

Брагинская Н.А.

СТРАВИНСКИЙ В СТИЛЕ ESPAÑOL

STRAVINSKY À L'ESPAÑOL

Аннотация. Исследование – первая в отечественной литературе попытка системного анализа проблемы «Испания в рецепции Игоря Стравинского». В ней учитываются: воплощение испанской тематики в творчестве И. Стравинского, его отклик на явления испанской музыкальной культуры и испанского художественного менталитета, круг испанских контактов композитора в сфере искусства.

Abstract. In Russian musicological literature, this is the first attempt to analyze the phenomenon of “Spain in Stravinsky’s reception”, taking into account such aspects as the reflection of Spanish subjects in Stravinsky music. Stravinsky’s response to Spanish music and Spanish artistic mentality, the circle of Stravinsky’s contacts among Spanish musicians and artists.

Ключевые слова: Испанская музыкальная культура, Игорь Стравинский, Сергей Дягилев, Мануэль де Фалья, Пабло Пикассо, «Эспаньола» для фортепиано в 4 руки, Этюд для пианолы («Мадрид»).

Key Words: Spanish musical culture, Igor Stravinsky, Serge Diaghilev, Manuel de Falla, Pablo Picasso, “Española” for piano 4 hands, Etude for pianola (“Madrid”).

«Испанский Стравинский» – в зарубежной исследовательской литературе последних десятилетий разрабатывались различные аспекты этой темы: испанская биографика русского мастера¹; его общение с Мануэлем де Фальей²; творческое партнерство с Пабло Пикассо в дягилевском балете «Пульчинелла» и шире – изучение архетипических черт, сближающих личности двух художников³. По-

¹ См.: *Авиньяо Ш.* Русское музыкальное присутствие в Испании: Антон Рубинштейн и Игорь Стравинский. Доклад на международной конференции «Русско-испанские музыкальные связи» (ГИИ, 22–23 ноября 2011 года); *Martorell i Codina O.* Stravinsky a Barcelona: Sis visites i dotze concerts // *D’Art* (Universitat de Barcelona). 1983. № 8–9. P. 99–130 (благодарю профессора Университета Барселоны Шосе Авиньяо за указание на эту статью); *España y Los Ballets Russes*. 38 Festival de Música y danza. Granada, 1989; *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Actas del Congreso «España y Los Ballets Russes» / Ed. a cargo de I. Nommick, A. Alvarez Cañibano. Granada; Madrid, 2000; *Hess C.* Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936. Chicago: Chicago University Press, 2001. P. 161–198. Выражаю признательность доктору искусствоведения Ирине Алексеевне Кряжевой и профессору Университета Калифорнии (Лос-Анджелес) Тамаре Левиц за консультации по ряду приведенных здесь и далее испаноязычных и англоязычных источников.

² См.: *Vinay G.* Falla et Stravinsky: Confrontation en deux volets // *Manuel de Falla: Latinité et universalité: Actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18–21 novembre 1996* / Ed. by L. Jambou. Paris: Presses de l’Université de Paris–Sorbonne, 1999. P. 405–418; *Christoforidis M.* Madrid de Igor Stravinsky, Pablo Picasso y la vanguardia de las artes plásticas // *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* / Ed. B.L. Herranz. Madrid: La Sociedad Española de Musicología, 2002. Vol. 2. P. 1303–1309.

³ См.: *Gelhaar C.* Stravinsky und Picasso: Zwei ebenbürtige Genies // *Stravinsky: Sein Nachlass. Sein Bild*. Basel: Kunstmuseum Basel, Paul Sacher Stiftung, 1984. S. 292–304; *Carr M.A.* Eighteen-Century Sources and Stravinsky’s Use of These Models: *Pulcinella* (1919–20) // *Stravinsky’s Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches* / Ed. by M. A. Carr. Middleton; Wisconsin: A-R Edition, 2010. P. 3–6.

сколькo в отечественной науке круг испанских интересов Стравинского наме-чался ранее преимущественно на смысловой оси «Стравинский – Пикассо»⁴, дан-ную работу можно расценивать как первую скромную попытку системного анализа проблемы «Испания в рецепции Игоря Стравинского», с учетом следую-щих ракурсов: воплощение испанской тематики в творчестве Стравинского, его отклик на явления испанской музыкальной культуры и испанского художе-ственного менталитета, круг его испанских контактов в сфере искусства.

В «Третьей тетради эскизов» (Skizzenbuch III) Игоря Стравинского, храня-щейся в Фонде Пауля Захера, среди разнообразных нотных материалов можно отыскать несколько заметок на эстетические темы, в том числе и такое наблю-дение: «Дух латинского человечества нам славянам ближе, чем англо-саксон-ского, не говоря уже специально о немцах, этой карикатуре человечества – немцы wunderkind'ы, у немцев не было никогда молодости, немцы Überwunderkind'ы у них не будет и старости. То ли дело Испания. Ее старость умилительна...»⁵. Так думал Стравинский в 1917 году. Акцент на испанской куль-туре, характерный для его эстетического видения во второй половине 1910-х, как и романские приоритеты в целом, показательные для художника, прибли-жавшегося к неоклассической фазе творчества, во многом были предопреде-лены стратегией и тактикой антрепризы Сергея Дягилева, со второй половины 1910-х начавшего интенсивное освоение романских культурных территорий. Испанский цикл, открытый спектаклем «Менины» (1916) по картине Д. Велас-кеса на музыку Г. Форе, достиг кульминации в балете М. де Фальи «Треуголка» (1919); хореографом в обеих постановках выступил Леонид Мясин⁶. В дягилев-ском «испанском» арсенале существовал еще и уникальный спектакль «Квадро фламенко» («Cuadro flamenco», 1921) с подлинной народной музыкой и хорео-графией; незавершенными остались проекты балетов «Испания» и «Триана»⁷. Впрочем, знакомство Стравинского с сокровищами испанской культуры нача-лось еще в России, задолго до погружения в интернациональную атмосферу ант-репризы Дягилева.

Русский музыкальный миф об Испании Стравинский интенсивно впитывал во времена своей петербургской юности, знакомясь с сочинениями Глинки и Даргомыжского, Балакирева и Чайковского, Глазунова и Римского-Корсакова⁸. Важной частью этого мифа стали не только увертюры, романсы и фрагменты сценических сочинений отечественных композиторов, но также и испанские ба-леты Минкуса – Петипа, и «оперная Испания», включая «Кармен» в интерпрета-ции русских исполнителей. Стравинский, разумеется, знал постановку «Кармен» в Мариинском театре, осуществленную еще в 1885 году, и, скорее всего, был

⁴ См.: Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. 3-е изд. Л.: Советский композитор, 1982. С. 88–89, 142, 191; Савенко С. Стравинский и Пикассо. К истории одного сотрудничества // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г.С. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985. С. 269–287. Для полноты картины упомянем и статью Л.Б. Баяхуновой «Образ Испании в слуховом опыте России (XX век)», содержащую от-дельные наблюдения над оркестровкой этюда Стравинского «Мадрид» (Баяхунова Л. Б. Образ Ис-пании в слуховом опыте России (XX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. Сб. статей / Отв. ред. В.Е. Багно. СПб.: Фонд «Сервантес», 2001. С. 353–372).

⁵ Архив Игоря Стравинского в Базеле (Paul Sacher Stiftung, Sammlung Igor Strawinsky – далее АрхСБ), № 123/0152. Это высказывание Стравинского, в оригинале записанное на рус-ском языке, с существенными неточностями воспроизведено в переводной публикации: Из «За-писной книжки» (1917) // И. Стравинский – публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. С. 401 (пер. с англ. В. Варунца).

⁶ См.: Суриц Е. Я. Испанские балеты Л.Ф. Мясина. Доклад на международной конференции «Русско-испанские музыкальные связи» (ГИИ, 22–23 ноября 2011 года). Статья, написанная на ос-нове этого доклада, опубликована в этом выпуске журнала. См. также: Garcia-Marquez V. Massin: A Biography. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

⁷ См.: Гарафола Л. Русский балет Дягилева / Пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова. Пермь: Книжный мир, 2009. С. 104.

⁸ О русской музыкальной «испанистике» XIX в. подробно см.: Некрасова Г.А. Образ Испании в русской музыке (XIX век) // Пограничные культуры между Востоком и Западом. С. 227–251.

знаком со спектаклем 1913 года в Театре музыкальной драмы⁹. К слову, в феврале 1902-го смертельно больной отец Игоря Стравинского, ведущий бас Императорских театров, в последний раз вышел на Мариинскую сцену, исполнив партию Цуниги¹⁰. О блистательном вкладе Федора Стравинского в трактовку «испанского» шедевра Бизе можно судить по отклику на «третий дебютный спектакль» молодого Федора Шаляпина в Санкт-Петербургской Императорской опере в сезоне 1895/96 года: «... слаб г. Шаляпин в роли лейтенанта [капитана Цуниги], где он, безусловно, подражал отличному исполнению Стравинского»¹¹...

Контакты с испанским искусством продолжились для Игоря Стравинского в Париже: именно здесь русский композитор мог составить впечатление о современной испанской музыке в ее академических образцах, благодаря знакомству с Мануэлем де Фальей и Энрике Гранадосом, пианистом Хосе Итурби и скрипачом Хосе Порта (в дальнейшем список пополнится именами Андреса Сеговиа и Пабло Касальса, последний подчас выступал в масс-медиа как эстетический оппонент Стравинского).

Открытие Игорем Стравинским реальной Испании произошло в мае-июне 1916 года, когда почва для его первого испанского путешествия была уже подготовлена. Той весной испанский король-балетоман Альфонс XIII пригласил труппу Дягилева в Мадрид. В соответствии с хронологией С. Уолша, «Ballets russes» возвращались из Америки, когда после высадки в Кадисе 17 мая Дягилев телеграфировал Стравинскому в Морж; через два дня, наперекор трудностям военного времени, Стравинский отправился в Испанию¹². Юго-западная окраина Европы, державшая политический нейтралитет, по словам Р. Бакла, напоминала в то время «безмятежный райский сад, куда не доносился лай собак войны»¹³. На спектаклях «Жар-птицы» и «Петрушки» публика приветствовала Стравинского бурными овациями, двор удостоил его приемом. Он ходил на бои быков и так пристрастился к этому зрелищу, что позже, поселившись с семьей в Биаррице, стал настоящим aficionado: в течение трех лет (1921–24) старался не пропускать ни одной корриды в округе¹⁴.

Если верить свидетельству Р. Крафта, весной 1916-го в Испании Стравинский пережил «один из самых волнующих месяцев» своей биографии¹⁵. Столица Испании, где полнокровная жизнь начиналась в сумерках, стала для композитора своеобразной «территорией свободы»: здесь был возможен и запретный роман с балериной дягилевской антрепризы – ветреной Лидией Лопуховой, ради

⁹ Ссылку на «Кармен» режиссера И.М. Лапицкого в Театре музыкальной драмы дает М.С. Друскин, комментируя воспоминание Стравинского о «постановочных новшествах» спектакля, в частности, «карете Красного Креста» – «единственном видимом предмете в конце оперы» (см.: *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., послесл. и общ. ред. М.С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. С. 260). Высокую оценку гения Бизе и, в частности, его знаменитого оперного шедевра, композитор пронес через зрелые годы (см., например, газетную заметку 1933 года в: *И. Стравинский – публицист и собеседник.* С. 406).

¹⁰ См.: Основные даты жизни и творчества Ф.И. Стравинского. Сост. Т.В. Клинько // Ф.И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания / Сост. и примеч. Л. Кутателадзе; общ. ред. А. Гозенлуда. Л.: Музыка, 1972. С. 204.

¹¹ Новое время. 1895. 12 ноября.

¹² *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934. London: Pimlico, 2002. P. 265.

¹³ Цит. по: *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring. P. 612 n49.

¹⁴ *Стравинский И.* Диалоги. С. 83. Ср. с реакцией Глинки: «Был на травле быков, первое впечатление было какое-то дико-странное, но потом я привык и впоследствии находил занимательность в этой кровавой драме, где каждый участвующий находится в беспрепятственной опасности» (Цит. по: *Тышко С., Куколь Г.* Странствия Глинки. Часть III. Испания. Киев: ТОВ Типографія «Клякса», 2011. С. 89).

¹⁵ *Stravinsky in Pictures and Documents* / Ed. by V. Stravinsky, R. Craft. New York: Simon and Schuster, 1978. P. 141. Цит. по: *Walsh S.* Stravinsky. A Creative Spring. P. 265. Восприятие Испании как страны «благословенной», «давшей ни с чем не сравнимое ощущение счастья и полноты жизни», характерно и для Глинки, который, как и Стравинский, впервые пересек испанскую границу в последней декаде мая, правда, 71 годом раньше (см.: *Некрасова Г.А.* Образ Испании в русской музыке (XIX век). С. 233).

которой он отказался от поездки по Каталонии¹⁶. Здесь были возможны и другие бесчинства, слухи о них достигли Парижа. В частности, Жана Кокто и Пабло Пикассо восхитил некий анекдот о мадридском мужском туалете, «совершенный образ роскошного бесстыдства в духе рококо», как отписал Кокто главному участнику истории, Стравинскому¹⁷. (С. Уолш предполагает, что Стравинский, оказавшись в Испании, мог испытать «чувство вхождения в зону вне времени, где действия не имели безжалостных, неумолимых последствий»¹⁸).

Разумеется, из своего первого испанского путешествия композитор вынес и другие щедрые впечатления, в том числе музыкальные. В Мадриде он встретился с ведущими испанскими музыкантами¹⁹ и укрепил дружбу с Мануэлем де Фальей, неизменно выказывавшим готовность в сотый раз слушать «Свадебку», когда ее автор подходил к фортепиано.

В свою очередь, Стравинский признается в «Хронике», что просиживал целые вечера в таверне, «слушая без конца прелюдии настраивающего инструмент гитариста и богатые фиоритуры протяжной арабской мелодии, распеваемой певицей с низким грудным голосом и бесконечным дыханием»²⁰ (вероятно, в стиле *cante jondo*). Слух Стравинского также завораживали причудливые темы, исторговавшиеся в мадридской ночи из жерл многочисленных механических фортепиано и музыкальных автоматов²¹. А вот и дневное наблюдение. «Каждый день, – сообщает композитор, – в определенный час я слышал из своей комнаты отдаленные звуки духового оркестра, играющего “Paso doble”». «По-видимому, подобной музыкой заканчиваются военные упражнения», – сочувственно добавляет здесь бывший петербуржец²², когда-то живший по соседству с морскими казармами, под аккомпанемент ритуальных флейт и барабанов. Близость Испании и России он ощущал во многом, начиная со смены рельсов при въезде в страну²³.

«Пылкий мистический дух» испанского католицизма Стравинский расценил как необычайно «близкий по своей сущности русскому религиозному духу»²⁴. («Глубоко религиозный темперамент» испанского народа Стравинский с восторгом открыл для себя, посетив Толедо и Эскориал.)²⁵ В этом мнении композитор укрепился через пять лет, когда вместе с Дягилевым на Пасху 1921 года провел Страстную неделю (*semana santa*) в Севилье, «знаменитой своими процессиями»²⁶. «Между народной музыкой Испании, особенно андалусской, и русской народной музыкой» он видел «глубинную связь, которая, без сомнения, обнаруживается в <...> общих ориентальных истоках»²⁷. Композитор был не одинок

¹⁶ См.: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 266. Впрочем, М. де Фалья сетует на несостоявшуюся совместную поездку по Андалусии (см. письмо Фальи Стравинскому от 7 июля 1916 г. // *Stravinsky I. Selected Correspondence: in 3 v. V. II* / Ed. and with comment. by R. Craft. London; Boston: Faber & Faber, 1984. P. 160. А следующим летом, вновь в отсутствие Стравинского, «Дягилев, Мясин, де Фалья и Феликс Фернандес неторопливо путешествовали по Кастилии, Арагону и Андалусии» (*Гарафолла Л. Русский балет Дягилева*. С. 106).

¹⁷ Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 277–278.

¹⁸ См.: Ibid. P. 265.

¹⁹ И. А. Кряжева особо выделяет музыкального критика Адольфа Саласара, наряду с Фальей способствовавшего популяризации музыки Стравинского в Испании (см.: *Кряжева И.А. Испания // История зарубежной музыки. XX век*. М.: Музыка, 2005. С. 66).

²⁰ *Стравинский И. Хроника моей жизни* / Предисл., коммент., послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. С. 153.

²¹ Там же. С. 161.

²² Там же. С. 151.

²³ См.: Там же. С. 150.

²⁴ Там же. С. 152.

²⁵ Там же.

²⁶ «Все эти семь дней мы бродили по улицам, смешавшись с толпой, – описывает Стравинский. – Приходится удивляться, что эти полужыгические, полухристианские празднества, освященные веками, не утратили ни своей свежести, ни жизненности...» (*Стравинский И. Хроника моей жизни*. С. 215).

²⁷ Цит. по: И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 33.

в подобной оценке. По свидетельству Стасова, не кто иной, как Глинка, рассуждая о русской и испанской музыкальной культурах, «всегда признавал их родство, и сам лично, со своей страстью к испанским мелодиям» мог служить «лучшим доказательством этого родства»²⁸. В парижском интервью 1921 года Стравинский признавался: «Некоторые андалусские песни напоминают мне мелодии наших русских областей и будят во мне атавистические воспоминания. В андалусской музыке нет ничего латинского. Им досталось в наследство от восточной культуры богатое чувство ритма»²⁹. Помимо ритмической изощренности, с асимметрией, родственной его собственной манере, Стравинского притягивала в народной испанской музыке своеобразная идея порядка. «Это искусство на редкость многосоставное, очень детализированное, очень логичное и строго выверенное <...> истинное искусство сочинения», – констатировал композитор в том же интервью. Летом 1916-го Стравинский, как указывает С. Уолш, даже купил в Мадриде грамофонные записи испанского фольклора и наслаждался ими как идеалом «музыки спонтанной и бесполезной, музыки, которая не имеет намерения *выражать что-либо* [курсив мой. – Н. Б.], которая льется из души и различна для каждой души», – так несколько недель спустя он объяснял свой поступок Р. Роллану³⁰.

Подобные признания противоречат сухим характеристикам из «Хроники», возможно, в большей степени относящимся к образцам фольклоризма в профессиональной музыкальной культуре. Не с этим ли скептицизмом связаны замечания по адресу Фальи? После премьеры «Треуголки» в 1919-м Стравинский говорит автору, что «наилучшие в его партитуре места не обязательно “испанские”»³¹, а в конце 1920-х хвалит неоклассические опусы Фальи – как знак «таланта, решительно освободившегося из-под пагубного для него влияния фольклора»³².

Каковы же были музыкальные последствия испанских недель 1916-го в собственном творчестве Стравинского? В 1917 году под прямым воздействием счастливой поездки из-под его пера вышли два миниатюрных «музыкальных сувенира» (С. Joseph³³) общей продолжительностью около пяти минут: Эспаñoла в цикле Пяти легких пьес для фортепиано в четыре руки³⁴ и Этюд для пианолы³⁵. Оба сочинения в дальнейшем были оркестрованы автором: Эспаñoла стала частью Сюиты № 1 для камерного оркестра в 1925-м³⁶, а Этюд для пианолы под названием «Мадрид» положил начало циклу Четырех этюдов для оркестра в 1928-м³⁷. Несмотря на предельную афористичность нельзя недооценивать значение этих сочинений в наследии их автора.

В русской музыке обращение к Испании, сопряженное с освоением инокультурных художественно-стилевых элементов, как правило, «становилось источником обновления языка. Не случайно <...> создание многих “испанских” произведений связано с переломными моментами в эволюции композиторов и приходится на период их наиболее интенсивных поисков новых путей в искусстве»³⁸.

²⁸ Цит. по: Некрасова Г.А. Образ Испании в русской музыке (XIX век). С. 250.

²⁹ Цит. по: И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 33.

³⁰ Цит. по: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 265.

³¹ Стравинский И. Диалоги. С. 101.

³² Стравинский И. Хроника моей жизни. С. 296.

³³ См.: Joseph C.M. Stravinsky and the Piano. Michigan: Ann Arbor, 1983. P. 65.

³⁴ Цикл с облегченной первой партией (в отличие от упрощенной второй партии в более ранних Трех легких пьесах) включает следующие миниатюры: Andante. Españaola. Balalaïka. Napolitana. Galop. (См.: Igor Stravinsky. Five Easy Pieces for piano duet. London: Chester, 1917). Самую раннюю версию премьеры предлагает С. Уолш: 9 февраля 1918 года, Париж, Дж. Меерович и А. Казелла (См.: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 618 n100).

³⁵ Этюд выпущен фирмой Aeolian в виде ролика № T967B, 1921; премьера 13 октября 1921 г., Лондон, зал Эолиан (См.: Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions: in 2 v. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996. P. 1446).

³⁶ В нее вошли Andante, Napolitana, Españaola, Balalaïka; премьера 2 марта 1926 г., Харлем.

³⁷ Оркестрованный первым и исполненный автономно 16 ноября 1928 г. в Париже, в окончательной версии цикла «Four Studies» (1929) «Мадрид» стал завершающей пьесой (№ 4, после Трех пьес для струнного квартета, переложенных на оркестр).

³⁸ Некрасова Г.А. Образ Испании в русской музыке (XIX век). С. 228.

Как увидим, испанские сочинения Стравинского подтверждают данную закономерность.

По наблюдению С. Уолша, Пять легких пьес «показывают, как технологический процесс, эволюционировавший в одном стилистическом контексте, может с готовностью адаптироваться к другому; в этом смысле пьесы пророческие»³⁹. Во всяком случае и в Эспаньоле, и в Этюде речь идет о проекции на испанскую стилистическую канву той техники попевок, которая сложилась у Стравинского на русском фольклорном материале. Таким образом, едва ли не впервые в его не-фольклорные швейцарские годы, еще до «Сказки о солдате» и «Пульчинеллы», Эспаньола и Этюд демонстрируют активный выход за рамки русских интонационных моделей, предвосхищая универсалии неоклассицизма. И не закономерно ли, что радикальное раздвижение географических пределов мышления композитора происходит именно на испанском материале? Импульс был силен, недаром композитор писал об удивительной самобытности Испании: «Все европейские страны отличаются друг от друга гораздо меньше, чем эта страна, лежащая на самом краю нашего континента и уже граничащая с Африкой»⁴⁰.

Как воплощается испанская манера в *Española*? Белоклавишная мелодия с вариантным повтором мотивов, балансирующая между центрами *C* и *G* тяготеет, скорее, к русским образцам, если не считать единичных намеков на «испанское» в мимолетных интонационных поворотах и синкопах (примеры 1а, 1б)⁴¹. Основная тема излагается в октаву в партии *Prima*, предназначенной для малоопытного пианиста (она писалась в расчете на старших детей композитора). Любопытно, что хотя благодаря ритмическим сдвигам и перебивкам в реальном звучании возникает характерный эффект чередования двух- и трехдольного метра, Стравинский выдерживает всю пьесу в одном фиксированном размере, 3/8. Вероятно, из опасения шокировать детей Федю и Мику, неверными пальчиками нащупывавших безыскусную мелодию, отстраненно парящую над замысловатыми куншттюками второй партии.

Именно в партии *Secondo*, сложной и детализированной, концентрируются главные стилистические находки. Ее дискретная виртуозная фактура имитирует звон испанских гитар. Дрожащий, пульсирующий, временами почти конвульсивный ритмический рисунок комбинирует взрывы тридцатьвторых, причудливо разбитые группы шестнадцатых, пуанты восьмых. Здесь и резкие перепады динамики, когда уже в первом такте грянувшее *f* внезапно сменяется вкрадчивым *p*. Здесь битональные наслоения богато альтерированных гармонических комплексов и отдельных узорчатых линий, акцентирующих триольный мотив опевания (на правах некоего национального музыкального символа он перейдет и в Этюд для пианолы). Комментируя ритмическую изобретательность Эспаньолы, С. Джозеф говорит о формировании «обусловленного здесь явно программным намерением «фиоритурном стиле» [*fioritura style*], который позже расцветет даже еще более пышно в пианизме *Adagietto* Сонаты 1924 года»⁴².

По мнению Х. Хофманна, уже фортепианный формат Эспаньолы предполагает, что автор с самого начала имел в виду оркестровую звучность⁴³. Тяга к предельной концентрации выражения, свойственная фортепианному оригиналу, обострена в оркестровой версии Эспаньолы, где парафразируемые «фольклорные <...> образцы <...> очищены от традиционных форм музыкальной выразительности таким образом, что остается скелет оригинала, отделенного от ожидаемого контекста и поднятого до нового музыкального характера свежей инструментальной»⁴⁴. В плане оркестровой драматургии, в сравнении с приглушенным *Andante* и блестящими красками Неаполитаны и Балалайки, Эспаньола

³⁹ Walsh S. The New Grove Stravinsky. L.: Macmillan, 2002. P. 16.

⁴⁰ Стравинский И. Хроника моей жизни. С. 151.

⁴¹ Нотные примеры см. в приложении к статье.

⁴² Joseph C. M. Stravinsky and the Piano. P. 65.

⁴³ Hofmann H.-G. Booklet // Igor Stravinsky. Suites Nos. 1 & 2. Miniatures and Songs. Kammerorchester Basel, cond. C. Hogwood. CD Swiss: ARTE NOVA Musikproduktions GmbH, 2002. P. 11.

⁴⁴ Ibid.

занимает промежуточное положение в цикле⁴⁵. Струнная группа, в этой пьесе наделенная исключительно аккомпанирующей функцией (щипково-ударный штрих, *détaché*, никаких легатных линий), лишь оттеняет разнообразные *solí* духовых: октавное удвоение основной мелодии (комбинации флейт и гобоя в крайних разделах, сочетание кларнета и валторны – в середине) или автономный подголосок, пришедший из «второй партии» фортепианной версии и порученный фаготу. В условиях предельной экономии средств в оркестровых решениях обращает на себя внимание дублировка ведущей темы в партии трубы *in C* – с новым, импульсивным ритмическим рисунком, отсутствовавшим в фортепианном оригинале (остинатные группировки из четырех тридцатьвторых и восьмой). Подобное «димиуирование» долгой длительности (в данном случае – четверти) как средство внутренней динамизации образа можно встретить у Стравинского, например, в ранней обработке шопеновского Ноктюрна *As-dur* (1909). Как видим, в Эспаньоле нашли отражение такие показательные черты «испанской идиомы»⁴⁶, как имитация изощренной гитарной фактуры, а также особенно близкое Стравинскому в испанской музыке «необычайное <...> богатство ритма» с характерным «триольным раздроблением длительностей» или «взаимодополняющей ритмикой множественных ритмических линий»⁴⁷.

Еще более радикально испанское письмо в Этюде, созданном после двухнедельного пребывания Стравинского в Неаполе, «этом наполовину испанском, наполовину восточном городе»⁴⁸, где композитор весной 1917 года мог освежить свои мадридские впечатления. Даже размеренный швейцарец Эрнест Ансерме так увидел Неаполь в 1917-м: «Безумный Napoli. Желтый на голубом море, механические фортепиано (*sic!* – Н. Б.). Бордели с балконами на улицу, с девушками, принимающими ножные ванны. Корова во внутреннем дворе. Аромат Испании. Смог в небе и горящая лава в теле»⁴⁹.

Возвращаясь к Этюду Стравинского: именно он стал первым сочинением в истории музыки, написанным специально для пианолы, и предвосхитил долгую полосу увлечения Стравинского этим «шизоидным», по выражению композитора, инструментом⁵⁰. К сожалению, аутентичная версия произведения недоступна: в 1921 году Этюд был выпущен лишь в виде ролика перфорированной ленты, который, возможно, уцелел где-то в лондонских архивах. Мы можем судить об этой музыке по переложению для двух фортепиано, выполненному сыном Стравинского, Святославом-Сулимой в 1951 году, и по авторской оркестровой редакции 1928 года.

Оркестр этюда «Мадрид» гораздо более массивен в сравнении с камерной инструментальной Эспаньолой, где из меди присутствуют лишь валторна и труба *in C*. В «Мадриде» это полновесный тройной состав с четырьмя тромбонами и тубой, с фортепиано, с литаврами⁵¹. Но слушатель не обнаружит здесь буйства оркестровых красок и тематической роскоши, отличающих испанские страницы музыки Римского-Корсакова или Глазунова. Ярусная, дробная оркестровка и прогрессирующее качество «отчетливости» приближают пьесу скорее к манере Глинки. Впрочем, Стравинский и не скрывал, что создает современный эквивалент глинкаевского «Воспоминания о летней ночи в Мадриде»⁵².

Панорамирование ночной многоголосицы испанской столицы приводит в случае Стравинского к рождению уникальной политематической, сегментированной формы, напоминающей об айвзовских экспериментах с музыкальным

⁴⁵ См.: Igor Stravinsky. Suite No 1 for Small Orchestra. London: Chester, 1926.

⁴⁶ См.: Trend J. B. Manuel de Falla and Spanish Music. New York: Alfred A. Knopf Inc., 1929.

⁴⁷ Гладкова О.И. Народные истоки стиля Мануэля де Фальи. Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб.: СПбГК, 1992. С. 24.

⁴⁸ Стравинский И. Хроника моей жизни. С. 158.

⁴⁹ Цит. по: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 277.

⁵⁰ Стравинский И. Диалоги. С. 83.

⁵¹ См. партитуру: Igor Stravinsky. Quatre etudes pour orchestre. Full Score. Rev. 1952. London: Boosey & Hawkes, 1971.

⁵² См.: Стравинский И. Хроника моей жизни. С. 161.

пространством. Из начального звукового гула, прорезаемого отдельными сольными возгласами и взлетающими пассажами струнных, выплывает орнаментированный напев гобоя (отдаленный намек на глинкинский *punto moruno*?), сменяющийся танцевальным эпизодом в духе фламенко; возникающая далее лирическая флейтовая мелодия с очертаниями танго внезапно прерывается комичным соло тубы, а «петрушечные» моноритмические созвучия блестящей меди чередуются с обрывками хоты. В условиях причудливой мотивной мозаики со спонтанными наложениями, наплывами и тембровым дроблением тем роль активного интегрирующего компонента играет характерный нисходящий оборот с триолью шестнадцатых – интонационный стереотип стиля «эспаньоль»⁵³. Он формируется в недрах фактуры уже в т. 6 (пример 2) и вариантно продвигается через всю форму, вплоть до финального каданса, где звучит в обнаженном уни-соне струнных и фортепиано, с очень «по-Стравински» переброшенной через октаву секундой (пример 3).

Особая многомерность Этюда достигается и за счет причудливой метрической сетки: в ц. 13 техника метрических перебивов достигает апогея, размер меняется почти каждый такт (8/8, 6/8, 5/8, 2/4, 8/8, 7/8 и далее, включая 4/8, 9/8), ситуация стабилизируется лишь в подобии репризной зоны (ц. 17), с возвращением мелодических фигур *arabica*, где устанавливается трехчетвертной размер, выдерживаемый до конца.

По остроумному суждению Р. Тарускина, «Мадрид» Стравинского представляет «род вертикального среза времени, рассчитанного на то, чтобы дать впечатление какофонии одновременных музык» как модели объективированного, «правдоподобного настоящего»⁵⁴. (В сущности, уже в фортепианной Эспаньоле наблюдается попытка спроектировать некую стереофоническую звуковую картину: оркестровый вариант с дифференцированной тембровой картиной усиливает эффект). Многочисленные маленькие секции сменяют здесь друг друга «без определенной рецептивной иерархии, без прогрессии», что позволяет Р. Тарускину говорить о кубистических свойствах «рассеченной» композиции Этюда, ярко репрезентирующей такие коренные свойства «туранского» этапа творчества мастера, как «неподвижность и дробность»⁵⁵.

Можно добавить, что замысел второй испанской ноктюрналии Стравинского перекликается и с образцами Дебюсси и Фальи, также предпочитавших в своих испанских пьесах точные указания места действия («Ворота Альгамбры», «Вечер в Гранаде», «Иберия» или «Ночи в садах Испании» – с целой россыпью конкретных топонимов). Но дело не только в названиях. Некоторые микротематические орнаменты и колористические вертикали «Мадрида» несут явную печать дебюссистских влияний, тогда как «испанская идиома» эволюционирует здесь от андалусийской манеры, более показательной для Эспаньолы, в направлении универсального испанского стиля, утвердившегося в сочинениях Фальи 1920-х годов⁵⁶. И Концерт для клавесина, и «Балаганчик» уже были не только написаны ко времени оркестровки «Мадрида», – Фалья почтительно переслал Стравинскому партитуры обоих опусов. Краткой благодарности автор удостоился лишь за Концерт, позднее вошедший в дирижерский репертуар русского гения.

⁵³ Описываемая фигура, очень широко распространенная в экспозиционных, развивающих и каденционных разделах фольклорных образцов разных областей Испании (сегидилья, романсеро, сигирийя), была прочно усвоена М. де Фальей. Ее можно встретить в мелодике «Короткой жизни» (ария Салюд), «Любви-волшебницы» («Песня любовной тоски», «Ритуальный танец огня», «Песня блуждающего огонька»), «Семи испанских народных песен» («Арагонеса», «Хота», «Андалуca»), «Ночей в садах Испании» («Отдаленный танец»).

⁵⁴ *Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions*. P. 1452. Заметим, что сходные приемы моделирования звукового пространства, но в условиях русского фольклорного материала, можно наблюдать и в партитуре балета «Петрушка» (1-я и 4-я картины).

⁵⁵ *Ibid.* P. 1452–1453.

⁵⁶ Термин «универсальный стиль» применительно к периодизации творчества Фальи вводится в исследовании: *Гладкова О.И. Народные истоки стиля Мануэля де Фальи*. С. 8.

К слову, весьма обширная переписка двух композиторов, в опубликованной Робертом Крафтом части содержащая 38 писем⁵⁷, лишь на треть состоит из посланий Стравинского, выдержанных, как правило, в телеграфном стиле: испанский коллега писал своему кумиру гораздо чаще и пространнее...

В 1918-м Фалья пересылает Стравинскому балетное либретто испанского писателя по имени Manuel Abrila, вероятно, не заинтересовавшее композитора. К числу испанских проектов, прошедших мимо Стравинского, относится и дягилевский балет «Квадро фламенко», поставленный в 1921 году: по первоначальному плану импресарио, аранжировщиком испанских тем должен был стать Стравинский, решение изменилось в пользу Фальи⁵⁸. (В случае с «Пульчинеллой» рокировка носила обратный характер)⁵⁹. А в статье, написанной Фальей в 1916-м по случаю первого визита Стравинского в Испанию, есть упоминание о намерении русского композитора сочинить произведение, «в котором были бы использованы замечательные особенности» песен Андалусии⁶⁰.

В Базельском архиве Стравинского в той же «Третьей тетради эскизов» хранятся несколько нотных набросков в стиле «эспаньоль», которые, судя по окружению, появились на свет по следам первого испанского путешествия Стравинского и могут быть датированы 1916–17 годами. Три из скетчей атрибутированы сотрудниками Фонда в соответствии с авторской ремаркой на русском языке – «К испанской пьесе» (примеры 4а, 4б, 4в)⁶¹, два неатрибутированных обнаружены мною в том же источнике, на близком расстоянии (примеры 5а, 5б)⁶².

Эти краткие наброски, представляющие собой фактурные формулы, гармонические блоки или отдельные мелодические сегменты, не имеют прямого сходства с испанскими страницами музыки Стравинского, но здесь отработаны некоторые конкретные детали его «испанской манеры»: акцентирование доминантового тона (пример 5а), как и в основном напеве Эспаньолы; последовательность метров 3/4, 2/4, 3/8 (пример 5б), как в «Мадриде»; мордент, словно подобие невыписанной триоли-опевания (пример 5б) – «выписанные» пронизывают и Эспаньолу, и особенно «Мадрид». Пять упомянутых испанских эскизов в той или иной степени подготавливают стилистику Эспаньолы и «Мадрида» а возможно и какого-то другого сочинения, так и оставшегося ненаписанным.

Если же говорить об оформленных испанских идеях Стравинского, помимо Эспаньолы и Этюда нельзя не упомянуть «Королевский марш» с подзаголовком «Пасодобль» из «Сказки о солдате» (1918). И хотя исследователи об этом не пишут, представляется несомненным, что испанская звуковая лавина буквально затопляет финал «Пульчинеллы» (1920). В «гармошечные» (С. Савенко) наигрыши, вырастающие в последней апофеозной сцене балета на материале сонаты Доменико Галло, все настойчивее внедряется жгучее бряцание «испанских струн»: «ударные» квартово-терцовые аккордовые вертикали в импульсивных остигнутых фигурах (комбинирующих четыре шестнадцатых и восьмую)⁶³, все более отчетливо имитируют строй испанской гитары⁶⁴ (примеры 6а, 6б, 6в). А в оче-

⁵⁷ См.: *Stravinsky I. Selected Correspondence. V. II. P. 160–176.* Оригинальный язык корреспонденции, охватывающей 1916–45 года, – французский, Крафт публикует письма в английском переводе.

⁵⁸ См.: Испанцы в «Русских балетах» // И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 33–34, комм. 1.

⁵⁹ Как уточняет С. Уолш, в мае 1919-го Фалья не мог принять предложение Дягилева даже в свете заманчивой перспективы сотрудничества с Пикассо: композитор был связан заказом на трехактную оперетту, основанную на темах Шопена (!), над которой проработал все лето (см.: *Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 306, 622n50.*)

⁶⁰ Цит. по.: И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 34.

⁶¹ АрхСБ, № 123/0143.

⁶² АрхСБ, № 123/0151.

⁶³ Не является ли этот ритмический рисунок предвосхищением аналогичного узора, расцвечивающего основную тему Эспаньолы в оркестровой редакции, которая возникнет через пять лет после «Пульчинеллы»?

⁶⁴ Шестиструнная испанская гитара настраивается по квартам с одним терцовым интервалом: *e-a-d-g-h-e.*

редном проведении альтернативного, лирического построения Стравинский не может удержаться от искушения обыграть так называемую «испанскую каденцию» – один из самых узнаваемых репрезентантов стиля фламенко (пример бг).

Фактурно-ритмические и мелодико-гармонические «испанизмы» финала «Пульчинеллы» могут расцениваться как тонкий музыкальный аналог визуального ряда, созданного на сцене оформителем спектакля – Пикассо: «залитый лунным светом кубистический Неаполь»⁶⁵, «объемные дома в испанском стиле»⁶⁶. Недаром первые наброски эскизов декораций к «Пульчинелле» художник сделал в Мадриде, прямо на бланках столичного Palace Hotel!⁶⁷

В Париже Стравинский имел шанс общаться с такими испанскими художниками дягилевского круга, как Хуан Грис и Хосе-Мария Серт, но самым приятательным было для него имя Пабло Пикассо. Еще в 1910 году, в свой первый приезд во французскую столицу, Стравинский купил две его работы, позже бесследно пропавшие в Устилуге во время революций и войн. Фактическое знакомство композитора с гениальным испанцем состоялось лишь 5 апреля 1917 года в Риме (кстати, на следующий день после завершения фортепианной Эспаньолы)⁶⁸ и через несколько дней переросло в дружбу в Неаполе.

Волею судеб еще задолго до рождения идеи балета «Пульчинелла» все четыре его создателя – Дягилев, Мясин, Пикассо и Стравинский – оказались в городе, где происходили события старинной комедии «Четверо одинаковых Пульчинелл», легшей в основу либретто балета с пением. За две недели в Неаполе неразлучные Стравинский и Пикассо успели многое. Вот документальный перечень по С. Уолшу: они были захвачены представлением комедии дель арте «в тесной, набитой людьми комнате, пропахшей чесноком», посетили знаменитый «Аквариум» и кукольное шоу, прочесали магазинчики, торгующие акварелями, и подверглись аресту за непристойное поведение (“urinating against a wall”), но были отпущены полицейским, когда он услышал обращенное к ним “maestri”⁶⁹.

«Пульчинелла» остался единственным общим созданием Стравинского и Пикассо, и стоит лишь пожалеть, что в начале 1920-х Дягилев окончательно отказался от мысли поставить в виде балета «Сказку о солдате» – в декорациях Пикассо⁷⁰. Между тем помимо превосходных эскизов испанского художника к спектаклю «Пульчинелла» сохранилась довольно богатая иконография дружбы двух мастеров, созданная в основном Пикассо. Она включает три знаменитых карандашных портрета Стравинского (1917, 1920, 1921?); музыкальный натюрморт, тоже в карандаше, с неверно написанным именем композитора (“STRAWINKY”) на некоей фоновой партитуре или доске⁷¹; цветное оформление рукописи обработки «Эй, ухнем» (1917)⁷²; два рисунка тушью для обложки фортепианной версии Рэгтайма, выпущенной парижским Edition de la Sirène (1918).

Но вот и ответный – малоизвестный – жест композитора. В Базельском архиве Стравинского имеется каталог выставки из фондов парижского Музея Пабло Пикассо, где среди прочих экспонатов под инвентарным номером 3669 можно прочесть такое интригующее описание: «Автограф (5 тактов для кларнета) с посвящением “Для Пабло Пикассо, Игорь Стравинский Апрель Рим 1917

⁶⁵ Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 313.

⁶⁶ Стравинский И. Диалоги. С. 173.

⁶⁷ См.: Carr M. A. Eighteenth-Century Sources and Stravinsky's Use of These Models: Pulcinella (1919–20). P. 4.

⁶⁸ См.: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 276.

⁶⁹ См.: Ibid. P. 277.

⁷⁰ См.: Ibid. P. 310.

⁷¹ См.: Gelhaar C. Strawinsky und Picasso: Zwei ebenbürtige Genies.

⁷² По словам С. Савенко, Пикассо изобразил на титуле манускрипта красное знамя (см.: Савенко С. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. С. 38), но в рукописи в АрхСБ (№ 122/0751–0756) с подзаголовком «Гимн новой России» и заключительной фразой («Записано Э. Ансерметом [так! – Н. Б.]. Пасха Христова. Рим. 8 апреля 1917 г. Игорь Стравинский») присутствует следующий неразборчивый комментарий: «Piano arrangement with band of Stravinsky with a red robe [robe?] drawn by Picasso». Оригинал изображения недоступен, поэтому остается только гадать, что имеется в виду – красная «роба» или красный «канат»...

для потомства” чернила, на телеграфном бланке 17,6 на 9,6 см». Этот сюжет еще ждет своего расследования.

В отечественных публикациях, в частности, в упомянутой статье С.И. Савенко, существует системный анализ рифм в творческой эволюции Стравинского и Пикассо, общих для них стилевых доминант и компонентов художественного метода. Но едва ли не первым человеком, сопоставившим могучие индивидуальности Пикассо и Стравинского, стала в 1916 году покровительница Пикассо Эухения де Эррасуриц (ок. 1866–1951), которой посвящены обе испанские пьесы Стравинского (Эспаньола и Этюд для пианолы). «Что за гений! – говорила она композитору о Пикассо, – такой же великий, как Вы, дорогой мэтр»⁷³. Имя богатой меценатки, наследницы чилийских серебряных рудников, в 1916–19 годах выплачивавшей композитору ежемесячную субсидию в 1000 франков, открывает американское ответвление испанской темы в творческой биографии Стравинского. В проекции на музыку речь идет об адаптации композитором стиля *latino*, не только в ряде образцов танго (первым по счету стало танго Принцессы из «Сказки о солдате», 1918). Р. Тарускин, анализируя эскизы Piano Rag Music (1919), обнаружил, что на месте рэгтайма в качестве исходной модели мог оказаться испанско-бразильский матчиш (“Gran matshitch”, как указано в первоначальном варианте рукописи пьесы)⁷⁴. В качестве доказательства исследователь привел тот самый популярнейший матчиш Ш. Бореля-Клерка, который в России вплоть до времен НЭПа распевали со словами «Матчиш – прелестный танец и очень жгучий, привез его испанец, брюнет могучий».

Если же вернуться к латиноамериканским персоналиям, то нельзя не вспомнить кубинца Алехо Карпентьера (1904–1980) с его статьей «Классицизм и галстуки», обсуждающей «казус Стравинского» 1920-х⁷⁵, романами «Концерт барокко» (1974), с эпизодическим персонажем по имени Стравинский, и «Весна священная» (1978), пусть и позаимствовавшим лишь название эпохального балета. В российской литературе о Стравинском никак не освещены творческие и дружеские контакты композитора с известной голливудской поэтессой, драматургом и киносценаристом испанского происхождения Мерседес де Акоста (1893–1968). Плодом сотрудничества с нею в 1940-е годы могла стать музыка к пьесе «Мать Христа». Композитор и драматург разошлись в ключевом вопросе о сценическом воплощении образа Девы Марии. Стравинский считал, что Богородица не может появляться на сцене в виде смертной женщины-актрисы и предлагал использовать луч света как символический эквивалент персонажа. Де Акоста нашла решение банальным, в результате «интригующая перспектива необахианской театральной партитуры Стравинского была потеряна навсегда», – сетует С. Уолш⁷⁶.

Возвращаясь на основную испанскую орбиту Стравинского, о которой шла речь, подчеркну, что его диалог с ценностями испанской культуры не ограничивался музыкой. От барочной поэзии Хуана де ла Круса под девизом «умерщвляй прошлое» композитор шел к радио-витализму и «аристокритической логике» Хосе Ортеги-и-Гассета, с которым повстречался в Мадриде в 1955-м, за несколько месяцев до смерти философа. Не будем забывать и о том, что в поисках материала для своего последнего опуса, инструментовки двух духовных песен Гуго Вольфа (1968), Стравинский обратился к сборнику «Испанская книга песен», поэзия которого даже в немецком переводе сохранила «мистический пыл», близкий, по ощущению композитора, русскому религиозному чувству.

⁷³ Цит. по: Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring. P. 266.

⁷⁴ См.: Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. P. 1475.

⁷⁵ См.: Карпентьер А. Классицизм и галстуки / Пер. и вступ. ст. Э. Блок // Советская музыка. 1982. № 7. С. 95. Фрагмент публикации воспроизведен в: И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 61.

⁷⁶ См.: Walsh S. Stravinsky. The Second Exile: France and America 1934–1971. London: Pimlico, 2007. P. 156.

Но самые ранние ростки будущих испанских странствий Стравинского, реальных и виртуальных, неожиданно обнаруживаются в эскизах оперы «Соловей», относящихся к 1908–09 годам. Между нотными набросками в рукописях прячутся аккуратно переписанные Стравинским шесть строчек из пушкинского «Каменного гостя», вошедшие в либретто оперы Даргомыжского, а для молодого композитора, как утверждает Р. Тарускин⁷⁷, служившие образцом просодии:

Д. Ж.

Дождемся ночи здесь.

Ах! Наконец достигли мы ворот Мадрита.

Скоро я полечу по улицам знакомым,

Усы плащом закрыв,

А брови шляпой!

Как думаешь, узнать меня нельзя?

Вот он, звон путеводной ноты...

⁷⁷ Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. P. 1202.

Нотные примеры

Пример 1а



Пример 1б



Пример 2



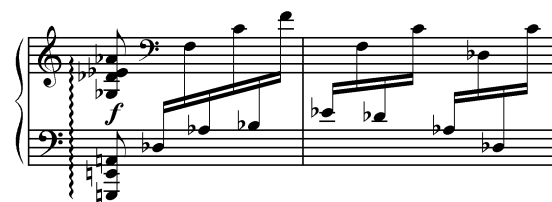
Пример 3



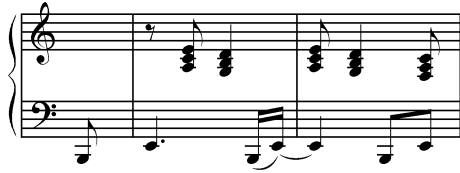
Пример 4а



Пример 4б



Пример 4в



Пример 5а



Пример 5б



Пример 6а



Пример 6б



Пример 6в



Пример 6г

