



Т. Смирнова

### Русские истоки инвенторства И. Ф. Стравинского

*В статье освещается тема инвенторства в творчестве Игоря Стравинского. Особое внимание уделено исследованию русских корней этого принципа, музыкально-психологических предпосылок для его формирования.*


XX век кишит изобретателями, но нашедших среди них не много.

Э. Шенбергер

Творческое наследие Игоря Федоровича Стравинского – особая страница в музыкальном пространстве XX в. С одной стороны, уникальная по многогранности художественной модели мира композитора, сфокусировавшей в себе ведущие направления и стили современной эпохи, а с другой – по интенсивности открытий Стравинского, навсегда изменивших облик музыкальной культуры прошедшего столетия.

Оттолкнувшись от русской и европейской музыкальной классики, композитор неизменно двигался в сторону оригинальных открытий. Его индивидуальный художественно-эстетический идеал возник не на основе норм, а в результате постоянного экспериментирования с уже известным и неоднократно опробованным. Новаторство музыки Стравинского получило отражение в индивидуальной художественно-эстетической концепции, особый интерес в границах которой представляет **инвенторство** (от лат. *inventio* – изобретение, открытие, нововведение) – принцип, активно формировавшийся на протяжении всех этапов творчества композитора и приобретший статус характерной авторской доминанты.

Необходимость проведения исследований в этом направлении в первую очередь продиктована мироощущением композитора,



подтверждение чему находим в его публицистическом наследии. Показательно, что сам Стравинский предпочитал называть себя именно «изобретателем музыки» (фр. «compositeur de la musique»), человеком, которого в первую очередь увлекает мысль о новом открытии и самой работе [см. об этом: 12, с. 195].

Несмотря на многообразие музыковедческой литературы, посвященной Стравинскому, данная проблема ранее не являлась объектом специального исследования. Высказывания как русских и советских, так и западных музыковедов по поводу инвенторства носят характер кратких замечаний. Исследователями не ставилась цель доказать значимость данного принципа для композиторского стиля в целом, выявить его глубинную русскую почвенность, что, в свою очередь, позволило бы значительно расширить круг вопросов, затрагиваемых современным «стравинковедением».

Между тем изучение феномена инвенторства представляется крайне важным при определении сущностных черт композиторского творчества<sup>1</sup>. В свою очередь, осмысление различных сторон поэтики Стравинского в неисследованном ранее аспекте может стать ключом к пониманию художественных процессов XX в., характеризующихся переходом к новой системе, основанной на переломе в мировоззренческих установках и поисках новаторских форм в искусстве.

В поисках коренных истоков принципа инвенторства обратимся к раннему этапу «русского» периода творчества Стравинского (до 1910 г.), который связан с его интенсивным приобщением к универсалиям композиторского ремесла, основанном на индивидуальных музыкально-психологических впечатлениях, а также на личном и педагогическом общении с Н. Римским-Корсаковым и его окружением<sup>2</sup>.

Сегодня «оживить» звуковой контекст, в рамках которого происходило формирование Стравинского-композитора, достаточно проблематично. Единственным информативным источником по-прежнему остается публицистическое и эпистолярное наследие композитора, где Стравинский неоднократно свидетельствовал об особой насыщенности и разнообразии своих детских музыкальных

---

<sup>1</sup> Среди работ, непосредственно касающихся данной проблематики, можно выделить исследования М. Лобановой. В них инвенторство рассматривается на примере типологической связи эпохи барокко и XX в.

<sup>2</sup> За рамками настоящей статьи остаются иные источники инвенторства Стравинского (к примеру, влияние среды «Мира искусства», эстетики модерн и др.), повлиявшие на композитора в не меньшей степени.

впечатлений. Звуковая среда, в которую был погружен будущий композитор, отличалась разнородностью, что станет впоследствии неотъемлемым свойством творческого облика Стравинского. Богатый оперный и камерно-вокальный репертуар Ф. Стравинского – отца композитора, баса Мариинского театра – мирно соседствовал со звуковой атмосферой родного Санкт-Петербурга и народными песнями, услышанными в деревне во время летнего отдыха.

Важность подобных звуковых впечатлений, нашедших, по словам композитора, конкретное отражение в творческой практике, осознавалась Стравинским, обладавшим удивительной цепкостью и активностью музыкальной памяти. Доказательством этому выступают его слова на страницах «Диалогов» о первых композиторских опытах, примечательным образом перекликающиеся с более поздними высказываниями на подобную тему. «В последнее время я часто вспоминал также звуки музыки, услышанной мною впервые, – пронзительные звуки флейт и гром барабанов оркестра моряков из казарм, расположенных вблизи нашего дома, при слиянии Крюкова канала с Невой. Эта музыка и звуки оркестра, сопровождавшего полки конной гвардии, ежедневно проникали в мою детскую. Особенно забавляли меня в младенчестве звуки труб, флейт и барабанов. Я знаю также, что желание воспроизвести эту музыку было причиной моих первых попыток сочинительства; я пробовал подобрать на рояле услышанные мной интервалы – лишь только смог дотянуться до клавиатуры, – но при этом находил другие интервалы, нравившиеся мне больше, что уже делало меня композитором», – вспоминал Стравинский [8, с. 6]<sup>1</sup>. В «Хронике моей жизни» композитор связывает свое «посвящение» в музыканты с точно усвоенной в детстве народной песней [11, с. 20–21], процитированной впоследствии в «Диалогах» [8, с. 17].

Воспоминания такого рода исключительно важны для проникновения в суть принципа инвенторства Стравинского в плане

---

<sup>1</sup> Метод работы с интервальными структурами под чутким руководством слуха сохранял свою «концепционность» на протяжении всего творческого пути Стравинского. «Сочинять для меня – значит упорядочивать определенное число этих звуков согласно определенным соотношениям интервалов. Это занятие приводит к поискам центра, к которому должен сходиться ряд звуков, вовлеченных в мою затею», – писал Стравинский в «Поэтике» (1939) [12, с. 188]. В 1970–1971 гг. композитор так отвечал на вопросы, касающиеся сути творческого процесса: *«Из чего складывается идея? Что вами осознается в первую очередь? Интервалы, комбинации интервалов. Ритм, который есть рисунок (и структура), зачастую приходит позднее, мало поддается изменению, что с интервалами бывает редко»* [5, с. 384].

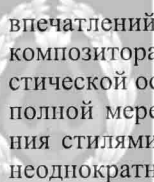
атрибутивных свойств музыкального материала, отоираемого и «присваеваемого» музыкальной памятью композитора. Своеобразной осью, вокруг которой концентрируются сохранившиеся комментарии композитора по поводу звукового окружения ранних лет, становится русское народное музыкально-поэтическое творчество. Личное активное взаимодействие с данной областью музыкальных впечатлений, дополненное и систематизированное впоследствии посредством изучения русских песенно-поэтических и этнографических коллекций, способствовало стремительно нарастающей интенсивности превращения Стравинского в самобытного «мастера родной речи» (Б. Асафьев).

«Бессознательные “народные” воспоминания», на которые ссылался Стравинский, прочно и навсегда вошли в его музыкальную сущность. Примечательно, что именно указанные им источники музыкальных впечатлений, выступившие в роли первичных побудительных творческих импульсов, оценивались впоследствии как основа новаторства композитора<sup>1</sup>. По замечанию М. Друскина, многое из «подслушанного» в тот период Стравинским в народно-музыкальной практике стало фундаментом его композиционной техники. В статье «Русские истоки» исследователь указывает на ряд коренных признаков, присущих композитору, которые были почерпнуты им из народной музыкально-поэтической среды. Среди них – смена и смещение акцентов, вариантность интонационных формул (ротация, «верчение» мотивов), метроритмические перебои, «педально-органные» унисоны басов; опора в архитектонике сочинений на первичные особенности русского народного стихосложения, заключающаяся в точных и неполных (аналогичных) повторах, образных параллелизмах; особенности жанрово-интонационной основы [3, с. 485-486].

В процессе накопления и обогащения слухового опыта Стравинский действовал подобно Н. Римскому-Корсакову, который, «благодаря таланту, легче запоминал и усваивал наиболее типичное в напевах» [курсив мой. – Т. С.] [14, с. 313]. Однако, в отличие от своего учителя, молодой Стравинский имел уникальную возможность осязать и звуковую среду петербургских улиц, в равной степени сочетавшую в себе пласты городского и крестьянского фольклора<sup>2</sup>. Подобная смешанность юношеских «народных» звуковых

<sup>1</sup> Практически все пути новаторства в музыкальной композиции первого авангарда (за исключением, пожалуй, серийности), к которому Ю. Холлопов причислял Стравинского, так или иначе связаны с работой композитора в «фольклорном» направлении [13, с. 9-12].

<sup>2</sup> Н. Римский-Корсаков не остался в стороне от городских фольклорных источников. Одним из таких примеров выступает уличный «хит» вто-



впечатлений сыграла важную роль в становлении Стравинского-композитора. В частности, их прочное переплетение стало стилистической основой «балета-улицы» (А. Бенуа) «Петрушка» (1911), в полной мере демонстрирующего композиционный метод «мышления стилями» (определение С. Савенко), к которому впоследствии неоднократно будет прибегать Стравинский.

Перебирая в памяти городские впечатления, Стравинский указывает на прочно запечатлевшиеся в ней звуки. Это перезвон колоколов Никольского собора, полуденный пушечный сигнал со стен Петропавловской крепости, игра военных оркестров, крики разносчиков и точильщиков, масленичные гулянья, наигрыши гармошки, балалайки, шарманки. Последние из указанных источников, «ностальгия» по которым нашла непосредственное звуковое отражение в ряде сочинений Стравинского, приобретают особое значение. В упомянутой статье М. Друскина высказывается предположение о проникновении указанных музыкальных источников в самую суть музыкального мышления Стравинского. Исследователь ведет речь о «косом дожде сильных долей» (определение Б. Асафьева) – регулярной акцентности, импульсом для изобретения которой, по его мнению, могло стать звучание «испорченного музыкального механизма» шарманки [3, с. 486-487].

В ряду ранних воспоминаний обращают на себя внимание рассказы о фортепианных занятиях Стравинского. Композитор неоднократно указывал на большую привлекательность чтения с листа и импровизаций, нежели систематических «пальцеразвивательных» занятий на инструменте [9, с. 88]. По воспоминаниям Стравинского, «с одной стороны, они содействовали лучшему освоению рояля, а с другой – пробуждали музыкальное мышление» [11, с. 22].

Именно рояль выступил в качестве своеобразной «точки опоры» Стравинского в движении к новым музыкальным открытиям. «Каждая написанная мною нота испробована на рояле, каждый интервал исследуется отдельно, снова и снова выслушивается», – отмечал композитор [8, с. 90].

Изобретение Стравинским первичной музыкальной идеи также происходило за роялем: «...задолго до рождения идеи я начинаю работать над ритмическими соединениями интервалов. Такое ис-

---

рой половины XIX в. «Чижик-пыжик», процитированный в опере «Золотой петушок» (1908) и имеющий ярко выраженную сатирическую направленность. Подобную трансформацию претерпевает и тема песни «Светит месяц, светит ясный», звучащая в духе военного марша. У Стравинского же аналогичное цитирование приобретает значение «важнейшего эстетического принципа» [7, с. 72].

следование возможностей всегда производится за роялем. Только после того, как мелодические или гармонические взаимоотношения установлены, я перехожу к композиции, представляющей собой дальнейшее расширение и организацию материала» [8, с. 224]<sup>1</sup>. Так, например, по определению самого Стравинского, из вопросительного «аккорда-толчка» «Весенних гаданий» выросла вся «Весна священная» (1913). Вероятно, это и был случай точно «изобретенного» аккорда, к которому композитор всегда стремился<sup>2</sup>.

Привлекательность рояля, сочетающего в себе огромный диапазон и богатство звуковых красок с четкостью и конкретностью ударного инструмента, для композитора несомненна. Первоначально вся музыка «раскрашивалась» с его помощью, а уже затем продолжала свое существование в исполнении других инструментов. В этой связи примечательно высказывание американского скрипача и друга Стравинского С. Душкина: «Он часто сочиняет за роялем, глубоко сосредоточившись, мыча себе под нос и стараясь уловить те ноты и аккорды, которые как будто слышались ему. Было удивительно сознавать, что такая сложная партитура, как “Весна священная”, сочинялась подобным образом» (курсив мой. – Т. С) [цит. по: 4, с. 345].

Сочинение за роялем получило одобрение со стороны Н. Римского-Корсакова, о чем сам Стравинский свидетельствовал на страницах «Хроники» [11, с. 22]. Плодотворные занятия с Римским-Корсаковым, продолжавшиеся с 1902 г. вплоть до смерти учителя в 1908 г., вплотную подвели Стравинского к освоению композиторского «труда». В лице старшего современника он нашел не только чуткого руководителя, указавшего «верное» направление

---

<sup>1</sup> С. Савенко в ходе рассуждений об особенностях творческого процесса Стравинского указывает на еще один метод сочинения, активно использовавшийся композитором. Обладая ярко выраженной дедуктивной составляющей, данный метод отличается наличием целостного охвата «изобретаемой» композиции и применяется, как правило, при работе над многочастными сочинениями (заранее определяются последовательность, общий облик частей, их тембровое наполнение и т. д.) [см. об этом: 6, с. 212-213].

<sup>2</sup> Изобретение «правильного» созвучия происходило следующим образом: «Стравинский брал на фортепиано эти несколько звуков, слушал их, исправлял ноты, слушал опять, вновь заменял ноты, возвращался к первоначальному созвучию, снова вносил поправки и так длилось долго. Слух его все время находился в состоянии предельной напряженности. Но – минимум разговоров, лишь поиск звуков, которые могли бы удовлетворить его ухо» [цит. по: 2, с. 125].

в его творческом развитии, но и сумевшего уловить огромный креативный потенциал, заложенный в начинающем композиторе. Одним из свидетельств тому можно считать слова, процитированные в письме либреттиста и друга Римского-Корсакова В. Бельского к Стравинскому: «При всей своей скупости на одобрения он [Римский-Корсаков] обстоятельно рекомендовал мне каждую новую Вашу работу. Помню фразу, сказанную им мне однажды с ударением: “Игорь Стравинский может быть учеником, но последователем он не будет ни моим, ни кого-нибудь другого. Да и не надо, потому что музыкальное дарование его исключительно огромное и самобытное”» [10, с. 319].

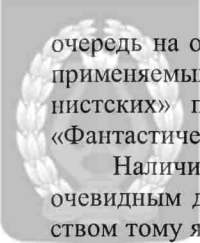
Следуя собственной программе обучения, сформированной на основе гармоничного слияния принципов «Новой русской школы» Балакирева и практике профессионального консерваторского образования, Римский-Корсаков основывал приобщение Стравинского к композиторской профессии на усвоении целого комплекса основ музыкального письма, среди которых важное место уделялось инструментовке, голосоведению, форме, гармонии<sup>1</sup>. По воспоминаниям самого Стравинского, «его преподавание целиком касалось “техники”» [8, с. 40].

В качестве еще одной важной составляющей, которая наряду с техническими умениями определяла сущность концепции композиторского таланта Римского-Корсакова и, вероятно, культивировалась Стравинским, была изобретательность. Римский-Корсаков отмечал: «...если высшая слуховая способность вместе с природным архитектурным слухом и чувством музыкальной логики украшается изобретательностью, исходящей из внутренней потребности творчества, то такую высшую способность можно назвать *композиторским* или *творческим* талантом» [цит. по: 1, с. 294].

Как отмечал М. Друскин, одной из областей оттачивания изобретательности Стравинского стала инструментовка: «Крепко усвоил он также завет учителя, что музыка не переключается на оркестр, а пишется для инструментов оркестра, и развил в этом отношении внутренний слух и способность к изобретению до предельного совершенства» [3, с. 74]. Неслучайно музыкальные критики первых сочинений Стравинского обращали внимание в первую

---

<sup>1</sup> Следует упомянуть о воспитании четкого композиционного мышления, которому Н. Римский-Корсаков отводил важную роль в освоении технического мастерства. Работа молодого Стравинского над фортепианной сонатой (1904) и симфонией Es-dur (1906) перекликается с первыми композиторскими опытами «балакиревцев» (самого Н. Римского-Корсакова, а также А. Глазунова), связанными, как известно, с освоением крупных форм.



очередь на особую колористическую палитру оркестровых красок, применяемых молодым композитором. Речь идет об «импрессионистских» партитурах Стравинского – «Фейерверке» (1908) и «Фантастическом скерцо» (1908).

Наличие у Стравинского «изобретательской» жилки было очевидным для учителя и его окружения. Уникальным свидетельством тому является характеристика молодого композитора, данная Н. Римской-Корсаковой в письме от 1910 г. к одной из дочерей. Сравнивая Стравинского с М. Штейнбергом, также прошедшим корсаковскую школу, Н. Римская-Корсакова заключает: «Если можно выразить их направление в самых общих чертах, двумя словами, то я бы сказала так: Игорь стремится к новизне во что бы то ни стало, а Макс – к красоте. <...> Папа как-то сравнил Игоря и Макса с Мусоргским и собой. Это отчасти верно, но Мусоргский при своем стремлении к новизне, разрушении авторитетов и иногда кривляний, по силе и оригинальности таланта на две головы выше Игоря. Мусоргский ни на кого не был похож, никому не подражал, создал собственный стиль. Не думаю, чтобы Игорь, даже в отдаленном будущем, сделал бы что-нибудь подобное. Конечно, и папа не приравнивал его к Мусоргскому, а только хотел этим сравнением указать на общую черту – стремление к новизне и оригинальности» [цит. по: 9, с. 221].

Однако Стравинскому все же было суждено стать создателем «собственного стиля». Как и Мусоргский, он обладал «гениальной интуицией» [8, с. 52], что позволило ему чутко уловить дыхание Новой музыки (Ю. Холопов). Немаловажную роль в этом процессе сыграл и Н. Римский-Корсаков, предугадавший в своем позднем творчестве многие «открытия» XX в., тем или иным образом проявившиеся в музыке Стравинского. Приблизиться к самой сути новаторства композитора, каждое новое сочинение которого для современников являло собой «новую реальность», в значительной степени помогает взгляд на ранний этап творчества Стравинского сквозь призму инвенторства. Подобный подход к изучению наследия мастера позволяет, с одной стороны, выявить генезис творчества, а с другой – обосновать его существенные характеристики.

#### **Список использованных источников**

1. *Асафьев, Б.* Слух Глинки / Б. Асафьев // Избр. труды: в 5 т. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. – Т. 1. – С. 289-328.
2. *Варуц, В.* Биографические очерки [продолжение] / В. Варуц // Музыкальная академия. – 2002. – № 4. – С. 123-137.



3. Друскин, М. Собрание сочинений: в 7 т. / М. Друскин / ред.-сост. Л. Ковнацкая. – СПб.: Композитор, 2009. – Т. 4: Игорь Стравинский. – 584 с.

4. Душкин, С. Сотрудничая со Стравинским / С. Душкин // И. Ф. Стравинский: Статьи. Воспоминания / сост. Г. Алфеевская, И. Вершинина. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 342-351.

5. И. Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варунц. – М.: Сов. композитор, 1988. – 504 с.

6. Савенко, С. Мир Стравинского / С. Савенко. – М.: ИД «Композитор», 2001. – 328 с.

7. Савенко, С. Римский-Корсаков и Стравинский: «отцы и дети» / С. Савенко // Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре: К 100-летию со дня смерти композитора (по материалам конференции «Келдышевские чтения-2008»): сб. ст. / Государственный ин-т искусствознания; ред.-сост. М. Рахманова. – М.: Дека-ВС, 2009. – С. 68-76.

8. Стравинский, И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Стравинский. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.

9. Стравинский, И. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / И. Стравинский, сост., текстолог. редакция и коммент. В. Варунца. – М.: ИД «Композитор», 1997. – Т. 1: 1882 – 1912. – 552 с.

10. Стравинский, И. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / И. Стравинский; сост., текстолог. редакция и коммент. В. Варунца. – М.: ИД «Композитор», 2003. – Т. 3: 1922 – 1939. – 944 с.

11. Стравинский, И. Хроника моей жизни / И. Стравинский; пер. с фр. Л. Яковлевой-Шапориной; ред. И. Вершининой. – М.: ИД «Композитор», 2005. – 464 с.

12. Стравинский, И. Хроника. Поэтика / И. Стравинский. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 368 с.

13. Холопов, Ю. Стравинский и пути новаторства в музыке XX века / Ю. Холопов // Стравинский в контексте времени и места: материалы науч. конф., Москва, 28-29 окт. 2002 г. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; ред.-сост. С. Савенко. – М., 2006. – С. 7-14.

14. Ястребцев, В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания [1886 – 1908]: в 2 т. / под ред. А. Оссовского. – Л.: Музгиз, 1960. – Т. 2: [1898 – 1908]. – 634 с.

### Summary

*This article concerns the theme of Igor Stravinsky's invention. Special attention is paid to the research of Russian roots of this principle, the musical and psychological premises for its formation.*

Статья поступила в редакцию 12.05.2011 г.