

М. И. Катунян

«Весна священная» Стравинского в эпистолярном наследии Дебюсси

Аннотация

В статье анализируется переписка Дебюсси в ракурсе тем *феномен Стравинского* и *Весна священная*, которые он обсуждает с рядом корреспондентов, включая самого Стравинского. В письмах бросаются в глаза весьма противоречивые характеристики *Весны священной*. Автор предлагает искать причины не в самой музыке балета и рассматривает ряд позиций: выход в сферу имперсонального; возросшая дистанция между автором-субъектом и объектом изображения; сдвиг в сторону нового типа художников, которые не сочиняют, а строят музыку. Всё это Дебюсси, композитору постромантической эпохи, было чуждо. Хотя он и оценил смелость «расширения границ дозволенного».

Ключевые слова: письма К. Дебюсси, письма И. Ф. Стравинского, С. П. Дягилев, «Русские сезоны», русская музыка, русско-французские музыкальные связи.

М. I. Katunyan

The Rite of Spring in Debussy's Epistolary Heritage

Summary

This paper analyses Debussy's letters in the aspect of the themes *The Stravinsky Phenomenon* and *The Rite of Spring* which he discusses with a number of his correspondents including Stravinsky himself. What immediately arrests attention in his letters are rather contradictory characteristics of *The Rite of Spring*. On the one hand, we read the acknowledgement of Stravinsky's talent, interest in his successes. On the other, there are stinging remarks. *The Rite of Spring* came to be an object of his serious reflections and of alarming forecasts concerning the 20th century music developments.

This author proposes looking for them not in music. A number of positions are listed in this paper: entry into the sphere of impersonal in the world view area; the grown distance between the author-subject and the object; the shift toward a new type of artists who do not compose, but construct music. All this was alien to Debussy, a composer of the post-Romantic epoch with his "ardent passion for music". However, he appreciated the daring "widening of the limits of the permissible".

Keywords: letters of K. Debussy, letters of I. f. Stravinsky, S. P. Diaghilev, Russian Seasons, Russian music, Russian-French musical connections.

DOI: 10.48201/22263330_2022_40_44
УДК 78.071.1:78.072.3
ББК 85.3

Статья поступила: 16.11.2022

Суждения Дебюсси о музыке Стравинского весьма противоречивого свойства:

в его письмах можно встретить высказывания то колкие, то снисходительные, то сочувственные, то весьма хвалебные. Впору усомниться: принадлежат ли они одному и тому же человеку? Может сложиться впечатление, что феномен Стравинского стал для Дебюсси некой проблемой, которую он обсуждает с целым рядом корреспондентов. В их числе — его ближайшие друзья: писатель Робер Годэ, композитор и дирижёр Андре Каплэ, издатель Жак Дюран; это и сам Стравинский.

Большинство суждений касается «Весны священной». Выражения «прекрасный кошмар», «дикий», «свирепый», «ужас», «молодой дикарь» вышли из-под пера Дебюсси вместе с такими словами: «я <...> жду её представления, как ребёнок-лакомка ждёт обещанных сладостей» [1. С. 193], или «в царстве звуков Вы намного расширили границы дозволенного» [1. С. 205], или (о самом авторе): «он есть нечто небывалое» [1. С. 254]. И даже более того: «Дорогой Стравинский, вы великий художник. Будьте же со всей мощью вашего гения великим Русским художником» [1. С. 249]. Оценки и того, и другого рода Дебюсси адресовал и лично Стравинскому, так что подозрения его в неискренности, как и в непоследовательности или в подверженности минутному настроению, а уж тем более в «комплексе Сальери», отпадают сами собой. Двойственность содержится уже в самом первом впечатлении от «Весны священной», которое Дебюсси ещё в 1912 году, после того, как они вдвоём со Стравинским сыграли партитуру, выразил автору в виде оксюморона: «прекрасный кошмар».

Двойственное впечатление было не только у Дебюсси. Редким исключением в своей однозначности было мнение у А. Н. Скрябина, о котором Стравинский пишет: «Он пришёл в ужас от „Весны священной“» [4. С. 47].

Зато многие высказывались на удивление единодушно, словно соревнуясь в парадоксальности и изобретательности выражения весьма и весьма смешанных чувств.

Джакомо Пуччини: «Музыка ужасна, но вместе с тем весьма талантлива» [4. С. 145].

Анатолий Луначарский: «Смело до безобразия» [5. С. 569].

Вячеслав Каратыгин: «Впечатление ошеломляющее, но двусмысленное» [5. Т. II. С. 587].

Дебюсси в этом ряду был лишь первым, кого Стравинский познакомил со своим произведением.

Сложными, однако, были высказывания Дебюсси не только о музыке Стравинского, и притом не только о «Весне священной», но и таинственно витиеватая линия отношения к младшему собрату. Стравинский вспоминает свою первую встречу с Дебюсси на премьере «Жар-птицы» в Париже во время «Русских сезонов» Дягилева (1910):

«Великий композитор милостиво отозвался о музыке балета, закончив свои слова приглашением отобедать с ним. Через некоторое время, когда мы сидели в его ложе на спектакле „Пеллеаса“, я спросил, что он на самом деле думает о „Жар-птице“. Он сказал: “Что Вы хотите, надо же с чего-то начинать”» [4. С. 140].

1910 год. Завтрак у Дебюсси после премьеры:

«Дебюсси подарил мне в тот день трость с нашими инициалами на монограмме» [4. С. 146].

Это воспоминание дорогого стоит, оно десятикратно искупает небрежно брошенную предыдущую фразу мэтра: подарок с символическим соединением двух вензелей надо было задумать, заказать изящное выполнение, приурочить к приёму в доме.

Дебюсси, как и Пуччини и Равель, навещал Стравинского в парижской больнице, когда тот заболел тифом (1913).

Ещё несколько воспоминаний Стравинского о Дебюсси:

«Он говорил низким, спокойным голосом. И концы его фраз часто бывали неразборчивыми — это было к лучшему, так как в них часто содержались скрытые колкости и неожиданные словесные подвохи» [4. С. 146].

«У меня создалось впечатление, что он не слишком интересовался музыкальными новшествами; моё появление на музыкальной арене, казалось, шокировало его» [4. С. 146].

Итак, с одной стороны, мы читаем у Дебюсси признание неоспоримого таланта молодого Стравинского, интерес к его успехам и участие в нём, с другой — колкие замечания и отмеченный современниками «шок». Дебюсси не выступал с публичной критикой «Весны священной», но она стала предметом его серьёзных размышлений, а возможно, и комплексов, но, по-видимому, главное — тревожных прогнозов относительно путей музыки в XX веке.

Стравинский знал о противоречивых высказываниях Дебюсси. Размышляя об этом, он вспомнил слова Вирджила Томсона о том, что будто он своим появлением «„поверг Клода Дебюсси в страшную панику“» [6. С. 394]. На это у Стравинского было возражение:

«„Весна“ не должна была бы показаться Дебюсси столь уж новой; ведь он не мог не услышать в ней и свой вклад» [6. С. 394].

Позволим себе не согласиться с автором «Весны»: нового в ней гораздо больше, чем сказано. В новом — более глубокие причины, породившие внутренние трудности Дебюсси в решении для самого себя дилеммы «за» или «против». Они — не в языке, не в сюжете, они вообще не на виду, а как бы в другой плоскости.

Причины следует искать даже не в самой музыке «Весны священной», а в *отношении к музыке*, и не только Стравинского, но и вообще нового поколения композиторов, к которому Стравинский принадлежал, а значит — в предвидении будущего музыки.

Попытаемся сформулировать их и рассмотреть подробнее.

Новый тип художника XX века

Различие в отношении к искусству характеризует Дебюсси в письме Стравинскому (1913): *«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»* [1. С. 205].

Выражение «мне, сохраняющему горячую страсть к музыке» является ключевым. Художник хоть и *постромантической* эпохи, Дебюсси нёс в себе чувство аполлонического отношения к музыке — как к служению Высокому. Служение музыке — слова, не раз появляющиеся в письмах и статьях, где с помощью них Дебюсси оценивает то или иное художественное явление. Так, в одной из статей о Вагнере, которого он, пользуясь всяким случаем, страстно критиковал, главным обвинением было:

«Вагнер никогда не служил музыке <...> Музыка надолго сохранила след вагнеровской хватки» [2. С. 67–68].

Поэтому, когда в связи с «Петрушкой» Дебюсси написал Стравинскому:

«Ваше посвящение ставит меня на слишком видное место в искусстве, которому мы оба ревностно служим», —

это прозвучало пусть и несколько пафосно, но зато совершенно искренне, а главное — он дал понять, что видит в Стравинском соратника. Сколь разительными покажутся слова Дебюсси о своём молодом собрате, каким он виделся ему уже после «Весны священной»:

«Это избалованное дитя, сующее иногда пальцы в нос музыке» [1. С. 254].

«Тектонический сдвиг» в музыкальном языке «Весны священной», на котором не сочиняют, но которым строят музыку, значил для Дебюсси иное отношение к искусству: Дебюсси служит искусству, а Стравинский искусство делает. Об этом свидетельствует закон композиции XX века, сформулированный именно Стравинским:

«Моя манера вытекает из моих личных взаимоотношений с музыкальным мате-

риалом. Я отдаю себе отчёт в нём. Через материал я открываю свои законы» [4. С. 182].

Быть может, Дебюсси почуял в этом нечто, напоминающее вагнеровскую хватку? Но нет, это выражение художников XX века: «сделанность вещи» — слова Павла Филонова, адресованные произведению живописи¹.

Художник и объект

Другая причина — увеличение дистанции между автором-субъектом и объектом, образом мира. Это иная оптика художника XX века. Удаление от объекта изображения означает принятие позиции наблюдателя по отношению к нему. Заметим, автору «Пеллеаса» эта позиция вовсе не чужда. Он тоже удаляется от человека, от психологии, от прямого контакта с объектом. Объект, увиденный с дистанции, статичен, как статичен он в умозрении. Вне времени он видится весь сразу, со всей своей цельностью и сутью, которую Дебюсси прозревает интуитивно. Показательно, что ещё до «Пеллеаса» он мечтал о таком либретто, в котором автор не договаривал бы всего полностью:

«Моим поэтом сможет стать только тот, кто <...> придумает для своей пьесы действующих лиц без прошлого и без указания на время действия» [1. С. 41].

Так художник-импрессионист этой поры, удаляясь от предмета, редуцирует его до одного знака — в цветовое пятно (Моне) или в геометрическую структуру (Сезанн). Удаляясь от предмета ещё на несколько стадий, мы подойдём к точке «нуль» Малевича и к его супрематизму: живописной субстанции и структуре в беспредметном пространстве.

В «Весне священной» Стравинский по сравнению с Дебюсси резко шагнул ещё дальше от предмета, от эмоций, от психологии. От человека-индивида к человеку вообще — внеиндивидуальному, внеперсональному, в метафизическое, антропологическое, в человеческое как природно-стихийное, хтоническое, ещё не отделённое от природы самосознанием, а слитого

единым телом с природой, с землёй, с космосом, с которыми он осуществляет связь через ритуалы.

Если у Дебюсси чувственно-предметное (но уже менее личностное) восприятие объекта соединяется с умозрительной его передачей, в преломлении, вне времени, в статике, то у Стравинского объект уже показан внесубъективно и внечувственно. В «Весне священной» его объект — ситуация, обряды. Он наблюдает их с надвременной точки, не соприкасаясь с ними ни чувственно, ни эмоционально. Его взгляд расфокусирован, так что и наблюдателя как будто нет. Нет автора-демиурга. Нет субъекта. Словно всё снято объективной кинокамерой, даже не одной, а несколькими, стереоскопично, с документальной чёткостью. Пафос сострадания снимается сам собой. Для Дебюсси пафос ещё актуален, хотя бы в «Пеллеасе». Отсюда расхождение между двумя типами художника: «сверхчувствительный» субъект-философ — Дебюсси и «жесткий механизм» [1. С. 254] — Стравинский.

Эту новизну не заметить было невозможно. Её заметил и Дебюсси, и не только он. О ней, как о новой тенденции в искусстве, пишет Прокофьев в письме к Мясковскому: «Самое передовое течение, которое исповедуют Стравинский и Дягилев, теперь такое: долой патетизм, долой пафос...» [Цит. по: 5. Т. II. С. 327].

Высокое и примитив

Вопрос эстетизма для Дебюсси тоже не в прошлом. Образ мыслится им только в изящных, изысканно эстетических одеждах. И хотя Дебюсси и сам противник академической школы, рамки искусства для него незыблемы и прочно связаны с понятием *высокого*. Их он не переступает. Французская, да и европейская вообще, традиция, вероятно, была далека от интереса к своей архаике. Зато русская школа тяготела к старине постоянно, хотя поэтизировала её. В этом она по-своему эстетизировала её не без помощи «немецкой» гармонии (критиками чего выступали князь В. Одоев-

ский и Г. Ларош). Стравинский, объединив дистанционную расфокусированную оптику с архаическим обрядовым материалом, вышел к горизонтам эстетики *примитива*, с невозмутимостью ломая традицию. Тогда это было для многих неприемлемо: оно расценивалось как покидание идеала и критиковалось за эстетическое *снижение*. «Весна священная» была для Стравинского протестным манифестом. Прежде всего, по отношению к академическому искусству. Поэтому, например, станковая живопись Бакста не вызывала его восхищения: она «отражала всё то в русской жизни, против чего восставала „Весна священная“» [4. С. 78].

Отсюда опора на обрядовые первообразцы (мелодические и структурные), на архетипы, в искусстве академическом скрытые в глубине, но в первобытном искусстве лежащие на поверхности, — даже не искусстве, оно таковым и не было — в первобытном синкретическом сознании архаического человека и во всех ритуальных формах его жизни. Остинатность, репетитивность, вариантность, цикличность (хороводы), бинарность (состязание «Игра двух городов») — это и есть архетипы, первоструктуры, которыми оперирует Стравинский.

В те же 1910-е годы, когда Стравинский писал балеты для «Русских сезонов», русские художники и поэты кубофутуристического круга обращались к архаике, к народным образцам примитивного искусства, к древним иконам, к уличному фольклору, к бытовой городской культуре. Как пишет Д. Сарабьянов,

«Ларионов, Гончарова, Шевченко и другие теоретики неопримитивизма настаивали на том, что все открытия новых направлений являются лишь повторением того, что уже имело место в примитивных искусствах. Гончарова видела прототип кубизма в скифской скульптуре. Шевченко считал, что все новейшие течения имели источники в древности, а следовательно, — в примитивных художественных формах, “так как каждое искусство, каково бы оно ни было, начинается с примитива”» [3. С. 331].

В примитивизме «Весны священной» критика услышала шумы современной цивилизации. Луначарский писал:

«Музыка Стравинского полна диких и грубых, монотонных и неуклюжих ритмов. Инструменты оркестра часто теряют перед нами свою знакомую нам индивидуальность, и тембры их сливаются в какие-то новые, завывающие, клокочащие, теряющие характер тона и переходящие в комбинации шумов. Может быть, это уже не музыка. Может быть, за этим остается один шаг до введения в практику самих шумов: инструментов, которые будут трещать, выть, шипеть, визжать, дребезжать и т.д. Во всяком случае ритмы и гармонии (если это слово может быть тут употреблено) Стравинского значительны. Они живописуют, и не только живописуют, но и дают нам заглянуть в тёмные звериные шкуры» [Цит. по: 5. Т. II. С. 569].

Критик А. Коптяев уже откровенно причисляет Стравинского к футуристам:

«Теперь он, вероятно, примется за изображение автомобилей и аэропланов по рецепту Маринетти...» [Цит. по: 5. Т. II. С. 585].

Неслучайно Стравинский был так популярен среди итальянских футуристов. Описывая успех своего «Петрушки» в Женеве в 1915 году, он в письме к матери сообщает:

«Все итальянские футуристы были налицо и шумно меня приветствовали, Маринетти специально приехал из Милана для этого» [Цит. по: 5. Т. II. С. 310].

В направлении примитива пошёл и Нижинский, когда строил пластику и мизансцены своих балетов, в частности «Весны священной», по моделям примитивного искусства и обрядовым архетипам.

«По-дикарски... изящно»: к устранению недоразумений

Но вернёмся к обсуждениям и высказываниям. При внимательном чтении писем Де-

бюсси о Стравинском можно, однако, увидеть, что противоречия типа «лёд и пламень» — часто кажущиеся. Прежде всего надо отметить, что Дебюсси, характеризуя своему собеседнику молодого композитора, почти всегда горячо агитирует обратить внимание на его искусство. При этом легко различаются акценты, которые Дебюсси ставит в зависимости от того, к кому из адресатов он обращается — музыканту или немусыканту, и соответственно этому меняет тональность обсуждения от воодушевления к аналитически профессиональной отстранённости. По-видимому, здесь и кроется причина разных характеров его высказываний.

Так, в письме своему другу, 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...» [1. С. 158].

К слову сказать, весомость похвалы — «музыка не играет роли служанки танца» — должна быть оценена в самых высоких степенях. Как известно, в вагнеровском проекте *Gesamtkunstwerk* музыка утратила статус абсолютной, за что Дебюсси его горячо критиковал. У Стравинского же статус самооценности музыки Дебюсси признаёт непоколебленным, и именно это в первую очередь ему дорого в партитуре молодого дебютанта. В письме писателю и другу Роберу Годэ (18 декабря 1911) тон весьма добродушный.

«Знаете ли вы, что недалеко от вас, в Кларане, живёт молодой русский музыкант Игорь Стравинский, прирождённый 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 заключённой в нём эмоции. Нет ни предосторожностей, ни претензий. По-детски

и по-дикарски, но композиторский почерк его чрезвычайно изящен. Если вы сможете с ним познакомиться, то сделайте это без колебаний» [1. С. 187].

«По-дикарски» здесь и далее следует понимать: смело и с наивным бесстрашием переходить границы дозволенного («ни предосторожностей, ни претензий»). Так что невольный оксюморон — *по-дикарски... изящно* — обернулся изысканнейшей похвалой.

Родственна по интонации статья Дебюсси-журналиста 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» [2. С. 193].

Совсем иной стиль отличает письмо Дебюсси другому своему другу, но уже композитору и дирижёру Андре Каплэ (29 мая 1913):

«„Весна священная“ — это нечто необыкновенно свирепое... Если хотите, вот дикая музыка со всем современным комфортом!» [1. С. 196].

Для правильного понимания столь озадачивающего, на первый взгляд, высказывания надо вооружиться знанием контекста: кому, когда и в какой ситуации было написано это письмо.

Начнём с проставленной в нём даты: 29 мая 1913 года, по которой мы узнаём, что оно написано в день премьеры «Весны священной». Оно адресовано дирижёру, музыканту-профессионалу и к тому же близкому другу. Фраза написана отдельным абзацем, без вступления и развития мысли. Спешно и деловито. Краткой характеристикой. Так информацию не подают. Так отвечают на вопрос, который мог быть задан собеседником-адресатом примерно так: мол, что это за музыка? стоит ли идти? Писалось письмо, очевидно, в первую половину дня, так как Дебюсси, получив на него ответ с очередным вопросом — теперь уже о билетах, срочно шлёт второе письмо:

«Стравинский смог дать мне только три места подряд, но он предлагает вам кресло рядом со своей женой. Если хотите, то возьмите билет немедленно» [1. С. 196].

Контекст совершенно ясен. Дебюсси описал другу то, что предстоит услышать на вечерней премьере. Ожидалась сенсация. Такой взрывной характеристикой он убеждает Каплэ во что бы то ни стало пойти вечером в Театр Елисейских полей на «Весну священную» и хлопотал перед Стравинским о билетах для него. За время между двумя письмами он уже успел списаться со Стравинским и договориться о билетах для Каплэ.

И второе. Эта маленькая аннотация высказана человеком, причастным к событию. Дебюсси ходил едва ли не на все репетиции и, как вспоминает Стравинский, «был полон энтузиазма». Музыка «Весны» Дебюсси знал ещё за год до премьеры, когда Стравинский после окончания работы над балетом в 1912 специально ездил в Париж показывать ему, и они на двух роялях его играли. Именно тогда Дебюсси и пережил от «Весны священной» «прекрасный кошмар». О чём и писал: «я <...> жду её представления, как ребёнок-лакомка ждёт обещанных сладостей» [1. С. 193].

В итоге экстравагантное выражение предстает в ином свете: архаика в соединении с современной техникой письма — если перевести на сегодняшний язык.

Итак, перед нами никак не критика. Наоборот. Приближалось самое громкое событие года — дягилевские «Русские сезоны-1913». «Жёсткая» фраза Дебюсси — не что иное, как рекламный ход: хлётким слоганом сагитировать коллегу не пропустить премьеру «Весны священной». Добавил при этом — «немедленно» взять билет. Вспомним «познакомьтесь с ним без колебаний» в письме Роберу Годэ [1. С. 187].

«Ход» сработал настолько точно, что уже после премьеры между Дебюсси и Каплэ завязался продолжительный обмен суждениями о феномене «Весны». Прошел почти месяц после премьеры, а Дебюсси всё занят мыслями о произошедшем событии. Он пишет Каплэ:

«Я приберёг для вас чтение „Весны священной“, которая не может не взволновать вас»² (23 июня) [1. С. 199].

Так мы понимаем, насколько взволнован был он сам.

Сопоставим другие высказывания Дебюсси о Стравинском и о его музыке. В письме писателю и другу Роберу Годэ (18 декабря 1911) есть фраза:

«По-детски и по-дикарски, но композиторский почерк его чрезвычайно изящен» [1. С. 187].

Можно сказать, что выражение «дикая музыка со всем современным комфортом» — это парафраз той же мысли: стиль музыки и мастерство выполнения. Или: архаика и новаторский музыкальный язык.

Наконец, в письме к Роберу Годэ, 1916: три метафоры о музыке Стравинского при одной и той же мысли — не что иное, как ряды вариаций:

«...¹ Это избалованное дитя, сующее иногда пальцы в нос музыке. ² Он ещё и молодой дикарь в кричащих галстуках, ³ целующий дамам ручки, наступая притом им на ноги».

А в конце письма:

«Однако, повторяю ещё раз, он есть нечто небывалое!» [1. С. 254].

Надо отдать ему должное, Стравинский многое понимал мудро и многое принимал, не теряя пиетета к старшему собрату.

«Недавно я обнаружил неизвестное мне ранее сообщение очевидца — свидетельство иной реакции Дебюсси на меня, вернее на одно из моих сочинений. <...> Дебюсси слушал мою „Весну священную“. Драматург Ленорман наблюдал за ним и отдавал этому, наверное, большее внимание, чем слушанию моей музыки. “Дебюсси выглядел измученным и огорченным, — пишет Ленорман. — Его лицо выдавало скорбь, которую невозможно ни побороть, ни скрыть; скорбь творца, узревшего мир, совершенно отличный от его собственного; печаль человека, оказавшегося обойдён-

ным. Это было страдание художника при виде новых форм, определивших его же место в истории и границы его возможностей» [6. С. 394].

Комментарий Стравинского поразителен: «... именно такие реакции служат объяснением, почему Дебюсси во всех смыслах является первым музыкантом века» [6. С. 394].

Примечания

- ¹ «Творчество — есть сделанность, рисунок — есть сделанность, форма и цвет есть сделанность. Форма даётся упорным рисунком. Каждая линия должна быть сделана. Каждый атом должен быть сделан, вся вещь должна быть сделана и выверена. Основа живописи — сделанный рисунок и выявленный цвет, живопись — есть упорная работа цветом как рисунком над формой» [Филонов П. Сделанность. Пояснения к выставленным работам. 1928–1929. Цит. по: Интернет-ресурс: <https://www.philol.msu.ru/~rki/advance-guard/filonov.html>. Дата обращения 5.05.2022].
- ² Возможно, имелась в виду партитура.

Список литературы

References

1. Дебюсси К. Избранные письма / Сост., пер., вступ. статья и коммент. А. С. Розанова. — Л.: Музыка, 1986. — 288 с. [Debjussi K. Izbrannye pis'ma / Sost., per. vstup. stat'ja i komment. A.S. Rozanova. — L.: Muzyka, 1986. — 288 s.].
2. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / Пер. с франц. и коммент. А. Бушен. — М.; Л.: Музыка, 1964. — 279 с. [Debjussi K. Stat'i. Recenzii. Besedy / Perev. s franc. i komment. A. Bushen. — M.; L.: Muzyka, 1964. — 279 s.].
3. Сарабьянов Д. В. НеопрIMITИВИЗМ в русской живописи и футуристическая поэзия 10-х годов // Д. В. Сарабьянов. Русская живопись. Пробуждение памяти. — М.: Искусствознание, 1998. — С. 324–341 [Sarab'janov D. V. Neoprimitivizm v russkoj zhivopisi i futuristicheskaja poezija 10-h godov // D. V. Sarab'janov. Russkaja zhivopis'. Probuzhdenie pamjati. — M.: Iskusstvovoznanie, 1998. — S. 324–341].
4. Стравинский И. Ф. Диалоги. — Л.: Музыка, 1971. — 415 с. [Stravinskij I. F. Dialogi. — L.: Muzyka, 1971. — 415 s.].
5. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами: Материалы к биографии: В 3 т. — Том II: 1913–1922 / Сост., текстолог. ред. и комм. В. П. Варунца. — М.: Композитор, 2000. — 800 с. [Stravinskij I. F. Perepiska s russkimi korrespondentami: Materialy k biografii: V 3 t. — Tom II: 1913–1922 / Sost., tekstolog. red. i komm. V. P. Varunca. — M.: Kompozitor, 2000. — 800 s.].
6. И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстолог. ред., комм., закл. статья и указатели В. П. Варунца. — М.: Советский композитор, 1988. — 501 с. [I. Stravinskij — publicist i sobesednik / Sost., tekstolog. red., komm., zakl. stat'ja i ukazateli V. P. Varunca. — M.: Sovetskij kompozitor, 1988. — 501 s.].