

**Татьяна Баранова**

## СТРАВИНСКИЙ ПОСЛЕ «ВЕСНЫ»

*Carr, Maureen A. After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)* [После «Весны»: Стравинский на пути к неоклассицизму (1914–1925)]. *Oxford and N. Y.: Oxford University Press, 2014. XXIV, 328 p.*

Морин Карр — музыковед-«однолюб», свою исследовательскую деятельность она посвятила почти исключительно Игорю Федоровичу Стравинскому. На ее счету крупная монография о неоклассицизме в его драматических произведениях на античные сюжеты, два ценнейших факсимильных издания эскизов к «Сказке о солдате», манускрипта и эскизов «Пульчинеллы», и, наконец, предмет настоящей рецензии — книга 2014 года «После “Весны”: Стравинский на пути к неоклассицизму (1914–1925)»<sup>1</sup>.

Уже сами названия трудов говорят о том, что интересы Морин Карр сосредоточены, в основном, на первоисточниках — архивных рукописных материалах. Вот уже много лет она вновь и вновь возвращается в Швейцарию, в Базельский Фонд Пауля Захера, где хранится основной корпус манускриптов и эскизов Стравинского, приобретенных швейцарским меценатом и дирижером в 1983 году<sup>2</sup>. Мне довелось бывать в Фонде в одно время

<sup>1</sup> *Carr, Maureen A. Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press, 2002. 368 p.*; *Stravinsky's Histoire du soldat: A Facsimile of the Sketches / ed. by Carr, Maureen A. Middleton, Wisc.: A-R Editions, 2005. VIII, 359 p. (Music in Facsimile)*; *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches / ed. by Carr, Maureen A. Middleton, Wisc.: A-R Editions, 2010. IX, 433 p. (Music in Facsimile)*.

За достижения в области искусств и гуманитарных наук Морин Карр была удостоена университетской медали, а за факсимильное издание «Пульчинеллы» — специальной грамоты Американского общества теории музыки. В разное время она получала гранты от Пенсильванского Государственного института искусств и гуманитарных наук, Колледжа искусств и архитектуры, Американской ассоциации женщин с университетским образованием, Американского философского общества, Национального фонда развития гуманитарных наук, Фонда Пауля Захера и Фонда *Pro Helvetia*. В настоящее время исследовательница работает над очередной книгой в рамках контракта с издательством Оксфордского университета: «После “Аполлона”: Стравинский и баховские модели (1929–1965)».

<sup>2</sup> После кончины вдовы Стравинского Веры Артуровны архив композитора был выставлен на аукцион, и Паулю Захеру удалось «обойти» таких конкурентов, как Нью-Йоркская публичная библиотека и Библиотека Моргана.

с Морин и наблюдать ее «в действии». Обычно она приходит в читальный зал первой и покидает последней, не переставая работать над собранными материалами и дома, вечерами после напряженного исследовательского дня.



Морин Карр в Базеле, на фоне Рейна.  
На противоположном берегу размещается Фонд Пауля Захера

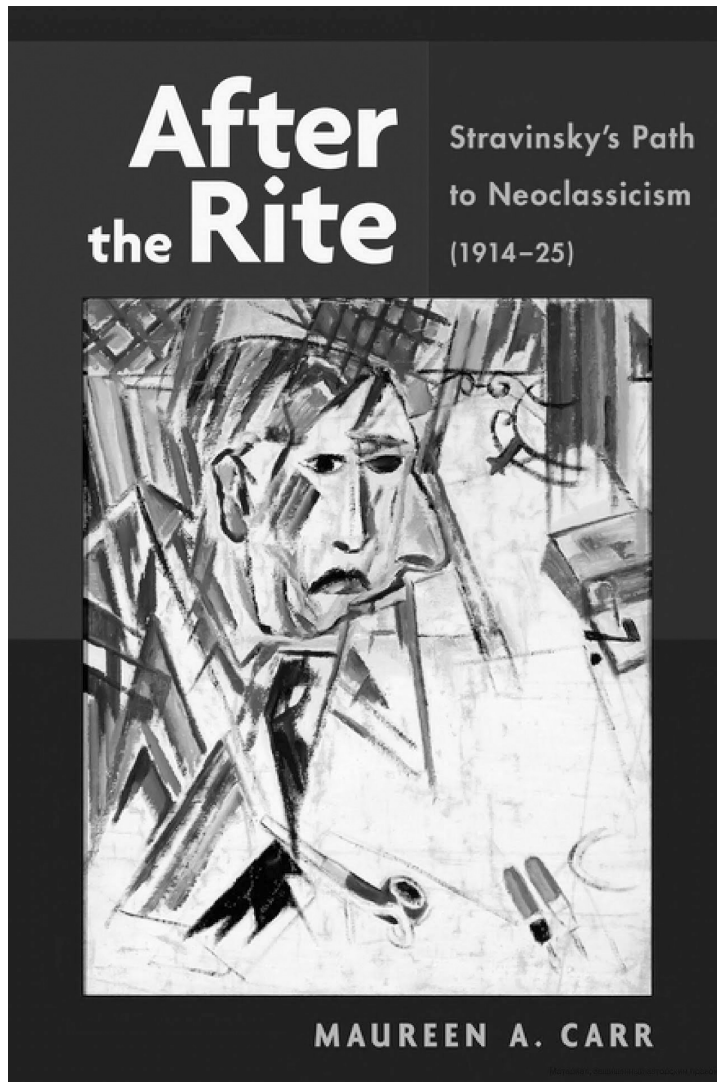
Неудивительно, что последняя книга Морин Карр «После “Весны”: Стравинский на пути к неоклассицизму» выделяется в безбрежном море литературы о композиторе своей фундаментальностью, скрупулезностью мотивного и структурного анализа, объемом материала. «Сквозь лупу» здесь рассмотрены почти все сочинения композитора от «Игры механического Соловья» в опере «Соловей» (1914) до «Серенады in A» (1925) — в том числе малоизвестные опусы («Этюд для пианолы», «Пять монометрических пьес») и неосуществленные проекты («Давид» в соавторстве с Жаном Кокто, «Антоний и Клеопатра» в соавторстве с Андре Жидом)<sup>3</sup>. Исключение составила «Свадебка», которая лишь вскользь упоминается на одной из страниц<sup>4</sup>.

Эта часть наследия Стравинского, сама по себе внушительная, исследуется не только по печатным изданиям, но и по разнообразным рукописным

<sup>3</sup> Фрагмент главы о «Соловье» был опубликован в русском переводе среди материалов международной конференции «Юбилей шедевра: к столетию “Весны священной” И. Ф. Стравинского», организованной и проведенной в Московской консерватории С. И. Савенко. См. *Карр М.* Стравинский на перепутье после «Весны священной»: Песня механического соловья (1 августа 1913 года) / пер. с англ. Т. Верещагиной // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1. С. 36–47.

<sup>4</sup> См. с. 19. Возможно, этим сочинением Морин Карр намеренно не занималась в преддверии выхода в свет полного факсимильного издания рукописей и эскизов «Свадебки», готовящегося Маргаритой Мазо; многолетняя работа этого автора будет завершена в самом скором времени.

источникам. Морин Карр много лет преподает теорию музыки, ее аналитический аппарат высоко профессионален и опирается на методологию, выработанную в трудах нескольких поколений ее коллег. Но теоретические наблюдения и выводы — это всего лишь верхушка айсберга, главная часть которого — работа с эскизами. По словам автора, при подготовке книги она переписала и транскрибировала большую часть имеющихся в Фонде Захера эскизов. И одна из ценнейших сторон издания — это то, что здесь факсимильно воспроизведены десятки эскизов и рукописных чистовых вариантов, обычно хранящихся в глубинах архива и недоступных постороннему



взгляду. Эскизный «компендиум» сопровождается комментариями и транскрипциями. При этом впечатляют визуальные методы демонстрации аналитических результатов. Морин Карр, с ее огромным архивным и публикаторским опытом, блестяще обобщает и презентует свои наблюдения. Однажды (на конференции в Риме в 2012 году) мне довелось слышать ее доклад о «Байке», и я была поражена цветными таблицами и схемами, наглядно показывающими, как эскизный материал превращается в окончательный, куда и как переключиваются отдельные интонации и как они видоизменяются. В последней книге Морин Карр мы встретим множество таких мастерски оформленных таблиц, рассматривать их одно удовольствие, иногда они напоминают полотна Пауля Клее или Пита Мондриана.

Исследование эскизов ставит сложнейшие вопросы их хронологии, идентификации, транскрибирования. Но несмотря на трудоемкость, работа эта очень благодарная, обещающая неожиданные открытия. Она раскрывает тайны композиционного процесса, помогает заметить перекрестные связи между разными сочинениями, проследить ход творческой эволюции композитора.

Одна из основных задач книги — показать, как сразу после «Весны священной», еще в рамках так называемого «русского периода», рождаются новые стилевые и формообразующие принципы и как они «прорастают» в произведениях неоклассического периода. Так на многих примерах в книге показано, как развивается и модифицируется «монтажный» принцип в музыке Стравинского, начиная со второй половины 1910-х и до середины 1920-х годов. Вопрос этот неплохо разработан в музыковедении, но Морин Карр дает ему свое освещение на материале эскизных первоисточников. Композиционная техника монтажа, по мнению Карр (и со ссылкой на других исследователей), в более отчетливой, дискретной форме, чем в «Весне священной», применена в «Сказке о солдате» и «Лисе», что предвосхищает более поздние сочинения. На материале эскизов разного времени показано создание композитором независимых «блоков», их «монтажное» соединение, а также расслоение фактурной вертикали. В результате сопоставления различных, время от времени возвращающихся «блоков» возникает синтез, континуальность (*continuity*) нового типа (Морин здесь ссылается на Эллиота Картера и Эдварда Кона; см. с. 69, 174 и др.). Для описания этих процессов в книге используются понятия «объединенная фрагментация» (*unified fragmentation* — термин Эллиота Картера), «фактурное расслоение» (*textural layering*), «повторение дискретных блоков» (*recurring blocks*), «блок-форма» (*block form*), «перекрестный монтаж» (*cross-cutting* — термин из практики киномонтажа, означающий быстрое сопоставление или совмещение разных эпизодов, действие которых происходит одновременно) (см. с. 68, 74–83, 92).

Другая линия эволюции творчества Стравинского этого периода связана с освоением идиом «чужих» стилей, которое шло в направлении постепенного абстрагирования от первоначальных моделей. Этот процесс детально

прослежен в четвертой главе «Импровизационный стиль Стравинского» (*Stravinsky's Improvisatory Style*) на примере работы композитора с джазовыми идиомами — от «Сказки о солдате» и «Рэгтайма для 11 инструментов» через «Этюды для пианолы» к «Трем пьесам для кларнета» и «Рэг-музыке для фортепиано». Увлечшись рэгом, Стравинский начал с ассимиляции джазовых элементов, с «портрета рэга» и постепенно пришел к созданию обобщенного, абстрагированного от первоначальной модели коллажного стиля.

Взгляд на стилистику русских сочинений Стравинского в контексте его пути к неоклассицизму создает предпосылки для рассуждений о «баховской линии» в таком «архирусском» опусе, как «Байка про Лису» (1916) — в частности, для аналогии между «фугеттой» в «Лисе» и фугированными эпизодами в «Октете для духовых» (1924) и финале «Концерта для фортепиано и духовых» (1923–1924) (см. с. 248, 255)<sup>5</sup>. Или — совсем уж неожиданно — мотивирует постановку вопроса о барочных и классических аллюзиях в «Мавре» (ниже мы еще вернемся к этой дискуссионной проблеме; см. с. 32–33, 248).

Может быть, самое впечатляющее в книге Морин Карр это то, как, благодаря эскизам, ей удалось обнаружить новые источники вдохновения Стравинского — аллюзии и модели, незаметные даже опытному взгляду и иногда неожиданные. Одно из таких важных открытий — аллюзия главной темы фортепианной «Серенады in A» на начало Второй баллады Шопена (см. с. 295–297). Фактурное сходство эскизов Стравинского (в окончательной версии довольно сильно модифицированных) с шопеновским оригиналом делает бесспорным это утверждение:

1

Эскиз главной темы «Серенады in A»



Другое открытие касается Фортепианной сонаты. Именно Морин Карр первой заговорила о следах «моцартианства» в этом сочинении (обычно акцентируется его «бахианство»), которые она обнаружила благодаря эскизам, — а именно, о сходстве одной из тем финала (т. 26–33) с началом Сонаты

<sup>5</sup> Фугеттой Морин Карр называет эпизод в «Лисе», следующий сразу после первого похищения Петуха в ц. 36 (т. 227–229, у певцов распев на звуке «О-о-о»; см. схему эпизода в Примере 3.5 книги на с. 85). Но, на мой взгляд, в этом эпизоде «побеждает» остинатность, а имитационность выступает как расширение и обогащение этого приема, а не как главный формообразующий фактор. Тем не менее, это интересный пример «русско-европейского синтеза».

a-moll К. 310 Моцарта, разумеется, Стравинским сильно модифицированным (с. 269, 271).

2

Соната для фортепиано. Третья часть. Эскиз



На материале первой части интересно продолжены наблюдения над шопеновскими аллюзиями (с финалом b-moll'ной Сонаты и «Баркаролой») (с. 280). Здесь же «задействованы» бетховенская фортепианная соната ор. 54 (сравниваются два финала) и «Вариации на тему Диабелли» (аллюзия с 31-й вариацией во второй части — Adagietto) (с. 280). Любопытны также примеры заимствования Стравинским фактурных приемов из учебной фортепианной литературы, а именно, из упражнений Исидора Филиппа, у которого композитор брал уроки фортепиано в парижский период жизни (с. 276).

На одной из страниц Морин Карр вспоминает высказывание своего английского коллеги Арнольда Вайтталла (Arnold Whittall) об «удовольствии, получаемом композитором от аллюзий» (с. 32–33). И все же, думается, что в увлеченных поисках моделей, исследователю иногда следует проявлять бóльшую осторожность или прибегать к оговоркам. Так, при первом чтении главы о «Мавре» я была под большим впечатлением от открытия автора, что в музыке этого сочинения (посвященного памяти Пушкина, Глинки и Чайковского и, как известно, пародирующего интонационные клише русского романса и итальянской оперы) использованы темы Фуги до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха и «Большой фуги» для квартета Бетховена (см. с. 236, 241). Но, по размышлению, выводы автора о серьезной роли барочных и классических моделей в «Мавре» показались мне недостаточно убедительными. Просмотрев во время одного из посещений Фонда Пауля Захера рукописные эскизы к опере, на которые ссылается Морин Карр, я не обнаружила никаких специальных авторских указаний, говорящих о сознательном использовании этого материала как «чужого».

Как пример баховского влияния Морин приводит один из эскизов к вокальному квартету Параша, Матери, Соседки и Мавры, которые, в траурном миноре (как и подобает) оплакивают бывшую прислугу — «доблестную покойницу Феклушу». Мелодия этого эскиза попала в партию Параша в кульминации квартета (ц. 81):

3

«Мавра». Кульминация квартета Параши, Матери, Соседки и Мавры.  
Фрагмент партии Параши

Морин Карр уловила в этой мелодии сходство с реальным ответом баховской фуги. И действительно, здесь как будто бы представлены начало и конец баховской темы, что, в общем-то, очень в духе Стравинского («портрет» модели с искажениями).

Любопытно, что на самом деле эта музыкальная идея встречается в эскизах много раньше — в одном из набросков к дуэту Соседки и Матери:

4

«Мавра». Эскиз дуэта Соседки и Матери



Здесь она звучит как инструментальный контрапункт к вокальным партиям (у скрипки соло — *très en dehors*, такт 4 после ц. 50) и на другой высоте. В отношении ритма этот вариант ближе баховской теме (шестнадцатые и восьмые), хотя и «снижен» комическим форшлагом. Его появление очень органично, поскольку начальная ритмическая фигура «две шестнадцатые — две восьмые» бесчисленное число раз повторяется на многих предыдущих страницах, начиная с Песни Параши, и вообще является одним из лейтритмов оперы (в примере 3 эта фигура дана в укрупнении — «две восьмые и две четверти»). Можно допустить, что этот лейтритм «навел» Стравинского на мысль о баховской фуге, и он позволил себе остроумную аллюзию.

Но Морин Карр в стремлении определить место оперы на пути композитора к неоклассицизму делает из этого примера, как кажется, слишком серьезные и далеко идущие выводы о «прямом влиянии Баха на “Мавру”» (с. 33), о «присутствии фугированной техники в «Мавре»» (с. 248), о «соединении русских источников с Бахом и Бетховеном» (с. 242). Ведь если перед нами не случайное интонационное совпадение, и Стравинский действительно имел в виду сознательную пародию на Баха, то это, скорее, не более чем остроумная шутка, уместная в комической опере, утонченное музыкальное «хулиганство», предназначенное для посвященных и незаметное постороннему взгляду. Что же касается имитационной техники, то ее применение в «Мавре» вполне соответствует русской оперной традиции, идущей от великих предшественников Стравинского, начиная с Глинки, и в контексте этого произведения не вызывает специальных ассоциаций с Бахом.

Для сходства другого фрагмента из «Мавры» (дуэт Параша и Мавры, ц. 125) с «Большой фугой» для квартета Бетховена недостает мелодического хода на уменьшенную септиму — главного интонационного ядра бетховенской темы. Без этой интонации напрашиваются аналогии скорее все с тем же русским романсом: с его типичным заключительным ходом на малую сексту вниз от пятой ступени к вводному тону и затем к тонике. Но главное, приведенный в книге (на с. 241) пример «бетховенской» темы в эскизе Стравинского является проработкой наброска, начатого на предыдущем листе, и если рассматривать его в общем контексте, то аллюзия с Бетховеном и вовсе размывается (см. примеры 5а, 5б и 5в).

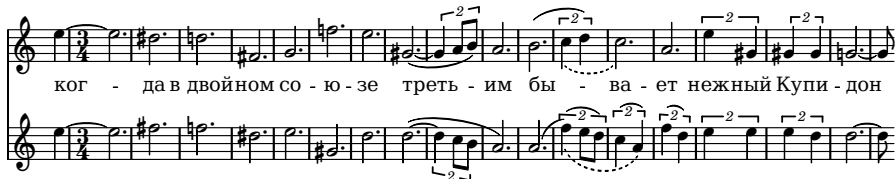
5а «Мавра». Дуэт Параша и Мавры. Набросок к ц. 125



5б «Мавра». Дуэт Параша и Мавры. Набросок на предыдущем эскизном листе



5в «Мавра». Дуэт Параша и Мавры. Окончательная версия в партитуре



Уже по внешнему оформлению книги, богато украшенной цветными иллюстрациями, можно видеть, сколь равнодушна Морин Карр к живописи. И действительно, она постоянно проводит параллели между музыкой и другими искусствами, стремится исследовать музыкальные явления в социо-культурном и историческом контексте. Объемная первая глава посвящена новаторским идеям в русской живописи и литературе начала XX века. При этом выбор автора падает не на самых близких Стравинскому в период «Весны» русских художников-примитивистов — Гончарову и Ларионову, а на футуристические и формалистические течения, которые, как считает автор, мотивировали изменения стиля Стравинского. Большое внимание уделено здесь фигуре Бурлюка как поэта и художника (американским специалистам, видимо, хорошо известно творчество этого идеолога русского авангарда — ведь вторая половина его жизни прошла в Америке). По следам



статей Артура Лурье, Морин Карр пишет о значении для неоклассицизма Стравинского таких живописных полотен, как «Нимфы и кентавры» Владимира Баранова-Россине и «Электрические призмы» Сони Делоне. Она ссылается также на Пабло Пикассо (с. 199) и особенно подробно на Пауля Клее. В абстрактно-геометрической композиции Клее «Полифония» 1932 года она видит визуальный аналог («визуальную метафору») монтажному методу Стравинского (с. 345).

Знакомы Морин Карр и идеи Виктора Шкловского: она упоминает его труды «О воскрешении слова» (1914) и «Искусство как прием» (1917) и использует термин «остранение» (*defamiliarization*) как одну из важных характеристик метода Стравинского (в «Сказке о солдате» в частности; см. с. 24–26).

При всей теоретической направленности книги, в ней постоянно присутствует разнообразный исторический материал — сведения о премьерах сочинений, об исполнениях, высказывания самого Игоря Федоровича и его современников. Очень обогащают изложение и факсимильные воспроизведения уникальных архивных документов, таких, например, как список авторских исполнений «Концерта для фортепиано и духовых», сделанный рукой автора (с. 256), или комментарии к этому сочинению, принадлежащий руке Нади Буланже (с. 257).

Внимательный читатель найдет в книге и множество других интереснейших сведений: в эскизах к «Этюду для пианолы» и «Рэг-музыке для фортепиано», оказывается, первоначально имелась партия ударных; импульсом к сочинению «Этюда для пианолы» («Мадрид») послужила мелодия, записанная Эрнестом Ансерме на открытке Стравинскому, посланной из Неаполя, и т. д.

В сложном и многомерном повествовании книги, возможно, было бы нелегко ориентироваться, если бы не прекрасно разработанный справочный аппарат. Кроме обычного библиографического списка труд завершается указателем произведений Стравинского с перечнем затронутых в связи с каждым из них вопросов, и, наконец, именным указателем с кратким изложением использованных в книге идей каждого «персонажа».

Книга Морин Карр — результат огромного исследовательского и редакторского труда, своего рода подвиг. Но главное, в каждом слове автора чувствуется любовь к музыке композитора, безмерное уважение к его личности и преклонение перед его гением, что, к сожалению, не абсолютная норма в «стравинковедении». Остается только пожелать Морин (она шутит, что по-русски ее имя должно звучать «Марина») успешного завершения следующего труда и с нетерпением ждать его выхода в свет.