

Иосиф Райскин

ЦАРЬ ИГОРЬ

**К 140-летию со дня рождения
Игоря Фёдоровича Стравинского**



И с тех пор господствует Царь Игорь. Он даёт бой всегда новым оружием и, нанося поражения противникам, открывает новые перспективы своим приверженцам.

Артур Онеггер

Вы уже догадались, читатель, что речь не об Игоре Рюрикovichе — тот всего лишь Великий князь Киевский (правда, юбиляр: взошёл на княжеский престол в 912 году).

Шутки в сторону — полвека тому назад свершилось (любой другой глагол неуместен) явление Игоря Фёдоровича Стравинского народу, с которым он — в силу разных обстоятельств — будем справедливы, не только политических — был разлучён на другие полвека¹. Мы надеялись, что И.Ф. Стравинский откликнется на приглашение отпраздновать 80-летие в июне в городе своей юности. Но, связанный концертными ангажементами, композитор прилетел в Москву лишь 21 сентября 1962 года.

Конечно, мы переживали — жадно и завистливо — события в Москве, читая, слушая газетные, радио- и телеинтервью, трансляции концертов. Но вот 4 октября — всего на одну неделю из трёх — Игорь Фёдорович прилетел в Ленинград. С момента приземления в аэропорту Пулково каждый его шаг в родном городе был нами прослежен, а когда удавалось — сопровождён. Кому-то покажется, что мы (за этим личным местоимением — конечно же, «филарманьяки», сиречь маниакальные филармонисты всех возрастов, но более всего молодёжь, музыканты и слушатели) вели себя как рок-фанаты, поклонники поп-звёзд. Однако, как теперь принято выражаться, *почувствуйте разницу!*

Перемену на мгновение тон и попрошу читателей представить, чем для нас была музыка Стравинского, кем в наших глазах был композитор. Сам он никогда не претендовал на роль властителя дум (хотя это очень русская роль!), не пытался стать зеркалом чаяний и настроений общества. Он не провозглашал себя поборником социальных гуманистических идеалов. Но он был и остаётся учителем эпохи, художником необыкновенного мастерства, от-

¹ В 1914 году семья И.Ф. Стравинского эмигрировала в Швейцарию. *Прим. ред.*

крявающим необозримые перспективы в музыке. И если другого великого земляка — Дмитрия Шостаковича — мы почитаем художественной совестью века, то Игорю Стравинскому принадлежит честь быть его интеллектуальной твердыней, оплотом чистого разума и ясных форм.

В мир, расколотый войнами, социальными и религиозными конфликтами, в неровный и нервный бег XX века Стравинский стремился внести *порядок*. И совершенно напрасно композитора обвиняют подчас в холодности, в отстранённости от кипящей за окном современной жизни. Твёрдость расчёта, красота линий и форм в его музыке противостоят хаосу бытия. О единстве морального и эстетического у Стравинского пронциательно сказал энтузиаст его творчества, композитор и критик Артур Лурье: «Эстетический принцип возвышается у него почти до нравственного пафоса».

И вот, пожалуй, главное высказывание Стравинского, его художественный манифест. «*Con tempo*: “вместе со временем”. Современная музыка — это самая интересная из когда-либо написанной музыки, и настоящий момент — самый волнующий в истории музыки. Так было всегда». Казалось бы, приведённые слова могли принадлежать молодому человеку, футуристу, «сбрасывающему классиков с парохода современности». Но заимствован он из «Размышлений восьмидесятилетнего». В семьдесят лет Стравинский неожиданно заинтересовался додекафонией, серийной техникой композиции, заговорил уважительно о Шёнберге, восторженно о Веберне. Двадцатью годами раньше в «Хронике моей жизни» он сожалеет, что «... отдалился от широкой массы своих слушателей. Они ждали от меня другого. Любя музыку “Жарптицы”, “Петрушки”, “Весны священной”, “Свадебки” и привыкнув к языку этих произведений, они крайне изумлены тем, что я заговорил по-новому. *Они не могут или не хотят следовать за мной...*». Да и кто из музыкантов, даже близких Стравинскому, мог предвидеть те крутые виражи, что скоро станет «закладывать» автор «Весны священной», которую Сергей Дягилев объявил однажды... «Девятой симфонией нового времени».

Не удивительно, что поворот к неоклассицизму («Царь Эдип», Симфония псалмов) не сразу по достоинству был оценён и публикой, и музыкантами. Следовать за неутомимым искателем, не однажды, подобно античному Протею, менявшим свою творческую манеру, — задача трудная, но благодарная. Невольно приходит на ум другой великий Протей, современник и друг композитора, художник Пабло Пикассо. Примирить же архаистов и новаторов может известная максима Стравинского из его «Музыкальной по-

этики» (1939): «Обновление плодотворно лишь в том случае, когда оно идёт рука об руку с традицией».

Ничто так не освобождает язык композитора от субъективного эмоционального взгляда, как обращение к ритуалу, погружение в глубины древнего мифа. В совсем ещё недавнем безбожном нашем прошлом, да и в современном, по большей части, светском, мирском обществе ритуал превратился в обычай, лишённый изначального религиозного смысла, в церемониал, торжественно обставленный, и, главное, — эстетически привлекательный. Не случайно ещё в 1912 году мысль о «Свадебке» — хоровом сочинении на сюжет русской крестьянской свадьбы впервые посетила Стравинского. Обдумывание и поиск вокального и инструментального состава заняли ещё несколько лет. В этом, по словам композитора, «маскарадном дивертисменте» «... нет индивидуальных ролей, есть лишь сольные голоса, которые отождествляются то с одним, то с другим персонажем <...> я вдруг понял, что всем моим требованиям отвечает ансамбль из четырёх роялей. Он одновременно будет и совершенно однородным, и совершенно безличным», — вспоминал композитор. Введение в партитуру ударных инструментов подчёркивает её ритмическое своеобразие, предопределяет танцевальную пластику этих «русских хореографических сцен с пением и музыкой». Рядом с русской «Свадебкой», на первый взгляд, кажется антиподом «Царь Эдип» с его, по словам Б.В. Асафьева, «нейтральным (в смысле незаражённости национальными интонациями) языком». Но оба произведения сближает *отказ от личного эмоционального тона*.

Тысячу раз прав великий русский историк Василий Осипович Ключевский: «Обряд — религиозный пепел: он охраняет остаток религиозного жара от внешнего холода жизни». Но кто из профессионалов, посвятивших годы изучению творчества великого мастера, догадывался, что *под пеплом дней* таится *другой Стравинский*. Музыкант, чьё сердце, пронзённое болью утраты, исторгнет плач — горестную «Погребальную песню» памяти любимого человека. Траурный ритуал, согретый вырвавшимся на волю непосредственным чувством, не скованным ни рассудком, ни этикетом. *Другой Стравинский*, трогательно отпевающий своего учителя Николая Андреевича Римского-Корсакова...

О «Погребальной песне» (ор. 5) на смерть Римского-Корсакова, написанной в 1908 году и в годы революции утраченной, заговорили вновь осенью 2015 года. О чудесной находке консерваторских библиотекарей и проректора по научной работе Санкт-Петербургской консерватории Наталии Брагинской читатели скорее всего знают из многочисленных статей и интервью. Право

первого исполнения «Погребальной песни» после более чем столетнего перерыва было предоставлено Валерию Гергиеву и Симфоническому оркестру Мариинского театра. Вечер 2 декабря 2016 года в Концертном зале Мариинского театра вошёл в историю и самой программой концерта, и, не побоюсь громкого слова, феноменальной интерпретацией. Следом за «Китежем» Римского-Корсакова (сюитой из оперы шла «Погребальная песня», сыгранная Гергиевым с необычайной трагической экспрессией, а завершала концерт музыка балета «Жар-птица». Такой филигранной *выделки* этой хорошо знакомой партитуры, право же, не припомню.

В.О. Ключевский справедливо сожалел: «Наше сочувствие религиозной старине не нравственное, а только художественное: мы только любуемся её чувствами, не разделяя их ...». Не посягая на чувства истинно верующих людей, заметим, что даже собранные только под знаком художественной ценности произведения напоминают об одном из значений латинского *religio* — святыня, предмет культа — и предстают нам сегодня как памятники культуры. Это тем более относится к музыкальным опусам, сочинённым не для целей внутрицерковных, литургических, а для концертного исполнения.

Симфония псалмов для хора и оркестра в 3-х частях на латинские тексты Ветхого завета (1930, новая редакция — 1948) написана Стравинским в ответ на предложение Сергея Кусевицкого посвятить произведение юбилею руководимого им оркестра. Композитор охотно откликнулся: «Эта симфония сочинена во славу Бога и посвящена Бостонскому симфоническому оркестру по случаю 50-летия его существования <...> Меня мало соблазняла форма симфонии, завещанная нам XIX веком ... Я считал, что симфония должна быть произведением с большим контрапунктическим развитием, для чего необходимо было расширить средства, которыми я мог бы располагать. В итоге я остановился на хоровом и инструментальном ансамбле, в котором оба эти элемента были бы равноценны, и ни один не преобладал над другим ... Что же касается слов, то я их искал среди текстов, написанных специально для пения. И, вполне естественно, первое, что мне пришло в голову, это обратиться к Псалтырю». В одном из писем Стравинского мы находим существенное пояснение: «Вкратце, это не симфония, в которую я вставил псалмы, которые поются, но наоборот, это пение псалмов, которое я симфонизирую».

Requiem canticles (Заупокойные песнопения) для контральто и баритона соло, смешанного хора и оркестра на латинские канонические тексты из римско-католической заупокойной мессы

(1966). Памяти Элен Бьюкенен Сигер. Первое исполнение прошло 8 октября 1966 года в Принстоне, Нью-Джерси под управлением Роберта Крафта.

«Моя последняя значительная вещь, — писал Стравинский своему давнему другу Петру Сувчинскому, — хоровая симфония (с 3-мя симфоническими секциями) на латинском...»

В следующем письме композитор уточняет: «Вещь эта сочинена для концертного исполнения, а не для церкви». Реквиему суждено было, действительно, стать лебединой песней великого музыканта. «Это музыкальный вздох облегчения, вырвавшийся после “Заупокойных песнопений” (реквием в моём возрасте слишком задевает за живое)», — скажет Стравинский в интервью. Композитор проживёт ещё почти пять лет, но прикоснётся только к Двум духовным песням Гуго Вольфа из «Испанской книги песен», сделав их обработку для меццо-сопрано и инструментального ансамбля (1968).

Вернусь к прерванному рассказу. Среди встречавших Игоря Фёдоровича в Пулково был Владимир Николаевич Римский-Корсаков, друг его молодости. Сына своего педагога Стравинский сперва не узнал, но, когда сверстник назвал его уменьшительным «Гима», прослезился. Вечером Игорь Фёдорович с женой Верой Артуровной побывал на спектакле «Живой труп» в Александринке. Обо всём этом мы, разумеется, узнавали от старших (и по возрасту, и по званию) коллег, сопровождавших композитора. Но уже наутро 5 октября мы пробрались (опять точный глагол!) на репетицию Стравинского в Большом зале филармонии. Оркестр (а это был тогда ещё не «академический», в просторечии «второй» оркестр филармонии) встретил композитора и дирижёра аплодисментами. И хотя программа концертов не была сверхсложной, оркестр тщательно готовился к встрече с маэстро (неоценимую помощь в этой подготовке оказал молодой дирижёр, знаток музыки Стравинского, состоявший с ним в многолетней переписке, Игорь Иванович Блажков). Игорь Фёдорович дирижировал юношескую увертюру «Фейерверк» и сюиту из «Жар-птицы». Музыка балета «Поцелуй феи» он «уступил» Роберту Крафту (американскому дирижёру, секретарю и сотруднику в последние годы жизни композитора, записавшему знаменитые «Диалоги», подобно Эккерману с его «Разговорами с Гёте»). Предвидя аплодисменты публики, Игорь Фёдорович разучил с оркестром сыгранную в концерте на бис свою обработку знаменитой бурлацкой песни «Эй, ухнем!».

В перерыве репетиции И. Ф. непринуждённо общался с оркестрантами, и тут случались казусы. Старейший скрипач орке-

стра, недавно ушедший от нас Зодим Дмитриевич Носков, напомнил мне один, как сказал бы Гоголь, «реприманд неожиданный». Композитора расспрашивали о его доме в Калифорнии, о его обитателях, в том числе о домашних животных. Когда дело дошло до рыбок в аквариумах и птичек в клетках, Стравинский, которому, видимо, разговор прискучил, оборвал его радикально: «Оставимте птичек, вы же знаете, что единственная птичка, которую я до сих пор люблю, — это двуглавый орёл!».

Столь же непосредственно и остроумно Игорь Фёдорович вёл себя на встрече с молодыми композиторами, прошедшей после открытой репетиции 8 октября, в день, когда должен был состояться первый концерт в Большом зале филармонии. В Красной гостиной собралась в основном композиторская молодёжь, студенты, но были среди нас и мэтры — профессора консерватории, присутствовали также М.В. Юдина, Т.Н. Хренников, А.К. Янсонс... Не стану пересказывать ход встречи в целом — об этом немало опубликованных свидетельств. Но один эпизод воспроизведу дословно, *аутентично*. Разговор зашёл о додекафонии, о серийном методе композиции. Стравинский увлечённо рассказывал о них — в последние годы он «заболел» новым для себя стилем. Когда молодой композитор Владлен Чистяков вступил в полемику с гостем, заметив, что додекафония годна лишь для живописания злых и ужасных сторон жизни, что она заводит вдохновение композитора в тупик и, стало быть, порочна, Стравинский ответил выпадом рапиры. Он спросил Чистякова, пробовал ли тот писать в серийной манере, и, получив отрицательный ответ, под хохот аудитории произнёс: «Молодой человек, чтобы оценить порок, надо его изведать!». И тут же прямо обратился к председателю Союза советских композиторов: «Вот Тихон Николаевич не любит серийной музыки... Будьте милостивы к ней, Тихон Николаевич, и она тоже вас полюбит!».

Вечером 6 октября мне и моему другу музыковеду Юрию Булучевскому посчастливилось быть в Доме композиторов. В программе произведения Стравинского разных лет — пожалуй, даже разных эпох — неоклассический Октет (1923) и серийный Септет (1953), последний с участием Марии Вениаминовны Юдиной. В зале человек на сто собралось много больше слушателей, стояли в проходе и у стен, было нестерпимо душно, и Стравинский с женой, усаженные в один из первых рядов, попросились «на волю». Для них поставили кресла в дверях зала, где дышалось легче, и мы с моим другом оказались среди стоявших за креслами счастливых. В какой-то миг Юра дотронулся до меня: «Смотри, вот под этим куполом, — он кивнул на сверкавшую перед нами лыси-

ну автора, — рождались “Весна священная”, “Свадебка”...». Мы были на расстоянии руки от живой легенды, которую Онеггер так по-русски окрестил Царём Игорем! А перед концертом мы вместе с композитором знакомимся с выставкой «Жизнь и творчество Стравинского», любовно организованной Марией Вениаминовной и племянницей Стравинского Ксенией Юрьевной.

Стравинский держался истинно по-царски, с необычайным тактом, не желая обидеть радушно принимающих его хозяев. Только из вышедшей спустя много лет книги Ксении Юрьевны Стравинской мы узнали, как ранен был композитор небрежным исполнением музыки его балетов в Малом оперном театре, которые ему показали в Кремлёвском Дворце съездов, посадив в директорскую ложу «на верхотуре», откуда артисты балета казались крохотными куклами. Стравинский похвалил исполнение «Бориса Годунова» в Большом театре, хотя и сетовал, что опера идёт в редакции Римского-Корсакова. «Боюсь, что я слушал ... Бориса Глазунова», — пошутил он, намекая косвенно и на «римско-глазуновскую» редакцию «Князя Игоря».

Ксения Юрьевна рассказала и о том, как она и её семья принимали Игоря Фёдоровича с женой в родовом гнезде Стравинских — в доме № 6 на Крюковом канале. Правда, не в той квартире, где прежде жили Стравинские, а в другой, но главное читалось между строк: «В комнатах, где жила наша семья, что-то переставлялось, выносилось...». В комнатах — не в квартире, она была коммунальной! Предстояло скрыть от Игоря Фёдоровича эту прозу советского быта, договорившись с соседями, «исчезнувшими» на время визита. Ксения Юрьевна, смеясь, вспоминала, как провозжали гостей: «Стоя в передней, я сказала дочери:

— Нужно срочно укладывать спать Игорька (внука Ксении Юрьевны — *И. Р.*)

На это дядя заметил:

— Да, наверно, Игорёк у себя, на своей половине.

Видимо, мы достигли желаемого, приём наш удался на славу».

Я уносил с концерта Стравинского 8 октября программку с автографом живого бога. В ушах звучала музыка и чуть хрипловатый голос композитора, обратившегося к публике: «Первый раз я был в этом зале с моей матерью 69 лет тому назад — вон там, сзади в правом углу. Направник дирижировал в память Чайковского через две недели после его смерти. А сегодня я впервые дирижирую на этой сцене. Это для меня большой праздник». Прошло с той поры ровно шестьдесят лет. Праздник всегда со мною.

Санкт-Петербург