

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK



УДК 784.3

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_25

К. А. ЖАБИНСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

«Я РЕШИЛ ПРОТЕСТОВАТЬ... НАПОМИНАНИЕМ»: К ИСТОКАМ ХУДОЖЕСТВЕННО-КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ЗАМЫСЛА И СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ЭЛЕГИИ Дж. Ф. К.» И. СТРАВИНСКОГО – У. Х. ОДЕНА

Публикуемая статья посвящена одному из мемориальных произведений, сочиненных И. Стравинским в 1960-х годах и сравнительно редко привлекающих внимание исследователей. «Элегия Дж. Ф. К.» (1964) явилась откликом на трагические события недавнего прошлого – убийство президента США Дж. Кеннеди. «Спокойная небольшая лирическая пьеса» для певца (баритона) и аккомпанирующего трио кларнетов, согласно композиторскому замыслу (которым руководствовался и автор специально созданного поэтического текста У. Х. Оден), должна была содержать определенное «напоминание» современникам. Приоритетной составляющей этого «напоминания» явился, прежде всего, указанный словесный текст; в нем, по утверждению Стравинского, некоторые жанрово-композиционные закономерности японских хокку преломлялись в русле традиций христианской гомилетики (нравственные проповеди и беседы, надгробные речи и т. д.). Учитывая изложенное выше, исследователь акцентирует особую значимость исходной «отсылки» к Ветхому и Новому заветам («When a just man dies» – «Когда праведник умирает»), содержащейся в начальной строке упомянутого стихотворения У. Х. Одена и не получившей адекватного отображения в большинстве русских переводов «Элегии Дж. Ф. К.». Другой важнейший аспект, рассматриваемый в статье, связан с выбором конкретного исполнительского состава. Стравинский называл в качестве «основного» солирующего голоса именно баритон, отмечая, что версия «Элегии...» для меццо-сопрано является позднейшей «обработкой». Это разграничение представляется несомненно существенным, поскольку данная «пьеса» впоследствии позиционировалась композитором наряду с его духовными сочинениями послевоенного периода, в которых использование женских голосов («апеллирующих к чувствам») намеренно избегалось.

Ключевые слова: И. Стравинский, мемориальные сочинения 1960-х годов, «Элегия Дж. Ф. К.», У. Х. Оден, христианская гомилетика, духовное творчество, исполнительские версии.

Для цитирования: «Я решил протестовать... Напоминанием»: К истокам художественно-концептуального замысла и современной интерпретации «Элегии Дж. Ф. К.» И. Стравинского – У. Х. Одена // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 25-32.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_25

K. ZHABINSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

“I DECIDED TO PROTEST... BY MENTION”: TOWARDS THE SOURCES OF CONCEPTUAL IDEA AND THE MODERN INTERPRETATION OF “ELEGY FOR J. F. K.” BY I. STRAVINSKY – W. H. AUDEN

The published article is devoted to one of the memorial works composed by I. Stravinsky in the 1960s which has relatively rarely been attracting the attention of researchers. “Elegy for J. F. K.” (1964) was a response to the tragic events of the recent past – the assassination of U. S. President J. F. K. Kennedy. “A quiet little lyrical piece” for a singer (baritone) and an accompanying trio of clarinets, according to the composer’s idea (which has also been a basis for a specially created poetic text by W. H. Auden), was supposed to contain a definite “mention” to contemporaries. The prior component of this “mention” was, first of all, the specified verbal text; in it according to Stravinsky, some genre and compositional patterns of Japanese haiku were refracted in line with the traditions of Christian homiletics (moral sermons and conversations, funeral speeches, etc.). Considering the above, the researcher emphasizes the special importance of the initial “references” to the Old and New Testaments (“When a just man dies”), found in the opening line of the poem by W. H. Auden. The majority of the Russian translations have not represented this reference adequately. Another important aspect considered in the article is related to the choice of a specific performing staff. Stravinsky named the baritone the “main” solo voice, noting that the version of “Elegy...” for mezzo-soprano is the latest “version” (or “Bearbeitung”). This distinction is undoubtedly important, since this “piece” was subsequently positioned by the composer along with his sacred compositions of the post-war period, in which the use of female voices (“appealing to feelings”) was deliberately avoided.

Keywords: I. Stravinsky, memorial works of the 1960s, “Elegy for J. F. K.”, W. H. Auden, Christian homiletic, sacred works, performer’s versions.

For citation: “I decided to protest... By mention”: Towards the sources of conceptual idea and the modern interpretation of “Elegy for J. F. K.” by I. Stravinsky – W. H. Auden // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 3. Pp. 25-32.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_25



«Элегия...», посвященная Игорем Стравинским памяти президента США Джона Кеннеди, была написана в марте 1964 года на специально сочиненный текст Уистена Хью Одена. Освещая историю создания «Элегии...», композитор указал конкретный состав исполнителей: вокальная партия предназначалась баритону, инструментальные – двум кларнетам и альтовому кларнету. После премьерного исполнения (апрель 1964 г.) Стравинский, по его собственным словам, выполнил «обработку» названной пьесы для mezzo-сопрано [1, с. 234–235]. Эта известная дифференциация была зафиксирована в первых изданиях сочинения и вплоть до конца жизни автора никем не оспаривалась.

Однако затем в специальной (в том числе отечественной) литературе определенное распространение получила «универсальная» точка зрения, согласно которой, исполнение «Элегии...» подразумевало «баритона или mezzo-сопрано» как двух фактически равнозначных (и взаимозаменяемых) интерпретаторов. В частности, на стра-

ницах монографии М. Друскина о Стравинском (1974) была упомянута «Элегия памяти Дж. Кеннеди... для mezzo-сопрано и альтового кларнета (sic! – К. Ж.) <...>» [2, с. 184]. Против такого «вольного транскрибирования» решительно выступил дирижер Г. Рождественский, ссылавшийся на авторизованную прижизненную публикацию «Элегии...» («Boosey & Hawkes», 1965). В личном письме, адресованном М. Друскину (апрель 1974 года) и содержащем перечень ошибок и неточностей, которые были обнаружены при ознакомлении с названной монографией, Г. Рождественский резонно предположил: исследователь попросту «не видел партитуры» данного сочинения, «...что не помешало... о нем писать...» [3, с. 237]. (К сожалению, подобная практика получила широкое распространение в отечественном музыковедении 1950–1970-х годов, что мотивировалось разнообразными причинами – идеологическими, правовыми, экономическими и т. д.).

Во втором издании монографии М. Друскина (1979) ошибка была исправлена; тем не менее,

прилагаемый «Список основных произведений» Стравинского уже обогатился формулировкой «для баритона (или меццо-сопрано)», поскольку авторская версия, предназначавшаяся женскому голосу, к тому времени увидела свет в посмертной публикации [4, с. 184, 222]. На протяжении 1980–2000-х годов в советском и российском музыкознании фактически соседствовали именованная, условно говоря, «по Стравинскому» (к примеру, в работах В. Варунца, В. Гливинского [1, с. 235; 5, с. 151]) и «по Друскину» (в публикациях С. Савенко, Л. Акопяна [6, с. 336; 7, с. 548]), причем эти расхождения полагались и полагаются ныне многими специалистами в качестве малосущественной детали, едва ли заслуживающей отдельного обсуждения в профессиональной аудиторией¹.

Обосновывая иную точку зрения, следует напомнить, что формулировка «для – или», утвердившаяся в музыкальной исполнительской практике барочной эпохи, определяла изначальную возможность замены конкретного инструмента (реже – певческого голоса) другим благодаря их тесситурному совпадению либо несомненному родству. (Другие параметры звучания при этом рассматривались как менее существенные.) На протяжении романтического XIX столетия подобное «или» учитывало потребности интенсивно развивавшегося ансамблевого музицирования: вновь создаваемые камерные сонаты и трио нередко снабжались транспонированными «вариантами» отдельных партий (например, альт или виолончель вместо скрипки), тогда как целостный облик партитуры не претерпевал изменений. Авторы соответствующих опусов могли заинтересованно участвовать в соответствующем процессе, а также «самоустраниться», поручив редакторскую подготовку «вариантов» квалифицированным музыкантам-инструменталистам.

Иным представляется распространенное толкование термина «обработка» (от нем. *Bearbeitung*). При всем разнообразии существующих дефиниций, «обработка» (как и родственные ей «переложение» или «транскрипция») подразумевает безусловное *несовпадение* «текста-первоисточника» и позднейшей версии (в данном случае – авторской). Кроме того, благодаря отмечаемому несовпадению, как правило, изменяются довольно существенные *образно-смысловые* характеристики сочинения (а в некоторых случаях – его функциональное предназначение). К примеру, Ф. Лист именовал «обработками» собственные фортепианные «адаптации» вокальных сочинений (принадлежавших и самому Листу, и композиторам различных эпох), Ф. Крейслер – свои «переделки»

произведений скрипичной классики (от Н. Пганини до П. Чайковского), и т. д. Разумеется, Стравинский мог подразумевать куда более скромные масштабы преобразований, однако при их фактическом отсутствии само по себе упоминание «сделанной обработки» вообще утрачивало какой-либо смысл. Значит, именование «для баритона или меццо-сопрано», по крайней мере, является некорректным применительно к двум вполне самостоятельным вариантам «Элегии Дж. Ф. К.».

Другой существенный аспект рассмотрения упомянутых вариантов предопределяется ранее созданным поэтическим текстом У. Х. Одена. Баритон и меццо-сопрано зачастую позиционируются в качестве «допустимых» вариантов исполнения того или иного камерного вокального опуса исходя из тесситурного «параллелизма», однако формальная техническая «допустимость» не должна вступать в противоречие с образно-смысловым содержанием интонируемого Слова. Весьма показательный тому пример – история многочисленных исполнительских интерпретаций шубертовских *Lieder*, охватывающих полуторавековой период и освещаемых в книге Д. Фишера-Дискау «По следам песен Шуберта» (1972). Называя вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» подлинными «новеллами в песнях», детально комментируя перипетии музыкально-поэтического развития в этих «интимных дневниках души», прославленный артист уделяет особое внимание традиционным факторам «обработки» соответствующих авторских текстов, а именно транспонированию и фактическим «реинтерпретациям», неоднократно осуществлявшимся певицами XIX–XX веков [9, с. 209, 222–223]. По мнению Д. Фишера-Дискау, крупнейшие исполнители-баритоны романтической эпохи (прежде всего М. Фогль и Ю. Штокхаузен) внесли значительный вклад в популяризацию шубертовских *Lieder*, однако лишь современная эпоха проявила должное «сострадание к оригинальным тональностям» указанных циклов, изначально адресовавшихся Шубертом не баритону, а тенору [Там же, с. 222]. Более сурово характеризуются автором цитируемой книги некоторые вокалистки XIX столетия, в частности М. Брандт или Ж. Линд, «...которые столь же смело брались за *мужские тексты*, как и многие другие дамы на концертной эстраде после них. К счастью, у нас теперь не терпят такого рода *травести* в концертах», – резюмирует Д. Фишер-Дискау [Там же, с. 223; курсив мой. – К. Ж.].

Критический пафос высказываний, принадлежащих крупнейшему интерпретатору камерной вокальной музыки, вполне объяс-

ним. Достаточно обратиться к поэтическим текстам В. Мюллера из «Прекрасной мельничихи» или «Зимнего пути» (хотя бы в таких общепризнанных шедеврах, как «Mein!» или «Gute Nacht»), чтобы ощутить ярко выраженный «когнитивный диссонанс» в предполагаемом исполнении «мужских песен» неким сопрано или высоким меццо-сопрано. При этом редкие исключения (например, интерпретации К. Людвиг или Н. Дорлиак) лишь подтверждают указанное «правило». В подобных ситуациях вероятный слушатель, владеющий немецким языком, должен максимально «дистанцироваться» от словесного первоисточника, всецело концентрируясь на музыке, что предполагает известные волевые усилия². Осознавалась ли аналогичная проблема Стравинским? Композитор высказался по этому поводу уклончиво, заметив: «...Оден едва ли не чересчур опытен. Он не только предчувствует назначение (вновь создаваемой. – К. Ж.) музыки, – но готов подчинить себя ей до такой степени, что должен быть обманут, чтобы не оказаться слишком уж в тени» [1, с. 234; курсив мой. – К. Ж.]. Иными словами, все «конкретизирующие» или «предписывающие» моменты намеренно «вуалировались» поэтом, осознававшим бесспорное главенство композитора в процессе возникновения «Элегии...». Кроме того, Стравинский упомянул о своеобразном претворении в поэтическом тексте жанрово-композиционных закономерностей японского хокку, прибавив: «Материал (стихотворения. – К. Ж.) ... ближе к дому приходского священника или шотландского пастора, чем к мистическому Востоку» [Там же, с. 234; курсив мой. – К. Ж.]. Следовательно, внешняя «экзотика» стихотворения явилась для композитора неким «покровом», скрывающим определенные христианские (католические или протестантские) интенции; называть «Элегию...», как предложил М. Друскин, «камерной миниатюрой в духе японского хокку» (курсив мой. – К. Ж.), по-видимому, едва ли уместно [2, с. 184].

Учитывая данный комментарий Стравинского, представляется необходимым более подробно охарактеризовать ключевой мотив поэтического текста – начальную строку «When a just man dies». Прежде всего, эквивалентный перевод (Э. Шустер), фигурирующий в отечественном издании «Элегии...», де-факто соответствует определению «вольный пересказ»³. Подстрочный вариант (используемый авторами некоторых монографических публикаций о Стравинском): «Когда такой человек умирает» (см.: [10, с. 263]; курсив здесь и далее мой. – К. Ж.) – в данном контексте выглядит яв-

ной «имитацией смысла». Довольно уязвимы поэтические переводы известных отечественных «специалистов по Одну» – Г. Кружкова и А. Сергеева («Когда умирает честный...» и т. д.). Вполне удовлетворительным следует признать лишь перевод Д. Смирнова-Садовского, относящийся к 2000-м годам и, по-видимому, еще не публиковавшийся [11] (см. Приложение)⁴. В чем же заключается трудность современного толкования указанной поэтической строки Одена?

Для англоязычной духовной поэзии начиная с Ренессанса и Нового времени «a just man» – праведный человек, *праведник* в библейском толковании указанного слова, о чем свидетельствует целый ряд фрагментов, содержащихся в английских богослужебных переводах Ветхого и Нового заветов. Например, в Книге Бытие говорится: «...Ной был человек *праведный* и непорочный в роде своем <...>» («...Noah was a just man and perfect in his generations <...>»; Быт. 6, 9); в Книге Екклесиаста: «...*праведник* гибнет в праведности своей <...>» («...there is a just man that perisheth in his righteousness <...>»; Еккл. 7, 15) или «Нет человека *праведного* на земле, который делал бы добро и не грешил бы» («For there is not a just man upon earth that doeth good and sinneth not»; Еккл. 7, 20), и т. д. Своеобразным «итогом» таких упоминаний относительно «праведников» становится фрагмент из Евангелия от Луки, повествующий о Распятии: «...и сделалась тьма по всей земле до часа девятого; и померкло солнце, и завеса в храме раз(о)дралась посредине. Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! В руки Твои предаю дух Мой. И сие сказав, испустил дух. Сотник же, видев происходящее, прославил Бога и сказал: истинно Человек Этот был *праведник*» (Лк. 23, 44–47). В цитируемом фрагменте словосочетание «a just man» произносится одним из «начальствующих» (сотник руководит охраной места казни), враждебных Христу и Его учению, однако под впечатлением от увиденного на Голгофе обратившихся в новую веру.

Следует заметить, что весьма сходный образно-смысловой контекст формируется в стихотворении Одена: «смерть праведника» должна рассматриваться как важнейший побудительный импульс для ныне живущих («Помня о его смерти, / Мы выбираем путь в жизни, / И это определит ее смысл»). Но *проповедническими* интенциями «Элегия Дж. Ф. К.» не ограничивается, поскольку здесь представлен и *литургический* «план повествования». Строка «When a just man dies» является парафразой начальной строки из латинского респонсория «Ecce quomodo moritur justus» («Вот [смотри], как умирает праведник»), исполняемого в храмах Католической церкви на Страстной

неделе. Отсюда произрастают самоочевидные *пассионные* коннотации, придающие «благочестивым размышлениям» поэта и композитора о трагической гибели одного из «властителей мира сего» поистине универсальное религиозно-философское измерение: «смерть праведного мужа» трактуется как «сораспятие Христу».

Возникает естественный вопрос: насколько описываемые коннотации осознавались и учитывались Стравинским? Помимо цитируемой выше фразы о «приходском священнике и шотландском пасторе», следует напомнить, что созданию «Элегии Дж. Ф. К.» хронологически предшествовали Месса (1948) и «Threni» («Плач пророка Иеремии», 1958) на католические богослужебные тексты (при этом в «Threni» запечатлелся «творческий диалог» композитора именно с *пассионной* традицией). Кроме того, в апреле 1963 года в Нью-Йорке состоялась посмертная премьера литургического цикла «Семь респонсоров Страстной недели» Ф. Пуленка, вызвавшая значительный резонанс; финальная часть данного цикла, «Esse quomodo moritur justus», сочинялась на текст, в дальнейшем перефразированный Оденем и явившийся фактическим *initio* «Элегии Дж. Ф. К.».

Наконец, зимой 1965 года, откликаясь на уход из жизни другого выдающегося британского поэта – Томаса Стернса Элиота, композитор сочинил «Introitus» его памяти. «Эта небольшая прощальная песнь... является частью заупокойной мессы (распространенное именование в музыкальной практике – “Requiem aeternam”. – К. Ж.), – рассказывал Стравинский. – Она исполняется тенорами и басами под аккомпанемент струнных и ударных; хор ограничен только мужскими голосами. <...> Музыка [раздела] *Et lux perpetua luceat eis*” (“И свет вечный да воссияет им”. – К. Ж.) – цитата из моего сочинения на слова Одена “Безмолвствует небо” (подразумевается “Элегия Дж. Ф. К.”; курсив мой. – К. Ж.)» [1, с. 420–421]. Таким образом, характеризваемое сочинение уже «официально» было включено автором в контекст собственного духовного творчества 1950–1960-х годов, и названная адресация позволяет вполне адекватно оценить «гендерную специфику» не только соответствующего поэтического текста, но и строго «аутентичного» состава исполнителей, указанного Стравинским в партитурах «Элегии...» и «Introitus’a».

Как уже отмечалось выше, стихотворение Одена преимущественно ориентируется на традиции христианских церковных проповедей, о чем свидетельствует целенаправленное использование библейской лексики, риторических «вопросаний» и «поучающе-наставительных» оборотов (при умышленном избегании

высказываний «от первого лица»). Присутствуют здесь и литургические коннотации, связанные с аллюзиями Страстей Господних. Следует заметить, что указанные традиции по-разному интерпретируются основными христианскими конфессиями Запада (и католической, и протестантскими), однако ни одна из этих конфессий *не подразумевает* сколько-нибудь активного участия женщин в отправлении богослужений или в проповеднической деятельности⁵. Исходя из данного контекста и преломляя его музыкальными средствами, композитор поручил исполнение вокальной партии мужскому голосу – *баритону*, что позволяло должным образом воплотить авторский замысел «напоминания» о трагическом событии при отсутствии эмоциональных «крайностей» и каких-либо видимых «проявлений дурного вкуса»⁶. (Кстати, представляется уместным напомнить, что сочинение литургической и в целом религиозной музыки для женских голосов еще на рубеже 1940–1950-х годов вызывало у Стравинского весьма негативные ассоциации. Указанные голоса, утверждал композитор, «...по своей природе обладают теплотой тона и... апеллируют к чувствам», тогда как подлинно религиозные произведения должны быть, напротив, «...обращены непосредственно к духовному началу» [1, с. 153].)

Разумеется, после успешной премьеры, запечатлевшей «аутентичную» версию «Элегии Дж. Ф. К.» для современной аудитории, Стравинский вполне мог откликнуться на просьбы музыкантов-исполнителей и выполнить «обработку» данного сочинения для меццо-сопрано⁷. При этом композитор никогда не утверждал, что «Элегия...» создавалась «для баритона или меццо-сопрано», что указанная «обработка» вполне «идентична» первоначальной версии и адекватно репрезентирует оригинальную художественную концепцию названного сочинения. Впрочем, о других (весьма разнообразных и многочисленных) переложениях и транскрипциях своих произведений Стравинский также не высказывался подобным образом, помня о закономерно возникающих фактических расхождениях между названными «вариантами» и проблематичности обеспечения их «тождества».

Иными словами, точное именование «Элегии...» не может рассматриваться в ряду «гендерных формальностей», едва ли способных заинтересовать компетентного исследователя. Вполне обоснованной представляется характеристика соответствующего именованного как одного из важных факторов полномасштабной образно-смысловой интерпретации авторского концептуального замысла. Содействовать целе-

направленному формированию данной интерпретации, реализуемой не только в исследова-

тельских публикациях, но и в исполнительской практике, была призвана данная статья.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В частности, редактор соответствующего тома Собрания сочинений М. Друскина указывает: «Текст второго и третьего (1982) изданий (книги о Стравинском. – К. Ж.) авторской редакции не подвергался – в нем были устранены лишь опечатки и несколько вкравшихся неточностей технологического характера» [8, с. 314]. Следует ли рассматривать первоначальное описание «Элегии Дж. Ф. К.» в ряду «опечаток» или «вкравшихся технологических неточностей», при этом не сообщается. (Как утверждает Г. Рождественский, в ответном письме М. Друскина все допущенные ошибки инкриминировались «пресловутому “наборщику”» [3, с. 237].)

² Впрочем, этих усилий может оказаться недостаточно, если шубертовский цикл звучит в русском переводе (именно таким образом исполняла в 1940–1950-х годах «Прекрасную мельничиху» и «Зимний путь» Н. Дорлиак, исходя из тогдашних идеологических предписаний, установленных для концертной и музыкально-театральной практики).

³ Подразумевается 1-й том «Вокальных сочинений» Стравинского (М.: Сов. композитор, 1982). Названная строка изложена следующим образом: «Он убит, он мертв...».

⁴ Вероятно, достигнутому результату способствовала основная специальность переводчика: Д. Смирнов-Садовский – псевдоним известного отечественного композитора Д. Н. Смирнова, автора многочисленных произведений на стихи английских поэтов XVI–XIX веков (от У. Шекспира до Э. Лира). В начале 1980-х годов Д. Н. Смирнов редактировал советское издание вокальных сочинений Стравинского, осуществив для этого собрания целый ряд переводов.

⁵ Соответствующие предпосылки не обнаруживаются и в Библии, где вдохновенные песенно-поэтические тексты, вложенные в уста пророчицы Мариам («Пойте Господу»; Исх. 15, 21) или Девы Марии («Величит душа моя Господа»; Лк. 1, 46–55), принадлежат к области псалмотворчества (благодарственного или молитвенного).

⁶ «Мне показалось, что ноябрьские события (убийство Дж. Кеннеди. – К. Ж.) слишком скоро были забыты, и я решил протестовать. <...> Напоминанием, – говорил Стравинский. – <...> В такой обостренно чувствительной обстановке... можно было рассчитывать, что именно Оден избежит проявлений дурного вкуса <...>», и т. д. [1, с. 233–234]. Позднее композитор называл «Элегию...», намеренно избегая каких-либо эмоционально-образных характеристик, «спокойной небольшой лирической пьесой» (цит. по: [10, с. 263]).

⁷ По-видимому, творческая инициатива была проявлена выдающейся американской певицей К. Берберян, сотрудничавшей с композитором в 1950-х – начале 1960-х годов и признаваемой ныне одним из лучших интерпретаторов вокальной музыки Стравинского. 6 декабря 1964 года К. Берберян участвовала в премьерном исполнении «обработки» названного сочинения (под управлением композитора – см.: [12, р. 147]), а несколько дней спустя – в студийной записи «Элегии...». Следует заметить, что цитируемый выше авторский комментарий по поводу названного сочинения датирован именно 6 декабря [1, с. 235].

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Элегия Дж. Ф. К.»: оригинальный текст У. Х. Одена
и подстрочный перевод Д. Смирнова-Садовского (Д. Н. Смирнова)

When a just man dies,
Lamentation and praise,
Sorrow and joy, are one.

Why then? Why there?
Why thus, we cry, did he die?
The heavens are silent.

What he was, he was:
What he is fated to become
Depends on us.

Remembering his death
How we choose to live
Will decide its meaning.

When a just man die,
Lamentation and praise,
Sorrow and joy, are one.

Когда праведник умирает,
Плач и восхваления,
Печаль и радость – одно и то же.

Почему тогда? Почему там?
Почему, – плачем мы, – он умер именно так?
Небеса молчат.

Он был тем, чем был;
Кем ему суждено стать –
Зависит от нас.

Помня о его смерти,
Мы выбираем путь в жизни,
И это определит ее смысл.

Когда праведник умирает,
Плач и восхваления,
Печаль и радость – одно и то же.

ЛИТЕРАТУРА

1. И. Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. П. Варунц, М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
2. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л.–М.: Сов. композитор, 1974. 224 с.
3. Рождественский Г. Н. Мозаика. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 320 с.
4. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Изд. 2-е, испр. и доп. Л.: Сов. композитор, 1974. 232 с.
5. Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского: исследование. Донецк: Донеччина, 1995. 192 с.
6. Савенко С. И. Хронологический указатель сочинений И. Ф. Стравинского // Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. С. 331–336.
7. Акопян Л. О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
8. Друскин М. С. Собр. соч.: в 7 т. СПб.: Композитор, 2009. Т. 4. 584 с.
9. Фишер-Дискау Д. По следам песен Шуберта (фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран: [статьи и материалы]. М.: Музыка, 1981. Вып. 9 / сост. Я. И. Мильштейн. С. 169–234.
10. Савенко С. И. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. 288 с.
11. Смирнов-Садовский Д. (Смирнов Д. Н.) Элегия Дж. Ф. К. – У. Х. Оден. URL: <https://poesia.ru/works/55549> (дата обращения: 01.08.2023).
12. Coleman J. Elegy for J. F. K. // The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell, P. O'Horgan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 147.

REFERENCES

1. I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik [Igor Stravinsky as publicist and interlocutor]. Comp. and ed. by V.Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 504 p.
2. Druskin M. Igor' Stravinskiy: Lichnost'. Tvorchestvo. Vzgl'yady [Igor Stravinsky: Personality. Creative Work. Views]. Moscow–Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1974. 224 p.
3. Rozhdestvenskiy G. Mozaika [Mosaic]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2010. 320 p.
4. Druskin M. Igor' Stravinskiy: Lichnost'. Tvorchestvo. Vzgl'yady [Igor Stravinsky: Personality. Creative Work. Views]. The 2nd suppl. and correct. ed. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 232 p.
5. Glivinskiy V. Pozdnee tvorchestvo I. F. Stravinskogo [Late creative work by I. Stravinsky]: research work. Donetsk: Donechchina, 1995. 192 p.
6. Savenko S. Khronologicheskiy ukazatel' sochineniy I. F. Stravinskogo [The chronological index of musical works by I. Stravinsky]. In: Stravinsky I. Khronika. Poetika [Chronicle. Poetics]. Moscow: ROSSPEN, 2004. Pp. 331–336.
7. Akopyan L. Muzyka XX veka [Music of the 20th century]: encyclopedia. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
8. Druskin M. Sobraenie sochineniy [Collected works]: in 7 vol. St. Petersburg: Kompozitor, 2009. Vol. 4. 584 p.
9. Fisher-Diskau D. Po sledam pesen Shuberta (fragmenty) [Following in the tracks of F. Schubert's songs (fragments)]. In: Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran [Performing art of the foreign countries]: articles and materials. Moscow: Muzyka, 1981. Issue 9. Comp. by Ya. Mil'shteyn. Pp. 169–234.
10. Savenko S. Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]. Chelyabinsk: Arkaim, 2004. 288 p.
11. Smirnov-Sadovskiy D. (Smirnov D. N.) Elegiya Dzh. F. K. – U. Kh. Oden [Elegy J. F. K. – W. H. Auden]. URL: <https://poesia.ru/works/55549> (date of application: 01.08.2023).
12. Coleman J. Elegy for J. F. K. In: The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell, P. O'Horgan. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. P. 147.

Жабинский Константин Анатольевич
старший преподаватель, библиограф
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388

Konstantin A. Zhabinsky
Senior lecturer, Bibliographer
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
zhabinsky55@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2843-3388