

УДК 7.01

В. В. Смирнов

СТРАВИНСКИЙ. ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА

(к проблеме периодизации)

В музыковедческой литературе обнаруживаются разные принципы периодизации жизненного и творческого пути Стравинского. Одни исследователи придерживаются «географического» принципа, следуя за миграциями композитора из страны в страну: «русский» период сменяется «швейцарским», затем «французским» и, наконец, «американским». У истоков такого подхода стоит авторитетный английский музыковед Э. Уайт, чья работа о Стравинском впервые увидела свет в 1947 г., а в 1967-м превратилась в капитальную, обстоятельную монографию¹. Другие исследователи стремятся сочетать «географический» и стилевой принципы, как это делает, например, Р. Влад в своей книге — одной из лучших за рубежом (первое издание, на итальянском, вышло в 1958 г., второе, на английском, — в 1967-м). В этой работе разделы о произведениях и жанрах чередуются с итоговыми выводами, касающимися наблюдений над стилями — «русским», «неоклассицистским», «по направлению к додекафонии». С. Уолш в книге «Музыка Стравинского» (1988), по сути, следует принципу, предложенному Уайтом, а в более позднем двухтомном исследовании (2003, 2008) объединяет принципы Уайта и Влада.

Первая книга о Стравинском, как известно, появилась в России: она принадлежит Игорю Глебову (Б. В. Асафьеву). Созданная на творческом взлете исключительного дарования ученого, эта монография отличается ценнейшими наблюдениями, глубиной суждений, открытиями, ставшими путеводной нитью для многих исследователей. Книга вышла в 1929 г., и творчество Стравинского в ней охвачено до 1928 г. — до балетов «Поцелуй феи» и «Аполлон Мусагет», написанных уже в так называемый неоклассицистский период. Однако чрезвычайно примечательно, что Асафьев не применяет термина «неоклассицистский» (который уже получил распространение в 1910–1920-е гг.). Он дает следующие разделы: «Ранний Стравинский», «На грани», «Ценность творчества Стравинского», «Новый инструментальный стиль», а внутри их помещает аналитические разборы произведений. К этому делению мы еще вернемся. Отметим только, что «Книга о Стравинском» вошла в библиографию ряда значительных зарубежных работ о творчестве композитора². Только у нас, в СССР, она была изъята из употребления до начала 1960-х гг., поскольку в 1930–1950-е творчество Стравинского подвергалось необоснованным нападениям.

¹ Авторы популярных книг о Стравинском порой выбирают интригующие читателя названия глав: скажем, в увлекательно написанной работе французского исследователя Р. Сиоана (1971) 3-я и 4-я главы именуется «Жан Кокто» и «Голливуд», но за этими названиями стоят те же «французский» и «американский» периоды.

² В частности, как мы полагаем, «Книга о Стравинском» оказала определенное влияние на Р. Влада.

Монография Б. М. Ярустовского, появившаяся в 1963 г., была «первой ласточкой» менявшегося отношения к Стравинскому на его родине, несмотря на то что автор этого труда все же не освободился до конца от оценок, диктуемых официальной идеологией советской эпохи. Что касается периодизации, то Ярустовский фактически идет вслед за Уайтом, хотя главы его книги не имеют названий.

Самое большое распространение в России получило деление творческого пути Стравинского на три периода, введенное М. С. Друскиным в его монографии (1974), которая стала новым, плодотворным этапом в изучении творчества композитора. Исследователь отмечает: «Его [Стравинского] творческая биография складывается из трех больших периодов. <...> Первый, “русский”, период длился примерно 15 лет (1908–1923); второй, неоклассицистский, – 30 (1923–1953); третий, “поздний”, – 15 (1953–1968)» [1, с. 37]. При этом Друскин указывает на необходимость учитывать и «психофизиологическую смену юных, зрелых и поздних лет мастера» [1, с. 39]. Очевидно, что эта периодизация ближе к применяемой Владом, чем Уайтом. Но она, конечно, обладает свойствами самодостаточности, тем более что Друскин избирает свой, особый аспект исследования – не последовательно-биографический, а проблемный. Предложенное им деление, помимо прочего, примечательно математической пропорцией 15–30–15, изящество которой не может не впечатлить само по себе.

Идея Друскина прочно вошла в научный обиход, а также в учебники. Ей следуют практически все наши исследователи, включая С. Савенко в ее оригинально спланированной монографии «Мир Стравинского» (2001). И тем не менее, на наш взгляд, в такой периодизации используются термины из разных логических рядов. Определение «русский период» указывает на национальную принадлежность и творческую природу композитора. Но встает вопрос: какого стиля придерживался Стравинский в ту пору? Напротив, определение «неоклассицистский период» содержит указание на стилевую манеру. Вводя же определение «поздний период», Друскин имеет в виду «осень жизни» композитора, без указания на стиль этого этапа.

Задача данной статьи – попытаться наметить такую периодизацию, которая исходила бы строго из критериев стиля, и предложить иные названия периодов.

Прежде всего остановимся на «русском» периоде – основе основ стиля Стравинского. Собственно «русскому» периоду (1908–1923) предшествует «подпериод» (1902–1908), когда Стравинский только начинал свой композиторский путь. В те годы композитор словно балансирует между «охранительными» и «бобовыми» элементами (по выражению В. В. Стасова) «Могучей кучки» и Беляевской школы³. Он прилежно усваивает уроки Римского-Корсакова (тема юношеского Скерцо, написанного в 1902 г., близка «весеннему звукоряду» из «Снегурочки»), восхищается симфонизмом Глазунова, чутко относится к находкам Мусоргского

³ Немецкий ученый В. Бурде, говоря о некоей пестроте исканий раннего Стравинского, задается вопросом: как определить этот стиль – «академизм», «фольклоризм», «импрессионизм»? (См.: *Burde W. Strawinsky: Leben, Werke, Dokumente. Mainz, 1992. S. 43.*)

(это можно проследить от вокальной сценки «Как грибы на войну собирались» до «Весны монастырской»). Вместе с тем фортепианная Соната (1904) свидетельствует о симпатиях к Чайковскому («манфредовская» септима), а Этюды — к Скрябину (их автор не прошел мимо типично скрябинских альтераций аккордов, что можно наблюдать и в сцене смерти Кашея из «Жар-птицы»). Стравинского также привлекают партитуры Дюка, Дебюсси, Равеля, как показывают уже Фантастическое скерцо и «Фейерверк» (1908). К эстетике корсаковского окружения, доминировавшей на первых порах, добавляется влияние Вечеров современной музыки и Концертов Зилоти, представлявших новинки западноевропейской музыки. И наконец, укажем на определяющее воздействие «Мира искусства», призывавшего к эстетизации народного начала: это преобразило весь стиль Стравинского.

Именно с «Жар-птицы» (1910) начинается истинный Стравинский — композитор, выдвинутый эпохой Серебряного века, раскрывший по-новому тему России в параллель Блоку, русскому скифству, «национальному самосознанию», как его понимал в те годы Бердяев. Поэтому завещанный Корсаковым фольклоризм стал ведущим началом эстетики и стиля Стравинского.

Стравинский наследовал любовь, знание, интуитивное понимание народных истоков — песни, наигрыша — от своего непосредственного учителя Римского-Корсакова, но эта корневая традиция русской музыки уходит к Глинке, передаваясь через Балакирева, Бородина, Мусоргского к Чайковскому, Лядову и тому же Корсакову. Уже Глинка в «Камаринской» не ограничивается только цитированием плясового наигрыша и свадебной песни. Плясовую он превращает в *прамотив*, из которого вырастает все сочинение (композиционный прием, не только развитый Балакиревым и Римским-Корсаковым, но и широко распространенный в музыке XX в. — имеем в виду де Фалью, Бартока). В этом же направлении следует Римский-Корсаков от «Снегурочки» до «Китежа», обратившись к архаическому, обрядовому фольклору и наметив для работы с ним свою собственную композиционную технику — со свойственными ей короткими попевками, их вариативными повторами, наслаениями звуковых линий. Так он, образно выражаясь, приоткрывает дверь, в которую затем вошел его ученик.

Стравинский в разных ипостасях развивает фольклоризм в «Жар-птице», «Петрушке», «Весне священной». Этот фольклоризм носит особый характер: он постепенно отдаляется от непосредственного цитирования, народные элементы вступают во взаимодействие с самыми современными приемами композиции, становясь не предметом этнографического любования, а естественной, родной речью.

Именно фольклоризм изменил всю систему музыкального языка Стравинского: избавил от академической хоральности, освободил от диктата тактовой черты, наметил новый подход к соотношению фактурных линий, к оркестровому тембру. Б. В. Асафьев так писал об этом: «Вместо типично гомофонного склада музыки и обусловленной им четырехголосной ткани с аккордовым голосоведением по вертикалям Стравинский переходит к полиритмической и линейной композиции, к подчиненным *линии* комплексным гармониям и к безусловному господству принципов оформления, вытекающих из динамики мелоса (как это особенно было присуще народному творчеству) ...» [2, с. 158].

Композитор идет от обрядового фольклора («Жар-птица»), захватывая городской фольклор («Петрушка»), и приходит в «Весне священной» к типизации коротких попевок, открывающей перед ним безграничное поле исканий и находок. Попевки утрачивают мелодическую индивидуальность, нейтрализуются, превращаются в некий интонационный сгусток — мотивно-ритмическую формулу, поддающуюся самым разнообразным трансформациям, вариантным изменениям, наслоениям фактуры. «Весна священная», казалось бы погруженная в таинства праславяинства, несет в себе нечто вневременное, мифологическое; вместе с тем она заряжена созвучиями и ритмами «железного века».

Здесь нет места аналитическим подробностям, но не можем не привести чрезвычайно важную для нас мысль В. В. Задерацкого, относящуюся к «Петрушке» и тем более к «Весне священной»: «...экономия в самом звуковом составе темы и особая „микровариантность“, образующая процесс внутреннего развития интонаций, является основополагающей чертой техники Стравинского, к которой он прибегает на всех творческих этапах (курсив мой. — В. С.)» [3, с. 27].

Важно остановиться еще на одном обстоятельстве. И «золото» «Жар-птицы», и гомон толпы в «Петрушке», и «выплясывание земли» в «Весне священной» имеют как русские корни (картинные плясы Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского), так и корни французские (приемы, воспринятые от партитур «Ученик чародея» Дюка, «Послеполудень фавна» и «Празднества» из Ноктюрнов Дебюсси, Испанская рапсодия Равеля). Фольклоризм Стравинского, оставаясь почвенно русским, оказался соединенным с импрессионистскими средствами. Он имеет все признаки того, что несколько позднее назовут неофольклоризмом, говоря о де Фалье, Бартоке и ряде других видных мастеров музыки XX в. А партитура «Весны священной» стала настольной книгой композиторов XX в. вплоть до Мессиана, оставившего подробнейший анализ «Весны» с ее «ритмическими персонажами».

Уже с «Жар-птицы» Стравинский входит в художественную среду Парижа, завязывает знакомство с Равелем, Дебюсси, де Фальей, Сати, высоко ценящими его творческий дар, и с французскими музыкальными критиками, из которых выделим М. Д. Кальвокоресси — страстного поклонника и пропагандиста русской музыки, переводчика либретто «Соловья». В зарубежных книгах наблюдается тенденция «переселять» Стравинского из России в Париж уже с премьеры «Жар-птицы». Она имеет под собой некоторые основания, но все же нельзя не учитывать, что, при частых наездах Стравинского в Европу, он как композитор генетически (по интонационному словарю) и географически (по месту сочинения произведений до «Весны священной» включительно) теснейшим образом связан с Россией.

Тон интервью и воспоминаний Стравинского не вполне доносит до нас то, чем были для него годы страшных потрясений, последовавшие за «Весной священной»: тяжелейшая болезнь, едва не приведшая к трагическому концу, Первая мировая война, две революции (одну из которых — Февральскую — он приветствовал, другую — Октябрьскую — отверг). В начале войны на фронте умер его любимый брат Гурий, а с другим братом, Юрием, оставшимся в Петрограде — Ленинграде,

Игорь оказался разлученным навсегда; до 1921 г. Стравинский не мог соединиться с матерью; он лишился дома в Устилуге, где летом плодотворно работал и где была начата «Весна священная»; при поспешной эвакуации из Устилуга потерялась часть его библиотеки и архива; материальное положение его было крайне неустойчивым, предстояла сложная борьба за авторские права. Композитор, как он сам вспоминал, пережил творческий кризис. Отъезд из России стал началом долгой-долгой эмиграции...

Распался прежний, казалось бы устойчивый, мир привязанностей и обычаев. Оставивший Россию Стравинский признавался, что он «сделался *deraciné*» (лишенным корней) [4, с. 176]. Это совпало с проблемой, возникшей после «Весны священной»: как сочинять дальше? Ведь «Весна» была интуитивным прорывом, как подчеркивал ее автор. После нее композитор обращается и к фольклору («Байка», «Свадебка»), и к современным «общевропейским» ритмам и интонациям («Сказка о солдате»), и к музыке XVIII в. («Пульчинелла»). Постепенно он создает свой, новый «Мир искусства», направленный уже не на творческую экспансию, как в «Весне священной», а «вовнутрь», к существу музыки. В этом ему помогает бесценный опыт великих мастеров прошлого, и он учится у них, на свой лад претворяя их достижения. Здесь нельзя не вспомнить Асафьева, в свое время говорившего о «новом стиле» Стравинского: «Характерно, что наиболее чуткие современные музыканты в поисках тех средств выражения, которые были бы адекватны великим социальным проблемам, стоящим перед XX веком, не идут к Бетховену, к Баху, к Генделю как к отдельным мастерам. <...> Ищут не готовых форм-схем, а принципов формообразования, от которых пошло дальнейшее развитие музыки» [2, с. 219]. Дальнейшее покажет, как в диалоге с классиками Стравинский приближается к самой классике.

1913-й — год эмиграции Стравинского, которую он сам рассматривал как «художественную». Со Швейцарии начинаются его странствия. Открывается «переходный» период (по терминологии Б. В. Асафьева). Фольклоризм (или, точнее, неофольклоризм) продолжает быть ведущим методом; композитор даже подчеркивает это, говоря о «фонематическом» периоде — периоде, принесшем осознание чередования ударений в русской народной речи. «Свадебка» гениально закрепила находки этого этапа. Стравинский по-прежнему опирается на интервально-ритмические ячейки, близкие к попевочной технике. Вместе с тем нельзя не заметить новых черт в его творческой манере. Буйство красок уступает место графике, гармоническая вертикаль заменяется звуковой линией, оркестровые «сверхсоставы» остаются в прошлом. Композитор теперь предпочитает камерные ансамбли с включением характерных инструментов и их групп. Он обогащает свое музыкальное мышление концертным включением инструментов, возникающим из вариантов, подголосков, «случайных» контрапунктов, фигур *ostinato* (пример — Маленький концерт из «Сказки о солдате»). Инструменты вовлекаются в некую игру, соревнуются, кто кого затейливо переиграет. Позднее концертность Стравинского воспримет немало от европейской концертности эпохи барокко и предклассицизма и станет важным фактором инструментальных сочинений мастера (Асафьев первым отметил роль концертности в его стиле).

В изменениях стиля Стравинского можно увидеть некоторые аналогии с эволюцией Дебюсси (после «Моря») и еще более — Равеля, отмечавшего свой переход к «манере обнажения». И конечно, тем более легко обнаружить аналогии с разного рода экспериментами Сати. Общая направленность эволюции Стравинского напоминает постимпрессионистскую фазу творчества этих французских композиторов.

Так называемый неоклассицистский период (1923–1953) открывается Октетом (1923). В связи с ним часто приводят известное интервью Стравинского, поражающее новизной ориентации: «Прошли времена, когда я старался обогащать музыку. Сегодня мне хотелось бы ее строить». И далее он говорит о своем возвращении к идее «чистого контрапункта», который представляется ему «единственным материалом, из которого можно выковывать сильные и устойчивые музыкальные формы» [5, с. 44–45].

Это высказывание дополним другим, сделанным через три года. В нем Стравинский полемизирует с поверхностными представлениями о неоклассицизме:

«В настоящее время много говорят о возвращении к классицизму, а произведения, которые написаны, как полагают, под влиянием так называемых классических моделей, окрестили неоклассическими.

Мне трудно определить правомерность этой классификации. Не имеем ли мы здесь, в сочинениях, которые заслуживают определенного внимания и которые сочинены под влиянием музыки прошлого, скорее дело с поиском, нежели с простой имитацией так называемого “языка классики”» [5, с. 78].

Вводя в свой стиль барочные и классицистские музыкально-риторические фигуры, Стравинский помещает их в иной контекст, и они обретают новую жизнь. Композитор свободно оперирует приемами трансформации тем (обращение и др.), охотно прибегает к разным видам контрапункта; он использует григорианику и русские церковные напевы, попевочность и инвенционный тематизм, интрадность и переосмысленную по-современному концертность. При этом все подчиняется объективному тону повествования, исключающему даже намек на сентиментальность. Стравинский продолжает исходить из, казалось бы, простых интервально-ритмических комбинаций, оставляющих полную творческую свободу для всех возможных преобразований — контрапунктических, гармонических, фактурных, ритмических, тембровых и т. д.

В «Хронике», «Поэтике», «Диалогах» можно найти целый ряд высказываний относительно «обобщенности» и «объективности» выражения, создания «устойчивых форм» (в противоположность «псевдоформам» романтизма), отрицания субъективной интерпретации, предпочтения «белого» классического балета балету костюмно-историческому и т. д. Стравинский утверждает категорию «порядка», имеющую высший эстетический смысл — установление художником равновесия «между человеком и временем». Переживший три русские революции, Первую мировую войну и эмигрировавший из Европы в Америку накануне Второй мировой войны, знавший, какие беды несет нацизм, Стравинский начинает в «Музыкальной поэтике» третью лекцию («О музыкальной композиции»)

следующими словами: «Мы живем в такое время, когда условия человеческого существования испытывают глубокие потрясения. Современный человек постепенно утрачивает представления о ценностях и ощущение отношений вещей. Эта утрата основных понятий очень серьезна. Она неумолимо ведет нас к нарушению фундаментальных законов человеческого равновесия» [6, с. 192]. Эти положения побуждают Стравинского к поиску и утверждению классических норм творчества.

Часто неоклассицизм Стравинского воспринимают под знаком «пересочинения» великих творений прошлого. Сам композитор порой пускал критиков и ученых по ложному следу эскападами о «ремонте старых кораблей» как подлинной задаче художника. Так ли это? Таков ли его неоклассицизм? Или, точнее, исчерпывается ли он этими задачами? Нам представляется, что нет и нет.

Если окинуть взглядом всю панораму неоклассицистских сочинений Стравинского, то среди них будут и такие, как «Пульчинелла», «Поцелуй феи», «Аполлон Мусагет», «Игра в карты», где «сквозь Стравинского» пропущена музыка Перголези, Чайковского, Люлли, Россини. Но рядом с ними соседствуют сочинения совершенно другого типа — тот же Октет, Симфония псалмов, Симфония в трех движениях, «Орфей». Эти сочинения позволяют говорить не о неоклассицизме Стравинского, а о другом стиле, который назовем стилем «новой классики» или классики XX в. В соответствии со своей новой эстетической программой Стравинский находит такой стиль, отличающийся объективным, «баховским» тоном повествования, редким равновесием элементов художественной системы.

Может возникнуть вопрос: стоит ли вводить еще один термин — «классика XX в.», если существует понятие неоклассицизма? Ведь составная часть «нео» имеет смысл как возврата к стилю и эстетике прошлого, так и устремления к новой музыке. Однако термин «классицизм» несомненно относится прежде всего к эпохе классицизма, тогда как термин «классика» имеет более широкое значение, указывающее на классичность самого творческого метода; термин этот может быть применен к самым современным явлениям творчества. Поэтому нам представляется важным относить сочинения Стравинского, начиная с Октекта, к периоду классики XX в.⁴, а не к периоду неоклассицизма. Не случайно П. Сувчинский в «Заметках по типологии музыкального творчества» отмечал: «Творчество Стравинского по ощущению музыкального времени, по тому, как развертывается и длится его музыка, принадлежит классическим традициям той “большой” музыки, в которой время и музыкальный процесс взаимообусловлены и обосновываются не в сфере психологической рефлексии, а в онтологическом опыте... В творениях Стравинского совершился необычайно редкий в искусстве синтез огромной реформаторской силы с острым ощущением традиционности и охранения» [6, с. 272].

Стравинский был не одинок в такой эволюции. Вместе с ним через полосу исканий, через неоклассицизм к стилю новой классики шли его старшие и младшие современники — де Фалья и Равель, Хиндемит и Барток. В этом смысле надо по-

⁴ Подступы к такой трактовке неоклассицизма Стравинского можно наблюдать и в статье Варунца в книге «Стравинский — публицист и собеседник», и в монографии Савенко, и в опубликованных в 1960-х гг. статьях автора данной публикации.

нимать стремление Бартока к «высокой простоте», которое пронизывает его творчество, начиная с Музыки для струнных, ударных и челесты. Если же сравнивать пути де Фальи, Равеля, Хиндемита с путем Стравинского, то очевидна национальная природа стиля первых трех композиторов (испанская, французская, немецкая), отличающаяся от универсальной направленности стиля Стравинского.

Стравинский неоднократно заявлял, что его идеал — Пушкин. Ключевая идея его такова: «Пушкинская традиция, открывая путь самым лучшим влияниям Запада, оставляет в неприкосновенности ту национальную основу, на которой покоится русское искусство» [5, с. 141]. Острокритическое отношение Стравинского к «Могучей кучке» и ее эстетике заключается не в недооценке Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина (творчество каждого из них он очень высоко ставил), а в том, что он считает эстетику «Могучей кучки» замкнуто этнографической, в отличие от эстетики Пушкина, Глинки, Чайковского, открытой навстречу достижениям европейской цивилизации.

Подобная позиция в высшей степени характерна для Стравинского. Он «пересочиняет» Перголези, Люлли, Вивальди, Чайковского, Россини, Верди, Бетховена, Глюка, де Машо... В его оперном театре перед нами проходит целая энциклопедия стилей: от Баха и Генделя, Глюка и Моцарта до Мейербера и Верди, а также от Глинки до Чайковского. И это только некоторые модели, всегда обогащенные художественным видением Стравинского. Он трансформирует модели, смешивая их, ведет свободный творческий диалог с разными эпохами. Напрашиваются сравнения с И. С. Бахом (в свое время переплавившим в своем творчестве итальянские, французские, английские влияния) и еще более — с современником Стравинского Пикассо, вдохновлявшимся искусством мастеров прошлого и учившимся у них всю жизнь.

Обычно считается, что «поздний» период творчества Стравинского начинается с Септета (1953), но, несомненно, переход к нему намечается в Мессе (1948) и в Кантате на текст английских анонимов (1951–1952). В этих сочинениях обозначаются новые черты, а именно усиление контрапунктического фактора (в частности, повышение роли канонов) и обращение к иной манере инструментально-хорового письма, восходящей к де Машо и нидерландской полифонической школе. Мы знаем об отношении Стравинского к контрапункту, к которому он особенно последовательно обращается с 1920-х гг. Отметим, в частности, изощренную полифоническую технику таких сочинений, как Октет (имеются в виду не только каноны первой части, но и контрапункты и интервальные превращения в вариациях второй части и фугато третьей), Симфония псалмов (инструментальная и хоровая фуги и их совмещение в репризе во второй части), Месса (многочисленные каноны). Стравинский мастерски владел контрапунктом — и имитационным, и гетерофонно-подголосочным. Тяготение к полифонии, канонам, инвенционным построениям заметно усилилось от 1920-х к 1940-м гг. и на грани «позднего» периода. Лаконичнее, скупее, рационалистичнее стал отбор тематического материала.

В Септете Стравинский использует и приемы, характерные для его предшествующего периода, и новые, напоминающие технику додекафонии, а несколько

позднее, в канонах «Памяти Дилана Томаса», он демонстративно выписывает серийные ряды и их превращения. Для современников это было шоком. Композитор, около 30 лет никак не реагировавший на додекафонию, заинтересовался ею на пороге 70-летия.

Как понимать этот новый «стилевой зигзаг» и что он представляет собой? А может быть, «зигзага» нет и в помине, а есть определенная логика эволюции стиля?

В «Диалогах» Стравинский дает целую таблицу расхождений с Шенбергом, особенно настаивая на различиях «эмоционального климата» музыки. Из школы Шенберга он выделяет Веберна, отмечая принципы строения его музыкальной ткани, в которой на основе серии достигается тотальная организация. Думается, именно это прежде всего привлекло Стравинского в его поисках на позднем этапе. Помимо внутренней логики, возможно, его обращению к додекафонии мог способствовать общий интерес ведущих композиторов разных стран Европы и Америки к ней как к универсальной технике (ее используют Даллапиккола, Ноно, Булез, Крженек и многие другие современники Стравинского), а также ореол мученичества, окружавший нововенцев после Второй мировой войны. Не будем исключать и роль Крафта — секретаря Стравинского, апологета Веберна, но мы солидарны с Друскиным, что ее ни в коем случае нельзя преувеличивать.

Итак, что же все-таки происходило на грани «позднего» периода? Нам представляется, что он является не самостоятельным периодом, а не чем иным, как последними или поздними годами уже обозначенного периода. Об этом свидетельствует прежде всего жанровая переключка предшествующих сочинений с сочинениями 1950–60-х гг.: Октет — Септет, Симфония псалмов, Месса — «Canticum Sacrum» и «Requiem canticles», «Игра в карты» и «Орфей» — «Агон» (притом что вокально-инструментальные жанры в поздние годы превалируют). А главное, Стравинский остается самим собой. В. В. Задерацкий считает Септет «ярким образцом *позднего неоклассицизма* (курсив мой. — В. С.) Стравинского». Исследователь полагает, что в произведениях 1950–1960-х годов Стравинский «остался верен своему принципу — “пропускать” новейшие приемы сквозь фильтр классических норм, с привлечением отстоявшихся жанровых ассоциаций. Здесь наиболее ясно просматривается индивидуально-стилевой поиск на основе компромисса “новейших систем” с реформированными старожанровыми и старо конструктивными принципами» [3, с. 197].

При всех изменениях музыкального письма Стравинского, он остается верен своему стилю. Короткая ритмоинтервальная попевка приобретает значение серии. Его ряды исходно *диатоничны* и включают в себя интервалы, противоположенные ортодоксальной додекафонии. Серии *тематичны* (что неоднократно подчеркивает Задерацкий). Композитор виртуозно и гибко совершает переходы из диатоники в хроматику. Диатоническую серию он может развить в двенадцатитоновую последовательность. Наряду с преимущественно линейным контрапунктом Стравинский свободно применяет терцовые и секстовые «утолщения» звуковой линии. Не забывает он и гетерофонию, идущую от русской подголосочной манеры. Опора на жанры прошедших веков (месса, старинные танцы —

бранль, гальярда и т. п.), трактованные на современный лад, дополнительно расширяет возможности его подлинно универсальной техники: она и серийная, и гармоническая, и тональная, и додекафоническая, и диатоническая, и ультрахроматическая. И она полностью отвечает замыслам композитора.

В «Диалогах» раздела «Серийная техника», Стравинский так определяет свой композиторский метод: «Я устанавливаю слухом определенные возможности, а затем делаю выбор. Этим выбором в серийной композиции я могу управлять точно так же, как в любой тональной контрапунктической форме. Я слышу гармонически, разумеется, и сочиняю тем же путем, что и всегда» [4, с. 242].

Итак, мы предлагаем периодизацию творчества Стравинского, исходя из двух протяженных периодов, из которых в первом ведущим началом является *неофольклоризм* (1902–1923 г.), а во втором утверждаются тенденции *новой классики*, или *классики XX в.* (1923–1966 г.)⁵. Стравинский продемонстрировал смелые поиски и феноменальные открытия в годы «Весны священной» и уравнивающие классические тенденции в последующие годы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л.-М.: Советский композитор, 1974. 221 с.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
3. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. М., 1980. 287 с.
4. Стравинский И. Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / ред. М. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 448с.
5. И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., ред., коммент., заключ. статья и указатели В. Варунца. М.: Советский композитор. 1988. 501 с.
6. Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.

⁵ Здесь не учитывается инструментовка двух духовных песен Г. Вольфа, сделанная в 1968 г.