

Павлов Денис Николаевич

СТИЛИЗАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО – ФЕНОМЕНАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

Статья раскрывает содержание понятия "стилизация" как феноменального явления в творчестве композитора Игоря Стравинского. Основное внимание в работе автор акцентирует на ключевом качестве стилизации - универсализме, предоставляющем композитору возможность обращения к музыкальным культурам различных эпох и народов, устанавливающим, по представлению композитора, особую форму продолжения традиции как процесса непрерывного обновления устоявшихся принципов на основе самостоятельной трактовки заданной модели.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2012/12-2/24.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 12 (67): в 2-х ч. Ч. II. С. 118-121. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2012/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

к контексту и «экстравербальным знакам» для достижения успешной коммуникации. Из этого философ делает вывод, что только при помощи новой «герменевтической теоретико-познавательной фигуры «субъект - субъект - объект - отношение» может быть понята прагматическая разница между предложениями и речевыми актами» [3, с. 71]. А следовательно, только в ходе аргументативного действия могут быть восприняты рационально все интересы и требования людей по отношению друг к другу. Социальная релевантность прагматики в этом случае понимается через анализ перформативного акта полагания, а аргументация - как коммуникативное действие, происходящее по правилам. Участники данного коммуникативного действия «контрафактически находятся в коммуникативной связи с неограниченным сообществом участников аргументации» [Там же].

Резюмируя, следует отметить, что вопросы, связанные с языком и сознанием, в трансцендентальной прагматике остаются открытыми, и спор, начатый еще философами древности, продолжается.

Список литературы

1. **Апель К.-О.** Трансцендентально-герменевтические вопросы языка // Вопросы философии. 1997. № 1.
2. **Ищенко Е. Н.** Современная эпистемология и гуманитарное познание: монография / Воронеж. гос. ун-т. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2003. 144 с.
3. **Назарчук А. В.** Язык в трансцендентальной прагматике К.-О. Апеля // Вопросы философии. 1997. № 1.
4. **Пассмор Дж.** Современные философы / пер. с англ. Л. Б. Макеевой. М.: Идея-Пресс, 2002. 192 с.
5. **Хомский Н.** Язык и мышление. М.: МГУ, 1972. 132 с.
6. **Юлина Н. С.** Тайна сознания. Часть I // Вопросы философии. 2004. № 1.
7. **Юлина Н. С.** Тайна сознания. Часть II // Вопросы философии. 2004. № 11.
8. **Habermas J.** Theorie des Kommunikativen Handelns. Frankfurt, 1981. 524 S.

УДК 78

Искусствоведение

Статья раскрывает содержание понятия «стилизация» как феноменального явления в творчестве композитора Игоря Стравинского. Основное внимание в работе автор акцентирует на ключевом качестве стилизации - универсализме, предоставляющем композитору возможность обращения к музыкальным культурам различных эпох и народов, устанавливая, по представлению композитора, особую форму продолжения традиции как процесса непрерывного обновления устоявшихся принципов на основе самостоятельной трактовки заданной модели.

Ключевые слова и фразы: стилизация; художественная группа «Мир искусства»; стили с приставкой НЕО; техника адаптации; полистилистика; стилизация как подражание; традиция; вариация на стиль.

Денис Николаевич Павлов

Кафедра социально-художественного образования

Сургутский государственный педагогический университет

Pavlov-DNS@yandex.ru

СТИЛИЗАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО – ФЕНОМЕНАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА[©]

XX век оставил искусству и музыке панораму художественных событий невероятно пеструю, мозаичную и неоднозначную. Направления, течения, стили менялись с головокружительной быстротой. Каждый творец считал своей обязанностью продемонстрировать реформаторский стиль, явить миру новое слово. В этих творческих исканиях обретает особое место обращение к предшествующим традициям национальных художников различных эпох. Такое намеренное имитированное обращение является стилизацией, которая существовала и до этого. В эпоху XX века явление стилизации получает ярчайший расцвет. Творчество композитора Игоря Стравинского является чрезвычайно актуальным по своим новаторским открытиям в области стилизации в искусстве XX века.

Под стилизацией обычно понимают намеренную имитацию художественного стиля, характерного для какого-либо автора, жанра, искусства и культуры определенной социальной среды. Нередко стилизация связана с переосмыслением художественного содержания. Она часто была способом ухода в вымышленный, идеализированный мир прошлого. Стилизация является важным приемом книжной графики, театра, кино: она помогает воссоздать атмосферу иных стран и эпох, фольклора разных народов. Красота выступает содержанием и условием творческого образа. В начале XX века стилизация получила небывалое развитие. Она затронула почти все области искусства, сыграв особую роль в живописи и декоративном искусстве объединения «Мир искусства», в музыке - у Игоря Стравинского.

Творчество художественной группы «мирискусников», куда входили А. Бенуа, К. Сомов, Л. Бакст, З. Серебрякова, Н. Рерих, Б. Кустодиев, С. Дягилев, способствовало возникновению в русском модернизме внимания к «стилю». Деятельность «мирискусников» была посвящена художественному творчеству прошлых эпох и связана с театром. Расцвет стилизации в театре пришелся на конец 1900-х годов. Синтез изобразительного и декоративного искусства занимал в нем важное место, оказывая активное влияние на стилизацию в драматургии. Утверждается принцип подчинения актерского действия живописно-декоративному началу.

По тематике картины «мирискусников» находились во взаимодействии с «балаганом» в литературе и театре. Для многих художников средством переосмысления реальности был театр и принцип театрализации жизни. На их полотнах сюжеты *commedia dell'arte* (с ее излюбленными героями), маскарад, русские балаганные театры воплощали собой символ театральности мира и человеческой жизни. Даже в тех случаях, когда на полотне не воссоздается конкретная балаганная тема, и не представлены соответствующие герои, марionеточность изображаемых персонажей вызывает непосредственные ассоциации с балаганной темой. В этом плане живопись и графика К. Сомова, одного из самых представительных мастеров «Мира искусства», заслуживает особого внимания. Несмотря на то, что К. Сомов непосредственно театральным декоративным искусством практически не занимался, в его картинах театральное мировидение, пропитанное тонкой иронией, выражается ярче, чем у кого-либо другого из «мирискусников».

Для стилизации в музыке, как и в других искусствах, необходим момент «отстранения» от образца, иначе она может лишиться специфики и приблизиться к оригиналу. Стилизация обогащает искусство музыкальными открытиями прошлого, требуя высокой культуры от создателей и слушателей. Она адресована интеллекту и развитому вкусу. Объектом стилизации может быть любая сторона музыки: музыкальные жанры, формы, тембры инструментов.

В доклассический период стилизации в музыке не было, поскольку музыканты Средневековья и Возрождения мало ценили авторскую индивидуальность. Даже в творчестве И. Баха близкие к строгому стилю фуги, например, хоральная обработка «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*» - не стилизация, а дань архаичной традиции. Венские классики занимали активную творческую позицию и не могли ограничиться стилизацией. Не стилизованы, но творчески переосмыслены народные жанровые мотивы у Й. Гайдна; приемы итальянского *bel canto* у В. Моцарта; интонации музыки Великой французской революции у Л. Бетховена. На долю стилизации у них остается воссоздание внешних атрибутов восточной музыки, часто шутовское, например, «турецкий барабан» в рондо *alla turca* из фортепианной сонаты *A-dur* В. Моцарта. Романтизм с его повышенным вниманием к индивидуальному стилю, к локальному колориту, к атмосфере эпохи подготовил почву для распространения стилизации. Композиторы-романтики, обращенные к проблемам личного, оставили блестящие образцы стилизации. Примерами тому могут быть пьесы «Шопен», «Паганини», «Немецкий вальс» из фортепианного цикла «Карнавал» Р. Шумана. Тонкие стилизации встречаются и у русских композиторов, например, дуэт Лизы и Полины из оперы «Пиковая дама» П. Чайковского; песни иноземных гостей из оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова.

В XX веке появляется интерес к музыкальным культурам всех эпох и народов, что обусловлено некоторыми общими тенденциями современной музыки. Одно из важнейших ее качеств (и вообще качеств современного искусства) - универсализм, т.е. интерес к музыкальным культурам практически всех эпох и народов. В современной музыке стилизация остается важным творческим приемом. Композитор А. Шнитке описал 4 вида техники работы композиторов с «чужим» материалом:

- способ первый - «*Стили с приставкой НЕО*». Данный способ предполагает воспроизведение элементов барочной, классической, романтической музыки на основе усложненной гармонии музыки XX века. Это сочинения И. Стравинского, С. Прокофьева, П. Хиндемита;
- способ второй - «*Техника адаптации*». Автор приспособливает музыку другого композитора для своей манеры изложения, при которой всегда ощущается дистанция музыкальных образов. К сочинениям в данной технике можно отнести «Кармен-сюиту» Р. Щедрина, «Поцелуй феи» И. Стравинского;
- способ третий - «*Полистилистика*». Суть этой техники заключается в соединении различных стилевых элементов в одном сочинении. Большинство произведений А. Шнитке можно отнести к полистилистическим;
- способ четвертый - «*Стилизация как подражание*». Сочинения, написанные в этой технике, выполняют функцию «быстрого заменителя», подделки под известный стиль. Среди них - музыка к кинофильмам и спектаклям.

Творчество Игоря Стравинского как никакое другое отражает многие явления стилизации XX века. Ни один композитор XX века не был образован как Стравинский. Философия и религия, эстетика и психология, математика и история искусства - все находилось в поле его зрения; проявляя редкую осведомленность, он во всем хотел разобраться как специалист, имеющий свой взгляд на затронутый вопрос, свое отношение к трактуемому предмету. Противоречивый творческий облик, яркое дарование, широкий кругозор привлекали к нему многих деятелей культуры в России и за рубежом. Полувековой творческий путь Стравинского испытал очень яркие изменения. Неожиданные стилистические «повороты» вызывали у слушателей недоумение. «Внезапные переходы» из импрессионизма в неоклассицизм и додекафонию стали главным свойством творчества Стравинского, которое можно назвать настоящей энциклопедией стилей. Неслучайно его называли «Человеком тысячи одного стиля», «Композитором-хамелеоном», «Законодателем музыкальных мод».

Природа стиля Стравинского проявилась и в методах работы с многочисленными прообразами - в вариациях на стили. Это - качественно новая ступень стилизации музыки XX века, связанная с перерождением данного явления. Стилизация нового типа не предполагает, как раньше, «подчинения» всей системы средств выразительности избранному стилю; здесь имеет место обратное явление: подчинение «модели» современному художественному мышлению композитора, очень искусное по оформлению. Стравинский никогда не был

просто подражателем каких-либо стилей, поскольку любая стилистическая модель преображалась им исключительно в индивидуальное творение. Его музыка - первый и наиболее последовательный пример искусства, основанного на стилизации нового типа.

Новая стилизация устанавливает своеобразную связь со стилями прошлого, - связь, которая, в представлении Стравинского, есть особая форма продолжения традиции. Традицию искусства композитор понимает весьма диалектично, при этом ясно осознает ее не только как сумму откристиллизовавшихся принципов музыкального мышления, но и как процессуальную категорию. В «Диалогах» мы находим высказывание композитора по этому поводу: «Традиция - понятие родовое; она не просто передается от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается» [12, с. 218]. Становится очевидным, что Стравинский воспринимает традицию как процесс непрерывного обновления устоявшихся принципов. В каждом отдельном сочинении композитора можно наблюдать строгий отбор, конкретно-стилевую направленность привлекаемых традиционных элементов: определенная интонация, конструктивный принцип или обобщенно-жанровые признаки, преломляющиеся в индивидуальном авторском ключе. Стравинский стремился создать внутренне устойчивое искусство, которое, основываясь на традиции, смогло бы стать духовной опорой, социальной ценностью для человека, оставаясь новаторски смелым. В этой творческой установке заключена гуманистическая направленность его искусства, которое по-своему отражает жизненные процессы и духовные потребности XX века.

Мощной силой для Стравинского была атмосфера «мирикусников», с которыми он был связан. Балеты Стравинского осуществлялись в контакте с художниками и балетмейстерами - А. Бенуа, М. Фокиным, Н. Рерихом. В творчестве Стравинского, как и в творчестве «мирикусников», сформировалась стилизация нового типа, - «вариация на стиль»: как и художники, композитор не склонен к «чистой» стилизации. Он с разнообразием применяет разработку жанрово-стилистических моделей, используя в качестве таких моделей сонатное аллегро, рондо, этюд, скерцо. При сочинении по заданной модели композитором выбираются отдельные ее элементы - ритмическое, мелодическое и фактурное строение. Сначала они выписываются в эскизе, затем прорабатываются и комбинируются. Это позволяет композитору находиться в пространстве модели, приносить в нее нечто новое. При «погружении» в модель открывается возможность самостоятельной ее трактовки в отступлении от стереотипов.

Истоки «вариаций на стиль» обнаруживаются в «русском» неофольклорном периоде творчества Стравинского. Балет «Жар-птица» - первое произведение, пронизанное национальными мотивами. Фольклорные цитаты в чистом виде у Стравинского встречаются редко, самым фольклорным можно считать балет «Петрушка». Мир русской ярмарки с озорными плясками, балаганами, уличными наигрышами гармоника нашел в музыке балета яркое отражение. В «Петрушке» композитор цитирует банальные мелодии городского происхождения. Новое отношение к народной песне проявляется в ее обработке. Стравинский искажает песни, помещая в такие гармонические и фактурные условия, которые не вытекают из стилистики песен. С целью воссоздания русского колорита в оркестре балета имитируется звучание примитивных музыкальных инструментов. Впоследствии имитация становится единым принципом творчества Стравинского неоклассического периода. В «Петрушке» намечается качество, характерное для театральных сочинений композитора. Речь идет о мотиве балагана как условности действия. В «Петрушке» мотив балагана всеобъемлющ. Романтические черты Петрушки - ожившей куклы - являются составной частью балаганной атмосферы. В реалистическом театре Стравинского формируются признаки «театра представления». Метод «представления» - источник очень важных следствий для стилизации в творчестве композитора: он тяготеет к готовым «моделям», которыми пользуется постоянно, что проявляется в неоклассический период творчества почти всегда. Однако, пользуясь готовой конструкцией, Стравинский никогда не подчиняется ей целиком.

Связи творчества Стравинского с традиционным и с современным искусством достаточно многообразны. Особенно ярко они проявились в период неоклассицизма, явившегося по числу произведений наиболее плодотворным (около 45 сочинений), где осуществлялось возвращение к стилю прошлых времен (от античности до классицизма). В качестве художественных моделей композитору служили стили Й. Гайдна, Ж. Люлли, Г. Генделя, Г. Шютца, Г. де Машо, Дж. Перголези; музыка композиторов XIX века - К. Вебера, Ф. Шопена, Ф. Листа, П. Чайковского.

Стилизация наиболее ощутима в театральных произведениях Стравинского, среди которых особое место занимают балеты. Стили прошлых эпох реставрируются здесь с музейной тщательностью. Эта линия отчетливо обозначилась в балете «Пульчинелла» (1920), основанном на музыке Дж. Перголези, представшей в современной обработке. Модернизированное воспроизведение классики проявилось также в двух близких по времени создания балетных партитурах: «Аполлон Мусагет» (1928) и «Поцелуй феи» (1928). В «Аполлоне Мусагете» композитор ориентировался на стиль французских придворных представлений времен Людовика XIV, вместе с тем балет стал, по выражению Стравинского, «самым крупным шагом в направлении полифонического стиля длинных линий». В «Поцелуе феи» композитор избрал своей моделью музыку П. Чайковского, представив «современное прочтение» ряда его мелодий. На этом этапе Стравинский обращается к независимой от фольклора мелодике - протяженной, большого дыхания. Воспроизводимые мелодические обороты напоминают о широком круге сочинений П. Чайковского.

Наиболее виртуозный облик имеет партитура балета «Игра в карты» (1936), - вершина музыки неоклассического периода. Этот балет не опирается на какой-либо конкретный композиторский стиль прошлого, в нем слышны отголоски мелодий П. Чайковского, Л. Делиба, И. Штрауса, Й. Гайдна, Дж. Россини. Пластика мелодичных линий, выраженная с присущей Стравинскому рельефностью, сочетается с остротой контрастов изысканной лирики и бурной энергии движения, отражающих перипетии аллегорической игры в карты.

В музыке балета «Орфей» (1947) нашли отражение устойчивые, проверенные веками семантические звуковые формулы: ладовые, интонационные, тембровые, воссоздающие атмосферу античности. Привлекает внимание то обстоятельство, что в моменты воплощения царства грозного Плутона аккордами медных

духовых инструментов в триольной или пунктирной ритмике возникают слуховые аллюзии на темы рока, судьбы - от К. Монтеверди до Л. Бетховена и даже до Д. Верди.

Последний балет «Агон» (1957) находится на повороте от неоклассического к додекафонному периоду творчества Стравинского. В музыке «Агона» есть эпизоды, созданные в веберновской манере со свойственными ей приемами преобразования серии. В этом сочинении проявляется связь творчества композитора с современным искусством.

Частое заимствование элементов музыки прошлых эпох, а также соединение этих элементов с музыкальным языком XX века, языком тональным, но весьма сложным, способствуют проявлению перспективы, с какой Стравинский наблюдает и по-своему отражает жизнь. Стилизация является для Стравинского средством создания той «дистанции» между произведением и слушателем, которая позволяет воспринимать замысел автора не только эмоционально, но и интеллектуально. Благодаря стилизации интеллектуальное начало играет в искусстве Стравинского не меньшую, а порой большую роль, чем эмоциональное.

Список литературы

1. Александр Бенуа размышляет / подгот. изд., вступит. статья и комментарии И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. М.: Советский художник, 1968. 749 с.
2. Александр Николаевич Бенуа и Сергей Павлович Дягилев. Переписка (1893-1928) / сост. И. И. Выдрин. СПб.: Сад искусств, 2003. 128 с.
3. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. М.: Наука, 1980. Т. 2. 744 с.
4. Борисовская Н. Лев Бакст. М.: Искусство, 1978. 119 с.
5. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. 2-е изд. Л.: Советский композитор, 1979. 232 с.
6. Ельшевская Г. Мир искусства. М.: Белый город, 2008. 48 с.
7. Журавлева Е. В. Константин Андреевич Сомов. М.: Искусство, 1980. 321 с.
8. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. Исследование. 2-е изд. М.: Композитор, 2007. 278 с.
9. Рерих Н. К. Письма к А. Н. Бенуа. СПб.: Сердце, 1993. 40 с.
10. Савенко С. Мир Стравинского: монография. М.: Композитор, 2001. 328 с.
11. Смирнов В. Игорь Стравинский: учебное пособие. СПб.: Композитор, 2008. 80 с.
12. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
13. Стравинский И. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / сост., ред. и коммент. В. П. Варунц. М.: Композитор, 1998. Т. 1; 2000. Т. 2; 2003. Т. 3.
14. Стравинский И. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 464 с.
15. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л.: Музыка, 1982. 264 с.

УДК 546-36; 66.065.2

Химические науки

В статье рассматривается равновесие между осадком гидроксида металла и раствором, содержащим лиганд. Получено уравнение, подтвержденное экспериментально, которое позволяет определять относительную долю комплекса металла в растворе в зависимости от pH раствора, концентраций иона металла и лиганда.

Ключевые слова и фразы: гидроксид металла; равновесие; комплексное соединение; лиганд.

Юрий Петрович Перелыгин, д.т.н., профессор

Кафедра «Химия»

Пензенский государственный университет

rup@pnzgu.ru

Ольга Владимировна Зорькина, к.т.н., доцент

Кафедра химии и методики преподавания химии

Пензенский государственный университет

rup@pnzgu.ru

Татьяна Владимировна Зуева

Кафедра «Экология и безопасность жизнедеятельности»

Пензенский государственный университет

rup@pnzgu.ru

К ВОПРОСУ О РАВНОВЕСИИ МЕЖДУ ОСАДКОМ ГИДРОКСИДА МЕТАЛЛА И РАСТВОРОМ, СОДЕРЖАЩИМ ЛИГАНД[©]

Равновесие между осадком, представляющим собой гидроксид металла, и раствором, содержащим лиганд, способным образовывать комплексное соединение с металлом, имеет место в гидроэлектрометаллургии [3], в аналитической химии [5] и при очистке сточных вод [2; 11].

Величины pH начала и конца осаждения гидроксидов приводятся в [7], или их можно рассчитать [10]. Однако, приведенные в [7] и рассчитанные [10] значения pH начала и конца осаждения гидроксидов