

ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.137-148

Классики отечественной музыки XX века
Авторский цикл лекций

The Classics of 20th Century Russian Music
Authorial Cycle of Lectures

А.И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова

г. Саратов, Россия

ORCID: 0000-0003-4544-4791

alexdem43@mail.ru

ALEXANDER I. DEMCHENKO

Saratov State Conservatoire
named after L.V. Sobinov

Saratov, Russia

ORCID: 0000-0003-4544-4791

alexdem43@mail.ru

Творчество И.Ф. Стравинского

Лекция доктора искусствоведения, профессора А.И. Демченко в максимально компактной форме освещает эволюцию творчества выдающегося композитора. Основные её этапы соответствуют трём разделам данного текста: «Стравинский русского периода», «Неоклассицизм Стравинского» и «Позднее творчество Стравинского».

В ходе изложения предполагается прослушивание ряда музыкальных фрагментов, призванных дать хотя бы самое общее представление о диапазоне художественных исканий композитора.

Публикация адресована студентам консерваторий и вузов искусств*.

Ключевые слова:

Игорь Стравинский, неоклассицизм, лекция о Стравинском, русский период творчества Стравинского, поздние сочинения Игоря Стравинского.

The Musical Legacy of Igor Stravinsky

The lecture of Doctor of Arts, Professor Alexander Demchenko illuminates in a concise way the evolution of the music of the outstanding composer, the main stages of which correspond with the three sections of this text: "Igor Stravinsky of the Russian period," "Igor Stravinsky's Neoclassicism" and "The Late Works of Igor Stravinsky."

The exposition of the topics includes listening to a number of musical fragments meant to give a general perception of the range of the composer's artistic endeavors.

The publication is addressed to students of conservatories and artistic institutions of higher education**.

Keywords:

Igor Stravinsky, neoclassicism, lecture about Stravinsky, the Russian period of Stravinsky's music, the late music of Igor Stravinsky.

Для цитирования/For citation:

Демченко А.И. Творчество И.Ф. Стравинского // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 137–148.

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.137-148.

* Публикация с музыкальными фрагментами сочинений расположена на сайте электронной версии журнала ИКОНИ по адресу: journaliconi.com

** The publication and lecture with musical fragments of compositions is located on the site of the electronic version of the ICONI journal at: journaliconi.com



Стравинский русского периода

Игорь Фёдорович Стравинский (1882–1971) родился в семье известного оперного баса Фёдора Игнатьевича Стравинского, который по своим эстетическим принципам считается непосредственным предшественником Ф.И. Шаляпина. Отец пел в Мариинском театре, то есть на главной императорской сцене России того времени, благодаря чему происходило естественное приобщение сына к высокому академическому искусству.

С раннего детства Игорь Стравинский впитывал богатейшие впечатления и от общей художественной культуры Петербурга. И не только художественной — судьбе было угодно, чтобы он окончил юридический факультет Петербургского университета.

Но в собственно музыкальном плане Стравинский как профессиональный музыкант и композитор оказался до известной степени почти самоучкой. Его образование ограничилось частными уроками игры на фортепиано в детстве и затем, уже в 20-летнем возрасте, частными же уроками по композиции у Н.А. Римского-Корсакова.

Так что, в сущности, всего основного он добился путём самообразования. И добился настолько, что со временем его художественный опыт стал настоящей школой едва ли не для любого композитора XX века, а кроме того, он профессионально выступал в качестве пианиста и дирижёра (главным образом с исполнением собственных сочинений) — причём следует признать, что его интерпретации во многих случаях сохраняют значение эталона.

Таким образом, творческое восхождение Стравинского к самым большим высотам искусства — одно из ярких свидетельств первостепенной роли природной одарённости и того, чего можно добиться неустанным трудом в избранном направлении. С другой стороны, в его творческой эволюции отразилось прак-

тически всё существенное для развития искусства от рубежа веков до второй половины прошлого столетия.

Когда мы говорим *от рубежа веков*, то имеется в виду поздняя, завершающая фаза Классической эпохи. Фаза эта приходится на самый конец XIX и самое начало XX столетия. И на первых порах Стравинский заявил о себе как «правоверный» ученик и последователь русской музыкальной классики — музыкальной классики прежде всего в её петербургской ветви и более всего в варианте стиля Римского-Корсакова, которого называл своим духовным отцом.

От Римского-Корсакова он унаследовал пристрастие к красочному колориту и к так называемому попевочному тематизму с соответствующей филигранной комбинаторикой кратких звуковых «ячеек». Помимо этого, Стравинский испытал частичное влияние Скрябина и французского импрессионизма.

Но главенствовала стилистика позднего русского академизма, что было увенчано большой Симфонией *Es-dur*. Написанная в 1907 году, она подытожила процесс профессионального композиторского созревания, протекавший на протяжении пяти лет (первые его сочинения появились в 1902 году, и преобладала на данном этапе вокальная миниатюра).

Перелом художественного мышления намечился в 1908 году, когда из-под пера Стравинского вышла оркестровая фантазия «Фейерверк», которая как бы балансирует между классикой и новыми веяниями. А в следующем, 1909 году, ставку на безвестного начинающего автора делает гениальный антрепренёр, инициатор и руководитель «Русских сезонов» в Париже Сергей Дягилев.

Для Стравинского это был поистине судьбоносный момент. С блеском решив поставленную перед ним задачу, он на многие годы обрёл в лице Дягилева влиятельного друга и сподвижника, который прорубил ему «окно в Европу» (воспользуемся пушкинским словом о Петре I) и

способствовал мировой славе композитора, добытой в считанные три года (с 1910 по 1913).

Судьбоносность состояла и в том, что Дягилев заказал Стравинскому балет. И именно балету суждено было стать в творчестве композитора безусловно ведущим жанром. Следует признать, что в немалой степени благодаря усилиям Стравинского балет в XX столетии стал вообще ведущим музыкально-театральным жанром, оттеснив с этих позиций оперу. Подсчитано, что на музыку Стравинского в общей сложности сделано свыше 40 хореографических постановок (включая и произведения, не предназначенные композитором для сцены).

Первой в ряду балетных партитур стала «Жар-птица». Дягилев мечтал о феерически ярком, сказочно красочном спектакле на русскую тему, и композитор в своей музыке дал ему всё необходимое. Однако в этой партитуре за живописной зрелищностью прослушивается очень важная для того времени идея расслоения жизненного потока на противостоящие друг другу сущности — те сущности, которые несколько позже стали обозначать размежеванием понятий *старый мир* — *новый мир*, что претворено через поляризацию стилевых наклонов.

С одной стороны, это рвущаяся на поверхность бытия грубая, топчущая массовая стихия, получающая своё открыто одиозное выражение в сцене «Поганый пляс Кашеева царства».

С другой стороны — закатные, прощальные краски, резонирующие с образом уходящего жизненного уклада и свойственных ему идеалов благородства, красоты, человечности, что приобрело законченные очертания в номере «Колыбельная Жар-птицы». Её проникновенная печаль и блёклые, гаснущие тона совершенно типичны для трактовки жанра колыбельной в русской музыке рубежа XX века — это колыбельная осыпающей, избываемой жизни, колыбельная жизненного исхода.

«Жар-птица». Колыбельная
В. Валек (1.56)

«Жар-птица» открыла так называемый русский период творчества Стравинского — период, который наиболее ярко представлен именно в балетных партитурах, а к ним, помимо «Петрушки» и «Весны священной», часто причисляют такие театральные произведения, как «Байка» (авторское обозначение — *Весёлое представление с пением и музыкой*), «История солдата» (*Сказка читаемая, играемая и танцуемая*), «Свадебка» (*Хореографические сцены с пением и музыкой*).

Итак, русский период — период, когда во главу угла было поставлено национальное начало и разрабатывалось оно совершенно по-новому, с чрезвычайной акцентированностью и очень многообразно.

Если взять балет «Петрушка» (1911), то его резко выраженная новизна состояла в том, что Стравинский открыл здесь «шлюз» низовому, «просторечному» музыкальному материалу, который до этого считался по меньшей мере сомнительным, нежелательным и более того — даже недопустимым в «высоком» академическом искусстве. Имеются в виду расхожий городской фольклор, гармошечные наигрыши, избитые клише бытового музицирования и т. п. Композитор выплеснул этот материал на страницы своей партитуры «живьём», во всей его натуральной неприглаженности, но вместе с тем поэтизируя его посредством затейливого «раскрашивания».

В одном из фрагментов 1-й картины балета мастерски воспроизводится гармошечный наигрыш по мелодии «Не слышно шуму городского» и столь же мастерски, искусно декорируется отчётливо представленная здесь эстетика примитива.

«Петрушка», 1 картина
К. Иванов (1.18)

И опять-таки (подобно тому, что было отмечено в «Жар-птице») всё здесь далеко не так просто, как может показаться на первый взгляд. Перед нами вроде бы «Потешные сцены» (это авторский подзаголовок) с их занятой, пёстрой праздничной кутерьмой («Народное гуляние на Масленой»), с банальной интригой любовного «треугольника» игрушечных персонажей. А на самом деле сквозь буффонный антураж высвечивается нештучная драма личности и с достаточной остротой ставится проблема её взаимоотношений с окружающей средой.

Вдобавок к этому возникает любопытная стилевая ситуация: если в массовых сценах при всей непривычности интонационно-тематического материала движение к новому происходит с постепенным «разгоном» («тяжёлая на подъём» толпа), то в обрисовке индивидуальных персонажей «темпы модернизации» идут с явным опережением.

Сказанное в первую очередь относится к Петрушке, который дал имя балету. Эпизод его появления во 2-й картине может дать представление о степени усложнённости звуковой ткани, насыщенной политональными эффектами, что так выразительно раскрывает подчёркнуто индивидуальный и чрезвычайно субъективный ракурс в характеристике главного героя (его *ego* подчёркнуто введением солилирующего фортепиано).

И обратим внимание на бесцеремонно-прямолинейный грохот солилирующего барабана, который всякий раз возникает в начале каждой следующей картины балета, как бы открывая занавес. Этот откровенно агрессивный грохот — из примет принципиально новой звуковой эстетики, а в некотором роде и «антиэстетики», получившей хождение в ряде течений художественного авангарда начала XX века.

«Петрушка», 2 картина
К. Иванов (1.24)

Но если в балете «Петрушка» стилистика в отдельные моменты опять-таки ещё балансирует между традиционным и качественно новым, то в «Весне священной» (1913) Стравинский перешагивает все мыслимые и немыслимые барьеры, выдвигаясь на данном этапе в положение безусловного лидера музыкального авангарда. Не случайно французский композитор Артюр Онеггер, говоря о коренном перевороте в сфере художественного мышления, сравнивал появление этого балета со взрывом атомной бомбы.

Авангардное «Весны священной» состояло в совершенно ином (в сравнении с классикой) подходе ко всем компонентам композиции: типы интонационности и тематизма, гармоническая вертикаль и сопряжение звуковых линий по горизонтали, трактовка динамики, тембра, формы и драматургии и более всего — ритм.

Этот ошеломляющий опус Стравинский создавал, как ему потом казалось, почти бессознательно. Впоследствии он писал: «Я был только сосудом, через который прошла „Весна священная“». И, наверное, это действительно был во многом интуитивный творческий акт, возникший на волне исключительного вдохновения.

Интуитивность творческого акта в данном случае как нельзя лучше соответствовала воплощению духа стихийности, который господствует в этой партитуре. То была стихия вырвавшихся на поверхность бытия *первозданных* сил. Вот почему, отталкиваясь от подзаголовка балета («Картины языческой Руси»), композитор опирается преимущественно на фольклорную архаику — подлинную или реконструируемую с помощью гениального воображения.

Воссоздавая вулканический выплеск этих *первозданных* сил, справляющих свой буйственный пир с абсолютной раскрепощённостью, Стравинский передаёт их самоутверждение — самоутверждение мощное, дерзкое, отметающее лютые условности и табу.

Но это была стихия начала XX века, века урбанистического существования, века машинных энергий. И в ряде эпизодов «Весны священной» отчётливо ощущима жёстко организованная пульсация ритмов эпохи «железа и стали».

«Весна священная». *Весенние гадания*
Е. Светланов (0.49)

В подобных страницах явственно ощущим тот воинственный пыл, который получил в XX столетии особую окрашенность в формах *милитаризма*. Тем самым премьеры «Весны священной», прошедшая в 1913 году, явилась непосредственным и до предела громогласным предвещанием Первой мировой войны, разразившейся год спустя.

Более того, эта музыка прозвучала пророчеством смертоносных баталей XX века вообще и большевистского террора в нашей стране в частности. Дело в том, что здесь в художественной форме была провозглашена столь свойственная прошедшему столетию «этика антигуманизма», заявившая о себе в разрушительных проявлениях и всевозможных актах насилия.

В музыке это передаётся через раскрытие стихии варварских побуждений, через разгул негативных эмоций и неистовые бушевания, а также через беспощадный силовой прессинг и обострённо диссонантную ткань (характерная для авангарда эмансипация диссонанса перерастает здесь в его настоящий апофеоз).

«Весна священная». *Шествие и Финал*
Е. Светланов (2.40)

Русский период как период интенсивно и кардинально новой разработки национального начал продолжался у Стравинского относительно недолго, около десятилетия, и разворачивался он в основном в 1910-е годы. Как раз на это десятилетие приходится и основная фаза развития

одного из самых важных направлений мировой музыки начала XX века.

Имеется в виду *неофольклоризм*. Это понятие с приставкой *нео* призвано обозначить *новый* характер взаимоотношений композитора и фольклора — новый в сравнении с тем, что наблюдалось в этой сфере до XX столетия. Новое состояло в следующем:

– полная свобода, с которой композиторы оперировали фольклорным материалом или тем материалом, который они создавали по моделям народного творчества;

– столь же свободное применение средств и приёмов новейшей композиторской техники;

– преимущественное обращение к тем пластам фольклора, которые до этого не использовались в академических жанрах (чаще всего архаичные или, напротив, совсем недавнего происхождения).

Все эти основополагающие принципы наилучшим образом реализованы в принадлежащих Стравинскому сочинениях подобного плана, и он по праву считается ведущим представителем неофольклоризма начала XX века.

Музыка Стравинского русского периода отличается исключительной свежестью, подчёркнутым своеобразием (нередко более уместно слово *своеобычие*) и беспрецедентной новизной (вплоть до заведомой уникальности образно-стилевого профиля). Этим он зачастую раскрывал в натуре русского человека неожиданные грани и вместе с тем нечто коренное, корневое, восходящее к глубинным архетипам народно-национального.

В частности Стравинский активно возрождал интонационно-жанровые формы, связанные с давно исчезнувшим искусством скоморохов. В театральном представлении «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1916) он дал целостную реконструкцию скоморошьего действия, и скоморошина в различных её обликах в обилии рассеяна по многим другим его произведениям.



Симфонии духовых (начало)
Л. Пешек (1.09)

Написанные в 1920 году, «Симфонии духовых» в известной мере обозначили определённый водораздел в творчестве Стравинского. Уходило в прошлое его «русофильство» и всё более выдвигалось на передний план западноевропейское, что преломилось в драматургии «Симфоний духовых» весьма примечательно.

Многое здесь основано на поочерёдном контрасте скоморошьих погуток и песнопений в духе католического хора-ла. Соответственно этому один и тот же инструментарий трактуется как набор дудок и жалеек либо звучит в подражание органу. И в ходе сопоставления этих двух пластов верх одерживает католическая хоральность.

Определённую роль в происходившей переориентации играли жизненные обстоятельства — со времени «Жар-птицы», то есть с 1910 года, Стравинский по долгу находился за рубежом, а с 1914-го он окончательно перемещается на Запад.

Но существеннее было другое: для его творчества «золотоносная жила» русских народно-национальных истоков постепенно и неизбежно исчерпывала себя. И практически всё из того, что позднее он пытался писать в духе *à la russe*, не идёт ни в какое сравнение с ранними опытами.

Разворачиваясь в 1920-е годы лицом к Западу, композитор поначалу ищет в его обличье то, что прежде он искал и в русском музыкальном материале — нечто экстраординарное, неожиданное, особенное. Так, к примеру, его весьма заинтересовал джаз, и в ряде сочинений он осваивал свойственные этому стилю острую ритмику, пряную гармонию, специфическую тембровую палитру, импровизационное начало.

Или такой, совершенно особого рода, ракурс. Первая мировая война воспринималась многими как событие чудовищное по своим неслыханным масштабам,

по разрушительным последствиям и по самим способам уничтожения людей (пулемёты, танки, самолёты, применение отравляющих газов). Она оказала сильнейшее разлагающее воздействие на умы и души людей (в том числе появилось так называемое *потерянное поколение*).

Стравинский, как и некоторые другие творцы искусства послевоенного времени, чутко фиксировал падение индекса нравственных ценностей, разгул аморализма, широко вошедшие в человеческий обиход проявления распущенности и цинизма. В его музыке воспроизводятся типажи из городской подворотни, всякого рода «тёмные личности», «прожжённые бестии» и соответственно этому — широко распространившиеся тогда «хулиганские мотивы».

Один из примеров такой образности находим в балете «Пульчинелла» (1920). Причём стоит подчеркнуть, что, формируя подобную образность, композитор исходит из тематизма, почерпнутого в итальянской музыке первой половины XVIII века, однако поданного в кардинально трансформированном виде.

«Пульчинелла», № 7
Г. Рождественский (1.29)

Неоклассицизм
Стравинского

В те же 1920-е годы, вместе с общим поворотом от «языческой Руси» в сторону Западной Европы, началось движение музыкального языка Стравинского от стихийно-варварской образности к «цивилизованным» формам художественного высказывания.

С наибольшей очевидностью данный процесс проходил в русле *неоклассицизма*. И как это было в отношении неофольклоризма начала XX века, опять-таки приходится признать, что и в сфере неоклассицизма результативность Стравинского в сравнении с другими



композиторами была наивысшей, и он по праву считается не только основоположником, но и ведущим представителем этого, пожалуй, самого влиятельного художественного направления середины XX столетия.

Приступая к формированию неоклассицизма, композитор поначалу нередко создавал весьма причудливые гибриды, скрещивая старинные стили (главным образом в варианте необарокко) с тем, что шло от звуковой экспансии и брутализма 1910-х годов.

В данном отношении очень показательны его фортепианные сочинения середины 1920-х годов, где тембр рояля зачастую подаётся в чрезвычайно резком, жёстком, подчёркнуто ударном качестве. Совершенно показательным можно считать финал Фортепианной сонаты (1924) — в некотором роде образец ультрамодернизированного бахианства, насыщенного остроимпульсивной, неистовой энергетикой.

Соната для фортепиано, III часть
А. Ведерников (0.52)

Свою законченную зрелость неоклассицизм как направление впервые приобрёл у Стравинского в опере-оратории «Царь Эдип». Созданная в 1927 году, она стала к тому же, пожалуй, самым первым из тех произведений, которые открывали горизонты музыкального искусства середины XX века (1930–1950-е годы).

Открывая эти горизонты, «Царь Эдип» утверждал важные «идеологемы» нового исторического периода. Его музыка вещала о необходимости преодоления индивидуализма и субъективной настроенности, столь свойственных предшествующему периоду, о необходимости выдвигания на передний план категорий объективного и общезначимого. Это подавалось как веление Истории — отсюда суровая категоричность тона, что акцентировано звучанием мужского хора и оркестра без струнных.

«Царь Эдип» (начало)
К. Анчерл (2.05)

Конечный пафос неоклассицизма Стравинского состоял в художественной репрезентации оснований европейской цивилизации. И эту репрезентацию композитор осуществлял планомерно, во всевозможных ракурсах. Так, «Царь Эдип» отсылал к самым далёким истокам европейской цивилизации — к греко-римской Античности (греческой трагедии Софокла, изложенной на латыни). Понятно, что это даётся с достаточной условностью, только «по тексту» (в буквальном смысле слова), поскольку музыкальное решение данной оперы-оратории опирается на широкий спектр стилевых моделей, простирающийся от барокко до оперных форм XIX века.

Следующим шедевром неоклассицизма Стравинского стала «Симфония псалмов». Она появилась в 1930 году, как раз на грани двух больших исторических периодов — начала XX века (1890–1920-е годы) и середины столетия (1930–1950-е). Здесь главной опорой музыкального языка становится католическая хоральность, восходящая к Средневековью и трактуемая как олицетворение духовной твердыни Западной цивилизации.

В претворении этого сакрального символа композитор настойчиво проводит мысль о нисходящей на людей Божьей благодати. После бушевавших в начале XX века «неслыханных пожарниц и невиданных мятежей» (А. Блок) самым желанным для человеческого духа оказывается смирение в умиротворяющем молитвенном приношении. В финале произведения это подчёркнуто ангельски чистым звучанием хора мальчиков и консонантной звуковой тканью.

«Симфония псалмов» (завершение)
И. Маркевич (2.10)

Наиболее плодотворная фаза развёртывания художественного потенциала

неоклассицизма Стравинского приходится на этап с конца 1920-х до середины 1930-х годов, что составило примерно такой же отрезок времени, что и пора цветения его неофольклоризма в 1910-е годы.

Одной из кульминаций данного направления в его творчестве можно считать балет «Игра в карты» (1936). Он особенно примечателен тем, что с наибольшей впечатляющей силой передал чрезвычайно характерную для 1930-х годов атмосферу поразительного жизнелюбия. Причём передал в формах широко распространившегося тогда жанрового синтеза, который можно обозначить словосочетанием *лирическая комедия*.

В этом балете своё совершенно органичное и очень эффективное выражение получили принципы излюбленного Стравинским «театра представления» (характерно принадлежащее автору пикантное определение жанра произведения — «*Балет в трёх „сдачах“*»). Комедийно-игровой характер спектакля активно поддержан закономерными здесь реминисценциями музыки Россини, в творчестве которого опера-буффа достигла своего пика.

«Игра в карты»
Е. Светланов (2.11)

Неоклассицизм середины XX века находился под эгидой более широкого понятия, весьма симптоматичного и для Стравинского, и для данного исторического периода вообще. Обозначим это понятие термином *классичность*.

Оно отнюдь не обязательно означает использование каких-либо стилей прошлого. Подразумевается ориентация на дух и принципы высокой художественной классики, что следствием своим имеет не разрыв с традициями, а творчество в согласии с ними, то есть отчётливую преемственность. В подобном контексте подлинную классичность могли обрести и совершенно современные по своей стилистике опусы.

В числе подобных опусов у Стравинского — Симфония в трёх движениях. Написанная в конце Второй мировой войны (1945), она явилась одним из итогов самой тяжёлой и кровопролитной батальной эпопеи человечества. Кроме того, она представляет собой красноречивое свидетельство того, что привычные для Стравинского декларации «чистого искусства», чуждающегося злободневной проблематики, далеко не всегда соответствуют действительному положению дел. Симфония в трёх движениях, как и целый ряд других произведений композитора, обнаруживает недюжинный социальный темперамент и является примером отклика на животрепещущую актуальность своего времени, в том числе обнаруживая ярко выраженные публицистические черты.

Симфония в трёх движениях, I часть
Г. Рождественский (2.33)

Позднее творчество Стравинского

Позднее творчество Стравинского — это в основном 1950-е годы, а в целом — с конца 1940-х до середины 1960-х. Как в своё время он посчитал для себя исчерпанным неофольклоризм в его русском варианте, так и теперь он постепенно отходит от неоклассицизма как магистральной художественной доктрины среднего периода творчества.

Происходивший на данном этапе поиск новых горизонтов творчества дал немало примечательного, однако следует признать, что если прежде Стравинский был общепризнанным лидером мирового музыкального процесса, то отныне он всё чаще оказывается на его периферии, временами даже попадая в положение аутсайдера. Для него это означало прежде всего то, что в сравнении с шедеврами прошедших десятилетий композитор заметно утрачивает силу художественного воздействия и

так отличавший его творческий темперамент.

Ещё в ряде сочинений 1920-х годов в качестве реакции на стихийную энергетику и избыточную красочность партитур неофольклорного плана у Стравинского возникло частичное тяготение к подчёркнутому рационализму, графичности и прозрачности звукового письма. Теперь, на последнем витке творчества, эти качества выходят на передний план. Композитора всё больше привлекает культ художественного мастерства как такового и некая самоценная красота музыкальной конструкции.

С этой точки зрения достаточно вслушаться в начальные такты его последнего балета «Агон» (1957). *Агон* — от греч. *состязание*, и эта состязательность совершенно осязаемо представлена в самой звуковой ткани: в игре и сопоставлении инструментальных тембров, в зримых пространственных эффектах, включая эффект эха (то, что мы соотносим с понятием *инструментальный театр*). Всё здесь построено на искусной комбинаторике контрастов с их мгновенными переключениями.

«Агон» (начало)

Г. Рождественский (1.22)

В этой, по внешним контурам ещё неоклассической музыке достаточно отчетливо ощутим дух *эксперимента*. Поздний Стравинский вообще очень многое в своих последних сочинениях решает в экспериментальном ключе. В частности, не побоявшись поставить себя в положение аутсайдера, он идёт «на выучку» к тем, кого до недавних пор чуждался — к представителям Нововенской школы. Осваивает вначале додекафонию Арнольда Шёнберга, а затем серийную технику Антона Веберна, несколько запоздало «проходя» то, что уже было за плечами его неизмеримо более молодых коллег (Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен и др.).

Оказавшись в лагере так называемого поствебернианства и в лоне начинающе-

го тогда свою историю второго авангарда (то есть авангарда второй волны — второй после исканий начала XX века), Стравинский дал достаточно самостоятельную и художественно примечательную версию заострённо-жёсткого звукового письма, подчинённого строгому математическому расчёту.

Поэтому трудно согласиться с итальянским композитором Луиджи Ноно (одного из тех, на чьих произведениях Стравинский изучал приёмы сериализма), который о подобных опытах «престарелого» маэстро высказывался резко критически: *«Стравинский и додекафонией пользовался как новым костюмом. По-моему, с этой „модой“ он потерпел жалкую неудачу»*.

Оценить степень восприимчивости и уровень новаторских дерзаний позднего Стравинского можно по его композиции «Движения» (1959), написанной для фортепиано с оркестром. Здесь совершенно очевидна предельная рационализованность звуковой конструкции, подчёркнутая использованием пуантилистской техники.

«Движения»

А. Ведерников (1.04)

Поздний Стравинский в своих неустанных исканиях перепробовал очень многое и по самым различным направлениям. Тем не менее и на этом отрезке времени в его творчестве можно почувствовать определённую художественную магистраль. Она была связана с устремлением к сублимированной духовности, то есть духовности, максимально очищенной от материально-чувственного, «плотского».

По этой причине он всё более склоняется к религиозной тематике, а музыкальную опору ищет в самых отдалённых пластах старинного искусства: Раннее Барокко и ещё глубже в вековой ретроспективе — Возрождение, Средневековье.

Впервые подобные устремления явно заявили о себе в Мессе (1948),



где царит дух особой чистоты, определяемый отрешённостью от мирского и тем более от обыденного. Нелишне заметить, что много позднее, с конца 1970-х годов, нечто подобное подхватят композиторы следующего поколения (с особенной очевидностью — Арво Пярт в своих сакральных композициях).

Месса, II часть

И. Стравинский (2.28)

По всей вероятности, на подобное тяготение позднего Стравинского к состояниям отрешённости свою печать накладывал и его возраст — ведь он дожил почти до 90-летия. И, приближаясь к последнему рубежу, композитор всё чаще обращался к жанру музыкального мемориала (мадригальная композиция под названием «Монумент Джезуальдо», ряд произведений с названием «Памяти...»).

В таких опусах иногда усматривают черты обескровленности, но вернее было бы отметить своего рода охлаждение, ассоциируемое с родниковой чистотой ледниковых вод и незамутнённым сиянием высоких снежных вершин, то есть обращённость к категориям Вечности.

При всём том и на данном этапе Стравинский в полной мере удерживал изначально присущее ему амплуа, которое можно передать определением *мэтр своеобразия*. Это означает, что композитор стремился для любого из своих сочинений отыскать какой-либо неожиданный «ход», дать нестандартное решение, вдохнуть в очередной опус особый колорит, что подчас приводило ко всякого рода «эксклюзивным» приёмам и находкам.

Присутствует подобное и в написанной в 1966 году культовой композиции «Requiem canticles» («Погребальные песнопения»), которая стала, в сущности, последним произведением Стравинского.

Здесь слушателя может привести в замешательство демонстративное «совмещение несовместимого»: идущие от авангардного письма вскрикивания и

«вопления» инструментальной партии и бесконечно удалённая от треволнений современности «старина» хорового пения. Этим композитор хотел подчеркнуть глубину контраста вечных истин и нелепой до абсурда жизненной суеты.

Requiem canticles, № 1–2

Р. Крафт (1.40)

Только что приведённый «титул» (*мэтр своеобразия*) — одна из тех скреп, которые соединяют исключительное многообразие сделанного Стравинским в определённую целостность. Другая из таких скреп — неустанное движение вперёд и вперёд, непрекращающийся творческий поиск (хотя композитор мог бы, наверное, отреагировать на это соображение словами Пабло Пикассо: «*Я не ищу, я нахожу*»).

Ввиду невероятной интенсивности художественного поиска он, подобно Пикассо в живописи, приобрёл репутацию Протея в музыкальном искусстве. Его протезизм — в совершенно фантастической многоликости, связанной с начинаниями во всевозможных направлениях, стилях, манерах, жанрах, формах, «моделях».

Всем этим Стравинский, пожалуй, в максимуме воплотил то качество русской художественной природы, которое по отношению к Пушкину Достоевский назвал «*всемирной отзывчивостью*». По-своему об этом сказал и сам композитор в «Хронике моей жизни»: «*По своей натуре, по складу своего ума, по образу мыслей Пушкин был ярчайшим представителем того замечательного племени, истоки которого восходят к Петру Великому и которому посчастливилось в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада... Что же касается меня, то я всегда ощущал в себе зародыш такого вот склада ума и надо было только развивать их, что я в дальнейшем и делал, уже вполне сознательно работая над собой*».



На каждом этапе своей 65-летней творческой эволюции Игорь Фёдорович Стравинский создавал неповторимые художественные ценности. И всё-таки, возможно, самым ярким, плодотворным и уникальным для нас остаётся начальный, русский период. Вероятно, многие могли бы присоединиться к мнению Артюра Онеггера: «*Мои симпатии при-*

надлежат „русскому“ Стравинскому». Вот почему имеет смысл закончить проведённый обзор творчества выдающегося композитора «русской» страницей — сценой «Вешние хороводы» из балета «Весна священная».

«*Весна священная*», «*Вешние хороводы*»
Е. Светланов (2.16)

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. 260 с.
2. Демченко А.И. Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000. 96 с.
3. Демченко А.И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала века. М.: Композитор, 2005. 264 с.
4. Демченко А.И. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
5. Друскин М.С. Игорь Стравинский // Друскин М.С. Собр.соч. в 7 томах. Т. 4. СПб.: Композитор, 2009. С. 31–286.
6. Жданова Е.И. «Жар-птица» И. Стравинского // Музыка в современном мире. Тамбов, ТГМПИ, 2013. С. 397–406.
7. Курченко А.П. «Скифство» в русской музыке начала XX века // Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. М.: Музыка, 1976. С. 170–195.
8. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Советская энциклопедия, 1968. 900 с.
9. Русская музыка и XX век. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 874 с.
10. Савенко С.И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
11. Смирнов В.В. Творческое формирование И.Ф. Стравинского. Л.: Музыка, 1970. 152 с.
12. Стравинский — публицист и собеседник. М.: Музыка, 1988. 504 с.
13. Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. Л.: Музыка, 1963. 368 с.
14. Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский. М.: Советский композитор, 1969. 320 с.
15. Bubushkin D. The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky. London, Thames & Hudson, 1985. 239 p.
16. Elliot D. New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937. London, 1986. 280 p.
17. Taruskin R. On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
18. Taruskin R. Stravinsky and the Russian traditions. Oxford, Oxford Univ. Press, 1996. 188 p.
19. White E.W. Stravinsky: The Composer and His Works. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979. 480 p.

Об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),

ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *O muzyke XX veka*. [Asafiev B.V. On Music of the 20th Century]. Leningrad: Muzyka. 1982. 260 p.

2. Demchenko A.I. *Balet I. Stravinskogo «Vesna svyashchennaya». Opyt kontseptsionnogo analiza* [Stravinsky's Ballet "The Rite of Spring". The Experience of Conceptual Analysis]. Moscow: Kompozitor. 2000. 96 p.
3. Demchenko A.I. *Kartina mira v muzykal'nom iskusstve Rossii nachala veka* [Picture of the World in the Musical Art of Russia in Beginning of the Century]. Moscow: Kompozitor. 2005. 264 p.
4. Demchenko A.I. *Mirovaya hudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Artistic Culture as a Systematic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola. 2010. 528 p.
5. Druskin M.S. Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]. *Sobr. soch. v 7 tomakh. T. 4.* [Collected works in 7 volumes. Vol. 4]. St. Petersburg: Kompozitor. 2009, pp. 31–286.
6. Zhdanova E.I. «Zhar-ptitsa» I. Stravinskogo ["The Firebird" by Igor Stravinsky]. *Muzyka v sovremennom mire* [Music in the Modern World]. Tambov: Tambov State Music and Pedagogic Institute. 2013, pp. 397–406.
7. Kurchenko A.P. «Skifstvo» v russkoy muzyke nachala XX veka ["Skipto" in Russian Music of the Early 20th Century]. *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki. Vyp. 2* [From the History of Russian and Soviet Music. Issue 2]. Moscow: Muzyka. 1976, pp. 170–195.
8. Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language]. Moscow: Sovetskaya enciklopediya. 1968. 900 p.
9. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Moscow: State Institute of Art Studies. 1997. 874 p.
10. Savenko S.I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor. 2001. 328 p.
11. Smirnov V.V. *Tvorcheskoe formirovanie I.F. Stravinskogo* [The Creative Formation of I.F. Stravinsky]. Leningrad: Muzyka. 1970. 152 p.
12. *Stravinskiy — publitsist i sobesednik* [Stravinsky — Writer and Conversationalist]. Moscow: Muzyka. 1988. 504 p.
13. Stravinskiy I.F. *Khronika moey zhizni* [Chronicle of My Life]. Leningrad: Muzyka. 1963. 368 p.
14. Yarustovskiy B.M. *Igor' Stravinskiy* [Igor Stravinsky]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1969. 320 p.
15. Bubushkin D. *The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky*. London, Thames & Hudson, 1985. 239 p.
16. Elliot D. *New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937*. London, 1986. 280 p.
17. Taruskin R. *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press. 2010. 416 p.
18. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian Traditions*. Oxford: Oxford Univ. Press. 1996. 188 p.
19. White E.W. *Stravinsky: The Composer and His Works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1979. 480 p.

About the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Saratov state Conservatoire named after L.V. Sobinov (410012, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0003-4544-4791, alexdem43@mail.ru

