

RU

## Неоклассицизм в творческом наследии И. Ф. Стравинского: жанры, формы и музыкальный язык

Лю Ванчжу

**Аннотация.** Цель исследования - определить музыкально-теоретические особенности неоклассического творчества И. Стравинского. Автором выявлены причины и предпосылки работы Стравинского в неоклассическом направлении, приведен анализ концептуальных черт неоклассицизма в искусстве. Научная новизна состоит в определении особенностей неоклассицизма как способа деформации стиливого материала предыдущих эпох в творчестве Стравинского. В результате определено, что существенными чертами неоклассицизма в творчестве Стравинского являются: обращение к формам и жанрам музыки композиторов XVII-XIX столетий, отказ от гомофонной фактуры в пользу полифонического письма, ориентация на мелодизм и линейность, строгость ритмической организации, мифологизация сюжетов в театральных жанрах.

EN

## Neoclassicism in I. F. Stravinsky's Creative Heritage: Genres, Forms and Musical Language

Lyu Vanchzhu

**Abstract.** The study aims to determine the musical and theoretical features of I. Stravinsky's neoclassical creative work. The author identified causes and prerequisites for Stravinsky's work in the neoclassical direction, analysed the conceptual features of neoclassicism in art. Scientific novelty lies in determining features of neoclassicism as a way of deforming the stylistic material of previous eras in Stravinsky's creative work. As a result, it has been ascertained that the intrinsic features of neoclassicism in Stravinsky's creative work are the use of forms and genres of music written by composers of the XVII-XIX centuries, rejection of homophonic texture in favour of polyphonic writing, orientation to melodism and linearity, rigid rhythmic organisation, plot mythologisation in theatrical genres.

### Введение

Фигура Стравинского занимает значимое место в музыкальной культуре XX века. Стравинский мастерски обращался к различным жанрам и формам, характерным для разных исторических эпох. Творчество Стравинского включает в себя большое число разнохарактерных произведений, среди которых особо выделяются оперы и балеты. Значительная часть произведений композитора написана в стиле неоклассицизма.

Пристальный интерес Стравинского к большому числу жанров и форм в определенной степени обусловлен широтой его личностного кругозора, а также особой любовью к творчеству А. С. Пушкина. Личная библиотека Стравинского включала в себя порядка десяти тысяч томов, композитор активно интересовался литературой, философией и религией. Можно сказать, что Стравинского интересовала человеческая культура в целом и целом, тогда как сферой профессиональной реализации стала музыка. М. С. Друскин (2009, с. 64) отмечает, что Стравинский как почитатель творческого наследия Пушкина впитал пушкинский протеизм. Пушкин интуитивно проникал в дух разных культур и эпох, чем характеризуется так же и творчество Стравинского.

Творчество Стравинского позволяет сформировать концептуальные положения о неоклассицизме как направлении в музыкальном искусстве.

При проведении исследования использовалась как собственно музыковедческая литература, так и научные труды, посвященные проблематике неоклассицизма как направления в искусстве. В число музыковедческих источников включено монографическое исследование М. Друскина (2009), работы В. В. Гливинского (2012), Н. Л. Дунаевой (2015) и других исследователей. Общие черты неоклассицизма освещены, в частности, такими исследователями, как А. В. Денисов (2007), В. А. Луков (2011).

В рамках исследования применялись такие методы и подходы, как анализ, синтез, анализ источников, системный подход, абстрагирование и конкретизация. Методологическое ядро составляет опора на периодизацию творчества Стравинского, предложенную М. Друскиным. Музыковед в творческой биографии композитора выделял следующие периоды:

1. «Русский» период (1908-1923).
2. «Неоклассический» период (1923-1953).
3. «Поздний» период (1953-1958) (Друскин, 2009, с. 67).

Достоинством классификации М. Друскина является опора на ряд мировоззренческих, технических и стиливых особенностей произведений Стравинского. Недостаток – отсутствие критерия классификации. Так, «русский» период выделяется по географическому признаку, «неоклассический» период – по стиливому признаку, «поздний» период – по возрастному признаку. Однако в контексте нашего исследования данная классификация является наиболее показательной, поскольку позволяет очертить временные границы неоклассических произведений Стравинского. М. Друскиным было заложено понимание Стравинского как русского композитора, который в период эмиграции не утратил связи с корнями (Шадрин, 2021, с. 14).

### Основная часть

При рассмотрении вопросов, связанных с неоклассицизмом, необходимо в первую очередь указать на различия между неоклассицизмом в европейском искусстве и непосредственно неоклассицизмом в музыке, поскольку данные явления имеют разные временные границы. Неоклассицизм как художественное направление впервые сформировался в западноевропейском искусстве во второй половине XVIII века, что в первую очередь было связано со вторичным (со времен эпохи Возрождения) обращением к античной культуре. В. А. Луков, В. П. Трыков (2011) важнейшей чертой неоклассицизма считают обращение к античной культуре, использование мифологических образов и мотивов, тем и сюжетов античной литературы. Также авторы отмечают, что «неоклассицизм воспринимает античное культурное наследие не как эстетический идеал или образец стиля, но как материал, включенный в контекст новейших художественно-эстетических исканий, позволяющий поставить “вечные” проблемы человеческого бытия» (с. 275).

Неоклассицизм присутствует как в искусстве XIX, так и XX века. В XVIII веке неоклассицизм представлен в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, живописи, скульптуре. В литературе неоклассицизм появился лишь в конце XIX века. Неоклассицизм ярко представлен в творчестве деятелей «романской школы» – направление во французской поэзии 90-х годов XIX века, во главе которого стоял Жан Мореас. В начале XX века наиболее яркие представители неоклассицизма в литературе – Поль Валери и Жан Кокто. Примечательно, что в музыке неоклассицизм оформился в 20-е и 30-е годы XX века, то есть гораздо позже, нежели в других видах искусства. В стиле неоклассицизма работали многие композиторы, в том числе И. Стравинский, Э. Сати, А. Онеггер, П. Хиндемит, Д. Мийо, Ф. Пуленк.

Неоклассицизм обладает рядом характерных особенностей, присущих его музыкальному языку и в первую очередь звуковысотной организации. Неоклассическая музыка построена на линейных зависимостях при отказе от гомофонного склада фактуры. Неоклассицизм не подразумевает применения серийной техники и додекафонии. Одним из значимых сущностных признаков неоклассики является обращение к жанрам и формам прошедших эпох, в первую очередь к музыке барокко. Музыкальная ткань произведений построена на полифонических средствах развития. Основное отличие неоклассицизма состоит в заимствовании материала доклассического и классического периодов, остальные признаки (линейность, полифоничность, строгая ритмическая организация и др.) присущи также и другим направлениям в музыкальном искусстве. В общем и целом, неоклассицизм является авангардистским направлением XX века. Как справедливо отмечает Ю. Холопов (1974, с. 17), в XX веке изменение претерпело само понятие гармонии. Стравинский в своем творчестве формулирует и утверждает значимые положения неоклассицизма.

Неоклассический период Стравинского продлился без малого три десятилетия. По сравнению с другими композиторами, Стравинский наиболее долго и целенаправленно разрабатывал и отстаивал неоклассическую эстетику. Вершиной неоклассицизма и последним неоклассическим произведением Стравинского стала опера «Похождения повесы», которая поставлена в 1951 году. Столь длительное обращение композитора к неоклассицизму объясняется комплексом как объективных, так и субъективных причин. К объективным причинам следует отнести доминирующие мировоззренческие установки в музыкальной культуре 20-х и 30-х годов – в этот период многие композиторы работали в рамках неоклассицизма. Влияние на Стравинского оказали не только культурные веяния, но и его тесные контакты с музыкантами и литераторами. Субъективные причины неоклассицизма Стравинского, как мы полагаем, кроются в особенностях его характера и темперамента. Стравинский изначально работал с различными по своему историко-культурному происхождению пластами музыкального материала – композитора глубоко интересовала музыка венских классиков и эпохи барокко, русская народная музыка, импрессионизм. Как и другие неоклассики, Стравинский был скептически настроен к музыке романтиков, считая ее ткань эмоционально и технически перегруженной. В музыке Стравинского больше всего привлекал процесс формообразования – его композиторский анализ всего был сосредоточен на определении закономерностей построения музыкальной формы. Структура и порядок являлись для Стравинского основным средством реализации творческого замысла, воплощения внутреннего эмоционального и философского содержания. Наибольшее восхищение у него вызывала полифония, фугу же Стравинский считал самой совершенной музыкальной формой.

Неоклассическое творчество Стравинского охватывает большое число жанров и форм. Так, неоклассическими являются оперы «Царь Эдип» (1927) и «Похождения повесы» (1951), балеты «Аполлон Мусагет» (1928), «Поцелуй феи» (1928), «Игра в карты» (1937), «Балетные сцены» (1944), «Орфей» (1947). Также в неоклассический период Стравинским были написаны оркестровые, хоровые, вокальные, камерные произведения, ряд произведений для фортепиано. Общая тенденция музыки XX века состоит в тяготении к камерности, что тонко чувствовалось Стравинским. Несмотря на это, его произведения для театра как по составу инструментов, так и по драматургии и сюжетной проблематике были скорее фундаментальными, нежели камерными. В жанрах оперы и балета Стравинский не подходил к стиранию грани между крупной формой и камерным исполнением.

Наиболее наглядно неоклассический подход Стравинского представлен в жанрах оперы и балета. Именно в театральных жанрах композитор масштабно воплощал свои представления о музыкальной форме. Существенное внимание Стравинский уделял балетам. Именно жанр балета позволял полностью раскрыться творческой индивидуальности композитора. Балет предоставляет широчайшие возможности для формообразования и ритмической организации, отсутствие вербализации сценического действия придает особую свободу, танец для Стравинского в буквальном смысле стал средством воплощения музыкальной формы. Первые балеты Стравинского представляют сочетание танца и мифа («Весна священная», «Жар-птица»), танца и бытовой среды («Петрушка») на основе музыки. На балетное творчество Стравинского серьезное влияние оказала музыка Чайковского, которого композитор глубоко почитал. Так, в балете «Поцелуй феи» было использовано большое число фрагментов из сочинений Чайковского, подвергнутых аранжировке (Дунаева, 2015, с. 107). Именно в жанре балета пересекались практически все грани творчества Стравинского.

В начале XX века театр в общем и целом подвергся новым культурным веяниям, тесно связанным с полистилистикой и изменением подхода к театральному действию. Так, режиссер В. Мейерхольд работал в различных стилистических рамках (им был затронут даже конструктивизм), создал систему «биомеханики» и разработал практику применения гротеска. В Европе сценическая революция была произведена Э. Сати при постановке одноактного балета «Парад» в 1917 году. Сценарий балета был написан Жаном Кокто, декорации и костюмы сконструированы Пабло Пикассо. На балет обрушился шквал гнева и критики, особое возмущение вызвал актер в костюме лошади (Рыбальченко, 2012, с. 383). Балет стал манифестом нового стиля европейского искусства, подготовив тем самым почву для неоклассического балета. В балетный танец были добавлены новые жесты, декорации выполнены в духе кубизма и абстракции, в музыке имитировались звуки городской среды (шум самолета, звук сирены и др.). Балет стал новаторский во всех аспектах – музыка, танец, декорации. В партитуру балета наряду с инструментами традиционного оркестра был включен «бутылофон» – выстроенная в виде ударного инструмента батарея бутылок и четыре пишущие машинки. Балет был написан по заказу Дягилева для «Русских сезонов». Весьма примечательно, что схожий по масштабам скандал вызвала постановка «Весны священной» в 1913 году. Таким образом, неоклассическое новаторство Стравинского в жанре балета было подготовлено общей атмосферой трансформации театра в целом и балета в частности.

Первым неоклассическим балетом Стравинского стал «Аполлон Мусагет». Он заказан библиотекой Вашингтонского конгресса, закончен и впервые поставлен в 1928 году. О неоклассическом характере балета в первую очередь свидетельствует выбор античного сюжета и обращение к формам музыки и танца, характерным для эпохи Жана-Батиста Люлли. В основу музыкального языка положен принцип мелодичности, реализованный средствами полифонической техники и звучания струнных инструментов. Оркестр состоит из 34-х инструментов струнной группы, которые по замыслу композитора обеспечивают непрерывное мелодическое движение. В музыке предпочтение отдается не гармоническому, а линейному развитию. Звуковысотная и строгая ритмическая организация с применением переменного метра акцентируют внимание исключительно на мелодическом движении. Гармония имеет диатоническую ладовую основу. Отметим, что линейность как явление в музыке далеко не всегда несет эстетическую красоту мелодии. Во всех номерах балета, кроме последнего, мелодический рисунок существует в жестких ритмических и высотных рамках, что придает ему строгость и схематичность. Подлинная мелодическая красота присутствует лишь в последнем номере балета – в «Апофеозе», в котором Аполлон поднимается на Парнас. В «Апофеозе» Стравинский акцентирует внимание на кантилене струнных инструментов, для чего вносит изменения как в мелодическую линию, так и в ритмический рисунок. Основной мелодико-ритмический элемент, присутствующий с первых тактов балета, преобразуется на фоне других голосов.

Полифоническая ткань образует три пласта: выдержанные звуки в басу, средний голос в манере мотета, героическая интонация в верхнем голосе (Шмакова, 2011, с. 74). Полагаем, что здесь содержится небольшой намек на гомофонную фактуру, поскольку только один голос имеет смысловую мелодию (Рис. 1). Между тем основное отличие гомофонной фактуры от полифонической состоит в том, что в гомофонной фактуре смысловая мелодия ведется одним голосом, в полифонической фактуре – всеми голосами.

Парадоксально, но частичный отход от строгой линейности в последнем номере позволяет показать истинную красоту мелодии.

Заключительным балетом неоклассического периода стал «Орфей» (1947). Античный сюжет получил классическую трактовку – Орфей символизирует собой путь творца. В основу формы легли жанровые модели барокко – внутри номеров Стравинский использует пассакалю (пролог и апофеоз) и фугато (первая интерлюдия), ария *lamento* (№ 2, 6, 8). Помимо этого, Стравинский обращается к футуризму, что проявляется в механистическом движении и намеках на серийность.

Рисунок 1. «Аполлон Мусaget», завершение апофеоза

Оперное творчество Стравинского не столь обширно, как балетное. К неоклассическому периоду принадлежат две оперы – «Царь Эдип» и «Похождения повесы». Несмотря на то, что «Царь Эдип» написан на мифологический сюжет, а «Похождения повесы» – на сюжет из относительно недавнего прошлого (XVIII век), обе оперы в сюжетно-смысловом аспекте являются неоклассическими произведениями. Как отмечает А. В. Денисов (2007, с. 40), эти оперы являются примерами степеней трансформации мифа в оперном искусстве XX века. «Царь Эдип» воплощает конкретный мифологический сюжет, «Похождения повесы» же косвенно апеллируют к мифологии, с которой сюжет связан смысловыми аллюзиями.

Вершиной неоклассического периода является опера «Похождения повесы», которая обобщает все достижения композитора в области неоклассицизма. «Похождения повесы» основана на сюжетах цикла из восьми картин и гравюр XVIII века английского художника Уильяма Хогарта. В опере представлена проблема морального выбора человеком своей судьбы, раскрытая через противопоставления доброго и злого начал. Добро представлено любовью как чистым всепоглощающим и спасительным чувством, зло же предстает в качестве дьявола, который играет на человеческих слабостях. Опера структурирована на действия и картины. Внутри картин присутствует строгое деление на номера – арии, речитативы, дуэты и др. Форма и названия номеров отсылают к XVIII веку. Помимо этого, Стравинским заимствованы модели, характерные для целого ряда композиторов – в первую очередь это Верди и Россини (Друскин, 2009, с. 122). По сюжету оперы главный герой, молодой человек по имени Том, сталкивается с дьяволом в образе человека и встает на путь страстей. Дьявол проявляет в Томе склонности, которые и раньше присутствовали в его характере (Том всегда был повесой). В результате, обманутый Том должен заплатить за содействие дьявола своей душой. Любовь бывшей невесты Тома спасает его душу, но Том теряет рассудок и погибает после того, как Энн уходит от него. Как отмечал сам композитор, изначальной задачей в опере был вполне конкретный звуковой образ, который стал определяющим для всей оперной формы: небольшой оркестр, несколько главных героев, маленький хор. «Похождения повесы» демонстрируют приверженность «ясной музыкальной архитектонике», в том числе – «структуре замкнутых номеров итальянской оперы, использовавшейся ещё Моцартом». Стравинским последовательно воплощена традиция оперы *seria*, что придает всей форме осмысленность и завершенность (Андрущенко, 2015, с. 85). Выбор музыкальных средств подчинен логике развития сюжета, драматургия имеет ведущую роль.

Реализация эстетики неоклассицизма производилась Стравинским во всех жанрах – как в театральных, так и в инструментальных и хоровых. Особое место в творчестве Стравинского занимают духовные жанры, в рамках которых композитор произвел, с одной стороны, секуляризацию духовной музыки, и с другой стороны, сакрализацию светской музыки. Для Стравинского не было существенных различий между светской и религиозной музыкой, поскольку его мироощущение стремилось к интегральности восприятия. К формам духовной музыки Стравинский обращался вплоть до конца своего творческого пути. Кульминационной точкой в этой области стал *Requiem Canticles* (реквием для контральто и баритона соло, хора и камерного оркестра), написанный в 1966 году. Тем не менее, значительное число произведений написано в неоклассический период, среди которых:

- богослужебные жанры (духовные хоры *Pater Noster*, *Credo*, месса для смешанного хора и двойного квинтета духовых и др.);
- светские концертные жанры (кантата «Вавилон»);
- новые жанры («Симфония псалмов» для хора и оркестра на тексты из Ветхого Завета).

Стравинский сохраняет ряд важных традиций духовных жанров, а именно:

1. Основные выразительные средства (статичность хоровой фактуры, ритмическая размеренность и упорядоченность, приёмы контрапунктического письма).

2. Исполнительский состав (хоры – мужской и мальчиков, «выборочный состав оркестра» имитирует звучание инструментов в церкви).

3. Обобщенность образов, превалирование состояний и настроений, общих для больших масс людей (Лукашова, 2015, с. 27).

Среди различных эпох, к которым Стравинский обращался в неоклассический период, особо выделяется барокко и творчество И. С. Баха. Обращение к барочным формам и средствам весьма характерно для неоклассицизма как направления в искусстве (собственно, неоклассицизм не может мыслиться без барокко). Стравинский, однако же, наиболее глубоко интересовался музыкой Баха, в том числе на уровне высокой философской абстракции. Наиболее часто Стравинский обращался к Баху в 20-е и 30-е годы. Как указывает исследователь В. В. Гливинский (2012, с. 15), Стравинский произвел обновление вариантной основы музыки Баха, одним из характерных примеров чего является главная тема I части Октета для духовых инструментов, построенной на интонационно рельефных элементах. В рамках неоклассицизма Стравинский наиболее глубоко анализировал именно музыку Баха, что выражалось в интерпретации большого числа ее разнохарактерных элементов, обеспечивающих полифоническое развитие.

Поверхностный взгляд на неоклассицизм может привести к выводам о том, что он является своеобразной попыткой стилизации музыки под образцы барокко и классики. Однако это не совсем верно, поскольку стилизация предполагает наиболее полное воссоздание эстетики, манеры и эмоциональной составляющей какой-либо определенной эпохи. Стравинский же, как и другие неоклассики, обращался к музыкальным формам и приемам развития материала, сочетая их с музыкальным языком XX века (в первую очередь это линейность, атональность, механистичность ритмического рисунка). В связи с этим, М. С. Друскин определял неоклассицизм не как стилизацию, а как деформацию. Также М. С. Друскин (2009, с. 71) добавлял, что неоклассический период Стравинского представлял экстенсивное развитие, растянутое на три десятилетия. Также добавим, что Стравинский заимствовал модели в том числе из музыки композиторов XIX века (показательным является обращение к произведениям Чайковского). Обращение к предыдущим эпохам носило лоскутный и фрагментарный характер, разрозненные отсылки объединялись благодаря единству композиторского замысла. Примечательно, что в неоклассический период творчество Стравинского не имело линейной логики развития – отсутствовало последовательное вызревание элементов стиля. Так, «Аполлон Мусaget» с точки зрения методологии неоклассицизма является более показательным произведением, нежели «Орфей». В «Аполлоне Мусagете» произведен полный отказ от гомофонного изложения материала в пользу доведения принципа мелодизма до абсолюта – жесткая ритмическая организация голосов и контрапункты создают концентрированное представление о музыкальном языке неоклассицизма. Даже в апофеозе балета, где имеются намеки на гомофонный склад, не представляется возможным говорить о сочетании гомофонии и полифонии. Между тем ряд произведений неоклассического периода не является последовательным воплощением форм и языка неоклассицизма. По данному вопросу исследователь В. В. Смирнов (2015, с. 212) пишет, что Октет, Симфония псалмов, Симфония в трех движениях, «Орфей» представляют собой качественно иное явление, которое следует обозначить не неоклассикой, а «новой» классикой XX века. В. В. Смирнов отмечает, что в данных произведениях создается равновесие элементов художественной системы с «баховским» тоном повествования без явной опоры на творчество композиторов прежних эпох. В этой связи, следует еще раз признать условность выделения неоклассического периода в творчестве Стравинского.

## Заключение

В качестве выводов определим существенные особенности неоклассического творчества Стравинского:

1. Обращение к музыкальным жанрам и формам доклассического и классического периодов, а также обращение к музыке композиторов XIX века (Чайковский, Верди, Россини и др.).

2. При обращении к материалам предыдущих эпох элементы музыкального языка стилизации не подлежали.

3. Строгая полифоническая фактура музыкальной ткани.

4. Ориентация на мелодизм и линейность.

5. В театральных жанрах сюжетная проблематика имеет прямое или косвенное мифологическое содержание.

6. Линейная логика развития неоклассического стиля Стравинского отсутствует – наиболее полно методология неоклассицизма воплощена в балете «Аполлон Мусaget» (1928) и опере «Похождения повесы» (1947).

## Источники | References

1. Андрущенко Е. Современная опера «Под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 4 (21).
2. Гливинский В. В. Эстетико-стилевая природа «фальшивизмов» в «бахизмах» Стравинского // Opera musicologica. 2012. № 1 (11).
3. Денисов А. В. Мифологический сюжет в опере XX века // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2007. № 3-4.
4. Друскин М. С. Собрание сочинение: в 7-ми т. СПб.: Композитор, 2009. Т. 7. Игорь Стравинский.
5. Дунаева Н. Л. Чайковский посредством Стравинского // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38).

6. Лукашова Е. Н. Жанровая панорама духовных произведений И. Ф. Стравинского // Научные исследования и разработки молодых ученых. 2015. № 5.
7. Луков В. А., Трыков В. П. Неоклассицизм // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 4.
8. Рыбальченко А. Н. Балеты «Парад» и «Голубой экспресс» в свете эволюции жанра в 20-40-х годах XX века // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1.
9. Смирнов В. В. Стравинский. Грани творчества (к проблеме периодизации) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5 (40).
10. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974.
11. Шадрина А. В., Музыка И. Ф. Стравинского в советской художественной критике 1960-1970-х гг. // Культурный код. 2021. № 2.
12. Шмакова О. В. Неоклассический театр И. Ф. Стравинского: учебное пособие по истории музыки. Волгоград: ВИИ им. П. А. Серебрякова, 2011.

#### Информация об авторах | Author information



Лю Ванчжу<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург



Lyu Vanchzhu<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg

<sup>1</sup> 750109029@qq.com

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 17.09.2021; опубликовано (published): 29.10.2021.

**Ключевые слова (keywords):** авангардизм; линейность; музыкальный язык; неоклассицизм; полифоническая фактура; avant-gardism; linearity; musical language; neoclassicism; polyphonic texture.