

СТРАВИНСКИЙ

Авторы: С использованием материалов С. И. Савенко



И. Ф. Стравинский. Портрет работы Ж. Э. Бланша.

СТРАВИНСКИЙ Игорь Фёдорович [5(17).6.1882, Ораниенбаум, ныне Ломоносов – 6.4.1971, Нью-Йорк; похоронен в Венеции], рус. и амер.

композитор, дирижёр. Сын Ф. И. [Стравинского](#), получил домашнее муз. образование. В 1901–06 учился на юридич. ф-те С.-Петербур. ун-та, с 1903 брал уроки у Н. А. [Римского-Корсакова](#). На смерть учителя в 1908 написал «Погребальную песню» для оркестра (исполнена в С.-Петербурге в 1909), партитура которой считалась утерянной (обнаружена в б-ке С.-Петербур. конс. в 2015). В 1910–14 подолгу жил в Устилуге Волынской губ. (ныне Волынская обл., Украина) в имении жены, Е. Г. Стравинской (урождённая Носенко), откуда выезжал в С.-Петербург, Францию и Швейцарию. С 1914 жил

в Кларане (Швейцария), с 1920 во Франции. В ранних произведениях, в числе которых сюита для голоса с оркестром «Фавн и пастушка» (3 песни на стихи А. С. Пушкина, 1906), Симфония Es-dur (1907; 2-я ред., 1917), в «Фантастическом скерцо» для оркестра и симфонич. фантазии «Фейерверк» (оба сочинения 1908) сказались близость худож. атмосфере [«Мира искусства»](#). По заказу С. П. [Дягилева](#) сочинил балет «Жар-птица», его премьера в 1910 в Париже принесла С. европ. известность. Сотрудничество С. и Дягилева продолжалось (с перерывами) 20 лет, в течение которых на театральных сценах Парижа и др. муз. центров было поставлено 11 сценич. произведений С. В 1914 он дебютировал как дирижёр (Монрё).

Феноменальная творч. продуктивность С. позволяла ему реализовывать сразу неск. замыслов одновременно. Ещё в России была начата опера «Соловей» по Х. К. [Андерсену](#) (либр. С. и С. С. Митусова; 1914, Парижская опера, худ. А. Н. [Бенуа](#), дирижёр П. [Монтё](#)); в 1917 по предложению Дягилева С. создал на материале 2-го и 3-го актов оперы симфонич. поэму «Песнь соловья» (в 1920 на эту музыку поставлен одноим. балет). В 1924 С. впервые выступил как пианист (Бельгия). С 1939 жил в США (гражданин с 1945). В 1962 дирижировал авторскими концертами в Москве и Ленинграде.



И. Ф. Стравинский. Рисунок П. Пикассо.

Среди произведений рус. периода стилистически относительно традиционен балет «Жар-птица» [«L'Oiseau de feu», либр. М. М. [Фокина](#) при участии А. Н. Бенуа, А. Я. [Головина](#), А. М. [Ремизова](#), Н. Н. Черепнина (см. [Черепнины](#)) и др. по мотивам рус. фольклора, 1910, Парижская опера, дирижёр Г. [Пьерне](#), балетм. Фокин, художники Головин и Л. С. [Бакст](#)], наиболее интересен и яркок муз. образ Жар-птицы: изысканная гармония и красочная оркестровка, перекликающиеся с франц. муз. импрессионизмом. На пути реформаторских поисков в музыке и хореографии создан балет «Петрушка» («потешные сцены» в 4 картинах, либр. Бенуа и С., 1911, Париж, театр «Шатле», дирижёр

П. Монтё, балетм. Фокин, худ. Бенуа, в заглавной роли В. Ф. [Нижинский](#)) – один из самых совершенных спектаклей [Русских сезонов](#) и [Русского балета Дягилева](#) и одно из самых популярных созданий С. «Балет-улица», как назвал его Бенуа, основан на противопоставлении обрамляющих картин, рисующих разгул масленичной толпы, и «интерьерных» сцен кукольной драмы Петрушки, Балерины и Арапа – традиц. героев балаганных представлений. Гл. звуковой образ обрамляющих сцен – рус. гармоника, имитируемая оркестром. Новый муз. и хореографич. язык нашёл концентрированное

выражение в балете «Весна священная» («La Sacre du printemps», «картины языческой Руси» по сценарию Н. К. [Рериха](#), 1913, Париж, Театр Елисейских Полей, дирижёр Монтё, балетм. Нижинский, худ. Рерих). «Картины» оживают в буйных плясках язычников-славян, заклинающих весеннее пробуждение природы. Как вспоминал С., финальную «Великую священную пляску» он мог сразу сыграть, но не знал, как записать: неслыханно новая музыка (прежде всего ритм) «сопротивлялась» традиц. нотному письму. Острые нерегулярные акценты, гармонические «варваризмы» выразили первозданную стихийность архаич. мира. Премьера «Весны священной» ознаменовалась скандалом (многократно описанным современниками и самим С.), но в концертном абонементе Монтё (1914) музыка балета пережила триумф. Рус. интонационная основа представлена и в др. произведениях С. того времени, в т. ч. в «Симфониях духовых инструментов» (памяти К. Дебюсси, 1920) и одноактной комич. опере «Мавра» (либр. Б. Е. Кохно по поэме А. С. Пушкина «Домик в Коломне», 1922, Парижская опера, дирижёр Г. [Фительберг](#)). Синтез музыки, слова и танца достигнут в балете с пением «Пульчинелла» (либр. Л. Ф. [Мясина](#) по мотивам [комедии дель арте](#), муз. материал заимствован из соч. Дж. Б. [Перголези](#) и др. композиторов 18 в.; 1920, Парижская опера, дирижёр Э. [Ансерме](#), балетм. Мясин, худ. П. [Пикассо](#)), «Свадебке» («Les Noces», «русские хореографические сцены с пением и музыкой» на обрядовые тексты преим. из антологии П. В. [Киреевского](#); 1923, Париж, «Театр лирик», дирижёр Ансерме, балетм. Б. Ф. Нижинская, худ. Н. С. [Гончарова](#)), «Байке про Лису, Петуха, Кота да Барана» («весёлое представление с пением и музыкой», либр. С. по рус. нар. сказкам; пост. под назв. «Renard», 1922, Парижская опера, дирижёр Ансерме, балетм. Нижинская, худ. М. Ф. [Ларионов](#)) и «Истории солдата» [«Histoire du soldat»; «Сказка о беглом солдате и чёрте, читаемая, играемая и танцуемая», франц. либр. Ш. Ф. Рамю (Рамюза) по мотивам рус. нар. сказок из собрания А. Н. [Афанасьева](#); 1918, Лозанна, Гор. театр, дирижёр Ансерме, режиссёры Л. и Ж. [Питоевы](#)] – фаустианской истории о борьбе за душу человека с победой злых сил в конце. Все эти произведения – своего рода вокально-хореографич. миксты. Примечательно обращение С. к джазовой стилистике в «Истории солдата» (регтайм), Регтайме для 11 инструментов (1918), «Piano-Rag music» для фп. (1919), позднее – в «Чёрном концерте» («Ebony concerto») для кларнета и инструментального ансамбля (1945).

Октет для духовых (1923) и Концерт для фп. и духовых (1924) обозначили поворот к [неоклассицизму](#) – стилевой период (ок. 30 лет), связанный с индивидуальным претворением жанров и форм музыки разных эпох, от Г. де [Машо](#) и барочного концерта до П. И. Чайковского. Из-за множественности стилевых истоков укоренилось представление о С. как о «музыкальном Протее» (Протей – мифологич. персонаж, известный своей способностью менять внешность). Первый опыт обращения С. к иноязычному тексту – опера-оратория «Царь Эдип» («Oedipus Rex», либр. Ж. [Кокто](#) в лат. переводе Ж. Даньелу по одноим. трагедии Софокла; 1927, Париж, Театр Сары Бернар; сценич. премьера – 1928, Венская гос. опера, дирижёр Ф. [Шальк](#)). По замыслу С., произведение должно исполняться в театральных декорациях и костюмах, но солисты и хор неподвижны, лица скрыты масками. В кон. 1920-х гг. С. вернулся к жанру балета: им написаны «Аполлон Мусагет» (1928, Вашингтон; премьера в труппе Дягилева – 1928, дирижёр С., балетм. Дж. [Баланчин](#)) и «Поцелуй феи» («Le baiser de la fée») – аллегорич. балет на собств. либр. по мотивам сказки Х. К. Андерсена «Ледяная дева» (посвящён памяти Чайковского и основан на его камерной музыке; 1928, Парижская опера, труппа И. Л. Рубинштейн, дирижёр – автор, балетм. Б. Ф. [Нижинская](#), худ. А. Н. Бенуа). К роду вокально-хореографич. микстов принадлежит мелодрама «Персефона» (либр. А. [Жида](#) по античному мифу; 1934, Парижская опера, дирижёр С.). Вершина неоклассицизма С. – Симфония псалмов для мужского хора, хора мальчиков и оркестра на тексты лат. (католич.) Псалтири (1930, исполнена в Брюсселе под упр. Э. Ансерме). В балете «Игра в карты» (либр. С. и М. Малаева; 1937, Нью-Йорк, «Метрополитен-опера», дирижёр С., труппа «Американ балле» под рук. Баланчина) коллизии карточной игры послужили идеальной моделью для хореографич. интриги, музыка балета целиком соответствует условно-иронич. действию. Дань С. эпохе барокко – камерный концерт «Дамбартон-Окс» (1938), I часть которого стилизует «Бранденбургские» концерты И. С. Баха; в музыке Симфонии en Ut (in C, 1938–40; начата во Франции, закончена в США) заметны черты рус. мелодики; в бурном динамизме «Симфонии в трёх частях [движениях]» (1945) отразились волнения и тревоги воен. лет. К типу бессюжетного спектакля относятся «Балетные сцены» (1944, для ревю Билли Роуза «Семь живых искусств»; Филадельфия, дирижёр М. Абраванель, балетм. А. Долин). Наметившаяся в опере-оратории «Царь Эдип», балете «Аполлон Мусагет» и мелодраме «Персефона» тяга к

античной тематике нашла продолжение в балете «Орфей» (1948, Нью-Йорк, дирижёр С., балетм. Баланчин). Среди неоклассицистских опусов также концерты для скрипки с оркестром (1931), для 2 фп. соло (1935), Базельский концерт для струнного оркестра (1940), кантата «Вавилон» (1944) и Месса (1948). Завершает неоклассич. период последняя опера С. «Похождения повесы» («The Rake's Progress», либр. У. Х. [Одена](#) при участии Ч. Кальмана по мотивам серии гравюр У. [Хогарта](#) «Карьера мота»; 1951, Венеция, театр «Ла Фениче», с участием хора и оркестра театра «Ла Скала», дирижёр – автор). Образцом для С. стали в первую очередь оперы В. А. [Моцарта](#): сам он называл в качестве модели оперу «Так поступают все женщины», но не менее явственны следы «Дон Жуана». Др. источники вдохновения С. – сочинения К. В. [Глюка](#), англ. [балладная опера](#), классика 19 в. (Чайковский, К. М. фон [Вебер](#), Ж. [Бизе](#), Дж. [Верди](#)).

Законченные в 1953 «Три песни по Шекспиру» и Септет положили начало позднему периоду творчества, в котором преобладают вокальные произведения на священные тексты, заимствованные гл. обр. из Библии и литургич. обихода. Новшеством для С. стало обращение к [серии](#), которую он трактовал поначалу свободно (впервые – в Кантате для солистов, хора и инструментального ансамбля, 1952), не придерживаясь строгой [додекафонии](#), а начиная со «Священного песнопения во имя Св. Марка» («Canticum sacrum») для солистов, хора и оркестра (1955) – более строго. Среди сочинений С., написанных с использованием [серийной техники](#), – балет «Агон» (греч. – «состязание»; посвящён Л. Кёрстайну и Дж. Баланчину, 1957, Лос-Анджелес, дирижёр Р. [Крафт](#), на сцене – Нью-Йорк, дирижёр Р. Ирвинг, балетм. Баланчин), «Плачи пророка Иеремии» («Threni», для солистов, хора и оркестра; Венеция, 1958), «Движения» («Movements») для фп. с оркестром (1959) и «Потоп» – «музыкальное представление» для певцов, чтецов, хора и оркестра (либр. Крафта по Книге Бытия и англ. мираклям 15 в.; включает лат. [Te Deum](#); телепреьера 1962, CBS, Нью-Йорк). «Заупокойные песнопения» на слова канонич. лат. [реквиема](#) (1966) – последний опыт обращения С. к духовно-муз. жанру.

На протяжении жизни С. постоянно перерабатывал собств. и чужие сочинения. К музыке балета «Жар-птица» композитор возвращался неоднократно, создав 3 разл. сюиты и обработав отд. номера. Балет «Петрушка» он перерабатывал в 1921 (фп.

транскрипция 3 номеров), 1932 (переложение для скрипки и фп.), 1947 (2-я ред. балета – версия для уменьшенного состава оркестра). Православные тексты на церковнославянском языке в небольших хоровых сочинениях «Отче наш» (1926), «Символ веры» (1932) и «Богородице Дево, радуйся» (1932) композитор в 1949 заменил канонич. текстами католиков на латыни (соответственно, «Pater noster», «Credo» и «Ave Maria»). Сочинения др. композиторов и нар. музыку С. обрабатывал в тех же подвижных границах: от инструментовки «Песен о блохе» Л. ван Бетховена и М. П. Мусоргского, свободных обработок (хоральные вариации И. С. Баха на тему рождественской песни, духовные песни Х. [Вольфа](#), мадригалы К. [Джезуальдо](#), рус. нар. песня «Дубинушка») до полномасштабного авторского переосмысления в балете «Поцелуй феи».

Лит. наследие С. – б. ч. плод соавторства, гл. интерес в нём представляет автор как музыкант.

Литература

Соч.: Диалоги. Л., 1971; Selected correspondence. L.; N. Y., 1982–1985. Vol. 1–3; [В кн.:] Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988; Переписка с русскими корреспондентами. М., 1998–2003. Т. 1–3; Хроника моей жизни. М., 2005; Хроника. Поэтика. М.; СПб., 2012.

Лит.: Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. М., 1967; И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973; Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. [2-е изд.]. Л., 1977; White E. W. Stravinsky: the composer and his works. 2nd ed. Berk., 1979; Griffiths P. I. Stravinsky: the Rake's progress. Camb.; N. Y., 1982; idem. Stravinsky. L., 1992; И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., 1985; Walsh S. The music of Stravinsky. L.; N. Y., 1988; idem. Stravinsky: A creative spring: Russia and France, 1882–1934. N. Y.; L., 1999; idem. Stravinsky: The second exile: France and America, 1934–1971. N. Y., 2006; Burde W. Stravinsky: Leben, Werke, Dokumente. 2. Aufl. Mainz, 1992; Craft R. Stravinsky: glimpses of a life. N. Y.; L., 1993; idem. Stravinsky: chronicle of a friendship, 1948–1971. [2nd ed.]. Nashville; L., 1994; Lindlar H. Lübbes Stravinsky-Lexikon. Bergisch-Gladbach, 1994; Taruskin R. Stravinsky and the Russian traditions. Berk.; Oxf., 1996; Савенко С. И.

Мир Стравинского. М., 2001; Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. О Стравинском. СПб., 2003; Друскин М. С. И. Стравинский: личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собр. соч. СПб., 2009. Т. 4; Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. М., 2009.