *ля* является центральным звуком-полусом, к которому тяготеет все звучание пьесы.

«Серенада» не раз исполнялась самим автором и уже в двадцатые годы была записана на пластинку одной из американских фирм. Появление целой группы фортепианных произведений было несомненно связано с началом интенсивной концертной деятельности самого автора.

Исходный образ Сонаты — двенадцатиступенный звукоряд, развернутый опять-таки в линейном плане и тонально опирающийся на мажоро-минорный лад *до*. Подобно «Симфониям», Октету и «Серенаде», в этом сочинении приобретает более важное значение смена усиления и угасания характерных интонационных оборотов (часто классицистически обобщенных — гаммо- и арпеджиообразных), чем развитие тем-образов; эти общие формы движения основываются обычно на мелких интонационных ячейках, которые искусно перемещаются, по-разному сцепляются, взаимозаменяются, явно демонстрируя эстетический примат конструктивного, рационального начала над эмоционально-образным.

В 1926 году — после довольно длительного перерыва в сочинении для театра — у Стравинского вновь возникает желание обратиться к музыкально-драматургическому жанру. На этот раз он задумал написать сочинение на самый известный, «вечный» сюжет, с тем чтобы сосредоточить весь интерес слушателей только на собственно музыкальном решении. С таким предложением композитор и обратился к своему другу Жану Кокто, который порекомендовал сюжет античной трагедии, в частности «Царя Эдипа» Софокла. Эта мысль вполне соответствовала неоклассическим симпатиям Стравинского¹. Он внес, однако, существенное дополнение: задуманное произведение должно звучать на латинском языке — классическом языке древних, далеком от современной повседневности. «Мне всегда казалось,—

¹ Примерно двадцать лет назад этот же сюжет — в присутствии Стравинского — был предложен Ф. И. Шаляпиным Н. А. Римскому-Корсакову.

утверждал он,— что для передачи возвышенного душевного состояния необходим особый язык, а не тот, на котором мы говорим каждый день».¹ Работая над либретто Жана Кокто, сделанный по Софоклу (латинский перевод Даниелю), Стравинский писал: «Какая это радость сочинять музыку на условный, почти что ритуальный язык, верный своему высокому строю! Больше не чувствуешь над собой власти предложения, слова в его прямом смысле... Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом. ...Он может разложить его так, как хочет, и уделить все свое внимание тому первичному элементу, из которого он состоит, а именно слогу. Не так ли поступали с текстом старые мастера строгого стиля?»²

Уже по этим высказываниям автора можно судить о новых тенденциях в его творческом мышлении, которые, однако, были подготовлены в прошлом. Невольно вспоминается его влечение к ритуальному языку, к архаической фонетике, проявлявшееся в период работы и над «Свадебкой», и над «Байкой про Лису...». Но если в те времена его интересовала русская фольклорная архаика, то теперь он пытается оживить античную (используя латынь Цицерона) возвышенную речь, соответствующую «скромным и безымянным формулам далекой эпохи». И этими «безымянными формулами» композитор собирался широко пользоваться в опере-оратории «Эдип», «суровый и торжественный характер которой как нельзя более к этому подходил»³.

Новое произведение было закончено в марте 1927 года. Как сюрприз к двадцатилетию дягилевского балета оно было показано сначала в концертном исполнении в салоне княгини Полины. 30 мая того же года состоялось первое представление «Эдипа» в парижском театре Сары Бернар «между двумя действиями балета»⁴. Премьера не имела успеха, он пришел позднее, когда «Эдип» был исполнен под авторским управлением, а также под управлением Отто Клемперера (берлинская постановка).

Но пора, однако, ответить на вопрос: каковы же были причины столь крутого поворота Стравинского к полифоническим традициям строгого стиля, к старинным формам классицизма?

Стравинского часто обвиняли в том, что сам он никогда не объяснял этих причин; более того, «модуляция» в неоклассицизм вызвала на первых порах немало нападок и колких насмешек в адрес композитора. Они проникли даже на театральную сцену. В одном из парижских театров была даже поставлена пародийная пьеса под названием «Протеизм»; третью

¹ Хроника моей жизни, с. 186.

² Там же, с. 190.

³ Там же, с. 194.

⁴ Там же, с. 195.

картину, разыгрываемую сатирами, написал А. Шёнберг (текст и музыка). В ней звучал следующий диалог:

Кто там стучит на барабане?
— Это маленький Модернский,
Он заплетает свои косички,
Которые ему вполне к лицу!
— Как истинно фальшивые волосы!
— Как парик!
Совсем как... (по крайней мере,
маленький Модернский так себе представляет!).
...Совсем как Папе Баху!¹

В августе 1924 года в варшавском ежемесячнике «Музыка» появилось примечательное интервью Стравинского, в котором он попытался как-то развеять недоумение своих слушателей по поводу пережитого им стилистического поворота: «Музыка новых сочинений — Симфоний для духовых, Октета для духовых, Концерта для рояля, Сонаты для рояля — музыка с ног до головы — чистая музыка, — утверждал композитор. — Эта музыка сухая, холодная, ясная и пенистая, как шампанское. Кончилось время, когда я старался обогатить музыку, теперь я хочу строить ее (разрядка моя. — Б. Я.). Я не ратую больше за то, чтобы расширять круг ее выразительных возможностей, а пытаюсь представить себе правдивое содержание музыки. Это, может быть, причина того, что кое-кто из моих поклонников перестал меня понимать... Я возвращаюсь к Баху, к светлой идее чистого контрапункта, который богато использовался и раньше Баха... Чистый контрапункт мне кажется единственно возможным материалом, из которого выковывается настоящая и долговечная музыка. Его место не может заменить ни тончайшая гармония, ни богатейшая оркестровка, ни формы, построенные на модуляционных и гармонических ходах. Это музыкальные псевдоформы, которые в большей или меньшей мере удачно могут прикрыть швы между частями. И не гармония с ее непостоянной сутью, а как раз контрапункт — лучший материал для музыки будущего... Этот идеал чистого контрапункта и придал моим последним сочинениям новый стиль, который я имею намерение распространить в самых небольших центрах...»²

Так Стравинский пытался объяснить свой переход на иные стилевые рельсы. Его поворот к неоклассицизму не был исключением для тогдашней художественной практики Запада. Эта тенденция проявилась достаточно широко, особенно у французов, и не только в музыке. В один год с «Эдипом» сочинялась «Антигона» Онеггера (на либретто того же Кокто), несколько раньше Онеггер создал «Царя Давида», Мийо закончил трило-

¹ Этот хор позднее был включен в сюиту А. Шёнберга «Три сатиры для смешанного хора».

² Цит. по: Музыка (Украина), 1925, № 2, с. 81—82.

гию по Эсхилу, Сати написал своего «Сократа», Пуленк — Сонату для духовых. На той же основе рождались «Скарлаттиана» А. Казеллы, «Бахианы» Вила Лобоса. Староклассические инструментальные формы отчасти применялись и в «Воццеке» Альбана Берга. Те же тенденции нетрудно обнаружить у Хиндемита («Житие Марии»), у де Фалья (Концерт для клавишного балла) и т. д. Пикассо пишет тогда же своих неоклассицистических «Купальщиц» (1918) и «Двух натурщиц» (1921). Разумеется, эти общие тенденции возрождения черт музыки классицизма и барокко проявлялись (и стимулировались!) далеко не одинаково у различных композиторов. И все же тенденции эти были во многом общими.

В чем причины возрождения староклассических форм именно в ту послевоенную эпоху?

Еще в предвоенные и военные годы в западноевропейском искусстве, как мы хорошо знаем, интенсивно проявились черты кризиса, лихорадочные поиски новых путей. В творчестве А. Шёнберга и его учеников утвердились атональные принципы. Была объявлена война функциональной гармонии, традиционным формам XIX века. Буржуазное искусство XX века в основном развивалось по пути воинствующего отрицания эстетических принципов романтизма. Популярность Стравинского обусловлена прежде всего его непримиримой борьбой с обветшалыми традициями музыкального романтизма XIX века. Его ценили как художника, взорвавшего старые формы, раскрепостившего стихию ритма, смело расширившего ладовую систему — прежде всего за счет политональных гармоний, полидиатонизма.

В значительной мере на этой основе после «Весны священной» возникли различные новейшие «школки». Их цели были скорее разрушительными, негативными, направленными против традиций, чем созидательными. Процесс «революционизирования» музыкального языка все обострялся, этому способствовала общая атмосфера искусства, стремившегося к новым сенсациям, к все более дерзкому эпатированию слушателя, зрителя, читателя. Военные и послевоенные периоды, как правило, резко повышают экспрессивность чувствования, рождая, особенно в среде художественной интеллигенции, элементы психической возбужденности, конфликтности, порой и неустойчивости.

В этой атмосфере и возник в послевоенные годы неоклассицизм как некое отрезвляющее течение, своеобразное творческое «противодвижение» эпохи¹. В сочетании с разрушительными

¹ Интересно, что в начале 80-х годов XIX века элементы стилизации, напоминающие неоклассицизм, появились в творчестве П. И. Чайковского как своего рода «противоядие» формирующимся на Западе новым музыкальным тенденциям: «Переживаемая нами эпоха отличается от предыдущих той характеристической чертой, что композиторы гонятся за хорошенькими и пикантными эффектами. Музыкальная идея ушла на задний план. Она сделалась не целью, а средством к изобретению того или иного соче-

тенденциями оно формировало то ведущее противоречие, которое и стимулировало жизнь буржуазного искусства XX века. Именно в этом, прежде всего, историческое значение неоклассицизма для западноевропейской культуры.

В атмосфере послевоенного времени музыкальное наследие старых методов эпохи классицизма и барокко представлялось многим художникам спасительным «якорем» — фактором, способным внести в современное искусство необходимую мудрую уравновешенность вечных общечеловеческих жизненных принципов, трезвость, устойчивость сознания, объективность мышления. Староклассические формы казались неким организующим началом, укрощающим анархию формы и языка всякого рода нигилистических «измов», началом, которое было подсказано логикой исторического развития буржуазной художественной культуры. Естественно, что эти формы могли быть заимствованы у художников отдаленных, социально-устойчивых эпох — именно в этом заключался необходимый фактор «порядка» и «дисциплины». То, что это были контрапунктические формы XVI, XVII и XVIII столетий, а не XIX столетия, объясняется как общими антиромантическими тенденциями в западном искусстве XX века и его эстетическими принципами («эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам близки...»¹), так и конкретными процессами в области музыкального языка, достаточно ощутимым ограничением значения конструктивных функций мажоро-минорного мышления.

И. Стравинский и здесь оказался для западного искусства лидером. Он первым предпринял в своей творческой практике попытку соединить «эмансипацию диссонанса» музыки XX века с идеей формально-стилистического «порядка», во многом заимствованной у старых мастеров контрапункта. Это была попытка — по-своему не лишенная мудрости — остановить разрушительный поток времени, охладить чрезмерно «разгоряченную» фантазию современных художников. Неоклассицистическое «переохлаждение» (термин Г. Эйслера), прокламируемое Стравинским и его коллегами, как бы компенсировало «перегрев»,

тания звуков...» (*П. И. Чайковский. О композиторском творчестве и мастерстве. М., 1964, с. 115*). На это справедливо указывает Ю. Кремлев в своей книге «Симфонии Чайковского» (*М., 1955*). Сходные тенденции к стилизации музыкальных форм XVIII века проявлялись у Грига («Гольберг-сюита»), Брамса, Франка, Регера и др. Наконец, подобные же тенденции возникли у импрессионистов (Сонаты Дебюсси, «Павана», «Античный менуэт» Равеля и др.). В этом случае едва ли не главным стимулом были попытки обогатить национальную основу современной музыки, ибо в ретроспективных тенденциях французских импрессионистов основное место занимал отечественный классический стиль инструменталистов XVIII века.

¹ Хроника моей жизни, с. 154.

создаваемый музыкальным экспрессионизмом. В противоположность автору «Эдипа» экспрессионисты остро и горячо реагировали на окружающую жизнь, воспринимая ее, однако, чаще всего односторонне, как чередование катаклизмов, рождающих страх и ужас, страдание и одиночество.

Начиная с этого времени, Стравинский все чаще и императивнее использует в своих высказываниях термины «порядок», «дисциплина», понятия конструкции и организации звукового материала. Совершенство произведения, по мнению композитора, требует того, чтобы все «дионисийские» его элементы, которые возбуждают композитора и приводят в движение силу его фантазии, соответственно были бы проконтролированы разумом ранее, чем мы «преддадимся наслаждению ими». «Дисциплина — превыше всего!» — эта аполлоническая заповедь составляла теперь сущность эстетического *credo* Стравинского. «Чем больше искусство контролируется, ограничивается и обрабатывается, тем оно свободнее»¹, — замечает он в эти годы.

Автор «Эдипа» ищет новую образность не в декоративности, былой звуковой расточительности («Время требует музыки, в которой декоративный момент отступает перед духовным»²), а в лаконизме изложения, медленных темпах, в устойчивости образов, их большей классической уравновешенности и соотнесенности. Он идет, как заметил сам композитор еще в связи с «Весной священной», к «большей абстракции», интеллектуализации и универсальной обобщенности образов. Инструментальная сфера музыки становится для него теперь основной; мир сказок, развитой образной сюжетики, картинности сменяется стремлением к концертности, «игре» чистых образов.

Следует отметить, что для Стравинского такой поворот, видимо, вызван не только поисками в послевоенное время большей уравновешенности, насыщенности музыки рационалистическим началом, «наджизненной» мудростью, но и «европеизацией» его творчества, почти окончательным отказом от фольклорных основ родного искусства, стремлением стать близким слушателям обоих полушарий. Кстати говоря, об этом свидетельствует и отбор сюжетов в программных произведениях с литературным текстом.

И все же этот период называется по праву «неоклассицистическим», ибо в подавляющем большинстве случаев и в инструментальных и в вокальных сочинениях этого времени Стравинский отнюдь не пассивно использовал староклассические формы и приемы развития. Между музыкальными «моделями» эпохи барокко, избираемыми им, — будь это концертные или ораториальные формы — и реальными произведениями Стра-

¹ Musik der Zeit, 1955, Heft 12, S. 54.

² Цит. по: Kirchmeyer N. I. Stravinsky Leitgeschichte im Personlichkeit-sbild. Regensburg, 1958, S. 240.

винского — автора, действующего в современности, всегда ошутима дистанция времени. Более всего она проявляется в интонационной стороне, ладогармоническом мышлении, что и оправдывает важнейшую приставку «нео» — в стилизовом понятии «неоклассицизм», «необарокко» — в отличие от многочисленных примеров стилизации под классицизм, под барокко, что порой можно встретить и у самого Стравинского.

Что же касается конкретного творчества эстетического результата этого нового периода, то его нельзя оценить однозначно — он был достаточно противоречивым: именно в этот отрезок времени наследие Стравинского пополнилось целой серией эмоционально-холодных, конструктивно-рационалистических опусов. Однако такие сочинения, как Октет, «Царь Эдип», «Симфония псалмов», Скрипичный концерт, содержат в себе много истинно высокой музыки, способной доставить эстетическое наслаждение.

Вслед за «Эдипом» Стравинский написал два новых балета: «Аполлон Мусaget» (1927—1928) для фестиваля современной музыки в Вашингтоне и в 1928 году — «Поцелуй феи» (по заказу балерины Иды Рубинштейн). Обращение к классическому танцу именно в эти годы тоже показательно: «...в классическом танце,— писал Стравинский,— я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над „случайностью“»¹.

«Аполлон Мусaget» был последней премьерой Стравинского (12 июня 1928 года в парижском театре С. Бернар), осуществленной труппой Дягилева, с которой он был связан около двадцати лет.

«Аполлон Мусaget» — балет почти бессюжетный. В двух его картинах (десяти эпизодах) воплощен миф об Аполлоне и музах. В балете фигурируют только три музы из девяти — Каллиопа, Полигимния и Терпсихора. Вновь проявленный интерес к греческой мифологии уже не был столь неожиданным после оперы на сюжет Софокла, но колорит древней Греции оказался здесь еще более условным².

В Прологе дается трехчастная симфоническая картина рождения и «выхода в свет» Аполлона — вдохновителя муз.

Действие происходит у подножья горы Олимп. Тяжелые ритмы Largo возводят о рождении Аполлона. Сменяющее их быстрое изящное движение рисует появление двух богинь, которые выражают новорожденному свою почтительность, коронуют юного бога красоты и вручают ему арфу как символ пове-

¹ Хроника моей жизни, с. 156.

² «Думали ли Вы о Греции, когда писали „Аполлона Мусagета“?» — спросил у автора один журналист. «Нет, я думал о струнах», — ответил композитор.

лителя муз. Под возвращающиеся медленные ритмы богини ведут Аполлона на Олимп.

Вторая картина разворачивается на фоне сельского пейзажа Греции. Аполлон танцует свою элегическую вариацию под аккомпанемент солирующей скрипки. Появляются музы поэзии, пения и танца. Аполлон вручает Каллиопе грифельную доску, символ поэзии. Полигимнии — маску, символ театра, и Терпсихоре — лиру (*Pas d'action*).

Каждая из муз выражает свою радость. Каллиопа — в музыке, написанной в размере александрийского стиха (двенадцатислоговая строка в шестистопном ямбе, с музыкальным размером $\frac{9}{8}$ или $\frac{3}{8}$). Полигимния — в живом движении двухчетвертного такта, сменяющемся позднее на $\frac{3}{4}$; она также полна желания поправиться Аполлону. Терпсихора танцует под музыку, близкую к соло Каллиопы, но в ином, более подвижном пунктированном ритме (*Allegretto* $\frac{3}{8}$).

Наконец, в заключение своей медленной вариации Аполлон в сцене выражает удовлетворение своими «подопечными». В дуэте с Терпсихорой он демонстрирует классическую строгость пластических движений.

В заключительном танце объединяется весь исполнительский квартет. Аполлон сопровождает муз к триумфальной колеснице, в которой они должны совершить путешествие по «белу свету», неся счастье людям. Весь балет заканчивается величественным апофеозом (*Largo e tranquillo*): Аполлон по зову отца восходит со своими музами на Парнас.

Музыка этого «белого балета» — «мифологической идиллии» — почти целиком диатонична; оркестр — одни струнные (16 скрипок, 6 альтов, 8 виолончелей и 4 контрабаса). В основу музыкальных номеров положены известные дансатные формулы эпохи балетов Люлли, в особенности это касается Пролога — изящного *Allegro*, окаймленного медленным, величавым *Lento*. В дальнейшем здесь можно услышать и другие музыкальные реминисценции — вплоть до Вагнера¹.

Традиционные ритмы, мелодические формулы, например с пунктированными оборотами, широко применяемые в танцах Аполлона, обновляются, как и обычно, переменными метрами, жесткими гармоническими последовательностями, модулирующими мелодическими линиями.

Наиболее яркими эпизодами балета являются вариации Каллиопы, в которых интересно воспроизведен метрический размер александрийского стиха Буало. Этим вариациям автор предпосылает в качестве эпиграфа строки из «Поэтики» Буало: «Que

¹ С. Прокофьев в письме к Н. Мясковскому не вполне справедливо писал о том, что «материал в „Мусегетте“ жалкий, и к тому же нахватавшийся из самых зазорных карманов: и Гуно, и Делиб, и Вагнер, и даже Минкус» (Советская музыка, 1961, № 4, с. 23).

toujours dans vos vers le sens coupant les mots suspende l'hémistiche et marque le repos»¹. Эта дванадцатислоговая строчка с цезурой после шестой определяет метрику мелодии ($\frac{9}{8}$ и $\frac{3}{4}$) средней части всего номера, включая и скрипичные каденции; почти во всех частях господствует ямбический размер («угрожаемое в ямбах» — таков, по словам автора, был новый его музыкальный замысел), лишь в *Pas d'action* он замаскирован. Этот классицистический мелос нарочито нейтрален и свободен от каких-либо национальных влияний; с другой же стороны, здесь мы встречаем необычно длинные для Стравинского фразы — прямой шаг к последующей полифонии протяженных линий. Как контраст звучит вариация Полигимнии — живая, активная, на шестнадцатых. Ее сменяет нарочито величественная вариация Аполлона с каденциями инструментов, мелизмами, характерным окаймлением — церемонным «реверансом».

В Коде (в танце четырех) неожиданно возникают синкопированные ритмы, вызывающие в памяти музыку джаза. Апофеоз балета снова возвращает нас к красивому, но холодному дифирамбическому звучанию.

Музыка «Мусагета» — типичный пример реставраторского конструктивизма Стравинского, его стремления скроить по-новому классические интонационные формулы. Так, беря за основу старую схему вариаций эпохи Люлли, он модернизирует их введением переменных метров, изменяет гармонический склад аккомпанемента; избегая традиционных тоново-доминантовых формул, создает модернизированную линейную графику. Все это оставляет впечатление рафинированного, высокого, порой изящного музейного искусства.

Заслуживает внимания лишь одно важное обстоятельство: автор «Аполлона Мусагета» сознательно стремился вернуть музыке протяженную мелодию, совсем было утерянную во многих прежних его сочинениях. В связи с работой над «Мусagetом» он написал в своих мемуарах: «Возвращение к изучению и разработке мелодии с точки зрения исключительно музыкальной показалось мне своевременным и даже настоятельно необходимым. Вот почему мысль написать музыку, где все бы тяготело к мелодическому принципу, неудержимо меня привлекала»².

Это новое для Стравинского «тяготение к мелодии» особенно сказалось в балете-аллегории «Поцелуй феи». В этом балете Стравинский, как отмечалось, окончательно отходит от своей прежней манеры комбинирования коротких попевок, обращаясь к протяженным мелодиям. В связи с приближением даты —

¹ «Пусть всегда в ваших стихах чувство, поглощая слова, членит двустихия и отмечает цезуру».

² Хроника моей жизни, с. 199.

тридцатипятилетия со дня смерти П. Чайковского — он задумал построить партитуру нового балета на мелодиях любимого им русского композитора. В основу либретто были положены сюжетные мотивы из сказки Андерсена «Снежная королева». Либретто помогал писать Александр Бенуа.

В балете — четыре картины. Первая картина. Снежная буря, во время которой эльфы из свиты Феи похищают ребенка у матери. Фея запечатлевает на лбу ребенка поцелуй. Вторая картина. Веселый сельский праздник. Среди танцующих Молодой человек (когда-то отмеченный поцелуем Феи) и его Невеста. Фея под видом цыганки гадает Молодому человеку по руке и предсказывает ему большое счастье. Третья картина. Фея ведет Молодого человека на мельницу, где его Невеста веселится и играет с подружками. Фея исчезает. Невеста уходит, чтобы надеть фату. Четвертая картина. Появляется Фея. На ней фата. Молодой человек принимает ее за Невесту и говорит ей о своей любви. Увидев ошибку, он пытается освободиться от чар Феи, но попытки его тщетны. Он в ее власти. Фея уносит его далеко — в страну вне времени и пространства. Эпilog. Декорация изображает бескрайние просторы небес. Появляются Фея и Молодой человек. Под звуки колыбельной Фея дарит ему второй поцелуй — на этот раз она целует ступню его ноги.

В музыке балета нетрудно узнать популярные мелодии Чайковского, подчас все же несколько «препарированные» Стравинским.

В первой картине использована музыка «Колыбельной в бурю» с ее «вьюжными» хроматическими гаммами, а также интонации из Баллады Томского («Пиковая дама») и попевка из песни «Зимний вечер» (ор. 54).

Картина деревенского праздника окаймляется веселой попевкой валторны, взятой из фортепианной «Юморески» Чайковского. Здесь же живо звучат наигрыш «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома» и контрастирующий с ним изысканный «Ната-вальс». Сцена гадания — колоритный эпизод в праздничной картине, не вырывающийся из общего ее стиля.

Начало третьей картины как бы имитирует симфонический антракт из балета «Спящая красавица». Здесь же использованы мелодии из скерцо Третьей симфонии и фортепианного Ноктюрна. С ними контрастирует виолончельное соло с напевом из Серенады (ор. 63). Последняя картина — музыкальная поэма на тему романса «Нет, только тот, кто знал» с искусной имитационной тканью. Заканчивается балет возвышенным лирическим апофеозом на тему начальной «Колыбельной в бурю». Близость к музыке Чайковского не ограничивается точным воспроизведением его мелодий; некоторые номера, скажем, начинаются попевкой Чайковского, но далее развиваются вполне своеобразно «по-стравински»: так, музыка второго и третьего

тактов (цифра 166 партитуры) взята у Чайковского; партия же арфы — Стравинского; эпизод (цифры 131—158) — имитация знаменитых вариаций из «Спящей красавицы».

Музыка балета «Поцелуй феи» — образец высокого мастерства Стравинского. Техника мотивной мозаики, переплетения, сочетания мотивов превосходна: автор достигает убедительной художественной цельности, объединяя различные напевы в одно целое. В лучших эпизодах балета Стравинский тонко модернизирует Чайковского, искусно отбирая для себя наиболее остро звучащие мелодические обороты и тактично обостряя их ладовое окружение; в частности, он стремится ограничить функции доминантовости в каденциях и несколько «приперчивает» гармонию. Всюду ощущаешь, что осуществить все эти задачи было очень нелегко, ибо, как уже упоминалось, Стравинский оперирует здесь длинными мелодическими построениями, трудно поддающимися обновленной гармонизации. Поэтому и облик самого Стравинского в музыке этого балета проступает менее явно, чем, например, в «Пульчинелле».

И вместе с тем порой трудно отделаться от ощущения известного выхолащивания эмоционального начала в музыке Чайковского — того, что Б. В. Асафьев метко называл «общительностью» его интонаций. Что же касается эпизодов, построенных на собственных темах Стравинского, то они значительно проигрывают по свежести и силе выразительности в сравнении с бессмертными мелодиями автора «Пиковой дамы».

Резко отрицательно оценил «Поцелуй феи» С. Дягилев, назвавший это произведение «мертворожденным». Но его критика была вызвана, видимо, не только действительной оценкой нового сочинения (оно, разумеется, не могло импонировать Дягилеву!), но и досадой по поводу «измены» его автора: Стравинский окончательно перестал «обслуживать» своего постоянного заказчика. И когда на следующий год Дягилев умер в Венеции, Стравинский, отдав дань уважения памяти своего «духовного отца», написал следующие слова, примечательные своей трезвостью: «„Модернизм“ во что бы то ни стало, в котором сквозила боязнь потерять передовое положение; поиски сенсации; неуверенность в выборе дальнейшего пути — все это создавало вокруг Дягилева нездоровую атмосферу, с которой он мучительно боролся. Все это, вместе взятое, мешало мне разделять многое из того, что он делал, и наши отношения в силу этого становились менее откровенными. . . »¹

В 1929 году, готовясь к очередному концертному турне, Стравинский создал еще один фортепианный опус — Каприччио для рояля с оркестром. Это жизнерадостное произведение своей блестящей виртуозностью, а отчасти и интонационно приближается к умеренно романтическому пианизму Вебера и Мен-

¹ Хроника моей жизни, с. 223.

дельсона. По форме Каприччио напоминает свободную фантазию с активным применением имитационной фактуры.

«Капризность» вновь претворена главным образом в обилии метроритмических находок. Иной раз, например в первой части, композитор виртуозно варьирует (акцентно) двухзвучную попевку, а то и один звук, который возникает неожиданно буквально на всех долях такта. Это касается не только верхних мелодических голосов. И оstinатные формулы баса, по существу лишенные гармонического «наполнения», также метрически варьируются. Во второй части Каприччио мотивы (шестнадцатыми и тридцатьвторыми) горизонтально сдвигаются с поистине неисчерпаемой фантазией и все это к тому же осложняется созданием метрических конфликтов целых мотивов и акцентов по вертикали. В финале произведения преобладает токатно-моторный характер.

«Это форма (Каприччио.— Б. Я.),— пишет Стравинский,— давала мне возможность развивать мою музыку, чередуя эпизоды различного характера, которые, следуя друг за другом, придают произведению ту капризность, от которой и происходит само название»¹.

«Симфония псалмов» написана в 1930 году по заказу русского дирижера Сергея Кусевицкого, возглавившего прославленный в США Бостонский оркестр. В честь пятидесятилетия этого коллектива были написаны также Четвертая симфония Прокофьева, «Бостонская симфония» Хиндемита, Первая симфония Онеггера и другие произведения.

В инструментально-хоровой композиции с большим контрапунктическим развитием Стравинский, по его собственному признанию, стремился отойти от привычных схем немецкой романтической симфонии XIX века, от традиций ушедшей эпохи, идеи и язык которой нам теперь «особенно чужды именно потому, что мы на них выросли»². Желая во что бы то ни стало избежать «излишней» экспрессивности, автор исключил из состава оркестра скрипки и альты. В партитуре почти равная роль отведена и оркестру и хору, как это бывало у старых мастеров эпохи барокко. Тексты для хоровой партитуры взяты из псалтыря в ортодоксальной редакции католической церкви (Vulgata).

Премьера «Симфонии псалмов», написанной «Во славу господу бога» и посвященной Бостонскому оркестру в честь его пятидесятилетнего юбилея, состоялась в том же году одновременно в двух городах: в Брюсселе — под управлением Э. Ансерме и в Бостоне — под управлением С. Кусевицкого.

¹ Хроника моей жизни, с. 228.

² Там же, с. 231.

В Америке Стравинский подружился с известным скрипачом Самуилом Душкиным. Знакомство их произошло несколько раньше в Висбадене. Непосредственным результатом этой дружбы явился Скрипичный концерт, сочиненный летом 1931 года в Гренобле и Ницце. Сюда специально приехал Душкин, оказавший автору большую помощь при сочинении скрипичной партии. Консультировался композитор и у П. Хиндемита. В октябре того же 1931 года концерт был впервые исполнен Душкиным в Берлине.

Для совместных выступлений с Душкиным Стравинский сочинил в 1932 году еще одну скрипичную пьесу — Концертный дуэт для скрипки и фортепиано в манере французских пасторалей Люлли с лейттемой, объединяющей все его пять частей.

В 1933 году создана по заказу Иды Рубинштейн мелодрама «Персефона» (в 1949 году — вторая редакция). В основу текста была положена пьеса Андре Жид¹. Сюжет, заимствованный из древнегреческого эпоса, повествует о юной и наивной дочери богини Деметры Персефоне, похищенной Плутоном — повелителем подземного мира.

Персефона спускается в царство теней... Впервые видит она страшные образы мрака и зла. «Как могу я отныне смеяться и петь!.. — восклицает она. — Теперь, после того, что я здесь увидела. Когда народ страдает и живет в ожидании лучшего?»

Символические образы античной мифологии воплощены Андре Жидом высокопоэтично, но с явным религиозно-морализующим оттенком. Тема сострадания, уже привлекавшая однажды Стравинского в «Царе Эдипе», на этот раз раскрылась в несколько ином художественном плане. Это было синтетическое искусство, сочетающее художественное слово, музыку и танец. Сам автор определил жанр произведения как танцевальную пантомиму с вокализмом и разговорным текстом. Образцом и для Андре Жиды, и для Стравинского могла послужить известная мистерия Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна», поставленная с успехом Идой Рубинштейн и ее труппой еще в 1911 году. Не исключено, что форма мелодрамы была подсказана самой балериной, так как «Персефона» сочинялась по ее инициативе.

В мелодраме участвуют один певец (жрец Евмолп, ведущий все действие), три мимиста (Деметра, Тринтон и Меркурий), два хора (смешанный и детский) и симфонический оркестр. Партия главной героини — Персефоны синтетична, она сочетает в себе пантомиму, танец и художественное слово.

¹ С Андре Жидом Стравинский был знаком давно. Ранее предполагалось сочинение музыки к его же переводу шекспировской пьесы «Антоний и Клеопатра», но этот замысел не был осуществлен, так как писатель не согласился с музыкальным «осовремениванием» Шекспира, предложенным Стравинским.

Чаще всего эти функции выполняют разные исполнители. Лишь Вера Зорина явилась здесь счастливым исключением. В связи с этим любопытно высказывание Стравинского о значении идеи художественного синтеза в современной драме: «...я теперь считаю стилистически неправильным предоставление сценическому герою лишь одного-единственного средства выражения — речи: звук голоса Персефоны всегда на какое-то мгновение является шоком после бессловесного эпизода мимических или танцевальных движений»¹.

Если не считать ранних романсов на слова Верлена, это была первая попытка Стравинского создать произведение на французский текст. Хотя композитор прекрасно знал этот язык, ему пришлось много работать с Андре Жидом над фонетической стороной текста. Переписка двух авторов — наглядное свидетельство этого творческого содружества; одно из писем, например, почти целиком посвящено фразе «*Parte encore, Princesse Persephone*» (речь шла о наиболее целесообразном, с точки зрения фонетики и ритма, подборе слов).

В мелодраме — три части: «Похищенная Персефона», «Персефона в аду» и «Возрожденная Персефона». Хор выступает, подобно хору греческой трагедии, и как действующее лицо (хор нимф, хор теней), и как рассказчик-комментатор. Например, изящный и нежный хор женских голосов во второй части — один из наиболее ярких эпизодов мелодрамы — рассказывает о спящей Персефоне и о ее пробуждении в мрачной преисподней:



Эта воздушная, метрически и ладово варьируемая, чем-то родственная стилю рококо колыбельная мелодия весьма неожиданна даже для «неоклассического» Стравинского. Ранее она существовала как самостоятельная пьеса «Колыбельная» с русским текстом, сочиненным самим композитором, посвященная В. де Боссе. И здесь при горизонтальном (метрическом) варьировании вокальной темы возникают конфликтные «вертикальные» смещения: всякий раз четырехтактные фразы инструментального сопровождения метрически взаимно смещаются; те же четырехтакты аккомпанемента вступают в сложные взаимоотношения с хоровым оstinatным («колыбельным») мотивом, имеющим пятитактную структуру. В репризе мелодия поручается полному женскому хору с более плотным аккомпанементом.

¹ Dialogues and a Diary, p. 21.

Этой сцене под стать тоже трехчастный хор нимф из первой картины («Останься еще с нами, Персефона»). В нем также восхищает превосходная оркестровая и метрическая изобретательность Стравинского, в частности впечатляющие своей легкостью трели первых скрипок, звучащие в унисон с двумя арфами. В хоре теней из второй части, рассказывающем о жизни в аду «без злобы и любви», композитор создает общую атмосферу монотонности, какого-то безразличия, мертвенности. Это ощущение достигнуто не только самим характером медленно разворачивающейся, поступенной темы, но и своеобразной имитационной фактурой: она канонична, унисонный хор (без сопрано и басов) сопровождается валторнами, которые излагают ту же тему, опережая хор на одну восьмую, причем вторая половина темы излагается у валторн в увеличении. Так создается любопытное неравенство контрапунктических линий по их протяженности.

В «Персефоне» мы вновь встречаем красивые, но холодноватые пунктированные мелодии в стиле музыки XVIII века. Такова, например, тема «Персефоны в аду» — нежно поющий гобой в сопровождении мрачных низких духовых:



или изящный хорал параллельными секстами à la «Искренность пастушки» Чайковского:



Но и здесь мечтательная лирика в духе XVIII века основательно «подперчивается» диссонантным сопровождением, неожиданно приобретая рафинированно-жестковатый оттенок. Музыка ада интонационно контрастна: в ней порой вновь пробуждаются ладовые «неистовства» раннего Стравинского с острыми ходами по септимам и нонам, особенно в басах.

Основной метод развития, применяемый и в оркестре, и в хоре, — варьированный повтор, многочисленные *ostinati*, в которых композитор, как обычно, демонстрирует удивительную изобретательность.

Наиболее интересны в «Персефоне» сочетания речи, музыки и танцевальной пантомимы. Именно эффектное сочетание различных выразительных средств в интересах драматургии и представляло главную творческую цель автора «Персефоны». Поэтому он обычно настаивал на сценическом, а не на кон-

цертном исполнении этого сочинения; он замечал, что в концертном исполнении такие инструментальные эпизоды, как, например, гобойная «ария» Плутона или басовая Сарабанда в сцене появления Меркурия, воспринимаются не так, как их задумал автор. Особенно важна синтетичность для характеристики Персефоны. Некоторые эпизоды, например упомянутые выше монолог героини и обращение ее к матери, первоклассны по оркестровой выразительности. Так, на призрачном фоне струнных всплывают в сочетании с голосом то малая труба, то нежный гобой, то чарующая флейта (например, в последнем монологе Персефоны). Выразительна вся партия Евмолпа — спокойная, размеренно псалмодирующая в начале мелодрамы и взволнованно экспрессивная в картине ада.

Может быть, некоторым стилистическим диссонансом звучит лишь соль-минорная музыка флейты и арфы во второй его арии. Это признавал и сам автор, ссылаясь на то, что он использовал для нее старый материал эскизов 1917 года.

«Персефона» — произведение, несомненно, высокого мастерства. Но слушая ее, ощущаешь себя, словно в музее истории стилей: созерцаешь, любишь, восхищаешься, даже благоговеешь, но не испытываешь глубоких потрясений.

Характерно сделанное автором в связи с «Персефой» признание в том, что вся его музыка последнего времени канонична и поэтому статична и объективна. Она является, по мнению композитора, своего рода антитезой бетховенским произведениям, построенным на разработке тем.

В том же 1934 году Стравинский сделал несколько концертных переложений для скрипки с фортепиано и для виолончели с фортепиано, используя для этого материал своих ранних сочинений¹. Так, были созданы скрипичные транскрипции «Итальянской сюиты» из «Пульчинеллы» и оркестрового Дивертисмента. Как и прежде, эти работы были предназначены для репертуара его собственных гастрольных выступлений совместно с С. Душкиным. Год спустя были сделаны переложения для скрипки арии Соловья, песни Параша из «Мавры» и Русского танца из «Петрушки».

Ставшая более активной концертная практика Стравинского вызвала к жизни еще одно новое произведение тех лет — Концерт для двух фортепиано (без оркестра). Концерт был создан в 1935 году специально для предполагавшейся гастрольной поездки композитора по странам Южной Америки совместно с сыном Сулимой — пианистом. Гастроли Игоря и Сулимы Стравинских прошли с большим успехом².

¹ Несколько раньше для скрипки был написан Концертный дуэт, переложены Колыбельная и Скерцо из «Жар-птицы», «Пастораль» (1908).

² Молодой пианист Сулима Стравинский в начале тридцатых годов успешно выступал в Барселоне и Париже в концертах под управлением своего отца, исполняя Каприччио и Концерт для фортепиано.

Новый концерт, вызывающий ассоциации с музыкой Баха и Бетховена, интересен своей пианистической техникой, обилием «репетирующих» звуков, что, возможно, связано отчасти с давнишним увлечением Стравинского игрой на цимбалах. В Концерте, как и в других произведениях этого периода, активно использована полифония.

Сочинение состоит из трех частей: *Son moto*, Ноктюрн, Вариации. Первоначально предполагалось, что Вариации будут второй частью, написаны же они были тремя годами позднее первой, что сказалось на их стиле. В нынешнем варианте второй частью стал Ноктюрн, представляющий собой, по выражению автора, жанр «послеобеденной музыки». В заключительной части звучит четырехголосная fuga, после которой — по типу раннего «Фейерверка» — в зеркальной последовательности возвращаются начальные темы.

Вторая поездка Стравинского в США (1936) ознаменовалась созданием еще одного балета под названием «Игра в карты». Он написан по просьбе русского балетмейстера Д. Баланчина, когда-то сотрудничавшего с Дягилевым, а позже сформировавшего свою балетную труппу в Америке. В апреле 1937 года балет был поставлен Баланчиным в Метрополитен-опера в присутствии автора.

Либретто составлено композитором совместно с М. Малаевым (другом его сына) в американском вкусе. Сама идея балета, по признанию автора, родилась во время игры в покер. Авторы и назвали его произведением «в трех сдачах», стремясь инсценировать в пластических движениях три партии карточной игры.

Сцена спектакля представляет большой зеленый стол, вокруг которого сидят игроки. Танцовщики изображают различные карты — королей, валетов, дам и т. п. Сочетания карт, складывающиеся при игре, составляют сюжетную основу танцевальных ансамблей. Три партии — три действия с постепенно усиливающейся динамикой, нарастающим азартом. Решающая роль в сюжете принадлежит юркому и ловкому Джокеру: он осложняет действие различными коварными интригами — имея право заменить любую карту, он включается в различные группы карт, стремясь утвердить свое господство. Однако в конце третьей игры оказывается все же побежденным.

По ходу игры возникают комбинации четырех королей, таец валета червей, забавная битва между пиками и червями и т. д.

Уже после премьеры балета Стравинский ввел в партитуру в качестве *motto* стихотворную строфу из Лафонтена:

Из этого видно,
Что надо постоянно вести войну со злом.
Хорошо, если на земле господствует мир.

Но может ли это от беды избавить,
Если не говорить злу слова обличения?

Каждое действие «Игры» начинается единой темой — торжественным трехдольным маршем, сопровождающим шествие карт. Им же и заканчивается весь балет. Под звуки марша на сцену выходят, как и в «Байке», все действующие лица.

В музыке балета много репризных построений (например, в первой игре f-moll'ный эпизод от цифры 21 до цифры 31 или в третьей — репризная форма с ведущей вальсовой темой). Большую роль играют и вариации. Так, центральный эпизод второй картины представляет собой пять вариаций, окаймленных маршевой темой. Однако в пределах традиционных форм автор добивается острой динамичности действия путем быстрой и контрастной смены эпизодов; особенно это относится к третьей картине, где разворачивается последняя, самая азартная игра¹.

Интонационный материал балета необычайно пестр. Автор неоднократно прибегает ко всякого рода ироническим цитатам из старой музыки. Здесь можно, например, услышать (во время стремительного поединка червей и пик в третьей картине) почти точно скопированную главную партию из увертюры к «Севильскому цирюльнику» Россини:



В четвертой вариации второй картины струнные играют под аккомпанемент стаккатирующих валторн и труб мелодию в стиле «шлагерных» тем «Летучей мыши» И. Штрауса. Интонации в духе Россини и Штрауса сменяются знакомыми оборотами из музыки Гайдна и даже Делиба.

Все темы объединены общей импульсивно-веселой атмосферой действия и привычным для Стравинского приемом модернизации классических тем. Так, если, скажем, слышится популярнейший оборот в духе Гайдна, то автор, словно испугавшись цитаты, тут же сворачивает в неожиданный ладовый «закоулок», совсем невероятный для музыки XVIII века. Так же звучит и мелодия, имитирующая Россини. Характерны в этом смысле и резкие модуляционные сдвиги внутри мотивов, и смелое варьирование тематического ядра и особенно кадансовых интонаций; на этой основе в партитуре не раз возникают любопытные юмористические метаморфозы. Так, в фи-

¹ В этом смысле третья картина балета несколько напоминает атмосферу заключительного акта «Игрока» Прокофьева.

нале «чинное» вступление неожиданно превращается в пародийный вальс-менуэт.

Яркий комедийный дар автора все же чаще всего проявляется в партии Джокера. Острое стаккато духовых — характерный его лейттема — не раз внезапно вторгается в плавную, традиционную дансантиную формулу. Иногда и сама мелодия в таких случаях оказывается нарочито угловатой, основанной на септимах и нонах. «Несовпадение» между ясной мелодией и диссонирующим сопровождением, построенным на тритоновых или иных оборотах, нередко используется и для того, чтобы поиронизировать над традиционными формулами классического балета (Вальс).

Интересны многие находки в экономном по составу оркестре — эффекты «уходящей» звучности, валторновых эхо и др. Танцевальные номера балета во многом продолжают традиции «Истории солдата»: они строятся на кратких мелодических оборотах — «осколках» тем, объединяемых каким-либо типизированным жанрово-танцевальным ритмом (например, менуэта) и характерными лейттемами. Все это создает хорошую основу для комического, гротескового представления.

Партитура «Игры в карты», как это часто бывает у Стравинского, заинтересовывает многими любопытнейшими выдумками. Но она, увы, не вносит значительного вклада в сокровищницу большого гуманистического искусства. Это не более чем ироническая безделушка, порой довольно изящная, развлекательная.

В 1937 году Стравинский пишет по заказу богатой американской четы Блиссов Концерт для камерного оркестра из шестнадцати инструментов, известный под именем «Думбартон-Окс», — так называлось имение заказчиков, расположенное близ Вашингтона.

В 1938 году Стравинский приступил к сочинению Симфонии *in C*.

Казалось, это было возвращение к жанру классической симфонии, оставленному им более тридцати лет назад. В этом факте творческой биографии композитора была, разумеется, своя логика: строго говоря, с точки зрения норм симфонизма XIX века, Стравинский никогда не был истинным симфонистом, его никогда и не влекло к этому философски углубленному жанру... Сочинение Симфонии *in C* шло довольно туго, автор многократно оставлял ее и вновь возвращался к начатому. Закончена она была уже по ту сторону океана и то, вероятно, благодаря заказу Чикагского симфонического оркестра, к его пятидесятилетию.

В заключение короткого очерка «парижского» периода надо упомянуть еще о том, что именно в эти годы Стравинский обратился к жанру культовой музыки. Еще в 1926 году появилась духовная кантата «*Pater noster*», несколько позже,

в начале тридцатых годов, «Credo» и «Ave Maria». Эти молитвенные песнопения (для хора без сопровождения) были написаны первоначально для православной церкви и исполнялись на русском языке в парижском русском храме. Это относится к «Pater poster», написанной в стиле русской литургии. В 1949 году, когда Стравинский сблизился с католической церковью, он сделал новый вариант этих сочинений, уже с латинским текстом, причем «Ave Maria» была несколько переработана, с учетом некоторых деталей католического обихода.

Обратимся теперь к рассмотрению наиболее значительных произведений «парижского» периода. Для этого нам придется вернуться к началу двадцатых годов, когда создавалась комическая опера «Мавра».

Мы уже упоминали о том, что опера «Мавра» родилась под влиянием двух совершенно различных обстоятельств творческой жизни Стравинского: во-первых, его интереса к Чайковскому (в частности и в связи с редакцией «Спящей красавицы») и, во-вторых, близкого общения с французскими художниками-кубистами, стремившимися в своем искусстве к своеобразной «геометризации» предметов реального мира.

Уже на первом этапе, работая над литературным источником, автор избрал путь пародирования классического сюжета. С помощью русского поэта Бориса Кохно, сотрудничавшего с труппой Дягилева, скромную бытовую поэму Пушкина «Домик в Коломне» решено было подвергнуть основательной переработке. Как известно, это сочинение великого поэта обладает чертами особой теплоты и задушевности благодаря известной автобиографичности, «дневниковости». В нем ощутим и жар художественной полемики (суждения по поводу «Литературной газеты» Дельвига), и задушевные лирические отступления (о русской песне). Все эти поэтические отвлечения как бы прослаивают развитие основной интриги — комической истории, случившейся в предместье Петербурга.

Бытовой характер сюжета, видимо, и привлек авторов либретто: здесь можно было «выудить» благодарный материал для музыкального пародирования, ядовитой издевки над мещанством.

Целиком отбросив лирический подтекст поэмы, авторы, всячески усилили гротескность ситуации, связанной с любовью неприятельной Параши к провинциальному донжуану — Гусару.

В поэме Пушкина Гусар как действующее лицо почти не фигурирует — о нем говорится скупыми намеками. То же и с кухаркой Феклушей: в поэме только упоминается о похоронах старой кухарки («гроб на Охте»), в опере же этот эпизод становится одной из сюжетных кульминаций — все присутству-

ющие поют иронический гимн памяти Феклуши. У Пушкина Гусар, переодетый в платье кухарки, бреется на глазах у изумленной матери Параша. У Стравинского же в этом комическом финале участвует и героиня поэмы Параша, которая особенно остро переживает неожиданную катастрофу.

И таких примеров несоответствия много: вся сюжетная канва и облик действующих персонажей были решительно переосмыслены в плане шаржа, насмешки над тем, что у Пушкина вызывало скорее теплую улыбку. Анекдотическая история выступила на первый план...

Либреттисту пришлось дополнить Пушкина несколькими страницами литературного текста. Надо отдать ему справедливость: некоторые строфы Кохно стилизовал очень удачно.

Общий драматургический план оперы получился во многом новым; ему нельзя отказать в определенной логике: экспозиция — сцена Параша и Гусара, из которой мы узнаем о любовной тоске девушки и о ее желании «приручить» ветреного кавалера... Далее развитие действия строится на центральном мотиве всей оперы: эпизод выражения скорби по поводу смерти Феклуши, прослужившей в кухарках десять лет, сменяется эпизодом найма новой кухарки (сцена Параша и Матери, Матери и Соседки, появление переодетого Гусара и гимн в честь Феклуши). Новая сцена Параша и Гусара — лирическая кульминация — радостное переживание свершившихся событий. И последнее звено — моносцена Гусара (мечтательный романс, сцена бритья) и катастрофа — развенчание мнимой кухарки.

Все четыре действующих лица этой комической оперы, в какой-то мере продолжающей традиции русского бытового водевиля, не столько конкретные личности, сколько условные персонажи, воплощающие какой-либо известный тип русского мещанского пригорода: томящаяся от скуки девица, сердцеед Гусар, две городские кумушки, охотницы до пересудов, — Мать и Соседка.

Композитор характеризует каждого из них определенной интонационной сферой, с обильным использованием элементов жанра: Параша — преимущественно русский городской сентиментальный романс, Гусар — тот же романс с чертами «оперности» (напыщенно-фанфарные обороты, угловатые скачки, раскрывающие его самоуверенность и нетерпеливость); наконец, Мать и Соседка — попевки из русского причитания или водевильных куплетов.

Метод «обобщения через жанр» применяется для музыкального воплощения не только характеров, но и ситуаций. Так, в последней сцене скандальный провал аферы влюбленных сопровождается музыкой *funèbre*, и, наоборот, в эпизодах блаженства любовной пары звучат типичные обороты оперного дуэта, банального вальса (заключительный раздел дуэта), сицилианы, а в радостном гимне-квартете — традиционные юби-

ляции. В сценах, где действует Гусар, слышатся маршевые ритмоинтонации или обороты цыганского романса, в иных местах встречаются лихие ритмы мещанской польки и другие танцевальные жанры.

В партитуре разбросаны отдельные мелодические обороты, сатирически иллюстрирующие текст: например, слова: «и нет конца, конца блаженствам этим» — сочетаются с «бесконечной» секвенцией; ликующая фраза Параши: «Вот я кухарку привела» — интонируется в виде фанфарного В-dur'ного трезвучия; слова о «нежном купидоне» в заключительном разделе мотивного дуэта накладываются на «затяжные» половинные ноты банального вальса.

Помимо жанровых оборотов русской бытовой музыки начала XIX века, Стравинский использует и знакомые попевки из русских опер, чаще Даргомыжского и Чайковского. Так, в партии Матери, особенно в ее каденционных оборотах, часто мелькают интонации Лариной из первой картины «Евгения Онегина»:



в романсе Гусара слышатся жалобные обороты из арии Ленского перед дуэлью:



Когда Гусар принимает обличье скромной служанки, в его музыке вплетаются лирические обороты из «Снегурочки» Римского-Корсакова.

Типические национальные попевки, как и в других произведениях «русского» периода, иногда повторяются, кочуя из одного эпизода в другой. Например, «попевку Феклуши» можно услышать на протяжении всей сцены найма кухарки: она появляется впервые в партии Соседки на словах: «А цену вы узнайте наперед». Затем та же попевка переходит в партию Параши (в сцене с новой кухаркой): «Я говорила — много не возьмет». Наконец, та же фраза оказывается своеобразным *cantus firmus* в партии Гусара на словах: «Служила я вам усердно десять лет» (квартет-гимн памяти Феклуши).

Можно встретить «миграцию» попевок и на более длительном расстоянии. Так, в конце оперы вновь воскрешается романсная попевка Параши, звучавшая в начале оперы («Когда

перед канвой садилась я...»). То же наблюдается и при последнем появлении Матери. В этом смысле можно говорить о репризном значении всего заключительного раздела оперы.

Репризные построения возникают много раз и в пределах одной сцены, одного эпизода. Таковы, например, трехчастная песня Параши в начале оперы, Lamento Матери f-moll или мечтательный романс Гусара в финале. Здесь и типичная форма и даже тональность используются в плане иронической стилизации. То же можно сказать и об «обыгрывании» традиционных оперных штампов, например в любовном дуэте (структура — $AB\frac{A}{B}$, имитационная фактура заключительной части, кульминация с ферматой и т. д.).

Однако наполнение оперы бытовой музыкальной атмосферой — скорее лишь формальная основа замысла. Активная же функция в другом — в многообразнейших и хитроумных смещениях, сдвигах, искажениях традиционного оперного материала, в деформации жанра, то есть в музыкальном гротеске; именно гротеск составляет самую характерную черту этой весьма забавной оперы. Гротескность «Мавры» вызвала многочисленные подражания во всем мире: один из примеров — ранняя опера Д. Шостаковича «Нос», в которой есть несомненные «переклички» с «Маврой» (достаточно сравнить «скандальные» финалы обоих произведений или сентиментальные романсы Параши и Подточиной).

Многочисленные смещения, искажения обыденных реальных образов происходят в разных направлениях, так же как у живописцев-модернистов. Прежде всего нарочито не совпадают мелодия и аккомпанемент. Этот прием начинается уже с первой же песни Параши: оба элемента звучат как бы порознь — «жестокий» вокальный распев и «гитарные» аккорды с элементарными гармоническими функциями. При всей своей банальности и мелодия и аккомпанемент поразительно не совпадают: тонические звуки мелодии попадают на доминанту, доминантовые — на тонику. То же и в ариозо Матери. И так неоднократно в течение оперы. Часто этот эффект рождается в результате хорошо знакомых нам горизонтальных (метрических) смещений мотивов, введения переменных метров, «выпадения» тактов при варьированном повторе мотива (например, в b-moll'ном романсе Гусара). Важную роль играет и частое введение политональных приемов, как, например, в сцене Параши и Матери или в финальной сцене разоблачения Гусара. Политональна также и полька.

В романсе Гусара и некоторых других эпизодах встречается внутримелодические модуляционные соскальзывания¹ — совсем как в Королевском марше из «Истории солдата»! Связь

¹ Термин Б. В. Асафьева.

«Мавры» с этой гротескно-«кубистической» линией в творчестве Стравинского («Прибаутки», «Байка», легкие пьесы для фортепиано в четыре руки, «История солдата») — вне всяких сомнений.

Принцип «смещений» в наиболее наглядном виде предстает в увертюре. Здесь, по существу, отсутствует какое-либо гармоническое развитие: преобладает нарочито механическая, намеренно банальная смена тоники и доминанты. Музыка увертюры подчеркнута гомофонна, фактура — романсна. Но благодаря последовательно проведенной ритмической асинхронности мелодии и аккомпанемента возникает особая «драматургия» развития. Так, уже в первом основном четырехтакте очевидно несовпадение функций верхнего и нижнего пластов. Далее, начиная с пятого такта, верхний голос опаздывает на четверть и не совпадает с нижним на одну долю такта; с десятого же такта «доля» несовпадения опять меняется. И только лишь в начале следующего раздела автор приводит голоса к синхронности изложения.

Интересны своеобразные ладовые последовательности (при типичности их внешнего рисунка), например мелодический *b-moll* в партии Параши (первая картина) или лад с пониженной VIII ступенью у Гусара (в *h-moll*).

Автор иронически трактует не только мелодию, но и фактуру сопровождения, например «гитарный» бас, возникающий уже в увертюре как своеобразный лейтмотив оперы, или пародийно «романтическое», возбужденное сопровождение в кульминациях любовных дуэтов. Примечательно, что «гитарный» тип аккомпанемента поручается нередко не струнным, а духовым (валторнам). Они «отстукивают» ритм и в заключительной суматошной сцене разоблачения. Здесь двойное остинато (в нижнем басовом голосе и в акцентированных аккордах рояля) служит основой для невероятно угловатых, экспрессивных вокальных реплик. Все это, как и обычно в кульминациях у Стравинского, создает шумную и пеструю, гомонящую звуковую картину. Музыка в заключении не заканчивается, а как бы прекращается.

В партитуре «Мавры» оригинально используются группы инструментов и отдельные тембры: например, медные, и прежде всего трубы, для характеристики Гусара (ритурнель перед романсом), суetyащиеся деревянные — в сценах «кудахтающих» кумушек и т. д.

«Мавра» — бытовая сатирическая опера. В ней изобретательно обыгрываются популярные интонации бытовой музыки пушкинских времен. Порой автор прибегает к приемам острого обличения с помощью музыкального пародирования. Но, не говоря уже о противоречии пушкинской первооснове, этот острый гротеск направлен по неясному социальному адресу. Гротескные приемы оказались не более чем забавным кунштю-

ком. Во многом разрушив замысел Пушкина, авторы не создали достаточно полноценной творческой замены.

Сравнивая «Мавру» и «Царя Эдипа», трудно поверить, что столь различные произведения принадлежат одному автору. Хотя при более внимательном вслушивании в них можно найти и кое-что общее.

«Царь Эдип» — величественная, монументальная фреска. В сравнении с предшествующими сочинениями того же автора здесь, несомненно, гораздо активнее выражены реальные человеческие переживания и прежде всего драма главного героя. Но для тех, кто хорошо представляет себе всю драматическую страстность, все разнообразие эмоциональной гаммы трагедии Софокла, звучание оперы-оратории неизбежно покажется холодным и несколько аскетичным. Стравинский в этом сочинении остался верным своему антиромантическому сгедо: он не стремился обнажить страсти, обострить переживания, а лишь пытался передать некое общее ощущение величественности, эпической масштабности. Все свои силы Стравинский направил на «объективизацию» трагедии Софокла. И нельзя не признать, что в этом он достиг безусловного успеха.

Сценарий оперы-оратории весьма логичен. Экспозиция — Пролог — изображает народ и Эдипа; собравшиеся умоляют спасти город от эпидемии чумы; царь торжественно обещает сохранить Фивы. На вопрос народа: «Что сделал ты для этого?» — Эдип отвечает: «Послал брата своей жены Иокасты Креонта в город Дельфы к оракулам». Второй эпизод — появление Креонта; он сообщает о том, что виновником бедствия является преступник-отцеубийца, за его грехи боги карают жителей города; преступник должен быть изгнан из Фив. Эдип вновь умиротворяет возбужденный народ. Третий эпизод — появление всеми уважаемого старца, слепца Тиресия. Сцена Тиресия и Эдипа. Вызванный на откровенность резкими репликами Эдипа, старец возвещает: «Отцеубийца — царь!» И снова Эдип пытается отвести обвинение, утверждая, что Тиресий действует в интересах Креонта, претендующего на трон. Но червь сомнения закрадывается в его душу... Хор поет славу жене Эдипа — Иокасте¹.

Вторая часть оратории непосредственно продолжает начатое действие. Первый ее эпизод — сцена-ария Иокасты; опровергая мнение оракулов, царица пытается по-своему объяснить историю убийства на дорожном перекрестке. Эдип же, вспоминая о содеянном, начинает осознавать, что, сам того не зная, он совершил ужасное преступление. Иокаста пытается убедить Эдипа в ложности обвинения. Но Эдип теперь уже сам хочет

¹ Иокаста является матерью Эдипа, но этой страшной тайны он не знает. Младенцем Эдип был оставлен в горах, где его нашли пастухи. Однажды на перекрестке дорог юный Эдип встретил своего отца Лая и, не зная, кто он, в споре убил его, а впоследствии взял в жены Иокасту.

узнать правду: он вызывает Пастуха, который когда-то нашел его покинутым младенцем в горах...

Второй эпизод второй части — появление Вестника и Пастуха. Вначале они также не говорят правды, но затем договаривают все до конца. Иокаста, не выдерживая разоблачений, уходит. Эдип вынужден признать всю тяжесть своих преступлений...

Третий эпизод — Вестник повествует о свершившихся трагических событиях: Иокаста покончила с собой. Эдип выколол себе глаза и должен навсегда покинуть страну. Появляется ослепший Эдип. Он молчит. Лишь заключительный хор народа передает сложную гамму переживаний — отчаяние и возмущение, гнев и сострадание. «Прощай, прощай, Эдип, мы тебя любили...»

Таким образом, драматургическая схема оратории очень четкая: первая часть — экспозиция драмы, завершающаяся мучительными сомнениями Эдипа. Во второй части последовательно раскрывается процесс осознания царем всей безмерной глубины его преступления. Далее изображается катастрофа и трагический исход драмы.

Жан Кокто весьма свободно обошелся с классическим текстом Софокла¹. Во-первых, он ввел в спектакль повествовательный текст Ведущего-рассказчика (это единственный персонаж, сценически действующий), который, обращаясь к публике, кратко излагает содержание предстоящего действия: «Сейчас вы услышите трагедию Софокла. Фивы погибают, охваченные чумой. Народ просит Эдипа избавить их от бедствия...» Возможно, что такой метод был подсказан практикой немого кинематографа, где применялись подобные лаконичные титры-вступления, объясняющие содержание фильма. Впрочем, сам автор (устаами Ведущего) мотивирует эти введения желанием «избавить слушателей от усилия вспоминать сюжет...». С целью более органичного вплетения голоса Ведущего в музыку, окончания его фраз нередко звучат как ритмизованная проза на музыке. Любопытно, что в первом варианте Кокто изложил текст согласно требованиям времени, по выражению композитора, в «мишурной прозе», но последний решительно воспротивился этому и настоял на «стандартном либретто с ариями и речитативами». Либретто переделывалось Кокто дважды.

Естественно, что авторы значительно сократили текст трагедии Софокла, опустив ряд подробностей. В то же время некоторые фразы ее — в интересах оперной специфики, строфики, ритма — повторяются. Так, начальное ариозо Эдипа строится на многократных словесных повторах:

¹ Так же свободно им был трансформирован и текст «Антигоны» для оратории А. Онеггера.

Избавлю вас.
Вас, вас избавлю.
Я, мудрый Эдип,
Мудрый, мудрый Эдип,
Я вас избавлю...

То же в арии Иокасты:

Бойся, бойся Эдип,
Бойся оракула...
Оракулы лгут,
Лгут оракулы... и т. д.

Используя в оратории архаическую цicerоновскую латынь, Стравинский порой свободно трансформирует ее фонетику, исходя из своих музыкальных требований¹. Так, вместо латинской буквы «с» («ц») хор или солисты произносят иногда букву «к», которой нет в позднем латинском алфавите. Это лишний раз подтверждает мысль самого Стравинского о том, что латынь нужна была ему только как фоническая «монументальная» краска, как характерное слагаемое общего сурово-архаического колорита оратории. В частности, «незаконное» введение буквы «к» композитор объясняет именно фоникой: желанием «получить твердый, не итальянизированный звук».

Авторы оратории менее всего заботились о передаче подлинной человеческой трагедии; их цель была — воплотить драму внеисторических образов-символов, а не обычных человеческих личностей; как говорил сам автор, «сосредоточить трагедию не на самом Эдипе и других персонажах, а на роковой развязке, в которой для меня заключается смысл этой пьесы»². Поэтому они всячески стремились направить внимание постановщиков на нейтрализацию индивидуального, человеческого в действующих лицах трагедии (естественно, опираясь при этом на традицию древнегреческого театра).

Действующие лица поднимаются на сцену из люков или пребывают неподвижно в специальных нишах, освещаемые в нужный момент лучами света. Они лишь двигают руками и головой, напоминая по замыслу авторов «ожившие статуи». Согласно театральному кодексу Древней Греции, они появляются в масках, которые должны меняться при наступлении крутого поворота в судьбе героев. Так, ослепленный Эдип появляется в заключительном эпизоде в новой, измененной маске. В отличие от всех остальных персонажей чтец-комментатор появляется в современной концертной одежде (во фраке) и читает свой текст на современном языке; понятном данной аудитории; авторы требуют при этом, чтобы голос чтеца был объективно-бесстрастным. Но и при этом условии отношение

¹ Это дало повод некоторым критикам говорить о специфической «стравинской» латыни.

² Dialogues and a Diary, p. 6.

композитора к включению в оперу-ораторию рассказчика было скептическим, и согласился он на это лишь из уважения к либреттисту.

Концепция «статуарности», сценической неподвижности спектакля «Эдипа» неоднократно подчеркивалась Стравинским. «Прежде всего и сильнее всего я был убежден в том, что у хористов не должно было быть видно физиономии...» и далее: «...персонажи в пьесе общаются друг с другом не жестами, а словами»¹. Эта концепция эпической оперы-оратории противостояла не только оперному веризму (абсолютно чуждому автору «Эдипа»), но и экспрессионистскому театру. Образы-маски, люди — гальванизированные статуи, жертвы всепильного рока, фаталистического развития событий — вот, пожалуй, главное, что привлекало Стравинского в греческой трагедии! Возможно, что в известной мере подобная концепция была связана и с иными, более современными театрально-эстетическими принципами, например с театром Гордона Крэга, с его персонажами-куклами (он показывал свои «этюды» Стравинскому в Риме), да и молодого В. Мейерхольтца, одно время мечтавшего о театре актеров-марионеток.

Хор — по традиции античного театра — приветствует появление каждого персонажа, комментирует действие, пропнзнося свои реплики в ходе диалога. Так, в частности, задумана финальная сцена, где всем четырем роковым репликам Вестника отвечают реплики хора, прогрессивно динамизирующиеся. Каждый из семи диалогических дуэтов-сцен также комментируется хором, который, однако, нигде не становится непосредственным участником действия².

Вполне понятно, что, обдумывая форму большого музыкально-драматического произведения, близкого к античной трагедии, в которой всемерно подчеркивалось объективное начало, Стравинский обратился к формам генделевских ораторий и опер, к жанру «Страстей». Этому способствовали и неоклассические позиции, на которых он прочно обосновался.

Помимо монументальных хоров, в действие введены традиционные для опер и ораторий XVIII века арии, ариозо, дуэты, предваряемые вступительными речитативами. Таковы развернутые арии Креонта, Иокасты, Тиресия, арии и ариозо Эдипа, дуэт Иокасты и Эдипа. «Арии должны были, — по выражению автора, — отмечать решающий момент в развитии событий»³.

О стиле Генделя и Баха напоминают и интонационный строй арий, и многие другие приемы. Можно без труда указать на близость тематизма арий «Эдипа» (ария C-dur Креонта, от-

¹ Dialogues and a Diary, p. 6.

² Исключение составляют начальные и финальные сцены, где необходимо было показать обстановку действия.


³ Dialogues and a Diary, p. 9.

крывающаяся звуками мажорного трезвучия, ариозо d-moll Эдипа, уменьшенные септаккорды в арии Иокасты) генделевским произведениям — оратории «Самсон», опере «Порос» — и баховским «Страстям». Идентичны приемы сольных монологов с obbligатными инструментами: труба в арии Креонта, в d-moll' ном ариозо Эдипа, кларнеты в арии Иокасты, в дуэте Иокасты и Эдипа, фагот в монологе Пастуха и т. д. Те же традиции определили и использование замкнутых репризных форм. Напомним о трехчастной форме в ариях Креонта, Иокасты, о динамизации репризы в дуэте Иокасты и Эдипа, о монотематическом дуэте Иокасты и Эдипа (тема имитируется и дублируется в октаву)¹. Во второй части оратории музыкальные формы напряженнее и сложнее. Соло и хоровые эпизоды объединяются в общие построения, как бы достигая кульминации в заключительном монологе.

Помимо прямых аналогий с музыкальной классикой XVIII века, в «Эдипе» встречаются и отголоски иных, более поздних художественных явлений. Так, сцена Тиресия и Эдипа во многом напоминает сценический «поединок» Пимена и Бориса в опере Мусоргского (фразы изумленного Эдипа словно повторяют реплику Бориса после рассказа Пимена о чуде на могиле царевича). Сходные ассоциации возникают в дуэте Пастуха и Эдипа (вспоминается сцена Шуйского и Бориса).

Можно указать на аналогию и в драматургическом использовании «рокового» слова, напоминающего герою о содеянном преступлении. Так же, как у Мусоргского Шуйский, стремясь «взорвать» Бориса, всячески акцентирует слова «младенец», «детский лик», так и в «Эдипе» «роковое» слово Trivium (перекресток), подхваченное хором, вырывает признание Эдипа.

В общем, близость драматических ситуаций в оратории Стравинского к опере Мусоргского несомненна. Она, видимо, и обусловила некоторые интонационные аналогии: реплики хора в конце пролога, перед арией Креонта, близки к фразам думных бояр в четвертом акте «Бориса»; жалобные «падающие» малые терции песни Мусоргского «Сиротка» («Барин мой, миленький...») — в прямом родстве с финальными интонациями арии Эдипа перед хором славы Иокасте: те же «стра-

дательные» терцовые триольные обороты:  В некоторых хорах можно услышать и гармонические обороты, характерные для музыки ортодоксальной русской церковной службы. Таким образом, и в этот неоклассический период в известной мере сохраняется инерция прежних связей Стравинского с русской культурой.

¹ То, что сатирически осмеивалось в «Мавре», теперь используется Стравинским вполне серьезно, в духе академической стилизации.

Кстати говоря, хор славления Иокасты рождает еще одну ассоциацию с оперой XIX века: он непосредственно сменяет сцену отчаяния Эдипа, напоминая сходный момент третьего акта «Отелло» Верди, где образ повергнутого наземь Отелло сопоставляется с блестящим величальным хором гостей.

Стремясь противопоставить образы-символы, Стравинский находит рельефные музыкальные характеристики для каждого из них. Резко выделен светлый колорит партии Креонта, особенно его «бекмессеровской» (Стравинский) арии — тональностью C-dur, аскетичной фанфарностью и «парадностью» интонаций; несколько ироническое отношение к нему автора подчеркивается не только холодно блестящим тембром трубы (добавленной автором во второй редакции), но и визгливым звучанием малого кларнета. Напротив, образ Тиресия наиболее эстетически привлекателен и, пожалуй, наиболее традиционен; начальный распев Тиресия связан с характеристиками благородных героев Генделя, но по мере приближения к роковой фразе: «отцеубийца — царь!» — интонационный строй его речи все более обостряется, и финальное *d* звучит как ослепительная и последовательно «завоеванная» кульминация.

С того же звука *d* начинается свое лирически-взволнованное ариозо Эдип, в музыку которого логично вплетаются фразы предшествующего драматического речитатива; интонационный рисунок ариозо очень неуравновешен: патетические возгласы к концу сменяются ниспадающими горестными интонациями — Эдип уже сломлен. В то же время начальные монологи царя наполнены холодными спокойными юбилейными вокализмами, рисующими его как самоуверенного, даже несколько самодовольного властелина. В дуэте с Иокастой он, наоборот, неистово отвергает ее уговоры: возбужденная тема, захлебывающийся ритм, «беснующаяся» труба в высоком регистре — все это рисует Эдипа уже с иной стороны. Если же вспомнить четырежды повторенные им варьированные фразы признания, сменяемые каждый раз триольными мотивами литавр, и, наконец, последнее молчаливое появление царя, сопровождаемое скорбными репликами хора, — перед нами вырисовывается истинно многогранный облик главного героя оперы.

Характерно, что сам автор, настаивая на сценической статике постановки оперы, настойчиво рекомендовал исполнителям (особенно партии Эдипа) применять динамические контрасты и разнообразные градации звучности.

Что касается Иокасты, то в этом образе композитор подчеркивает эгоцентризм, напряженное стремление любыми средствами отвести грозу разоблачения.

Своеобразно выделен портрет Пастуха — архаической попевкой узкого диапазона в натуральном миноре, а также элегическим, словно колышущимся мотивом; этот мотив, напоминающий о найденном в горах младенце, позднее подхватывает

Эдип, но на этот раз «мотив младенца» искусно переводится в иной, несколько скерцозный план. (Эдип горько иронизирует по поводу мнимого чуда, случившегося в горах. Безжалостно он приказывает Пастуху договорить до конца всю страшную правду).

Подобное «кочевание» и переосмысление мотивов мы уже встречали многократно в различных произведениях Стравинского. Не раз применяется этот прием и в «Царе Эдипе». Так, мотив дуэта Иокасты и Эдипа в измененном виде «всплывает» в партии Вестника и Пастуха; тема же второй части арии Иокасты (*Vivo* — «*Oracula, oracula*») несколько раз повторяется на протяжении первой половины второго акта, становясь своеобразным рефреном большого рондообразного построения. Такие примеры можно встретить неоднократно.

В «Царе Эдипе» Стравинский демонстрирует несколько новых выразительных музыкально-драматургических находок. О некоторых была уже речь, например о варьированно повторенных фразах признаний Эдипа, разрываемых ударами бушующих литавр. Можно упомянуть о своеобразно развитых приемах, возникших в более ранних произведениях, например о введенном еще в «Байке» приеме акцентированного унисона голосов, скандирующих фразу, важную для разъяснения действия (Вестник и Пастух); после нее драматургически точно введена «звучащая» пауза.

Великолепен трагический финал оратории: Вестник четырежды повторяет фразу: «Божественная Иокаста мертва». Эта фраза, звучащая как торжественно-суровая весть оракула, окаймляется грозными фанфарами и сменяется репликами хора на $\frac{6}{8}$, в пунктированном ритме. Реакция хора становится все активнее и напряженнее, хоровые реплики обогащаются имитациями — удивление и тревога народа все усиливаются с каждым новым сообщением Вестника. В самом финале, когда меркнет луч, освещающий трагическую фигуру Эдипа, звучание оркестра сходит на нет, остаются лишь низкие струнные и литавры, интонирующие тот самый ниспадающий малотерцовый оборот, которым завершалось ариозо Эдипа в конце первой части. Прием тонкий и выразительный.

Уже указывалось на искусное применение тембровой драматургии в «Эдипе»; пожалуй, особенно выразительна роль облигатной трубы и ударных. Не один раз они смело и мощно врываются в звуковой поток, создавая яркий драматургический эффект.

Есть немало находок и в хоровой партитуре «Эдипа». Очень разнообразны штрихи; здесь есть и редкие для Стравинского распевные эпизоды, и моменты «рваной» фактуры, акцентированного стаккато. В противоположность певучему строю арий и ариозо хоровые эпизоды, как правило, псалмодичны, ритмическая сторона в них выражена гораздо острее. Наро-

чито суровое звучание подчеркивается использованием тембров мужских голосов. Короткие, ритмически подчеркнутые реплики хора нередко окаймляют сольные номера, четко определяя форму. Интересны комбинации вокальных и оркестровых звучаний, например, введение высоких валторн в хоре «Слава». В партитуре этого хора партии сопрано и альтов заменены высокими регистрами валторн, звучащих на октаву выше мужских голосов. Создается впечатление полнозвучного и своеобразного хорового tutti.

«Царь Эдип», пожалуй, наиболее традиционное по музыкальному стилю произведение Стравинского. Здесь звучат совершенно необычные для композитора длинные темы, воскрешена даже редкая для Стравинского квадратность структур. Ритмы лапидарны и регулярны более, чем в каком-либо другом его произведении (это, вероятно, связано и с влиянием стихотворной метрики античного драматурга). Здесь почти нет ладогармонических резкостей, зато встречаются самые архаические обороты — вроде движения по звукам уменьшенного септаккорда. Сравнительно мало используется полифония — преобладает традиционный гомофонно-гармонический принцип.

Конечно, в «Эдипе» нетрудно обнаружить и признаки индивидуального мышления автора «Весны священной»: то же избегание доминантовости, пристрастие к натуральному минору, остигатные квартовые ходы в басу, много переменных метров, политональных наложений в острые моменты действия (например, в сцене Эдипа перед народом после ухода Вестника и Пастуха). Метрические сдвиги темы можно встретить даже в репризе «барочной» арии Креонта.

Да, все это есть в «Эдипе», но, пожалуй, традиционные классические средства в нем все же преобладают. Поэтому для восприятия широкой аудиторией опера-оратория не представляет особой трудности. Творческие решения композитора почти всегда просты и плакатны. Тематизм приобретает неожиданно большой удельный вес; значение конструктивного начала, столь подчеркнутое в большинстве сочинений Стравинского, наоборот, несколько снижено. Но именно благодаря тому, что тематизм стал более привычным, ретроспективным, звучание оратории приобретает несколько холодную, академическую окраску, не вызывая у слушателя истинного потрясения, а скорее поражая его своей эпической строгостью. Но такой, собственно, и представляется цель автора в этом сочинении. Она была им достигнута.

Для «Симфонии псалмов», как уже указывалось, был выбран трехчастный цикл с большим контрапунктическим развитием. Автор стремился достичь здесь порядка построения частей, отличающего симфонию от сюиты и устанавливающего правильные взаимоотношения вокальных и инструментальных



сдвигам и ритмическим метаморфозам, создает непрерывную пульсацию в пределах крайне скупого мелодического диапазона.

Оркестровое остинато (то восьмыми, то шестнадцатыми) не замолкает, создавая ощущение драматического напряжения; преимущественно используются духовые и рояли. Хор же, поющий почти непрерывно ровными, аскетически бесстрастными длительностями, звучит несколько архаически, как типичное католическое песнопение; таким образом, активное остинатное движение в оркестре как бы компенсирует истовость хорового звучания. Контрастные образы — драматическая оркестровая тема и жалобные интонации хора — сопоставляются дважды: во второй раз оба элемента, развиваясь, достигают напряженного звучания, затем «аскетическая» реприза завершает всю первую часть.

Вторая часть открывается элегически-пасторальной «симфонией» духовых: тему четырехголосного фугато последовательно проводят первый гобой, первая флейта, третья флейта, второй гобой, далее в развитие музыкального материала включается четыре флейты *divisi*.

Тема типично полифоническая, с широкими и несколько терпкими интервалами, характерным кодеттным движением шестнадцатыми:



Ее «староклассическая» природа становится особенно заметной в дальнейшем, при имитационной разработке вычлененных мо-

мелодию, построенную по ступеням восходящих трезвучий (D-dur, G-dur, e-moll, a-moll). Эта ладовая «эстафета» мастерски имитирует волны человеческих голосов, торжественно устремляющихся ввысь.

Allegro третьей части, окаймленное медленными движениями, — самая сильная и, безусловно, самая впечатляющая часть «Симфонии». Здесь композитор словно разрывает суровое католическое «благолепие» и взрывом человеческих чувств расширяет эмоциональную гамму произведения, воплощая ее с очень высоким мастерством.

Вся часть заканчивается продолжительной кодой. Она тоже представляет большой интерес. В крайних голосах почти непрерывно излагаются одни и те же оstinatные формулы. В верхнем голосе:



в нижнем — квартовое оstinато:



В то же время в средних голосах (особенно в оркестре, у деревянных инструментов) происходит периодическое «соскальзывание» — появляются звуки *c*, *des*, *d* и т. д. И все звучание осложняется басовым органным пунктом, который в своем квартовом вращении систематически создает как бы искусственное задержание звуков. Вот-вот, казалось бы, наступит тоника Es-dur, но нет, бас снова изменяет основу созвучия — мелькают B-dur (со второй пониженной ступенью), c-moll (с дорийской секстой). Возникает своеобразный эффект: словно откуда-то изнутри создается разноцветное «подсвечивание» грандиозного здания в стиле барокко; сохраняя неизменным свой общий величественный облик, оно как-бы непрерывно меняет цветовой колорит.

Величавое завершение симфонии интонационно связано и с начальным Laudate Dominum. «Я решил закончить произведение той же музыкой, но не в виде апофеоза, ставшего шаблоном в моей музыке со времен Эпиталамы в конце «Свадебки»¹. По признанию автора, он стремился создать здесь эффект гимнического песнопения, как бы нисходящего с небес.

¹ Dialogues and a Diary, p. 78.

«Симфония псалмов» несколько однообразна своим сурово католическим, «барочным» колоритом. Медленные темпы, особенно в затянутой коде, становятся порой несколько навязчивыми. Ощущение статичности создается и обилием размеренных остинатных фигур в оркестре и в хоре (например, вершина третьей части, кода и др.). Музыка «Эдипа» более разнообразна, но и более пестра по материалу. В «Симфонии псалмов» импонируют классическая цельность, архаическое величие произведения. Хотя Allegro медных в третьей части вносит свежую струю динамической активности, в сочетании с размеренной и величавой кодой оно создает впечатляющее контрастное целое.

В «Симфонии псалмов» довольно однотонно используется хор, чье статичное звучание лишь изредка нарушается драматическими взрывами; доминирует холодная красота созерцания... Наиболее разнообразна и активна духовая группа, усиленная стучащей «ксилофонной» звучностью роялей; здесь звучит и лирически распевная полифония высоких духовых (начальное *fugato* второй части), и неистовое Allegro третьей части с тяжелыми «шагами» медных, словно прорезающих звучание всего оркестра.

И, наконец, безусловно интересна своей многокрасочной тональной «подсветкой» кода финала, где колоритно звучат диссонирующие «соскальзывания» (главным образом в средних голосах партитуры).

В целом «Симфония псалмов» — произведение очень интересное, целостное по замыслу и воплощению, но во многом типичное для культовых сочинений Стравинского, идущего к католицизму. От динамической роскоши «Весны священной» не осталось и следа. Лишь изредка вспыхивают «дикие огоньки», когда-то сверкавшие в музыке молодого Стравинского. Произведения типа «Симфонии псалмов» некоторыми своими качествами напоминают современные католические храмы, в которых дух религиозного аскетизма вступает в своеобразный альянс с острым и деловым стилем архитектурного модерна.

Скрипичный концерт написан годом позже «Симфонии псалмов». В обоих опусах немало общего: можно даже утверждать, что неоклассические тенденции выявлены в Концерте более обнаженно, чем в «Симфонии псалмов». Сольная партия скрипки целиком выдержана в рамках традиционного тематизма XVIII века, а сопровождение, как и обычно у Стравинского, приправлено современным гармоническим «перцем».

В Концерте четыре части. Токката, Ария I, Ария II и Каприччио. Как видим, цикл как бы воскрешает традиции XVIII, даже XVII столетий: умеренное движение первой части сменя-

ется довольно быстрой первой Арией, затем следует медленная вторая Ария и стремительное Каприччио.

Основная токкатная тема первой части поначалу близка к теме известного Менуэта Боккерини (в свою очередь выросшей из широко распространенного в XVII веке мелодического зерна — группетто):



Но из примера видно, как традиционная мелодическая формула уже здесь, в экспозиции, благодаря метрическому сдвигу преодолевает инерцию повтора и тем нарушает традицию.

Столь же ретроспективна и широкая тема первой арии с характерным завершающим оборотом, строящимся на восходящих звуках уменьшенного трезвучия¹:



или мелизматическая тема медленной Арии:



или вторая тема Каприччио á la Вивальди:



Надо сказать, что и мелодическое развитие этих тем, особенно в экспозициях, чаще всего придерживается музыкальной логики XVIII века. Например, очень характерно скрытое двухголосие, в котором нижний голос опускается по ступеням гаммы в экспозиции медленной Арии:

¹ Те же неоклассические интонации можно встретить и в Скрипичной сонате Франка.



Во второй Арии — то же нисходящее движение по малым секундам (*e es, d*).

Везде, во всех частях в общем выдерживаются и классические структуры, и репризные формы (трехчастные — в обеих Ариях, *quasi*-сонатная — в Токкате и т. д.). Как правило, экспозиция основной темы — двойная, то есть второе проведение темы солистом более усложнено прежде всего в метрическом отношении, а также и в отношении фактуры (часто применяется техника двойных нот). Тональность *D* — сквозная в цикле: первая и четвертая части — в *D-dur*, первая Ария — в *d-moll* и вторая Ария — в *fis-moll*.

Помимо тональной однотипности, в Концерте введена еще одна оригинальная деталь объединяющая весь цикл: каждая его часть начинается сходными интонациями двухтактной интрады:



В Токкате и первой Арии вводные двутакты полностью тождественны, во второй Арии и Каприччио они варьированы, хотя основные звуки остаются теми же; в третьей части к ним добавлены мелизматические группы. В Каприччио двутакт раздвинут до шеститакта за счет быстрых фигурационных пассажей. Возможно, этот своеобразный прием объединения цикла заимствован у Римского-Корсакова, любившего подобные заставки; вводится он и Стравинским, как мы уже знаем, и в других произведениях («Игра в карты», отчасти «Байка» и др.).

Наряду с классицистической тематикой и традиционными пассажами-фигурациями, варьирующими темы, в Концерте встречаются и другие, неоклассические приемы; в известной мере они оправдывают формулу автора: «Мой замысел заключается в создании новой музыки по образцу классики XVIII века. При этом я пользовался конструктивными принципами этой классики, которую я хотел воспронести путем введения стилистических средств, например пунктированных ритмов»¹.

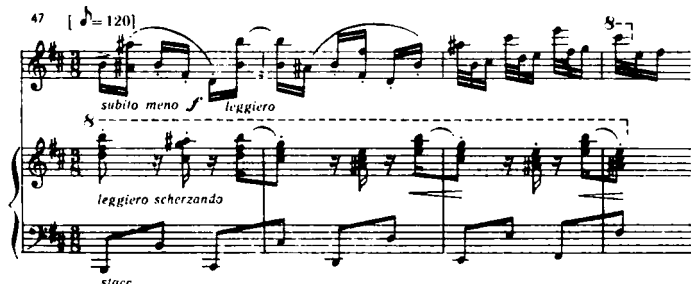
В чем же проявилось обновление классики XVIII столетия в Скрипичном концерте Стравинского?

¹ 35 ответов на 35 вопросов. *Melos*, 1957, XXIV.

Прежде всего следует сказать о бифункциональных гармониях. Уже в упомянутой интраде мы встречаем комплекс, объединяющей звуки тоники с доминантой и даже субдоминантой¹. Во втором проведении темы главной партии в Токкате (C-dur) тема солирующей скрипки накладывается на типичные для Стравинского септимы и ноты, также звучащие доминантово. Во второй Арии тема, изложенная в минорной доминанте, накладывается на субдоминантовый бас. И таких примеров много.

Вновь мы встречаемся с частными приемами варьированного повторения тем, при этом большую роль играют их ладовая «перекраска» и особенно горизонтальные метрические смещения. Помимо уже указанного экспозиционного изложения, приведем еще хотя бы один пример. Если в экспозиции Токкаты такт интрады сразу же сменялся тактом первой орнаментальной темы (см. пример 41), то в репризе эти два начальных такта ($\frac{4}{4}$) сдвинуты «вправо» на одну четверть, благодаря этому и начало интрады и начало темы приходится уже не на сильную, а на слабую долю; кроме того, тема излагается в иной тональности. А буквально через такт это же двутактное построение, наоборот, сдвигается на одну четверть «влево», начинаясь на четвертой четверти предыдущего такта в A-dur.

Особенно в последней быстрой части немало полиметрических и полиритмических приемов, напоминающих «Весну священную». Например, тема *à la* Вивальди, вступающая у скрипки сразу же после главной, излагается на три восьмых, в оркестре же одновременно (благодаря переменному такту) возникает двудольная пульсация:



Старинная по характеру мелодия звучит весьма оригинально. Такой же эффект можно встретить и в коде финала, где, кроме того, встречается обилие переменных метров.

В том же финальном Каприччио немало знакомых перебоев в басовом основании, аккорды которого словно нарочито по-

¹ Однако благодаря тому, что наиболее метроритмически подчеркнутыми являются доминантовые звуки, весь комплекс интрады окрашивается все же больше доминантово.

падают на разные доли такта, придавая звучанию юмористический оттенок:



Многократны «клевания» тяжелой меди, например в сопровождении второй темы первой части, по типу коды увертюры к «Руслану и Людмиле» или известных страниц в симфониях Бородина:



В Скрипичном концерте, особенно в последней, танцевальной части, заметна некоторая пестрота мелодического, жанрового материала. Так же как в танцевальных эпизодах балета «Игра в карты», здесь возникает почти точная цитата из увертюры «Севильского цирюльника» Россини; тут же, в нарастающем танцевальном движении в *subito più molto* слышатся веселые чардашные попевки, близкие, например, известному «Чардашу» Монти:



«Конечно, как и во всех сочинениях Стравинского, — пишет о Скрипичном концерте С. Прокофьев, — в нем была тьма интересного и в то же время на душе оставалась пустота и досада от отсутствия материала или неразборчивости на него»¹.

Скрипичный концерт и совместная работа с С. Душкиным, видимо, много дали Стравинскому в смысле освоения скрипичной техники. Хотя в целом Концерт имеет скорее камерный характер, он представляет большой интерес для солиста, его разнообразные виртуозные эффекты в большинстве случаев удобны по аппликатуре и звучат, несмотря на сложность метроритмики, естественно и интересно.

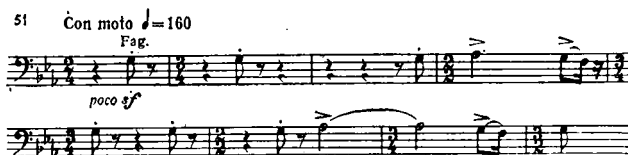
Последнее произведение «парижского» периода, которому мы уделим свое внимание,—Концерт для камерного оркестра

¹ Советская музыка, 1961, № 4, с. 23.

в Es («Думбартон-Окс»). Он написан уже в конце данного периода и по общему своему облику безусловно примыкает к серии неоклассических опусов, имея немало общего с Октетом.

Три части концерта (*Tempo giusto*, *Allegretto*, *Con moto*) звучат без перерывов, в них преобладает имитационная фактура, противопоставления *sol*i и *tutti*; многое, особенно в первой части, близко Бранденбургским концертам Баха, что признавал и сам автор. В Концерте соблюдены и традиционные структурные закономерности: первая часть — соната с зеркальной репризой, вторая — трехчастная форма, третья — свободное рондо. Кроме того, Стравинский использует в качестве цементирующего средства характерную каденцию, повторяя ее в определенных узловых моментах цикла: после первой части (в F-dur), перед средним разделом *Allegretto* и в конце его, перед финалом (здесь она наиболее продолжительна и причудлива). Эти каденционные эпизоды, подчеркнута гомофонные, звучат как загадочные тихие «наплывы».

Если первая часть воспринимается как современная стилизация музыки барокко, то вторая часть напоминает известные формулы венского классицизма — Гайдна и Моцарта, что отчасти сближает ее с Классической симфонией С. Прокофьева. В финале же, как и в III части «Симфонии псалмов», происходит неожиданное стилистическое переключение в совсем иную эпоху: тема финала явно напоминает лейтмотив из Пятой симфонии Чайковского:



Здесь преобладает и иной образный строй, более экспрессивный и даже в какой-то мере трагедийный. Виртуозная ритмическая вариантность активно динамизирует развитие. Если в первой части — в противоположность четкой функциональности мышления баховских концертов — доминирует современная линейность, активное метрическое переосмысливание тем, а во второй — при регулярной метрике — ритмическое варьирование мотива, то в финале Стравинский использует весь богатейший арсенал своей великолепной метроритмической вариационной техники.

В последней части, в которой встречаются и маршевые, и близкие к джазу ритмы, возникающая драматическая импульсивность (как и в «Симфонии псалмов») как бы вырывается

из сферы холодной стилизации в мир горячей современной образности. И, видимо, не случайно загадочные каденционные «наплывы» здесь уже не появляются вовсе — их задача была подобна звуковому «занавесу», опускающемуся после видений милого прошлого. Правда, в середине финала (Росо тепло, цифра 70) слух вновь возвращается в XVIII век, но ненадолго: лирическое воспоминание быстро сменяется активными моторными, политональными эпизодами, составляющими основное содержание заключительной части.

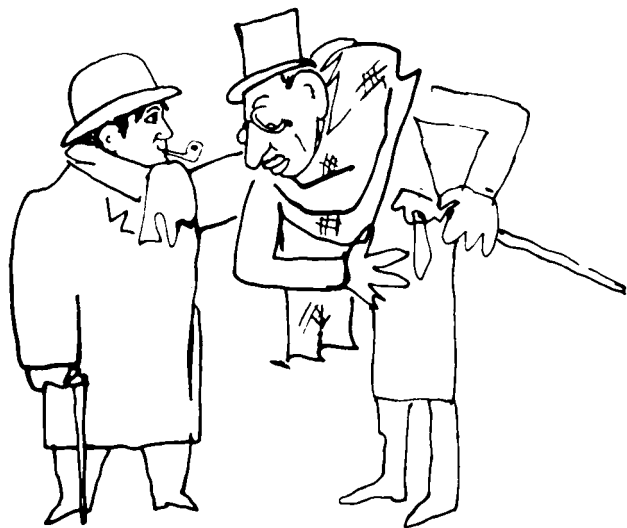
ГЛАВА • 4

В начале сороковых годов открылся новый период творческой биографии И. Стравинского, который можно назвать «американским». Еще в предшествующем десятилетии Америка незаметно, но настойчиво воздействовала на его творчество. С 1935 года поездки за океан совершались им через каждые два года. Композитор вел интенсивную переписку с музыкальными фирмами США, получал заказы от американских меценатов. Так появились на свет «Аполлон Мусaget», «Игра в карты», «Симфония псалмов», «Думбартон-Окс».

Приехав в США в 1939 году для чтения лекций в Гарвардском университете в Бостоне, Стравинский уже там, за Атлантикой, узнал о начале новой европейской войны¹. И так же, как четверть века назад в Швейцарии, композитор решает вновь переменить место жительства — остаться в США. В декабре 1939 года, когда закончился курс лекций в Гарварде, Стравинский по приглашению уезжает на Западный берег США — в Сан-Франциско и Лос-Анджелес. Города Калифорнийского побережья произвели на него самое благоприятное впечатление. Они напомнили ему Лазурный берег Франции, который он извездил когда-то на своем «Гочкисе»; было решено обосноваться именно здесь, в Калифорнии, в Голливуде... В те годы на побережье Тихого океана поселилось немало крупных писателей и музыкантов, эмигрировавших из объятай пламенем войны и фашизма Европы: среди них были Томас Манн, Лион Фейхтвангер, Арнольд Шёнберг и многие другие.

То, что прочитал своим слушателям в Гарварде Стравинский, строго говоря, нельзя назвать лекциями. Скорее это были размышления об искусстве, о собственном творчестве. Размышления, в которых было много талантливой импровизации и немало противоречий. Например, в начале курса говорилось о том, что автор лекций пытается объяснить искусство так, как он сам себе его представляет; однако позднее утверждалось, что

¹ Пароход, на котором ехал Стравинский, был переполнен европейскими эмигрантами, среди которых находился и Тосканини. Ехали по семь человек в каюте. Здесь были люди, бежавшие от репрессий фашизма, а также те, кто, предвидя начало войны, спешили покинуть беспокойную Европу.



П. Пикассо и И. Стравинский
(шарж Ж. Кокто)

эта эстетическая теория есть объективное обобщение действительности искусства.

По ходу изложения Стравинский цитировал Библию и Бодлера, Андре Жида и древних китайцев, Оскара Уайльда и П. Сувчинского...

Семь лекций, прочитанных в Гарварде, были опубликованы в 1942 году в Нью-Йорке и Париже в виде отдельной книги под названием «Poétique musicale». В ней сформулированы в импровизационной форме основные эстетические позиции Стравинского. Подобно тому как в 1934 году В. Нувель записал его «Хронику», теперь эту миссию выполнил французский музыковед Ролан-Мануэль. Мы возвратимся к характеристике «Poétique musicale» в последней главе книги. Отметим лишь некоторые признания, весьма знаменательные в устах крупнейшего деятеля искусства нашего века: «Я хочу ознакомить вас с музыкальной поэтикой, — начал гарвардский лектор свое выступление, — то есть с вопроса о том, как создавать порядок в музыке...»¹

«Искусство, — утверждал Стравинский, — это фантастическая действительность, ее значение больше, чем вся деятельность человеческого гения... Подлинное искусство питает человеческие инстинкты. Живая иллюзия означает больше, чем мертвая

¹ Poétique musicale, p. 9.

реальность... Музыка — одна из черт умозрения „цельного“ человека»¹.

Лектор сочувственно цитировал высказывание своего друга, русского искусствоведа-эмигранта П. Сувчинского о том, что искусство — «комплекс из интуиции и возможности ее осуществления»². «Композитор — изобретатель музыки», — добавляет Стравинский; и далее, совсем по Фрейд: «Это предвкушение творческого акта сопровождается предчувствием неизвестного, уже захватившего вас, но еще непонятного». Вдохновение художника, по мнению композитора, — вторичное явление. Единственный верный критерий в оценке произведений искусства — «тонкость культуры, безошибочность вкуса»³. Всякая тенденциозность искусству противопоказана.

Говоря о себе, Стравинский утверждает, что его объявили художником-революционером помимо его воли. Он критикует свои ранние произведения и взывает к «порядку и дисциплине» в искусстве: «Нет более ясной истины — нельзя ставить искусство на службу беспорядку и грубому вкусу, стремясь достичь сенсаций во что бы то ни стало»⁴. Тогда, в 1939 году, он еще достаточно критически оценивал «революцию» музыкального «авангарда»: «Все шумы, которые может произвести музыка авангарда, не вызывают во мне никакого отклика»⁵.

«Искусство по преимуществу конструктивно... Оно противоположно хаосу...»⁶. В связи с этим он¹ осуждает космополитизм, который, по его мнению, ведет к хаосу; ему противопоставляется национальная тенденция — фактор «порядка». Стравинский идеализирует средневековье, утверждая, что оно оберегало «духовные ценности и достоинства человеческой личности... Строгая иерархия ценностей, ансамбль моральных принципов, которые основывались на совершенно твердом представлении о добре и зле, об истине и лжи»⁷.

Нельзя отказать гарвардскому лектору в известной прозорливости, когда он говорит о нашей эпохе и современном обществе. «Мы живем во время, когда основа человеческого существования испытывает потрясение. Современный человек теряет чувство ценности и устойчивости». И далее: «Так как сам дух болен, то музыка нашего времени и особенно то, что она говорит, то, что считает верным, несет с собой признаки патологической недостаточности и распространения зародышей нового греха познания»⁸. Но эту критику, разумеется, нельзя рас-

¹ Poétique musicale, p. 38, 39, 42—43.

² Там же, с. 47.

³ Там же, с. 77, 81, 85.

⁴ Там же, с. 21.

⁵ Там же, с. 24—25.

⁶ Там же, с. 21.

⁷ Там же, с. 113—114.

⁸ Там же, с. 71—72.

ценивать как результат каких-то социальных прозрений композитора. Нет, он остался в общем тем же социально индифферентным художником, что и тридцать лет назад.

Первой премьерой Стравинского-«американца» была Симфония in C, исполненная в ноябре 1940 года в Чикаго к пятидесятилетию городского оркестра. Это было, как уже упоминалось, возрождение им жанра «чистой симфонии» спустя тридцать три года после петербургского дебюта в качестве симфониста. Симфония in C — скромный по масштабам и весьма традиционный цикл: первая и четвертая части его написаны в сонатной форме. Две средние части — *Larghetto* и *Allegretto* — невелики по размерам. Всю музыку симфонии объединяет лейтмотив: он элементарен, состоит всего лишь из трех звуков: *h, c, g*. Лейтмотив проникает во все части. В первой он буквально насыщает главную тему, порученную гобою:



в сокровищницу мирового симфонизма, ни в творчество самого композитора.

Еще один творческий дебют Стравинского в США совпал для него с довольно неприятным событием: решив отметить свое переселение в Америку каким-либо патриотическим актом, он подготовил к 4 июля — Дню независимости — новую обработку амерканского гимна «Star Spangled Banner» («Усеянное звездами знамя»). Но представители американской полиции, услышав новую обработку гимна в исполнении оркестра и негритянского хора, были настолько шокированы ее необычным звучанием, в частности обилием септаккордов, что строго предупредили автора: если он будет продолжать подобные эксперименты над гимном США, его придется привлечь к суду за «присвоение духовных ценностей американской нации».

В новой белоснежной деревянной голливудской вилле, приютившейся на одном из сантсейтских холмов, все уже приняло обжитой вид: около пианино появился рабочий столик, на нем хронометр, «хирургические инструменты», партитурная бумага, цветные карандаши, электрическая машинка для заточки карандашей, которая «жужжит так же противно, как наша газозакосилка»¹, стилограф — запатентованное изобретение самого композитора, которым он разлиновывает бумагу. Над клавиатурой — солидная чертежная доска, на ней полосы плотной нотной бумаги, на которых карандашом композитор делает черновые наброски. По краям доски тоже на кнопках висят куски бумаги поменьше. Это «диаграммы серийной техники, расчеты перестановок и таблицы перемещений — здесь двенадцатый звук становится вторым и т. д.»².

На стенах запестрели красочные пятна картин Пикассо и Леже, Матисса и Шагала, сына — Федора Стравинского, тоже художника-модерниста. Рядом со столовой был оборудован обширный птичник, в саду — большой цветник, разбитый старым знакомым — русским садовником. Сюда приехала и вторая жена композитора Вера де Боссе (Судейкина), некогда солистка дягилевского балета и одна из первых артисток русского кинематографа. С скромное венчание состоялось в здешней православной церкви в 1940 году. Появился сиамский кот — страсть композитора... В общем, налицо были все признаки нового домашнего очага.

Посыпались заказы — в духе американского музыкального бизнеса: Танго для фортепиано, музыка для фильмов, Полька для дрессированных слонов (заказ цирка Барнея), пьесы для джазовых оркестров Поля Уайтмена и Вуди Германа...

¹ Стравинская В. Жизнь большого мастера. — Америка, 1966, № 103.

² Там же.

В 1940 году Баланчиным и Челищевым (художник) был поставлен балет «Баллюстрада» на музыку Скрипичного концерта.

В 1941 году Стравинский написал Концертные танцы для камерного оркестра. Пятичастный цикл представляет собой скорее пародию на традиции старого балета XIX века, в котором, по его словам, «подражание и сознательное заимствование является частью технического мастерства».

«Норвежские картины» первоначально были задуманы в качестве музыки для кинофильма, повествующего о вторжении нацистов в Норвегию. Оригинальные народные мелодии были взяты из Антологии скандинавской песни, хранящейся в одной из библиотек Лос-Анджелеса. Но Стравинский в конце концов отказался писать музыку для этого фильма, так же как отклонил и другое предложение — создать музыку к фильму, в котором должны были фигурировать русские солдаты и офицеры. Живя в центре американской кинопромышленности, он неизменно отвергал любые предложения работать для кино, утверждая, что его не удовлетворяет принцип «случайности», определяющий сочинение киномузыки.

Из неиспользованной «норвежской» музыки к фильму была скомпонована четырехчастная симфоническая сюита («Интрада», «Песня», «Свадебный танец» и «Шествие»). «Охотничьи» зовы валторн, маршевые ритмы звучат в первой части, в «Песне» солирует гобой, танцевальная середина оттеняет последующую кантиленную репризу. В сюите, очень простой по приемам, заметно некоторое влияние Грига.

В 1942 году сочинена «Полька» для цирка Барнея; в ней остроумно использована эксцентрика тяжелой меди, изображающая неуклюжий танец слонов, и нарочито «фальшиво» обработана мелодия «Военного марша» Шуберта.

Второй несостоявшийся опыт написания киномузыки также был позднее утилизирован: появилось «Русское скерцо» для джаза Поля Уайтмена, представляющее собой скорее симфоническое, нежели джазовое сочинение: это — типичное скерцо с двумя трио, в которых есть черты тематической общности с русскими эпизодами Сонаты для двух фортепиано.

Для негритянского джаз-оркестра Вуди Германа в 1945 году был написан трехчастный «Черный концерт» с типично джазовыми эффектами, виртуозными соло кларнета и «цветовой партитурой» (выступления оркестра сопровождалось световыми эффектами при помощи разноцветных прожекторов). Произведение имело большой успех в 1946 году на концерте в Карнегихолле¹. Сам автор, видимо, не придавал большого

¹ Название «Черный концерт» («Ebony concerto»), видимо, связано с черным цветом солирующего кларнета (хотя сам автор как-то отметил, что «Ебону» означает «африканский»); исполнитель сольной партии был известен как выдающийся мастер свинга.

значения такого рода сочинениям, называя их «ремесленными».

Наряду с джазовыми полуэстрадными опусами сочинялись и иные, более серьезные произведения. В 1943 году были написаны Соната для двух фортепиано и Траурная ода памяти Натальи Кусевицкой — жены знаменитого русского дирижера, который с давних лет был большим другом Стравинского и издателем многих его сочинений.

Соната для двух фортепиано — малоудачна, безлика, преимущественно с полифонической фактурой; в одной из ее тем можно ощутить некоторые черты русского колорита:



Траурная ода в трех частях — Эюлогия, Эклога и Эпитафия — отчасти близка к «Симфониям для духовых» памяти Дебюсси: в ней тоже доминируют деревянные духовые инструменты. Терпкие звучности духовых в сочетании с ударными (Вступление) вызывают в памяти и некоторые эффекты «Весны священной». В дальнейшем развитии можно услышать неожиданные «шуманизмы». Крайние разделы Эклоги написаны в пасторальных тонах, средний же раздел более динамичен. Скорбное звучание духовых вновь доминирует в интимной заключительной Эпитафии. В элегической теме порой словно слышится звучание живого человеческого голоса, имитируемое тихими звуками трубы.

В один год с «Русским скерцо» (1944) создана небольшая кантата «Вавилон» для мужского хора, оркестра и чтеца, видимо, в соответствии с общим замыслом, предложенным американским дирижером Шилькретом¹. Библейское сказание о Вавилонской башне (из книги Моисея) декламируется чтецом на фоне оркестровой музыки. Голос бога воплощен в мужском хоре. Энергичный небольшой оркестровый эпизод передает напряженную атмосферу «вавилонского столпотворения». Краткая реплика повествовательно заключает кантату на угаасающем звучании оркестра. Хотя произведение издано отдельно, самостоятельная эстетическая ценность его относительна.

В то же время были написаны «Элегия» для альт-соло — в духе сольных скрипичных сонат Баха — и «Балетные сцены» для грандиозного мюзик-холльного представления Билли Роза — одного из наиболее крупных бродвейских продюсеров.

¹ В 1944 г. по заказу Шилькрета было создано коллективное произведение «Генезис» на сюжеты из библии. Пролог был написан Шёнбергом, эпизод «Каин и Авель» — Мийо, финал — «Вавилон» — Стравинским. Кроме названных авторов, в сочинении принимали участие Тох, Тансман, Кастельнуово-Тедеско и др. (предполагалось также сотрудничество Бартока).

Пятнадцатиминутные «Балетные сцены» любопытны как образец бессюжетного балета, предвосхищающего драматургию будущего «Агона». Композитор сам задумал последовательность номеров, каждый из которых отличается своим рельефным пластическим движением. По его признанию, сочиняя музыку, он ясно представлял себе театральные конструктивные решения, поэтому смог предписать постановщику точный хореографический план. Были предусмотрены сольные танцы (два соло балерины — быстрое и медленное), альтовый квартет сопровождал танец четырех балерин, соло трубы рассчитано на выход танцовщика и т. д. Музыка, в которой и проскальзывали ритмы блюза, была все же рассчитана на хореографическую «классику»; автор предусмотрел даже соответствующие украшения на концовках фраз — «для заключительных пируэтов». Финальная пантомима объединяла всех участников; здесь особенно усиливалось значение джазовых ритмов и тембров. «Сцены» заключают апофеоз с вращающимися группами — он более всего нравился самому автору.

В 1945 году Стравинский принимает новое, третье по счету гражданство — американское. В том же 1945 году по заказу Нью-Йоркского филармонического оркестра была написана Симфония в трех частях. Ее истоки восходят еще к 1942 году, а обстоятельства начала работы несколько напоминают историю создания «Петрушки»: и на этот раз композитор сперва задумал сочинение для фортепиано и уже успел написать эскизы всех трех частей. Но когда в 1945 году появился заказ на симфонию, было решено развернуть на основе сделанных фортепианных эскизов трехчастный симфонический цикл. Лишь большая роль фортепиано в партитуре, особенно в первой части, напоминает о первоначальном замысле. Вторая часть в значительной мере построена на музыке, первоначально предназначенной для фильма «Песня Бернадетты» по сценарию Ф. Верфеля.

В этот же период была начата Месса и осуществлена новая оркестровая редакция «Жар-птицы». Годом позже была заново пересмотрена и партитура «Петрушки»¹.

Католическая Месса (для смешанного хора и двойного квинтета духовых) была закончена в 1948 году. Это первое крупное сочинение, созданное им по заказу католической церкви, наглядно свидетельствует об усилении связей Стравинского с католицизмом. В Мессе он претворяет традиции *Agus Nova* XIV века; архаические ортодоксальные каденции звучат в *Kyrie*, в *Gloria* искусно применено сопоставление ансамблей

¹ Появление новых редакций ранних сочинений отчасти стимулировалось стремлением получить в США авторские отчисления (по американским законам Стравинский лишился авторских прав на партитуры, когда-то приобретенные русскими издателями; создание новых редакций давало возможность рассматривать эти сочинения как новые).

и tutti; а активной роли антифонных форм чувствуется влияние византийской церкви. В партитуре немало специфических колоратурных юбилеев, псалмодии и вместе с тем аккордовых «клякс», жесткой полифонии.

В 1947 году Стравинский закончил «Орфея» — новый тридцатиминутный балет в трех картинах и тринадцати эпизодах, заказанный ему руководителем американского балетного общества Линкольном Кирстейном и созданный в тесном сотрудничестве с Баланчиным. Премьера в постановке Джорджа Баланчина, ставшего теперь постоянным хореографом его сочинений, состоялась 29 апреля 1948 года в Нью-Йорке в театре New York City Ballet.

«Орфей» — дитя двух «родителей»: балета «Аполлон Мусaget» и мелодрамы «Персефона». Барочный дух «Аполлона» незримо присутствует в этом неоклассическом балете, также окрашенном в просветленные архаические тона. Известная драматичность музыки «Орфея», разумеется, отличает его от холодного маньеризма «Аполлона», но авторы балета, по их собственному признанию, смотрели на сюжет «Орфея» не как на драматическую историю, а как на серию лирических ситуаций, требующих своего музыкального и хореографического воплощения. Мрачные картины подземного царства Плутона и возвышенный образ Орфея, зачаровывающего своей вдохновенной игрой силы Аида, более всего сближают новый балет с «Персефой».

В композиции «Орфея» отчетливо выделяются три части. Первая часть вводит в круг основных образов: с одной стороны, образы Плутонова царства теней — танец ангела смерти, танцы фурий, пантомима мучеников Аида, умоляющих Орфея продолжить свое пение, с другой — герой со своей чудесной лирой; его поэтические песни переданы тремя танцевальными «ариями» (Air de danse). Своими ариями Орфей очаровывает страшное Плутоново царство, где скрылась его Эвридика.

Вторая часть (с Pas d'action) — апогей счастья: покоренный Орфеем Аид возвращает Эвридику, и герои танцуют продолжительный Pas de deux. Третья часть состоит также из двух номеров — оркестровой интерлюдии, как бы предупреждающей Орфея об опасности, и неистового танца вакханок. Традиционный для Стравинского просветленный полифонический эпилог рисует Аполлона, возносящего Орфеевы песни к небесам...

Любопытно воспоминание композитора Н. Набокова о том, как сам автор оценивал эпилог «Орфея»: «Обратите внимание на фугу, — сказал он Набокову, показывая за роялем музыку эпилога балета вскрое после его окончания, — обе валторны проводят тему, в то время как труба и скрипка излагают медленную мелодию, своего рода cantus firmus. Разве не звучит это как средневековая старина? Слушайте!» Когда он, проигрывая, дошел до короткого соло арфы, прерывающего длинное

развитие фуги, то пояснил: «Здесь, как видите, я разрезаю фугу как будто пожницами, — и он разрезал воздух двумя пальцами, — ... Далее валторны продолжают свою фугу ...» На вопрос Н. Набокова, в чем цель такого «обрыва» фуги, он многозначительно улыбнулся, как будто бы хотел посвятить в свою тайну: «Разве вы не слышите? Соло арфы взято из первой части балета, — и он перевернул страницы партитуры назад. — Это воспоминание о песне Орфея. Здесь в эпилоге звучит она как нечто императивное, неотвратимое... Орфей мертв, песня отзвучала, но ее сопровождение продолжается, живет...»¹.

Античный сюжет подсказал Стравинскому использование древнегреческих звукорядов, обусловил прозрачность полифонической ткани. Развивая традиции Монтеверди (на основе изучения партитуры великого итальянца XVII века), композитор вводит лейттебр тяжелой меди для воплощения ужасов Плутонова царства. Постоянно повторяющийся тембр арф (лира Орфея) воспринимается как звуковой символ положительного начала. Импульсивные танцы фурий драматургически противопоставлены «танцевальной арии» Орфея, в которой певец-чародей под звуки своей лиры умиряет непокорные силы Аида. «Ария» сопровождается буколическим тембром гобоя — в стиле итальянской классики XVIII века.

В целом же, в противоположность другим современным «транскрипциям» вечного сюжета из древнегреческой мифологии (Мийо и др.), выдержанным в экспрессивных тонах, балет Стравинского поражает эпическим спокойствием. Он ясно продолжает традиции «белых» неоклассических балетов. Музыка его выдержана в величаво-изящных тонах барокко и, по существу, лишь один раз вырывается из этой торжественной благопристойности — в третьей части балета.

Угрожающе звучит интермедия, предшествующая танцу вакханок, предательски увлекающих Орфея; особенно рельефно передан словно захлебывающийся ритм их движения. Здесь чувствуется какая-то связь с ритуальными плясками «Весны священной». Кстати, это едва ли не единственная динамическая вершина *fortissimo* во всей музыке балета, выдержанной в приглушенных пасторальных полутонах.

В самый драматически-впечатляющий кульминационный момент, когда Орфей сбрасывает с глаз повязку, чтобы увидеть любимую, возникает темпераментная «вспышка» струнных; но оркестр внезапно замолкает, и выразительная тишина создает эффект грозной неожиданности.

Тембровая утонченность «Орфея», прозрачность его ткани порой как бы обнажают некоторую мелодическую аморфность партитуры: в этой стилизованной музыке мы почти не слышим

¹ Musik der Zeit, 1955, Heft 12, S. 13.

ярко запоминающихся, самообытных мелодических образов, что ведет к известной монотонии барочного стилизаторства.

Еще работая над «Орфеем», Стравинский посетил Чикагский институт искусств, где была организована выставка английского изобразительного искусства; он увидел здесь графическую серию Хогарта «Похождения повесы» («*Rake Progress*»), которая сразу же возбудила его авторскую фантазию: по собственному признанию композитора, рисунки старого английского мастера XVIII века предстали в его воображении как серия острохарактерных сцен¹. Возвратившись в Голливуд, Стравинский долго советовался со своим соседом и другом О. Хаксли: нельзя ли создать комическую оперу на английском языке по мотивам гравюр Хогарта? «В сентябре 1947 года, закончив „Орфея“, — пишет Стравинский, — я информировал своего издателя... о намерении писать большую оперу. Идея ему понравилась, и позднее он поручил Одну написать либретто. Оден приехал ко мне в Голливуд в ноябре. Мы договорились о сюжете морализующей сказки в трех актах, вдохновленной серией „*Rake Progress*“, набросали канву действия, сцен и персонажей. В марте 1948 года мне представили либретто, которое я рассматриваю как одно из лучших. Работа над оперой заняла три года...»²

Как будет видно из дальнейшего изложения, либреттисты не ограничились сюжетом Хогарта, а добавили кое-что от себя, главным образом для усиления морализующей стороны сюжета; вероятно, эти дополнения были подсказаны самим композитором на первой же стадии разработки оперного сценария.

«Похождения повесы» — вторая, после «Соловья», большая трехактная опера Стравинского с «всамделишными» ариями и речитативами, хорами, ансамблями и традиционным тональным развитием. Здесь можно услышать интонационные переключки с Моцартом и Гуно, Верди и Глюком.

На обеих европейских премьерах новой оперы (в 1951 году — в Венеции, в 1952 году — в парижской *Opéra Comique*) присутствовал автор, впервые после войны приехавший в Европу. Друзья всячески поддерживали новое произведение. Но европейская «авангардистская» критика встретила премьеру — плод трехлетнего труда композитора — молчанием. Привыкший к газетным славословиям, он не мог не призадуматься над этим фактом...

Голливудская вилла И. Стравинского была расположена всего лишь в пятнадцати километрах от Бренвудского парка, где жил с 1934 года Арнольд Шёнберг. Соседи никогда не

¹ Известно, что по мотивам тех же гравюр Хогарта в Англии одним из малоизвестных композиторов был создан балет, который довольно долго держался в репертуаре.

² *Memories and Commentaries*, p. 200. Поэт Оден, рекомендованный тем же Хаксли, был известен как автор сценария кинофильма «Ночной поезд».

встречались, их не тянуло друг к другу. Когда-то, еще в 1912 году, Стравинский был увлечен «Лунным Пьеро» Шёнберга, его, как он выразился, превосходной «инструментальной сущностью». С тех пор, однако, интерес не развивался: тенденция атонализма была, в общем, чужда Стравинскому, несмотря на все его стремления стать выше «тональных предрассудков», максимально расширить ладовую систему с помощью политональных созвучий. Еще более чуждым было для него нервно-экспрессионистическое восприятие жизни Шёнбергом, его мрачная, взволнованная, порой иступленная (особенно на первом этапе деятельности) реакция на окружающую беспокойную действительность. Видимо, поэтому Стравинский и не проявлял особой охоты знакомиться с его новыми опусами.

Но Стравинский всегда достаточно чутко относился к модным музыкальным явлениям современности. Париж, особенно на первых порах, основательно его избаловал, провозгласив «законодателем мод»; да и в характере знаменитого музыканта еще с юных лет не раз проявлялось несколько ревнивое чувство к своим одаренным сверстникам.

Широкое распространение додекафонной школы в различных странах Запада, особенно в послевоенные годы, шумные концерты из произведений Арнольда Шёнберга и Антона Веберна, видимо, не могли не привлечь внимания голливудского мастера, готовившегося уже отметить свое семидесятилетие. Стравинский стал ощущать некоторое одиночество, роковое отставание от модных тенденций послевоенных лет. Особенно он чувствовал это в Париже, где по-прежнему бушевала своеобразная «биржа» современного искусства и где интерес к умеренному стилизаторскому неоклассицизму давно уже стал остывать.

Вот как сам Стравинский в «Беседах с Р. Крафтом» (любопытно, хотя и схематично) определяет существенные различия творческих принципов — своих и А. Шёнберга («теза и антитеза»);

Шёнберг

1. Путь в будущее.
2. Дворцовый переворот.
3. Эволюция.
4. «Сегодня я открыл нечто, что утвердит превосходство немецкой музыки на следующие 100 лет». Шёнберг (июль, 1921), рассказывающий одному своему другу об открытии им двенадцатитоновой серии.
5. Еж (Моисей)
6. «Музыка выражает все то, что содержится в нас...»

Стравинский

1. Использование прошлого.
2. Реставрация.
3. Адаптация.
4. Реакция против «немецкой музыки» или немецкого «романтизма». Никакой романтической мечты (Sehnsucht), никакого стремления к выразительности как таковой (ausdrucksvoll).
5. Лисица (электрическая и богатая разновидность) (Аарон).
6. «Музыка вообще не способна выразить что-либо».

7. «Балет не является музыкальной формой».
8. По существу полифоничен.
9. Фактически без повторов.
10. Педагог. Большое количество теоретических работ по музыке. Почти никто не избежал его школы, его педагогики. (Философия его педагогики выражена в следующем его положении: «Гений учится у природы, у своего собственного естества; таланты учатся у искусства»).
11. Никогда не сочинял за роялем.
12. Сочиняет порывами, с быстротой молнии, «в пылу вдохновения».
13. Современные сюжеты (музыка протеста): «Уцелевший из Варшавы».
14. Широкое использование *ad libitum*.
15. Объединяющий взгляд на прошлое (*an inclusive view of the past*).
16. Хроматизм.
17. *Espressivo*. Партитуры полны обозначений динамики (экспрессии).
18. *Legati*.
19. Предпочитал плотный сложный восьмиголосный контрапункт (хоры *opus 35*, канон из *Genesis Prelude*).
20. «Китайский философ говорит по-китайски, но что он говорит?» («Что такое стиль?»)
7. Основная продукция — балеты.
8. По существу гомофоничен.
9. Широкое применение повторов (во всех произведениях, созданных до «Движений»).
10. Никогда не был педагогом. Не имеет никаких теоретических работ по музыке.
11. Сочиняет только за роялем.
12. Сочиняет ежедневно, регулярно, как служебное задание, не оставляет почти ни одного кусочка материала неиспользованным.
13. Сюжеты из отдаленного прошлого: «Похождения повесы».
14. Точность метронома, никакого *ad libitum*. Идеалом является механическая регулярность (Оккет, Концерт для фортепиано).
15. Разъединяющий (с большим отбором) взгляд на прошлое (*an exclusive view of the past*).
16. Диатоника.
17. *Secco*. Партитуры содержат минимум условных обозначений динамики (экспрессии).
18. *Staccati*.
19. Предпочитает свободный, двухголосный контрапункт.
20. «То, что говорит китайский философ, не может быть отделено от того факта, что он говорит это по-китайски».

Все это, однако, не что иное, как приятная игра в «слова»; более интересны параллелизмы. Например:

1. Свойственная обоим вера в авторитет божества (*Divine Authority*) — иудейского бога и библейскую мифологию, католическую культуру.
2. Помеха, выразившаяся в успехе сочинений — секстета «Просветленная ночь» и балета «Жар-птица», оставшихся наиболее популярными из наших сочинений в течение всей жизни и после смерти.
3. Тесный параллелизм развития за период времени в шестьдесят лет.
4. Общее у обоих: изгнание в одну и ту же страну с чуждой нам культурой, где, однако, нами написаны некоторые лучшие сочинения (его Четвертый квартет, мой «Авраам и Исаак») и где нас все еще играют гораздо меньше, чем в Европе, изгнавшей нас.
5. Оба отцы многодетных семейств, оба ипохондрики, оба глубоко суеверны.
6. Для нас обоих числа — это вещи (*numbers are things*).

7. Мы оба были преданы Слову, и каждый из нас написал некоторые из своих собственных либретто («Монсей и Аарон», «Счастливая рука», «Лестница Иакова», «Свадебка», «Байка про Лису...»).

8. Каждый из нас писал для определенного звучания, в отличие от позднего Веберна, у которого выбор звучания является последней стадией процесса композиции.

9. Для нас обоих «серия» тематична, и мы в конце концов менее заинтересованы в конструкции серии *per se* (как таковой), чем Веберн¹.

Таково любопытное признание (на основе аналогии) Стравинского о жизненной и творческой судьбе двух крупнейших музыкальных современников. Даже если отбросить кое-что, вызванное присущим автору «Весны священной» кокетством, документ этот интересен, он красноречиво свидетельствует о том, почему Стравинский так долго по существу игнорировал своего коллегу, живя бок о бок с ним, и все же в конце своей жизни пришел к системе композиции, близкой шёнберговской.

К этому надо добавить еще одно существенное обстоятельство. С 1947 года Стравинский вступил в активную переписку с молодым американским дирижером Робертом Крафтом. В том же 1947 году Крафт был приглашен хозяином голливудской виллы в качестве постоянного «музыкального помощника».

Р. Крафт родился в 1923 году в Нью-Йорке, окончил Джульярдскую музыкальную школу и философский факультет Колумбийского университета. Сразу же начал работать как дирижер — вначале в Джульярдской школе, затем в Танглевуде. С 1947 по 1950 год он дирижировал концертами Общества камерной музыки. С ним были связаны Стравинский и Кусевицкий. Будучи средним по одаренности дирижером, Крафт зарекомендовал себя как активный шёнбергианец, эрудит и энергичный пропагандист неовенской школы. В то же время он был поклонником и старинных мастеров Ренессанса — Дезуальдо, Жоскина де Пре. Он совершал большие поездки по Европе, Южной Америке, Японии, выступал с концертами из произведений Шёнберга и младших его соратников на венецианских художественных выставках («Бьенале»), в Риме, Париже, Берлине... Его перу принадлежит и несколько апологетических книг о современной музыке, в частности об Антоне Веберне.

Таков облик этого музыкального ассистента старого мастера. Очень быстро он вошел в доверие, начал выступать в авторских концертах Стравинского, дирижуя обычно частью программы.

Появились известные книги — записи бесед Р. Крафта со Стравинским². В последние годы Крафт ведет всю корреспонденцию маститого композитора и пишет либретто для его произведений.

Нетрудно предположить, что, разделяя со Стравинским симпатии к музыке средневековья и евронеяского Ренессанса,

¹ Dialogues and a Diary, p. 56—58 (перевод В. Линник).

² Уже вышли в свет шесть выпусков.

Крафт, видимо, сыграл известную роль в обращении престарелого мастера в «додекафонную веру». Демонстрируя произведения Шёнберга и Веберна, рассказывая о сенсационном «открытии» их музыки художественными кругами Европы, Крафт, как видно, стимулировал интерес Стравинского к принципам серийной музыки, к которой тот долгое время был равнодушен.

Во всяком случае, начиная с 1952 года почтенный мастер внимательно изучает произведения корифеев неовенской школы. Это относится, в частности, к Квартету с саксофоном ор. 22 А. Веберна. Первым опытом обращения Стравинского к серийной технике была его маленькая Кантата для солистов, женского хора и оркестра на староанглийские анонимные тексты (*Cantus sacrae*). Кантата написана в полифоническом стиле средневековья «*Toten Klagen*», форму которых использовал для некоторых своих кантат Бах. Структура кантаты представляет рондообразное построение, в котором варьируемый жалобный хор *motto* перемежается ричеркарами для сопрано (I), тенора (II) и дуэтом.

Здесь нет еще двенадцатитоновых рядов, но в фактуре ричеркаров уже явно проступает серийное мышление. Этот принцип был активнее развит в Септете 1953 года, написанном по заказу Думбартонской библиотеки.

Так же как когда-то Октет для духовых возвестил о повороте к неоклассицизму, так теперь новый камерный ансамбль ознаменовал начало очередного крутого сдвига — к додекафонной манере.

Септет написан для кларнета, английского рожка, фагота, скрипки, альты, виолончели и фортепиано. Первая часть — Аллегро, вторая — Пассакалия, третья — Жига.

Это в значительной мере еще «компромиссное» произведение. По существу, только во второй и особенно в третьей частях проявляется новое серийное мышление. И ясность каденций, и симметрия структур помогают ощущению тональности. Первая же часть, явно выдержанная в *A-dur*, вообще почти полностью свободна от серийной техники.

Диатоническая тема первой части в пределах октавы близка к основной моторной теме концерта «Думбартон-Окс». Ее развитие, как и центральное *fugato*, построено на первых шести звуках темы.

Fugato с его угловатым профилем тем, скачками и паузами приближается к характеру серийного письма. Широко применяемая в первой части контрапунктическая техника — с обращениями и ракоходными проведениями мотивов — как бы подготавливает появление «ряда» в теме и девяти вариациях Пассакалии, а также в финальной Жиге. Ладовое ядро, на основе которого кристаллизуется вся музыка Септета, таким образом, представляет собой следующий шестизвучный звукоряд:



В начале первой части он впервые оформляется в виде главной темы, излагаемой деревянными духовыми:



Далее скрипка излагает ее же в зеркальном обращении, а виолончель — в ракоходном варианте:



В последующих частях появляются восьмизвучные серии, включающие в себя последования тонов из основного тематического зерна Септета, что свидетельствует о стремлении к моно-тематизму. Пять первых звуков темы Пассакалии (II часть) представляют собой транспонированные пять начальных звуков основной темы I части. Восьмитактовая тема Пассакалии строится на восьмизвучном звукоряде, повторенном дважды (последовательность звуков остается неизменной, изменены только ритмический рисунок или регистровое положение — на октаву вверх или вниз).

В первой фазе тему проводят кларнет и виолончель, во второй — альт и фагот — нечто близкое к веберновскому принципу Klangfarbenmelodie, далее следуют вариации темы и в последней (девятой) тема звучит одновременно с обращением ракоходного ее варианта. Контрапунктическая ткань, объединяющая эти различные варианты, в том числе и в многочисленных канонических изложениях, оставляет впечатление некоторой сухости и аскетичности. Несколько живее звучит Жига, в которой тема также разделена на четыре отрезка, на основе каждого из которых построены маленькие фугато. По существу это та же восьмизвучная тема, что и в Пассакалии. Композиция серийная, но с повторением звуков и периодическим возникновением интервалов с диатоническим «привкусом». Тем не менее по структуре Жига несколько напоминает шёнберговскую Жигу из Сюиты ор. 29. Заключительное полифоническое проведение различных вариантов «ряда», отмеченное высокой контрапунктической техникой, завершается обычным для Стравинского апофеозом-кодой.

Следующими произведениями, в которых проявилось серийное мышление — в столь же свободном претворении, — были «Три песни» на слова Шекспира для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альта и траурная пьеса «Памяти Дайлана Томаса» («Траурные каноны») для тенора, струнного квартета и четырех тромбонов.

С английским поэтом Д. Томасом Стравинский познакомился в начале лета 1953 года. Будучи уже давно поклонником его поэзии, он предполагал написать в сотрудничестве с ним новую оперу. Но этому замыслу не суждено было осуществиться, так как поэт неожиданно скончался. Композитор создал траурное произведение в трех частях на слова Дайлана Томаса, когда-то посвященные памяти отца поэта. Эта траурно-мемориальная пьеса открывает целую серию аналогичных по жанру произведений. Весь ее интонационный материал определен хроматическим пятизвучием *e—es—c—cis—d*, его транспозициями и зеркальным вариантом. Порой возникают сочетания звуков, заполняющие весь двенадцатитоновый звукоряд. Структура целого складывается из центрального соло тенора в сопровождении струнного квартета (вторая часть), окаймленного двумя траурными канонами в исполнении четырех тромбонов с интерлюдиями струнных. Именно эти интерлюдии изложены в виде насыщенной полифонической ткани с использованием пятизвучного «ряда» и трех его серийных модификаций. Заключительный канон представляет точное изложение первого канона в противодвижении.

Европейская премьера «Памяти Дайлана Томаса» состоялась в Риме под управлением Р. Крафта в присутствии самого Стравинского, сопровождаемого женой и сыном Федором. Произведение было встречено весьма шумно, особенно «авангардистами», приветствовавшими творческую «модуляцию» масти того автора. Итальянские критики с восторгом писали о рождении нового искусства, сочетающего «додекафонию Шёнберга и полидиатонизм Стравинского».

Что касается песен на слова Шекспира (Восьмой сонет «Music to heare», песня Ариэля из «Бури» и весенняя песня из комедии «Бесплодные усилия любви»), то приводимый ниже пример шестизвучной серии-темы (также не лишенной диатонического колорита), положенной в основу первой песни, достаточно красноречиво говорит об эффективности его полифонической природы, обогащенной неутомимой метрической фантазией Стравинского, и в то же время о ... сухом аскетизме музыки:



Вторая песня написана также с помощью серийной техники и лишь третья лишена строгой серии, но ее общий колорит и

фактура выдержаны в том же духе сухих полифонических кунштюков. Можно пожалеть Шекспира — вдохновенного певца Ренессанса, которого композитор попытался повернуть вспять — к сухой полифонической рационалистичности.

Здесь же, в Риме, композитору была заказана новая работа, посвященная покровителю Венеции, святому Марку, к 800-летию венецианского собора его имени. Была выражена при этом надежда, что именно Стравинский окажется в силах воплотить в новом произведении весь сложный комплекс стилевых влияний, которые испытала за восемьсот лет архитектура собора (в частности, своеобразные византийские, восточные мотивы, проникшие в его архитектуру).

«Священное песнопение в честь апостола Марка» («Canticum sacrum») было закончено в 1955 году. Первое его исполнение состоялось в здании венецианского собора 13 сентября 1956 года под управлением автора. Кроме нового произведения, исполнялись канонические вариации Баха на тему рождественского хорала «Von Himmel hoch», специально оркестрованные Стравинским. Естественно, что в условиях официального религиозного торжества трудно было ожидать какой-либо реакции широкой публики.

Попытка же исполнить новое произведение в обычных концертных условиях, в частности под управлением Г. Караяна, закончилась неудачей. И это понятно, ибо «Canticum sacrum» — образец чистого конструктивизма в музыке. Слушая эту холодную, сухую композицию, трудно испытать эстетическое наслаждение; скорее можно ощутить профессиональное любопытство, изучая затейливую конструкцию ее партитуры. В композиции «Священного песнопения» есть элементы символики: пять частей «Canticum» (17 минут музыки) как бы олицетворяют пять куполов собора. Форма кантаты симметрична. Центральная — средняя — часть окаймляется двумя сольными эпизодами с хором и двумя крайними частями, из которых последняя представляет точное повторение первой в противодвижении; таким образом создается музыкальная «пирамида» частей-куполов. Подобно центральному положению средней купольной главы собора (его план имеет вид креста), средний раздел сочинения оказывается центром всей композиции.

Если в Септете и других произведениях автор обходился пяти-восьмизвучными рядами, то в «Canticum sacrum» им впервые применена двенадцатитоновая композиция.

Оркестр — без скрипок, виолончелей, кларнетов, валторн, тубы, но с органом. Все тексты взяты из псалмов, евангелия апостола Марка и Песни песней Соломона.

После восьмитактного Посвящения (тенор и баритон, сопровождаемые тремя тромбонами) начинается первая часть «Euntes in mundum» («Будем хвалить слово божие») — четырехголосный хор, сменяемый органом и дуэтом фагота и кон-

трафагота, интонирующих двенадцатизвуковую тему (пока еще не серию) половинными нотами. Это сопоставление повторяется еще раз и завершается снова хором. Так возникает двойная трехчастная форма (ABA¹BA²); хоровая партитура рефрена лишь немного варьируется, а двенадцатизвуковая фаготная тема представляет симметрию (интервалы первой половины темы как в зеркале отражаются во второй).

Вторая часть строится уже на принципе «серии». Это теноровая канцона «Surge, aquillo». Текст ее, взятый из книги «Песни песней», повествует о наслаждении земными благами: герой обращается к возлюбленной. Партия певца украшена многочисленными орнаментами-юбиляциями в духе старинной византийской музыки. Она построена на первой серии произведения:



Видимо, в «юбилейных» целях композитор повторяет седьмой и восьмой звуки серии. Ее узловые точки являются крайними звуками составляющих серию двух гексахордов.

Поначалу серия имеет много общего с известным соло гобоя, открывающим *fugato* второй части «Симфонии псалмов». Но то, что в 1930 году композитор писал для инструмента, в 1955 году он передает человеческому голосу. Инструментализация вокальных партий типична и для последующих его серийных произведений.

Непосредственно за темой-серией тенор интонирует (слово «поет» здесь неуместно!) ракоходный вариант темы, тоже в свободном изложении — с орнаментальным повторением звуков.

Голосу контрапунктирует английский рожок и далее флейта и арфа, к которым присоединяются три контрабаса. Иногда между голосом и сопровождающим инструментом происходит строго стилизованный диалог. Впрочем, партия флейты из-за своеобразия характера интервалики (септимы, ноны, уменьшенные октавы) производит впечатление скорее какого-то «воркующего» шума, чем интонированной мелодии.

Тема-серия излагается не только горизонтально, но и в вертикальных созвучиях. Так, уже начало второй части представляет три тетра хорда, построенных на основе ракоходного варианта основной серии; их исполняют три контрабаса (флажолеты) с арфой:



Третья часть — «Ad Tres Virtutes Hortationes»; Любовь, Надежда, Вера — три чувства, обращенные к богу, — как бы центр произведения. Эта часть наиболее продолжительна, контрапунктически насыщена и ортодоксально додекафонична. Орган торжественно «печатает» вторую тему-серию, имеющую нечто общее с первой. Вот она:



Той же темой (в ракоходном варианте ее обращения) в изложении альтов и контрабасов заканчивается вся часть.

Между этими проведениями мелькают самые разнообразные модификации темы. Так, в начальном трехголосном хоре (без басов с облигатной трубой) дважды одновременно звучат три различные ее метаморфозы. Перед финалом же зеркальное отражение темы служит основой большого хорового канона. В третьем хоровом эпизоде «Вера» обращенную тему, изложенную равнозначными длительностями (половина с точкой), проводят труба и контрабасовый тромбон.

Четвертая часть — «Brevis Motus Cantilenaе» (Небольшая кантилена), баритоновое соло с эхообразными репликами хора — построена на серии, производной от темы второй части; так же как и в теноровом соло, тема проводится у баритона свободно, с орнаментальным повторением звуков. Но здесь, в хоровой партитуре, мы встречаем вновь строго каноническое проведение различных вариантов серии. Заканчивается часть довольно экспрессивным проведением темы-«ряда», в партии солиста излагается его свободное зеркальное отражение. В отличие от теноровой канцони, в которой преобладало прозрачное сопровождение деревянных духовых, здесь используются мужественные тембры медных (труба и тромбоны).

В основе пятой части — «Illi autem profecti» — ракоходное проведение музыкального текста первой части: все ее развитие идет здесь от конца к началу. По замыслу автора, такая метаморфоза в известной мере оправдана текстом: последняя часть своим содержанием («И они пошли проповедовать слово божие») как бы отвечает первой — «Призыв к проповеди слова божьего». Или, как это определяет Роберт Крафт, первая часть рисует образ «будущего в прошлом», а последняя — «прошлого в будущем». Но как бы ни объяснять эту символику форм, ясно, что она является лишь полифоническим кунштюком, выполненным мастерски, но с эстетических позиций далекого средневековья. Это — довольно холодное конструктивистское искусство, вряд ли способное тронуть сердце слушателя-современника.

Несколько раньше «Священного песнопения» была написана маленькая приветственная Прелюдия в честь дирижера Пьера Монте, который сыграл немалую роль в успехах произведений молодого Стравинского (и прежде всего «Весны священной»). В Прелюдии (на мотив канта «Со счастливым днем рождения») отразился опыт миниатюрных композиций А. Веберна.

В 1957 году, в день семидесятилетия Стравинского, на специальном фестивале в Лос-Анджелесе была впервые исполнена его новая партитура — сюита «Агон», написанная по заказу нью-йоркского городского балета (для которого десятилетием раньше был создан «Орфей»). Важно отметить, что начало работы над новым балетом «Агон» относится еще к 1953 году, когда было сочинено около половины партитуры. Но заказные и мемориальные произведения («Памяти Д. Томаса», «*Cantatum sagittum*») приостановили эту работу. Стравинский вернулся к балету почти три года спустя, после того, как вполне уже «вошел в курс» новой композиционной техники, и, как он признавался сам, не мог уже больше сочинять в старой манере. Однако кое-что, например окаймляющие диатонические фанфары, осталось в партитуре от ранее созданного, поэтому музыка «Агона» носит «компромиссный» характер. Именно в этом, возможно, и заключена ее определенная привлекательность.

Театральная премьера «Агона» состоялась в том же году в Нью-Йорке. Исполнители — восемь балерин и четыре танцовщика. Постановщик — уже знакомый нам Дж. Баланчин. По существу бессюжетный спектакль шел без декораций, исполнители были одеты в однотипные трико; это был абстрактный балет, что, впрочем, вполне соответствовало характеру музыки.

В том же 1957 году «Агон» исполнялся в Донауэшингене на семинаре молодых композиторов, где автор балета и молодые лидеры «авангардизма» пропели друг другу хвалебные оды.

В сентябре 1958 года в Венеции состоялась премьера еще одного нового сочинения — «*Threni*» (на текст из библии: Плач пророка Иеремии), написанного по заказу западногерманского радио. Премьера была повторена в парижском зале Плейель в ноябре того же года под управлением автора. Успеха у слушателей произведение почти не имело.

Кантата предназначена для большого оркестра, хора и шести солистов (сопрано, контральто, два тенора и два баса). В этом сочинении принципы серийной техники используются более свободно: так, в теме-серии, интонируемой солистами, можно многократно встретить повторения вспомогательных, орнаментальных звуков; заметно и прежнее тяготение к диатонике: основой конструкции всего произведения являются диатонические интервальные отношения. Все эти «прорывы» в тональную сферу объясняются не только инерцией тонально-диатонического мышления Стравинского, но, видимо, и фактом продолжительности произведения: как известно, в большинстве

случаев композиторы, работающие в серийной системе (например, А. Веберн), предпочитают весьма короткие музыкальные пьесы. И все же серийная полифония стала более умозрительной, музыка, по существу, полностью лишилась тональных устоев; автор уже более не проявляет какой-либо заботы о вертикали.

По композиции кантата состоит из трех элегий на ортодоксальный латинский текст, взятый из I, III и V глав «Плача пророка Иеремии» (элегии Первая, Третья и Пятая). Текст передает как бы исповедь кающегося грешника; в Третьей элегии самобичевание достигает своего апогея: «Я человек, испытавший горе от жезла гнева Его. Он измождил плоть мою и кожу мою, сокрушил кости мои... Сокрушил камнями зубы мои, покрыл меня пеплом... И удалился мир от души моей...» И вновь в Третьей элегии настойчиво утверждается религиозная мораль: «спасение в божестве».

В тексте сохранены особенности древнееврейского оригинала с характерными «призывами-междометиями» (на буквах алфавита): Aleph, Beth, Heth, Teth, Lamed и т. д. В партитуре эти хоровые восклицания, видимо, должны играть роль некоего орнамента, напоминающего витиеватые украшения заглавных букв в старинных церковных книгах.

Круг образов текста — страдание, горечь, покаяние и обращение к богу. Общее настроение — аскетически-подавленное. Из оркестра большого состава исключены фаготы, но зато введены некоторые редко используемые инструменты: саррюзофон («тубовый» саксофон типа контрафагота) и бугль-контральто (флюгельгорн).

Очень своеобразна в «Threni» и трактовка хора. Звучание его нередко вводится всего лишь на один или два такта; широко, особенно в Первой элегии, использовано хоровое ненотированное *parlando*. Наряду с этим в хоровой партии можно ощутить простые каденционные функции...

Принцип вклинений характерен и для оркестра: в партитуру часто вводятся лаконичные pedalные звуки духовых или короткие реплики инструментов.

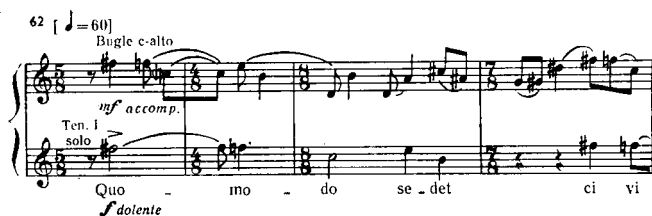
Серия, как в произведениях Веберна, нередко распределяется между несколькими инструментами или оркестровыми группами. К вокальным соло часто добавляются облигатные инструменты, в частности бугль.

В кантате можно встретить эпизоды, в которых полностью уничтожены тактовые черты; например, в Третьей элегии все двенадцать звуков темы-серии как бы сосредоточены в одном гигантском такте; таким образом звуки становятся не только ладовыми, но и метрически «нейтральными».

В контрапунктической ткани еще более заметно влияние старинной полифонии эпохи средневековья и раннего Ренессанса: обильно вводятся старинные — монодийные и дифонные приемы

музыкального письма — своеобразные камерные ансамбли, контрастирующие с *tutti*. Сама техника контрапунктической серийной «вязи» необычайно замысловата. Достаточно сказать, что, например, в Третьей элегии последовательно излагаются: канон для двух, затем для трех солистов и в конце — двойной канон для четырех солистов.

Первая элегия (*De Elegia prima*) начинается после небольшого введения, в котором хор возглашает: «Слушайте плач пророка Иеремии!» Элегия состоит из чередования ненотированной ритмодекламации хора и троекратного метрически варьированного проведения пятизвучной серии в партии солиста-тенора. Любопытно сочетание голоса и облигатного инструмента: бугль интонирует вокальную тему, но в метроритмически варьированном виде:



Из примера видно, как изменен метроритм темы у сопровождающего инструмента, но к этому следует добавить, что и при повторениях темы голосом в ней также возникают различные метроритмические метаморфозы. Кроме того, тема с каждым новым проведением становится длиннее. В противоположность метрически однотипной теме из Третьей элегии здесь встречается затейливая «стравинская» метрика ($\frac{5}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{7}{8}$). Эти частые метроритмические смены представляют для певцов большие и творчески малооправданные трудности.

В качестве своеобразных эпизодов звучат два дуэта теноров («Дифоны»), представляющие собой свободную (без тактового членения) вокальную импровизацию на ту же основную тему.

Третья элегия (*De Elegia Tertia*) — наиболее продолжительная: она делится на три раздела («Жалоба», «Чувство надежды», «Вознаграждение»). В первом разделе монодийно излагается свободная тема-серия (у басов); затем тенор и бас канонически интонируют новую длинную тему, за ними следует трехголосный канон (тенор и два баса) и, наконец, двойной канон для четырех голосов. Цезуры между канонами заполняются однотактными возгласами хора (на буквах древнееврейского алфавита) в сопровождении трех тромбонов.

Второй раздел Элегии («Чувство надежды») также, по традиции старинной полифонии, исполняется в основном хором, чаще антифонно, с частыми юбилеями; сопровождение ор-

кестра усложнено многообразными метроритмическими смещениями в различных голосах.

Стержнем заключительного раздела Третьей элегии («Вознаграждение») является дуэт женских голосов, тема которого претерпевает всевозможные метаморфозы — как по горизонтали, так и по вертикали (двухголосие). Вновь в промежутках между фразами женского дуэта хор (на этот раз сопровождаемый струнными) возглашает однослоговые междометия (Res(H)! Sin! Thau!). К концу вступают квартет солистов и хор, причем здесь возникает маленькая трехчастная форма: новую торжественную тему в унисон ведут последовательно два высоких голоса, два низких и снова два высоких. Остальные голоса интонируют две контрапунктические линии. Линеарная полифония полностью атональна.

Пятая элегия (De Elegia Quinta) начинается новым изложением двенадцатитонового ряда (дуэт басов) и одновременно его ракоходного варианта. Эта короткая часть заканчивается мощной кодой, в которой, синтезируя основные темы в величавом tutti, объединяются хор, секстет солистов и оркестр.

В 1959 году Стравинский пишет десятиминутную пьесу «Движения» для фортепиано с оркестром. Собственно, оркестр, в обычном смысле этого слова, здесь отсутствует: сольную партию фортепиано поддерживают инструментальные реплики — «блики» отдельных тембров. В этом сочинении отчетливо проступает веберновская пуантилистическая тенденция: музыка сводится к отдельным звуковым «брызгам», в которых растворяется всякое подобие мелодической линии. По признанию самого автора, он становится все больше и больше «серийным» композитором в духе Веберна, стремится полностью отойти от тональных принципов. В этом смысле он придавал «Движениям» значение поворотного сочинения.

«Монумент Джезуальдо» (1960) является оркестровой аранжировкой трех старинных мадригалов, созданных в XVI веке знаменитым венецианским композитором Джезуальдо ди Веноза. Другой опус Стравинского, созданный в виде эпитафии немецкому меценату М. Фюрстенбергу, представляет собой семь одноктактных, ничем не связанных фрагментов (всего двенадцать звуков!) для флейты, арфы и кларнета.

К числу произведений, написанных в шестидесятые годы, относится еще несколько миниатюр: Двойной канон памяти Р. Дюфаи, «A Sermon, a Narrative and a Prayer» («Проповедь, Притча и Молитва»), хор на слова Т. Эллиота, а также кантата-аллегория с балетными номерами «Потоп» на сюжет библейской легенды о сотворении мира с добавлением некоторых средневековых текстов. Текст кантаты был написан Р. Крафтом в духе английских мистерий XV века.

«Потоп» написан по заказу нью-йоркского телевидения. В известной мере здесь продолжен опыт синтетических опусов

Стравинского, созданных еще в Швейцарии. Главную роль играет Ведущий — его повествование сопровождается репликами сольных инструментов (или групп). Текст Ведущего вводит в «игровые» эпизоды, в которых участвуют Бог, Сатана, Ной и ряд других персонажей. Голос Бога поручен унисону двух басов; Сатану представляет высокий тенор. Однако на сцене ни Бог, ни Сатана не появляются. Партии Ноя и его жены поручены драматическим актерам. В центре действия — сцены-диалоги Ноя и Бога, Ноя и галерного-зазывалы, Ноя и его жены. Важную роль играют два хореографических эпизода, изображающие сооружение Ноева ковчега и начало всемирного потопа.

Кантата окаймляется хоровыми «порталами» (*Te Deum* и *Sanctus*), написанными в серийной технике — на основе пятизвучных серий; хоралы изложены в подвижном темпе.

Оркестровые эпизоды, также созданные при помощи серийной техники, тем не менее решены в плане довольно наивной звукоизобразительности. Так, в картине сооружения Ноева ковчега имитируются стуки молотков (громкие щипки струнных), в сцене потопа — плеск водных потоков (*frullato* духовых). Даже в оркестровом сопровождении вокальных партий встречаются элементы звукописи (юмористические смешения попевок в сопровождении партии Сатаны). Хореографическое действие, разумеется, строится на условных движениях: танцовщики «несут» невидимые доски, «вбивают» гвозди и т. д.

В кантате частично использованы музыкально-драматические приемы американских эстрадных обозрений (шоу). Так, в жанровой сцене у Ноева ковчега (реплики Зазывалы и диалог Ноя с женой) ощутимы буффонные традиции бродвейских мюзиклов, — об этом свидетельствуют и куплеты Ноя, и эпизод ссоры его с женой, заканчивающийся увесистой пощечиной обиженной супруги... Только угловатый рисунок оркестровых реплик напоминает о том, что мы слушаем современную серийную композицию.

В целом кантата «Потоп» оставляет впечатление откровенно эклектичной иллюстративной пьесы; видимо, специфика заказа (в антрактах давались телевизионные рекламы!) определила его творческую компромиссность, подчас озадачивающую слушателя.

В 1963 году по заказу израильского радио И. Стравинский написал священную балладу «Авраам и Исаак» для баритона и камерного оркестра. Она посвящена «народу государства Израиль».

Текст баллады (взятый из XXII главы «Бытия») изложен на древнееврейском языке (с английским переводом), но автор по его словам, опирался на русский вариант текста.

Основу этого небольшого, двенадцатиминутного произведения составляет повествовательный монолог солиста, сопровож-

даемый пуантилистическими репликами инструментов. Произведение состоит из шести частей, включая одну оркестровую. Переходы — аттасса.

Строфы включают и диалогический библейский текст, хотя в целом он повествователен. Довольно многочисленные динамические ремарки воплощают эмоциональные переходы, содержащиеся в тексте.

Композитор продолжил здесь свой прежний опыт создания музыки на старинный текст, причем оригинал фигурировал без перевода, и Стравинский, по его словам, стремился к совпадению словесных и музыкальных акцентов. При повторе слов музыкальный текст не дублируется точно. В вокальной линии широко применена типично ориентальная мелизматика (частично интервальная) в стиле интонирования еврейских канторов. Сочинения балладу, Стравинский пытался «раскрыть древнееврейское как фоническое явление».

Композитор утверждал, что при сочинении баллады он не искал прямых музыкальных ассоциаций, вытекающих из сюжета библейской притчи. При этом он ссылался на собственный опыт в опере-оратории «Царь Эдип», а также на классические образцы — Пасторальную симфонию Бетховена.

Музыка написана в двенадцатитоновой серийной системе, но — так же как в «Агоне» и других сочинениях Стравинского — примененной в неполном гексахордном виде (небольшие ячейки в пять-шесть звуков). И подобно этим же сочинениям, в музыкальном тексте часто можно встретить октавы и квинты, что позволяет порой ощутить какие-то тональные тяготения и соотношения при сохранении серийной основы.

Изобилие переменных метров, частое игнорирование тактовой черты, лаконичность реплик делают ткань сопровождения предельно разорванной и клочковатой.

Вокальная линия — ритмически разнообразная, с частыми метрическими смещениями, с виртуозными каденциями в темпе *rubato* — очень сложна для исполнителя. Но при этом трудно ощутить прямые связи между выразительностью вокальной линии и логикой драматического повествования о чуть было не свершившемся сыноубийстве. Впрочем, хорошо известно, что композитор никогда и не стремился к воплощению в музыке слова как понятия...

Закончим краткую биографию композитора общим, лаконичным обзором произведений последнего периода.

Несомненно, что и этот, поздний период творчества отмечен чертами самобытной манеры мастера. Но все же в последние два десятилетия Стравинский стал заметно изменять своему стилю. Давно отшумели грозы «Весны священной», заметно сузились модели его неоклассицистической творческой практики.

Если раньше это были Перголези («Пульчинелла») и Чайковский («Поцелуй феи»), Люлли («Аполлон Мусагет») и Бах («Von Himmel hoch»), композиторы эпохи барокко («Похождения повесы») и многое другое, то теперь, начиная с пятидесятих годов, творческими моделями служит почти исключительно культовая музыка средневековья, реже эпохи Возрождения, английские мистерии XV века, старовизантийские и даже синагогальные образцы. В качестве литературной основы избираются тексты из Vulgata, средневековой анонимной поэзии, древнееврейские духовные тексты. Уже начиная с конца сороковых годов (Мессы 1944—1947 гг.), именно библейские, религиозные сюжеты, архаические образцы церковной музыки привлекают композитора, в первую очередь «Canticum sacrum» (1955), «Threni» (1957/58), «Проповедь, Притча и Молитва» (1960/61), «Потоп» (1961/62), «Авраам и Исаак» (1962/63).

Второй круг сочинений последнего периода — музыкальные эпитафии памяти духовно близких ему людей или известных государственных деятелей — Траурная музыка памяти поэта Д. Томаса, М. Фюрстенберга, П. Монте, П. Дюфай, О. Хаксли, Д. Кеннеди. Обычно это короткие композиции, использующие серийную технику, с текстами, близкими по характеру к религиозным, с использованием элементов траурной духовной музыки («карманные реквиемы», как их называет сам автор).

Стилизация под староклассическую, преимущественно культовую музыку, как правило, контрапунктическую, довольно естественно сочетается в этих произведениях с постепенным становлением свободно-серийной техники композиции. Но если в начале последнего периода серийные структуры основывались на диатонических звукорядах, позднее композитор использовал уже полную хроматическую двенадцатитоновость и, наконец, примерно с конца пятидесятих годов («Движения» для фортепиано с оркестром, 1958/59) принцип серийности одновременно распространяется им и на сферу ритма (изоритмия). Но и приблизившись к наиболее импонирующему его позднему *scredo* пуантилистическому стилю Веберна, Стравинский не переставал ассоциировать почти каждое новое свое произведение с определенной исторической моделью, причем атональная манера позволяла слушателю всегда ощущать временную дистанцию между творцом и моделью.

Созданная еще в 1952 году небольшая Кантата для сопрано, тенора и женского хора на слова анонимных поэтов XV и XVI веков представляет собой четыре «Жалобы», сменяемые двумя изощренно контрапунктическими ричеркарами и кратким лирическим стансом «Ветер с Запада». Как мы уже знаем, именно в этом произведении (Ричеркар II) композитор впервые ввел на диатонической основе полифонические структуры, используя формы двенадцатитоновой техники. Чуть позднее, в Септете уже все три части произведения были написаны им с помощью се-

рийной техники, однако на одной серии, ориентированной на основную тон.

Небольшое сочинение «Памяти Дайлана Томаса», — о котором также была уже речь, — открывает собой серию лаконичных мемориалов. Сочинение имеет трехчастную композицию: Траурные каноны (Прелюдия) — Песня — Траурные каноны (Постлюдия). Собственно каноны включают в себя выразительный диалог лирического начала (струнный квартет) и сурового, грозного (тромбоны). В основе поэтического текста Песни Дайлана Томаса — ночная лирика, окрашенная религиозным чувством, с призывом к богу: «Что там в печальной высоте...», «Предохранить от смерти света...».

Ключевое произведение последнего периода Стравинского, как уже упоминалось, — «Движения» для фортепиано с оркестром. Весьма аскетичное по звучанию, оно является первым образцом тотальной сериальности (с применением изоритмии) в творчестве композитора.

О последующих сочинениях, по-веберновски лаконичных, вообще трудно сказать что-то определенное с точки зрения их образной характерности. Об одном из них — Двойном каноне (1959) для струнного квартета Р. Крафт сказал как-то довольно справедливо: «Описание музыкальной образности Канона заняло бы больше времени, чем простое его исполнение». Стравинский добавил к этому, что проблема теоретического истолкования сочинения никогда не была для него особенно интересной...

Написанная для альты, тенора, чтеца, смешанного хора и оркестра Кантата «Проповедь, Притча и Молитва» (1960/61) вновь воскрешает библейские образы (в «Threni» — Старого, здесь — Нового Завета). В Кантате использованы тексты посланий апостола Павла (первая часть), деяний апостолов (вторая часть) и Молитва («Четыре птицы из Ноева ковчега») Т. Деккера (третья часть).

Крайние части Кантаты (Проповедь и, особенно, Молитва) весьма лаконичны. Притча повествует об избииении камнями святого Стефана юными грешниками. Именно эта средняя часть включает изобразительные, драматические моменты, элементы театрального (мистерияльного) действия, короткие фразы рассказчика, солистов-вокалистов (так, например, тенор постоянно ведет партию самого Стефана). В то же время в крайних частях нет персонафикации партий солистов и хора. Так, короткая заключительная молитва, в которой Стефан просит бога взять его «в свои края, где пасутся овцы», исполняется tutti — и хором, и солистами. Однако вся эта сценарная драматургия Кантаты, особенно крайних ее разделов, воспроизводящая довольно живое действие, входит в противоречие с музыкой; серийные структуры Кантаты создают в целом достаточно сухую, аскетичную звуковую картину.

Как уже говорилось ранее, «Потоп» (1961/62), написанный для нью-йоркского телевидения, несколько более живое произведение, где, наряду с избранной исторической моделью — английской мистерией XV столетия, вкрапливаются жанровые элементы американского шоу.

Линия духовных, библейских пьес, более важная в последнем периоде творчества, продолжена в священной балладе «Авраам и Исаак». В отличие от других произведений, в ней, как мы уже знаем, первостепенное значение приобретает партия солиста. Судя по тексту, достаточно образно и живо рисуящему все коллизии библейской притчи о жертвоприношении сына, партия солиста должна была бы быть также достаточно живой и гибкой, однако вместо этого слушатель воспринимает весьма аскетичную, однообразную псалмодию, иногда лишь расцвеченную мелизматикой. Серия вначале исполняется альтом и фаготом, затем голосом, — в ней (вокальный вариант) только три интервала (секунды и терция); она состоит из более диатонического первого и более хроматизированного второго гексахордов (второй из них представляет почти точное, зеркальное отражение первого); примечательно, что и здесь можно, при желании, ощутить некие тональные опоры: в первом гексахорде на *gis*, во втором — на *d*. Возникающий между ними тритон напоминает о былом значении этого выразительного интервала во многих произведениях Стравинского, начиная с «Весны священной». Но, несмотря на определенную интонационную выразительность серии, даже некоторую экспрессивность, вносимую повторениями звуков в мелизматических фигурах, в целом длинная партия солиста Баллады оставляет впечатление безусловного однообразия и сухости, с весьма ограниченной инструментальной трактовкой голоса. Более выразительно сопровождение, интересное своими нарочито архаизированными красками. В медленном заключении вступает (как обрамление) с тихим звучанием облигатный альт и создает, после предшествующих ему экспрессивных отрывистых вертикалей сопровождения, впечатление почти что кантилены...

Краткая Элегия «Памяти Д. Ф. Кеннеди» (1964) вновь возвращает нас к мемориалам. Она написана для баритона и трех кларнетов на текст У. Одена, представляющий неоднократное повторение слов одного короткого жалобного причета.

Почти в то же время Стравинским был создан и другой — инструментальный мемориал — Вариации памяти его друга Олдоса Хаксли (1963/64). В основе одночастного произведения — изменения темы двенадцатитонового ряда. Естественно, что вариации не имеют почти ничего общего с изменением темы в традиционном стиле; мы слышим лишь известные «классические» трансформации серии с элементами *Klangfarbenmelodie* (первая вариация) — то есть то, что впервые ввел в творческую практику А. Шёнберг еще в 1909 году, в третьей пьесе своих

пяти оркестровых пьес ор. 16. И тем не менее Вариации памяти Хаксли — одно из наиболее выразительных сочинений Стравинского последнего периода, с мастерским использованием драматургии тембров, любопытными колористическими находками.

В 1964 году были написаны торжественные «Фанфары на открытие театра» («Линкольн центра»), годом позже, в 1965 году — канонический *Introitus* на мелодию русской народной песни, в 1966 году был вновь создан опус в стиле траурного песнопения «*Requiem canticles*». Это также трехчастное сочинение — Прелюдия, Интерлюдия и Постлюдия. Его основное содержание — обращение умирающего старца к богу с мольбой о спасении души. Латинский текст представляет как бы «конспект» заупокойной мессы с хорошо знакомыми образами (*Dies irae*, *Tuba mirum*, *Lacrimosa*, *Libera me* и т. д.). Постлюдия — чисто оркестровое лаконичное заключение. Состав исполнителей (солисты, смешанный хор и оркестр) и вся музыка этого сочинения прямо напоминают Кантату 1961 года «Проповедь, Притча и Молитва» со всеми присущими ей характерными чертами.

Как уже было отмечено, переход Стравинского на позиции додекафонной и позднее сериальной техники вызвал необычайную радость в кругах авангардистов; по их мнению, эволюция бывшего антипода Шёнберга явилась самым убедительным свидетельством торжества серийной системы.

Однако так ли неожидан был этот поворот и является ли он вообще «поворотом»?

Конструктивное начало в творчестве Стравинского всегда было главным и определяющим. Мелодические откровения, как уже говорилось, ему мало свойственны.

Еще в двадцатые годы обращение композитора к неоклассицизму вызвало его особый интерес к полифонии как ведущему формообразующему принципу. Полифоническое начало развивалось и усиливалось в его музыке с каждым годом, выражая объективистскую, антиромантическую тенденцию современного искусства.

По мере растущего увлечения клерикализмом, усиления связей с католической церковью Стравинский все больше погружался в свое музыкальное мышление в глубины средневековья. Его интерес к контрапунктистам XV—XVII веков, разумеется, не был случайным и совпадал с неоклассическими тенденциями других европейских мастеров (Хиндемит, Шёнберг и многие другие). Тщательно изучая наследие старых нидерландцев, работая над рукописями XV—XVII веков, Стравинский все более увлекался конструктивными приемами старинной полифонии. Этому намеренному бегству в прошлое способствовало и отсутствие какого-либо интереса к непосредственному воплощению образов современной жизни.

Усилившийся после второй мировой войны культ Шёнберга и особенно Веберна — с его «тотальной организацией звуков» — оказал наконец свое воздействие и на Стравинского. Конструктивистские черты додекафонной системы, присущие ей требования рационалистического «порядка» нашли живой отклик в его творческом сознании. Здесь сыграло роль и давнее его тяготение к математическому мышлению; и стремление не отставать от моды: ведь когда-то и сам он был законодателем мод... Неслучайно Веберн импонировал ему больше, чем Шёнберг.

И наконец, видимо, не последнюю роль в обращении автора «Весны священной» в додекафоническую «веру» сыграло и то обстоятельство, что к пятидесятым годам он стал в искусстве «человеком без родины», утратившим почти полностью свою некогда прочную, национальную интонационную основу.

Находясь в 1933 году в Париже, С. Прокофьев произнес мудрые слова (в беседе с Сержем Морэ), имеющие прямое отношение к Стравинскому: «Воздух чужбины не возбуждает во мне вдохновения потому, что я русский, и нет ничего более вредного для человека, чем жить в изгнании. Я должен снова вжиться в атмосферу моей родины, я должен снова видеть настоящую зиму и весну, должен слышать русскую речь, беседовать с людьми, близкими мне... Здесь я не спокоен. Я опасаясь впасть в академизм (разрядка моя. — Б. Я.)»¹.

Стравинский постепенно превращался в «модернистического академиста»: в целом космополитическая по своей природе серийная система, по существу игнорирующая народно-национальную основу музыкального искусства, оказалась не столь уже чуждой для престарелого мастера.

Пятидесятые годы, отмеченные его горячим увлечением полифоническими композициями эпохи барокко, во многом подготовили последующий поворот композитора в сторону серийного мышления. Линейно-контрапунктическая техника на новой интонационной основе стала в его творчестве господствующей. К тому же овладение новой техникой совпало с ведущими образно-тематическими устремлениями композитора в пятидесятые годы — речь идет о его обращении к библейским, культовым сюжетам, с одной стороны, и к юбилейным и мемориальным сочинениям — с другой.

«Американский» период творчества Стравинского, может быть, наиболее стилистически пестр. Поэтому выделяемая для более подробного анализа группа произведений этого времени особенно разнотильна. Но все же, не желая изменять избранному принципу изложения, мы остановимся последовательно на каждом из них.

Симфония в трех частях 1945 года — своего рода «островок» в неоклассическом «море» тех лет, эхо «Весны свя-

¹ Сергей Прокофьев. 1953—1963. Статьи и материалы. М., 1962, с. 367.

щенной». Двдцатичетырехминутная музыка симфонии рождает подчас прямые интонационные реминисценции эпохи «бури и натиска» автора «Весны»; вспоминаются и драматургическая логика развития, и тембровая драматургия, присущие Стравинскому накануне первой мировой войны.

Возможно, что причиной этой образной близости были потрясающие события второй мировой войны, по-своему воздействовавшие на духовный мир композитора, несмотря на присущую ему социальную индифферентность. «Симфония не имеет никакой программы, — пишет он в связи с этим сочинением, — было бы напрасно искать таковую в моем произведении. Однако возможно, что впечатления нашей тяжелой эпохи, с ее стремительно меняющимися событиями, с ее отчаянием и надеждой, с ее беспрерывными мучениями, крайним напряжением и, наконец, некоторым просветлением, оставили след в этой симфонии»¹.

Вновь в оркестре забушевали неистовые звучания, запестрели замысловатые метроритмические узоры с причудливыми переборами и проглянула лучистая диатоническая лирика «Вешних хороводов». Все это, однако, представлено здесь в своеобразном монтаже контрастных эпизодов-кадров, фонических «комплексов-блоков». Они движутся почти непрерывно в причудливой смене. И хотя формально в первой части мы можем при желании обнаружить контуры сонатной формы с зеркальной репризой, во второй — ясную трехчастность, а в третьей — вариации и фугато, — это всего лишь схемы, не более. Стравинский решительно отходит от традиционных форм разработки основных тем, их трансформации и обычного взаимодействия, противопоставления контрастных больших планов. Темы симфонии — короткие, ритмически импульсивные — искусно переставляются, нанизываются путем различных полилинейных комбинаций, как блоки в строительстве; не меньшую роль играют и метроритмические метаморфозы внутри этих лаконичных мотивов.

Два мотива являются все же до известной степени объединяющими весь цикл. Это вторая, валторновая тема первой части, построенная вначале на трезвучии минорной доминанты с пропущенной квинтой:



¹ Из авторской аннотации к программе первого исполнения симфонии Нью-Йоркским оркестром 24 января 1946 г.

Ее отголоски слышны во второй части и особенно ясно в третьей, где она принимает, например, такой вид:



Второй лейтмотив первой части, наоборот, узкого диапазона — трехзвучковой, метрически динамичный, во второй части близкий к музыке «Вешних хороводов»:



Он приобретает большое развитие и в финале.

Таким образом, музыка всех частей симфонии интонационно объединена. Общим объединяющим интервальным комплексом является терцо-секстовый. Различные комбинации (перестановки) этих интервалов составляют основу тематизма всех трех частей симфонии.

Последовательность частей в цикле достаточно контрастна. Первая часть наиболее драматична, по характеру токкатна. Ее вступительная суровая одноголосная тема, импульсивно взлетающая ввысь и грозно заклинаящая (тональность C-dur с пониженными II и VI ступенями), близка многим интонационным «формулам войны», в частности в произведениях Онеггера и Прокофьева. Этот начальный грозный образ сразу же рождает беспокойный остинатный лейтритм, цементирующий почти всю музыку симфонии.

Третий образ первой части — тревожное, беспокойно плещущееся синкопированное движение «металлических» тембров фортепиано и скрипок *sul ponticello*. Это нервно пульсирующее, колокольное звучание не раз использовалось в некоторых зарубежных радиопередачах как тревожный образ войны.

В репризе, как уже было сказано, все три темы излагаются в обратном порядке, причем первый, суровый мотив повторяется в заключении дважды. В срединном разделе (его нельзя назвать разработкой) непрерывный калейдоскоп быстро меняющихся звуковых «кадров» воспринимается как своего рода концертирующая музыка. Несколько выделяется G-dur'ный «высветленный» эпизод с характерной сменой тембров (флейты) и темами — почти реминисценциями из «Вешних хороводов» и «Симфонии духовых» (рожечные наигрыши).

Вторая часть — трехчастное Andante — лирический оазис типа арии *da capo*. Значительная часть музыки арф взята из партитуры, написанной сначала к фильму «Песни Бернадетты» (эпизод «явления богородицы»).

Определяющую роль в тембровой драматургии Andante играют флейты и арфы. Главная тема состоит из двух элементов: «боккерини-россиниевского» оstinato, построенного на терцовом элементе первой части, и «прокофьевского» изящного флейтового наигрыша:



Здесь снова вспоминаются лирические образы «Весны священной» с диатоническими короткими попевками архаического склада. На пиццикатном оstinato звучат разнообразные концертные ансамбли духовых и струнных¹; валторна имитирует наигрыши флейты. Общий характер среднего раздела — лирико-патетический. И хотя сюда также проникает тревожный лейт-ритм всей симфонии, он все же не меняет основного лирического колорита.

В финале *Con moto* — снова беспокойный монтаж контрастных эпизодов. Здесь наиболее очевидны связи с образами военного времени, возникающими по принципу кадров-«наплывов». Вновь звучат зовы, сигналы, многообразные оstinato, «клевания» синкопированных аккордов, причудливые метроритмические вариации коротких мотивов; беспрерывно сменяются тембровые планы, в которых большую роль теперь играют рояль и арфа. В использовании их много общего с финалом «Симфонии псалмов». В вариационном развитии приобретает определенное значение и жанровый элемент: звучит марш — гротесковый дуэт фоготов и, наконец, фугато (тромбон, фортепиано, арфа). Фугато автор считал поворотным пунктом в драматургии финала: здесь происходит своего рода собрание позитивных сил. Грандиозное нарастание приводит к лирической теме, на этот раз движение ее переинтонировано на ритме румбы в волевое шествие, которое и заканчивает всю симфонию.

Что же нового в этом сочинении? Обращают на себя внимание два момента: взаимопроникновение форм собственно симфонии и *concerto grosso*. Об этом говорит и свободное соблюдение традиционных схем драматического цикла и внедрение

¹ Например, оригинален ансамбль четырех солирующих скрипок, двух альтов и арфы.

концертирующих эпизодов (достаточно напомнить эпизод, заменяющий разработку первой части, или типичное «концертирование» струнных, деревянных и арфы — во второй части).

Другая особенность сочинения — влияние кинодраматургии с ее принципом динамичного монтажа коротких контрастных «кадров»-эпизодов (например, в середине первой части). С кинематографом, вероятно, связаны и некоторые стороны образного содержания симфонии. В беседах с Крафтом автор указывает, что некоторые образы симфонии возникли под впечатлением военной кинохроники, виденной им в Голливуде.

Для нового произведения характерен и отказ от традиционных симфонических тем, замена их драматургией тематических движений; они вырастают из лаконичных мотивов-попевок, основанных главным образом на двух лейтинтервалах — терции и сексте, и интенсивная жизнь их обусловлена неистощимым многообразием внутренних перестановок, метрических смещений и т. д. Этот терцо-секстовый интервальный комплекс связывает все части воедино. Так, например, попевка третьей части (цифра 154) связана с мотивом из второй части, а от цифры 164 — с первой частью; как уже говорилось, терцовая тема второй части также порождена основным комплексом. В третьей части симфонии тот же комплекс проявляет себя в зовах духовых; это общее родство особенно очевидно в мигрирующих и лишь слегка видоизменяемых остигатных фигурах.

В нью-йоркской симфонии Стравинский не утверждает какой-либо высокой идеи; мы не найдем в ней образов и конфликтов, воплощающих какую-либо обобщающую мысль автора, обращенную к слушателям. С этой точки зрения симфония в сущности «антисимфонична». Это скорее конструктивная «игра», нанизывание сжатых контрастных эпизодов — грозных и лирических, тревожных и юмористических, обладающих вместе с тем удивительной силой интонационного сцепления. Конструктивная логика, мастерство сцепления мотивов, полилинейных комплексов порой поражают; это относится в полной мере и к тембровой драматургии, и к изобретательности ритмики (партии арфы, роля).

Общая оценка произведения представляется нам сложной, двойственной. С одной стороны, это один из немногих опусов позднего Стравинского, в котором ясно ощущается грозное дыхание времени и возникают живые реминисценции из лучших произведений раннего периода¹. С другой же стороны, аскетизм основных тем, преобладание метроритмической игры, засилие конструктивного начала, подчас «наступающего на горло» робким проблескам лиризма, и, наконец, отсутствие последова-

¹ Причина подобных реминисценций, вероятно, вызвана и тем, что незадолго до сочинения симфонии Стравинский много работал над новой оркестровой редакцией своих ранних опусов.

тельно проведенной убеждающей идее, способной захватить слушателей, — все это заметно ограничивает социально-эстетическую ценность симфонии и суживает круг ее слушателей.

В основе оперы «Похождения повесы» — восемь графур чародея английской графики Уильяма Хогарта. Они повествуют о печальной судьбе молодого провинциала, неожиданно получившего богатое наследство. Устремившись в Лондон, он надеется покорить мир. Но соблазны большого города и сомнительные наслаждения вскоре приводят его к катастрофе: промотав свое состояние, герой Хогарта гибнет, теряя и честь, и разум.

«При составлении либретто Ч. Каллман и я, — вспоминает либреттист Оден, — сохранили существенные элементы темы Хогарта: неожиданное наследство, разорение, брак с некрасивой и старой женщиной, продажа с аукциона собственности героя и его смерть в доме умалишенных. Мы добавили еще три: 1) историю Мефистофеля, 2) партию в карты с дьяволом, которую он проигрывает из-за излишней самоуверенности, 3) миф о трех желаниях Рэйквелла — стать богатым, счастливым и добродетельным»¹.

Тема разрушения счастья молодого человека, неожиданно одаренного судьбой, — одна из излюбленных тем в английском искусстве XVIII века. Однако авторы оперы, как это видно из признания Одена, решили дополнить сюжет Хогарта существенно важной подробностью, характерной для искусства средневековья, — мотивом сделки героя с дьяволом. Эта тема, как известно, неоднократно кочевала из одного произведения в другое вплоть до XIX века: достаточно напомнить сюжеты таких популярных опер, как «Фауст» Гуно, «Вольный стрелок» Вебера и др. Она же, как мы знаем, появилась и у самого Стравинского в «Истории солдата». Внесение этого драматического мотива качественно изменило сюжетную фабулу оперы: наследство оказывалось «подсунутым» Тому Рэйквеллу дьяволом, представшим в облике молодого человека Ника Шедоу. Падение же Тома показано в серии возникающих перед ним (с помощью человека — тени Шедоу) соблазнов большого города: эпизоды в веселом «заведении» мадам Гусс, увлечение экстравагантной Бабой — «турчанкой» с бородой, цирковой артисткой «мирового масштаба» и, наконец, эпопея с фантастической чудомашинной, производящей хлеб из отбросов.

Сам «треугольник» главных действующих лиц: злой дух — Инк, противоположное ему начало — носительница чистой любви Энн и между ними — смятенный герой Том — ситуация весьма традиционная для оперы. Вспомним: Каспар — Макс —

¹ Vlad R. Stravinsky. London, 1960, p. 169.

Агата («Вольный стрелок»), Мефистофель—Фауст—Маргарита («Фауст»), Черт—Солдат—Принцесса («История солдата»).

Что заставило либреттистов внести в оперу сюжетный мотив, отсутствующий у Хогарта? Сделано это было ими, видимо, по инициативе самого Стравинского. «Сначала мы старались не отступать от Хогарта, — пишет сам композитор, — до тех пор, пока наша собственная история не стала приобретать другое значение... Основное содержание и схему развития действия мы разрабатывали вместе шаг за шагом...»¹

Характерен морализующий финал оперы, также несколько напоминающий «Историю солдата»: все действующие лица выходят на авансцену и, сняв парики, весело поют нравоучительные куплеты («Где царствует гниль, там открывается обширное поле деятельности для дьявола...»), призывая добрых людей к высокой нравственности. Можно предположить, что Стравинским и в этом случае руководило желание внести в это острое жанрово-бытовое представление некое морализующее начало — не без элементов клерикализма.

С другой стороны, внесение мотива «дьявольских козней» породило прямые аналогии с оперой XIX века: упомянутая мрачная сцена на кладбище, где Том под аккомпанемент двенадцати полночных ударов часов ведет роковую игру в карты с Ником, а в кульминационный момент появляется светлый ангел Энн, — рождает прямые ассоциации со сценой «Волчьей долины» из «Вольного стрелка» Вебера. Ситуация во второй картине второго акта — Том, бросающий ради Бабы свою невесту, которая приехала в Лондон, чтобы спасти его, — знакома нам по либретто «Кармен» Бизе; браваурный дуэт клятвы, исполняемый «под занавес» Томом и Ником, вызывает в памяти клятву Отелло и Яго в конце второго акта вердиевского «Отелло».

Подобные аналогии дали повод для проявления авторской иронии по отношению к традициям романтической оперы XIX века; ироническое начало несколько обострило развитие оперного действия. Так, выясняется, что «человек-дьявол» Ник не столь уж страшен: он лукаво заигрывает с публикой, даже в моменты, наиболее роковые для героя оперы. В конце первой же сцены первого акта, обращаясь к публике, он весело восклицает: «Итак, происхождения повесы начинаются!» Во время игры в карты на кладбище он раскрывает свои трюки с картами, показывая колоду зрителям и припевая: «Чем проще трюк — тем легче обман...»

Остроумны сцены Тома с цирковой Бабой в момент, когда она возмущена появлением кроткой невесты Тома — Энн.

Сочный образ Бабы, «входящей в драму ниоткуда чудовищем и выходящей симпатичной личностью» (Стравинский),

¹ Memories and Commentaries, p. 156, 160.

отчасти, видимо, связан с традицией американских шоу (подобно образу жены Ноя в «Потопе») ¹. Сначала привлекающая Тома экстравагантностью, она скоро надоедает ему, и он стремится от нее избавиться. Кульминацией конфликтных взаимоотношений внутри любовного «треугольника» является ансамбль Тома и двух его поклонниц. Присутствие саркастического стороннего (реплики *a part*) наблюдателя Шедоу окрашивает и это драматическое трио в иронические тона.

Во время бравурной «арии мести» Баба хватает после каждого восклицания что попадает ей под руку и разбивает об пол. Том молча снимает парик и надевает его на голову Бабы, которая «захлебывается» в кульминационный момент своей неистовой каденции. Затем Том взволнованно ходит взад и вперед и с репликой: «Не могу смеяться, не могу плакать — остается одно средство: спать» — падает на кушетку и засыпает.

При сочинении либретто раньше других сформировалась финальная сцена — в сумасшедшем доме. Видимо, сам композитор подсказал драматургу мысль о том, чтобы безумный Том вообразил себя античным героем. Том, оказавшийся Адонисом, призывает свою Венеру — Энн, а также свиту мифологических персонажей — Персефону, Орфея, Эвридику, Ахиллеса. Мы без труда узнаем в этих именах героев известных балетов Стравинского.

Судя по сохранившейся переписке между Стравинским и Оденем, оба автора много и подробно обсуждали различные детали либретто: они, например, решили перенести сцену аукциона из второго в третье действие, более рельефно выделить каждый из дьявольских соблазнов (веселое «заведение» мадам Гусс, Баба, чудо-машина); они советовались о ритме и темпе речи каждого из персонажей. Так, в одном из писем Оден замечает: «Чтобы отличить характер Бабы от двух влюбленных, надо, чтобы ритм ее речи был более неровным, а темп произнесения — быстрым. Вот почему в партии Бабы я удвоил количество акцентов по сравнению с тождественными штрихами для Энн и Тома. Если Вы найдете, что я дал ей слишком много штрихов, то их легко можно сократить» ². Специальным вопросом, которым настойчиво занимались либреттист и композитор, была проблема сочетания звука и слова с учетом трудной фонетики английского языка.

Стравинский, издавна отрицавший музыкальную драму Вагнера и его систему лейтмотивов, мечтал и на этот раз воскресить жанр классической оперы: «Думаю, что «музыкальная драма» и «опера», — замечает он, — две совершенно различные вещи. Вся моя жизнь была посвящена опере». «Похождения новесы» представляют собой достаточно привычный тип оперы

¹ Влияние американских шоу сказалось и на других эпизодах оперы.

² *Memories and Commentaries*, p. 163.

с ариями, речитативами, хором и ансамблями. Ее музыкальная структура, концепция использования форм и соотношения тональностей следуют классической традиции. Стравинский даже точно указывал название «модели» — «Так поступают все женщины» Моцарта.

Серия рисунков Хогарта, обличителя нравов XVIII века, дала Стравинскому повод воскресить типично камерную оперу по немецко-итальянским образцам XVIII — первой половины XIX века. Отсюда и стремление оправдать широкое использование в опере репризных форм, и не только в сольных номерах, но и в сценах. Репризный принцип осуществляется и «на расстоянии»; так эпическая песня Ника и Тома репризно окаймляет шумную финальную стретту сцены аукциона. В опере много арий *da saro*, встречаются и типичные для классической оперы чередования жанров: например, скорбная ария *lamento* сменяется активной кабалеттой, в которой герой выражает свою решимость совершить волевой поступок (Эни в начале третьей сцены первого акта).

Немало в опере и классических ансамблевых структур, например «дуэтов единства» с заключительными стреттами. Типичны и речитативы *secco* (*sotto voce*) под аккомпанемент чембало¹, их традиционные обороты обнаруживают родство с речитативами Моцарта и Россини. Тембр чембало интересно используется композитором и как чисто драматургический эффект: на смене звучания клавесина и оркестра построены две сцены Ника и Тома — в самом начале оперы (в доме мадам Гусс) и в финале (сцена карточной игры на кладбище). В обоих эпизодах оркестр изображает полночный звон часов.

Следование традициям старой оперы проявляется и в использовании типичных для XVIII века ариозных жанров, например арии *bravura*, «арии мести» (*Racharie*) и др. Характерным образцом «арии мести» является ария разгневанной Бабы во втором акте; здесь встречается и типичная для подобных арий тональность — *d-moll* и широкая, размашистая интервалика:



Как уже говорилось, каденция арии в самый разгар гнева Бабы насильственно прерывается: старая обольстительница завершает свою каденцию уже в следующем акте, в сцене аук-

¹ Введение этого старинного инструмента также отражало неоклассицистические тенденции автора.

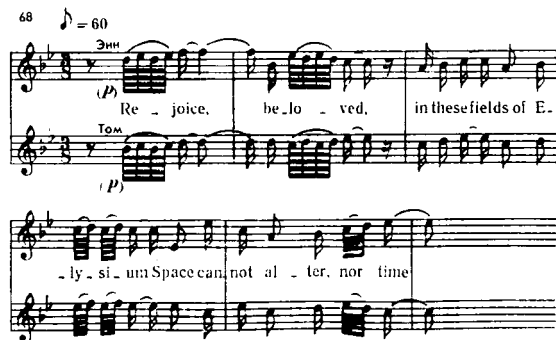
циона, когда ее собираются продать вместе с домашней утварью. В развитии кантилены Тома в третьем акте ощущаются традиции эпических величальных песен.

Почти все герои оперы имеют традиционные «выходные» арии. Причем сам автор рекомендовал исполнять номера на авансцене, непосредственно обращаясь к публике.

К сожалению, далеко не каждый из героев получает при этом яркую индивидуальную характеристику: создание многогранных человеческих характеров, как мы знаем, никогда не увлекало Стравинского. И в этом одно из главных противоречий формы и содержания оперы «Похождения повесы»: избранные автором классические оперные формы предполагали яркие и выпуклые музыкальные характеристики. Их не хватает в опере Стравинского. Правда, интересные штрихи можно встретить в партиях отдельных персонажей, например у той же Бабы — в речитативах ее «арии мести» эффект глиссандирующих «сползаний» голоса или скачки на малые ноты; партия ее несколько выделена и в ансамбле (трио Энн, Тома, Бабы во втором акте) — за счет более беспокойной речи — триолями и квинтолями. Оригинальна и фривольная уличная песенка без сопровождения, которую Баба поет, обнимая Тома.

В известной степени индивидуализированы некоторые эпизоды в партии Ника благодаря остроте и угловатости интервалики, в особенности в сопровождении (септимы и ноты)¹. Но во многих других эпизодах — и речитативных, и ариозных — музыкальный облик этого «веселого дьявола» почти ничем не отличается от Тома и других персонажей.

Бледным в смысле характеристики выглядит «голубой» образ Энн. В нем, как и в партии Тома, в наибольшей степени проявляются реминисценции из Гуно и Моцарта, Россини и Глюка. Таковы «дуэт единства» Энн и Тома с облигатной флейтой (сцена в Бедламе), живо напоминающий мелодию из «Орфея» Глюка:



¹ Приемы, сближающие образ Ника с портретом Черта в «Истории солдата».

или Lamento Энн в первом акте (h-moll) с типичными каденциями:



или возникающая в сопровождении первого ариозо Тома (второй акт) характернейшая беспокойная триольная фигура, которую можно встретить и в романтической опере XIX века:



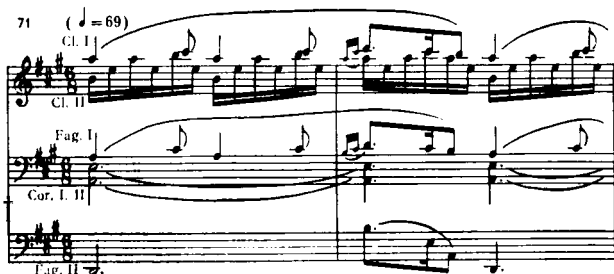
Такие же реминисценции возникают, когда слушаешь и зловещую музыку на кладбище, живо напоминающую сцены заговоров в операх Верди или Россини.

Мелькание знакомых интонаций, традиционных оперных оборотов становится порой несколько навязчивым; его не оправдать ни модернизацией сопровождения, ни авторской иронией: музыка оперы в такие моменты оказывается холодной, музейно-стилизованной.

Интонационная «ретроспекция» представляется часто искусственной, если учесть, что избранные композитором классические оперные формы были вызваны к жизни определенными музыкальными традициями, характерными приемами развития вокальной мелодии. Но именно от этих-то принципов, в частности «распева» мелодии, Стравинский отказался еще очень давно, поэтому противоречия между новыми приемами мелодического развития и старинными вокальными формами подчас дают знать о себе в опере, пожалуй, довольно резко. В таких случаях старые формы, не наполненные органически им присущим интонационным развитием, оказываются довольно-таки старомодными, безжизненными, как стертые клише.

Но, как уже было сказано, в «Похождениях повесы» есть немало по-настоящему удачных эпизодов. К ним относятся сцены в Бедламе, на кладбище, сцены аукциона и в доме мадам Гусс. Композитор и либреттисты проявили здесь немало остроумия, демонстрируя истинные драматургические находки. О сценах разгневанной Бабы, об игре в карты на кладбище под сопровождение чембало мы уже упоминали.

Затейливы, игривы, близки к народной основе веселые песни парней и девушек в доме мадам Гусс. Легкая, танцевальная A-dur'ная мелодия опирается на моторное сопровождение, основанное на квинтовом бурдонном басы:



После почти моцартовски прозрачной музыки особенно контрастно и выразительно звучат щемящие бифункциональные созвучия с переменными метрами (имеется в виду моносцена Энн):



С большой силой обличения созданы хоры лондонских обывателей, пришедших для участия в аукционе. Композитор находит меткий, лаконичный оркестровый образ и в прелюдии к сцене на кладбище. «Стоячие» звучности струнных в низком регистре создают зловещий мертвенный колорит. В другом эпизоде — финале той же картины (пейзаже весеннего утра) господствует легкий, изящный мотив деревянных, напоминающий будущий «дуэт единства» Энн и Тома; быстрое флейтовое движение приходит на смену тяжелой пунктированной поступи дьявольской музыки погибающего Ника. Кстати, в самой сцене на кладбище Стравинский многократно применяет политональные созвучия (обычно в моторном, арпеджиообразном движении), создающие напряженную атмосферу непрерывного диссонирующего «мерцания».

В сцене сумасшедшего дома Стравинский «перекрашивает» интонационную характеристику героя, вводя в нее пасторально-инфантильные обороты. Стоя на соломенном матраце камеры, Том призывает окружающих его психопатов надеть свадебные одежды, украсить головы венками и приготовиться к встрече Венеры, которая придет к нему — Адонису. Группетто, предъёмы, задержания насыщают его вокальную партию типичными элементами стиля барокко.

Остроумен хор умалишенных, танцующих вокруг Тома ме-
нуэт с переменными метрами и простыми, но необычными
ритмическими группировками. После упомянутого уже дуэта
героев, напоминающего по своему драматургическому значе-
нию мнимойдиллический дуэт Германа и Лизы в шестой кар-
тине «Пиковой дамы», Энн поет колыбельную, которая сопро-
вождается хоровыми репликами сумасшедших, доносящимися
из соседних камер. Три вклинения этих хоровых восклицаний
(ges, H, B) в спокойную As-dur'ную флейтовую «гладь» ко-
лыбельной Энн представляют несомненно удачную драматур-
гическую и великолепную по музыке находку.

После очень выразительного трагического монолога Тома
с многочисленными вокализмами, жалобный хор безумных оп-
лакивает умирающего Тома-Адониса. Простые диатонически вы-
держанные хоровые аккорды *funèbre* почти непрерывно соче-
таются с диссонантными аккордами сопровождения, что соз-
дает терпкую и резкую звучность. И лишь конец хора звучит
в «ортодоксальном» A-dur. Веселое A-dur'ное Allegro — эпи-
лог с морализующими сентенциями действующих лиц, вы-
ходящих на авансцену, — заканчивает всю оперу. Автор при-
давал ему большое значение, хотя подчеркивал, что
публика и здесь не должна терять ощущения «сказочности» ас-
пекта.

«Похождения повесы» — опера с интересными находками и
в музыкальной драматургии, и в музыкальной образности.
Превосходно воплощены композитором чисто вокальные при-
емы — в соло и ансамблях. В опере не без успеха и, пожалуй,
с большим основанием композитор развивает буффонные при-
емы «Мавры». Колоритны образы Бабы, отчасти Ника, инте-
ресен иронический подтекст в сценах на кладбище и особенно
аукциона, сценах клятвы Ника и Тома и в других эпизодах,
имитирующих известные ситуации романтической оперы XIX
века. Типичный для эпохи классицизма оперный сюжет (с иро-
ническим отношением автора к своему герою и его приклю-
чениям), лишенный романтических страстей, в какой-то мере
оправдывал обращение Стравинского к формам оперы XVII и
XVIII веков. Это соответствовало и его общему неоклассици-
стическому художественному *credo*.

И все же такое пристрастие к формам и интонациям ста-
рой оперы трудно оправдать полностью. Во-первых, потому,
что, как нам кажется, выбор такого оперного стиля требовал
гораздо большей индивидуальности и сочности характеров;
во-вторых, традиционные формы XVIII века были в свое
время рождены определенной интонационной образностью и
приемами ее развития. Композитор не во всех случаях сумел
одухотворить эти формы, вдохнуть в них новую жизнь, и не-
редко они воспринимаются чисто формально, без содержатель-
ной, жизненной наполненности, как музейные образы.

И наконец, как примирить очевидное противоречие между стремлением внести в оперу некие морализующие тенденции с объективистской, иронической манерой музыкального мышления? В результате этого противоречия особенно пострадал образ Энни. «Всамделишная» трактовка его, с явными чертами морализирования, не одухотворила этот важный образ, и, несмотря на великолепную вокальную партию, он не ощущается истинно жизненным. В то же время в тех эпизодах, где заметно более активное и определенное, пусть даже ироническое отношение композитора к характеру или ситуации, появилась жизнь, возникли и настоящая яркость образов, и активность сценических ситуаций. В целом «Похождения повесы» — безусловно одна из наиболее ярких опер нашего века.

В двадцатиминутном балете «Агон» Стравинский продолжает одну из центральных тематических линий своего творчества двадцатых — сороковых годов — линию «белых» балетов. Уже «Аполлон Мусaget» был, в сущности, бессюжетным произведением, хотя в нем и воспроизводился колорит старинных придворных представлений эпохи Люлли. Поиски своеобразного колорита, а не драматизм действия увлекли автора и в работе над музыкой «Орфея». Эта тенденция еще более ясно ощущалась в «Концертных танцах» и в особенности в одиннадцатичастных «Балетных сценах», где также преобладала стилизация классического танца, а содержание было свободно от какой-либо литературной или драматической идеи. «Сцены» были первым образцом полностью бессюжетного балета.

Балет «Агон» (по-гречески это означает *состязание, спор*) также не содержит в себе никакого сюжета, кроме чисто абстрактного хореографического соревнования танцевальных групп и солистов.

Вскоре после премьеры «Агона» Дж. Баланчин опубликовал в американском журнале «Playbill» статью, в которой, между прочим, есть следующие строки: «Стравинский и я планировали балет „Агон“ для двенадцати наиболее техничных артистов нашего балета. В нем нет никакого действия, кроме самого танца. Это в меньшей степени „борьба“ или „спор“, чем размерная (ритмическая) конструкция в пространстве, осуществляемая через движение фигур, основанное на известных образцах или последовательностях ритмов и мелодий в бесконечном варьировании их связей». Свои «размерные (ритмические) конструкции» Баланчин сравнивает с электронным мозгом: «Это машина, но машина, которая думает!»¹

Произведение это предназначено для двенадцати танцоров (восемь женщин и четверо мужчин) и делится на четыре части, разделенные инструментальными интермедиями.

¹ Rebling E. Ballett von A bis Z. Berlin, 1966, S. 16.

Последовательность номеров балета такова.

Первая часть: Танец четырех (четверо танцовщиков). Двойной танец четырех (восемь танцовщиц). Тройной танец четырех (восемь танцовщиц и четыре танцовщика).

Вторая часть: Прелюдия. Первое трио: Сарабанда (один танцовщик). Гальярда (две танцовщицы). Коды (танцовщик и две танцовщицы).

Третья часть: Интерлюдия. Второе трио: Простой бранль (два танцовщика). Веселый бранль (танцовщица). Двойной бранль (танцовщица и два танцовщика).

Четвертая часть: Интерлюдия. Танец двоих (танцовщица и танцовщик). Четыре дуэта (четыре танцовщицы и четыре танцовщика). Четыре трио (восемь танцовщиц и четыре танцовщика). Коды (из всего коллектива в середине коды на сцене остаются четыре танцовщика, принимающие позу, с которой начинался балет — в глубине сцены спиной к зрителям; соответственно и музыка заключения представляет варьированную зеркальную репризу вступления).

Балет лишен сценических перемен, танцы происходят на фоне одноцветного занавеса. Танцовщицы одеты в черные трико, цветные чулки, танцовщики — в черное трико и белые майки.

Хореографическое движение в «Агоне» лишено каких-либо драматических мотивов, конкретности и жизненности образов, а ограничивается различными пластическими комбинациями танцевальных групп. Количество участников — двенадцать — выбрано автором не случайно; оно, видимо, связано с двенадцатитоновым принципом организации музыки.

Однако абстрактность балетной графики, задуманная автором, в известной мере нарушается одним важным фактором: стилизацией в духе старинных французских танцев. Это относится главным образом к двум средним частям «Агона» — второй и третьей. В музыке нескольких *Pas de trois* можно ощутить некоторые приметы танцевальной атмосферы бургундского и парижского двора эпохи XIII и XIV веков. В первом танце второй части использовано движение медленной сарабанды на $\frac{3}{4}$, во втором — бурной гальярды на $\frac{8}{4}$ ¹; в коде той же второй части — стилизация под старинный быстрый танец на $\frac{6}{8}$, напоминающий жигу.

В третьей части три хореографические комбинации основаны на различных вариантах хороводного танца бранль («подпрыгивающий»): первый из них простой, на $\frac{4}{4}$, второй — веселый на $\frac{3}{8}$ и третий — двойной, на $\frac{3}{2}$.

Некоторый оттенок бытового танца, присущий этим старинным стилизациям эпохи Людовика XIII («*Basses et Hautes*

¹ В старинной итальянской сюите этот танец сочинялся обычно в размере $\frac{3}{4}$.

Danses»), обусловил и введение в партитуру характерных тембров: в Гальярде звучат мандолина и арфа (имитирующая лютню), в Бранле — кастаньеты, в Сарабанде — ксилофон. Да и в первой части соотношение тембровых групп связано с бытовой практикой придворного музицирования XIII—XIV веков: трубы и валторны сопровождаются ансамблем из струнных, арфы и фортепиано; во второй части, наряду с мандолиной, арфами, виолончелью, звучат трубная фанфара или изящные флейты (Гальярда). Оркестровая структура обнаруживает специфическую артикуляцию в тембровых группах.

Таким образом, и в этом произведении, уже на склоне лет, Стравинский продолжает экспериментировать, создавая всякий раз новые уникальные тембровые ансамбли миниатюрного масштаба. Если в партитуру «Threni» были введены бугль, сарюзон, то в партитуре «Агона» появилась группа старинных бытовых инструментов. Вновь определяющее значение приобрела проблема звукового колорита и прежде всего тембровая «атмосфера» произведения. В целом инструментовка балета прозрачна и легка, не без забавных «трюков» (вроде весьма редких контрабасовых флажолетов).

Как уже отмечалось, «Агон» в известной мере компромиссное произведение. Как когда-то опера «Соловей» — с ее стилистическим различием между первым актом и двумя последующими — возвещала о существенных сдвигах в творческой манере автора после «Весны священной», так и «Агон» совмещал в себе эпизоды, написанные в разные стадии трехлетнего периода (1953—1956 годов) и заметно различающиеся по своему звучанию. Уже упоминалось о диатонической музыке окаймляющих «фанфар», но и в Гальярде мы слышим не аскетически сухую, рассудочную серию, а довольно живой танцевальный наигрыш арфы:



Мандолина проводит тот же мотив канонически квинтой ниже. Из примера видно, что наигрыш изложен в обычном G-dur с «мерцающей» VII ступенью, что приводит порой к вибрирующей миксолидийской звучности. Правда, окружение основного напева дано в C-dur, и поэтому рождается уже несколько иная тональная окраска. Но каковы бы ни были ладовые оттенки, «ортодоксальность» мажорной системы здесь очевидна.

В прозрачном гомофонно-гармоническом окружении основной напев сохраняет и в дальнейшем свою полифоническую фактуру; те же мандолина и арфа канонически излагают всевозможные метаморфозы темы: мандолина — основной вид, арфа — ее обращение, флейты — различные имитации темы.

В общем диатонична и инструментальная интерлюдия, построенная на следующем пентакорде:



C-dur'ная природа этой музыки также совершенно ясна, лишь иногда возникающий «привкус» В-dur'a создает ощущение обычного для Стравинского полидиатонизма. Первая и вторая интерлюдии почти тождественны, но вторая исполняется всем составом оркестра, и тема здесь проводится в увеличении и уменьшении.

Черты диатоники можно встретить и в Простом бранле; он начинается каноническим проведением двумя трубами основной темы:



Фанфарное начало балета, как упоминалось, родилось в атмосфере диатоники:

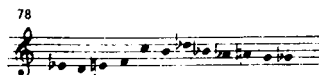


Но к основным звукам, излагаемым трубой, — *c*, *h*, *a*, *d* — в противосложении присоединяются у валторны еще четыре: *fis*, *e*, *g*; далее у трубы звучит *f*, у арфы — *cis* и *gis*, и, наконец, в тактах 26—30 появляются последние два звука — *b* и *dis*, дополняющие весь комплекс хроматического целого. Так из полидиатонизма рождается «тотальный» хроматизм, характерный для додекафонной системы; последовательность появления звуков связана, видимо, с чередованием хореографических комбинаций танцевального квартета.

Каждый инструмент, в партии которого проходят короткие, в сущности диатонические попевки, тяготеет к какому-то определенному тональному полюсу (флейты — к *G*, арфа — к *B*, первый тромбон — к *H* и т. д.). Первоначальный мотив проводится в прямом и ракоходном видах. В первом *Pas de quatre* первой части и сам основной мотив хроматизируется:



Этим способом как бы подготавливается подлинно хроматическая атмосфера следующего, двойного Танца четырех, более живого по движению. В его первой половине постепенно возникают двенадцать хроматических звуков; додекафонная серия, откristаллизовавшаяся «на расстоянии», отчасти близка по своему облику к тем-ряду из кантаты «Памяти Дайлана Томаса»:



В дальнейшем у труб и деревянных духовых в аккордовых комплексах появляется еще один «ряд» (тоже не догматически изложенный), естественно распадающийся на два гексахорда (стержневой звук — *d*). Вот один из них:



Именно этот гексахорд служит основой развития второй половины танца. Он проходит сначала у флейт в основном виде:



а затем излагается у солирующей скрипки в обращении. И наконец, флейты интонируют уже ракоходную инверсию той же темы:



Из примера видно, что и здесь, как обычно при варьировании, меняется группировка долей и метрическая структура мотива.

Этим проведением завершается второй танец. В третьем, тройном Танце четырех участвуют все двенадцать танцоров — в нем развиваются мотивы предыдущего танца путем различных модификаций тем. Сам автор рассматривал музыку этого эпизода как имитацию предшествующего номера.

В балете, однако, можно встретить и такие части, где двенадцать хроматических звуков серии излагаются последовательно и сжато, звук за звуком, в полном соответствии с ортодоксальными требованиями системы Шёнберга. Правда, и в этих случаях автор допускает отступления от догмы, вводя октавные повторения некоторых звуков. Такие примеры можно встретить, в частности, в танцах последней, четвертой части балета. Иногда эпизод начинается диатонически, но выявляемые в нем звуки хроматической системы затем как бы сгущаются до «ортодоксального» ряда.

Почти пуантилистическая техника, близкая к стилю струнного квартета Веберна ор. 28, представлена в *Pas de deux*.

«Я слышу определенные возможности и делаю свой выбор. Этот выбор для меня возможен также при композиции с помощью серий, как в любой контрапунктической форме. Само собой понятно, я слышу гармонически и сочиняю так же, как и до сих пор. Интервалы моих серий основываются на тональности», — заявил сам Стравинский¹.

Этим признанием, сделанным в период создания «Агона», он стремится доказать, что и в серийных произведениях ему хотелось остаться самим собой. Что ж, в этом утверждении есть, безусловно, доля истины! И, быть может, более других сочинений данного периода это доказывает именно партитура «Агона». В некоторых ее эпизодах ясно ощутимо стремление сохранить тональные «полюсы» даже при «тонально хроматической» системе, а в иных, например Гальярде, вообще господствует чистый диатонизм, лишь несколько «подперченный» элементами политональности.

Надо сказать, что в самой фактуре произведения мы без труда обнаружим стиль Стравинского: обилие септим, нон, уменьшение октав, часто возникающих как результат обращения миниатюрного по диапазону звукоряда; в таких случаях именно эти широкие интервалы композитор старательно имитирует в разных голосах.

Многократно можно встретить и метроритмическое варьирование мотивов (иногда варианты звучат в одновременности), и переменные метры, и приемы полиритмии; на «конфликте» метра и ритма построены, например, затейливые комбинации в «Веселом бранле», что отчасти связано с джазовыми формулами — этого не отрицал сам автор.

Смена тактовых размеров, сложные такты (например, в той же Гальярде), принцип лаконичных мотивов и их вариационные повторы, контрапунктическая техника как основное средство развития музыкальной ткани — все это так хорошо знакомо нам по прежним сочинениям Стравинского.

¹ 35 ответов на 35 вопросов. *Melos*, 1958, XXVII.

В тех эпизодах балета, где музыка основывается не на абстрактных мотивах, а на более живых попевках, как-то даже связанных с народно-музыкальным мышлением, создается и более естественное художественное впечатление. Вообще же преодоление аскетичности музыкального материала возникает только там, где высокая полифоническая техника опытейшего мастера сочетается с какими-то приметами реального музыкального быта пусть давно прошедших эпох.

Там же, где действуют умозрительные интонационные формулы с искусно взаимозаменяемыми элементами, широкий слушатель остается равнодушным. Лишь специалист-музыкант может проявить любопытство к этой замысловатой игре конструкций...

Когда-то Стравинский назвал себя «изобретателем музыки». Надо сказать, что, осваивая традиции шёнберговско-веберновской школы, он действительно все больше обнаруживал свое искусство звукового «изобретательства». Опираясь на давний опыт рационалиста и конструктора звуков, маститый музыкант пришел к высокому искусству «монтажа» отдельных элементов — будь то терпкое вертикальное созвучие или сжатая интонационная линия из трех-четырех нот. Что же касается музыки, то «...части моего „Агона“, — утверждал автор, — содержат вдвое больше музыки, чем некоторые другие мои сочинения той же длительности...». Если сравнить «серийный» балет с другими его сочинениями последних лет, то, быть может, он в известной мере и прав; если же иметь в виду все многолетнее творчество большого мастера, то оставим это утверждение на его совести. Нам кажется все же, что он выдает желаемое за действительное. Даже в «Агоне» мы имеем дело скорее с изощренной «математикой» музыки, чем с самой музыкой в высоком и подлинном значении этого слова.

Как заметил однажды Р. Крафт, Стравинский намеревался поставить в качестве эпиграфа к партитуре «Агона» знаменитые слова Бетховена: «Muss es sein? — Es muss sein!». «Должно ли это быть? — Это должно быть!» Это намерение в высшей степени примечательно: как видно, мастер на склоне лет сознательно делал над собой усилие, чтобы преодолеть присущую ему десятилетиями самобытную манеру во имя решения новых, но весьма эфемерных творческих целей. Иначе говоря, путем аскетического самоограничения достичь того «объединения необъединимого» — ретроспективного неоклассицизма и новой техники композиции, к которому призывал автора «Весны» один из апологетов новой музыки, Г. Штуккеншмидт, еще более тридцати лет тому назад. Что же, маститый мастер действительно выбрал этот путь, хотя и с некоторыми ограничениями. Принес ли он ему новую творческую славу — вопрос весьма дискуссионный...



так, мы закончили краткий очерк творческой биографии И. Стравинского. Разумеется, скромные масштабы книги не позволили остановиться подробнее на многих сочинениях, хотя, быть может, они этого и заслуживали. Также поневоле оказались опущенными и многие факты биографии композитора.

Но и то, что было изложено, позволяет сделать некоторые выводы, и не только об облике самого Стравинского, но и о путях развития буржуазной музыкальной культуры XX века.

Путь Стравинского, как уже говорилось, изобилует частыми «модуляциями»: от юношеской симфонии, отмеченной влияниями Глазунова и Брамса, к русскому импрессионизму «Жар-птицы» и «Соловья», далее — к буйному неопрimitивизму «Весны священной». Октет духовых возвестил неожиданный поворот к неоклассицизму, в котором за тридцать лет также намечилось несколько параллельных течений. И наконец, Септет 1952 года открыл еще одну новую главу в творческой биографии Стравинского — период «сериализма».

От звуковой роскоши «Жар-птицы» к аскетической графике «Агона», от неистовых буйств «Весны» к барочной, застылой красоте «белых» балетов, от озорного гротеска «Мавры» к респектабельной иронии «Похождений повесы» — такова эволюция одного из крупнейших композиторов нашего века.

Бах и Чайковский, Дезюальдо и Булез, Люлли и И. Штраус, мадригальная комедия европейского Ренессанса и свадебный русский чин, собиратели русского народного эпоса Афанасьев и Киреевский и лидеры французского модернизма Кокто и Пикассо, строгие метры античного стиха и острая ритмика джаза — таков многоликий круг его художественных симпатий. Немало бурных увлечений различными оркестровыми тембрами пережил Стравинский. В начале двадцатых годов он упорно экспериментировал с духовыми, тогда же влюбился в цимбалы, позднее в центре его внимания оказывались то скрипка, то фортепиано, то малоизвестный английский бугль, то наивно звучащая мандолина... И все эти увлечения по-разному окрашивали его сочинения, придавали им всякий раз некий особый оттенок.

Наконец, нетрудно выделить и жанрово-тематические пласты его сочинений. Русское скифство, ироническая сказка, мифоло-



И. Стравинский
(рис. П. Клее)

гическая и пасторальная эпика, библейско-католические сочинения, эпитафии и юбилейные дифирамбы.

Чем можно объяснить всю эту жапрово-стилистическую песотроту? Была ли она закономерным явлением творчества Стравинского? Думается, что художественную многоликость можно считать своего рода объективной закономерностью его творчества. Во-первых, потому, что за столь долгий жизненный путь творческие модуляции — явление довольно естественное. Характерный пример — эволюция Римского-Корсакова — учителя Стравинского: от нежной звукописи «Майской ночи» к остроумному гротеску «Золотого петушка».

Однако главной объективной основой художественных метаморфоз Стравинского следует считать неустойчивость художественных принципов современного буржуазного искусства. Почти каждая новая глава в биографии Стравинского была в то же время и главой в истории западной музыки XX века. Через искусства дебюссизма прошли и Барток, и де Фалья, и Шиниановский, и композиторы «Шестерки». Предвоенная атмосфера, резко усилившая экспрессивность восприятия жизни, породила у многих художников интерес к первобытному и экзотическому, дикому и грубому, к варварским ритмам и терпким политональным гармониям, резким тембрам и мелодической

архаике. И здесь Стравинский отнюдь не был одиноким. Достаточно напомнить об *Allegro barbaro* и «Чудесном мандарине» Бартока, об экзотических опусах раннего Мийо или, позднее, фортепианной сюите «1922» Хиндемита.

Неоклассицизм «наступал» в начале двадцатых годов по всему фронту буржуазного искусства: его признаки проявились и в живописи, и в театре, и в литературе. В музыке он вызвал к жизни по меньшей мере две различные творческие школы: Стравинского и в какой-то мере Хиндемита. Мимо него не прошли ни Шёнберг, ни Берг, ни Барток, ни Казелла, ни композиторы французской «Шестерки», включая такого самобытного мастера, как Онеггер.

Наконец, серийная система, провозглашенная Шёнбергом и Веберном как некий спасательный круг, брошенный в бушующий океан языковых экспериментов, привлекла внимание многих композиторов в самых различных европейских странах. В 1953 году за этот спасательный круг ухватился и Стравинский.

В связи с «Агоном» уже отмечалось, что почтенный мастер, сказав себе: «*Es muss sein!*», преодолел многолетнее внутреннее сопротивление и пришел к новой технике композиции, во многом, видимо, руководствуясь нежеланием прослыть консерватором...

Нельзя недооценивать связи образного содержания музыки Стравинского с эволюцией его мировоззрения, а также и художественно-выразительных средств. Так, например, религиозно-библейская сюжетика в сочинениях последних трех десятилетий, безусловно, находится в зависимости от усилившихся религиозных устремлений (это признает и сам композитор), а также от соответствующих особенностей мышления, укрепивших почву для увлечений искусством старинных полифонистов.

В этом смысле весьма характерно пристальное внимание Стравинского к музыке сегодняшнего дня и в самые последние годы. Он старается все слышать и критически оценить. Отзываясь со скупой похвалой о произведениях Булеза (в частности, об «*Eclat*»), он ехидно высказывается о других своих современниках. Так, например, о «Военном реквиеме» Бриттена: «...кинескопический эпос в манере Онеггера, по своему языку уходящий корнями в известный творческий период Н. Буланже — И. Стравинского (обостренный мажоро-минор)»; об опере «Последний дикарь» Менотти: «...единственный аспект современности этой оперы это то, что две трети ее музыки могут быть сочинены при помощи электросчетной машины»; о симфонии «Турангалила» Мессиана: «смесь гамелана и Лёгара»¹ и т. д.

¹ *Stravinsky Igor, Craft Robert. Themes and Episodes. New York, 1965, p. 13, 15, 100.*

В последнем интервью журнала «New York revue of books» маэстро высказался еще более остро о современных «колумбах»: современные университетские композиторы «пишут своиopus исключительно для самих себя, так как они и есть та единственная аудитория, которая слушает эти произведения — ненужные, бесполезные и неинтересные... они нужны им как оправдательный документ при получении заработной платы...». О Штокгаузене: «В течение целой недели я слушал фортепианную музыку композитора весьма почитаемого за то, что он будто бы всегда держится впереди своего времени. Я имею в виду Карлхейнца Штокгаузена. Могу сообщить, что для меня его сочинения, в которых монотонно чередуются длительные молчания с неуклюжими группами нот, оказались скучнее, чем самая скучная музыка XVIII века»¹.

В этих едких, но подчас весьма точных замечаниях отчетливо виден огромный опыт и не меньший скепсис мастера.

Сложная и извилистая кривая творческого пути Стравинского, таким образом, неразрывно связана со всей сложной проблематикой буржуазного искусства XX столетия. Естественно, обладая сильным и ярким талантом, он в свою очередь сам активно воздействовал на развитие западного искусства и нередко силой своего художественного чутья первым угадывал намечающиеся перемены художественных направлений.

Не следует сбрасывать со счетов и многонациональные влияния, сложную «географию» жизненного пути Стравинского. Четыре страны могут претендовать на право называться родным домом Стравинского — Россия, Швейцария, Франция, Соединенные Штаты. И конечно же, и Париж, и Швейцария, и Новый Свет, и земля, на которой он родился, — каждый из этих жизненных этапов — пусть в неравной степени — внес свое неповторимое своеобразие в творческую палитру Стравинского.

России, естественно, принадлежит здесь особое место; русский национальный дух можно было ощущать в его творчестве вплоть до начала пятидесятых годов. Но разве не оказала на него огромное влияние и французская культура? Оно было заметно не только на заре его деятельности — в «дебюссизмах» «Жар-птицы» и «Соловья», но и в последующем пристрастии к хореографическим традициям французского придворного искусства XVII—XVIII столетий, к дансанным формулам Люлли.

Некоторое воздействие американского джаза, и прежде всего его стихийных ритмов, обнаружилось у Стравинского еще в 1918—1920 годах, то есть раньше, чем у Мийо и Онеггера, Равеля и Хиндемита. И в этом отношении Стравинский как бы показал пример многим своим современникам. Речь идет, разумеется, не только о ранних «Регтаймах», джазовом «Черном

¹ Советская музыка, 1968, № 10, с. 141.

концерте», но также и о типично американских бытовых чертах балета «Игра в карты» или об элементах американского шоу в неоклассической опере «Похождения повесы», в «Потопе».

Стилистическое многообразие, а вместе с тем и единство музыки Стравинского определялось во многом его собственной эстетической программой, особенностями его композиторского *credo*. О них-то и пойдет речь...

Хотя Стравинский всегда чрезвычайно скуп в выражении своих политических симпатий, его можно считать сторонником буржуазного либерализма. Если в некоторых поздних интервью он и вспоминал о «царе-батюшке», то это был скорее лишь своего рода трюк в расчете на иностранного читателя, падкого до русской экзотики. Выше уже говорилось о том, что он одно время даже поддерживал мысль об организации «Славянских Соединенных Штатов».

При всей своей политической индифферентности композитор все же в отдельных случаях высказывал резко критические суждения по поводу социальных порядков буржуазного общества. Так, в связи с трагической смертью в США Бела Бартока он заявил: «Смерть Бартока всегда казалась мне одной из трагедий нашего общественного порядка». В другой беседе он высказал мысль о том, что существующий социальный порядок недопустимо изолирует художника от его ближних¹.

В 1947 году в США Стравинский посетил спектакль «Жизнь Галилея» Б. Брехта с музыкой Г. Эйслера. Когда реакционное правительство Трумена решило выслать немецкого композитора-антифашиста за пределы США, Стравинский, не задумываясь, присоединил свою подпись к коллективному письму группы деятелей искусства (во главе с Чарли Чаплином) в защиту Ганса Эйслера.

Общественная атмосфера времени первой мировой войны отразилась и в «Истории солдата», о которой сам автор говорил, что она имеет «прямое отношение к современности». В более осторожной форме он же свидетельствует о причастности некоторых образов нью-йоркской Симфонии в трех частях к событиям второй мировой войны.

Но все эти высказывания и поступки композитора еще не свидетельствуют о какой-либо осознанной социальной программе. Ее в общем-то у Стравинского никогда и не было. Он ни на кого не нападал и, как ему казалось, никого не защищал в своем искусстве. Это едва ли не наиболее типичная черта его эстетического *credo*.

«Какое мне дело, вдохновлена ли Третья симфония республиканцем Бонапартом или императором Наполеоном. В счет идет только музыка. Таков Бетховен... Подлинное величие этого композитора зиждется на высоком качестве звукового содер-

¹ Memories and Commentaries.

жания его музыки, а отнюдь не на характере его идей», — читаем мы в «Хронике моей жизни»¹.

«Вся музыка есть не что иное, как цепь напряжений, которые устремляются к определенной точке покоя»², — утверждает он, несколько противореча своей эволюции к сериализму.

Такие авторские признания, отрицающие по существу всякое значение идейных позиций в творчестве, встречаются у Стравинского довольно часто.

Но, пожалуй, еще более красноречиво отношение композитора к сюжетной образности произведений, к смысловой стороне текстов. Выше уже говорилось о создании им бессюжетных неоклассических балетов типа «Балетных сцен» или «Агона». Была речь и о характере работы над текстом «Свадебки» или «Царя Эдипа». Эти факты особенно ясно убеждают в том, что Стравинский отнюдь не ратовал за какую-либо тенденциозность своего искусства. Наоборот, чаще всего он избегал воплощения сценической судьбы героев, способной захватить сердца слушателей. Что же касается привлекаемых им поэтических текстов, то смысловая сторона их часто отступала на второй план перед фонетической. «Отлитые в неподвижные формы, которых достаточно, чтобы утвердить их выразительность, слова и их сочетания не требуют никаких комментариев. Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом»³, — писал Стравинский, работая над «Эдипом». Частые жалобы композитора на то, что его русские произведения много теряют при их исполнении на чужом языке, вызваны отнюдь не «потерями» в содержании их текстов: Стравинского главным образом беспокоило искажение фонетической стороны текста и темпа произведения, находящихся в органической связи с музыкой; кстати говоря, справедливость подобного авторского беспокойства нельзя отрицать.

За свою долгую жизнь Стравинский был свидетелем многих трагических событий, которые потрясли мир. Он пережил две мировые войны. Он слышал громы социальных революций, наблюдал жаркие схватки прогрессивных и реакционных сил, борьбу старого и нового. И, за исключением лишь двух, только что упомянутых случаев, почти всегда оставался лишь бесстрастным наблюдателем жизни, отнюдь не торопясь присоединиться оружием своего искусства к какой-либо из борющихся сторон. Он всегда делал вид, что все это его не касается, что его искусство — вне борьбы, вне политики; оно служит только красоте, которая не имеет ничего общего с будничной прозой жизни.

В те самые годы, когда рождались написанные кровью сердца военные симфонии-летописи Шостаковича или Онеггера,

¹ Хроника моей жизни, с. 177.

² Musik der Zeit, 1955, Heft 12, S. 23.

³ Хроника моей жизни, с. 120.

когда в Париже звучали темпераментные песни Народного фронта, когда Сергей Прокофьев сочинял свои патриотические оды «Александр Невский» и «Война и мир»,— Стравинский увлекался нетленной красотой античного искусства или выполнял случайные заказы американских меценатов. Надо сказать, что даже искусство австрийских экспрессионистов, представляющих левое, мелкобуржуазное крыло западного искусства, было в сущности — при всем его социальном пессимизме — более чутким к трагедии современного общества, нежели искусство красивого, но холодного объективизма автора «Балетных сцен» и «Орфея».

Но мы погрешили бы против истины, утверждая, что все искусство Стравинского вообще прошло мимо общественных бурь своего времени и не утверждало никаких идей. Этого, разумеется, и не могло быть. Ибо в таком случае оно было бы не настоящим искусством, а лишь ремеслом.

Выше уже говорилось, что и экспрессивные образы «Весны священной», и тревожная музыкальная атмосфера Симфонии в трех частях были несомненно близки своему времени. Во многих произведениях «русского» периода, о которых шла речь, проявился глубокий интерес композитора к искусству и быту своего народа. В гротескных образах «Петрушки» и «Мавры» было заметно стремление высмеять и заклеймить некоторые черты мещанской морали, в «Истории солдата», «Байке» или «Похождениях повесы» содержались определенные морализирующие тенденции, осуждавшие жадность и распутство. Наконец, как уже отмечалось, по мере усиления религиозного духа можно заметить, что каждое новое культовое сочинение Стравинского все более отчетливо и настойчиво утверждает нравственные нормы религиозной, часто католической этики.

Поэтому декларации декларациями, а все же содержание его музыки вовсе не сводилось к одной лишь «звуковой сущности» (как пытался уверить нас сам композитор). Даже в тех случаях, когда замысел произведения стимулировался непроизвольно возникшими зрительными представлениями («Петрушка» — образ «игрушечного плясуна, сорвавшегося с цепи», «Весна священная» — зрелище языческого священного ритуала), и тогда музыка объективно выражала определенную идейную сущность, то есть именно то, что автор адресовал своим слушателям. Не случайно следующее его признание, сформулированное в «Хронике моей жизни»: «...Искусство требует общения, и для художника это является насущной потребностью: разделять свою радость с другими»¹.

И все же творчество Стравинского в целом представляет яркий пример объективизма в искусстве. Композитор не стремится внушить свою идею слушателю, заставить его полюбить

¹ Хроника моей жизни, с. 248.

своих героев или возбудить ненависть к злым, антигуманистическим силам. Его позиция по отношению к содержанию искусства, к его образам в известной мере «нейтральна», хотя нередко она и не лишена ядовитой или добродушной иронии (например, в «Мавре», «Истории солдата») ¹. Может быть, единственный раз Стравинского действительно волновала драматическая судьба его героя и он попытался вызвать у слушателя горячее, сочувственное отношение к нему. Это был горемычный плясун Петрушка — самое человеческое создание его творчества, хотя он был всего лишь марионеткой из кукольного театра.

Творчество Стравинского, в сущности, далеко от событий реальной действительности, оно почти не связано с напряженной борьбой старого и нового, составляющей смысл этих событий. Композитор сравнивает эстетическое чувство слушателя музыки с ощущением, которое испытываешь, созерцая «игру архитектурных форм». Поэтому он бежит от событий современности, отворачивается от ее героев, и лишь иногда, помимо его воли, мощный ветер жизненных бурь врывается в музыкальный мир.

Эстетические позиции «чистого» искусства особенно наглядно проявляются в театральной эстетике Стравинского. Он, например, решительно отказывается от экспрессивно-заостренного жанра музыкальной драмы, явно предпочитая более объективный и традиционный жанр «номерной» оперы. Всю свою жизнь композитор питает особую симпатию к балету. Классический балет «по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства» ² — так декларировал сам Стравинский. Его излюбленная творческая цель в музыкальном театре — это «пластически строгий образ, лишенный истинно земной плоти, воплощенный в условных формах классического танца». Впрочем, в последние годы на смену условности пуантов пришла «гимнастическая» графика абстрактного танца Джорджа Баланчина — постоянного интерпретатора его балетной музыки.

В музыке Стравинский больше всего боится «произвола» исполнителя, все равно — пианиста, дирижера или актера. Искусство представления — точное выполнение авторских намерений — вот его идеал! Герои должны быть лишены индивидуальных, «романтических» переживаний. Поэтому такое большое значение приобрел в его театре средневековый принцип «нон-персонификации», сценического обезличивания исполнителя (Невеста в «Свадебке», Избранница в «Весне»). И в «Свадебке»,

¹ Гротеск, ирония, пародийность, свойственные многим произведениям Стравинского, редко наполнялись социальным содержанием, как это было, скажем, у Малера, у которого эти средства служили целям социального обличения. У Стравинского чаще всего эти черты — одно из средств «деромантизации» музыки, издевки над традиционно романтическими нормами.

² Хроника моей жизни, с. 156.

и в «Байке», и в других произведениях на сцене действуют мимические фигуры, а поют за них другие артисты, спрятанные в оркестре, либо целый хор¹.

В более поздних сочинениях, например в «Царе Эдипе» или в хореографических произведениях по античным мифам в «библейских» опусах, его главной целью было стремление передать дух объективного, вечного, эпического.

При постановке «Царя Эдипа» Стравинский настоятельно требовал, чтобы действующие лица напоминали «ожившие статуи», а действие — «живые горельефы». В «Похождениях повесы» то же, в сущности, требование: никаких истинных переживаний, образы оперы должны напоминать ожившие гравюры Хогарта, и не больше... Поэтому идеалом сценического воплощения своей оперы он считал стокгольмскую постановку известного режиссера И. Бергмана, применившего именно этот принцип. Не случайно композитор так часто обращается к пантомиме, отдавая ей преимущество перед драмой.

Теми же интересами, видимо, вызвано появление во многих произведениях фигуры чтеца-рассказчика, ведущего повествование «от автора» («История солдата», «Царь Эдип», «Вавилон», «Потоп», отчасти «Персефона»). Чтец при этом вносит эпическое, бесстрастное начало, как бы намеренно приглушая, «амортизируя» эмоциональное напряжение драмы.

Стравинский неоднократно выступает против всяческих сценических декоративных излишеств: художник, по его мнению, «враг музыканта в театре, он отвлекает слушателя от музыки».

Все эти театральные принципы тесным образом связаны и с эстетикой симфонизма Стравинского. Он избегает симфонических драм, острых тематических конфликтов бетховенского плана, отказывается от программности, от последовательного утверждения идеи произведения. Отсюда и демонстративный отказ от драматургических схем симфонизма XIX века, от «сквозного» музыкального действия, от сонатной структуры. Может быть, поэтому и самый жанр симфонии занимает сравнительно скромное место в его творчестве; к тому же некоторые произведения, названные симфониями («Симфонии духовых», «Симфония псалмов»), фактически таковыми не являются, напоминая скорее старинные сюиты XVII—XVIII столетий.

Эстетический объективизм Стравинского логически привел к конструктивизму как важнейшему методу его музыкального мышления. И если в период «Весны священной» композитор, несмотря на его анархический бунт против романтизма, выступал еще как творец новых конструкций, то в дальнейшем такая новизна встречалась все реже и реже. В иных случаях, когда

¹ Эти тенденции были вызваны и общими неоклассическими принципами; «Орфей» Роже-Дюкаса, «Сократ» Сати и некоторые другие сочинения были основаны на сходных принципах формы.

задача конструирования, «изобретения» музыки становилась для него самоцелью, он обращался к испытанным структурам итальянской и немецкой классики, копируя старинные модели. Этим отмечен весь тридцатилетний период его «неоклассицизма». Он прямо утверждал: «Искусство конструктивно по существу»¹. Или в другом месте: «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем»². «Сочинять, по-моему, это употреблять в последовательности некое известное число музыкальных звуков в соответственных интервальных связях»³. О сочинении музыки Стравинский говорит как об импровизировании ритмических конструкций: «Конструкция завершена, порядок достигнут — этим все сказано...»⁴

Поиски «порядка», «дисциплины» стали для Стравинского двадцатых годов главной эстетической заповедью. «Дисциплина — превыше всего!» — не уставал он повторять эту аполлоническую заповедь. Она звучала очень неожиданно в устах бывшего ниспровергателя традиционных музыкальных норм. Настойчивое стремление к «порядку» вызвало к жизни и формы XVII и XVIII веков, и полифонические конструкции, породило увлечение старыми, добаховскими, контрапунктистами от Джезуальдо ди Веноза до Гильома де Машо, а позднее достаточно закономерно привело к сериализму. «Применение серийной техники заставляет меня быть более дисциплинированным», — утверждал он в 1957 году, отвечая на вопрос Р. Крафта о причинах поворота к системе Шёнберга. Доказывая автору этих строк естественность такого творческого поворота, композитор ссылаясь на пример Леонардо да Винчи — своего кумира, который сперва точно «рассчитывал» холст, а затем уже призывал на помощь вдохновение.

В этом смысле показательны особенности Стравинского как человека, его необыкновенные, чисто профессиональные качества точности, пунктуальности, предусмотрительности, хронометрической интуиции. Так, приветственная увертюра в честь П. Монте продолжается ровно 45 секунд, сложная партитура восьми ударных в «Истории солдата» успешно исполняется одним артистом, так как автор точно предусмотрел эту возможность. Части из «Агона» были уложены точно в хронометрические нормы, указанные композитору Баланциным. В связи с этим стоит привести свидетельство очевидца: «Какова продолжительность *Pas de deux* Орфея и Эвридики, Жорж?» — спросил композитор у Баланчина. «Ах, приблизительно две

¹ *Poétique musicale*, p. 21.

² *Хроника моей жизни*, с. 99.

³ *Poétique musicale*, p. 59.

⁴ *Хроника моей жизни*, с. 100.

с половиной минуты», — ответил балетмейстер. «Не говори приблизительно! — воскликнул Стравинский. — Нет ничего приблизительно, может быть две минуты, две минуты пятнадцать секунд, две минуты тридцать секунд. Назови мне точное время, и я буду пытаться приблизиться к нему елико возможно»¹. И таких примеров можно было бы привести сколько угодно. Не случайно многие называли Стравинского «композитором-хронометром», «композитором-инженером», а его друг Ж. Кокто уверял, что рабочее место композитора напоминает своим «организованным видом» операционный стол хирурга...²

Ставя во главу угла конструктивный принцип, Стравинский охотно пользуется чужими «моделями». Эту свою многолетнюю практику он старается оправдать теоретически: «В собственном смысле слова искусство, — говорит он, — это способ создавать произведения по определенным методам, усвоенным путем учения или изобретения»³. Классиками он считает не тех, кто целиком посвящает себя созданию новой формы, а тех, кто работает над организацией форм, созданных другими...

Много раз Стравинский объяснял характер очередного своего произведения стремлением «нарисовать портрет» чьей-либо музыки и «перевоплотить музыкальный опыт» одного из великих композиторов-классиков. Как мы могли убедиться, модели были самыми различными. Приемы раннего венского классицизма, и прежде всего Гайдна, обусловили облик Симфонии in C, моцартовская опера «Так поступают все женщины» во многом оказалась прототипом «Похождений повесы»; нью-йоркская Симфония вобрала в себя элементы конструкции бетховенской симфонии; Каприччио для фортепиано с оркестром перекликается с такими произведениями Вебера, как «Концертштюк» и «Приглашение к танцу»; мелодические узоры произведений Чайковского составили основу балета «Поцелуй феи». Наконец, до некоторой степени Стравинский использовал модели «барочной» классики — Баха и Генделя — в «Царе Эдипе», «белых» балетах, «Симфонии псалмов», Скрипичном концерте, камерном концерте «Думбартон-Окс». Так возникали своеобразные «портреты» Баха и Вебера, Гуно и Люлли, музыки джазовой и серийной... Так в «Аполлоне Мусagetе», «Орфее», «Похождениях повесы», наряду с музыкой, доставляющей истинное наслаждение, увы, порой звучат и просто стертые «клише» староклассицистических форм.

Строительство музыкальных «зданий» по моделям разных стилей — преимущественно XVII и XVIII веков — было в течение тридцати лет излюбленной стихией Игоря Стравинского.

¹ Musik der Zeit, 1955, Heft 12, S. 24.

² Кокто отмечал «пугающий порядок его рабочего кабинета»: «стол хирурга», «стол инженера» с набором различных линеек, карандашей, перьев, хронометром и т. д.

³ Poétique musicale, p. 37.

В этом он находил большое эстетическое удовлетворение; его искусство не искало активного жизненного эха... Объективно главной исторической задачей композитора в те годы было создание холодного, неоклассицистического, «необарочного» противовеса чрезмерно разгоряченному музыкальному экспрессионизму; подчеркнуто «дисциплинированную» форму своих сочинений он стремился противопоставить хаосу и анархии, господствовавшим в современной музыке¹.

Решающая роль здесь принадлежала уже не столько собственному творческому опыту автора, сколько непрерываемому авторитету кого-либо из великих предшественников, которому привыкли верить и подражать. Оглядываясь в прошлое и заимствуя из давно прошедших эпох художественные элементы, которых так не хватало в настоящем, Стравинский, по существу, стал решительно опровергать принципы, которые еще не так давно сам отстаивал. Поветрие стилизаторского неоклассицизма с легкой руки Стравинского широко распространилось во французской музыке двадцатых годов. Интересно реагировал на это явление молодой Онеггер. Он вспоминает: «Однажды Прокофьев сказал мне: „Скоро мы останемся только двое — вы и я, которые не собираются к чему-то возвращаться...“»²

Как известно, музыкальное искусство XX века в буржуазных странах оказалось резко разграниченным на два крайних полюса: развлекательный «шлагер» для широких масс и «интеллектуалистическое» творчество — для узких слоев интеллигенции. Эта поляризация и до сих пор порождает все усиливающееся соревнование музыкальных «колумбов», неистовую погоню за сенсационными «открытиями». Чем больше свиста и криков вызывали скандальные премьеры в концертных залах космополитического Парижа, тем больше торжествовали молодые снобы: «Восторги и горячие протесты доказывают, что наши произведения действуют», — заметил в автобиографии молодой Дариус Мийо.

Творчество Стравинского, его дебюты, его триумфы чрезвычайно типичны для всего юти новейшей буржуазной культуры, ее взлетов и падений, ее редких художественных озарений и мучительных идейных срывов и социальных противоречий. Поэтому композитор был, в общем, прав, когда утверждал, заканчивая свою «Хронику»: «...Я не живу ни в прошлом, ни в будущем. Я — в настоящем. Я не знаю, что будет завтра. Для меня существует только истина сегодняшнего дня. Этой истине я призван служить и служу ей с полным сознанием»³.

¹ Иную попытку как-то «компенсировать» разрушительный процесс времени предпринял в те же годы Арнольд Шёнберг: его додекафонная система была также обусловлена стремлением внести свой «порядок» в разбушевавшуюся стихию музыки XX века.

² Bruyr Y. Honegger et ses oeuvres. Paris, 1947, p. 89.

³ Хроника моей жизни, с. 250.

Но, будучи одним из наиболее ярких и одаренных художников нашего времени, Стравинский воплотил весь сложный комплекс развития новой буржуазной музыки в удивительно талантливой и подчас блестящей форме; поиски и прозрения его богатой творческой природы — при всех их противоречиях — сохраняют свое важнейшее значение для современного искусства.

Более того, благодаря специфическим особенностям диалектики художественного процесса на Западе, некоторые черты его творческой природы проявлялись особенно сильно и резко. Так было с «Весной священной», которая впервые прозвучала в атмосфере предвоенного Парижа, с тревогой ожидавшего грядущих бурь, жаждавшего прихода антиимпрессионистского Мессии, способного воплотить эмоции нового времени. Выполняя этот «социальный заказ», Стравинский создал произведение, которое во многом обогатило красочную палитру современной музыки, открыло новые горизонты.

И «Петрушка», и «Весна священная» благодаря творческому прозрению их автора определили многое в развитии современного музыкального языка. Да и последующие произведения композитора при всей условности и ретроспективности их неоклассицизма во многом были примечательными для развития новой музыки, и не только, кстати сказать, буржуазной. Лозунг Стравинского, провозглашенный им в двадцатые годы: «Новая музыка в старых формах», нельзя считать демагогическим.

Как отмечалось ранее, крупнейшие советские композиторы, включая Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, внимательно следили за эволюцией своего выдающегося современника, используя все возможности для ознакомления с его новыми произведениями двадцатых — сороковых годов. Характерно, например, что Д. Шостакович сделал двухручное фортепианное переложение «Симфонии псалмов» вскоре же после ее опубликования за рубежом...

Лишь последний, серийный период оказался творчески наиболее неравноценным, довольно бесславным для автора и в целом безрадостным для слушателей¹.

¹ Вот как сам композитор характеризует собственную творческую эволюцию в последней книге Диалогов с Р. Крафтом (Themes and Episodes, р. 23—24): «Как композитор я пережил два кризиса, хотя в моей непрерывной деятельности они не были особенно заметными и не принесли резких сдвигов. Первый — потеря России и ее языка (в словах и звуках) — коснулся всех аспектов моей индивидуальности, а также моего художественного существа, благодаря чему восстановление творческих сил было особенно трудным. После периода проб и экспериментов нашел я дорогу к „Эдипу“ и „Симфонии псалмов“. Кризис номер два возник в связи с естественным изживанием той творческой манеры, в которой были написаны „Похождения повесы“... Период нормализации творческих сил занял на этот раз вдвое меньше времени. Но когда я вспоминаю об этом теперь, удивляюсь, как долго я колебался между разными стилями. Правда, труд-

Что же именно сделало Стравинского столь видной фигурой в музыке XX века? Что привлекало к нему молодежь? Что заставляло молодые творческие школы разных стран Западной Европы считать «опарижевшегo русского» самым большим композитором современности?

Наиболее ценное, что несли с собой лучшие произведения Стравинского, связано с его новым отношением к старым и вечным слагаемым музыкальной образности и музыкального языка.

Начнем с отношения к русскому народному творчеству. Даже безвозвратно порвав с родиной, Стравинский еще долгое время продолжал воплощать русские народные образы, народно-песенные интонации. Видимо, и он сознавал, что трудно, ох как трудно быть в искусстве человеком без родины! Лишь бездарные ремесленники и бизнесмены от искусства легко и бездумно прощаются с тем, что для каждого истинно творческого человека дорого и свято с детства... И в Швейцарии, и в Париже он продолжал приобретать книги о русском искусстве, изучать записи русского фольклора, интересоваться фонограммой русских песен.

Правда, его привлекала преимущественно народная архаика. Так же как это случалось и с Бартоком, и с де Фальей, и с Равелем. Каждый из них проявлял интерес прежде всего к старому наследию народной песни — будь это русский, венгерский, баскский или испанский фольклор. Одна из причин такого интереса к народной архаике — разведка новых ладовых пластов, открытие новых самобытных интонационных «залежей» в народных песнях, стремление к полной эмансипации от традиционного мажора-минора. Поэтому так много общего в характере использования народных попевок у молодого Стравинского и у Бартока: в качестве интонационной «рассады» оба они широко применяют миксолидийские, лидийские, пентатонические и другие архаические обороты, позволяющие свободно экспериментировать в ладовом отношении.

При обращении к фольклору обычно декларировался смелый подход к народной интонации, обращение с народным материалом, как со своим, — такую мысль неоднократно подчеркивал Стравинский. Близкие к этому мысли высказывали и Барток, и Прокофьев. Речь шла о полной свободе голосове-

ная эволюция в течение пятнадцати лет привела меня, наконец, к „Движениям“, которые я рассматриваю как краеугольный камень моего позднего творчества.

Что дальше? Я знаю только, что и в моих важнейших произведениях последних лет *Princeton Requiem*... я продолжаю доверять моему вкусу и всегда следую логике моего слуха... я знаю также, что никогда не перейду границу темперированной системы, границу между звуками и шумами, оставляя преимущество за моим слухом... Но предсказания всегда опасны. Баста!»

дения, о метроритмической и темповой трансформации фольклорных элементов, о смелых «сплавах» народного и собственного интонационного материала.

Далеко не всегда эта практика была оправданной; прав был А. Кастальский, утверждая, что многое в ней было «от лукавого», звучало как своего рода насилие над фольклорным материалом. Но вместе с тем тот же Кастальский охотно принимал в музыке Стравинского национальную почвенность переменных метров, приемов сцепления разнородных попевок и народной полифонии; эти находки были продемонстрированы и в «Петрушке», и в «Свадебке», и в «Весне священной».

Уже говорилось о том, что Стравинский смело и во многих случаях убедительно дарил «вторую жизнь» диатонической народной попевке, опирая ее на разнообразные «вращающиеся» остинатные фоны и вызывая эффект интонационного «заражения» звуков попевки инородными звукорядами. И скромная короткая попевка вдруг начинала диссонировать мерцать, как бы обрастая новыми неожиданными призвуками. Это достигнуто, например, в «Петрушке» — в Танце кормилиц, где народная песня гармонизована параллельными тритонами, или в Танце ряженых с его глиссандирующими звучаниями. Такая гармонизация сперва кажется непривычной и даже диковатой. Но затем музыка начинает покорять слушателя своей изобразительной меткостью: лихость и озорство хмельных уличных плясок могли породить и такие созвучия, могли оправдать и такой подход к народной песне.

Стравинский не раз говорил о принципиально различном подходе к проблеме русского национального стиля у Глинки и Чайковского, с одной стороны, и у композиторов «Могучей кучки» — с другой; предпочтение он отдавал первым, которые, по его мнению, достигали «удачного сплава» русского народного элемента с духовными ценностями западного мира. Конечно, подобное противопоставление явно искусственно: каждый из отмеченных путей утверждения национального был вполне закономерен и оправдан. У самого Стравинского, кстати, есть примеры интересного синтеза влияний русской и западной культур (имеется в виду не только народная песня, но и мелос русской классики, как, например, темы Чайковского в «Поцелуе феи»). Но вот в «Истории солдата» подход к использованию русских интонаций становится уже иным, во многом космополитическим, и это вряд ли может прозвучать убедительно для русских слушателей¹.

Термин «русский колорит» относится более всего к ранним произведениям Стравинского. Так, ярко выраженная «велико-

¹ Хотя и здесь в одной из первых тем «Скрипки Солдата» явно звучат русские деревенские наигрыши-переборы.

русская» окраска впечатляет в сценах «Величания избранной» («Весна священная»), «Красного стола» («Свадебка»), в Танцах ряженных («Петрушка»). Все эти кульминационные сцены отличаются неистовой экспрессией, порой граничащей с истеричностью. Но общий национальный колорит русской бесшабашной лихости угадан композитором почти безошибочно.

То же можно было бы сказать и о рафинированной «восковой» окраске грустных девичьих сцен — в той же «Весне» или в «Свадебке»: национальные черты схвачены в них очень точно и верно, но подчас нарочито заостренно и стилизованно. И здесь возникают прямые аналогии с живописью художников «Мира искусства». Не случайно Стравинский так резко полемизировал с теми, кто пытался критиковать его за это сходство. Подчеркивая, что высоко ценит Репина, Перова, Прянишникова, Рябушкина и др., Стравинский писал в письме к А. Н. Римскому-Корсакову: «... но неужели из-за этого Рёрих, Билибин... станут для меня менее русскими? Думаю, что эта параллель пояснит мою мысль. И почему к моим сочинениям надо подходить с консерваторским аршином?»¹

Подход Стравинского и его музыкальных единомышленников к фольклору качественно отличается от традиционного подхода классиков XIX века, основанного преимущественно на вокальном распеве народной песни и на обработке ее в соответствии с принципами функциональной гармонии. Отношение к народно-песенному материалу только как к «сырью» для своей музыки, часто чуждой народному мышлению, оказывалось весьма спорным, а порой и предельно индивидуалистичным. И тем не менее в этом новом подходе к фольклору были отдельные интересные, перспективные черты, во многом определившиеся под влиянием новой практики бытовой инструментальной музыки, ее ритмов, новой фактуры, гармонического языка.

Связи с русской культурой у Стравинского не ограничиваются только фольклорными влияниями. Многие в его практике близко творчеству Римского-Корсакова — интерес к русскому язычеству, древним обрядам, структура массовых народных сцен, некоторые приемы музыкальной технологии: попевоочный принцип развертывания мелодии, пристрастие к необычным звукорядам, к тембрам деревянных духовых и ударных, к острым «прорезающим» звучаниям медных («гуляющие» по септимам тромбоны в шествни «Золотого петушка»). От Бородина Стравинский унаследовал не только тяготение к объективности мышления, но и некоторые конкретные художественные приемы, например знаменитые акценты-«клевания», частые

¹ Письмо Стравинского к А. Н. Римскому-Корсакову от 7/20 января 1911 г. Государственный институт театра, музыки и кинематографии, фонд Б. Архив А. Н. Римского-Корсакова, разд. VII, № 532.

переменные метры и оstinатные ритмы, квартосекундовые аккорды.

Без труда обнаруживаются некоторые общие приемы, связывающие Стравинского с Чайковским и Мусоргским (фонический эффект «гомонащей» площади в «Хованщине», музыкально-драматургические приемы «Бориса Годунова» и т. п.).

Так, вопреки своим подчас прямолинейным декларациям, вопреки своему антиромантическому *credo* Стравинский много брал на вооружение у русской музыкальной культуры XIX века, которую он порой и осуждал в своих печатных выступлениях.

Как известно, большому музыкальному дарованию Стравинского не свойственно особое богатство мелодического вдохновения. Этим, быть может, и объясняется то, что он уделяет так много внимания конструктивным элементам. И хотя на словах он не раз ратовал за мелодизм («Мелодия — единственное, что пережило все изменения строя», — читаем мы в «*Poétique musicale*»¹), ему самому, вероятно, были ясны эти уязвимые стороны его таланта. Количество оригинальных мелодий Стравинского, которые могут украсить золотой фонд мировой музыки, в общем невелико: финал «Петрушки», ария Иокасты из «Эдипа», тема фуги из второй части «Симфонии псалмов», хоры из «Персефоны» и еще несколько тем. Именно потому он так охотно пользовался фольклорными цитатами («Петрушка») или интонационной «рассадой»² из русской народной музыки, а позднее из классической музыки XVII, XVIII и даже XIX столетий. Не всегда композитор использовал чужие интонации в их девственном виде. Многие модернизировал, обострял...

Передко, отбирая «чужое» мелодическое зерно, он заметно обогащал его (и, следовательно, индивидуализировал) в ладовом отношении, вводя, подобно Бартоку или Прокофьеву, модулирующие мотивы с характерными тональными «соскальзываниями». Часто мы обнаруживаем у него сложные сплавы заимствованных народных попевок с собственными тематическими оборотами; в иных случаях он варьировал окончания мотивов или насыщал мелодическую линию широкими и угловатыми, «инструментальными» интервалами — септимами, тритонами, нонами. Но чем сильнее обострялась в его творчестве чисто конструктивная тенденция, тем чаще рождались умозрительные темы, удобные для создания многообразных обращений, ракоходных вариантов и т. п., но мало говорящие человеческому сердцу. Логическим завершением этого процесса явилось обращение композитора к сериальной системе.

¹ *Poétique musicale*, p. 62.

² Именно «рассадой», то есть группой коротких попевок, без четко оформленной и завершенной тематической мысли.

Почти параллельно в его музыке наблюдалось и другое явление: все бо́льшая хроматизация интонационных ячеек, отход от диатоники, столь типичной для раннего Стравинского; впрочем, и в последние годы, когда композитор пришел к «тотальной» хроматической системе, бывшее диатоническое мышление все же давало о себе знать, например в некоторых эпизодах «Агона».

Всегда тяготея к коротким темам и попевкам, Стравинский — особенно в среднем периоде творчества — широко пользовался интонационной мозаикой мотивов, связанных единой метроритмической формулой. В этом также проявлялся его конструктивный дар, его виртуозное умение соединять, сплавлять, взаимно «сцеплять» мотивы, изменять их интонационный контраст, обнаруживая поистине неистощимую фантазию в их варьировании.

Огромнейшая сила интонационного сцепления, как мы убедились, явилась активнейшим конструктивным фактором в новом построении сонатно-симфонической формы. Терцовый интервал в «Симфонии псалмов», терцово-секстовые отношения в Симфонии в трех частях оказались теми элементарными интонационными «кирпичиками», из которых Стравинский — великолепный конструктор — построил грандиозное здание своих симфоний. Он заменил новым, «монтажным» методом традиционный метод классицизма, на основе которого построена у него Симфония in C.

Наиболее самобытной творческой стихией Стравинского является метроритмическое варьирование попевок. От «Жарптицы» до «Агона» он неизменно проявляет блестящую выдумку в использовании метода горизонтального движения и вертикального сцепления мотивов. Именно в этой области Стравинский едва ли не в наибольшей мере обнаружил свое новаторство. Сам принцип, разумеется, не нов, но подобной ритмической виртуозности, столь богатой драматургии ритма музыкальный мир еще не знал. С этим связаны и обилие переменных метров, сложных «переходных» тактов, различных ритмических перебоев, и своеобразная ритмическая асимметрия, и тщательно разработанная «драматургия пауз».

Особо следует сказать о полиритмии Стравинского. Ее использование тесно связано с общими задачами динамизации музыкальной ткани, с «линейной» гармонией, с техникой свободного наложения различных диатонических линий. В «Весне священной», в фортепианном Каприччио, Скрипичном концерте и других сочинениях полиритмия определялась сплетением самостоятельных, нередко разнотональных мелодических линий, «конфликтами» различных метров и ритмов.

Революция в области метроритма, совершенная И. Стравинским, была тесно связана с общими процессами развития музыкального мышления в XX веке. На смену все более

расшатывающимся креплением крупной формы, связанным с ладогармоническим фактором, по мере прогрессирующего ослабления ладовых тяготений возникали новые конструктивные факторы — обновленный контрапункт и обогащенная ритмика. И здесь-то Стравинский одним из первых (если не первым) сказал новое слово. В значительной мере именно он выдвинул на первое место, как конструктивно-конфликтный фактор музыкальной драматургии, вместо традиционной диалектики устойчивого и неустойчивого — диалектику ударного и неударного равномерного и неравномерного. Конфликтная драматургия метроритма, действующая по горизонтали и по вертикали (полиритмия, полиметрия), становится едва ли не главной выразительной стихией у Стравинского. В совершенстве разработанный им принцип вертикального совпадения (синхронности) и несовпадения — с различной степенью конфликтности, остроты противопоставления линий многоголосной ткани — становится важным драматургическим и, следовательно, конструктивным фактором музыкального развития. Виртуозное метроритмическое (собственно метрическое, акцентное, ритмическое) варьирование мотива, придающее ему активную жизнь, часто обостряется сложностью метроритмического взаимодействия и по вертикали.

Нередко метрически организованные моменты нарочито сочетаются со свободными каденционными импровизациями (от второй картины «Петрушки» со знаменитыми каденциями деревянных до последних сочинений — «Threni», «Авраам и Исаак»). Стравинский великолепно ощущает возможности использования ритма и в результате нагнетания равномерного и в результате искусного, разнообразного преодоления его. Он объявляет войну традиционному такту одной ритмической структуры, характерному для музыки XIX века, породив паразитальное вариационное разнообразие исходных тактов.

Все это превратило метроритм в активнейший элемент музыкальной конструкции сквозного развития, необычайно динамизировало музыкальную ткань, создало ощущение непрерывного течения музыки. «Ритмы являются, — писал автор „Эдипа“ — основными источниками драматического напряжения и главным элементом драматического метода»¹.

Если же учесть еще многообразие смены темпов, станет ясным, как много дал в этой сфере Стравинский, как смело расширил он возможности постоянного обновления музыкальной ткани!²

¹ Dialogues and a Diary, p. 12.

² Смена тактов и сложные такты не всегда основываются у Стравинского на растяжении или сокращении мотивов, а преследуют чисто ритмическую цель. Резкие «ударные» акценты при этом падают на самые различные доли такта — чаще всего на слабые.

Обостренное чутье ритма, свойственное Стравинскому, сказалось и в том, что он всегда жадно впитывал те новейшие формы бытовой музыки XX века, которые оказывались близкими его собственным тенденциям. Так случилось с джазовой музыкой. Конечно, Стравинский не стал композитором джаза и, если не считать «Черного концерта», не создал ни одного образца специально джазовой музыки. Но зато как мастерски он ассимилировал джазовые темброритмы, применив их в чрезвычайно трансформированном виде в самых различных опусах, не исключая даже «Симфонии псалмов» и «Орфея» (Allegro третьей части)!

К важным новшествам музыки Стравинского надо отнести использование политональности как постоянного элемента музыкального мышления, «узаконенного» выразительного средства. То, что было в этой сфере сделано раньше Клодом Дебюсси, молодым Бартоком (в «Багателях»), Р. Штраусом (в «Жизни горя» и «Саломее») или американцем Чарлзом Айвсом, не стало все же ведущим принципом их ладового мышления. Наложение двух разнотональных фанфар в музыке «Петрушки» стало основой музыкального образа кукольного героя, охваточного чувством отчаяния и протеста: здесь этот эффект впервые использован как принципиально осознанный образный прием, воплощающий истерические вопли плясуна-горемыки. В дальнейшем принцип политонализма и полигармонии становится своего рода основой мышления, широко используемый, в частности, в партитуре «Весны священной», особенно в ее кульминационных эпизодах. Да и позднее, например в финале «Мавры», композитор щедро вводит политональность как важнейший образительный эффект для воплощения комической суматохи, напряженной пестроты действия.

По пути, открытому Стравинским, пошли и многие другие: политональность широко используется и Дариусом Мийо («Протей», «Эвмениды»), и Казеллой (Сонатина для фортепиано), и Равелем («Мадагаскарские песни»), и даже Пуччини («Турандот»).

Так же как и полиритмия, политонализм получает свое дальнейшее развитие в произведениях неоклассического периода. Метод линейности неизбежно приводит автора к своего рода модернизации полифонических структур, заимствованных у классиков. В этом, пожалуй, заключается некоторая особенность использования политональности в неоклассический период.

Развитие принципа политональности, точнее, полидиатонизма, обильные бифункциональные гармонии, разнообразные архаические лады, нарочитое и последовательное избегание доминантовости в каденциях, характерные тональные соскальзывания, отказ от терцового принципа построения аккордов и другие приемы объективно обуславливали один, главный процесс: они расширяли ощущение лада, содействовали отходу от

традиционных норм мажоро-минора и принципов функциональной гармонии¹, хотя сами функциональные отношения в неоклассический период и упростились (по сравнению, скажем, с «Весной священной»).

В отличие от многих своих современников Стравинский на протяжении долгого времени не ставил себе задачи сознательно разрушить ладовую систему, ликвидировать тональную «династию». Подобная тенденция пришла бы в явное противоречие с его стремлением к строгому порядку и дисциплине в искусстве. «Музыкальная форма, — писал он, — была бы невообразимой без тех притягательных элементов, которые входят в состав каждого организма и психологически с ним связаны...»² Обращение к новым ладовым принципам стимулировалось скорее типичными для него поисками необычного колорита³. Начало этим поискам было положено еще в «Жарптице» с ее чисто корсаковским обыгрыванием цепочек больших и малых терций. Но от обогащенной хроматики своего учителя Стравинский пришел к полидиатонике, используя богатый творческий опыт Мусоргского и Дебюсси.

В «Весне священной» Стравинский, казалось бы, уже полностью порвал с «тональными предрассудками». Однако и здесь, как и в последующие десятилетия (до 1953 года), он все же сохранил систему тональных (или тоникальных) полюсов как важнейший фактор организации музыкального «порядка» (часто они представляют многоцветные аккорды или даже политональные созвучия типа аккорда «Весенних гадалий»). В этом смысле наряду с Хиндемитом («Тональность — это сила, подобная притяжению земли»), Прокофьевым, отчасти и Бартоком он резко противостоял шёнбергианской школе, являясь долгое время ее своеобразным антиподом. И немудрено, что неожиданная «измена» Стравинского своим принципам в пятидесятые годы как бы спутала все карты на западном музыкальном Олимпе. Трогательное примирение недавних противников — одного из патриархов музыкального модерна и авангардистов пятидесятих годов — Булеза, Штокгаузена и других, — конечно, вызвало грандиозную сенсацию. Но «переворот» был все же довольно сомнительным. Ибо, во-первых, переход Стравинского в «додекафонную веру» не принес особенных успехов ни ему самому, ни «авангардистам»; почти все премьеры, быть может, за исключением «Агона», несмотря на всю рекламную шумиху, не имели широкого отклика. Маститый музыкант не смог (скорее не захотел) воспринять

¹ Начало этого процесса нетрудно было бы обнаружить еще в произведениях поздних романтиков — в разрушающем влиянии хроматической гармонии на диатоническую мажоро-минорную систему.

² *Poétique musicale*, p. 58.

³ И в этом он отчасти продолжал традицию своего учителя, автора «Квасца бессмертного» и «Золотого петушка».

всей догматики додекафонизма; возникающие порой «запрещенные» терции и трезвучия, нарушая догмы серийной музыки, неприятно раздражали правоверных поклонников Шёнберга и Веберна. Его двенадцатитоновая серийная система оказалась во многих случаях диатоничной, а значит, с их точки зрения, неценной.

Судя по многочисленным интервью последних лет, Стравинский стремился сочинять по-прежнему, пытаясь лишь найти сочетание тонального и серийного мышления. Композитор неоднократно повторял в публикациях мысль о том, что он по-прежнему мыслит вертикально, а следовательно, и сочиняет тонально. Вообще пятидесятые годы ознаменовались поисками своего рода синтеза диатоники, хроматики и серийности. Нельзя сказать, что Стравинский одержал на этой стезе ощутимые победы: реакция публики доказывает это достаточно убедительно. Однако сама тенденция — преодолеть догматику додекафонии путем сочетания тональной и серийной системы — по-своему показательна¹. Она доказывает, что более проницательные деятели современной буржуазной музыки все больше убеждаются в абсурдности сериального догматизма. Именно поэтому и у Альбана Берга (Скрипичный концерт), и у Бартока рождались «компромиссные» произведения, в которых максимальное расширение лада и даже использование двенадцатитоновой техники сочеталось с явным ощущением тональных полюсов. Этим традициям и предстает, видимо, успешное будущее.

Особое место в музыке Стравинского, как отмечалось, занимают разнообразнейшие оstinатные приемы. Возникший еще в середине XVII века, этот принцип в XX веке начал жить новой, гораздо более интенсивной жизнью. Это не только традиционное *basso ostinato* (хотя и оно нередко встречалось у Стравинского, правда с непременным подчеркиванием остро диссонирующих интервалов), но и самые разнообразные варианты оstinатности: тут и визгливые, истерические оstinато в верхних регистрах оркестра, и двойные оstinато в верхнем и нижнем регистрах при активном движении средних голосов, и политональные оstinато — одновременно в нескольких голосах. Встречаются сочетания басовых оstinато с диатоническими попевками, создающие эффект диссонирующей вибрации; в коде «Симфонии псалмов» интересно «вращающееся» басовое оstinато, нарочито запутывающее, казалось бы, вполне ортодоксальные гармонии.

В этой ладовой атмосфере каждый звук «излучает» диссонирующие призвуки, что приводит к созданию сложного «тона», близкого к явлению сложного цвета в современной живописи.

¹ В 1951 г., незадолго до своей смерти, сходную идею отстаивал А. Шёнберг (в статье «Все возвращается»).

Простое раскрывается как единство множественности, как сложное; один звук — как единство многих, одновременно звучащих звуков и призвуков, часто как одно диссонирующее целое. С этим выразительным эффектом связано довольно частое (в конце раннего и в среднем периодах) использование аккордов, построенных (одновременно) на натуральной и «смещенной» на полтона тониках.

Оstinато у Стравинского, как и у многих других композиторов XX столетия, пришло на смену секвенции XIX века: оно стало выполнять сходные динамизирующие функции. В эпоху «Весны священной» этот прием был тесно связан с техникой развития кратких мотивов-попевок, с созданием фонических комплексов, с искусством грандиозных динамических нарастаний, непрерывного метроритмического варьирования. В конечном счете культ оstinатности означал резкую и прямолинейную реакцию против традиционных для романтической школы распевно-вокальных принципов. Широкое расположение «графических» голосов, без плотности фактуры романтиков, резкие акценты (*sforzando*) на преимущественно синкопированных ритмах — в сочетании с оstinатными, повторяющимися звуковыми формулами — такова типичная фактурная ткань произведений Стравинского.

Наконец, с оstinатым принципом связано еще одно «многослойное» выразительное средство музыки Стравинского — полигармония. Два лейтсозвучия «Петрушки» составляют, как говорилось, по существу две музыкальные опоры, на которых покоится все «здание» музыки балета. Принцип лейтсозвучий (представляющих обычно в вертикальном изложении избранный композитором звукоряд) мы встречаем и в «Жар-птице» (*as-e-es-d*), и в «Весне священной», и в «Симфонии псалмов» (*e-f-g-as*).

Подобная конструктивная роль полигармоний (созвучий), приобретающих подчас удивительную многозначность, опять-таки связана с возросшей ролью метроритма. Как уже было сказано, при относительно статичной («стоячей») гармонии резко активизировались средства метроритма. В музыке XIX века наблюдалась обратная картина: при «засилии» однотипного такта наиболее подвижной, все более динамичной становилась ладогармоническая сфера. В этом сказалось важное обновление приемов музыкального «строительства», и здесь также одним из первых инициаторов выступил И. Стравинский.

Наконец, еще одно важное дополнение. В своей работе, посвященной раннему периоду творчества автора «Петрушки», И. Я. Вершинина, как уже указывалось, справедливо придает огромное значение тембромгармонии. И действительно, все указанные выше примеры оstinатной гармонии, как правило, всегда связаны с характерностью тембра. Органическое слияние. комплексность выразительных средств, в данном

случае тембра и гармонии,— также одна из ярких примет современного музыкального мышления, активно введенных в творческую практику Стравинским.

До последнего времени Стравинский, как и Хиндемит, Бриттен, Мийо, Барток или Онеггер, принадлежал к той группе современных композиторов, которые, решительно отказавшись от всяческих «тональных предрассудков», все же не захотели отойти от тональности как ладовой основы музыки. Они стремились создать новые многообразные формы свободного тонального мышления. Глубоко показательно, что и многие наиболее талантливые «сериалисты» в последние годы также стремятся сочетать выразительные возможности атонального и тонального мышления, выдвигая идею смешанных систем. В противоположность этим показательным тенденциям группа крайних «авангардистов» продолжает держать курс на всемерное углубление и дальнейшую догматизацию сериального принципа. Надо ли добавлять к этому, что курс этот ложен и творчески бесплоден?

Общезвестна удивительная тембровая изобретательность Стравинского. При необыкновенном обилии оркестровых сочинений ни одна его партитура по своему составу не дублирует другую. Неистощимость оркестровой выдумки — одно из самых значительных творческих откровений автора «Петрушки» и «Весны священной». Даже в последних своих сочинениях он продолжает искать новые ансамблевые комбинации. Так, в партитуру «Threni» он вводит мягкий, бархатистый тембр английского бугля, не фигурировавший в оркестровых партитурах со времен «Роберта-Дьявола» Мейербера; там же применяется и сариюзофон — редкий инструмент, близкий к контрафаготу.

Басовая труба не впервые появилась в «Canticum sacrum»: Стравинский применял ее (с сурдинами) еще в «Весне священной», но теперь, в сочетании с целым семейством тромбонов, она зазвучала весьма интересно; и это, пожалуй, единственно живая деталь в этой довольно мертвой партитуре! Наконец, в «Агоне» оригинальное сочетание мандолины с деревянными *divisi* — также новая творческая инициатива маститого автора.

Немало подобных открытий совершил композитор на протяжении всей своей долгой жизни. Далеко не все они давали столь уж положительный эффект: иной раз изобретения оказывались нарочитыми и искусственными. Тем не менее Стравинский активно обогатил тембровую драматургию современного оркестра, открыв новые неисчерпаемые звуковые богатства.

Трудно сказать, какая область оркестровой техники была в наибольшей степени усовершенствована Стравинским. Пожалуй, на первое место здесь следует поставить группы духовых и ударных инструментов. Вероятно, это также связано с анти-

романтическим мышлением композитора, стремившегося отказаться от ведущей роли струнных с их «обнаженной чувственностью» и вокальной распевностью. Оркестр Стравинского при всем его богатстве отличается подчеркнутой сухостью и терпкостью, его тембровая драматургия органически связана — особенно в неоклассический период — со скупой графикой мелодических линий, с отказом от вагнеровского принципа «пылающих», чувственных тембrogармоний.

Очень часто он вводил в оркестровую партитуру фортепиано, используя прежде всего его аскетически колкие, колокольные тембры. Звуки фортепиано у него нередко сочетаются с другими необычными тембрами: таковы, например, взлетающие глissандо фортепиано и высоких валторн в Симфонии в трех частях или в ней же тревожная колокольная звучность рояля и скрипок *sul ponticello*. Столь же причудливо суховатое, «ксилофонное» звучание фортепиано и в «Симфонии псалмов».

Очень широко использована группа ударных: начиная с «Петрушки» и кончая «Агоном», она стала едва ли не основным костяком оркестра. Это последнее обстоятельство тесно связано с особой драматургической ролью метроритма в музыке Стравинского. Достаточно напомнить многочисленные эпизоды для одних ударных, впервые примененные в «Величании избранной» («Весна священная»), или выразительное чередование голоса и литавр в момент признания своей вины царем Эдипом. Напомним также финал «Истории солдата», в котором ударные постепенно вытесняют все инструменты оркестра, пока в самом конце не остается звучать лишь один ритмический «скелет» попевок Принцессы. Особенно значительна роль ударных в качестве основы многочисленных басовых остинато или в создании разнообразных метроритмических перебоев в оркестровых кульминациях.

Эффект высоких валторн оригинально применен в хоровой партитуре «Царя Эдипа»: валторны здесь как бы имитируют высокие голоса хора. Много раз совершенно по-разному звучат звенящие, «прикрытые» валторны (*bouchée*), *frullato* кларнетов, *glissando* тромбонов, *tremolo* альтавых флажолетов; уже в партитуре «Петрушки» мы встречаем и у струнных инструментов самые различные штрихи: *détaché*, *sul ponticello*, *flautando*, *a punto d'arco* и т. д. — да можно ли перечислить все многочисленные оркестровые эффекты, примененные Стравинским! Это задача отдельного исследования. Потребность в этом, кстати, давно назрела...

Стравинский любит резкую определенность тембров. Он предпочитает, скажем, использовать целый «набор» разных барабанов, нежели перестраивать одни и те же литавры. Он создает все новые разнообразные инструментальные ансамбли, неустанно ищет неслыханные сочетания красок (струнные соло

с ударными, кларнет с ударными, высокие валторны с фортепиано и т. д.).

Такая тенденция была вызвана отчасти полилинейным стилем, полифонической графикой, которые повлекли за собой нарочитую «тембровую графику», своеобразную линейно-тембровую драматургию. Сказались здесь и конкретные условия творчества, особенно в «швейцарский» период, когда композитор вынужден был искать портативные инструментальные составы, сочетающие экономии средств с предельной тембровой выразительностью. «Должен предупредить, — писал он накануне создания „Персефоны“, — что я пренебрегаю оркестровыми эффектами в украшательских целях. Не следует ожидать, что я буду ослеплять публику соблазнительными звуками. Я уже давно отказался от пустоты *brío*». Конечно, импрессионистская роскошь оркестра, присущая его первым балетам 1910—1913 годов, позднее уже никогда не повторялась. Тем не менее Стравинский не мог отказать себе в удовольствии применить колоритнейшие инструментальные соло и оригинальные ансамблевые комбинации: их можно обнаружить во многих произведениях последующих лет, даже самых аскетических по звучанию.

Наконец, следует коснуться проблемы музыкальной формы у Стравинского. Этот фактор имел для него большое значение не только в период неоклассических увлечений, но и на протяжении всей жизни. Разнообразные репризные построения (свободные рондо, трехчастные схемы различных видов, в меньшей степени сонатное *Allegro*) представлены и в раннем творчестве, и в особенности в средний период. Но по сравнению со своим учителем Стравинский в большей мере динамизировал форму, чаще всего избегая какой-либо квадратности структур. Мелкие ячейки формы у него весьма разнообразны по количеству тактов и часто асимметричны. На этом принципе построены многообразные тактовые «набухания» и «сжатия»; в процессе сложного масштабного варьирования композитор применял то сокращение числа тактов, то, наоборот, их расширение.

Принцип вторжений чужеродного интонационного материала встречается в его партитурах в изобилии — и в малом, и в большом. Уже в третьей картине «Петрушки» истеричная тема Петрушки неожиданно вторгается в самодовольно банальный вальс Арапа и Балерины. В дальнейшем этот прием встречается много раз и в разных вариантах. Композитора увлекает возможность сцепления самых контрастных элементов путем смелых метроритмических «швов». В «Весне священной» едва ли не определяющим фактором создания музыкальной конструкции становится именно метроритм, «обуздывающий» бушующую, динамическую стихию музыки. Именно в этом произведении Стравинский делает свои главные открытия в области новой логики формообразования. В «Истории солдата» он применяет инте-

ресный, новый и своеобразный прием, возможно связанный с влиянием киноискусства (двойная экспозиция); позднее подобные приемы неоднократно использовались Стравинским и в других произведениях. Структурный принцип окаймления и общих заставок получал также самые различные воплощения; в Скрипичном концерте, например, вступительный двутактный мотив фигурирует во всех его частях, но каждый раз в варьированном виде в соответствии с характером данной части.

Некоторые общие особенности восприятия мира современным человеком (в противоположность качественно различным, обуславливаемым социальными факторами), связанные с новыми представлениями его о пространстве и времени, структуре материи и т. д., стимулировали появление и новых черт художественного мышления, в частности, в сфере музыкальной формы (создание новых «микроструктур», единое целое, все чаще раскрываемое как единство контрастной множественности). Стравинский часто использует принцип сцепления относительно мелких структурных ячеек, иногда «срезаемых», взаимозаменяемых, нанизываемых, переставляемых в разные места большой формы (по типу «блочного строительства») и цементируемых остигнутыми фигурами. Так, например, построена Симфония в трех частях и некоторые другие сочинения. Может быть, именно поэтому она производит впечатление антисимфоничной, вопреки традициям конфликтной романтической симфонической драматургии XIX века, основанной на принципе противопоставления крупных, контрастных образов. Но при этом рождались новые традиции в области музыкальной формы, обуславливаемые обновленными принципами организации музыкального целого, пришедшими на смену резко ослабленным факторам ладотонального и гармонического мышления.

Наконец, важнейшим принципом конструирования формы в произведениях Стравинского, начиная с двадцатых годов, была полифоническая техника: многочисленные фугато, каноны и другие виды имитационной фактуры, полилинейность с различными метаморфозами тем — все это широко используется в его партитурах двадцатых — сороковых годов и в конце концов сменяется в значительной мере умозрительным серийным контрапунктом.

Но чем ближе подходил Стравинский к этому последнему этапу, тем больше внимания уделял он конструктивным комбинациям, рассудочной игре «чистых форм».

Попытаемся перечислить некоторые основные тенденции формы в современной музыке Запада «умеренного» направления:

1. Политональное мышление, во многом вызванное контрастными фактурными пластами. «Тотально» хроматические лады, полифункциональные гармонии. Синтетическая диатоника, отказ от терцового строения аккордов. Одновременное или последо-

вательное сочетание различных звукорядов. Ладовая многосоставность тематизма. Отказ от традиционной автентической каденции и вводного тона.

2. Полифоническая, линейная фактура. Подчеркнутая антивокальность и чаще всего лаконичность мотивов.

3. Активнейшая роль метроритма, полиритмии, оstinатных приемов.

4. Аскетичная, антиромантическая графика оркестра. Небольшие и необычные инструментальные ансамбли с резко очерченными тембрами.

В чем причины возникновения такого художественного комплекса, определившегося в большой мере творческой практикой Стравинского?

Чтобы ответить на этот вопрос, перенесемся на пять столетий назад. Тогда, во времена европейского Возрождения, начиная с Ars nova, полифония тональных линий активно влияла на кристаллизацию аккордовых «вертикалей», все яснее воспринимаемых как диссонансы и консонансы, все более связываемых в единую ладово-функциональную систему. Это было особенно заметно в каденционных оборотах. На этой именно основе, во взаимосвязях с практикой бытового светского инструментального музицирования (например, немецкие и итальянские светские песни Орландо Лассо) и родилась мажоро-минорная, гоомфонно-гармоническая система, существующая вот уже более четырех веков. Показательно, что новая, качественно иная система (как и все явления в развитии жизни) зрела и формировалась еще в недрах старой, полифонической. Возникновение в XVII веке нового ладового мышления с ярко выраженной основой — устой — неустой — устой — было вызвано в ту эпоху эстетическими нормами времени: стремлением к завершенности, уравновешенности, пропорциональности, устойчивости — к тонике, как идеальному, неременному итогу развития.

Усилиями поздних романтиков XIX века неуклонно развивающаяся хроматизированная аккордика все активнее подтачивала диатонизм традиционной ладовой системы, и XX век привел ее к многообразному, но решительному переосмыслению, а во многих явлениях западного музыкального мира — и к разрушению. Практика функциональной гармонии почти полностью сводится на нет; обострение неустоя в определенный момент приводит к его эмансипации и автономии. Но и в тех произведениях, которые не порывают с тональным мышлением, ощущение тоники как устоя также качественно изменяется: в некоторых произведениях сохраняется лишь общее ощущение тональных полюсов, в других создается как бы целая цепь «микротоник», то есть обилие местных тоник при отсутствии единого общего тонального центра.

Не случайно тот же Стравинский обозначает некоторые свои крупные произведения характерными названиями: Серенада

in A, Симфония in C. Это вовсе не означает, по его же признанию, что, скажем, Серенада написана в A-dur или a-moll или Симфония — в C-dur или c-moll, а свидетельствует о том, что в одном случае звук A, в другом C являются своеобразным притягательным центром, стержневой опорой звуковой системы этих произведений. Нередко подобной тоникой оказывается специальный звукоряд; порой тоника оказывается переменной; наконец, в иных случаях такой центр уводится за «кулисы» (выражение Ю. Тюлина) и почти не появляется в реальном звучании.

Характерно и то, что полифоническое мышление на Западе вновь вышло на первый план по сравнению с гомофонно-гармонической структурой. И это понятно: решительно расширенное ощущение лада (практически все двенадцать звуков темперированного строя в любой тональности!), нивелирование гармонических функций во многом парализовало функциональную логику, организацию музыки. В поисках более острых выразительных художественных средств, опять на полифонической основе, начался процесс, который несколько напоминает тот, что происходил в эпоху Возрождения. Но на этот раз линейное мышление оперирует разнотональными¹ и тотально хроматизированными двенадцатизвуковыми линиями. И созвучия, возникающие при этом — подчас жесткие и терпко звучащие, — совсем уже иные по своей интонационной природе. Если исключить из практики авангардистские опусы «антимузыки», то, как знать, быть может, этот процесс во взаимодействии уже с иными позитивными факторами приведет в будущем к новой гармонической системе? Б. В. Асафьев был прав, называя гармонию «застывшей лавой полифонии»...

В виде своеобразной компенсации за «потерянную» аккордику, «свергнутую» гармонию мелодическая линия в современной творческой практике Запада обогатилась не только новыми звуками расширенной ладовой системы, но и активнейшей, новой ролью метроритма, проявляющего себя и в развитии горизонтальной линии, и в полиритмии, и в разнообразных метрических смещениях.

Как уже неоднократно отмечалось, важнейшее для музыки XIX века движущее противоречие ладового развития — устоя и неустоя — в наше время сменяется диалектикой ударного и неударного, равномерного и неравномерного.

Решительная победа горизонтали над вертикалью, полифонической фактуры над гомофонной привела и к резкой очерчен-

¹ И в позднем Ренессансе, например у Палестрины, порой встречались явления, напоминающие полидиатоническую фактуру; то же можно сказать и об отдельных элементах хроматизации лада, например у Джезуальдо или, на иной стадии, у Гильома де Машо. Но все же эти явления никогда не были результатом стройной системы ладового мышления.

ности, противопоставлению тембров — к полифонической и политембровой линейности, темброинтонациям, пришедшим на смену вокальным напевным оборотам романтиков.

На смену красочной гармонической роскоши, чувственному распеву романтизма XIX века пришла аскетичная, «интеллектуальная» графика политональных линий XX века. Она адресуется — вопреки многовековой человеческой практике — в первую очередь уже не к человеческим эмоциям, а к интеллекту, рассудку слушателя. В своем большинстве подобные произведения, чаще холодные и бездушные, не представляют серьезной эстетической значимости.

Но в лучших произведениях современной западной музыки с помощью этого комплекса (вряд ли его можно назвать стилем!) был создан и ряд выразительных музыкальных образов, имеющих большую эстетическую ценность. Как будет развиваться этот процесс дальше, сказать, разумеется, очень трудно. Ясно лишь одно: если он будет основываться на законах «чистого» искусства, как это имело место и в значительной части творчества Стравинского, то даже большой талант художника не будет в силах спасти такое искусство; если столь модная на Западе умозрительность¹ по-прежнему будет связана с принципиальной ненавистью ко всякому проявлению эмоциональности, со снобистским скептицизмом к практике народного и прежде всего мелодического мышления, — трудно ожидать каких-либо успехов в развитии этой тенденции современного искусства.

Качественно иные соотношения в советской музыкальной практике между легкой и серьезной музыкой, иное отношение к народному мышлению определили и иные пути развития музыки. Хотя и в ней совершаются близкие процессы, например расширение и обогащение лада, поиски в области новых систем композиции, но все же решающую роль здесь играют передовые демократические идеи, насыщающие музыку новым содержанием, основополагающие эстетические принципы, диктующие органическую связь творца музыки с широчайшей народной аудиторией.

И хотя буржуазная культура развивается в противоречиях и в ней еще могут вспыхнуть огоньки отдельных ярких творческих явлений, — историческая логика развития буржуазного общества не позволяет надеяться на какие-то принципиальные изменения. Наоборот, русло развития культуры буржуазного общества будет, видимо, все дальше отходить от народного мышления, от основных гуманистических принципов передового искусства. В этом логическая закономерность исторического процесса нашей эпохи.

¹ Кстати, именно интеллектуализм во многом определил и характер такого комплекса в серьезной музыке Запада, в частности особую роль полифонического мышления.

Таковы некоторые замечания о стиле музыки Стравинского. Творческий путь этого несомненно крупнейшего музыканта нашего времени очень типичен для облика буржуазного интеллигента, для противоречивого развития всей буржуазной культуры XX столетия.

Известно, что буржуазная интеллигенция в силу своей специфической классовой природы весьма неоднородна. Часть ее, преимущественно левая, мелкобуржуазного толка, горячо реагируя на события жизни, порой смыкалась с прогрессивным движением эпохи, правдиво отражая в своем искусстве острые конфликты окружающей действительности.

Стравинский никогда не принадлежал к этому ее крылу. Как уже говорилось, его дух и сердце не часто открывались навстречу узловым событиям времени, редко были встревожены большой и острой борьбой за гуманизм, которую вела и ведет лучшая часть человечества, в том числе и музыканты — оружием своего искусства. Поэтому, если его творчество и не отстаивало буржуазного образа жизни, то — ни субъективно, ни объективно — оно никогда и не протестовало против него, как это делали и делают многие художники, чувствующие на себе пылкий и беспокойный взгляд миллионов человеческих глаз...

В 1921 году в своих знаменитых «Симфонических этюдах» Игорь Глебов (Б. В. Асафьев) высказал прозорливые мысли о Стравинском:

«...Кто знает, выдержит ли стихийная русская душа композитора *острое* искушение со стороны современной утонченной французской музыки, под влиянием которой он находился, и не соблазнится ли он стать законченным мастером „современного“ западного музыкального искусства *тогда, когда* в России уже поются новые песни, *еще более современные*, глядящие далеко вперед...»¹ Увы, «стихийная душа» не выдержала «острого искушения»: И. Ф. Стравинский действительно оказался одним из метров современного западного искусства. Он не стал певцом новых песен, песен новой России... Что же, каждый волен выбирать свой творческий путь, подсказываемый его жизненным *credo*!

Стравинский, однако, не был бы выдающимся художником, если бы объективно не отразил многих жизненных примет своего времени. Как ни старался он отвернуться от событий, проходящих мимо него, он не мог все же чутьем крупнейшего художника не почувствовать дыхания своей эпохи, не ощутить ее беспокойного пульса. Как «стихийная русская душа», он не мог даже и в последний творческий период полностью забыть все, что связано с его родиной. Об этом свидетельствует, в частности, его визит в Советский Союз.

¹ Игорь Глебов. Симфонические этюды. Пг., 1922, с. 298.

И как человек творческий, он не мог не отразить все это сложное новое в своем искусстве (пусть в весьма опосредствованной форме!), не мог не переплавить эти жизненные «токи» в новые закономерности музыкального развития, музыкальной образности. В этом и заключено прежде всего историческое значение творчества Стравинского для нашей современности.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. СТРАВИНСКОГО

- 1904—1905 Соната для ф-п.
1906—1907 Симфония Es-dur
«Фавн и пастушка», сюита для голоса и орк.
на стихи А. Пушкина (по Парни).
1907 Два романса для голоса и ф-п. на стихи С. Городецкого («Весна монастырская» и «Росянка»).
- 1908 Фантастическое скерцо для симф. орк.
Пастораль для голоса (без слов) и ф-п.
«Фейерверк», фантазия для симф. орк.
«Погребальная песнь» памяти Н. А. Римского-Корсакова для симф. орк.
Четыре этюда для ф-п.
- 1909—1910 «Жар-птица», балет, либретто М. Фокина.
Два романса для голоса и ф-п. на стихи П. Верлена («Un grand sommeil noir», «La lune blanche»).
- 1910—1911 «Петрушка», балет, либретто И. Стравинского, А. Бенуа и С. Дягилева.
- 1911 Два романса для голоса и ф-п. на стихи К. Бальмонта.
«Звездоликий», кантата для мужского хора и симф. орк. (по стихотворению К. Бальмонта).
- 1912—1913 Три песни для голоса и камерного орк. на стихи японских поэтов.
«Весна священная», балет, либретто И. Стравинского и Н. Рёриха.
- 1913 «Воспоминания детства», три песни для голоса и ф-п.
- 1914 «Соловей», опера в трех актах, либретто С. Митусова по одноименной сказке Х.-К. Андерсена (первый акт сочинен в 1909 г.).
Три пьесы для струнного квартета.
«Прибаутки» — четыре шуточные песни для голоса и восьми инструментов.
- 1915 Три легкие пьесы для ф-п. в четыре руки (Марш, Вальс, Полька).
- 1915—1916 «Колыбельная кота», четыре песни для голоса (альта) и трех кларнетов.
- 1916—1917 «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», веселое представление с пением и музыкой на тексты русских сказок в переводе Ш. Рамюза.
«Три истории для детей» для голоса и ф-п.
(«Тилим-бом», «Песня медведя», «Утка, лебедь, гусь»).

- Пять легких пьес для ф-п. в четыре руки (Анданте, Наполитана, Эспаньола, Балалайка, Галоп).
 1917 Четыре хора а саррелла для женских голосов.
 Этюд для ф-п.
 «Песнь соловья», симф. поэма по II и III актам оперы «Соловей».
 «Песнь волжских бурлаков» (оркестровая обработка песни «Эй, ухнем»).
- 1917—1918 «История солдата» читаемая, играемая и танцуемая; либретто Ш. Рамюза по русским сказкам из сб. Афанасьева.
- 1918 Регтайм для одиннадцати инструментов.
 Четыре русские песни для голоса и ф-п.
- 1919 «Piano-Rag-Musik», для ф-п.
 Три пьесы для кларнета соло.
- 1919—1920 «Пульчинелла», балет с пением (по неаполитанской рукописи начала XVIII в.).
- 1920 Концертино для струнного квартета.
- 1920—1921 Симфонии для духовых инструментов памяти К. Дебюсси.
 «Пять пальцев», восемь легких пьес для ф-п.
- 1921 Сюита для малого симф. орк. (оркестровка трех легких пьес для ф-п. в четыре руки, 1915).
 Три пьесы из «Петрушки» (транскрипция для ф-п. автора).
- 1922 «Мавра», комическая опера в одном акте; либретто Б. Кохно по поэме А. Пушкина «Домик в Коломне».
- 1923 Октет для духовых инструментов.
 «Свадебка», русские хореографические сцены с пением и музыкой; либретто И. Стравинского на тексты русских народных песен.
- 1923—1924 Концерт для ф-п., духового оркестра и контрабасов. Соната для ф-п.
- 1925 Серенада in A для ф-п.
 Вторая сюита для малого симф. орк. (оркестровка пяти легких пьес для ф-п. в четыре руки, 1917).
- 1926 «Pater noster» («Отче наш») для смеш. хора а саррелла.
- 1926—1927 «Царь Эдип», опера-оратория, либретто И. Стравинского и Ж. Кокто по драме Софокла.
- 1927—1928 «Аполлон Мусагет», балет, либретто И. Стравинского.
- 1928 «Поцелуй феи», балет-аллегория по сказке Х.-К. Андерсена.
- 1929 Капрично для ф-п. и симф. орк.
 Четыре этюда для симф. орк. (оркестровка трех пьес для струнного квартета, 1914) и пьесы «Мадрид» для пианолы (1917).

- 1930 «Симфония псалмов» для смеш. хора и орк.
- 1931 Концерт для скрипки с оркестром.
- 1932 Концертный дуэт для скрипки и ф-п.
«Credo» («Верую») для смеш. хора а cappella.
- 1933 «Персефона», мелодрама (балет с хорами) по пьесе А. Жюда.
- 1934 «Итальянская сюита» (по балету «Пульчинелла») для скрипки и ф-п. и для виолончели и ф-п.
«Ave Maria» для смеш. хора а cappella.
- 1935 Концерт для двух ф-п.
«Хроника моей жизни», автобиограф. книга (записана В. Нувелем в 1934 г.).
- 1936 «Игра в карты», балет, либретто И. Стравинского и М. Малаева, постановка Дж. Баланчина.
- 1937 «Думбартон-Окс», концерт для камерного орк.
- 1938 «Балетные сцены» (симф. версия в 1944 г.).
- 1939 «Poétique musicale», цикл лекций, прочитанных в Гарвардском университете в Бостоне (запис. Ролан-Мануэлем, опубл. в 1942 г.).
- 1938—1940 Симфония in C.
- 1940 Танго для ф-п.
- 1941 Концертные танцы для камерного орк.
- 1941—1942 «Circus Polka» для орк. (полька для слоненка).
- 1942 «Норвежские впечатления», четыре эпизода для орк.
- 1943 Ода, элегическая песнь для орк. (памяти Наталии Кусевицкой).
Соната для двух ф-п.
- 1944 Скерцо à la russe для орк.
«Babel» («Вавилон»), кантата для чтеца, мужского хора и орк.
Элегия для альт-соло.
- 1945 Симфония в трех частях.
«Ebony Concerto» («Черный концерт») для орк.
- 1946 Концерт для струнного орк.
- 1947 «Орфей», балет, либретто И. Стравинского.
- 1945—1948 Месса для смешанного хора и двойного духового квинтета.
- 1951 «Похождения повесы», опера по мотивам картин Дж. Хогарта, либретто У. Одена, Ч. Каллмана.
- 1952 Септет для струнных, духовых и ф-п.
Кантата для солистов, женского хора и орк. (на старые английские тексты).
- 1953 Три песни на стихи Шекспира для голоса, флейты, кларнета и альт.
- 1954 «Памяти Дайланы Томаса» для голоса, струнного квартета и четырех тромбонов.

- 1955 Маленькая увертюра (посв. П. Монте).
- 1956 «Canticum sacrum» («Священное песнопение» в честь святого Марка) для тенора и баритона соло, хора и орк.
«Von Himmel hoch» (хоральные вариации по Баху) для хора и орк.
Прелюдия для оркестра.
- 1957 «Агон», балет, постановка Дж. Баланчина.
- 1957—1958 «Threni», кантата для шести солистов, смешанного хора и орк. (на тексты из библии: Плач пророка Иеремии).
- 1959 «Движения» («Movements») для ф-п. и группы инструментов.
Двойной канон памяти Дюфай для струнного квартета.
- 1960 «Монумент Джезуальдо» (орк. аранжировка трех мадригалов Дж. ди Веноза).
- 1961 «Проповедь, Притча и Молитва» («A Sermon, a Narrative and Prayer»), кантата.
- 1962 «Потоп», кантата-аллегория.
- 1963 «Авраам и Исаак», священная баллада для баритона и камерного орк.
- 1963—1964 «Вариации памяти О. Хаксли».
Элегия «Памяти Д. Ф. Кеннеди».
- 1964 «Фанфары на открытие театра».
- 1965 Канонический Introitus на мелодию русской народной песни.
- 1966 «Requiem canticles» для смешанного хора, четырех солистов и орк.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ВВЕДЕНИЕ	11
ГЛАВА ПЕРВАЯ	18
ГЛАВА ВТОРАЯ	84
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	122
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	176
ГЛАВА ПЯТАЯ	226
Список произведений И. Стравинского	258

Борис Михайлович Ярустовский

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

Издание 3-е, дополненное

Редактор Т. Н. Овсянникова

Художник А. И. Приймак

Худож. редактор Р. С. Волховер

Техн. редактор Г. С. Устинова

Корректоры Н. Е. Жиселева Е. С. Петрова

ИБ № 3031

Сдано в набор 10.03.82. Подписано в печать 22.06.82. Формат 60X90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Печать высокая. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 16,5+1 вкл. Уч.-изд. л. 17,03+0,67 вкл. Тираж 20 000 экз. Заказ № 549. Изд. № 2706.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 191011.
Ленинград. Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.