



Л.Л. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

Стравинский

Представленный в данном выпуске очерк, посвящённый И.Ф. Стравинскому и опубликованный в 1957 году в США («Новый журнал» / The New Review), является одним из поздних в творческой биографии Л.Л. Сабанеева (1881–1968) [1]. Автор размышляет над творчеством, особенностями стилевых метаморфоз композитора в контексте музыкальной ситуации первой половины XX века, подчёркивает преобладающие в художественной ментальности Стравинского элементы игры, изобразительности и, в наименьшей степени, – лирической эмоции. По убеждению Сабанеева, «это вообще один из наименее личных авторов, а из русских композиторов, полагаю, прямо наименее личный». Проводя параллели с предшественниками и современниками, Сабанеев выявляет уникальность Стравинского-композитора, когда «каждое его новое произведение было и новым стилем, замкнутым в самом себе, новой “музыкальной ролью”, новой маской». Очерк, написанный к 75-летию со дня рождения Стравинского, позволяет создать целостное представление об основных линиях его творчества.

В тексте сохранены особенности стилистики оригинала, однако орфография и пунктуация даны в соответствии с правилами современного русского языка.

Републикация осуществляется с любезного разрешения редакции «Нового журнала».

Ключевые слова: стиль, мелодия, ритм, маска, ирония, игра, лирика «Мир искусства», Дягилев.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Стравинский // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 43–54. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.043-054

LEONID L. SABANEEV

Moscow, Russia

Stravinsky

The essay presented in this issue, dedicated to I.F. Stravinsky and published in 1957 in the USA (New Journal / The New Review), is one of the latest in the creative biography of L.L. Sabaneev (1881–1968) [1]. The author reflects on creativity, features of the composer’s stylistic metamorphoses in the context of the musical situation of the first half of the 20th century, emphasizes the elements of play, figurativeness and, to a lesser extent, lyrical emotion that prevail in Stravinsky’s artistic mentality. According to Sabaneev, “this is generally one of the least personal authors, and of Russian composers, I believe, it is directly the least personal”. Parallels with predecessors and contemporaries make it possible to reveal the uniqueness of Stravinsky as a composer, when “each of his new works was also a new style, closed in on itself, a new ‘musical role’, a new mask”. Written for the 75th anniversary of Stravinsky’s birth, the essay allows one to create a holistic view of the main lines of his work.

The text retains the stylistic features of the original, but the spelling and punctuation are given in accordance with the rules of the modern Russian language.

The republication is carried out with the kind permission of the “New Journal” editors.

Keywords: style, melody, rhythm, mask, irony, game, lyrics, World of Art, Diaghilev.

Вряд ли подлежит оспариванию то положение, что в настоящий момент Стравинский – *самое крупное* имя на горизонте живых музыкальных композиторов. Ещё сравнительно недавно живы были лица, которые могли и конкурировать с ним в качестве и славе, быть может, и превосходить даже в иных отношениях. Живы были такие композиторы, как Прокофьев, Шенберг, Рих [ард] Штраус, Равель, Онеггер, Фалла [Фалья Мануэль де]. Теперь всё это – одно огромное кладбище, и один Стравинский остался от этой беспримерной почти эпохи композиторского расцвета, которая началась почти одновременно с веком и которую, если бы и было несправедливо и неисторично именовать «золотым веком» музыкального творчества, то на наименование Серебряного века музыки она, бесспорно, имеет полные права.

Что поражает и удручает в этой современной картине гибели Серебряного века и что отличает эту гибель от многих прошлых аналогичных гибелей стилей и музыкальных эпох – это то бесспорное, увы, обстоятельство, что не видно никакой смены, никакого молодого поколения композиторов, выдвинувших сколько-нибудь значительные имена. Музыку пишут в огромном количестве, но нет в ней ни новых, ни значительных слов, её можно скорее уподобить не литературе, а газетному потоку статей: всё легковесно, незначительно, отдаёт индустрией, а не творчеством. Удивляться, впрочем, этому оскудению не приходится – причин более чем достаточно. Среди них индустриализа-

ция музыкального искусства, разлагающее влияние кинематографа, радио, которые вульгаризируют музыку и высокую, и низкую, лишают самоё слушание музыки того уважения, без которого восприятие музыки невозможно. И, наконец, этот самый музыкальный потоп, музыкальная сверхпродукция, катастрофическое увеличение количества за счёт качества. И последняя и не менее важная причина: две войны, а для иных стран и революции, занявшие почти полвека. Всё это *не могло не вызвать* отсутствия смены.

Тем более надлежит ценить немногих, оставшихся от прежней славы. За Игорем Фёдоровичем Стравинским есть ещё одна непререкаемая заслуга патриотического содержания: он прославил русскую музыку своим творчеством – более того, в глазах многих он явился наиболее характерным и как бы олицетворяющим эпоху автором. Не секрет, что очень широкие круги считают его гениальнейшим музыкантом нашего времени.

Я вовсе не имею в виду давать биографические подробности его жизни. К тому же у меня нет для этого под рукой достаточно материала. Я имею намерение только анализировать и осмыслить его творческий, к слову сказать, чрезвычайно *сложный* путь. Биография композитора – его сочинения. Это почти всегда бывает верно. Но я боюсь, что в случае Стравинского биография жизни идёт сама собою, а биография творчества – сама по себе, лишь порой как-то переплетаясь. И едва ли я буду не прав, если выскажусь так, что Стравинский – один из тех художников,



личная жизнь которых *наименее* затронула их творчество, *наименее* в нём отражалась. Это вообще один из *наименее личных* авторов, а из русских композиторов, полагаю, прямо *наименее личный*.

Музыка вообще является «триединой» по своей организации. Она, с одной стороны, есть «звуковая игра» – «наилучшие звуки в наилучшей комбинации», более точно – интуитивное решение некоторой задачи на получение эстетически оптимального результата в некоторых заранее заданных условиях. Но это не всё. Она, помимо того, есть некоторый «язык души», выражение душевных состояний автора в звуках с целью передать их душевному миру слушателя. Есть и третье: подражание явлениям внешнего мира – звуковая изобразительность, от простого звукоподражания и до сложных метафорических ассоциаций. В нормальном музыкальном творении все три «лика» музыки обычно находятся в слитном состоянии – присутствуют почти всегда первые два лика – игры и эмоции. Третий «изобразительный» является менее обязательным и часто отсутствует. Сравнительно редко встречается и звуковая игра в совершенно дистиллированном виде.

В творчестве Стравинского из трёх элементов наиболее мощно развиты элементы игры и изобразительности. Эмоциональный элемент ему менее удаётся и, видимо, менее интересует его творческую природу. По своей природе именно этот элемент является наиболее действенным по отношению к восприятию публики и «массы», он же несёт в себе всегда значительный запас художественной «наивности». Этого качества – музыкальной наивности – творчество Стравинского почти абсолютно лишено – он слишком много *знает* в своём искусстве, и он совершенно, видимо, не имеет желания поверять посторонним лицам – хотя бы и в искусстве – тайны своего

душевного мира. Он – художник, *скрытый* в своё святая святых (если оно у него имеется), он через своё искусство никого не пускает и предпочитает, чтобы иными путями догадывались о его существовании. Для него музыкальное творчество – не исповедь всенародная, а, скорее, дипломатическая сеть, которая им тщательно и мудро плетётся, чтобы наиболее скрыть и запутать представление о его внутреннем мире. Для композитора «эмоционального типа», какими были Бетховен, Шуман, Шопен, Лист, Чайковский, Скрябин, Рахманинов, характерно то сходство, которое наблюдается между их человеческим обликом и их сочинениями. Они «похожи на свои сочинения», и обратно: их сочинения – суть слепки с их собственной психической индивидуальности. Стравинского я мало знаю как человека – встречался с ним мало, но слышал о нём очень много. И из всего этого опыта могу сказать, что между душевным обликом Стравинского и его музыкой никакого соотношения нет – он себя не переплавляет в свои сочинения. И не потому, что ему это не удаётся или он «не может», – для этого у него слишком достаточно таланта и музыкального знания. Просто он *не хочет* этого переплавления – оно не входит в его эстетическую проблему и постановку самого вопроса. Более того, при тщательном рассмотрении его многих произведений начинает казаться, что, как я уже выше высказался, он умышленно создаёт звуковой мир, на себя не похожий, он в музыке актёр, маска – и роли его многообразны и многочисленны, и стиль его неуловим. Сам же он – «тот, *кого нет* в его музыке». В этом своём аспекте он совершенно единственен в музыкальной истории – до него таких композиторов-актёров не бывало, музыка ранее именно преимущественно служила целям душевной исповеди перед публикой, цели вынесения своего «сокро-

венного» на суд и сочувствие другим – на *общение* душ. В средние века, как известно, актёров не хоронили внутри церковной ограды, и мотивировка этого была та, что, играя под разными личинами, они «утрачивают свою собственную душу» и потому не могут быть похоронены так, как люди с душами. Несмотря на неприемлемую для нас теперь суровость возмездия, в этом представлении, по-моему, есть некая частица истины. Вечно и постоянно «играя роль», актёр может действительно утратить и, во всяком случае, обеднить свой собственный духовный и душевный мир, и это, бесспорно, может повести к высыханию души.

А между тем весь сложный, извилистый и, казалось бы, алогичный художественный путь Стравинского необъясним иначе как именно этим перманентным маскарадом, жаждой вместить в себя разные души. В «эмоциональном» типе музыкального творца дело идёт о имеющемся уже, природой данному душевном облике и духовном содержании, и задачей художника является передача этого психического содержания другим. В том типе, который представляет собою Стравинский (и подобных которому я, по правде сказать, вокруг не вижу), самая сущность и содержание психики является, так сказать, «предметом композиции» – художник сочиняет свою душу сначала, а потом уже идёт, собственно говоря, художественная работа. Самая возможность подобной «композиции души» вне всякого сомнения обусловлена тем, что сущность данной души не так властна, не так стихийна, как бывает в нормальном или чаще встречающемся случае. И действительно, в творчестве Стравинского настоящей стихийности нет – есть только мастерская декорация её (напр[имер], в «Весне священной»), есть глубокое и отличное знание всех способов дать иллюзию этой стихийности, сыграть в стихийность.

Обычная художественная биография композитора усматривает в его художественном пути контуры либо восходящие, либо нисходящие. Художник вырастает, зреет, овладевает тайнами искусства и техникой его. В истории музыки были композиторы, творческий путь которых был совершенно ровен – они как начали, так примерно и кончили; таковы были Шуман, Шопен, Мендельсон, Бах, Брамс. Другие эволюционировали заметно, откуда происходит популярное среди биографов деление творческих жизней на «три периода», как было с Бетховеном, с Вагнером, со Скрябиным. Конечно, границы этих периодов шатки и зыбки – это скорее удобный способ ориентироваться, нежели реальные границы, некоторая стилизация профиля художественной жизни. Сравнительно редки картины нисходящих контуров линии творчества (последние годы Шумана, может быть, Рахманинова). У Стравинского невозможно проследить никакой эволюции стиля – не потому, чтобы его стиль оставался всё тем же самым и не развивался, а потому, что каждое его новое произведение было и новым стилем, замкнутым в самом себе, новой «музыкальной ролью», новой маской, подчас ничего общего с предыдущими не имеющим, всегда выполненным с художественным совершенством. Может быть, иногда «роль» была сама по себе слабее других (ведь у всякого композитора встречаются более слабые произведения, а подчас и вовсе слабые), но об «эволюции стиля» в применении к Стравинскому вообще не может быть речи. Каждое его новое произведение не было «развитием предыдущего», а новым самостоятельным началом. Как у всякого актёра, есть «роли» более удачные и менее удачные, но каждая оставалась особняком, не имела ни предков, ни потомства в нём самом. Акт творчества каждый раз начинался с азов. Это со-



вершенно противоположно тому, что мы имеем, например, в развитии Бетховена, Вагнера, Скрябина, Римского-Корсакова, которые как бы всю жизнь писали *одно произведение*, всё с большим и большим прозрением, всё совершеннее и совершеннее, в сущности, являясь автором какой-то единой композиции в массе редакций, постепенно приближающейся к некоторому идеалу. Всего ярче это выражается у Вагнера и Скрябина. Последний действительно всю жизнь писал одно произведение (которого так и не написал) путем постепенных «приближений» к нему, как бы набросков или эскизов. Уже это одно показывает, насколько антагонистичны были эти композиторы Стравинскому и почему между ними никогда не могло установиться ни симпатии, ни понимания.

Стравинский – неуловимый и вечно изменяющийся Протей, каждое сочинение которого написано в отдельном стиле, и стили эти чередуются как бы умышленно капризно, приводя в смущение музыкальных критиков, которые только что успели освоиться с одним его стилем, раскусить его и даже рассыпаться в похвалах, как немедленно он их огорошивает другим сочинением, которое всем своим существом предыдущее отрицает. Хорошо это или плохо? Признак ли это гениальности или безличия? Я полагаю, что это просто одна из эстетических задач, которую себе сознательно или бессознательно поставил Стравинский (вернее, что сознательно, ибо это один из наиболее сознательных композиторов в мире), – задача вполне эстетически правомерная, но бесконечно трудная для композитора «эмоционального типа». Покойный Метнер мне, например, говорил определённо, что он считает это качество Стравинского свидетельством его «безличности» – отсутствия своего «я» художественного. Но нельзя не согласиться, что все стили Стравинского, как бы много

их ни было, – не суть эпигонство или подражание чему-то, и даже тогда, когда он «нарочно» подражает, он делает это так самобытно и так непохоже на других, что укорять его в безличности мне представляется совершенно невозможным. Его многочисленные стили, оставаясь между собою непохожими и несходными, – в то же время образуют вместе некий комплекс, который всё-таки ни на какую остальную музыку не похож. Притом для меня не вполне ясно, предумышленно ли это его «актёрство», эта игра музыкальными стилями уже, а не отдельными звуками в пределах стиля, как бывало раньше, – или это именно и есть его протейская натура, и он сам не в силах остановить это в нём хранящееся стремление к изменчивости. Что это может быть и так, свидетельствует его опыт с оперой «Соловей», которая, как известно, затянулась сочинением и потому сама оказалась написанной в двух совершенно разных стилях. Видимо, и этому огромному мастеру, настоящему звуковому магу, которому должны быть подвластны все музыкальные духи, – не всё возможно: он, видимо, не мог уже выдержать прежний стиль, ставший для него прошедшим, – он должен был закончить оперу, но её вторая половина вышла опять-таки в своём собственном стиле, непохожей ни на начало, ни на соседние композиции. Стравинский в противоположность очень многим композиторам – не человек одной идеи: более того, он почти что человек без художественной объединяющей идеи, он множественен по природе, что философски звучит как-то огорчительно, но эстетически приемлемо вполне, так как вообще в искусстве идеи только сопутствуют, помогают, но не доминируют, а порой и мешают. Идеи очень часто обуславливали музыкальное искусство, само по себе неспособное выразить идею, – они господствуют более над жиз-

ню и общим мирозерцанием композиторов данного отрезка времени. Такова была национальная идея, породившая расцвет романтизма и в Европе, и в России, такова была идея музыкальной драмы и соединения искусств, вызвавшая к жизни гений Вагнера, Мусоргского, а позднее Скрябина. Всё это, в сущности, были вариации на ту же романтическую тему. Стравинский вышел как композитор из недр русского национального романтизма – ученик Римского-Корсакова, его первые шаги в композиции были окрашены в «кучкистские» тона. Но эпоха, в которую он сознательно жил, была уж иная, и атмосфера этой эпохи была уже не национально-романтическая, а «эстетская» и частично даже отталкивающаяся от русского славянизма – словом, это была эпоха «Мира искусства», Дягилева, союза музыки с танцем и с живописью. Юные произведения Стравинского создавались в смешанной новой петербургской атмосфере, его ранние вокальные вещи написаны в хорошем стиле – «мусоргообразном», но не подражательном, а самобытном. Его первое симфоническое произведение «Фейерверк», появившееся в начале века, поразило оркестровым блеском, красочностью и какими-то новыми нотами в оркестровке, уже не «корсаковской», а синтезировавшей его школу с неофранцузской (Дебюсси, Равель). Это было блестящее начало. Появившаяся вскоре «Жар-Птица» не была свободна не только от французских влияний, но даже и от Скрябина, который тогда появился на горизонте уже в качестве пролагателя новых музыкальных путей. Потом я от самого Стравинского слышал презрительное замечание о Скрябине, что «это – Рубинштейн». Возможно, что это было своё собственное мнение Стравинского, возможно, что и было инспирировано Римским, который как-то недоверчиво относился к Скрябину (называл его

«изломанным и самомнящим»), что было до известной степени верно, но было тоже «модой эпохи». Во всяком случае, это мнение было несправедливо, ибо Скрябин был всегда музыкантом, стремящимся к «новым берегам», тогда как Рубинштейн был всегда охранителем старины. Но за исключением некоторых новых гармонических сочетаний, которые Стравинский отчасти у него позаимствовал, никакого *глубокого* влияния на него Скрябин не мог оказать, ибо они были совершенные антиподы по всем эстетическим установкам. Они могли друг друга только ненавидеть или презирать, что они оба и делали. В частности Скрябин, как я уже говорил, относился именно к «эмоциональному» типу композиторов, противоположному, даже полярному типу Стравинского, так что даже формальные заимствования у него в руках Стравинского становились совершенно на себя непохожими, иными по подходу к ним, нисколько не эпигонскими.

Потом начинается новая страница в композиторской жизни Стравинского – это его сближение с Дягилевым, с плеядой художников «Мира искусства». Именно с этой поры начинается выдвижение Стравинского как композитора, и уже не на русской только арене (которая была для него в те времена даже не очень благоприятна и едва ли и не осталась таковой по сей день), а на арене мировой. Мне часто приходилось слышать и даже читать мнения, что будто именно Дягилев «открыл» Стравинского и был причиной его музыкального расцвета. Это совершенно неверно. Стравинский ко времени появления на его горизонте Дягилева был уже совершенно сформировавшимся *мастером*-композитором – его не имело смысла уже открывать. Притом и музыкальные вкусы Дягилева, по моему представлению, и уровень его музыкальности никак не могли импонировать Стравинскому. Дягилев был,



безусловно, в своём роде гениальной личностью. Но он был всего только «гениальным импресарио», он только преподносил, и великолепно преподносил, то, что ему творили другие люди – уже сами крупные артисты. Совершенно неправдоподобно предположение, что Дягилев «создавал» таких художников, как Бенуа, Судейкин, Серов, Бакст, Стравинский, Прокофьев, что он влиял на их вкусы и формировал их художественные взгляды, сам не будучи ни музыкантом, ни художником. Несравненно вероятнее предположение, что он нашёл их уже готовыми, и более того – уже признанными в передовой (художественно) части общества и сам пошёл за вкусами этого круга.

Огромны заслуги Дягилева в деле пропаганды русского искусства за границей (в особенности в первый период его деятельности) – но всё-таки я не совсем убеждён, что именно Дягилев выдвинул Стравинского, а не наоборот – Стравинский, написав «Петрушку», дал козырь Дягилеву и выдвинул его антрепризу. К тому же я считаю, что в деятельности Дягилева, помимо положительных черт, были черты великого соблазна. Он «вывез», правда, русское искусство в европейский мир, он представил его Европе в блистательном виде, проявил свою гениальность организатора. Но он же отравил русское искусство, дотоле священное и целомудренное, молчаливо и гордо замкнутое, ядами публичной, рыночной славы, привил ему все пороки европейского (а ныне и европейско-американского) художественного мира, которых оно до того было совершенно чуждо. Он поставил его в зависимость от сомнительного и неустойчивого вкуса верхних «десяти тысяч» парижского мирка законодателей художественных (и всяких вообще) мод. Стравинский был, бесспорно, одной из «жертв Дягилева» именно в этом смысле. То странное стро-

ение его творчества, о котором я выше говорил, его протеическая изменчивость, его художественная «полипринципность» – это результат его засасывания и отравления ядами этого мира, засасывающего, как болото, где художник каждый момент должен изобретать новые «трюки», чтобы «десять тысяч» не соскучились и не зазевали. Очень возможно, что если бы не встреча с Дягилевым, то Стравинский бы нашёл своё «автономное лицо» и начал бы развиваться в иных направлениях. Но Дягилев со своей стороны тактически был прав. Он превосходно знал, что путь к славе лежит чрез эти верхние «десять тысяч», и его тактика и стратегия и была в том, что он именно им преподносил художественные новинки. Оттуда шли императивы, доминирующие над модой. Именно там выдавали дипломы на гениальность. Иначе – сиди и дожидайся в безвестности признания посмертного, на манер Мусоргского. Не всякому эта перспектива покажется достаточно заманчивой. Жить в вате, без резонанса среди людей, писать музыку «для будущего» не всем под силу – для этого нужны героические качества. И вот композитор вынужден заниматься своего рода скоморошеством высшей пробы, развлекать господ, не давать им скучать, менять приёмы, изощряться в изобретениях. В той или иной степени это существовало во все эпохи. Но девятнадцатый век всё-таки для музыкальной композиции был более благоприятным, и положение композитора в нём было независимее и аристократичнее. «Петрушка», безусловно, чрезвычайно удался Стравинскому. Удался он и его сотрудникам, до самого Дягилева включительно. Теперь этот наивный всепроникающий эстетизм, эти перепевы на национальный лад старой “*Comoedia del arte*” уже сильно поустарели, и «Петрушка» подёрнулся каким-то налётом неуместного и печального классицизма –

это уже позавчерашний день искусства. Но всё-таки мне сдаётся, что в будущем, когда наши художественные споры заглохнут, когда произойдёт окончательная (?) оценка и кристаллизация достижений Стравинского, именно эти начальные его, дебютные вещи «Жар-Птица» и «Петрушка» ещё сохранят свежесть и некоторое обаяние. Мне они представляются наиболее «вечными» из его произведений, возможно, что и наиболее вдохновенными, если только вообще можно говорить о вдохновенности Стравинского – художника рационального, умного, расчётливого и в искусстве, и в жизни, тщательного и в высшей степени добросовестного, у которого все ноты обдуманы и поданы в наилучшем звучании и созвучии. Вдохновение – это миф, созданный романтической эпохой, современные композиторы не очень его даже высоко ставят. Умение, мастерство, выполнение задачи – вот что «вдохновляет» теперь больше самого вдохновения. Вдохновение предполагает иррациональный момент, некое опьянение чем-то потусторонним. А Стравинский человек вполне в искусстве своём трезвый (опять в противоположность Скрябину) – как иллюстрирует его и его собственный художественный путь, и его высказывания. Он не один – сейчас много подобно мыслящих и чувствующих. Это веяние века.

Именно после «Петрушки» начинает особенно сильно развиваться «протейная» сущность Стравинского, его неутомимая изменчивость. Вся эта изменчивость, возможно, заключена в некое единство, но его сравнительно трудно установить положительно. Легче отрицательно, указывая то, чего у него нет и, видимо, не может быть по природе. Своего рода запретные зоны для его творчества. К числу их, безусловно, прежде всего, относится весь лиризм, вся открытая, наивная эмоциональность – то, чем привлекают не элиту, а массы, то, чего

стыдится слишком утончённый и изысканный эстет. Всякая чрезмерная экспрессивность, излишествующий трагизм и сентиментальность, если только всё это не преподносится в ироническом, сатирическом или издевательском аспекте, как шутка и карикатура. Как следствие этой запретной зоны – в царстве Стравинского отсутствует мелодия. Я полагаю, что тут дело было просто: у него не было достаточного мелодического дара, и это обстоятельство сконструировало всю совокупность его музыки. Это явление очень естественно: его учитель и наставник – Римский-Корсаков – сам не отличался свежестью и вдохновенностью мелодического таланта. Его мелодии почти всегда суховаты и схематичны, и он с удовольствием пользуется народными мелодиями для пополнения своего лирического инвентаря. Приблизительно то же можно сказать и о мелодиях Стравинского – в них чувствуется отсутствие лирической стихийности, что натурально, принимая во внимание, что и всякая стихийность в нём отсутствует.

Если отсутствие мелодического дара есть отрицательное «единство», наблюдаемое в его творчестве, то положительным является, бесспорно, его совершенно исключительный колористический дар. Можно сказать совершенно определённо, что Стравинский как маг и волшебник оркестровых красок является самым крупным колористом в музыке всех времён – это вполне его стихия и его глубочайшее знание. Такого знатока всех тайн оркестровой (и даже не оркестровой, а всякой) палитры другого нет. Пред ним все оркестраторы «предтечи», можно сказать, перефразируя стихи Бальмонта. Но его изменчивая и подвижная сущность в скором времени сама пресытилась роскошью вызванных им к жизни звучаний. Вся первая часть творческой жизни Стравинского – это «восхождение» к всё боль-



шей звуковой сложности, к всё большей роскоши красок, к умножению дисфонических элементов в музыкальной ткани, к освобождению от старых традиционных стеснений для музыкальной мысли. «Жар-Птица», «Петрушка», кантата «Огнеликий», «Весна священная» – вот последовательные представители этой эпохи. Всё в его музыке умножается – и гармоническая сложность, и дисфоничность, и новаторские постановки проблемы ритма, и роскошь оркестровых красок, и даже самый состав оркестра. Всё это достигает кульминации в «Весне священной» – произведении, которое при первом исполнении вызвало грандиозный скандал – настолько эта музыка оказалась не укладывающейся в рядовые уши. На самом деле это была кульминация звуковой роскоши, ритмической роскоши, дисфонического изобилия. Тут, по всей вероятности, произошло в композиторе осознание того, что он впал в то, что покойный Римский-Корсаков именовал «монотонией роскоши». Такое изобилие роскоши во всех координатах музыки начинает производить утомляющее и, как это ни странно, «монотонное» впечатление. Искусство отличается тем, что в нём важен не «максимум», а «оптимум»: всякое искусство есть в сущности своей творческое, интуитивное решение задачи на «наилучшее в данных условиях», при данных заданиях.

Стравинский после «Весны» не возвращался к подобной монотонии роскоши. Но он вообще никогда не возвращался, никогда не начинал мирно разрабатывать свои открытия в области гармонии и ритма. Именно этим он отличается от всех его современников новаторов в музыкальной области: от Дебюсси, Равеля, Скрябина, Прокофьева, Шенберга, Альбана, Берга, Бартока. Те все, создав новый и свой стиль, на этом успокаивались. Стравинский же немедленно отправлялся на новые поиски, и очень часто в направ-

лении совершенно неожиданным и даже противоположным предыдущему. Так, после своих крайних «левых» выпадов в виде «Истории солдата» и «Свадебки» он вдруг неожиданно впадает в музыкальное «постничество», говорит о возвращении к Баху и к простоте, обращается за мелодическими советами к покойному Чайковскому, аранжируя его ноктюрн и прославляя Глинку. Не знаю почему, но мне эти метания порой напоминали Грозного царя Ивана и его церковные службы, и покаяния после кровавых оргий с опричниками. Между прочим, Стравинский – очень религиозный, более того, церковный человек, крепко, по-старому, верующий и даже носящий (по крайней мере, раньше) на себе разные церковные амулеты, иконки и даже, как мне передавали, вериги. И очень показательно, что именно эта церковность, так мало вяжущаяся с его артистической карьерой, даже как-то диссонировавшая с нею, невероятно мало отразилась в его творчестве. Или и тут – это всё тот же «Протей»?

Возвращаясь к его новаторствам в музыке, нельзя пройти без внимания то, что и по существу его искания были окрашены иначе, чем искания всех выше упомянутых его современников. Стравинской – не лирик и скорее примыкающий к «изобразительной музыке» (хотя порой его выносило и на музыку совершенно не только «чистую», но даже абстрактную) – смотрит чаще на свои гармонические и ритмические новаторства как на орудия изобразительности, а не выразительности. Они для него чаще всего – орудия иронии, юмора, сарказма, порой музыкального озорства и шутки, и почти никогда серьезных настроений. Ведь «Петрушка» по существу – ироническое произведение, «Весна священная» тоже отнюдь не лишена некоей ироничности в изображении доисторического варварского быта. Не без

иронии обошлось и в «Соловье». Те, другие композиторы, в которых всё-таки в той или иной степени была и струя лиризма, и эмоциональности, смотрели на все свои новаторства как на завоевание средств экспрессии музыки. Конечно, ирония и юмор – суть тоже своего рода «экспрессивные слагающие», но они более специальные и не метят очень высоко. Когда же Стравинский серьёзен («Царь Эдип», Симфония псалмов), то обычно он оказывается скорее склонным к музыкальному постничанью: он воздержан, скуп на эффекты и явным образом несколько сгущает свою серьёзную роль. При своём огромном музыкальном авторитете, при своём положении уже к 20-м годам века в музыкальном мире как законодателя моды и едва ли не непререкаемого авторитета – он, конечно, *мог бы* повернуть руль и музыкально-творческого корабля, слишком далеко захавшего в двери дисфонии, и направить его в более умеренные и мирные воды. Но окончательно он этого не сделал. Он сделал несколько шагов к упрощению музыки, к её «разоружению» от избытка диссонансов, сложности и вычур, которым и сам отдал немалую дань, но этим и ограничился. Его «возвращение к Баху», о котором одно время много писали, едва ли не было мнимым. Возвратившийся «по Стравинскому» Бах был так же похож на настоящего Баха, как уклад жизни XX века на уклад жизни XVII века. Сдвинувшееся музыкальное звукозерцание, по-видимому, никак обратно вправить невозможно. Да и вернулся к Баху он ненадолго – по своему обыкновению – на одну роль, после чего пытался возвращаться к Глинке и Чайковскому. И это в итоге был всё тот же вечно изменяющийся, вечно ищущий, какой-то творчески-беспокойный Стравинский, психологически не имеющий ничего общего ни с Бахом, ни с Чайковским.

Несколько слов по поводу этого его «возвращения к Баху», запечатлённого его фортепианной сонатой, действительно, написанной, хотя и сильно дисфонически, но в стиле, напоминающем баховские инвенции. Это, в сущности, и была «инвенция» – т. е. «изобретение». Он сам очень ценил эту вещь и раз мне говорил с чувством удовлетворения, что она написана «как нотариальный договор». Я не мог не согласиться с этим определением: вещь написана точно, чётко, без единой лишней ноты. Но как мы далеко ушли от наивного девятнадцатого века, если можем в нотариальном договоре видеть идеал искусства. Эта небольшая деталь очень характерна для Стравинского, даже для его художественной психологии. Она даёт лишний рельефный штрих для ознакомления с эстетическими предпосылками творчества этого совершенно необычного автора, огромного музыканта, точного и чёткого, необычайно тщательного, с огромной фантазией, блещущей и юмором, и иронией, и шуткой, и издевательством, величайшего в истории музыки волшебника оркестровых красок, от магии которых он сам добровольно отказывался в последнее время, видимо, избегая и тут, как во всём, «повторяемости» рокового для композитора «автоэпигонства». И одновременно – художника, совершенно лишённого наивности и лиризма, искренности и безумия, художника глубоко холодного и расчётливого, порой абстрактного. В былые времена подобные люди не делались композиторами – они избирали иные поприща. Конечно, обращаясь к пушкинским образам, в нём было больше Сальери, чем Моцарта, но этот Сальери принял огромные, прямо демонические очертания. И с этим его внутренним демонизмом в какой-то гармонии стоят его «отсутствие себя» в его музыке, его изменчивость, текучесть, способность вечно перевоплоще-



ния. Демоны и бесы безлики, как известно. И самая его церковная религиозность как-то увязывается с этим портретом. «И демоны веруют и трепещут». Стравинский – великий и подлинный демон музыки.

Уже давно проводили параллель между Стравинским и Пикассо. Несмотря на известную ненаучность аналогистического метода, порой, особенно в оценках явлений искусства, приходится к ним прибегать. Нельзя отказывать в аналогии и в каком-то интимном родстве таким художникам, работавшим в разных областях, как напр[имер] Скрябин и Бальмонт, как Мусоргский и Некрасов, как Чайковский и Тургенев. Это всё литературно-музыкальные аналогии, естественные для этих, в сущности, ближайших между собою областей искусства. Менее убедительны аналогии музыкантов с живописцами. Но общее впечатление верно: и тут, и там, в Стравинском и в Пикассо, мы имеем двух художников огромного, серьёзного мастерства, искателей неутомимых, вечно изменяющих свой стиль, ставших властителями дум одних и поводом смущения и соблазна для других, недоумением для третьих. Известный демонизм присутствует и в творчестве Пикассо, в котором, однако, несравненно больше «безумия», совершенно отсутствующего у Стравинского, находящегося всегда в полнейшем владении своим логическим аппаратом. И творчество Пикассо менее текуче, более очевидно: в итоге он именно впал в то, во

что Стравинский всю жизнь стремился не впадать, – в самоповторение. И конечно, как музыкант Стравинский выше, чем Пикассо как живописец – калибры их едва ли соизмеримы. Соизмерима лишь популярность, и тут едва ли не Пикассо идёт впереди. Не думаю, однако, вообще, что углубление этих и подобных аналогий может привести к выводам сколько-нибудь ценным и прочным,

Стравинскому минуло 75 лет – это возраст, когда, в сущности, художник уже совершенно сформирован и от него и ждать ничего нового не приходится. Всё возможное и нужное сказано, и сказано веско и внушительно, порой достигая уровня подлинной гениальности. В этом возрасте обычно композиторы, если и продолжают писать, то только повторяют сами себя, это предельвали самые великие композиторы (между прочим, очень немногие великие композиторы достигали этого возраста). Но так как Стравинский представляет собой в истории музыки какую-то совсем «особую точку», выражаясь математически, и история его развития совершенно мало похожа на обычные творческие биографии, то я несколько не буду удивлён, если он и сейчас в непродолжительном времени вдруг подарит миру новое произведение, опять, как и всегда у него, совершенно непохожее на все предыдущие и являющее собою ещё новое его «перевоплощение».

Леонид Сабанеев

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л. Стравинский // Новый журнал [The New Review]. Кн. 50. Нью-Йорк, 1957. С. 120–134.

Об авторе:

Леонид Леонидович Сабанеев (1881–1968) – русский музыковед, композитор, музыкальный критик. Автор работ по общей истории музыки, истории русской музыки, исследований о Рихарде Вагнере, Клоде Дебюсси, Морисе Равеле, Александре Скряби-

не, русских композиторах начала XX века. Один из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), действительный член Музыкальной секции Академии художественных наук и президент Ассоциации современной музыки в Москве, профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

REFERENCES

1. Sabaneev L. Stravinskiy [Stravinsky]. *Novyy zhurnal* [The New Review]. Book 50. New York, 1957, pp. 120–134.

About the author:

Leonid L. Sabaneyev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer and music critic. He is the author of works on the general history of music, the history of Russian music, researches on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. He was also one of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM) founders, a full member of the Music Section of the Academy of Artistic Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow, professor Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.

