

**Английские страницы творчества И. Стравинского 1940–1960-х годов:
о сценарных планах и эскизах в Фонде Пауля Захера¹**

В истории европейской музыки после Генделя можно назвать, пожалуй, лишь одного великого композитора неанглийского происхождения, чье творчество было бы отмечено печатью столь же интенсивных английских влияний: Игорь Стравинский. Но, в отличие от Генделя, который провел при лондонском королевском дворе почти сорок лет, Стравинский, как известно, никогда подолгу на Британских островах не жил. Еще в первые десятилетия минувшего века он регулярно появлялся в Лондоне с гастрольями, сначала в составе дягилевской антрепризы, позже — на собственных авторских концертах. С обоснованием композитора в США европейские турне по понятным причинам сократились. Между тем, отсутствие географического «английского периода» в биографии великого музыканта не отменяет того длительного контакта с сокровищами английского художественного и интеллектуального опыта — парадоксального «контакта на расстоянии», которым отмечена последняя треть композиторского пути Стравинского. Заметим, тяга русского мастера к английским культурным ценностям достигает апогея и приносит богатые творческие плоды именно в то время, когда, переместившись за океан, в физическое и духовное пространство другого земного полушария, он оказался максимально удаленным от географических границ Великобритании.

Гонимый из Европы катастрофой Второй мировой войны Стравинский, очутившись на рубеже 1930–1940-х годов в англоязычной

¹ Настоящая статья является продолжением темы, начатой в более ранних публикациях автора: *Брагинская Н.* Игорь Стравинский: «Британские берега» // Русско-британские музыкальные связи. Сб. статей / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2009. С. 226–260; *Брагинская Н.* Игорь Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 141–150.

среде США, открыл для себя новый благодатный источник творческих идей. Композитора-космополита привлекли не столько ценности американской культуры как таковой, сколько мир культуры британской, погружение в который он совершил через сближение с выдающимися британскими литераторами-эмигрантами — Олдосом Хаксли² и Уистаном Хью Оденом³. С этого времени английские сюжеты и тексты представляют особый интерес для русского мастера.

В беседах, интервью, лекциях Стравинского упоминается более ста имен, принадлежащих британским деятелям различных сфер науки и искусства, от средневекового теолога Ансельма Кентерберийского до современного лингвиста Джона Чедвика. Стравинский изучает «Теорию звука» математика Джона Рейли и труд нобелевского лауреата биолога Питера Медавара «Уникальность индивидуального». Он осведомлен о философских концепциях Джеймса Милля и Бертрانا Рассела. Он свободно ориентируется в английской живописи и истории музыки. Но, пожалуй, первостепенное значение для композитора в 1940–1960-е приобретает британская литература, — в этой сфере познания Стравинского поистине неисчерпаемы. Поэзия и проза, драматургия и литературоведение, — все жанры, в которых живет Слово, притягивают внимание композитора. Отсюда ключевая роль литературных импульсов для многих сочинений английской фазы его творчества⁴.

Итак, «английская полоса» охватывает конец неоклассического и почти весь поздний период творчества Стравинского. Границами служат кантата «Вавилон» (1944) и песня «Совенок и Кошечка» (1966) — своего рода прелюдия и постлюдия к английской фазе. Сочинения, возникшие между

² Aldous Huxley (1894–1963).

³ Wystan Hugh Auden (1907–1973).

⁴ Весомым исключением мог бы послужить цикл гравюр У. Хогарта как первоисточник замысла оперы «Похождения повесы», но и здесь определяющим для Стравинского становится не столько изобразительный ряд как таковой, сколько скрывающаяся за ним «литературная» сущность хогартовской серии с ее театрально-драматическими, повествовательными принципами организации.

ними, образуют подобие двух субциклов. Опера «Похождения повесы», Кантата на староанглийские тексты, «Три песни из Вильяма Шекспира», «Траурные каноны памяти Дилана Томаса» складываются в первый субцикл (1948–1954), отличающийся исключительной интенсивностью. Второй субцикл (1961–1964) открывается семь лет спустя; его пунктирную линию составляют «Проповедь, притча и молитва», Антем, «Потоп», «Элегия Дж. Ф. К.».

Картина внушительная, если учесть, что на протяжении долгого времени единственным условно «английским» опусом Стравинского оставался фрагмент из «Трех пьес для струнного квартета» (1914): вторая часть цикла, позже названная «Эксцентрик», по признанию автора, запечатлела угловатую пластику Коротышки Тича — знаменитого английского комика Гарри Релфа⁵. Тогда же, в 1914-м, Стравинский записал на трех нотных строчках «Колокола Св. Павла в London'e» с ремаркой на русском: «Изумительнейший контрапункт, когда-либо мною слышанный»⁶. Большие «английские» замыслы «Антоний и Клеопатра» (1917), по идее И. Рубинштейн и «Шекспириана» (1937), по идее Л. Мясина — не в счет, потому что никогда воплощены не были.

В настоящей статье речь пойдёт, главным образом, не столько о завершённых сочинениях Стравинского, сколько о нереализованных проектах или первоначальных набросках законченных сочинений 1940–1960-х, так или иначе связанных с английской культурой. Практически все представленные материалы, хранящиеся в крупнейшем архивном собрании Игоря Стравинского в Фонде Пауля Захера (Базель, Швейцария)⁷, впервые

⁵ *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л., 1971. С. 157.

⁶ Оpubл.: И. Стравинский – публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца. М., 1988. С. 105. В публикации В. П. Варунца есть неточность: «слышанный» вместо «слыханный»; именно так записано И. Стравинским в Тетради эскизов II. (См.: Paul Sacher Stiftung, Sammlung Igor Strawinsky. Mf 123. P. 116). Данный эскиз с определенностью можно датировать октябрём 1914 г., т. к. по соседству в рукописи есть дневниковая ремарка композитора «до 1 ноября в Лондоне».

⁷ Paul Sacher Stiftung, Sammlung Igor Strawinsky (далее – PSS).

обсуждаются в отечественной литературе.

Встреча Стравинского с Оденом привела к рождению оперного шедевра «Похождений повесы» («The Rake's Progress», 1951), одного из самых масштабных и значительных созданий в музыкальном театре русского мастера, которое современные исследователи сравнивают с моцартовским «Дон Жуаном»⁸.

Намереваясь в 1947-м писать свою первую «английскую» оперу по мотивам одноименной серии гравюр Уильяма Хогарта⁹, Игорь Стравинский, последовал совету своего голливудского соседа и близкого друга Олдоса Хаксли и избрал в качестве либреттиста Уистана Хью Одена. Первый решающий шаг был сделан осенью 1947-го, когда по приглашению композитора поэт на неделю приехал в дом Стравинских в Беверли Хиллз.

Итогом стал первоначальный сценарий оперы-притчи о договоре с дьяволом; ныне документ находится в базельской коллекции Игоря Стравинского¹⁰. Пять страниц машинописного текста на английском почти не содержат поэтических фрагментов: это лишь общий план сюжета, с разметкой важнейших характеров и обозначением некоторых музыкальных жанров, сопровождающих ту или иную сцену. Большую ценность в документе представляют рукописные ремарки композитора, включая датировку — 18 ноября 1947 года.

Любопытно, что в контурах истории «Похождений повесы» на ранней фазе ее разработки еще не существует имен четырех главных героев. Будущие Энн и ее отец Трулав, Том Рэйкуэл и искушающий его Ник Шэдоу обозначены в наброске как «Girl, Uncle, Hero, Villain» (Девушка, Дядя, Герой, Злодей).

⁸ См.: Савенко С. «Веселая драма» на новый лад // И. Стравинский. Похождения повесы: Буклет Большого театра / Сост. А. Парин. М., 2003. С. 15–19. С. М. Слонимский в своем выступлении 27 июня 2003 г. на церемонии открытия мемориальной доски в честь Игоря Стравинского на фасаде дома 6/8 на Крюковом канале назвал «Похождения повесы» современным аналогом *dramma giocoso*, «Дон Жуаном» XX века.

⁹ William Hogarth (1697–1764). *A Rake's Progress* (1735).

¹⁰ PSS. Mf 86. P. 2103–2107.

Злодей должен был появиться в доме Дядюшки под предлогом несчастья с экипажем (его кучер застрял в грязи). Дядюшка приглашает Злодея в дом, Девушка приносит вино, все садятся за стол. Злодей провозглашает тост за будущее и говорит, что он умеет его предсказывать. По просьбе Девушки он пророчествует в духе барочного дельфийского оракула. Девушка подбивает и Героя узнать свою судьбу, Герой с неохотой спрашивает о том, что ему суждено. Его будущее появляется в виде принесенного слугой письма из Лондона – о болезни отца Героя. В этот момент Злодей предлагает свои услуги...¹¹

Экспозиционная фаза не только обрисовывает место действия, она содержит важнейшие предпосылки для завязки конфликта, а также некоторые звуковые образы — в дальнейших текстовых фрагментах. Например, Злодей, по задумке Стравинского, должен был все время насвистывать¹² (в окончательной версии композитор отказался от этой детали). Есть и указание на вокальный тембр Злодея — бас; кое-где появляется уточнение «basso cantante»: в первом речитативе с Героем и в прощальном квартете перед отъездом в Лондон. Заметим, что хотя в итоге Стравинский наделил «английского» дьявола Шедоу баритоном, призрак basso cantante (высокого баса) на стадии кристаллизации нового оперного замысла, скорее всего, был навеян памятью об отце композитора, Федоре Стравинском, обладателе этого типа голоса, блиставшем на Мариинской сцене в демонических ролях в операх Бойто и Гуно.

Показательно, что в первоначальном сценарии «Похождений повесы» четко очерчены и контуры многих музыкальных форм, и их жанровые модели. Например, в сцене в борделе Матушки-гусыни (2 картина I акта) авторы планировали жигу во время массовых танцев, а также военный марш (*marche militaire*), который должны были распевать распутники — «братья

¹¹ Здесь и далее сценарные фрагменты даются в переводе с английского, выполненном автором настоящей публикации.

¹² Читающееся здесь намерение Стравинского подчеркнуть при помощи нестандартного приема исключительность статуса персонажа, отделить его от других, можно расценивать как остроумное продолжение богатой оперной традиции показа злодеев; достаточно вспомнить веберовского дьявола Самбеля, обреченного на речевую декламацию, глинкинского Черномора с его сугубо инструментальной характеристикой или Ивана Грозного в «Царской невесте» — «лицо без речей».

Марса» и распутницы — «сестры Венеры»¹³. Прибытие кортежа с бородатой женщиной — Бабой-Турчанкой (2 картина II акта) сопровождается здесь комическим маршем (*marche comique*), тогда как фугированный хор (*fugal chorus*)¹⁴ был запланирован для эпизода «отпевания» Героя, заточенного в Бедлам, в безумных грезах возомнившего себя Адонисом (3 картина III акта)... Как бы ни были далеки от финальных решений иные детали, уже в первом сценарном плане «Похождений повесы» явственно различим контрапункт игровой и драматической линий, богато разработанный в сложившейся партитуре¹⁵.

В творческой биографии Стравинского сотрудничество с Оденом могло иметь продолжение не только в миниатюрной «Элегии Дж. Ф. К.» (1964), написанной на смерть президента Кеннеди. Свидетельство тому — либретто одноактной оперы «Делия, или маска ночи» («*Delia, or a Masque of Night*»), написанное Оденом¹⁶ специально для Стравинского вскоре после венецианской премьеры «Похождений повесы». Источником сюжета послужила сатирическая драма Джорджа Пиля «Бабушкина сказка», пришедшая из елизаветинских времен¹⁷. Думается, выбор этого материала оказался не только «побочным эффектом» (С. Уолш)¹⁸ работы Одена над антологией «*Poets of the English Language*» (1950). Сам тип личности Пиль — драматурга-«академика»¹⁹ со скандальными изгибами жизненной судьбы был очень близок Одену, в котором парадоксально сочетались блестящий интеллект и бесшабашный гуляка. По свидетельству биографа-

¹³ По мысли Одена, военная образность здесь выступает как игровая аллегория: «*Love of War*» and «*War of Love*».

¹⁴ В окончательной версии — траурный хор (*mourning chorus*).

¹⁵ Анализ игрового компонента в драматургии «Похождений повесы» отводится значительное место в исследовании А. А. Боевой: *Боева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского*. М., 2009. С. 197–198 и др.

¹⁶ Как и в случае с оперой «Похождения повесы», соавтором Одена выступил его молодой друг и «подмастерье» Честер Колмен.

¹⁷ George Peele (1556–1596). *The Old Wives Tale* (1595).

¹⁸ Walsh S. *Stravinsky. The Second Exile: France and America 1934–1971*. London, 2007. P. 279.

¹⁹ В шекспировскую эпоху так было принято называть авторов с университетским образованием.

документалиста²⁰, первый набросок сценария появился у Одена и Стравинского в декабре 1951 года. К марту 1952-го либретто было завершено. В апреле Р. Крафт уже читал его Стравинскому.

Архивный вариант «Делии» представляет собой 22 страницы машинописного текста на английском, включая титул и отдельный лист со списком персонажей²¹. Похоже, документ содержит пометы Стравинского в виде кратких ремарок, перестановок слов, стрелок. Есть здесь и записанный от руки акростих «IGOR» — знак почтения Одена по отношению к автору музыки «Похождений повесы», столь высоко оценившему труд либреттиста²².

Среди действующих лиц «Делии» — маг Сакрапант (бас), рыцарь Орландо (тенор), волшебник-любитель Бангей (тенор-буфф), его жена Ксантиппа (контральто), девица Делия (сопрано) и Старая карга (разговорная роль либо меццо-сопрано). Также предполагался «хор эльфов, сов и других животных». В шествии должны были принимать участие метафорические персонажи: Время, Изменчивость, Труд, Возраст, Боль, Смерть, а также хор рабов. В рукописи точно расставлены оперные формы — арии, ансамбли (в том числе, квартеты и квинтеты), хоры. Нашлось место даже для маски аллегорического характера в английском стиле. Недаром Стравинский, высоко оценивая очередную работу Одена, не только называл ее «праздником Мудрости», но и сопоставлял с игровыми спектаклями-масками младшего современника Джорджа Пиля — Бена Джонсона²³. Оперному проекту «Делия» не суждено было состояться — отчасти по причинам финансового характера, отчасти из-за нежелания самоповторения со стороны Стравинского. Тем не менее, второе «английское» либретто могло послужить

²⁰ Walsh S. Op. cit. P. 279, 293.

²¹ PSS. Mf 86. P. 2507–2528.

²² «Это самое прекрасное оперное либретто со времен да Понте», – сказал Стравинский о вкладе Одена в дело их общей оперы, недвусмысленно намекая на союз Моцарта и его либреттиста аббата да Понте. Цит. по: *Oliver M. Igor Stravinsky*. London, 1995. P. 168.

²³ См.: Walsh S. Op. cit. P. 625, n. 36.

для него дополнительным импульсом к освоению богатейших традиций английской ренессансной культуры.

Еще один источник, представленный к обсуждению, датируется 1962 годом. Это первый вариант сценария музыкального представления «Потоп», подготовленный Игорем Стравинским вместе с его секретарем Робертом Крафтом²⁴. Основные сюжетные мотивы «Потопа» пришли из Книги Бытия, но игровая интерпретация некоторых позиций, оттенявшая высокий библейский слог, стала возможной, благодаря введению в либретто контаминаций из Йоркского и Честерского циклов мираклей²⁵. Добавим, что «Потоп» писался Стравинским в расчете не на театр, а на телевидение: премьера пьесы, отвечавшей всем техническим канонам нового средства коммуникации, состоялась 14 июня 1962 года в телепередаче CBS Television Network, USA (дирижер Р. Крафт, хореограф Дж. Баланчин, дизайнер Р. Тер-Арутюнян).

Сохранившийся двухстраничный проект «Потопа» на английском отражает «блочную» структуру сочинения, подчиненную строгому хронометражу.

1. Прелюдия – презентация Хаоса. В конце хор ангелов, поющих «Te Deum» (на латыни).
2 минуты.
2. Пролог (Небеса) – Рассказ (три голоса). Очень простая музыка – два фортепиано, может, струнные – очень «пустая», подобно Джону Кейджу или началу второй части «Персефоны».
3 минуты.
Интерлюдия. Камера: сцена наплывает на землю. Повторение половины музыки Прелюдии, но, может быть, в ракоходной форме или с другой скоростью.
30 секунд.
3. Диалог: Бог и Ной (возможно, опять голоса двух рассказчиков; или два баса, как в сцене с Великим инквизитором в «Дон Карлосе»)
3 минуты.
4. Строительство ковчега: балет (это может быть целиком музыка для ударных, ритмические вариации с возрастающей сложностью – несколько барабанов разной высоты, бонги, металлические прутья, колокола etc; хотя это чисто абстрактная, не

²⁴ PSS. Mf 218. P. 359–360.

²⁵ Не мистерий, а именно мираклей 1430–1500 гг., как указано в первом издании «Потопа»: Igor Stravinsky. The Flood. A Musical Play. Orchestral score. Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd., 1963. HPS 746.

- предметно-изобразительная пьеса). Может быть, ковчег, который они действительно строят, должен выглядеть как современный космический корабль.
3 минуты.
5. Каталог животных. Жена Ноя, три его сына и их жены; пьеса в быстром темпе – шесть солирующих голосов, говорящих или поющих, должны, вероятно, сильно отличаться по высоте.
1–1,5 минуты.
«Комедия» Ноевой жены – она является последним «животным», которое заходит в ковчег. Ной и Жена – бас и глубокий альт или раздражающее сопрано. Это последняя часть Каталога, следует продолжать ту же музыку.
1 минута.
6. Потоп: Балет. Это самая большая пьеса во всем сочинении, но во время нее ничего не случается, никакого движения, пьеса должна иметь фиксированную форму – как остинато в «Лулу» или пассакалия-вариации, где Воцек мечтает, но не двигается. Эта пьеса – идеальная возможность записать музыку электронно. Буря – снаружи Ковчега, поэтому музыке следует приходить снаружи электронно в этой точке. Вся вещь может быть решена как большая чакона в ракоходной форме, т. е. в форме бури.
7 минут.
7. Завет радуги. Ной, Рассказчик, хор. Какая-то музыка, как Прелюдия. Заканчивается цитированием Рассказчиком библии и Te Deum'ом на Небесах.
2 минуты.

В приведенном сценарии прежде всего обращают на себя внимание ультрасовременные детали, показательные для технократической эпохи, детали, которые, на первый взгляд, идут вразрез с древним библейским текстом: электронная музыка в сцене потопы или образ ковчега в виде космического корабля. Несмотря на то, что эти намерения авторов не осуществились, они выдают попытку модернизации мифа, его игрового остранения по законам театра представления, что и произошло в конечном итоге, пусть и при помощи иных художественных ресурсов. «“Потоп” — это также и “Бомба”», — произнес Стравинский, рассматривая библейский потоп как символ вечной катастрофы, настигающей современного человека в виде ядерной угрозы²⁶.

О тотальном перерождении языка после ядерной катастрофы на планете Земля должна была повествовать несостоявшаяся опера Игоря Стравинского на либретто «валлийского поэта» Дилана Томаса:

²⁶ Цит. по: *Гливинский В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк, 1995. С. 137.

эпистолярные материалы, касающиеся вызревания оперной антиутопии, как и замыслы музыки к короткометражному фильму в духе маски по одной из сцен «Одиссеи» (также по Дилану Томасу) могут стать темой отдельной публикации. В завершение стоит подчеркнуть, что рассмотренные в статье сценарные планы затрагивают лишь часть «британского» корпуса сочинений в наследии Стравинского. Богатейший рукописный архив композитора по-прежнему сулит исследователям множество захватывающих сюжетов.