

ОТЗЫВ

Официального оппонента о работе Юлии Александровны Курановой
«Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского
("Весна священная", "Персефона", "Потоп")»,
представленной на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство

Интерес к древним религиозным обрядам, мифологии и различным формам религиозного театра оказал большое влияние на историю европейского искусства XX столетия. И если обратиться к началу этого процесса, к культуре первых десятилетий прошлого века, то среди ключевых ее понятий не случайно фигурирует категория «мистерии». Идея сакрального театра воодушевляла и до сих пор продолжает воодушевлять композиторов на создание разнообразных сценических произведений; но этим ее воздействие на композиторское творчество не ограничивается: оно заметно также в ораториях и кантатах XX и XXI веков, в инструментальных сочинениях различных жанров. Имеется немало примеров того, как понятие «мистерии» становится жанровым обозначением музыкальных произведений или его составной частью (внушительный список подобных авторских названий представлен в диссертации Ю. А. Курановой на с. 32). Нередки также случаи, когда влияние мистериальных идей отчетливо прослеживается в сочинениях с традиционными жанровыми заголовками. В комментариях к собственному творчеству многие композиторы охотно признают подобное воздействие и с удовольствием рассуждают на тему мистерии и, шире, религиозного театра. Наконец, и в исследованиях музыковедов, посвященных искусству XX и XXI столетий, проблема мистериальности занимает видное место; особенно часто она обсуждается в связи с творчеством композиторов, работавших в начале прошлого века.

При этом использование понятия «мистерия» в научных трудах носит достаточно произвольный характер: как справедливо отмечает автор диссертации (с. 18), четкого представления о мистерии как феномене музыкального искусства до сих пор не сложилось. В этой связи предпринятая в работе Ю. А. Курановой попытка разработать теоретическую модель мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского представляется весьма **актуальной** и определяет несомненную **научную новизну** диссертационного исследования.

Методологические подходы, использованные при написании работы, а также многие выводы и наблюдения автора необходимо учитывать при дальнейшем изучении не только творчества великого русского композитора, но и музыкальной культуры его времени в целом.

Наличие строгой, хорошо продуманной и сформулированной теоретической концепции составляет одно из главных достоинств обсуждаемого исследования. Хочется отметить также последовательность и структурированность изложения, удачную композицию диссертации, состоящей из четырех глав: в первой рассматриваются общие вопросы мистериального театра XX века, в трех следующих содержится концептуальный анализ конкретных сочинений И. Ф. Стравинского (балета «Весна священная», мелодрамы «Персефона» и музыкального представления для чтеца, солистов, хора, оркестра и танцоров «Потоп»). Выбор произведений для анализа не случаен — с его помощью Ю. А. Куранова иллюстрирует свою мысль об эволюции творчества Стравинского от языческой к христианской мистериальности. Согласно концепции работы, «Весна священная» является образцом архаической языческой мистерии, созданный на основе пьес Йоркского и Честерского циклов «Потоп» воплощает «дух и принципы строения средневековой модели мистерии» (с. 132). «Персефона» в данном контексте репрезентирует промежуточный этап эволюции: мифологический материал, восходящий к Элевсинским мистериям, в нем христианизируется; по наблюдениям Ю. А. Курановой, «языческие персонажи воплощаются чаще приемами, сложившимися в христианской музыкальной традиции. Это, прежде всего, обращение Стравинского к стилистике литургического речитатива (псалмодии, знаменному распеву, протестантскому хоралу), к барочной риторике, также воссоздание колокольной звучности, использование высоких вокальных тембров, имеющих сакральную семантику» (с. 106–107).

Благодаря продуманно избранному концептуальному ракурсу музыкальные анализы хорошо известных и изученных в научной литературе сочинений Стравинского обладают новизной, выглядят свежо и читаются с интересом. Автор подробно рассматривает музыкальные приемы и символы, благодаря использованию которых возникает феномен мистериального театра, уделяет

большое внимание литературным источникам «Персефоны» и «Потопа». В этой связи хочется особенно отметить Приложение Б, представляющее собой сводную таблицу литературных первоисточников этого музыкального представления, а также его либретто в английском оригинале и в переводе на русский язык, выполненном автором диссертации. Качественная и осмысленная проработка материала исследования убеждает в **достоверности** его выводов в рамках избранного Ю. А. Курановой концептуального подхода.

Еще одно достоинство обсуждаемой работы состоит в тщательном изучении большого количества научной литературы, посвященной проблемам античных мистерий и средневекового мистерияльного театра. Почерпнутые из работ ученых-гуманитариев, наблюдения над символическим содержанием, художественными закономерностями и внутренней логикой религиозного ритуала как такового, а также возникших на его основе форм театра положены в основу диссертации и направляют исследование материала музыкального искусства — сочинений И. Ф. Стравинского, представляющих разные периоды его творчества. Это позволяет говорить о **высокой степени обоснованности** научных положений диссертации, которые несомненно найдут свое место в современной гуманитарной науке и могут стать отправной точкой для дальнейшего обсуждения заявленных в работе проблем.

В частности, поводом для дискуссии может послужить предлагаемое в работе представление о мистерияльности как о «специфическом модусе выразительности», обособившемся от самого феномена мистерии и реализуемого в произведениях разных музыкальных жанров (с. 10). В данном случае автор диссертации работает «по модели», предложенной в исследованиях А. Г. Коробовой, посвященных «модусу пасторальности». Подобная аналогия представляет несомненный интерес, хотя налицо и существенное различие этих двух «казусов» в методологии музыкальной науки. В случае с модусом пасторальности речь идет прежде всего о характерных для пасторали образах и эмоциях, встречающихся в музыкальных произведениях разных жанров (см. там же), — и в этом отношении «модус пасторальности» близок пасторальному топосу (понятию, также широко используемому в современном музыковедении). Модус мистерияльности, напротив, связывается в работе Ю. А. Курановой не с

образно-эмоциональной стороной музыки, а с рядом архетипических идей и приемов, перечисляемых на с. 30–31, — начиная с «веры в надличностное, абсолютное начало», то есть с веры в Бога.

Оставляя дискуссию о понятии «модус мистериальности» для заинтересованных лиц, выскажу **несколько замечаний** по существу представленной в работе концепции. Автор диссертации вносит серьезный вклад в науку, обращая внимание музыковедов на существование двух исторического форм европейского сакрального театра, связанных с понятием мистерии. Однако трактовка этих форм как двух «исторических разновидностей мистерии», заявленная на с. 19, вызывает у меня сомнения — речь идет скорее об омонимии, вводящей в заблуждение многих исследователей искусства начала XX века. Латинское слово *mysterium*, применявшееся, наряду со множеством других терминов, к явлениям позднесредневекового театра, по убеждению современных авторов, восходит к латинскому же *ministerium* (эта этимология упомянута в работе на с. 9), то есть «род деятельности», «занятие». Связано это с тем, что инициативу разыгрывать сцены из Библии в средневековом городе, как правило на праздник Тела Христова, брали на себя ремесленные цеха. Преемственности этих развлечений, находящихся на грани духовной и светской жизни в XIV–XVI веках, тайным культам поздней античности проследить до сих пор не удавалось и вряд ли удастся в будущем. Характерно, что в электронной версии Большой Российской энциклопедии мистериям как тайным культам и мистерии как театральному жанру посвящены отдельные статьи.

Попытка искусственно породнить существенно различные феномены сакрального театра имеет своим последствием проблемы религиозного характера: автору не удается уйти от опасного сближения языческого и христианского культов. Рассмотрим один из ключевых тезисов работы, заявленный под номером 5 на с. 16 и сформулированный в Заключении на с. 182–183. «Эволюцию мистериального творчества» Стравинского автор характеризует следующим образом: «Стравинский отходит от архаико-античной модели к средневековой, от пантеистической трактовки мистерии к теоцентрической, от языческих идей, связанных с возрождением природы, к христианским идеям о возрождении человечества».

Прежде всего, отмечу терминологическую небрежность. В частности, «пантеизм» и «теоцентризм» — понятия из разных терминологических рядов; корректнее было бы сказать о переходе от «пантеистической трактовки к *теистической*». Кроме того, язычники (вроде тех, что выведены в балете «Весна священная») вряд ли могли придерживаться, вслед за Спинозой и другими рафинированными мыслителями раннего Нового времени, пантеистического представления о том, что вселенная является Богом; для архаической стадии религиозной истории характерен, как известно, политеизм. Но главная проблема состоит, в том, что в христианстве отсутствует представление о «возрождении человечества»: Воскресение мертвых на Страшном суде — это нечто совсем иное. История Ноева ковчега обычно трактуется в христианской традиции как прообраз Церкви, вне которой невозможны Спасение и Искупление грехов. Попыток поместить ее в контекст античных мистерий в научной литературе мне до сих пор не встречалось. Приписывая языческие представления о весеннем возрождении природы христианскому мировоззрению, автор невольно воспроизводит устаревшие атеистические аргументы о происхождении христианства от эллинистических мистерий, в частности о подобии Христа умирающим и воскресающим языческим богам, таким как Дионис и Осирис. Отмеченный недостаток проявляется и в процессе истолкования отдельных произведений Стравинского, в частности, «Персефоны». Я бы воздержался прямолинейно утверждать, что самопожертвование героини сближает ее со Христом и свидетельствует о сознательном стремлении авторов мелодрамы христианизировать языческий миф (с. 82). Наличие в сочинении мотива света излишне категорично трактуется на с. 97 как отражение христианской мистики: свет является универсальным символом, а свое христианское содержание получает лишь в определенном целостном контексте, отсутствующем в произведении Стравинского и Жида. При этом я не исключаю, что кто-то из авторов или заказчиков сочинения действительно усматривал подобие Элевсинских мистерий христианскому культу, но в диссертации этот вопрос не исследован.

Следовало бы проявить бóльшую аккуратность и в использовании терминологии религиозоведческого характера. Например, явно неудачен термин «религиозно-духовный ритуал» (с. 182 и др.). Во Введении, на с. 16 (четвертое

положение, выносимое на защиту), этот же, по-видимому, феномен обозначен как «богослужебный ритуал». Кроме того, я не смог понять, что именно имеется в виду в данном положении под «законами богослужебного ритуала»: существование универсальных для всех богослужений законов вызывает у меня сомнения.

Суммируя свои замечания, я бы сказал, что автор излишне увлекся красивой теоретической концепцией: проследить, как в эволюции творчества Стравинского непредумышленно воспроизводится эволюция мистерий от языческой к христианской разновидности. Скорее, эволюцию музыкального театра Стравинского от языческих образов к христианским можно было бы объяснить изменениями в мировоззрении композитора, в его личной духовной жизни (этот аспект в диссертации почти не затронут). Полагаю, что представленную теорию следовало теснее соотнести с историческими фактами. Хотя «принципы исторического музыкознания» и декларированы как одна из частей комплексного подхода, составляющего методологическую основу диссертации (с. 15), эту сторону работы можно было бы усилить. Чтобы сделать это, прошу соискательницу прояснить в рамках процедуры защиты следующий комплекс **вопросов**: каковы были представления И. Ф. Стравинского о языческих и средневековых мистериях? на какие источники сведений он опирался в этих своих представлениях? как часто в сохранившихся документах жизни и творчества композитора встречается понятие «мистерия» и в каких контекстах? насколько было принято в тех культурных кругах, в которых вращался Стравинский в периоды работы над рассматриваемыми в диссертации произведениями, дифференцировать языческие и средневековые мистерии?

Со своей стороны, хочу обратить внимание на то, что заметка в газете «Биржевые ведомости» от 25 сентября 1910 года, процитированная в диссертации (с. 52–53) и в автореферате (с. 3) в качестве свидетельства о том, что Стравинский воспринимал и характеризовал «Весну священную» как мистирию, — документ сомнительный. В нем утверждается, к примеру, якобы со слов композитора, что Стравинский закончил Гейдельбергский университет. Стиль и манера речи также отличаются от обычной для Стравинского манеры высказывания. Похоже, что недостаточно профессиональный репортер изложил свою беседу с композитором вольно, по памяти, и не исключено, что назойливое повторение модного в те

времена слова «мистерия» в газетной заметке восходит именно к этому сомнительному журналисту. Ведь сам Стравинский пользовался словом «мистерия» редко — не в пример современным исследователям, которые используют его широко и не всегда оправданно. И это ни в коем случае не вина автора диссертации, который, напротив, предпринял большие усилия, чтобы придать этому словоупотреблению научный характер, создал для этого интересную, яркую и полезную для развития музыкальной науки теорию.

Отмечая этот личный вклад автора в музыковедение, я прихожу к заключению, что диссертация Юлии Александровны Курановой «Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского (“Весна священная”, “Персефона”, “Потоп”))» является научно-квалификационной работой высокого уровня, она полностью соответствует критериям «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного Постановлением Правительства Российской Федерации от 24 сентября 2013 года № 842, в редакции от 21 апреля 2016 года № 335, и требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство». Автореферат диссертации и публикации, в том числе три в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ, с достаточной полнотой отражают основное содержание диссертации. Автор диссертации, **Куранова Юлия Александровна**, заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 Музыкальное искусство.

«1» ноября 2017 года



Насонов Роман Александрович
Кандидат искусствоведения,
доцент,

доцент кафедры истории зарубежной музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»
125009, г. Москва, ул. Большая Никитская 13/6
Тел. (+7495)629-96-59, (+7495) 627-72-60
e-mail: rector@mosconsv.ru
mosconsv.ru



Подпись: Р.А. Насонова 

Исполнитель по кадрам: Игорь М. В. Сурков 