

СТРАВИНСЬКИЙ: СИМФОНІЗМ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕСТЕТИКИ СПОГЛЯДАННЯ

Гужва О.П., кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри філософії та соціології

Українська державна академія залізничного транспорту

Анотація. Розширення творчої свідомості дозволяло Стравінському, спираючись на різні художні моделі, відстоювати право мистецтва бути незалежною художньою дійсністю.

Ключові слова: естетика споглядання, симфонізм, програмність, психологічний час, художня та світоглядна модель.

Аннотация. Гузтва А.П. Стравинский: симфонизм сквозь призму эстетики созерцания. Расширение творческого сознания позволяло Стравинскому, опираясь на разные художественные модели, отстаивать право искусства быть независимой художественной действительностью.

Ключевые слова: эстетика созерцания, симфонизм, программность, психологическое время, художественная и мировоззренческая модель.

The summary. Guzhva O.P. Stravinsky: symphonism, through a prism of an aesthetics of contemplation. Expansion of creative consciousness allowed Stravinsky, leaning against different artistic models, to defend a right for an art to be independent artistic reality.

Key words: an aesthetics of contemplation, symphonism, programming, psychological time, art and world outlook model.

Мета дослідження полягає в висвітленні естетики творчості Стравінського, котра багато у чому полягала в відмові від літературної програмності і підвищувала значущість образів за рахунок зорово-театралізованого ряду, що присутній і в синтетичних жанрових утвореннях, і в чисто інструментальних симфоніях композитора. Ця естетика зводиться більш до *споглядання та зображення* подій, аніж до виразу власного ставлення до них та їх переживанню.

Постановка проблеми. Він називав себе “l’homme integral” — «інтегрованою людиною», він створив себе сам як творчу особистість, він відгороджувався від трагічної атмосфери часу, як те робив Р.Штраус, хоча доля повертала його до вічних проблем, відбираючи у нього близьких, друзів, змушуючи мандрувати по світу, бути далеко від батьківщини — ще дореволюційної Росії, рідного Петербургу, де він народився і довгою практикою мрії про нього створив його ідеалізований образ — класично досконалу *модель світу*, підтриману упорядженою атмосферою парків та палаців, чарівними казковими задумами Римського-Корсакова — свого першого і єдино визнаного вчителя, величчю звершень залізного Петра, що повернув кондову Русь до Європи і спричинив зустріч різних культур, що долаючи ворожнечу, припадали до єдиних джерел духовності: язичництва та християнства, — з тим, щоб відчутти свою причетність до єдиного первородного древа, усвідомити *єдності крізь різність*.

Цей *міф про батьківщину* зростав у його уяві разом з першими знаменними творами, що виникали під впливом знайомства з російським балетом, художниками, постановниками, котрі під час «Російських сезонів» пригломшили Париж картинами народних гулянь з балету «Петрушка», чарівною театралізованою символікою «Жар-птиці», прадавнім магічним дійством «Весни священної».

Цей міф цілком належав ХХ століттю і відтворював нову *естетику споглядання*: композитор відгороджувався від подій дійсності рампою театру, ставав поступово, не дивлячись на варваризми, адептом бога Аполлона, віддаючи належне завершеності та досконалості твору як художньому цілому.

У межах естетики споглядання розгортались і його симфонічні твори, що писались на протязі життя і сприймалися як гра з моделями минулого, варіації на стиль, у яких підіймалися горизонти творчої свідомості, що заявляла про своє буття у часі-просторі культури. Причому, Стравінський не брав на себе роль спостерігача та хранителя надбань європейської культури. Скоріше крізь нього європейська культура сама «коментує свої першопринципи» [7, с. 186].

Композитор почав мислити широкими філософськими категоріями — його свідомість злилась з свідомістю епохи, тому не дивно, що майже кожне з визначних явищ минулого століття у сфері технології знаходить випробовування у його власній творчій лабораторії, а кожна з творчих особистостей сучасності веде з ним діалог або у межах творчих задумів, або завдяки стосункам, — на зразок тих, які Стравінський вів з Р.Крафтом.

Через діалог відбувається констатація найважливіших зрушень системи музичного мислення, які стосувались техніки письма, розбудови художнього цілого, ставлення до програмності та до поетичного слова. Не дивно, що на сторінках цього дослідження у якості фігурантів реального та уявного діалогу виступають окрім тих, з ким Стравінський спілкувався особисто, ще й дослідники його творчості — ті, хто у найбільшій мірі поставив за мету розгадку феномену *протеїчності* у музиці Стравінського.

Результати дослідження. Він прагнув скоріше занурюватись у художні реалії, аніж реалії буття з тим, щоб позбавитись відчуття трагізму. Він «уникав відвідин цвинтарів і розмов про смерть», — дізнаємось зі спогадів К.Ю.Стравінської [12, с.140]. Здається тут він був дещо схожий на Р.Штрауса, котрий також зізнавався: «я не переносу трагічної атмосфери сучасності» [6, с.18], а у день смерті Малера, записав у щоденнику слова, які для послідоючих поколінь стали заповітом: «Моральне очищення, виходячи з власної сили, звільнення у праці, поклоніння вічно божественній природі» [16, с.211]. Звичайно, Стравінський і в це *Motto* мав би внести свої корективи, заявивши у першу чергу про свою релігійність.

Релігійність його також не знала обмежень, бо писав і на православні канонічні тексти «Отче наш» (1926), «Богородице Діво, радуйся» (1934) для змішаного хору без супроводу, і на латину «Симфонію псалмів» (1930), «Месу» (1948), «Кантикум Сакрум» (1954), «Плачі» (1958), «Реквієм кантіклес» (1966), додаючи до партитури інструментальний склад.

Так, він не був язичником, але чарівний світ Еллади також притягував його до себе своїм внутрішнім спокоєм і врівноваженістю — в сюїті «Фавн та пастушка» для голосу з оркестром, на слова О.Пушкіна (1906), — своїм сплеском нестримних стихійних поривів, які не стільки виражаються, а й зображуються — в опері «Цар Едіп» (1927), балеті «Орфей» (1947).

На протязі усього життя Стравінський не пориває з народнопоетичним мистецтвом, відкриваючи його прадавні пласти, які, проте, також несуть у Стравінського печать *дистанціювання* або театральності — у «Свадебці» (1923).

Композитор відчуває звичайно магію слова, заклинання, ворожби, але усю цю сферу позасвідомого віддає оркестру, — як у «Весні священній». З часом він досягає єдності хорового ті інструментального начал, створюючи незвичні драматичні ефекти. У опері «Цар Едіп» Стравінський виявляє «чуткість до фонетики і взагалі до звучання тексту» [8, с.183]. Мовою опери є латина, лише коментар має даватись на рідній для аудиторії мові. У третій частині «Меси» («Credo»), «у цій монотонності, що причаровує, він відчув деяку первісну ритуальність, однаково притаманну і язичницькому шаманству, і католицькій літургії, ..., що завжди додає їй необхідний елемент таємничості» [8, с.186].

Проте, слово у його творах зберігає властивості, надані йому традицією високого мистецтва: риторики, поезії, театру. Він ніколи не експериментує зі словом у тій мірі, щоб було втрачено його сенс (на зразок В.Хлебнікова),

воно зберігає для нього *сакральний* зміст і свою узгодженість з цілісним світосприйняттям.

Певно, що у минулому столітті, більше, аніж в епоху романтизму, «європейська культура... прагне вже не підкорятись слову як носію культури, судині сенсів, що задаються, але просто користуватись словом і мати його у своєму розпорядженні» [7, с. 185]. Європейська культура прагне переглянути своє минуле: «Від риторики — до первозданності, від мистецтва — до природи, від довічно опосередкованого як матеріалу мистецтва до власне безпосередності, від відображень поетичного першопринципа — до самого цього першопринципа» [також там].

Світ античності, від якого походить класичне мистецтво, дійсно спирається на риторику. «Орієнтація на поетично-риторичне слово, котре стоїть у центрі культури» (за О. Михайловим) [7, с. 184] допомагає звести усю систему музичного мислення: ладо-тональні і формотворчі принципи, інтонаційний словник і композицію, жанр і його семантику, драматургію і концептуальне ціле музичного твору. На основі риторики існує програмність і сам синтез мистецтв. Критикуючи вагнерівську ідею “Gesamtkunstwerk”, Стравінський однак і в її розвиток вносить важливі доповнення.

Стравінського неадарма вважають причетним до різних мистецьких напрямків ХХ століття: імпресіонізму [2], неокласицизму [10], фольклорному [5]. Кожне з них давало можливість композитору усвідомити тільки незалежність власної творчої системи і її певну універсальність, єдність і цілісність якої розкривається лише у контексті усєї культури, незважаючи на принцип гри з стилізованими та жанровими моделями і навіть певні акценти у стилістиці творів: фольклор, «веберніанство», лінеаризм, тощо. Весь час він балансує між утвердженням нового та навмисним підкресленням та загостренням вже відомого.

«Зауважимо, що внутрішня постійна структура суб'єктивного часу в музичних образах Стравінського відповідає ідеї стійкості, що розкривається завдяки музиці у словесному «ряді» його програмних творів. Музика Стравінського яскраво театральна по своїй природі і у силу цього насичена характеристичним тематизмом, що грає, проте, в структурі твору Стравінського іншу роль, аніж характерологічна деталізація в творі Дебюссі, не театральному, а ліричному по суті» [2, с. 33]. Імпресіонізм для Стравінського це власне змога розширення образного змісту, насичення його барвами життя, посилення виразності музичної інтонації пластикою танцю, ритуалу, обряду. Так, його «Свадебка» є «з одного боку, художнім втіленням статички обряду, а з іншої — у повному сенсі слова і н т о н а ц і є ю т і л а — (розрядка Б.А), — тобто музичним втіленням жесту і танцю весільного дійства» [1, с. 134].

Стравінського вважають «першовідкривачем нового підходу до народних джерел» [9, с. 155]: «власне побутове начало грає в «Свадебці» чи не третє ступеневу роль, поступаючись місцем узагальнено-символічному» [9, с. 156].

Принцип гри, котрий керує дією у багатьох творах композитора, це те, що власне і дає йому вільно долати естетичні бар'єри окремих художніх напрямків і створювати узагальнено-символічне дійство, літературна програма або сюжет якого посилюються ефектом театральної рампи. «Свадебка» — це «синтетично-стрункий твір, у якому театрално (у «зримому жесті») у взаємо спілкуванні відображують життя два начала: епічно власне і як у Есхіла суворе (людина перед лицем інстинкту розмноження) і іронічно-блаженеве, що вислизає від неможливої долі в сферу сміху» [1, с.135].

Відносно розуміння творчої системи Стравінського крізь призму поняття неокласицизм, варто спиратись на положення Л.Раабена: «Неокласицизм відрізняється як раз тим, що неодмінно перетворює, «осучаснює» моделі *старинних стилів, жанрів* — (курсив — Л.Р.). Ось чому він і «нео», а не просто «класицизм» [9, с.201].

Мандруючи по нескінченному полі культури, Стравінський виявляє схильність до вже окреслених нами сфер творчості: народної пісенності та казковості (котрі легко долають простір часів та континентів); світу античності у різних його барвах: гармонічному та дисгармонічному; неосяжному просторі думок та почуттів «Священного Писання».

Так, ми не обмовились: у сфері духовної музики, у якій завше домінує спогядальність, композитор приєднує своє «я» до «я» усієї релігійної общини (на зразок фіхтовського «ми»!), де все більшого значення набувають трагічні образи. Трагізм буття, котрий постійно руйнував його життя, не зміг подолати його волю, його піднесений етос, його всеприсутність у часі-просторі культури.

Ігор Стравінський був одним з перших у ХХ столітті, хто звернув увагу на оновлення усієї системи художнього мислення, хто говорив про це і в бесідах з Крафтом, і в лекціях про музичну поетику, і в листах друзям. Стравінський відтворював динаміку нових параметрів буття завдяки зверненню до широких філософських категорій.

Для нього музичний твір — це феномен, прояв екзистенції автора, але в більш широкому розумінні, аніж безпосередньо перенесення у твір думок та почуттів, якими саме у цей момент жив композитор. Головне для митця це піднесення художнього обр'ю за межі власного «психологічного часу» (вислів Стравінського) до відчуття пульсу епохи.

«Ми переживаємо такі часи, коли умови людського існування піддаються глибоким потрясінням. Сучасна людина поступово втрачає поняття про цінності і лишається правильного сприйняття відносин. Така недооцінка основних реальностей дуже серйозна. Вона невблаганно веде нас до порушення основних законів людської рівноваги. В області музики це зводиться до наступного: з одного боку, намагаються відволікти дух від того, що я назвав би високою музичною математикою, та зводить музику до рабського стану, вульгаризувати її, змушуючи задовольняти вимоги

примітивного утилітаризму. З другого боку, оскільки дух сам по собі хворий, музика нашого часу, в особливості музика, що іменує себе чистою, несе у собі риси патологічних вад і поширює насіння нового гріха пізнання; старий первородний гріх, якщо я так можу висловитись, є перш за все гріхом невідання — невідання істини і законів, що витікають із неї, котрі ми іменуємо основними» (стор.33)¹.

Музика для Стравінського це складний феномен, що має свою онтологію: «існування первісних зручностей, музичних матерій в необробленому виді, котрі приємні самі по собі» («Думки «з музичної поетики», стор.23); і свої межі пізнання та свідомості: «Але за межами цієї пасивної насолоди, ми відкриваємо музику, що змушує нас приймати активну участь в операціях розуму, котрий упорядковує, оживлює і творить» (також там, стор.23).

Стравінський проти застиглих форм мистецтва, він бачить їх у русі, у зміні світовідчування, у необхідності оновленні усіх їх складових частин, причому, здається немає тих форм чи жанрів, яким би композитор віддавав перевагу, бо скрізь він сам постає як *l'homme integral*, — творча особистість, що охоплює разом усі сфери буття.

Тому, мабуть, і дістається від Стравінського тій узагальнюючій моделі дійсності, що знайшла відбиття у «вагнерівській ліричній драмі» (визначення Стравінського) та поширилась на інші жанри мистецтва, у ній він відчув занепад мистецтва: «Ніщо так сильно не свідчить про могутність Вагнера та його *Sturm und Drang*'у, котрий він викликав, як саме цей декаданс, що був узаконений у його творах і після нього все більш утверджувався. І потрібно ж, щоб ця людина була настільки сильною, щоб зламати основну музичну форму з такою енергією, що п'ятдесят років після його смерті ми все ще подавлені цією мішурою і нісенітницею, що називається музичною драмою! Бо престиж *Gesamt Kunst Werk* все ще живучий.

Невже саме це називається прогресом? Можливо. Якщо тільки композитори не знайдуть у собі сили позбавитись цього важкого заповіту, слідує чудовому заклику Верді: «*Torniamo all'antico e sera un progresso!*» — «Повернемося до давнини, і у цьому буде прогрес» («Думки «з музичної поетики»). Про музичний феномен», також там, стор.33).

Під впливом системи Вагнера знаходилося багато композиторів, сучасників Стравінського, ця система тягарем лягла і на жанр симфонії: «Хочуть того чи ні, вагнерівська драма дає постійні метастази. Її блискучі імпровізації безмежно роздувають симфонію, а годують її значно менше, ніж скромна і в той же час аристократична винахідливість Верді, що виблискує на кожній його сторінці» («Думки «з музичної поетики»). Про музичну композицію», також там, стор. 39).

Стравінський відчуває у вагнерівській драмі відсутність порядку, що ускладнює її сприйняття, а ті прийоми і засоби, що у ній зустрічаються, свідчать про каприз уяви. «Творчість Вагнера відповідає не стільки тенденції

до безпорядку, скільки намагається чимось замінити відсутність порядку. Система нескінченної мелодії чудово виражає цю тенденцію. Це постійне становлення музики, у якій не було ніяких підстав початися і ніяких причин закінчитися... Під впливом Вагнера закони, що дають життя співу, опинились порушеними... Подібні прийоми відповідали, певно, якійсь потребі; але ця потреба була несумісна з можливостями музичного мистецтва, обмеженого в своїй виразності пропорційно кордонам органа сприйняття. Тип композиції, що не визначає власних кордонів, стає чистою фантазією... , що передбачає віддачу себе капризу уяви» («Думки «з музичної поетики». Про музичну композицію», також там, стор. 40).

У Стравінського існує своя логіка розбудови художнього цілого, і те, що уявляється як художня ідея, має знайти втілення у системі засобів. Звичайно, важко знайти визначення тому розвороту подій, котрий погім заперечується, ускладнюється подальшими інтонаційними колізіями. «Це постійне становлення музики», про яке говорить Стравінський, відповідає стану художньої свідомості, що відтворює образ світу, але сам Стравінський від цього образу світу певною мірою відмежовується, як і від стану думки, що полемізує сама з собою, що виявилась, зокрема, у Малера, Шостаковича, Лятошинського, Губаренка.

І все ж, сам Стравінський, хоча і відмежовується від впливів малерівської симфонії, саме від неї сприймає принцип гри з матеріалом, принцип «варіацій на стиль» (С.І.Савенко), що стали складовою багатомірних та багатоакцентних симфоній Густава Малера .

Сам Стравінський також писав симфонії, що належать різним періодам його творчості: «Симфонія псалмів» з'явилась у 1930 році, і також відтворює багатоакцентність духовної драми у її просторовому та історичному розгортанні, де поєднуються католицька і православна традиції християнства і їх носії псалми та розспіви. «Симфонію для духових» Стравінський присвятив Клоду Дебюссі (1920). В 1960 році Стравінський створив Мадригальну симфонію «Монумент Джезуальдо», присвячену 400—річчю з дня народження Джезуальдо ді Венозо, автора багатьох духовних творів. Були ще чисто інструментальні опуси: Симфонія *en Ut* (1940), Симфонія в трьох частинах (1945).

Найбільш проникливу характеристику Стравінському-симфоністу дає Альфред Шнітке у статті «Парадоксальність як риса музичної логіки Стравінського»². Як і багато інших композиторів початку ХХ століття, Стравінський відмовляється від «буйства величезного оркестру, що п'янить, з його темброво-гармонічною багатоповерховістю і звертається до стриманого діловитого лінеаризму малих складів» (стор.384). На думку А.Шнітке, ці зміни сталися в наслідку зміни художньої свідомості визначного композитора. По-перше, змінилось його ставлення до театральності як важливої творчої складової автора «Весни священної».

«В «після переломних» творах музика стала компонентом контрапунктичного спектаклю — вона не претендувала на всебічне зображення героїв і обставин — в умовному театрі достатньо кількох музичних сигналів, контуру «предмета», символу, його ієрогліфа. Ми вже не зустрінемо тут звукової просторовості, котра була в «Весні священній»; тієї рельєфної достовірності, дійових осіб і ляльок, яка була в «Петрушці», — ми повертаємось до шекспірівського театру (замість музичної картини «Царство Аїда» в «Орфеї» ми читаємо музичну заставку, табличку).

Символічно тепер характеризуються не лише предмети і персонажі, але й події і вчинки, Умовний символ — ієрогліф — виражає лише ідею, сенс того, що відбувається, Але не претендує на ілюзію реального воскресіння події... Таким чином, емоційна переконаність твору не знижується, а, навпаки, зростає: трагічною, наприклад, стає вже сама сценічна ситуація, а не емоційний жест автора, що її переживає; суб'єктивний трагізм переживання витісняється об'єктивним трагізмом зображення» (стор.385).

Стравінський у своїй свідомості розмежовує те, що в уяві Густава Малера, і навіть у його послідовників — композиторів нової віденської школи, поставало поруч: переживання та зображення. Звичайно у них це викликало ще більшу насиченість дії, дещо переобтяжувало форму, з переходом у нововіденців до серійної техніки почала зростати символіка усіх психологічних та емоційних рухів. Теж саме відбувалось і в останніх опусах Густава Малера з переходом до пісенних композиційних принципів, з якими все більш зросталася симфонія.

Так само, як і його попередники, Стравінський має справу з різними художніми моделями, він назавжди залишається у межах загальноєвропейської і світової культури, він оновлює і реанімує вічні сюжети, для нього важливою справою є проникнення в дух різних епох, він розуміє, що реанімуючи форму, не можна разом з тим звертатись до системи художніх засобів, котрі допомагали її звести. І якщо ми приходимо до висновку про те, що симфонічні концепції початку ХХ століття включають у себе діалог різних художніх моделей, то художні задуми Стравінського спираються на парадоксальне поєднання традиційних форм з оновленими засобами їх розбудови. Про це досить вірно говорить А.Шнітке: «парадоксальність музичної логіки стає для Стравінського не зовнішнім проявом твору, а його несучою основою і пронизує усі виміри його музичної техніки — в тому числі і техніку оркестрового голосоведіння» (стор.386).

В зв'язку з «Симфонією псалмів» та Симфонією in Ut йдеться ще не про «оманливий парадоксальний неокласицизм... Тут ще можна провести кордон між елементами стилізації класики і елементами неокласичного стилю» (стор.387).

Здається, що Стравінський «грає в симфонію», бо все, що зростає в уяві слухачів, це те, що не здійснилось: це й quasi-теми, quasi-соната, бо й сонатне алегро також «не здійснилось» (також там, стор. 392).

«Ніколи не можна вирити Стравінському, — продовжує своє дослідження А.Шнітке, — навіть коли він називає свій твір «Symphonie in Ut». Тут все зроблено для компрометації і до і до-мажору» (стор.397). За тональністю йдуть «Quasi-несгійкість. Quasi-розвиток. Це дискредитує вже саму форму сонатного allegro і ставить під сумнів не тільки “Ut” , але й “Symphonie”» (стор.399).

Може, справді Стравінський іронізує, як те здається одному з його апологетів та найбільш серйозних дослідників, що потім сам ніби повторив творчий шлях свого попередника: від різноманітних форм та жанрів, епатажу засобами полістилістики до освячених традицією форм та жанрів, таких, як «Реквієм» або симфонія.

Так, справді здається, що кожен митець сьогодні ніби ступає по плитам католицьких храмів, де під ногами може бути останнє пристанище для колись полум'яних сердець, володарів думок та почуттів для багатьох поколінь, як те трапляється у соборі Сан Марко у Венеції, де і сьогодні несуть службу їх колишні кантори: Андреа та Джованні Габріелі. Як с тим справитись, як віддати належну шану тим, хто ввійшов у час та простір культури, хто служив Богові і знайшов визнання серед людей?

Може, правий Альфред Шнітке, коли говорить про «непрямий трагізм музики Стравінського — трагізм, що витікає з принципової неможливості повторити сьогодні класичну форму, не впадаючи при цьому в абсурд. Наївна глибокодумність і риторична філософічність класичного музичного минулого не можуть відродитись сьогодні в колишніх монументальних формах. Можливе лише пародіювання великих форм або пошуки нових» (також там, стор.402).

Стравінський звичайно й сам віддавав належне тому, що відбувається навколо нього, атмосфері трагізму, розчаруванням епохи, але з усіх стихій буття він віддавав належне аполлонівському початку, тяжів до гармонії та завершеності форм. І то була позиція, яку разом з ним розділяли Дебюссі та Равель, Мійо та Хіндеміт, Орф та Бріттен, з українських композиторів — М.Скорик, Леся Дичко.

Мистецтво має спиратись на традиції, це відчували завжди навіть ті, хто виступав як новатор у своїй творчості. Серед них варто назвати Клаудіо Монтеверді (засновника стилю *concitato*), Іоганна Себастьяна Баха (що ввів темперований стрій), Людвіга Ван Бетховена (що по праву вважається автором індивідуального стилю в музиці), Ріхарда Вагнера (що пішов на оновлення форм мистецтва, створивши «Трістана та Ізольду», а після того «Нюрнбегських Мейстерзінгерів», Клода Дебюссі (що спирався на оновлену ладо-гармонійну систему, але дотримувався усталених музичних форм).

Для Стравінського ці традиції йшли від народної творчості, від джерел класичного мистецтва від античності до близького минулого: російської та зарубіжної музики. Варто відзначити великий вплив на формування філософсько-естетичних поглядів Стравінського знайомство з М.А.Римським-Корсаковим,

творчість якого позначилась не лише на ранніх творах: першій симфонії *es-dur*, написаній у 1907 році, Фантастичному скерцо «Бджоли» по Метерлінку, майже єдиному програмному творі (що спочатку визнавав, а потім заперечував визнаний неокласик від музики),³ яке створювалось у той же час.

Тісні зв'язки пролягають між усією творчістю Стравінського та об'єднанням митців, що спирались на фольклор та язичество давніх слов'ян, — це об'єднання «Світ мистецтва», яке утворилось в один рік з Московським художнім театром у 1898 році. До нього увійшли відомі художники О.Бенуа, К.Сомов, Є.Лансере, М.Періх, А.Головін, М.Добужинський, М.Врубель, В.Серов, К.Коровін, І.Левітан, М.Нестеров, Б.Кустодієв, К.Петров-Водкін, Ф.Малявін, М.Ларіонов, М.Гончаров та інші майстри живопису та сцени.

У 1906 році у Парижі була представлена виставка «Два століття російського живопису та скульптури», яка відкрила для усієї Європи обрії та надбання російської культури. У Парижі також проходили «Російські сезони», де ставились балети, звучала музика російських композиторів. До цих подій був причетний також Стравінський, бо на цих «Сезонах» виконувались і його твори: «Петрушка», «Весна священна». «Сезони» тривали з 1909 по 1914 рік, а дружба Стравінського з художниками: О.М.Бенуа (автором лібрето «Петрушки»), М.К.Періхом (автором декорацій «Весни священної»), С.П. Дягілєвим, (організатором «Сезонів») — зберігалась на протязі усього життя композитора.

Стравінський через синтез мистецтв, що впроваджували «Руські сезони» — ці визначні події для усієї Європи, так само, як і Всесвітня виставка, що також проводилась у Парижі, — мав можливість розширити уяву про те, що відбувається у світі, і це *розищення свідомості* стало прикметою його стилю. Від «миру мистецтв» йшла жадаба до відтворення стилів минулого, архаїки, варваризмів, поєднання різних стилів, умовність зображення. Про це зокрема говорить і С.І.Савенко у своєму дослідженні «До питання про єдність стилю Стравінського» — зараз автор завершила монографію про композитора — [12].

С.І.Савенко відмічає спільність творчих засад, яку поєднують Стравінського з його найближчим художнім оточенням: «По відношенню до творчої індивідуальності Стравінського уявляється особливо важливою та дистанція в відношенні до об'єкту, котрої «міріскуснікі» рівно дотримувались у любому випадку, чи то аристократична культура чи архаїчний примітив. І те, і друге явище сприймалось в одному і тому ж плані естетичного любування; це породжувало особливий відтінок погляду «зовні», специфічної непричетності художника до того, що відбувалось. Об'єкт такого «зображення» (в протидію «вираженню» романтичного типу) ставав умовним. Ступінь умовності могла бути різною, в залежності від виду мистецтва: сильніше вона проявилась в області театру та живопису.

Природна театральність мислення Стравінського з самого початку тяжіла до умовності, котра отримала широке поширення у мистецтві ХХ століття» [11, с.285].

Стравінський швидко подолав відстань між школярством і художньою зрілістю, можливо, саме тому, що був залучений до процесів *оновлення* не лише окремого виду мистецтва, а усієї системи художнього мислення, що відбувалося на широких теренах загальноєвропейського простору. Він не мав музичної освіти, закінчив повний курс юридичного факультету, брав приватні уроки з фортепіано, теорії, гармонії, композиції, але з повним правом можна говорити про те, що навчався він на протязі усього свого життя.

Навчанням для нього було: читання книжок — це і художня література, що часто ставало поштовхом для нових творчих задумів, і філософські та естетичні праці, що допомагали зрозуміти у чому полягає його власне кредо; знайомство з творами інших композиторів, яке поєднувалось з власною композиторською практикою; спілкування з провідними діячами художньої культури особливо під час роботи над його музично-сценічними задумами та постановками. Лібретистами його творів були Ніжинський, Бенуа, Фокін, до створення декорацій залучалися Бенуа, Реріх.

Здібність до сприйняття та узагальнення того, що відбувається у сфері культури, разом з величезною працездатністю, дала можливість Стравінському рано відчуту загрозу, що йшла від академізму. Своє ставлення до академізму Стравінський висловлює в листах до М.О. Штейнберга та до А.К.Стравінської, своєї матері, який додається як коментар до першого листа: «Мусечка! Сьогодні отримав від тебе листа, в якому ти між іншим пишеш, що незгодна зі мною відносно мого заперечення діяльності Глазунова і інших стовпів академізму. Дійсно, я заперечую, але при цьому додаю, що зовсім не заперечую діяльності його і внеску в культуру до академічного періоду його (Глазунова) творчості. З цього ти легко можеш побачити, що я не сліпий і далекий від огульного заперечення. Що ж стосується академізму як явища негативного, то я нічого іншого не знаходжу, як постійно кричати на все горло, що це є неминуче зло, дане або надіслане зверху, щоб виразніше світилось добро, але шию свою підставляти і знаходити це цінністю не стану» (лист від 29 березня 1912 року) [13, с.507—8].

Тож не дивно, коли йде мова про його власний твір — симфонію Es—dur, Стравінський залишається послідовним. У листі до В.В.Держановського від 5 червня 1912 року він пише: «Тепер щодо симфонії. Я, право, не знаю, що Вам на це сказати. Соромитись її я зовсім не соромлюсь — це мій першийopus — є декілька милих шматочків, все ж інше сире. Як стиль Глазунова-Чайковського, і інструментовка офіційна. Це не само по собі цікаво, а цікаво як документ, щоб зайвий раз показати, як не слід творити. Якщо Ви всього цього не боїтесь, то грайте її» [13, с.469].

У цьому ж листі йдеться вже про визнаний твір Стравінського: «Сюїти з «Петрушки» я не робив — «Петрушку» можна виконувати як симфонію — підряд усі чотири картини... Я довго думав про використання цього твору для концертної естради і тепер прийшов до цього висновку» [13, с.469].

Як сталося, що синтетичні за своєю будовою твори Стравінського досягли високого художнього узагальнення, зокрема тут мається на увазі поєднання музики з балетом та художнім оформленням? Чи сприяло це поєднання досягнення творчої мети — знайдення не лише нових засобів виразності, а й нових форм? Саме про це думав сам композитор, коли писав сину свого вчителя, Володимирі Миколайовичу Римському-Корсакову — лист від 21 липня 1911 р.: «Я говорю про Балет... більше всього цікавлюсь і люблю балет і це не пусте захоплення, а серйозна глибока насолода сценічним видовищем — живою пластикою... Був би живий який-небудь Мікеланджело, думав я, дивлячись на його фрески в «Сікстинській» — єдине, що визнав би і прийняв його геній — це хореографію, що відроджується..., бо єдина форма сценічного мистецтва, котра ставить собі в наріжний камінь завдання краси і більше нічого, є балет, як єдина ціль, котрої дотримувався Мікеланджело — це краса видимого... я, працюючи у сфері хореографії, відчув значність і необхідність того, що роблю... ти сказав, що балет нижче за оперу — а по мені, мистецтво завжди однакове — не буває нижчих чи вищих мистецтв, бувають різні роди мистецтв... Думаю, що аби ти частіше відвідував балет (художній, звичайно), то побачив би, що ця «нижча форма» приносить тобі незмірно більше художньої радості, ніж люба оперна вистава (хоча б опери з самою любимою тобою музикою), радість, яку я відчуваю вже більше року і якою так страшно хотілося б Вас заразити, і з Вами поділитись. Сааме радість відкриття цілого «материка», на обробку якого піде багато сил — багато що попереду!

Ось що я думаю про балет, будучи цілком згодним з Бенуа і не знаходячи нічого страшітливого в його захопленні балетом» [13, с.460-2].

Звичайно, Стравінський шукає однодумців, як те завжди буває, коли людина шукає свій шлях у мистецтві. Він спирається на те, що діється навколо нього. Він опановує час і простір культури: зазирає у те, що вже було колись: «Існує історична перспектива, котра, як і всяка перспектива, що підкоряється законам градації, робить виразним лише самі близькі плани. По мірі віддалення вони все більш вислизують від нас і ми можемо розрізнити лише їх мертві контури. Та й те ми схоплюємо їх скоріше інтуїтивно, ніж за допомогою пізнання» [13, с.24].

Звичайно, нам важко до кінця охопити усі ті явища, що надихали композитора на подальші творчі пошуки. Головне одне — він йшов до усвідомлення картини широких художніх перетворень, що відбувались у мистецтві і намагався охопити весь процес його історичного становлення.

Звертає на себе увагу подібність художніх шукань Стравінського відповідно до тієї ситуації, яка склалася у європейській і, зокрема, австронімецькій музиці на початку ХХ століття і у подальшому. Реалії цієї музики також не лишаються поза увагою композитора: він знайомиться з творчістю Р.Штрауса, виконання «Електри» під час «Сезонів» у Лондоні у лютому 1913 року викликало у нього справжнє захоплення (про що розповідається у

згадуваному листі до Штейнберга); дещо критично він ставиться до Малера, вважаючи його симфонії продовженням вагнерівської драми; він вивчає твори композиторів нової віденської школи і підпадає під їхній вплив у пізніх своїх творах; як і Макса Регера, його вважають предтечею неокласицизму.

Стравінського справді можна вважати художником універсальним, який, проте, чітко усвідомлює, що «чим більше мистецтво контролюється, тим воно стає більш вільним» [13,с.40]. Питання про музичну поезику для Стравінського це поєднання воедино усіх питань, що стосуються розбудови музичного цілого. Перше з них — «про музичний феномен» — тут йдеться про мандрівки «в мареннях через час і простір» [13,с.25] не одних лише майстрів пензля.

Стравінський погоджується з думками свого друга, Петра Сувчинського, котрий звертає увагу на те, що музичне поняття часу «зароджується і розвивається або поза категорій психологічного часу, або разом з ними» [13, с.27]. Окремі почуття, настрої — це й є «різні категорії, серед яких протікає наше життя» (також там). Разом з тим «ці варіації психологічного часу сприймаються лише у порівнянні з безпосереднім (усвідомленим або неусвідомленим) відчуттям реального, онтологічного часу» (також там).

І перше, що відокремлює його впродовж творчого шляху від нововіденців, і від Густава Малера, це утримання певної шкали настроїв, які б відрізнялись від його власних і були здобутком усієї культури, скоріше *зображувались*, аніж *відтворювались*. Таким чином навіть минаючи те, що стосувалося його власного духовного світу, так само, як це було у Ріхарда Штрауса в «Електрі» та «Соломії», «Кавалері роз» та... Стравінський все ж виходить до рівня художніх узагальнень, крізь маску «Петрушки» у нього проглядають справжні страждання, за послідовністю частин «Весни священної», «Свадебки», «Царя Едипа» — вся лавина прихованих почуттів, «неусвідомленого воно» (за Фрейдом), що вказує на схильність композитора до створення образів-символів у межах міфологічної свідомості.

Висновки. Відчуваючи себе причетним до великої традиції, що бере свій початок в античності, Стравінський безпосередньо приходив до створення образу світу, спираючись на принцип симфонічного та театралізованого узагальнення, що спрощують принцип оповідальності, у його космічних вимірах.

Тож ставши на шлях критики програмності та ідеї «об'єднаного твору мистецтв», Стравінський сам вносить у цю ідею значний розвиток: майже усі його твори виникають на основі синтезу мистецтв, або зберігають у собі ефект

¹ Тут і далі ми звертаємось до видання: Стравинский И. Мысли из « музыкальной поэтики» /Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. Составитель Л.С.Дьячкова. Под общ. ред. Б.М. Ярустовского. — М.: Сов. композитор, 1973.

² В: Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. — М., 1973. — С. 383-434.

³ Див: лист від 18 червня 1907 року до М.А.Римського-Корсакова [13,с.441].

«рампи», так що неможливо при сприйнятті його відокремитись від сценічного або зорового ряду. Синтез усіх компонентів партитури (зорових та слухових), збагачення тембрової палітри за рахунок індивідуалізованих рішень інструментального складу виконавців, розширення амплуа хорових голосів (у Месі), важливість у створенні звукообразу пластики жесту, пластики балету, ритуалу, дійства — безумовно, впливали й власне на концептуальний стрижень творів Стравінського, що від тілесного космосу здіймався до космосу ейдичного.

Література:

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. —Л.: Музыка, 1977.
2. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. —Л.: Музыка, 1983. — С.11—38.
3. Данько Л. Типология комической оперы //История и современность: Сб. статей / Ред.-сост. А.И.Климовицкий, Л.Г.Ковнацкая, М.Д.Сабинаина. —Л.: Сов. композитор, 1981. — С. 214—225.
4. Когоутек Цтирад. Техника композиции в музыке XX века /Пер с чеш. К.Н.Иванова; общ. Ред. И коммент. Ю.Н.Рагса и Ю.Н.Холопова; вступит. статья К.Н.Иванова, Ю.Н.Рагса, Ю.Н.Холопова. —М.: Музыка, 1976.
5. Косачева Р. Фольклорное направление в балетном театре началаXX века // Музыкальный современник: С.статей. Вып.5 —М.: Сов. композитор, 1984. — С.151-180.
6. Крауклис Г.Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. — М.: Музыка, 1970.
7. Михайлов А.В. Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII — начала XIX века //Античность в культуре и искусстве последующих веков: Сб. статей / Ред. Е.П.Юренева. —М.: Сов. художник, 1984. —С.179—203.
8. Пригожин Л. Некоторые черты инструментально-хорового творчества И.Ф.Стравинского //Музыкальный современник: С.статей. Вып.5 —М.: Сов. композитор, 1984. —С.180—190.
9. Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме //История и современность: Сб. статей. —Л.: Сов. композитор, 1981. —С.196—214.
10. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского // Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. Составитель Л.С.Дьячкова. Под общ. ред. Б.М. Ярустовского. — М.: Сов. композитор, 1973. —С.276—301.
11. Савенко С. Мир Стравинского. —М.: Изд. Дом «Композитор», 2002.
12. Стравинская К.Ю. О Игоре Федоровиче Стравинском и его близких. —М.: Музыка, 1978.
13. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. Составитель Л.С.Дьячкова. Под общ. ред. Б.М. Ярустовского. — М.: Сов. композитор, 1973.
14. Шейн С. Теория симфонизма в толковании Б.В.Асафьева //Проблемы музыкальной науки. Вып.6. —М.: Сов.композитор, 1985. —С.4—28.
15. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. Составитель Л.С.Дьячкова. Под общ. ред. Б.М. Ярустовского. — М.: Сов. композитор, 1973. — С.383—434.
16. Mahler G. Strauss R. Briefwechsel 1888-1911. Hrsg. U. mit einem musikhistorischen Essay vorsehen von Herta Blaukopf. – Munchen – Zürich: Piper, 1980.

Надійшла до редакції 29.05.2007