



М.И. Катунян
(Москва)

ПЕРЕПИСКА ДЕБЮССИ И СТРАВИНСКОГО

«Идите, послушайте „Бориса“. В нем весь „Пеллеас“». Клод Дебюсси¹.

«Музыканты моего поколения и я сам больше всего обязаны Дебюсси». Игорь Стравинский².

Эти два известных высказывания дают повод пристальнее всмотреться в переписку двух выдающихся композиторов, в круг тем, оценок, идей, в свете которых складывается далеко не однозначная картина сходств и расхождений, взаимовлияний и взаимоотношений.

Из опубликованных писем Дебюсси Стравинскому нам известны всего пять и фрагмент шестого (не вошедшего в публикацию избранных писем Дебюсси³, который приводится в трехтомнике «Переписки» Стравинского, изданном Виктором Варунцем⁴. Эти пять писем Стравинский бережно сохранил и впоследствии включил в книгу «Диалогов»⁵. Письма Стравинского Дебюсси нам не известны. Тем не менее, речь идет именно о переписке, так как живая интонация писем Дебюсси говорит об активном обмене корреспонденциями, о реакции на новости, об отзовах на присланные партитуры, об оперативных переговорах, о планах и т. п.

Эти пять писем Дебюсси представляют крайний интерес как предмет для внимательного прочтения и вчитывания. Во-первых, потому что перед

¹ Эта часто цитируемая фраза редуцирует подлинные слова Дебюсси: «Ах! Вы идете на “Бориса”, вы увидите, что в нем весь “Пеллеас”». См.: *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1965. С. 361.

² Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971. С. 90.

³ *Дебюсси К.* Избранные письма. Л.: Музыка, 1986.

⁴ *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3-х томах. Том I, 1882–1912. М.: Композитор. 1998. Том II. 1913–1922. М.: Композитор. 2000. Том III. 1923–1939. М.: Композитор, 2003 / Составление, текстологическая редакция и комментарий В. П. Варунца.

⁵ *Стравинский И.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 91–96.



нами диалог двух крупнейших композиторов XX века, двух крупнейших личностей, мыслящих, анализирующих, пишущих о музыке, многое определивших в ней и в воззрениях на нее.

И во-вторых, в них, помимо личных мотивов — интереса к творчеству, обмена впечатлений от услышанного, — затрагиваются острые для того времени темы, некоторые из которых не потеряли актуальности сегодня. А если учесть, что эти же темы Дебюсси обсуждает в письмах, адресованных не только Стравинскому, но и другим корреспондентам, то становится видно, насколько глубоко они его волнуют. И коль скоро он делится своими размышлениями с людьми близкими ему, с единомышленниками — с теми, кого они тоже могут горячо интересоваться, то это говорит о том особом круге важных для него и даже необходимых ему собеседников, к которому принадлежал и Стравинский.

Взаимоотношения

Переписка велась на протяжении четырех лет. Познакомились они в 1910 году на премьере «Жар-птицы». Последний раз виделись за 9 месяцев до смерти Дебюсси, то есть летом 1917 года. Первое письмо Дебюсси датируется апрелем 1912, пятое — 1915-м. Стравинский посвятил Дебюсси кантату «Звездоликий» (1912), Хорал и «Симфонии духовых» (1920), посвященные уже памяти Дебюсси. Дебюсси посвятил Стравинскому Третью пьесу из фортепианного цикла «В белом и черном» (1915, «Моему другу Стравинскому» — значится в посвящении).

По характеру писем можно судить о развитии отношений между композиторами. Для этого, кроме прочего, стоит обратить специальное внимание на начальные приветствия и прощальные «формулы» в письмах Дебюсси.

Письмо 1. Апрель 1912. (после знакомства с балетом «Петрушка»).

«Дорогой друг, благодаря вам мои пасхальные каникулы прошли очень приятно в обществе Петрушки, ужасного Арапа и прелестной Балерины».

«После “Петрушки” вы, несомненно, пойдете еще много дальше, но вы вполне вправе гордиться и тем, что уже достигли».

Благосклонно, дружелюбно, но с очень большой дистанцией.

Окончание письма: «Заранее предвкушаю удовольствие увидеться с вами в ближайшем будущем». Не забывают, прошу вас, дорогу в мой дом,



где каждый из нас страстно желает вас видеть. Искренне дружески расположенный к вам ваш Клод Дебюсси»⁶.

Письмо 2. Ноябрь 1912. Разительная перемена стиля:

«Не упадите на пол, дорогой друг, это всего лишь я!! Разумеется, если мы начнем, вы — стараться понять, а я — объяснять, почему я вам до сих пор не писал, то у нас обоих выпадут все волосы...»

Столь экстравагантное начало — в тоне, что называется, «на дружеской ноге» — говорит само за себя: за полгода, разделяющие первое и второе послания, состоялась встреча, музицирование (играли на рояле «Весну священную»), которые стремительно изменили характер общения двух композиторов. Это объясняет, почему неоднозначное впечатление от музыки молодого коллеги могло быть выражено маститым мэтром в столь парадоксально неоднозначной же форме: «В моей памяти всегда свежо воспоминание о нашем проигрывании «Весны священной» у Лалуа. Оно преследует меня как некий прекрасный кошмар, и я напрасно стараюсь воскресить в себе то впечатление ужаса, которое произвела на меня тогда эта музыка».

В конце: «Когда вы приедете в Париж и удастся, наконец, поиграть хорошую музыку? Ваш очень старый друг Клод Дебюсси»⁷.

От Стравинского, конечно, не могли ускользнуть эти элегантные *покальвания*, вроде «прекрасного кошмара» и «ужаса», которые не могли сгладить последующие пилюли — «хорошая музыка» и «Ваш очень старый друг». Но, если вдуматься, эти сложные впечатления, высказанные без обиняков со стороны Дебюсси, абсолютно искренне (по-другому он бы и не мог), и есть самое ценное: то, что он услышал, его озадачило и *задело* (со всеми оттенками смысла этого слова). Эта прямота — верное признание того, что в новой партитуре содержится «нечто небывалое» (так напишет Дебюсси уже в 1916 году своему близкому другу Р. Годэ, с которым он мог говорить откровенно).

Письмо 3. 18 августа 1913.

«Дорогой старина Стравинский» — и почти сразу же про болезнь, про свой стоматит. С грустным юмором. Но замечательным юмором.

Вошло в привычку подчеркивать возрастную дистанцию. Письмо заканчивается: «Ваш верный, старый Клод Дебюсси»⁸.

⁶ Дебюсси К. Избранные письма. С. 189–190.

⁷ Избранные письма. С. 192–193.



Письмо 4а. 3–4 ноября 1913. 17 ноября (по новому стилю) цитировано без начала. Но стоит его в виде фрагмента привести здесь полностью, что понадобится для понимания следующего письма.

«... я получил телеграмму от Кусевицкого, что меня ждут в Москве 3-го декабря (нового стиля). Поскольку концерт в Санкт-Петербурге будет 10-го, Вы поймете, что у меня ни на что не останется времени. Поправились ли Вы после Вашей простуды? От души желаю, чтобы это было так. Если у Вас не предстоит ничего более интересного, я Вам советую поехать в Москву. Это чудесный город, и Вы, вероятно, знаете его не очень хорошо. Вы встретитесь там с Клодом Дебюсси, французским музыкантом, который Вас любит...»⁹.

Это письмо затерялось, не достигнув адресата, потому-то среди писем от Дебюсси его у Стравинского не оказалось. Оно, однако, было очень важным для Дебюсси. По письмам жене уже из России видно, как душевно тяжело далась эта поездка. Композитор почему-то с самого начала был настроен тревожно на предстоящее ему далекое путешествие мрачным холодным декабрем в северную страну, где у него не было никого из близких. Это читается в его словах к Стравинскому: сквозь проникнутый теплотой шуточный тон в них проглядывает скорее надежда сагитировать его поехать в Россию или условиться о встрече, если он окажется там. Похоже, маэстро нуждался в душевной поддержке. Но, не дождавшись скорого ответа, Дебюсси снова пишет о поездке, но уже в другом настроении.

Письмо 4. 9 Ноября 1913.

С интонацией строгой, но дружеской: «Дорогой Стравинский» — так по фамилии Дебюсси ни к кому не обращался. Именно поэтому, легко уловить, что дистанция еще более сокращена: «Дорогой Стравинский, когда сам придержишься определенных традиций, то удивляешься, почему нет ответа на твое письмо! [...] Знайте, что первого декабря я уезжаю в Москву. Думаю, что вас там в это время не будет. И тем моя поездка туда, поверьте, будет более мучительной».

Дебюсси понял, что письмо потерялось, раз вместо ответа от Стравинского в дар пришла партитура «Весны священной», и с благодарностью ответил: «прекрасное произведение, которое со временем станет еще прекрасней». Дебюсси не преминул упомянуть, что среди

⁸ Там же. С. 203.

⁹ *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Том II. С. 172. Примечание 1.



парижского окружения есть «лица, немного обеспокоенные ростом мастерства» Стравинского¹⁰.

Письмо 5. 24 октября 1915. Тон письма после пережитого в период войны и эвакуации: прочувствованность, бóльшая открытость — это впервые. «Прежде всего, дражайший друг, это большая радость — наконец-то услышать о вас...»¹¹. К этому письму мы еще вернемся.

В письмах не только Стравинскому, но и другим корреспондентам мы встретим столь разнородные отклики Дебюсси на его творчество, что можно было бы усомниться: принадлежат ли они одному и тому же человеку? Интересно проанализировать переписку Дебюсси с другими корреспондентами, где встречаются противоречивые отзывы о музыке Стравинского. Шкала суждений — «лед и пламень»: от холодной отстраненности до воодушевления, в зависимости от того, музыканту (либо причастному музыке) или нем музыканту написано письмо. Музыканту — с дистанции, с аналитической отстраненностью объективной профессиональной оценки и даже критического суждения.

Так, например, в письме своему издателю Жаку Дюрану (1910) после парижской премьеры «Жар-птицы» Дебюсси отзывался о ней со сдержанной заинтересованностью: «В некоторых отношениях это не совершенно, но всё же очень хорошо, потому что музыка там не играет роли послушной служанки танца... Кроме того, порой там слышишь и совсем необычные ритмические согласования!»¹²

Напротив, в письме писателю и другу Роберу Годэ (18 декабря 1911) тон совсем другой. «Знаете ли вы, что недалеко от вас, в Кларане, живет молодой русский музыкант Игорь Стравинский, прирожденный гений колорита и ритма. Не сомневаюсь, что вам бесконечно понравятся и он, и его музыка. И потом он “не прикидывается злым проказником”. Всё это сделано в полную мощь густой оркестровой звучности, с полной непосредственностью, по рисунку, повинующемуся только воле заключенной в нем эмоции. Нет ни предосторожностей, ни претензий. По-детски и по-дикарски, но

¹⁰ Дебюсси К. Избранные письма. С. 204–205.

¹¹ Дебюсси К. Избранные письма. С. 249.

¹² Там же. С. 158.



композиторский почерк его чрезвычайно изящен. Если вы сможете с ним познакомиться, то сделайте это без колебаний»¹³.

Слово «по-дикарски» здесь и далее можно понимать как — смело и по-детски бесстрашно, с наивной непосредственностью переходить границы дозволенного, не подозревая, что есть запреты.

Для газеты “Excelsior” (9 марта 1911) в жанре публичного высказывания: «В прошлом году один молодой человек сочинил для своего дебюта балет “Жар-птица”, который был представлен в Париже. И вот эта первая работа оказалась чем-то очаровательно оригинальным»¹⁴.

Стравинскому 10 апреля 1912 (Письмо 1). По поводу одного эпизода партитуры «Петрушки» Дебюсси высказался: «...я знаю мало вещей более ценных, чем тот кусок музыки, который Вы назвали “Tour de passe”... В нем есть какое-то звуковое волшебство, таинственное превращение и очеловечивание душ-механизмов колдовством, которым, как кажется, пока владеете только Вы»¹⁵.

Композитору и дирижеру Андре Каплэ (29 мая 1913): «”Весна священная” — это нечто необыкновенно свирепое... Если хотите, вот дикая музыка со всем современным комфортом!»¹⁶. Такой аннотацией Дебюсси в день премьеры «Весны священной» агитирует своего друга пойти вечером в театр Елисейских полей на русский балет. И хлопочет о билетах для него, выступая посредником между ним и Стравинским¹⁷.

9 ноября 1913 Стравинскому (Письмо 4): «Мне, спускающемуся по другому склону холма, но тем не менее сохраняющему горячую страсть к музыке, доставляет особенное удовольствие сказать вам, что в царстве звуков вы намного расширили границы дозволенного»¹⁸.

4 января 1916. В письме к Р. Годэ: «Недавно я виделся со Стравинским... Он говорит: «Моя “Жар-птица”, моя “[Весна] священная”, как ребенок — мой волчок, мое серсо. И действительно, это избалованное дитя, сующее иногда пальцы в нос музыке. Он еще и молодой дикарь в кричащих галстуках, целующий дамам ручки, наступая притом им на ноги. В

¹³ Там же. С. 187.

¹⁴ Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / Перев. с франц. и коммент. А. Бушен. М.–Л., 1956. С. 193.

¹⁵ Дебюсси К. Избранные письма. С. 189.

¹⁶ Там же. С. 196. Письмо 238.

¹⁷ Там же. С. 196. Письмо 239.

¹⁸ Там же. С. 205.



старости он будет невыносим, то есть перестанет выносить какую бы то ни было музыку, но сейчас это нечто небывалое! Он преисполнен дружеских чувств ко мне, потому что я помог ему вскарабкаться на одну из ступеней той лестницы, с высоты которой он швыряет теперь гранаты, но из них не все взрываются. Однако повторяю еще раз, он есть нечто небывалое»¹⁹.

Понятно, что надо отделять отношение к музыке от отношений человеческих. Близкими друзьями они не были, но они были горячими собеседниками и притом на равных. Оба склонны к парадоксальным суждениям, оба остры на язык, легко сыпали афоризмами. По переписке это очень видно. Стравинский не раз был у Дебюсси дома, о нем в семье Дебюсси говорили, обсуждали его музыку (с маленькой дочкой — шутливо, о чем Дебюсси с отцовской нежностью рассказывает в письме Стравинскому²⁰). Но они принадлежат к разным поколениям и разным темпераментам. Один — молодой, бестрепетный, успешный, на вершине славы, которой у него больше никогда не будет (тогда он этого знать не мог), эффектно и беспощадно, как известно, высказывающийся о коллегах. Другой — признанный мэтр, в годах (хотя и не очень больших), необщительный, склонный к меланхолии, ранимый, но мужественно признающий за новым поколением право быть более смелым, более свободным. Дебюсси видел в нем представителя этого нового поколения, не отягощенного грузом академизма, свободного и дерзкого в создании нового языка. Он не мог не признавать значение совершённого Стравинским. О теплом, человеческом отношении к Стравинскому говорит хотя бы тот факт, что когда после премьеры «Весны священной» Стравинский заболел тифом, Дебюсси посетил его в больнице. Дягилев не навестил, боялся заразиться (но оплатил лечение)²¹.

Вагнер

Портрет Вагнера с циничным лицом
старого кудесника, хранящего свою тайну.

¹⁹ Там же. С. 254.

²⁰ Там же. С. 193.

²¹ «В течение долгих недель моей болезни я был окружен живейшим и трогательным участием моих друзей. Меня часто навещали Дебюсси, де Фалья, Равель, Флоран Шмитт, Казелла». Одним из первых Стравинского посетил в больнице Пуччини. См.: *Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика / Составление, комментарии, статья С. И. Савенко. М.: РОССПЭН, 2004. С. 145).*



К. Дебюсси²².

Вагнер для Дебюсси и Стравинского — это весьма плодотворная тема для обсуждения. Отношение к нему Дебюсси распространяется между полным неприятием, карикатурным пародированием и даже яростной критикой — и ... взвешенным признанием бесспорных достоинств.

Оно не всегда было таким. Когда юный Дебюсси вместе с семейством фон Мекк посетил Вену и впервые услышал «Тристана», он на добрый десяток лет стал восхищенным поклонником Вагнера. После Рима Дебюсси, посетив Байройт, снова испытал его сильнейшее воздействие. До 1891 года его преклонение перед Вагнером (по собственному признанию) «доходило до той степени, когда забываешь о правилах приличия». Постепенно отношение менялось на противоположное. Еще во время работы над «Пеллеасом» он чувствовал, что увлечение молодости сказывалось на невольном подражании, и такого рода плоды труда немедленно отвергались. В письме Э. Шоссону (1893) он писал: «Мне пришлось сознаться самому себе в том, что всё это совсем не то. Оно слишком напоминает дуэт господина такого-то или [...] же вызывает призрак Клингзора, иначе говоря, Р. Вагнера, появляющийся в каждом такте, так что я всё разорвал и погрузился в небольшие химические опыты из фраз»²³.

Полна гневных филиппик в адрес Вагнера и поклонников его культа статья в “*Gil Blas*” (19 января 1903) по поводу «первого и самого великого композитора Германии», памятник кому предполагал установить курфюрст Людвиг-Фердинанд Баварский: «Ну что ж! Хвастаться нечем, и курфюрст Людвиг-Фердинанд Баварский, несомненно, более курфюрст, нежели музыковед. Я не буду останавливаться на том, что исторически невозможно, чтобы Вагнер оказался первым композитором Германии. А кто же тогда Бах?» Он называет также имена Бетховена, Моцарта — «вот она, слава Германии, да такая прекрасная, что противопоставить ей можно только несколько имен». «Вагнер никогда не служил музыке. Он даже не служил Германии [...] И когда Вагнер в порыве безумной спеси восклицал: “Вот теперь у вас есть искусство!” он мог с таким же успехом сказать: “Вот теперь я оставляю вам хаос: ваше дело оттуда выбраться!” [...] — Необходимо цитировать и дальше. — Музыка надолго сохранила след вагнеровской хватки, некую лихорадку, неизлечимую у всех, кто надыхался ее болотных

²² Дебюсси К. Избранные письма. С. 187.

²³ Дебюсси К. Избранные письма. С. 46.



испарений, некий аллюр разбитой на ноги кобылицы — до такой степени тиранически, своевольно и безжалостно Вагнер тащил музыку по пути своей эгоистической славы. И очень может быть, что вопли изнывающей музыки оказались основой насилия Вагнера над умами современников — настолько тайное тяготение к преступлению с готовностью пробуждается в сознании людей даже общепризнанных»²⁴.

Похожая история была и у Стравинского, но без того гневного накала, без ярости, которая клокотала в рецензиях Дебюсси. Юный Стравинский также был большой поклонник Вагнера, ходил на исполнение его опер на Мариинской сцене (благо ему позволялось свободно посещать генеральные репетиции). Стравинский вспоминает: «Я знал все сочинения Вагнера по фортепианным переложениям, а когда мне исполнилось шестнадцать или семнадцать лет и у меня, наконец, появились деньги, чтобы купить их, — и по оркестровым партитурам»²⁵, «которые я в то время ревностно изучал»²⁶.

В переписке со Стравинским имя Вагнера Дебюсси упоминает всего раз, но только в связи с инструментровкой в «Петрушке», которую по изяществу Дебюсси сравнил с «Парсифалем»: «Инструментовано всё безупречно, а это я нахожу лишь в “Парсифале”. Вы, конечно, поймете, о чем я говорю»²⁷.

Понял ли Стравинский, что имел в виду Дебюсси, неизвестно. Но вот что показательно. Ни одно почти письмо или рецензия Дебюсси не обходится без упоминания имени Вагнера. Похоже, Вагнер был для Дебюсси постоянным внутренним оппонентом, он всегда словно присутствовал в его мыслях. Почти что идея фикс. Как мы видим, даже в восторженном письме Стравинскому по поводу «Петрушки» призрак Вагнера не преминул явиться. Но! В положительном значении и только в разговоре об инструментровке, в мастерстве владения которой он Вагнеру отказать не мог. Вообще же для него «Парсифаль» был исключением, ибо для него «Парсифаль» — «гениальное опровержение тетралогии»²⁸. «В “Парсифале”, последнем напряжении сил гения, перед которым следует склониться, Вагнер попытался быть менее безжалостно властным в отношении музыки; она дышит здесь

²⁴ Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. С. 67–68.

²⁵ Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971. С. 36.

²⁶ Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. С. 17.

²⁷ Дебюсси К. Избранные письма. С. 189.

²⁸ Клод Дебюсси о немецком влиянии. Ответ на вопрос журнала *Mercure de France*. Январь 1903 // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. С. 58.



более широко... Нет больше нервной одышки в погоне за болезненной страстью Тристана, за криками бешеного зверя в образе Изольды; нет также напыщенных комментариев бесчеловечности в устах Вотана»²⁹.

В контексте критики Вагнера и его музыкальной реформы особенный смысл приобретает одобрительный отзыв Дебюсси о «Жар-птице» в цитированном выше письме Дюрану. Напомним его: это сочинение «очень хорошо, потому что музыка там не играет роли послушной служанки танца» (курсив мой. — М. К.)³⁰. Весомость похвалы возрастает до высоких степеней, если принять во внимание, что в вагнеровском проекте *Gesamtkunstwerk* музыка утрачивает статус абсолютной музыки, за что Дебюсси собственно и критиковал реформу. У Стравинского же Дебюсси этот статус признает восстановленным, что ему особенно дорого. Именно это достоинство он подчеркнул в партитуре молодого русского.

Русская музыка и Дебюсси

Заимствуйте всё, что сможете, у русской музыки.

Э. Шоссон в письме к Дебюсси³¹.

О русской музыке в письме к Стравинскому Дебюсси высказывается, вкладывая в свои слова глубокий и важный для него смысл. Но сначала о его отношении к русской музыке вообще. Как выразилась Л. Кокорева в своей монографии о Дебюсси, русская музыка явилась для Дебюсси «противоядием» от влияния Вагнера³². Чаще всего он противопоставляет Вагнеру Мусоргского, чью свободу, простоту и свежесть он ставит выше его конструкций.

Известно влияние Мусоргского на Дебюсси, поэтому здесь коснемся лишь того, как это наблюдали современники. Эрик Сати в августе 1922 года вспоминал 1891 год: «Когда мы впервые встретились, [...] он был,

²⁹ "Парсифаль" и французское Общество больших концертов // Gil Blas. 6 апреля. 1903 // Там же. С. 122 – 123.

³⁰ Клод Дебюсси. Избранные письма. С. 158.

³¹ Кремлев Ю. Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1965. С. 237.

³² Кокорева Л. Клод Дебюсси. М.: Музыка. 2010. С. 19.



как промокашка, насквозь пропитан Мусоргским и кропотливо искал свой путь, который ему никак не удавалось нащупать»³³.

Стравинский также вспоминает разговор о Мусоргском при первой же встрече с Дебюсси в 1910 году: «В первый раз, когда я посетил его после “Жар-птицы”, мы беседовали о романсах Мусоргского и сошлись на том, что это лучшая музыка из всей созданной русской школой. Он сказал, что открыл Мусоргского, когда обнаружил некоторые его ноты, лежавшие нетронутыми на рояле госпожи фон Мекк»³⁴.

Во время «Русских сезонов» Дебюсси не пропустил спектаклей «Бориса Годунова» ни в 1908, ни в 1913 годах.

Стоит привести несколько мыслей Дебюсси о русской музыке, высказанных им в своих журналистских статьях, не ради констатации его особого отношения к творчеству русских композиторов, а ради его мотивировки.

В газете “Gil Blas” 28 июня 1903 года журналист Дебюсси печется о постановке русских опер во Франции: «Можно ли забывать о музыкантах значения Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, театральное творчество которых, нам вовсе неизвестное, содержит в себе звучащее и тем самым приподнятое выражение русской души, вызывающей теперь нашу зависть. Я понимаю, что издать книгу легче, чем поставить оперу, но разве нет возможности заинтересовать стороны путем дружеского обмена? Несмотря на союз — в России мало ставят современные французские оперы: справедливая оценка наших “заслуг”»³⁵. Здесь речь идет о потере самоидентичности французской культуры, оказавшейся под сильным влиянием культуры немецкой и, в первую очередь, Вагнера. *Зависть*, о которой говорит Дебюсси, вызывает наблюдаемая, с его точки зрения, в русской музыке независимость от «иноземного влияния», ее самобытность.

Та же мысль сквозит в другом высказывании Дебюсси в прессе по поводу «Русских сезонов» в Париже 1911 года. На вопрос корреспондента газеты «Excelsior» относительно его мнения о предстоящих гастроях русских музыкантов в Париже, Дебюсси отвечает: «Это же очень хорошо! Русская музыка интересует меня в высшей степени. Мусоргский чудесен

³³ Сати Э. Клод Дебюсси (1922). Интернет-ресурс:

<http://www.enci.ru/%D0%94%D0%B5%D0%B1%D1%8E%D1%81%D1%81%D0%B8,%D0%9A%D0%BB%D0%BE%D0%B4>

³⁴ Игорь Стравинский. Диалоги. С. 146.

³⁵ Музыкальный итог 1903 года // Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. С. 167.



своей независимостью, своим очарованием. Он некий бог музыки. Эти русские удивительны! В прошлом году один молодой человек сочинил для своего дебюта балет “Жар-птица”, который был представлен в Париже. И вот эта первая работа оказалась чем-то очаровательно оригинальным. Русские дадут нам новые импульсы освобождения от нелепой скованности. Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться»³⁶.

В рецензии 1901 года на «Детскую» Мусоргского Дебюсси находит особо драгоценные для нас слова. Они характеризуют русского композитора, чья «гениальность» позволяет «создавать воображением картины, проникнутые задушевым волшебством, присущим детскому мышлению». При этом тень Вагнера неслышно проносится как бы невзначай, анонимно: в облике господина в скобках, который явился, чтобы оттенить достоинства «мало известного» во Франции композитора Мусоргского. «Никто не обращался к лучшему, что в нас есть, с большей нежностью и глубиной [...] Никогда еще столь утонченное восприятие не воплощалось столь простыми средствами выражения! Это похоже на искусство любопытного дикаря, обнаруживающего музыку на каждом шагу, запечатленном его эмоцией [...] Всё спаяно и складывается из последовательности легких штрихов, соединенных таинственными узлами и даром лучезарной творческой пронизательности. [...] Мусоргскому достаточно аккорда, который показался бы бедным господину ... (я забыл его имя), или модуляции до такой степени непосредственной, что она оказалась бы даже неизвестной господину ... (всё тому же). Нам предстоит еще вернуться к Мусоргскому; он имеет неоспоримые права на наше поклонение»³⁷.

Нам же предстоит вернуться к письмам Дебюсси Стравинскому, чтобы стало ясно, для чего приводились эти выдержки из его статей.

ВОЙНА. Письмо 5

Они не заставят нас присоединиться к их безумию.

И. Стравинский

³⁶ Русская музыка и французские композиторы. “Excelsior” 9 марта 1911 // Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. С. 193.

³⁷ “Детская”, слова и музыка М. Мусоргского. La Revue blanch. 15 апреля. 1901 // Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. С.с. 17–18.



Письмо 5 написано в 1915 году. Война с Германией, как мы знаем, застала Стравинского за границей. «Возвращаясь из России через Варшаву, Берлин, Базель, я увидел, какое нервное состояние царит в Центральной Европе, и ясно почувствовал, что мы накануне серьезных событий. Две недели спустя была объявлена война. От военной службы я был освобожден и поэтому не был обязан возвращаться на родину, но я был далек от мысли, что больше ее не увижу, во всяком случае, такой, какой я ее покинул. Военные известия глубоко волновали меня, бередили мои патриотические чувства. Мне было тяжело находиться в такое время вдали от родины, и только чтение русской народной поэзии, в которое я погрузился, утешало меня и приносило радость»³⁸.

С началом войны тон писем Дебюсси меняется. Отъезд из-за бомбежки из Парижа на побережье, бытовые трудности, к которым он был мало приспособлен, перерыв в творческой деятельности — всё это определило интонацию и темы его писем своим друзьям. Высказывания типа «вот уже несколько месяцев я не знаю, что это такое» (— музыка), «мне стал ненавистен даже привычный звук фортепиано», «физически давила на меня близость военных действий», «грубая возможность угробить боша несет в себе удовлетворение», «последствия борьбы умов могут быть для народов еще более убийственными, чем сама война» — отражают строй его мыслей этих лет³⁹. Как известно, события мировой войны отразились в «Героической колыбельной», в песне «Рождество детей, лишенных крова», в неоконченной «Оде Франции».

Военное противостояние Франции и Германии придало обостренный смысл давней его идее возрождения патриотического духа во французской музыке, освобождения от немецкого влияния, под который она, как он говорил, подпала после ухода Рамо. Идея эта — «извлечь французскую ясность из глубин, где она оказалась зарытой». Письмо адресовано П. Валери-Радо 6 января 1915⁴⁰. Перед собой Дебюсси видел примеры этой свободы в лице Мусоргского и Стравинского. Вспомним: «Русские дадут нам новые импульсы освобождения от нелепой скованности. Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться»⁴¹.

³⁸ Стравинский И. Хроника моей жизни // Хроника. Поэтика. С. 45.

³⁹ Дебюсси К. Избранные письма. С. 230–231.

⁴⁰ Там же. С. 231.

⁴¹ Дебюсси К. Статьи, рецензии. Беседы. С. 193.



Тема французского пути в культуре тесно переплелась войной с размышлением о судьбе Франции, о будущем музыки и французской музыки в частности. В последнем, пятом, письме Стравинскому — письме военного времени, очень не похожем на прежние остроумные, искрометные корреспонденции знаменитого мэтра молодому коллеге из России, — эта тема встает как доминанта. Это самое длинное и самое прочувствованное письмо Дебюсси — не знак внимания и не вежливая отписка, а раздумье, напутствие. От вежливо-сдержанного тона, от холодноватой дистанции мало что осталось. Из писем Стравинского Дебюсси знал, что он оказался войной отрезанным от родины и что судьба его возвращения в Россию не ясна. Выражение сочувствия, его мужественное участие говорят о том, что Дебюсси, сам переживающий трагедию своей страны, душевно раскрылся, как никогда. «И у нас есть своя доля страданий, трудностей духовных и домашних. Но это вполне естественно сейчас, когда Европа и весь остальной мир считают для себя необходимым принять участие в этом трагическом “концерте”».

Дебюсси писал это письмо в ответ — он цитирует слова Стравинского: «Как вы мне писали, “они не заставят нас присоединиться к их безумию”». И, поддерживая эту мысль, он развивает ее в сторону своей идеи, в которой геополитическая и культурная войны слились воедино: «Ведь существует же и нечто большее, чем грубая сила; “закрыть окна для красоты” — противоречит разуму и уничтожает смысл жизни. Но когда стихнет гром пушек, то нам следует открыть глаза и уши, чтобы прислушаться к иным звукам. Мир должен избавиться от дурных семян!»⁴²

Этот поворот мысли к идее культурной самобытности каждой из стран приводит к очень сильным строкам Дебюсси из всех, когда-либо адресовавшихся Стравинскому. «Дорогой Стравинский, вы великий художник. Будьте же со всей мощью вашего гения великим Русским художником. Ведь так чудесно быть сыном своей родины, привязанным к своей земле [...] И как горько звучат бессмысленные слова об интернационализме, когда ее попирают ноги чужеземцев»⁴³. И далее мысль о будущем музыки, так тревожащая Дебюсси, разворачивается во всей полноте. «В последние годы, когда я почувал в искусстве миазмы “австро-бошей”, мне захотелось стать лицом достаточно весомым для того, чтобы

⁴² Дебюсси К. Избранные письма. С. 249.

⁴³ Там же. С. 249–250.



громко кричать о моих душевных мучениях, предупредить об опасностях, к которым мы так доверчиво приближаемся. Неужели никто не подозревал этих людей в подготовке заговора для уничтожения нашего искусства, так же как и наших стран?»⁴⁴

Незадолго до этого письма Дебюсси делился той же мыслью с Робером Годэ, ближайшим другом и собеседником, в том числе и тревогой за Стравинского. Он писал: «В данный момент все спрашивают себя: в чьи объятия может сейчас пасть музыка. Молодая русская школа открывает ей свои; по-моему, они стали теперь много менее русскими. Сам Стравинский опасно склоняется в сторону Шёнберга [...] И тогда? Где же французская музыка? Где наши старые клавесинисты, у которых так много настоящей музыки? Они-то владели секретом того глубокого изящества, того чувства без эпилепсии, которые мы отвергаем, как неблагодарные дети...»⁴⁵.

Так тема войны рождает потребность противостоять разрушению и хаосу и, по мере сил, противопоставить им красоту, «против которой люди так неистово борются»⁴⁶.

Идея противостояния хаосу также дорога Стравинскому, и он развивает ее. Правда, его мысль идет в другом, более умозрительно-философском направлении — в соотносимых категориях порядка и реальности. Заметим, что ее он изложил в «Хронике» в абзаце рядом с воспоминанием о войне: «Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить как нечто реальное, а следовательно, и устойчивое, настоящее. Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем. Следовательно, для того чтобы феномен этот мог реализоваться, он требует — как неперенное и единственное условие — определенного построения. Когда построение завершено и порядок достигнут, всё уже сделано. [...] Именно этот достигнутый порядок вызывает в нас эмоцию совершенно особого характера,

⁴⁴ Там же. С. 250.

⁴⁵ Там же. С. 248.

⁴⁶ Там же. С. 247. Письмо. 307.



не имеющую ничего общего с нашими обычными ощущениями и нашими реакциями на впечатления повседневной жизни»⁴⁷.

Шёнберг и пути новой музыки

...поистине замечательный художник нашего времени.

И. Стравинский

Знакомство Стравинского и Шёнберга произошло в декабре 1912 во время берлинских гастролей «Русского балета» на спектакле «Петрушка», после чего последовало приглашение на «Лунного Пьеро», которым дирижировал автор. К этому времени Шёнбергом уже были созданы: «Просветленная ночь» (1899), поэма «Пеллеас и Мелизанда» (1903), «Ожидание» (1909), «Песни Гурре» (1911), «Лунный Пьеро» (1912).

Впечатление от музыки «Пьеро» было очень характерным для Стравинского. «Эстетская сущность этого произведения отнюдь не привела меня в восторг, и оно показалось мне возвратом к устарелым временам культа Бёрдслея. Зато бесспорной удачей, на мой взгляд, было оркестровое решение партитуры»⁴⁸. Однако Стравинский помнит все подробности этого события — год, день, час, точный адрес с номером дома. Он даже хранил использованный билет. Это о чем-то говорит. Впрочем, его высказывания о Шёнберге меняют не только оттенки, но и тональность. От: Шёнберг — это «поистине замечательный художник нашего времени» (в письме Каратыгину в 1912 году⁴⁹, или даже такого: 1913 г. «Сегодня Шёнберг является одним из величайших умов нашей эпохи»⁵⁰, — до полностью отчужденного, которое звучит так, словно он его даже защищает от воображаемой критики: «[...] автор “Pierrot Lunaire” очень ясно понимает, что он делает, [...] он никого не вводит в заблуждение. Он принял музыкальную систему, которая его устраивала, и в рамках этой системы он, по отношению к самому себе, абсолютно логичен и последователен. С музыкой, которая не нравится, не сводят счеты, объявляя ее какофонией»⁵¹.

⁴⁷ Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни // Хроника. Поэтика. С. 45–46.

⁴⁸ Там же. С. 38.

⁴⁹ Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Том I. С. 395.

⁵⁰ И. Стравинский — публицист и собеседник. М., 1988. С. 12.

⁵¹ Стравинский И. Музыкальная поэтика // Хроника. Поэтика. С. 176–177.



Или от ироничного: «Я признаю в нем большого изобретателя, гармонизатора, пролагающего новые пути в этой области», — до гротескного: «... для меня он выглядит переодетым Брамсом»⁵².

Говоря о себе «я иду по совершенно другому пути», Стравинский вряд ли вспоминал напутствие Дебюсси. Свой путь он продолжал, как мы знаем, даже в серийной композиции, где был похож только на самого себя. «Двенадцатитоновая система Шёнберга меня интересует гораздо меньше, чем серии», — заявил Стравинский однажды в интервью⁵³. Нетрудно убедиться, что в серии он так же дистанцирован от додекафонного Шёнберга, как в Трёх японских стихотворениях (1913) от «Лунного Пьеро». И это несмотря на то, что именно в японских Стихотворениях Дебюсси заподозрил влияние Шёнберга. Скорее всего, под «опасным склонением в сторону Шёнберга» Дебюсси подразумевал всего лишь атональность⁵⁴.

Убежденными гарантами того, что опасения Дебюсси были напрасными, стали два мыслителя Новой музыки, оценивающие гигантов XX века с противоположных полюсов. Это — Адорно, апологет Шёнберга и критик Стравинского⁵⁵, — и Булез, сторонник Стравинского⁵⁶ и критик Шёнберга. Тем самым оба единодушно признали разительное несходство их путей.

В посвящение памяти Дебюсси «Симфоний духовых» (1920) Стравинский вложил мысли о том, кому их посвящал, но отнюдь не гипотетическую уверенность, что его музыка понравилась бы Дебюсси. Наоборот, в «Хронике» он вспоминал: «У меня было ясное ощущение, что мой музыкальный язык, может быть, смутил бы его. [...] По моей мысли, произведение, которое я благоговейно посвящал памяти восхищавшего меня великого музыканта, вовсе не должно было черпать вдохновение в кругу его

⁵² И. Стравинский — публицист и собеседник. С. 51.

⁵³ И. Стравинский — публицист и собеседник. С. 209.

⁵⁴ См. об этом: *Андриссен Л., Шёнбергер Э.* Часы Аполлона. СПб.: ПРО АРТЕ. Академический проект, 2003. С. 124.

⁵⁵ *Адорно Т.* Философия новой музыки. — М.: Логос, 2001.

⁵⁶ Характерны названия статей П. Булеза: «Шёнберг мертв», «Воображать пути: Равель, Стравинский, Шёнберг» // *Булез П.* Ориентиры I. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера. 2004; а также статьи Булеза «Стравинский остается» (1963). См.: *Петрüseва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.—Пермь: Реал, 2002.



музыкальных идей; напротив, я хотел выразить охватившие меня чувства на своем собственном языке»⁵⁷.

Литература

1. *Адорно Т.* Философия новой музыки. – М.: Логос, 2001.
2. *Андриссен Л., Шёнбергер Э.* Часы Аполлона. – СПб.: ПРО АРТЕ. Академический проект, 2003.
3. *Булес П.* Ориентиры I. Избранные статьи. – М.: Логос-Альтера. 2004.
4. *Дебюсси К.* Избранные письма / Сост., перевод, вступ. статья и комментарии А. С. Розанова. – М.: Музыка, 1986.
5. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы / Перев. с франц. и коммент. А. Бушен. – М.–Л., 1956.
6. Игорь Стравинский. Диалоги. – Л., 1971.
7. И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., ред., коммент., заключ. статья и указатели В. Варунца. – М.: Советский композитор, 1988.
8. *Кокорева Л.* Клод Дебюсси. – М.: Музыка. 2010.
9. *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1965.
10. *Петрусева Н.* Пьер Булес. Эстетика и техника музыкальной композиции. – М.–Пермь: Реал, 2002.
11. *Савенко С.* Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001.
12. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3-х томах. Том I: 1882–1912 / Составление, текстологическая редакция и комментарий В. П. Варунца. – М.: Композитор. 1998.
13. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3-х томах. Том II: 1913–1922 / Составление,

⁵⁷ *Стравинский И.* Хроника моей жизни // Хроника. Поэтика. С. 70.



- текстологическая редакция и комментарий В. П. Варунца. – М.: Композитор. 2000.
14. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 3-х томах. Том III. – 1923–1939 / Составление, текстологическая редакция и комментарии В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003.
 15. *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика / Составление, комментарии, статья С. И. Савенко. М.: РОССПЭН, 2004.
 16. *Сувчинский П.* Заметки по типологии музыкального творчества // Хроника. Поэтика / Составление, комментарии, статья С. И. Савенко. М.: РОСПЕН, 2004. Сс. 263– 274.
 17. *Katunyan M.* Adorno and Minimalists // Principles of Music Composing. Aspects of Historical Dispersion. IV. – Vilnius, 2004.