

Неоклассицизм в русской музыке конца XIX — начала XX вв.

Тенденции классицизма в русской музыке рубежа веков в сравнении с другими видами искусства, особенно изобразительными, не приняла столь же интенсивных и многообразных форм. Появление в русской музыке этого времени элементов стилистики XVIII века в творчестве Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, Н. Метнера, А. Кастальского никак не назовёшь случайным. Это - явное отражение общеевропейской классицизирующей тенденции и вместе с тем столь же очевидная реакция на кризисные явления в русской музыке, где, с одной стороны, возрождались традиции искусства Баха и его современников, с другой же - стилистика раннего классицизма. В известном смысле концентрированное выражение обеих сторон этого процесса мы находим в наследии Танеева, который, как известно, не только призывал вернуться "к совершенству письма Моцарта", но и к полифоническим приёмам и формам Баха. Ему, пожалуй, единственному, в европейской музыке этого времени удалось совместить в своём творчестве две разновидности будущего неоклассицизма - "небарокко" и "неомоцартианство". Спустя полвека Танеев продолжил в своём творчестве развитие идеи Глинки "связать фугу западную с условиями нашей музыки". Глинке не суждено было в полной мере реализовать свою идею, и Танеев первый в русской музыке целенаправленно использовал полифоническое формообразование Баха.

Несколько иначе обстоит дело с так называемым неомоцартианством. Здесь "приоритет" принадлежит Чайковскому, который за 13 лет до Четвёртой симфонии Малера создал свою "Моцартиану". Предвидения Чайковского не могут нас сегодня не поразить: "Этой сюите, благодаря удачному выбору вещей и новости характера (старина в современной обработке), предстоит большая будущность". По сути, в этих словах заложена ёмкая формула неоклассицизма. По-своему трансформировали идею возрождения стилистики раннего классицизма в своём творчестве Н. Римский-Корсаков, С. Танеев, А. Глазунов. Выше уже шла речь об эпизодичности неомоцартианства в общей перспективе развития неоклассицизма. И в русской музыке мы находим тому подтверждение. Можно назвать даже формальный конец этого течения - "Классическая симфония" Прокофьева. Казалось бы, наоборот, с этого произведения должен был начаться некий "неоклассический" период в его творчестве, настолько художественно совершенным было решение этого сочинения. Но оно так и осталось единственным крупным неоклассическим произведением композитора. Особая и обострённая чуткость Прокофьева к требованиям времени (симфония создана в 1917 году) заставила его повернуть к поиску иных форм творчества. Неприятие неоклассицизма в том виде, в котором он был представлен у Стравинского ("бахоподобность", "обцарапанный Бах") или у Хиндемита ("волны бекмессеровщины"), сохранился у Прокофьева даже в годы повального увлечения Европы неоклассицизмом.

В русской музыке неоклассицизм сформировался в русле общей волны увлечения классическим искусством начала века, в условиях уже иной художественной направленности. Он связан с антиромантизмом, противопоставившим себя эстетике XIX века. Однако здесь заключена парадоксальность исторической ситуации: едва зародившись, в России неоклассицизм так и не получил дальнейшего развития, можно сказать, что он не состоялся. С временным опозданием (в сравнении с другими видами искусства) его черты проявились у тех композиторов, которые волею судеб оказались вне России, и, соответственно, далёких от идей, рождённых революцией и новыми культурными задачами Страны Советов. Новое искусство требовало иных форм художественного выражения, которые могли бы в полной мере отразиться в новом

содержании музыки. Пример "Классической симфонии" Прокофьева здесь чрезвычайно показателен⁵.

В связи со сказанным необходимо остановиться на самом значительном проявлении неоклассицизма в музыке и, в частности, в музыке русской - на творчестве Игоря Стравинского, в известной степени оказавшегося, в отличие от Хиндемита и Казеллы, в парадоксальной ситуации лидера несформировавшегося течения в русской музыке. Но вместе с тем Стравинский в полной мере отразил в своём творчестве специфику "русского варианта" неоклассицизма. Для неоклассического метода композитора типичны все характерные особенности русского неоклассицизма: обращение к образно-стилистическим системам самых различных музыкальных эпох с явным предпочтением образцов романской культуры. В годы написания "Хроники моей жизни" композитор открыто говорил о том, что "романский дух... родствен русскому". Стравинский явно предпочитал образцы романской культуры немецким, хотя и претворял традиции Баха, но главным образом те композиционные принципы, которые, в свою очередь, были ориентированы на концертные циклы А. Вивальди. Композитор обращался и к нормам классицистской сонатности, но при этом не столько к венским классикам, сколько к их предтече - к старосонатной форме Д. Скарлатти.

Понятия "неоклассицизм" и "наследие Стравинского" стали словами-синонимами. Композитора совершенно справедливо называют его лидером, "классиком неоклассицизма". Мы почти невольно соизмеряем любое проявление неоклассицизма с наследием Стравинского, так как его неоклассицизм - понятие эталонное. Более того, Стравинский признаётся основоположником этого течения. Однако такая безоговорочность всё же несколько преувеличена. С одной стороны, Стравинский действительно не похож на других представителей неоклассицизма, с другой - все же следует говорить о роли композитора не как основоположника этого течения, но как художника, в своём творчестве суммировавшего и завершившего неоклассицизм в европейской музыке XX века в том виде, в каком он существовал в межвоенные десятилетия.

Даже беглое сравнение творчества Стравинского и других его современников позволяет выявить основную черту его подхода к рассматриваемому течению. Это - чрезвычайно многообразие прототипов: традиции инструментальной культуры барокко в самых различных своих проявлениях, дивертисмент-пастиччо, опера-буффа, балет-буффа, мелодрама, французский классицистский оперный театр, старинная балетная интермедия, приёмы нидерландской полифонии, наследие мадригалистов эпохи Возрождения, ранний венский классицизм, оперный театр Моцарта и т. д. Впрочем, многообразие моделей Стравинского - факт общеизвестный. Менее акцентировано внимание на том, что Стравинский был не основоположником каждого из названных жанров неоклассицизма, как это принято считать, но отразил в своём творчестве уже сформировавшиеся в музыке тенденции. Его концертные циклы связаны с более ранней практикой австро-немецкого неоклассицизма; интерес к старинной полифонии возник в европейской музыке задолго до Стравинского; балетные дивертисменты "Пульчинелла" и "Поцелуй феи" отсылают нас к более ранним образцам этого жанра в итальянской музыке; обращение к традициям раннего венского симфонизма наметилось уже у Малера, а "Классическая симфония" Прокофьева создана на два десятилетия ранее Симфонии in C; "омузыкаленная речь" "Персефоны" позволяет провести параллель с Дебюсси и т. д. Уникальность Стравинского не в многоликости его неоклассицизма, а в ином. Ему единственному удалось соединить в своём наследии, по сути, все (или почти все) линии музыкального неоклассицизма XX века. Факты своего рода "многосоставности" в истории данного течения встречаются довольно часто: достаточно вспомнить Бузони, Малипьеро, Томмазини. Но так, как эта

проблема решена Стравинским - факт беспрецедентный. Напрашивается лишь одно сравнение - Пабло Пикассо, с характерными для него периодическими обращениями к моделям прошлого. Однако весьма проблематично часто повторяемое утверждение о том, что Пикассо, равно как и Стравинский, возглавил в своей области неоклассическую тенденцию. Неоклассицизм в живописи не стал столь же влиятельной художественной тенденцией, какой был в то время музыкальный неоклассицизм. Соответственно, и исключалась проблема лидерства в этой области.

Характерной особенностью неоклассицизма Стравинского была не только множественность моделей, претворённых в его творчестве, но и совмещение в пределах того или иного сочинения стилистики самых разнообразных эпох. В каждом отдельном случае просматривается как бы в "конденсированном" виде широкая историческая перспектива музыкального искусства: в отдельных фрагментах - близость к Баху, в других - к раннему классицизму, в иных же, напротив, вообще невозможно найти аналогии со старинным искусством и т. д. Именно подобные ассоциации, например, вызывает каждая из трёх частей концерта Стравинского "Думбатон-Окс": первая явно ориентирована на стиль Баха, вторая, с характерными "мангеймскими вздохами" - на Моцарта, в третьей же точки соприкосновения со стилистикой прошлого отсутствуют вовсе. Однако при этом моделью "высшего порядка" для названного сочинения стало старинное концерто-гроссо.

В русской советской музыке, как было отмечено, неоклассицизм не стал значительным течением. Однако не следует и преуменьшать роли творчества зарубежных современников для некоторых советских композиторов. Так, в двадцатые годы отдельные черты неоклассицизма опосредованно преломились в деятельности класса композиции В. Щербачёва в Ленинградской консерватории. Внутренняя динамика сочинений Казеллы, Стравинского, в особенности Хиндемита, использование ими старинных форм полифонии, энергия мелодического развития, своего рода "витализм", свойственный их сочинениям 20-х годов - всё это оказалось созвучно тогдашним тенденциям в советской музыке. Безусловно, трудно подобное явление назвать в прямом смысле неоклассицизмом. Однако, сколь бы частный характер не носило изучение произведений Хиндемита в классе Щербачева, тем не менее для дальнейшего развития советской музыки претворение отдельных сторон неоклассицизма оказалось достаточно перспективным. Характерны в этом плане статьи В. Щербачева, П. Рязанова и Ю. Тюлина, опубликованные в 1927 году в журнале "Жизнь искусства". Все участники беседы говорят об особой роли полифонии в немецкой музыке, которая привлекает советских композиторов и, по мысли Тюлина, позволяет окончательно разорвать с "гомофонным звукозерцанием". Щербачев высказывает безусловно убедительную мысль о том, что русское "народное творчество... таит в себе громадную потенциальную энергию в плане этого "линейного", мелодического мышления". Эти слова особо подчеркивают специфические особенности неоклассического движения в русской советской музыке. Именно глубокая опора на народно-национальные песенные истоки, с одной стороны, вносила "коррективы" в русскую разновидность неоклассицизма, а с другой, в известной степени и нейтрализовала саму идею неоклассицизма в том виде, в каком он трактовался в европейской музыке. Поэтому идея Рязанова о тождестве проблем, стоящих перед советскими и немецкими композиторами 20-х годов, безусловно преувеличена. С. Прокофьев и Д. Шостакович, обращаясь к далёким музыкальным эпохам и в целом не отвергая отдельных сторон эстетики неоклассицизма, использовали только те стилистические особенности, которые обнаруживали теснейшую связь между их собственными замыслами и образным содержанием старинной музыки. Таково "неогайднианство" Прокофьева, "необахианство" Шостаковича. И крайне важно подчеркнуть близость эстетики Шостаковича одновременно и баховской и русской

народно-песенной традиции, что по сути своей абсолютно чуждо зарубежному неоклассицизму.

В. Варуца