

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

**КУРАНОВА**

**Юлия Александровна**

**Модус мистериальности  
в музыкальном театре И. Ф. Стравинского  
(«Весна священная», «Персефона», «Потоп»)**

17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения, профессор  
Валькова В. Б.

Москва – 2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Введение.....</b>                                                                                           | <b>3</b>   |
| <b>Глава 1. Феномен мистерии и музыкальный театр XX века.....</b>                                              | <b>18</b>  |
| 1.1 Современные научные представления о мистерии. «Модус мистерияльности»: признаки и приемы воплощения.....   | 18         |
| 1.2 Мистерия в музыкальном театре XX века.....                                                                 | 32         |
| <b>Глава 2. Балет «Весна священная»: архаическая модель мистерии.....</b>                                      | <b>49</b>  |
| <b>Глава 3. Воплощение модуса мистерияльности в мелодраме «Персефона».....</b>                                 | <b>75</b>  |
| 3.1 Две модели мистерии: принципы взаимодействия.....                                                          | 75         |
| 3.2 Мифопоэтическая логика в художественно-образной системе «Персефоны».....                                   | 108        |
| <b>Глава 4. Музыкальное представление «Потоп»: средневековая модель мистерии.....</b>                          | <b>132</b> |
| 4.1 Особенности либретто произведения.....                                                                     | 132        |
| 4.2 Специфика воплощения модуса мистерияльности в музыкальной драматургии.....                                 | 156        |
| <b>Заключение.....</b>                                                                                         | <b>181</b> |
| <b>Список литературы.....</b>                                                                                  | <b>190</b> |
| <b>Список иллюстративного материала.....</b>                                                                   | <b>222</b> |
| <b>Приложение А. Перевод либретто музыкального представления «Потоп».....</b>                                  | <b>228</b> |
| <b>Приложение Б. Мистерияльные источники либретто музыкального представления «Потоп»: сводная таблица.....</b> | <b>237</b> |
| <b>Приложение В. Схемы гексахордно-ротационных квадратов музыкального представления «Потоп».....</b>           | <b>246</b> |

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования.** Пристальное внимание культуры XX века к своему прошлому актуализировало обращение к *мистерии*, имеющей глубокие исторические корни. Она известна в двух основных разновидностях. Это *языческое священнодействие*, распространенное у народов Древнего Востока и Древней Греции, а также *жанр* западноевропейского *религиозного театра* Средневековья и Возрождения. Несмотря на существенные различия между ними, в современной науке принято учитывать их общую природу – особенно в связи с искусством XX века.

Тенденция к воссозданию обеих разновидностей мистерии, воспринимаемых в качестве моделей, и, главным образом, их отдельных характерных особенностей, обозначилась в творчестве многих композиторов XX столетия. В ряду знаковых фигур – А. Скрябин, К. Орф, К. Штокхаузен, О. Мессиан и другие.

Мистерия неоднократно привлекала внимание и И. Стравинского. Впервые композитор обращается к ней в балете «Весна священная». По завершении сочинения Стравинский сразу заявляет о его мистерияльной направленности: «Мною закончена мистерия под названием “Le Sacre du Printemps” (“Весна священная”)...»<sup>1</sup>.

В неоклассицистский и поздний периоды творчества Стравинский использует модель мистерии снова. Он создает мелодраму «Персефона» на основе древнегреческого мифа, уходящего в историю Элевсинских мистерий, а также музыкальное представление «Потоп», в которое включены тексты пьес английских мистерияльных циклов XV века.

Интерес к мистерии в искусстве XX столетия отражается в современной музыкальной науке, что стало заметно в последние два десятилетия. На повестку

---

<sup>1</sup> Стравинский И. Ф. Публицист и собеседник. М., 1988. С. 9.

дня, как правило, выносятся тема претворения мистериальности в музыке, как на уровне творчества отдельных композиторов, так и на уровне национальных композиторских школ. Нередко предметом исследования становится проблема терминологии.

Широкое распространение моделей мистерии в художественной практике прошлого столетия, а также растущее внимание к ним в современном музыкознании, обусловило актуальность избранной в настоящей диссертационной работе темы, которая в предлагаемом ракурсе не становилась до сих пор предметом специального изучения.

**Степень разработанности темы.** Интерес к мистерии в музыкознании, как зарубежном, так и отечественном, активизировался в 1970-80-е годы XX века. Он был связан, прежде всего, с изучением творчества Р. Вагнера. Назовем, к примеру, работу англичанина Р. Донингтона «“Кольцо” Вагнера и его символы. Музыка и миф»<sup>2</sup>, а также концептуальные статьи А. Л. Порфирьевой<sup>3</sup>, В. Константиновой<sup>4</sup> и других. В это время впервые поднимается проблема воплощения мистерии в музыке Стравинского. В свет выходит работа Г. С. Алфеевской о мелодраме «Персефона»<sup>5</sup>. Б. М. Ярустовский усматривает признаки мистерии в кантате «Проповедь, притча и молитва», а также музыкальном представлении «Потоп»<sup>6</sup> и других сочинениях.

В 90-х годах прошлого столетия с точки зрения мистериальности изучаются, главным образом, сочинения А. Н. Скрябина (К. В. Барас<sup>7</sup>,

<sup>2</sup> Donington R. Wagner's "Ring" and its symbols. The music and the myth. 3rd edition. London, 1976. 342 p.

<sup>3</sup> Порфирьева А. Л. Вагнеровский миф и германский эпос (к вопросу о средневековых источниках «Кольца нибелунгов») // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиции : сб. науч. тр. Л., 1988. С. 149-167; Порфирьева А. Л. «Парсифаль» и его средневековые корни // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время) : сб. науч. тр. Л., 1989. С. 108-128.

<sup>4</sup> Константинова В. Взаимодействие жанров немецкой романтической оперы и мистерии в «Парсифале» Р. Вагнера // Музыкальные жанры : история и современность. Тезисы докладов к науч.-теоретич. конференции молодых музыковедов. Горький, 1989. С. 108-110.

<sup>5</sup> Алфеевская Г. С. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. М., 1975. Вып. 3. С. 280-302.

<sup>6</sup> См. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Л., 1982. С. 111, 199, 202, 204.

<sup>7</sup> Барас К. В. Эзотерика «Прометей» // Нижегородский скрябинский альманах. Н. Новгород, 1995. С. 100–117.

Т. Н. Левая<sup>8</sup> и другие). Мистериальные признаки отмечаются и в музыке других композиторов. Черты мистерии в творчестве Н. Н. Каретникова, например, рассматривает А. Я. Селицкий<sup>9</sup>.

В первое десятилетие XXI века и вплоть до наших дней появляется всё больше статей и научных трудов, посвященных проблеме взаимосвязи мистерии и музыки в творчестве самых разных композиторов. Об этом пишут К. В. Зенкин<sup>10</sup>, А. Г. Коробова<sup>11</sup>, С. А. Корсунская<sup>12</sup>, Е. Д. Кривицкая<sup>13</sup>, О. И. Луконина<sup>14</sup>, А. Л. Макарова<sup>15</sup>, С. В. Погорелая<sup>16</sup>, А. А. Ровнер<sup>17</sup> и другие. Отдельно следует выделить исследования Г. С. Алеевой<sup>18</sup>, Г. Е. Калошиной<sup>19</sup> и А. А. Преодоляк<sup>20</sup>. Их труды охватывают широкий круг сочинений отечественных, французских и немецких композиторов XX века и отличаются наибольшей разработанностью понятийного статуса мистерии в музыковедении.

<sup>8</sup> Левая Т. Н. А. Н. Скрябин // История русской музыки : в 10 т. М., 1997. Т. 10. С. 5-68; Левая Т. Н. Космос Скрябина // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 123-150.

<sup>9</sup> Селицкий А. Я. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов н/Д., 1997. 368 с.

<sup>10</sup> Зенкин К. В. Миф, мистерия и границы искусства в авангарде второй половины XX века (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен) // Миф. Музыка. Обряд. М., 2007. С. 42-52.

<sup>11</sup> Коробова А. Г. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П. И. Чайковского // Музыковедение. 2008. № 2. С. 20-26.

<sup>12</sup> Корсунская С. А. Озарённые идеей мистерии : от Орфея к Скрябину и далее... М., 2011. 184 с.

<sup>13</sup> Кривицкая Е. Д. Музыка Франции : век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.-Спб., 2012. 336 с.

<sup>14</sup> Луконина О. И. Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века. Волгоград, 2009. 223 с.

<sup>15</sup> Макарова А. Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П. И. Чайковского : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Екатеринбург, 2017. 260 с.

<sup>16</sup> Погорелая С. В. К вопросу о мистериальности творчества А. Н. Скрябина // Тр. Владимир. гос. ун-та. Сер. : Гуманит. науки. Владимир, 2009. Вып. 6. С. 89-94.

<sup>17</sup> Ровнер А. А. Мистериальные сочинения в XX веке : «Лестница Иакова» Шенберга, «Предварительное действие» Скрябина, «Вселенская симфония» Айвса и гепталогия «Свет» Штокхаузена // Музыкант-классик. 2008. №1. С. 8-12 (начало); 2008. № 04-05. С. 6-11 (окончание).

<sup>18</sup> Алеева С. Г. Мистерия и музыка // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодёжи : преемственность и новаторство. Саратов, 2003. С. 6-8; Алеева С. Г. Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века : наблюдения над спецификой жанра // Искусство и образование. 2011. № 2. С. 64-72; Алеева С. Г. Жанр мистерии в отечественной музыке второй половины XX века : диалектика канонического и индивидуального // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи : преемственность и новаторство. Саратов, 2006. С. 6-12; Алеева С. Г. Жанр оперы-мистерии в отечественной музыке последних десятилетий XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. №3 (33). С. 3-7.

<sup>19</sup> Калошина Г. Е. Традиции мистерии в творчестве французских композиторов XX века // Старинная музыка сегодня. Ростов н/Д, 2004. С. 207-230; Калошина Г. Е. Черты мистерии во французской музыке XX века // Музыкальная Академия. 2008. № 3. С. 165-170; Калошина Г. Е. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя // Проблемы музыкальной науки : российский научный специализированный журнал / гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. 2010. № 1 (6). С. 137-142.

<sup>20</sup> Преодоляк А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков : от Вагнера к Штокхаузену : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Ростов н/Д, 2007. 226 с.

На мистериальность некоторых произведений Стравинского в современной музыкальной науке указывает А. А. Баева. Так, например, относительно «Царя Эдипа» она пишет: «Все происходящее напоминает некое тайнодействие, свершаемое на границе двух миров – видимого и невидимого»<sup>21</sup>. В «Похождениях повесы», по мнению ученого, связь со средневековой мистерией выражается через «противопоставление идеального, возвышенного и низменного, фарсового и трагического»<sup>22</sup>. Важные наблюдения о народно-религиозной составляющей театра Стравинского содержатся в трудах Р. А. Насонова<sup>23</sup>.

Музыкознание демонстрирует многообразие подходов к изучению мистерии XX века, что вполне объяснимо сложностью самого феномена и его проявлений в музыкальном искусстве. Данная диссертация представляет собой один из возможных методов исследования мистерии в музыкальном театре XX века и, в частности, в творчестве Стравинского.

Понимание феномена мистерии складывается благодаря научным источникам из областей философии, психологии, религиоведения, театроведения и других. Среди работ, освещающих смысл мистерий Древнего Востока и Древней Греции, историю их происхождения и существования, к сведению были приняты идеи и выводы научных изысканий К. Кереньи<sup>24</sup>, В. В. Латышева<sup>25</sup>, В. И. Максимова<sup>26</sup>, Дж. Дж. Фрэзера<sup>27</sup>, М. Элиаде<sup>28</sup>, К. Г. Юнга<sup>29</sup>.

<sup>21</sup> Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. М., 2009. С. 134.

<sup>22</sup> Там же. С. 238.

<sup>23</sup> Насонов Р. А. По следам «народной веры» («Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии Н. А. Римского-Корсакова и «Свадебка» И. Ф. Стравинского // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 3. С. 121-135.

<sup>24</sup> Кереньи К. Элевсин : архетипический образ матери и дочери. М., 2000. 288 с.

<sup>25</sup> Латышев В. В. Очерк греческих древностей [Электронный ресурс]. СПб., 1897-1899. URL: <http://centant.spbu.ru/sno/lib/lat/index.htm> (дата обращения: 21.02.2016).

<sup>26</sup> Максимов В. И. Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии // Театрон : научный альманах. 2009. № 2 (4). С. 3-15 (начало); 2010. № 1 (5). С. 3-14 (окончание).

<sup>27</sup> Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь : исследование магии и религии. М., 1983. 703 с.

<sup>28</sup> Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М.-К., 1996. 288 с.; Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2005. 224 с.;

Элиаде М. История веры и религиозных идей : соч. в 3 т. М., 2002. Т. 1. 464 с.

<sup>29</sup> Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов. М. – Киев, 1997. 384 с.

Значительный вклад в изучение средневековой мистерии внесли труды Н. А. Богодаровой<sup>30</sup>, А. К. Дживелегова и Г. Н. Бояджиева<sup>31</sup>, В. Ф. Колязина<sup>32</sup>, П. Пави<sup>33</sup>, К. Г. Данцингер<sup>34</sup>. Работы названных авторов дают возможность получить необходимые знания об этой модели, чтобы осмыслить ее сходства и различия с более древней мистерией.

Поскольку мистерия находится в неразрывной связи с мифом, необходимым стало освоение трудов, в которых рассматривается логика и структурная организация мифа. К таким работам относится «Структурная антропология» К. Леви-Стросса (в частности Глава XI «Структура мифов»)<sup>35</sup>.

Особого внимания заслуживают труды, авторы которых подробно рассматривают законы мифологического текста и их проявление в музыке. Фундамент данной работы составили монографии «Анализ глубинной структуры музыкального текста» Л. О. Акопяна<sup>36</sup>, «Музыкальный тематизм – мышление – культура» В. Б. Вальковой<sup>37</sup>, «Мифология музыкального текста» О. Ю. Осадчей<sup>38</sup>, а также статьи «К проблеме: “Миф и музыка”» Л. Л. Гервер<sup>39</sup> и «О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального» О. А. Красновой<sup>40</sup>.

В работе над диссертацией учитывались труды, ставшие классическими в музыкальной науке и определившие методологическую базу для анализа произведений Стравинского. В числе них: «Книга о Стравинском»

<sup>30</sup> Богодарова Н. А. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. М., 1975. Вып. 39. С. 179-195.

<sup>31</sup> Дживелегов А. К. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М., 2013. 527 с.

<sup>32</sup> Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу : театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002. 208 с.

<sup>33</sup> Пави П. Словарь театра. М., 1991. 504 с.

<sup>34</sup> Данцингер К. Г. Театр как модель мира : английская мистерия конца XIV – первой половины XV века // Театр. Живопись. Кино. Музыка : ежеквартальный альманах. 2010. № 1. С. 9-35.

<sup>35</sup> Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 2001. 512 с.

<sup>36</sup> Акопян Л. О. Мифотворчество и музыка в XX веке // Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995. С. 138–150.

<sup>37</sup> Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – Мышление – Культура. Н. Новгород, 1992. 161 с.

<sup>38</sup> Осадчая О. Ю. Мифология музыкального текста. Волгоград, 2005. 208 с.

<sup>39</sup> Гервер Л. Л. К проблеме «Миф и музыка» // Музыка и миф. М., 1992. Вып. 118. С. 7-21; Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001. 248 с.

<sup>40</sup> Краснова О. А. О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального // Музыка и миф. М., 1992. Вып. 118. С. 22–39.

Б. В. Асафьева<sup>41</sup>, «Ранние балеты Стравинского» И. Я. Вершининой<sup>42</sup>, «Игорь Стравинский» М. С. Друскина<sup>43</sup>, «Творческое формирование И. Ф. Стравинского» В. В. Смирнова<sup>44</sup>, а также «Стравинский и русские традиции» Р. Тарускина<sup>45</sup>.

Основополагающим в осмыслении проблемы жанра по отношению к творчеству композитора стал труд «Мир Стравинского» С. И. Савенко<sup>46</sup>. Здесь наиболее ценными для нас оказались идеи ученого о «сочинении жанра», «жанровом “строительстве”», «ритуализованном интонировании», «микстах – жанровых гибридах»<sup>47</sup>. Отдельную группу исследований, привлекаемых в диссертации, составили работы, в которых освещаются стилевые характеристики творчества Стравинского. Это статьи о гармонии и форме Л. С. Дьячковой<sup>48</sup>, о ритме и гармонии В. Н. и Ю. Н. Холоповых<sup>49</sup> и других.

**Объектом исследования** избраны музыкально-театральные сочинения И. Стравинского.

**Предмет исследования** – модус мистериальности в музыкальном театре композитора.

**Ограничения предмета исследования.** Изучение мистерии подразумевает ряд проблем, которые сами по себе могут стать отдельной темой для исследовательской работы. Большинство из них составляет предмет общего гуманитарного знания, выходящий за рамки музыкальной науки. Среди них – взаимосвязь мистерии и религиозно-духовного ритуала, мистерии и мифа, а также мистерии и литургического действия. Решение этих вопросов заведомо

<sup>41</sup> Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л., 1977. 280 с.

<sup>42</sup> Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. М., 1967. 212 с.

<sup>43</sup> Друскин М. С. Игорь Стравинский : Личность. Творчество. Взгляды. Л.–М., 1974. 221 с.

<sup>44</sup> Смирнов В. В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л., 1970. 152 с.

<sup>45</sup> Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works through Mavra : Vol. 1-2. Berkeley and Los Angeles, California, 1996. 1800 p.

<sup>46</sup> Савенко С. И. Мир Стравинского. М., 2001. 328 с.

<sup>47</sup> Там же. С. 153–163.

<sup>48</sup> Дьячкова Л. С. К проблеме формы Стравинского. Принцип «подобия» // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М., 1985. С. 153–175; Дьячкова Л. С. О главном принципе ладогармонической системы Стравинского (система полюсов) // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 301–322.

<sup>49</sup> Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971. 304 с.; Холопов Ю. Н. Новая гармония : Стравинский, Прокофьев, Шостакович // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 433 – 460.

неосуществимо в одном музыковедческом исследовании. Вместе с тем, без обращения к ним раскрытие темы окажется невозможным. В отношении указанных проблем, автор, опираясь на существующие разработки других областей науки, лишь обозначает свою точку зрения, которой и придерживается в диссертации.

**Понятийный аппарат.** Мистерии далекого прошлого – это безвозвратно ушедший пласт культуры, который вряд ли сегодня можно описать во всей полноте. История и сущность этого феномена отражены в большом количестве вторичных источников, где смысл самого понятия «мистерия» передан неоднозначно. Разночтения касаются и этимологии слова, которое производят и от латинского *ministerium* (церемония, обряд, церковная служба, деяние), и от греческого *μυστήριον* (*mystērion*) (тайна, таинство), и от греческого *μυεο* (посвящать), есть и другие версии<sup>50</sup>. В этих условиях в связи с композиторским творчеством можно говорить только о *попытках реконструкции утраченной традиции, о рецепции мистерии в искусстве XX века, а также о ее новых формах*, одна из которых представлена *музыкально-театральными сочинениями Стравинского*. По этим же причинам исследователь может ориентироваться только на современные реконструкции наиболее существенных признаков мистерии, зафиксированные в авторитетных научных источниках.

Мистерия XX столетия, объединившая черты обеих разновидностей этого феномена (священнодействие и религиозный театр), не получила самостоятельной позиции в системе музыкальных жанров. Она сохранилась лишь в качестве некой тенденции к своему формированию. Однако *совокупность некоторых ее определяющих признаков может быть* выделена в жанровой структуре отдельных произведений и *определена термином «модус мистеральности»*. Обращение к нему по аналогии с «модусом пасторальности»

<sup>50</sup> См. Шестакова А. В. Мистерии // Большая Российская энциклопедия. М., 2012. Т. 20. С. 456-457; Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 188; Забияко А. П. Мистерия // Энциклопедия религий. М., 2008. С. 814.

А. Г. Коробовой<sup>51</sup> вызвано рядом причин. Термин «модус»<sup>52</sup> (в музыкознании впервые разработанный Е. В. Назайкинским) позволяет выйти за строгие рамки понятия «жанр», подразумевающего достаточно жесткие критерии, которым мистерия XX века не отвечает. Как указывает А. Г. Коробова (имея в виду пастораль), в современной теории жанров «преобладает тенденция совмещать понятие жанра с новым понятием модуса..., под которым чаще всего понимается особое, характерное для пасторали содержательное наклонение и эмоциональная направленность, способные проявляться и вне жанра пасторали»<sup>53</sup>. В такой же ситуации находится и феномен мистерии, проявляясь в разножанровых сочинениях музыкального театра XX столетия.

Коробова также выделяет понятие «пасторальность» как производное от породившего его жанра. Следуя этой логике, можно ввести и понятие «мистерияльность». Оно обозначает «особое качество художественной выразительности»<sup>54</sup>, которое сформировалось на основе мистерии, но со временем автономизировалось (наподобие, как пишет Коробова, вальсовости, песенности и т.п.). Таким образом, «мистерияльность» подразумевает расширенную, «околожанровую» область или «“распредмеченную” жанровость»<sup>55</sup>. Соединение понятий «модус» (по Назайкинскому – «целостное, конкретное по содержанию <...> художественно опосредованное состояние»<sup>56</sup>) и «мистерияльность» образуют понятие «модус мистерияльности», которому можно дать следующее определение: *связанный с представлениями о феномене мистерии комплекс свойств (специфический модус выразительности), обособившийся от самого этого феномена и реализуемый в произведениях разных музыкальных жанров*. Введенное понятие дает новые возможности в решении проблемы жанрового

<sup>51</sup> Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции : к теории и истории жанра. Екатеринбург, 2007. 656 с.

<sup>52</sup> От лат. – мера, способ, образ, вид.

<sup>53</sup> Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции : к теории и истории жанра. С. 26.

<sup>54</sup> Там же. С. 30.

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 2010. С. 239.

статуса мистерии применительно к творчеству Стравинского и к музыкальному театру XX века в целом.

В связи с поставленной целью автор опирается на выведенные из авторитетных исследований архетипические и отличительные признаки двух разновидностей мистерии. Напомним, что под архетипом К. Г. Юнг понимал некий «первообраз» или «первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения, а потому выявляющиеся в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях»<sup>57</sup>. Аналогично этому толкованию, *архетипическими признаками мистерии* предлагается считать ее *первичные и неизменные черты*, имеющие *вневременной (внеисторический) характер*, которые *воссоздаются (намеренно или бессознательно) в самых различных вариантах мистерийных сочинений*. В этом смысле архетипические черты мистерии *оказываются одновременно общими для двух ее разновидностей* – языческого священнодействия древности и средневекового жанра западноевропейского религиозного театра. Понятие «общее» заменено на «архетипическое» с целью подчеркнуть имманентные человеческому мышлению глубинные исторические истоки мистерии. Таким образом, оппозиция «общее – индивидуальное» заменена с определенными исследовательскими целями на оппозицию «архетипическое – специфическое (отличительное, конкретное)».

Изучение мистерии невозможно без обращения к *категории «ритуал»*. Религиозные ритуалы как совокупность символических действий, направленных на достижение определенной высокодуховной цели, входили в мистику Древнего Востока и Древней Греции. Их соблюдение обеспечивало, по представлениям предков, установление порядка в обществе, природе и всей Вселенной. Ритуал здесь проявляется на разных уровнях рассмотрения: мистерия сама по себе может быть истолкована как ритуал, и в то же время она способна

---

<sup>57</sup> Аверинцев С. С. Архетипы [Электронный ресурс] // Мифы народов мира : энциклопедия в 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 110-111. Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/myth/archetype.htm> (дата обращения: 18.05.2017).

включать в себя отдельные ритуалы, заявляющие о себе на другом, более частном уровне. Связь мистерии с ритуалом сохраняется в любых ее производных вариантах, в частности, и в мистериальных произведениях Стравинского.

Необходимо также оговорить, что понятия «ритуал» и «обряд» в диссертации применяются в значении синонимов, согласно точке зрения А. К. Байбурина<sup>58</sup>.

Для осуществления задач нашей работы целесообразно обратиться к понятию «*литургия*», которое также имеет прямое отношение, как к мистерии, так и к понятию «религиозно-духовный ритуал». У древних греков литургией (с греческого – «общее дело») назывались повинности зажиточных граждан Афин (не только денежные). Наиболее тягостной была та, что связана с организацией мистерий в честь Диониса<sup>59</sup>. С утверждением христианства как одной из мировых религий, словом «литургия» стали именовать богослужение. Во время пасхальной или рождественской церковной службы разыгрывали литургическую драму<sup>60</sup>, представляющую собой инсценировку отдельных эпизодов Евангелия (IX – XIII вв.), что дало толчок к возникновению жанров европейского религиозного театра в эпоху Средневековья (XII – XIII вв.) и, в первую очередь, мистерии христианской разновидности<sup>61</sup>. Литургический компонент, связанный с идеей служения высшему началу, Богу, является неотъемлемой частью произведений Стравинского, наделенных модусом мистериальности. Его черты могут выражаться, например, в использовании молитв, канонических текстов и песнопений, особого рода речитаций. Он понимается также в значении свойств

<sup>58</sup> Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре : структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. 240 с.

<sup>59</sup> См. Латышев В. В. Очерк греческих древностей [Электронный ресурс]. СПб., 1897-1899. URL: <http://centant.spbu.ru/sno/lib/lat/1/3-25-3.htm> (дата обращения: 21.02.2016).

<sup>60</sup> См. Андреев М. Л., Новичкова В. Н. Литургическая драма // Большая Российская энциклопедия. М., 2010. Т. 17. С. 663.

<sup>61</sup> Некоторые источники содержат информацию о том, что средневековая «мистерия возникла в результате развития и постепенного обмирщения литургической драмы» (Шестакова А. В. Мистерии // Большая российская энциклопедия. Т. 20. С. 457). На сегодняшний день эта точка зрения оспаривается. Например, проблему происхождения мистерии поднимает К. Г. Данцингер. Исследователь, ссылаясь на западных ученых, пишет, что «и в XIII, и в XV, и даже в XVI веках литургическая драма продолжала существовать параллельно с мистериями и циклами, а на Востоке она вообще так и не эволюционировала в театр» (Данцингер К. Г. Театр как модель мира ... С. 13).

музыки, сложившихся в церковной традиции и вобравших в себя воплощенные в звуке особенности литургического действия.

Мистерия имеет неразрывную взаимосвязь и с *мифом* как системой представлений о Бытии, о его происхождении и законах. Это обусловлено ее генезисом. С самого начала своего существования мистерия воспроизводила миф об устройстве мира и Космоса<sup>62</sup>. Сам по себе миф не подразумевает мистерияльность, но он является ее непременным компонентом. Отражение поэтики и логики мифа в либретто и музыке произведений Стравинского – одно из важнейших проявлений модуса мистерияльности и необходимое условие его реализации.

**Материалом исследования** являются балет «Весна священная» (1913), мелодрама «Персефона» (1934) и музыкальное представление «Потоп» (1962).

Модус мистерияльности может быть выявлен во многих произведениях Стравинского. Это определило необходимость **ограничения материала**: рассматриваются только те произведения, на мистерияльность которых композитор указал сам (в литературном наследии, а также в партитурах своих сочинений).

Особое внимание в диссертации уделяется изучению «Хроники моей жизни» и «Музыкальной поэтики» Стравинского<sup>63</sup>, а также тех источников, в которых «звучит» живое слово композитора. К таковым принадлежат «Диалоги»<sup>64</sup>, «Статьи и материалы»<sup>65</sup>, «Публицист и собеседник»<sup>66</sup>, «Переписка с русскими корреспондентами»<sup>67</sup> и другие. Названные источники используются в качестве вспомогательной базы при размышлениях о модусе мистерияльности в творчестве Стравинского.

<sup>62</sup> См. Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2005. С. 26, 212; Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. М., 1990. С. 636-637.

<sup>63</sup> Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М., 2012. 368 с.

<sup>64</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. Л., 1971. 414 с.

<sup>65</sup> Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. 526 с.

<sup>66</sup> Стравинский И. Ф. Публицист и собеседник. М., 1988. 504 с.

<sup>67</sup> Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами : материалы к биографии : соч. в 3 т. М., 1997. Т. 1. 552 с.; М., 2000. Т. 2. 800 с.; М., 2003. Т. 3. 944 с.

**Цель** настоящей работы – выявить закономерности воплощения модуса мистериальности в музыкально-театральных произведениях Стравинского. Поставленная цель определяет **основные задачи** исследования:

- освоить и учесть научные представления о мистерии, существующие в разных сферах гуманитарного знания, в том числе, и в музыковедении;
- найти адекватную систему понятий для анализа выбранных произведений Стравинского, выдвинув и обосновав специальный термин «модус мистериальности»;
- выделить архетипические и отличительные черты двух разновидностей мистерии;
- определить признаки модуса мистериальности в сюжетах, либретто и музыке исследуемых произведений Стравинского;
- изучить специфику претворения модуса мистериальности в каждом произведении.

**Научная новизна** определяется, в первую очередь, предметом исследования: мистериальность музыкального театра Стравинского до сих пор не становилась темой специальных исследовательских работ. Новые аспекты заключены также в методе анализа материала исследования с позиции модуса мистериальности, который помогает раскрыть специфические грани музыкально-театрального мышления композитора. Впервые к анализу привлекаются тексты английских мистерий XV века, использованные в либретто музыкального представления «Потоп».

**Теоретическая и практическая значимость.** Теоретическая значимость работы заключается в том, что в диссертации предлагается современный подход к анализу музыкально-театрального творчества Стравинского, наделенного признаками мистерии. Кроме того, рассмотрение сочинений композитора с точки зрения модуса мистериальности открывает новый взгляд на феномен мистерии в музыкальном искусстве XX века в целом, а также может послужить толчком для дальнейших разработок решения поставленных в диссертации проблем.

Практическая значимость диссертационного исследования может выражаться в рекомендации к использованию выводов и результатов работы в учебных курсах истории музыки, анализа музыкальных произведений, а также других предметов гуманитарного цикла.

**Методологическую основу** диссертации составляет комплексный подход, основанный на принципах исторического и теоретического музыковедения, а также гуманитарного научного знания в целом. В качестве основных методов изучения модуса мистериальности в творчестве композитора избираются герменевтический, компаративный, а также структурно-семиотический.

Герменевтический подход к анализу текста помог выявлению в художественной концепции произведений Стравинского скрытых смыслов, связанных с модусом мистериальности, а также их толкованию. Изучение феномена мистерии с позиции двух ее основных разновидностей осуществлялось на основе приемов компаративного анализа. Метод компаративистики был главенствующим также при анализе либретто сочинений и его первоисточников. Обобщению научных представлений о мистерии и конкретизации ее латентных смыслов способствовал структурно-семиотический анализ. Он же лег в основу анализа вербального и невербального текстов произведений Стравинского с точки зрения их взаимосвязи с мифопоэтической логикой.

В процессе изучения музыкально-театральных сочинений Стравинского первостепенное значение имеет традиционный музыковедческий подход, включающий тематический, стилистический, структурно-композиционный, драматургический типы анализа.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Модус мистериальности проявляется в особенностях либретто и музыкальной драматургии музыкально-театральных сочинений Стравинского, избранных в качестве материала исследования;
2. В концепции произведений модус мистериальности обнаруживается в ряде выделенных в диссертации взаимообусловленных архетипических идей;

3. Модус мистериальности у Стравинского раскрывается благодаря претворению в сюжетах и музыке его сочинений некоторых законов богослужебного ритуала и мифопоэтической логики;

4. Модус мистериальности составляют также специфические (отличительные) признаки, свойственные отдельно взятой разновидности мистерии, избранной композитором в качестве модели;

5. Сочинения Стравинского отражают эволюцию его мистериального творчества;

6. Модус мистериальности допускает широкое поле его художественных истолкований.

**Степень достоверности результатов исследования.** Приведенные автором результаты обоснованы применением комплекса современных апробированных методов изучения, использованием фундаментальных трудов в области музыкознания, а также выполненным автором тщательным анализом нотного материала с опорой на высказывания композитора.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения научно-исследовательской работы нашли отражение в ряде статей, опубликованных в изданиях, в том числе, рекомендуемых ВАК РФ и докладов, выполненных для участия в научных конференциях (Волгоград, Красноярск, Москва, Саратов, Тамбов). Диссертация многократно обсуждалась на заседаниях кафедры «История музыки» РАМ им. Гнесиных.

**Структура работы** включает введение, четыре главы, заключение, список литературы, список иллюстративного материала и три приложения. Во введении формулируются тема исследования, его цель и задачи, а также определяются понятийный аппарат и методологические основы работы.

В первой главе рассматриваются вопросы, связанные с историей мистерии, а также теоретическими представлениями о ней. Опираясь на научные источники о генезисе, развитии и модификации мистерии, выявляются ее имманентные особенности, названные архетипическими. Они составляют, главным образом, ее семантику, то есть содержательно-смысловой уровень. Особое внимание

уделяется панораме мистериальных музыкально-театральных произведений прошлого столетия.

Вторая глава посвящена рассмотрению черт мистерии архаической разновидности в балете «Весна священная».

Третья глава направлена на выявление признаков языческой и христианской моделей мистерии в «Персефоне».

Четвертая глава освещает черты средневековой мистерии в «Потопе». Структура работы отражает историко-хронологические стадии в постижении Стравинским идеи мистерии в музыкально-театральном творчестве.

Заключение содержит итоги проведенного анализа.

## ГЛАВА 1.

### ФЕНОМЕН МИСТЕРИИ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР XX ВЕКА<sup>68</sup>

#### 1.1 Современные научные представления о мистерии. «Модус мистериальности»: признаки и приемы воплощения

Мистерия как феномен европейской музыкальной культуры давно является предметом внимания исследователей. Однако до сих пор этот феномен остается во многом загадочным, «сопротивляясь» строгим дефинициям и четким описаниям. Трудности в определении понятийного статуса мистерии, с которыми сталкивается современная наука (в частности и музыковедение), обусловлены несколькими причинами. На главную из них указывает А. А. Преодоляк. Это «наличие необъятной хронологической дистанции между эпохами мистериальной ментальности», которая позволяет «лишь интуитивно постигнуть и воссоздать порядок совсем иного уровня, показать мистериальную память при изменении конкретной социокультурной ситуации»<sup>69</sup>.

Другая причина, препятствующая изучению особенностей воплощения мистерии в музыкальных произведениях, связывается со «спецификой самой мистерии, ее синкретическим характером, где музыка является лишь составной частью мистериального действия»<sup>70</sup>.

Вряд ли можно сегодня говорить о сложившейся теории мистерии. Не сможет претендовать на разрешение связанных с этим феноменом сложнейших проблем и наше исследование. Однако, опираясь на существующие научные

---

<sup>68</sup> В главу вошел материал, опубликованный в статьях: Куранова Ю. А. Мистерия, мистериальность и современный музыкальный театр : к проблеме теории мистерии // Актуальные проблемы искусствознания : Музыка – Личность – Культура : Сборник по материалам VIII Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. Саратов, 2009. С. 40–45; Куранова Ю. А. Мистерия XX века : к проблеме жанровой идентификации // Исследования молодых музыковедов : сб. статей. М., 2011. С. 110–118.

<sup>69</sup> Преодоляк А. А. Из истории жанра мистерии // Старинная музыка сегодня. Ростов н/Д., 2004. С. 167–168.

<sup>70</sup> Там же. С. 168.

разработки, мы выделим ряд важнейших для наших целей представлений о мистерии.

В различных энциклопедических изданиях термин «мистерия» встречается, как правило, в двух значениях. В одном из них, мистерия – это таинство, включающее систему культовых обрядов (ритуалов) у народов древнего Востока и греко-римского античного мира, которое совершалось в честь определенных богов замкнутыми религиозными братствами (посвященными)<sup>71</sup>. Во втором значении мистерией называется средневековый жанр западноевропейского религиозного театра XIV-XVI веков<sup>72</sup> или средневековая религиозная драма<sup>73</sup>, представление<sup>74</sup> на библейский сюжет<sup>75</sup>.

Обнаружение конкретных черт, объединяющих обе формы мистерии, является особо важным вопросом. Его решение позволяет унифицировать некоторые наиболее существенные для анализа произведений Стравинского признаки мистерии, совокупность которых будет определяться *термином «модус мистерийности»*<sup>76</sup>.

Обе исторические разновидности мистерии предполагают глубокую вовлеченность в совершаемое действие всех его участников. В древности это были жрецы и узкий круг посвященных, в средневековье – объединенные верой в

<sup>71</sup> См. Шестакова А. В. Мистерия // Большая Российская энциклопедия. М., 2012. Т. 20. С. 456-457; Забияко А. П. Мистерия // Энциклопедия религий. М., 2008. С. 814-815; Ушаков Д. Н. Мистерия // Толковый словарь русского языка : в 4 т. М., 2000. Т. 2. С. 228; Васюкова И. А. Мистерия // Словарь иностранных терминов. М., 1999. С. 399-400; Словарь русского языка : в 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 380.

<sup>72</sup> Шестакова А. В. Мистерия // Указ. соч. Т. 20. С. 457; Бояджиев Г. Н. Мистерия // Театральная энциклопедия : в 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 850-851.

<sup>73</sup> Ушаков Д. Н. Мистерия // Толковый словарь русского языка. С. 228.; Кирпичников А. И. Мистерии // Христианство : Энциклопедический словарь : в 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 118-120; Гиленсон Б. А. Мистерия // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. М., 1967. Т. 4. С. 864-865; Словарь русского языка : в 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 380.

<sup>74</sup> Васюкова И. А. Мистерия // Словарь иностранных терминов. С. 399-400.

<sup>75</sup> По-видимому, в эпоху Средневековья слово «мистерия» от греч. «тайна, таинство», принимает дополнительные значения «службы, деяния». См. Пави П. Словарь театра. С. 188.

Среди излюбленных ветхозаветных сюжетов – сотворение мира и грехопадение, сделавшее человека смертным, ибо Бог предостерегал: «только плодов дерева, которое среди рая <...> не ешьте их и не прикасайтесь к ним, чтобы вам не умереть» (Бытие, глава 3, стих 3). Особой популярностью пользуются новозаветные истории о раскаянии Марии Магдалины, воскрешении Лазаря и прежде всего об Иисусе Христе, а также апостольские сюжеты о житии святых, их мученической гибели, вслед за которой происходит чудо воскрешения, вознесения, исцеления, преображения и т. п. См. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу : театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. С. 46-87.

<sup>76</sup> О понятии модуса, а также необходимости его применения в диссертационном исследовании сказано во Введении.

сакральность происходящего актеры и многочисленные зрители, зачастую переживавшие подлинную религиозную экзальтацию.

По свидетельству многочисленных источников появление мистерии связано с культами плодородия. Они были широко распространены у народов ранних цивилизаций: Шумер, Вавилонии, Египта, Ассирии и других государств Древнего Востока. По представлениям наших далеких предков, систематически совершаемые мистерии регулировали смену времен года. Их ритуальная функция заключалась в том, чтобы содействовать *возрождению растительного мира*, обеспечить приход урожая, что, в свою очередь, гарантировало и продолжение жизни у людей и животных. Так, с помощью мистерий *устанавливался или поддерживался порядок и гармония* в природе, обществе, на земле и во всей Вселенной. Показательно, что в них воплощались календарно-космогонические мифы об *умирающем и воскресающем Боге*<sup>77</sup>, который олицетворял вечно *возрождающуюся природу* после естественного увядания. В этом кроется *ритуально-мифологическая сущность мистерии*<sup>78</sup>, которая сохраняется вопреки времени и обстоятельствам во всех возможных ее производных вариантах.

Идея *Смерти*, за которой всегда происходит *Воскрешение*, а также идея *Возрождения* составили основу и для более поздних мистерий, возникших в древней Элладе: Элевсинских, Дионисийских, Самофракийских, Критских и других<sup>79</sup>. Они сохраняются и в средневековых мистериях Западной Европы, но приобретают христианский смысл, закрепляясь за образом Иисуса Христа. Эти идеи определяют особый тип сюжетов мистериальных сочинений XX века,

---

<sup>77</sup> Календарные или аграрные мифы связаны с идеей плодородия. Космогонический миф – это миф о возникновении Космоса из Хаоса, о рождении мира и процессе его упорядочивания, о появлении человека, животных, растений, общественного установления и т.п. Космогонический миф излагает основные начальные сюжеты большинства мифологий. Таковы вавилонский миф об Иштар и Таммузе, сирийский миф об Астарте (Афродите) и Адонисе, фригийский миф о Кибеле и Аттисе, египетский миф об Исиде и Осирисе. Об этом см. Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2005. С. 26, 212; Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. М., 1990. С. 637; Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь : исследование магии и религии. Изд. 2-е. М., 1983. С. 306-309, 327-331, 340-359.

<sup>78</sup> О связи мистерии с ритуалом и мифом см. подробнее во Введении.

<sup>79</sup> Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. С. 362-373.

которые отражают устройство мироздания, глобальный миропорядок и могут быть выражены в концепте «Жизнь – Смерть – Возрождение».

Обозначим еще две важнейшие черты мистерии. Это *идея избранничества*<sup>80</sup> и связанная с ней *идея посвящения* в высшие религиозные тайны (или *идея инициации*<sup>81</sup>), главной из которых была *жизнь после смерти*. Например, в Элевсинские мистерии древних греков посвящался только тот, кто владел греческой речью и не имел на себе тяжкого греха убийства<sup>82</sup>.

Само посвящение, предположительно, представляло собой символическое проживание участи Бога, его насильственной смерти и воскрешения<sup>83</sup> или принудительного ухода в мир мертвых и возвращение в мир живых<sup>84</sup>. Неотъемлемой частью этого процесса были *страдания*. Они воспроизводили акт умерщвления Бога или являлись формой *жертвоприношения* ему, служившего для подкрепления жизненных сил, а значит, и для скорейшего возрождения природы. В качестве жертвы могло быть животное или сам посвященный,

<sup>80</sup> Избранничество понималось как условие причастности к посвящению. На эту особую черту мистерии обращает внимание А. П. Забияко в «Энциклопедии религий». См. Забияко А. П. Мистерия // Энциклопедия религий. С. 814-815.

<sup>81</sup> В научной литературе мистерияльный обряд посвящения называется еще инициацией (от лат. *initiation* – вводить, посвящать в таинство), поэтому и слова «посвященный» и «инициируемый» часто используются как синонимы. Например, К. Кереньи, размышляя об Элевсинских мистериях, пишет, что «посвященным *μῆστῆς* считался человек, прошедший обряд инициации *μῆστῆς*» (Цит. по: Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов. С. 160). Другой ученый, М. Элиаде включает понятие инициации в характеристику термина «мистерия», который, по его мнению, «является чисто техническим, обозначая определенные институты, практикующие инициацию» (Элиаде М., Кулиано И. Словарь религий, обрядов и верований. М., 2014. С. 92). Особенности религиозного посвящения или инициации у различных народов раскрываются в капитальном исследовании А. ван Генеппа «Обряды перехода». См. Геннеп А. ван. Обряды перехода : систематическое изучение обрядов. М., 1999. С. 64-107. Само же понятие «инициации» сводится к следующему определению: «общее название системы ритуалов и обрядов, связанных с изменением социального или половозрастного статуса <...>, ритуалы инициации ... всегда связаны со структурой и историей конкретного общества и переживанием опыта священного. Проявления ритуализации жизни, свойственные всем первобытным культурам, охватывали все существенные поворотные точки в жизни индивида как члена группы – от рождения до смерти» (Овсиенко Ф. Г. Инициация // Энциклопедия религий. М., 2008. С. 519-520).

<sup>82</sup> На это указывает К. Кереньи. См. Кереньи К. Эпилегомены. Элевсинское чудо // Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов. С. 159.

<sup>83</sup> Это, например, отмечено М. Элиаде и И. Кулиано в «Словаре религий, обрядов и верований». См. Элиаде М., Кулиано И. Указ. соч. С. 251.

<sup>84</sup> Один из примеров этого – Персефона, похищенная Аидом – богом подземного царства. К. Кереньи описывает некоторые подробности обряда посвящения во время Элевсинских мистерий, проводившихся в честь двух богинь – богини плодородия Деметры и ее дочери Персефоны. Исследователь указывает на то, что в разные моменты этого священнодействия посвящаемые отождествляют себя сначала со скорбящей Деметрой – матерью, потерявшей дочь, затем с самой Персефой – невестой бога мертвых Аида и девой, обреченной на смерть. См. Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов. С. 158-160.

который намеренно наносил себе раны (или наносили ему)<sup>85</sup>. Через боль и кровь, понимаемые еще и как телесное очищение от скверны, а также через *погружение в особые психические состояния с галлюцинациями или видениями* (транс, экстаз, сон), вызывающие эффект присутствия в потусторонней реальности, происходили *явления сакральной природы* – иерофания (явление святости) или теофания (явление бога или высшей божественной истины)<sup>86</sup>, и открывалось секретное мистериальное знание. Только наделенные им могли рассчитывать на вечную и счастливую загробную жизнь<sup>87</sup>. Так, например, по словам Платона: «посвященные после смерти будут жить с богами, а непосвященные – лежать в грязи (*εν βορβορω*) или носить продырявленными кувшинами воду в бездонные бочки»<sup>88</sup>.

Посвященные не должны были разглашать то, что увидели или услышали во время таинства мистерии. Нарушение же этого закона каралось. К. Кереньи приводит в пример историю о безбожнике эпикурейце, который забежал в тайное святилище Элевсина, пришел в ужас от увиденного, и надолго заболел<sup>89</sup>. Известна также легенда о посвященном в мистерии Эсхиле, который включил в одну из своих трагедий сцены тайных обрядов. За это он был изгнан из Афин. Хранить молчание обязывались все, кто участвовал в таинствах мистерии независимо от

<sup>85</sup> Изуверский ритуал посвящения во фригийский культ Матери Богов Кибелы и ее возлюбленного Аттиса описывает Фрэзер. См. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. С. 329.

<sup>86</sup> Понятие «иерофания» (от греч. «священный, святой, светящийся») введено в научный обиход М. Элиаде и подразумевает «проявление священного начала в чувственно доступной форме; акт явленности священного в земном мире» (Забияко А. П. Иерофания // Энциклопедия религий. М., 2008. С. 483). Термин «теофания» (от греч. «Бог» и «являть») используется в значении богоявления. А. П. Забияко отмечает, что теофания «переживается как знак избранничества, как приобщение к священной истине и провозвестие нового состояния жизни» (Забияко А. П. Теофания // Энциклопедия религий. М., 2008. С. 1257).

<sup>87</sup> Т. П. Павлова замечает, что не во всех культурах далекого прошлого существовало такое поверье. Согласно шумерской и вавилонской религиям, «умерший обречен пройти семь ворот и влачить безрадостное прозябание в подземном мире, независимо от прошлых услуг («Эпос о Гильгамеше»)» (Павлова Т. П. Подземный мир в религиозных представлениях // Энциклопедия религий. М., 2008. С. 970).

<sup>88</sup> Латышев В. В. Очерк греческих древностей [Электронный ресурс]. URL: <http://centant.spbu.ru/sno/lib/lat/2/5-20-1.htm> (дата обращения: 21.02.2016).

К. Кереньи, рассуждая о том, чего удаивались участники Элевсинских мистерий, ссылается на Софокла, который «называет достигших и видевших *telos* в Элевсине “трижды счастливыми”, только для них в смерти существует жизнь, для всех остальных царство теней безрадостно и беспощадно» (Цит. по: Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов. С. 165). В «Лисистрате» Аристофана также указывается на то, что посвященных ждет беззаботная и благополучная загробная жизнь. См. Аристофан. Лисистрата : Комедии. Харьков, 2001. С. 330.

<sup>89</sup> Кереньи К. Элевсин : архетипический образ матери и дочери. С. 127.

культуры, ее породившей. Этим объясняется малодостоверность сведений о многих ее особенностях.

В эпоху Средневековья *идея избранничества и посвящения* в величайшие тайны божественного мироздания распространяется не только на самих участников мистериальных действий. В качестве избранных-посвященных предстают и главные герои сюжетов мистерий: наиболее известные библейские или исторические личности. Это, например, Моисей, Лазарь, Себастьян, Жанна д'Арк и, конечно, Иисус Христос. Через его образ присутствующие на мистерии обретали веру в Господа или укреплялись в вере в него, а также утверждались в надежде на спасение своей грешной души с наступлением Царства Божия<sup>90</sup>, ибо Мессия учил: «слушающий слово Мое и верующий в Пославшего Меня имеет жизнь вечную и на суд не приходит, но перешел от смерти в жизнь» (От Иоанна, глава 5, стих 24). Большую роль в христианизации народа играли изображаемые чудеса божественного происхождения, воплощаемые акты *иерофании* и *теофании*, которые послужили толчком к рождению жанровой разновидности средневековой мистерии – *миракля*<sup>91</sup>.

В сферу сюжета переносится и идея о погружении в потустороннюю реальность через пограничные состояния человеческого сознания. Так, характерным мотивом становится *сон* или *видения*, являющиеся формой Божественного откровения<sup>92</sup>. Через них герои узнают о чем-то очень важном,

<sup>90</sup> Христианские мистерии, в которые была включена идея *греховности человека* были подготовлены или предвосхищены орфизмом – античным религиозным учением, основанным в VI в. до н. э. За несколько веков до возникновения христианства тело у орфиков понимается как темница души – божественного начала в человеке. Очищение от зла и освобождение души из телесного плена возможно посредством благих поступков и посвящения в орфические мистерии. См. Латышев В. В. Указ. соч. URL: <http://centant.spbu.ru/sno/lib/lat/2/5-20-5.htm> (дата обращения: 25.04.2015).

<sup>91</sup> Название «миракль» латинского происхождения и возникает от слова «чудо». Миракли основаны на сюжетах о чуде святого или Девы Марии. Широкое распространение этот религиозно-театральный жанр получает в XIII – XIV веках. Принципиальных различий между средневековой мистерией и мираклем нет, что объясняет частую подмену этих понятий одного другим. См. Шестакова А. В. Мистерии // Большая российская энциклопедия. Т. 20. С. 457; Кирпичников А. И. Миракль // Христианство : Энциклопедический словарь : в 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 113-114; Богодарова Н. А. Театр мистерии и город в Англии ... С. 181; История зарубежного театра : в 4 ч. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1981. Ч. 1: Театр Западной Европы от античности до Просвещения. С. 85-91.

<sup>92</sup> Это обусловлено, в первую очередь, тем, что в Библии немало примеров, когда Господь является людям во сне или в видениях. Например, Откровения от Бога через сон получают один из библейских патриархов Иаков (Бытие, глава 28, стихи 10-16), муж Девы Марии Иосиф (От Матфея, глава 1, стихи 19-21), царь Соломон (Третья книга

например, о воле Господа, о высшем предназначении или о близкой опасности. Последнее всегда выпадает на долю героев в виде *тяжелых духовных и физических испытаний – страданий*<sup>93</sup> и *добровольного самопожертвования*, которые, в то же время, находят ответный отклик в *чувстве сострадания*<sup>94</sup> у зрителей-участников происходящего действия. Конечной точкой пути к духовному совершенству становятся различные трансформации мистериальной *идеи Возрождения*: воскрешение, вознесение, преображение, исцеление и т.п.<sup>95</sup>

Названные черты являются *архетипическими*, то есть сохраняются вне зависимости от времени и условий существования мистерии и, в первую очередь, важны для определения модуса мистериальности в любых образцах художественного творчества, в том числе и произведениях Стравинского<sup>96</sup>. Мистерия всегда *религиозна*, она подразумевает *веру в высшие начала бытия* – языческих богов древности или единого христианского Бога. Мистерия – это *поклонение Богу*, а также стремление *воссоединиться с Ним в духовном родстве и восстановить утраченную гармонию в душе и мире* и, тем самым, *поддержать космический порядок*. Для достижения последнего необходимо стать *избранным для посвящения* в сокровенные тайны и пройти ряд *испытаний*, символизирующих жертвенность, в ходе которых возникают акты *иерофании* и *теофании*. Мистерия, таким образом, находится в тесной связи с понятием

Царств, глава 3, стихи 5-15), а через видение – пророк Аввакум (Книга Пророка Аввакума, глава 1, стих 1), апостол Павел (Деяния святых Апостолов, глава 16, стих 9), священник Захария (От Луки, глава 1, стих 22) и другие.

<sup>93</sup> Согласно иудейско-христианской традиции, страдания осмысливались по-разному: как божественная кара за грехи или искупительная жертва за грехи, а также как знак любви Бога к человеку. См. Ильичев Л. Ф., Федосеев П. Н. Страдание // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 655.

<sup>94</sup> *Идея сострадания* возникает именно в средневековом типе мистерий и сохраняется в тех мистериальных произведениях XX века, которые имеют христианскую направленность. В эпоху Античности, например, «сострадание не включалось в перечень традиционных античных добродетелей <...> В христианстве сострадание выступает в качестве универсального отношения к миру, из-за которого проистекает заповедь любви к ближнему» (Там же).

<sup>95</sup> В подобной трактовке этой идеи мы опираемся на концепцию архетипа Возрождения К. Г. Юнга, который связывал его значения с конкретной индивидуальной жизнью. Ученый пишет, что этот архетип подразумевает и обновление, возобновление, улучшение, усовершенствование и другие трансформации вплоть до перехода в процесс трансмутации. Среди примеров Юнг называет «превращение смертного существа в бессмертное, телесное в духовное или человеческого в божественное. Хорошо известными прототипами таких изменений являются Преображение и Вознесение Христа, а также взятие Божией Матери вместе с телом на небо после ее успения» (Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов. С. 250-253). Аналогичная трактовка идеи Возрождения встречается и в мистериальных произведениях XX века.

<sup>96</sup> Обращение к понятиям «архетип» и «архетипический» обосновано во Введении.

«*религиозный опыт*». В религиоведении оно трактуется как «состояние психики, в котором человек осознает себя пребывающим в контакте со сверхчеловеческим существом или могуществом, ощущает свою причастность к инобытию, к запредельной обыденному миру реальности»<sup>97</sup>. Религиозность мистерии обуславливает веру в жизнь после смерти, то есть в *вечное существование*, которая отразилась в *идеях «Смерть и Воскрешение»* или «Смерть – Возрождение», всегда воплощаемых в мистериальном действе.

Мистерия обеих разновидностей предполагает также *архетипические приемы воплощения* ее ритуально-мифологической сущности, а также заключенных в ней центральных идей.

Мистериальное действо всегда существует в неразрывном *единстве религиозного ритуала и театрализованного представления*. Причем театральное или *игровое начало* подчинено ритуалу, через который устанавливается порядок вещей в природе и гармония в мироздании. Игра или игровая модель, по мнению Й. Хейзинга, определяет всеобъемлющий способ существования человека. Она функционирует в различных сферах человеческой культуры и распространяется буквально на все, в том числе и на священнодействие<sup>98</sup>. Разыгрывание в обрядовом значении является основополагающим принципом, например, для Элевсинских мистерий, когда на протяжении нескольких дней жрецами и мистами (посвященными в мистерии) представлялись наиболее важные сюжетные мотивы древнегреческого мифа о богине плодородия Деметре и ее дочери Персефоне:

– изображалось бракосочетание Зевса и Деметры;

<sup>97</sup> Забияко А. П. Религиозный опыт // Энциклопедия религий. М., 2008. С. 1068.

<sup>98</sup> См. Хейзинга Й. *Homo ludens*. СПб., 2007. С. 30, 36-53. Взаимосвязь игры и ритуала, в том числе и мистерии, в науке понимается неоднозначно. Так, например, А. Н. Веселовский придерживается мнения, что игра генетически восходит к ритуалу (См. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. 404 с.). А. К. Байбурун считает, что «игра предшествует ритуалу как имитация событий, которые затем могут приобрести сакральный смысл» (Байбурун А. К. Ритуал в традиционной культуре : структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 22).

- имитировалось похищение Персефоны властителем царства мертвых Аидом<sup>99</sup>;
- воплощались блуждания Деметры в поисках дочери, во время которых богиня научила людей возделывать землю и выращивать хлеб<sup>100</sup>;
- воссоздавалось возвращение Персефоны из Подземного царства, подобно тому, как ежегодно весной возвращается посеянное осенью зерно, являясь символом воскрешения из мертвых<sup>101</sup>.

Единство ритуального и театрального начал в архаико-античных мистериях проявляется в контрапунктическом сочетании таких компонентов, как пантомима и танец, слово и музыка (например, молитвы и песни с сопровождением инструментов), впечатляющие эффекты и т.п.<sup>102</sup>. В эпоху Средневековья они нашли свое выражение в особенностях литургической драмы, благодаря которой возник христианский тип мистерии. Обозначенные элементы, в том числе и признаки литургических жанров, появившихся в Средние века, сохраняются и в последующих производных вариантах мистерии, в том числе и в музыкально-театральных сочинениях XX века, наделенных модусом мистерийности. Они претворяются через принцип синтеза.

Остановимся на некоторых различиях в понимании функции танца и пантомимы в обеих разновидностях мистерии. О значении танца в архаических мистериях можно судить по словам Элиаде, который в своей работе «Миф о вечном возвращении» пишет, что: «все танцы были изначально сакральны <...> (ибо каждый танец был создан *in illo tempore*, в мифическое время “предком”, тотемным животным, богом или героем). Танцевальные ритмы берут свое начало за пределами мирской жизни человека <...> Танец всегда воспроизводит действо эталонное или мифологическое»<sup>103</sup>.

<sup>99</sup> См. История зарубежного театра. Ч. 1. С. 12.

<sup>100</sup> Анпеткова-Шарова Г. Г., Чекалова Е. И. Античная литература. Л., 1989. С. 23.

<sup>101</sup> Тронский И. М. История античной литературы. М., 1983. С. 108.

<sup>102</sup> См. Забияко А. П. Мистерия // Энциклопедия религий. С. 814.

<sup>103</sup> Элиаде М. Миф о вечном возвращении [Электронный ресурс]. М., 2000. 414 с. URL: [http://modernlib.ru/books/eliade\\_mircha/mif\\_o\\_vechnom\\_vozvrashchenii/read](http://modernlib.ru/books/eliade_mircha/mif_o_vechnom_vozvrashchenii/read) (дата обращения: 15.05.2017).

В средневековых постановках танец утрачивает свой возвышенный смысл и наделяется другими функциями: назидательной, развлекательной, сатирической, эротической и т.д. В. Ф. Колязин, ссылаясь на мнение немецкого историка театра М. Браунка, отмечает, что танец часто воплощает зло<sup>104</sup>. Обмирщение танца вполне объяснимо. В эпоху Средневековья, как известно, складываются основные каноны христианского богослужения, в котором моторика как проявление человеческих эмоций и страстей порицалась. Внутреннее умиротворение, душевная гармония, «трезвение ума» – главные пути восхождения к Богу. По этой же причине происходит десакрализация пантомимы. Главным предназначением мимики, жеста, позы и пластики становится зрелищно-развлекательное начало. Обе традиции трактовки танца и пантомимы унаследованы Стравинским. В сакральном значении они воспроизводятся в балете «Весна священная» и мелодраме «Персефона». В качестве inferнальной характеристики образа Люцифера танец с пантомимой представлены в музыкальном представлении «Потоп».

Приемы воплощения мистериальных идей опираются на генетическое *родство мистерии с мифом*, которое находит выражение в создании *модели мирового порядка*<sup>105</sup>, отражающей целостное представление об устройстве жизни людей и всей Вселенной. Образ мира мыслится *симметричным*. В нем есть центр (как правило, это земля) и проходящие через него горизонтальная и вертикальная оси мироздания. Первая понимается в значении жизненного пути человека на земле, вторая же, как путь в загробный мир на небо или в подземное царство, к Богу или в Ад. В основе этой системы лежит также принцип *зеркального отражения*, который может выражаться через *бинарные оппозиции*<sup>106</sup>. Они, как

<sup>104</sup> Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу : театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. С. 66.

<sup>105</sup> См. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира : Энциклопедия : в 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 161-166.

<sup>106</sup> Термин «бинарная оппозиция» происходит от латинского «*binarius*», – что означает: двойной, двойственный, состоящий из двух частей и т.п. См. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 2009. С. 48-49, 240. См. об этом также главы XI («Структура мифов») и XII («Структура и диалектика») в книге: Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 2001. С. 213-251.

известно, лежат в основании любой картины мира: порядок – хаос, жизнь – смерть, добро – зло, верх – низ, земля – подземное царство, левое – правое, женское – мужское и т.п. Отсюда обязательным компонентом содержания любой мистерии (в том числе и мистерийных сочинений XX века) является сопоставление противоположных друг другу начал: религиозного и мирского, возвышенного и низменного, сверхъестественного и реального, серьезного и комического начал. О включении комических (пародийных и фарсовых) эпизодов в мистирию следует сказать отдельно.

Для древних священнодействий показ двусмысленных фарсов, сатиры имел магическую функцию. Элевсинским мистериям, в частности, был свойственен «разгул, перебранка, сквернословие, пение насмешливых и обличительных песен. Народ верил в магическое воздействие подобного рода действий и песен на плодородие земли»<sup>107</sup>. Показателен в этом смысле гимн «К Деметре» Гомера (VII в. до н.э.), в котором впервые было представлено мифологическое содержание Элевсинских мистерий<sup>108</sup>. В нем упоминается о непристойных шутках Ямбы, которые рассмешили скорбящую Деметру – богиню плодородия у древних греков<sup>109</sup>. Элиаде предполагает, что неприличные выражения способствовали отращению беды<sup>110</sup>, а А. П. Забияко отмечает, что «в архаической картине мира смех был выражением сил жизни и энергии возрождения»<sup>111</sup>.

Фарсы в средневековых мистериях имеют иное назначение. Мотивы социальной критики и острой пародии были направлены против многих сторон феодального общества и реальной действительности, что вызывало большой

<sup>107</sup> Анпеткова-Шарова Г. Г., Чекалова Е. И. Античная литература. С. 78.

<sup>108</sup> Дж. Дж. Фрэйзер пишет, что «поэт дал не просто общее описание основания Элевсинских мистерий, на более или менее туманном мифологическом языке он дал объяснение происхождения частных обрядов, которые ... являлись важными составными частями праздника Деметры» (Фрэйзер Дж. Дж. Золотая ветвь. С. 370. Подробнее об обрядах см. там же). Этот же факт отмечают М. Элиаде и И. Кулиано. См. Элиаде М., Кулиано И. Словарь религий, обрядов и верований. С. 102-103.

<sup>109</sup> См. Эллинские поэты [Электронный ресурс]. М., 1963. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/homer/hymn/demetra.htm> (дата обращения: 11.02.2010).

<sup>110</sup> Элиаде М. История веры и религиозных идей. М., 2002. Т. I. С. 270.

<sup>111</sup> Забияко А. П. Смех ритуальный // Энциклопедия религий. М., 2008. С. 1182.

интерес публики к зрелищу. Однако подобные сцены стали одной из причин запрета мистерий и предания их забвению<sup>112</sup>.

Реализуя ритуальную функцию сохранения мирового порядка (гармонии), мистерия, как и миф, предполагает многократную *повторяемость*. Особенно это касается древне-языческой разновидности мистерии. В подтверждение этого тезиса сошлемся на К. Кереньи, который пишет, что «главной темой ... мистерий было вечное исхождение жизни из смерти; повторяющееся празднование мистерий было продолжением этого космического события»<sup>113</sup>. Универсальный для мифологического сознания принцип повтора или по Элиаде «возврат к прошлому»<sup>114</sup> отражает стремление вернуться к началу Бытия, чтобы повторить акт его сотворения. Ученый замечает: «человек архаического общества пытается перенестись обратно к началу мира, чтобы заново впитать первоначальное изобилие и снова вернуть нетронутыми резервы энергии новорожденного»<sup>115</sup>. Так осуществляется повторение жизненных циклов и поддерживается вечность Бытия. Так происходит бегство от исторического времени, быстротечного и неумолимого, ведущего к смерти. Таким образом, принцип повтора в мистерии обусловлен идеей вечного круговорота жизни и смерти.

Принцип повтора является основополагающим и для средневековых мистерий, проводимых ежегодно и являющихся главным событием города, а также для последующих форм их существования (не только ритуальных, но и художественных). В мистерияльных сочинениях XX века этот принцип находит претворение в вариационных, репризных, рондальных, концентрических построениях, а также в вариантно-попевочном и рассредоточенном тематизме.

<sup>112</sup> См. История зарубежного театра. Ч. 1. С. 93-97.

<sup>113</sup> Кереньи К. Эпилегомены. Элевсинское чудо // Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов. С. 170.

<sup>114</sup> Принцип «возврат к прошлому» описан во многих работах М. Элиаде. См. Элиаде М. Аспекты мифа. С. 45-47, 50. Принцип возврата к прошлому существует, начиная с эпохи архаики и вплоть до наших дней. Среди примеров, отражающих «потребность в совершенно новом начале *incipit vita nova*, то есть полного возрождения», Элиаде называет рождение ребенка, празднование Нового года, постройку дома, переезд на другое постоянное место жительства (Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии [Электронный ресурс]. М.-К., 1996. 288 с. URL: <http://e-libra.ru/read/355324-mifi-snovideniya-misterii.html> (дата обращения: 15.05.2017)).

<sup>115</sup> URL: <http://e-libra.ru/read/355324-mifi-snovideniya-misterii.html> (дата обращения: 15.05.2017).

Еще одним важным архетипическим приемом воплощения ритуально-мифологической сущности мистерии является *символичность* – насыщенность сакральными символами<sup>116</sup>, которые выражались в жестах, действиях, словах, изображениях, предметах, звуках и т.п. Символы, с одной стороны, скрывали тайные аспекты мистериального действа, а с другой, передавали такие глубокие и значимые смыслы, которые не могли быть описаны обычным языком.

Приведенные научные описания феномена мистерии позволяют сформулировать ряд архетипических идей, составляющих модус мистериальности. Это:

- идея веры в надличностное, абсолютное начало (Бога), управляющее мирозданием, вечным круговоротом жизни и смерти;
- идея установления или поддержания мирового порядка и гармонии;
- идея умирания и воскрешения (возрождения), подразумевающая возвращение к жизни после смерти, а также идея различных положительных трансформаций человеческой души и мира, которые могут выражаться через преображение, вознесение, исцеление, усовершенствование и т.п. Этот пункт можно выразить более простой схемой в виде концепта «Жизнь-Смерть-Возрождение»;
- идея избранничества и посвящения (инициации), связанная:
  - с испытаниями (жертвенностью) и преодолением;
  - с актами иерофании и теофании, то есть погружением в потустороннюю реальность ради постижения Священного, Божественного начала в чувственной и в «сверхчувственной» формах;
  - с обретением высшего религиозного знания о жизни после смерти.

Названные идеи предполагают следующие архетипические приемы воплощения:

---

<sup>116</sup> В «Энциклопедии религий» термин «сакральный символ» трактуется как «наделенный священным статусом знак, выражающий в образной форме религиозный смысл» (Забияко А. П. Сакральный символ // Энциклопедия религий. М., 2008. С. 1108).

- единство ритуального и театрального (игрового) начал в контрапунктическом сочетании их составляющих;
- опора на законы религиозно-духовного ритуала и мифопоэтической логики, выражающиеся в построении модели мирового порядка, основанной на принципах симметрии, зеркального отражения, бинарных оппозиций, многократной повторяемости и др.

Обозначенные черты являются определяющими для модуса мистериальности и отражают общепринятые представления о мистерии. В это понятие входят также отличительные признаки каждой ее разновидности, которые в настоящем параграфе намеренно затрагивались очень бегло. Их целесообразно раскрывать в ходе анализа отдельно взятого музыкально-театрального произведения XX века, ориентированного на ту или другую разновидность мистерии, избранной композитором в качестве модели. При этом на конкретных примерах можно рассмотреть специфику проявления ее архетипических свойств. Этому и будет посвящен следующий параграф.

## 1.2 Мистерия в музыкальном театре XX века

Одной из характерных особенностей музыкально-театрального искусства XX столетия является повышенное внимание к мистерии. Об этом свидетельствует большое количество произведений мистерийного модуса, созданных в это время. Среди них опера-мистерия «Небо и земля» (1916) М. Штейнберга, драма-мистерия «Легенда о Святом Христофоре» (1902-1920) В. Д'Энди, ряд произведений Ф. Малипьеро – мистерия «Святой Франциск Ассизский» (1921), опера-трилогия «Венецианская мистерия» (1925-1928), мистерия «Святая Эуфрозина» (1942); «Радостные мистерии» (1923), «Скорбные мистерии» (1929), «Мистерии славы» (1951) Н. Катоццо, мистерия «Мария египетская» (1932) О. Респиги, мистерия «Иов» (1950) Л. Даллапикколы, опера «Мистерия Апостола Павла» (1972-87) Н. Каретникова и другие. Мистерийная направленность этих сочинений является вполне осознанным намерением авторов, что отражено в названиях или жанровых определениях, данных самими композиторами<sup>117</sup>.

Как известно, мистерийные идеи присутствуют также в опере «Сказание о невидимом граде Китеже» (1904) Н. Римского-Корсакова, музыке к драме «Мученичество святого Себастьяна» (1911) К. Дебюсси, опере «Святой Франциск Ассизский» (1983) О. Мессиаана, а также в произведениях не театральных жанров – оратории «Пляска мертвых» (1940) А. Онеггера, Восьмой симфонии («Симфонии тысячи участников», 1906) Г. Малера, симфонии и опере «Гармония мира» (1951, 1957) П. Хиндемита, «Мистерии» для альтовой флейты и ударных (1964) В. Сильвестрова, оратории «Преображение Господа нашего» (1969) О. Мессиаана и ряде других. Причины широкого распространения мистерии в художественной практике XX века подробно описываются в работах Г. Е. Калошиной и А. А. Преодоляк. Обращение к мистерии, исследователями

---

<sup>117</sup> Намек на мистирию может выражаться и в авторских ремарках.

связывается, в первую очередь, с изменением религиозного сознания людей, что вызвано социальными потрясениями и войнами в начале XX века. Человек и человечество объявляются носителями сакрального начала, а искусство – дорогой к Богу. Возрождение мистерии стало одним из способов восстановления утраченных духовных ценностей<sup>118</sup>.

Представленный перечень разножанровых сочинений демонстрирует универсальность модуса мистериальности, который может проникать в любую художественную форму<sup>119</sup>. Он всегда или почти всегда сосуществует с признаками других жанров и проявляется через свои архетипические идеи и архетипические приемы воплощения<sup>120</sup>. При этом непринципиальным оказывается источник сюжетов, будь то древние мифы, библейские сказания или исторические легенды. Сюжет и вовсе может отсутствовать в мистериальном произведении. Мистерия, в таком случае, наделяется функцией метафоры. Вероятно, авторы подобных произведений апеллируют к одному из первоначальных значений слова «мистерия» (таинство), намекая в своих творениях на некую тайну, мистическую загадку. Образцом может послужить «Мистерия и fuga» А. Пьяццоллы в стиле танго.

Среди многообразия проявлений жанрового модуса мистериальности, можно все же найти художественные образцы, где наиболее явно просматриваются черты одного типа мистерии, то есть языческого священнодействия или христианского религиозно-театрального жанра, который избирается композиторами в качестве *модели* для своего мистериального творчества.

<sup>118</sup> См. Калошина Г. Е. Традиции мистерии в творчестве французских композиторов XX века // Старинная музыка сегодня. С. 207-210; Преодоляк А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков : от Вагнера к Штокхаузену : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. С. 5-6.

<sup>119</sup> Мистериальность проникает в жанры разных видов искусства, начиная с конца XIX века. В литературе следует назвать мистирию «Каин» Дж. Байрона, роман «Мистерии» К. Гамсуна, пьесы «Убийство в соборе» Т. Элиота и «Мистерия-буфф» В. Маяковского. Яркими образцами в живописи являются «Змий Древний. Рождение мистерий» Н. Рериха, «Мистерия XX века» И. Глазунова.

<sup>120</sup> См. об этом первый параграф данной главы.

Довольно редки случаи обращения к первой модели мистерии, что связано с отсутствием достоверных сведений о ней. Однако если это происходит, то композиторы порой стремятся реализовать идеи космического масштаба, связанные с преобразованием человечества и всего мира средствами синтеза искусств. Такие утопические намерения обусловлены основной целью тех древних священнодействий, ради которой они совершались в далекие от нас времена. Особые перспективы в мистерии как священнодействии видели А. Скрябин и К. Штокхаузен. Плодом замыслов русского музыканта стало «Предварительное действие» – незавершенный пролог Мистерии, объединяющий в единое целое музыку, слово, танец, свет и благовония<sup>121</sup>. Штокхаузен является создателем грандиозного проекта – гепталогии «Свет», которая должна «расширить границы искусства и сделать его религиозным, жизненным, а не художественным действием»<sup>122</sup>.

Наибольшей популярностью среди композиторов XX века пользуется тип мистерии, сложившийся в эпоху Средневековья. Отчасти это объясняется тем, что о нем известно больше. Его специфические признаки базируются, прежде всего, на христианских ценностях и традициях. Произведения, ориентированные на эту модель мистерии, имеют следующие особенности. В них:

- акцентируются идеи сострадания, всепрощающей любви, покаяния, праведности, духовного преображения грешника и т.п.;

<sup>121</sup> В книге Л. Л. Сабанеева «Воспоминания о Скрябине», впервые выпущенной в 1925 году, говорится, что мистерия в представлениях композитора должна была стать «экстатическим праздником самоуничтожения человечества» и привести к концу мира, к так называемой дематериализации, под которой Скрябин понимал переход от Материи к Духу. Целью Мистерии было воссоединение человечества с мировым духом (Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 174-175, 190).

Литературный текст «Предварительного действия» в ранней и последней редакции, а также осведомительная статья Б. Ф. Шлецера о самой Мистерии Скрябина («Записка Б. Ф. Шлецера о Предварительном действии») опубликованы в шестом томе периодического издания «Русские пропилеи». См. Гершензон М. О. Русские пропилеи : материалы по истории русской мысли и литературы. М., 1919. Т. 6. С. 99-119, 202-247.

О чертах мистерии в творчестве Скрябина пишут Т. Н. Левая, В. В. Рубцова и многие другие. См. Левая Т. Н. А. Н. Скрябин // История русской музыки. Т. 10 А. С. 5-68; Левая Т. Н. Космос Скрябина // Русская музыка и XX век. С. 123-150; Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. 447 с.

<sup>122</sup> Зенкин К. В. Миф, мистерия и границы искусства в авангарде второй половины XX века (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен) // Миф. Музыка. Обряд. С. 47.

- воспроизводятся религиозные обряды, образы-символы, встроенные в христианскую картину мира, а также литургические жанры, сложившиеся в церковной традиции;

- черты мистерии средневекового типа проявляются также в использовании жанровых традиций старинных представлений, среди которых повышенное значение имеют зрелищные моменты.

Первым примером достаточно полного воплощения этой модели в искусстве была прославленная «торжественная сценическая мистерия» Р. Вагнера «Парсифаль» (1882)<sup>123</sup>. Это произведение ярко демонстрирует намеренное обращение композитора к архетипическим принципам мистерии (они сформулированы нами в предыдущем параграфе), а также к особенностям, характерным только для средневековых представлений. Художественные приемы в этой опере стали образцом для тех, кто обращался в XX веке к созданию мистерияльного театра – в том числе и для Стравинского. Это обстоятельство делает необходимым рассмотрение признаков модуса мистерияльности в этой опере Вагнера.

Несмотря на известную неприязнь Стравинского к личности Вагнера и его музыке, композитор, безусловно, был хорошо знаком с сочинением немецкого реформатора. Об этом свидетельствует «Хроника моей жизни», где Стравинский, выражая свое негативное отношение к «Парсифалю», фиксирует внимание на ритуальной природе этого произведения: «не является ли вся эта байройтская комедия с ее смехотворными обрядами попросту слепым подражанием священному ритуалу?»<sup>124</sup>. Тем не менее, в трех опусах Стравинского, избранных в качестве материала настоящего исследования, обнаруживаются приемы воплощения модуса мистерияльности, подобные тем, что есть в «Парсифале».

Сюжет «Парсифаля» содержит религиозные обряды и образы-символы, которые заключают в себе совокупность важнейших архетипических

<sup>123</sup> Жанровое название предложено Р. Вагнером.

<sup>124</sup> Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. С. 35.

мистериальных идей, встроенных в христианскую картину мира. Так, в первом действии музыкальной драмы воспроизводится одно из главных христианских таинств – Причастие, совершаемое рыцарями Святого Грааля. Как известно, оно установлено Иисусом во время Тайной Вечери и заключается в освящении хлеба и вина и их вкушении (От Матфея, глава 26, стихи 26-29; От Марка, глава 14, стихи 22-25; От Луки, глава 22, стихи 15-20). Приобщение к Плоти и Крови Христа посредством причащения несет идею духовного спасения или *идею вечной жизни после смерти*, ставшей одной из архетипических черт модуса мистериальности. Эта идея акцентируется также в III действии, где воспроизводится другое христианское таинство – Крещение (Парсифаль крестит язычницу-колдунью Кундри). О глубоком смысле этого обряда как о спасении грешной души говорится в Библии (От Марка, глава 16, стих 16; От Иоанна, глава 3, стих 5; Послание к Римлянам, глава 6, стихи 3-11; Первое послание Петра, глава 3, стих 21)<sup>125</sup>.

Обряды Причастия и Крещения имеют функцию *посвящения* Парсифаля в тайны замка Святого Грааля. Главный герой узнает о величайшей Святыне, хранимой рыцарями, а также о короле Амфортасе, страдающем от незаживающей раны. Он *избран*, чтобы исцелить его: «только чистый сердцем достоин посвященья, – достоин подвиги свершать спасенья, чудесной силой наделенный»<sup>126</sup>.

Главной целью посвящения Парсифаля является его *преображение* – обретение нового духовного качества. Однако с героем это происходит не сразу, так как он неосознанно принял участие в таинстве и не понял своего высшего предназначения, за что и был изгнан рыцарем Гурнеманцом из замка. Парсифаль

---

<sup>125</sup> Названные обряды сопровождаются возношением молитвы (I и III д.). Показательным примером является монолог короля Амфортаса из первого действия, где он обращается к Всевышнему: «Помилуй! Помилуй! Милосердный Боже!» (фрагмент либретто в переводе В. Чешихина. См. Рихард Вагнер : [сайт]. URL: <http://wagner.su/node/352> (дата обращения 05.02.2015)). Молитвословие становится в XX столетии неотъемлемой частью мистериальных сочинений.

<sup>126</sup> Там же.

постепенно преображается из «наивного глупца»<sup>127</sup> в верного рыцаря Грааля (II д.), а затем и в короля (III д.).

Путь Парсифаля к преображению сопровождается нелегкими *испытаниями*. Они являются необходимым условием обряда посвящения. Благодаря трудностям главный герой познает добро и зло, цену жизни и смерти, учиться раскаиваться и сострадать. Именно *сострадание* Парсифаля к неизлечимо раненному королю Амфортасу, является стимулом его собственного преобразования. Подобным образом эта идея будет реализована И. Стравинским в мелодраме «Персефона», где богиня из чувства сострадания к теням спускается в подземное царство Аида и посвящается в тайны смерти<sup>128</sup>.

Парсифаль попадает в ситуации, аналогичные тем, в которых некогда оказался Амфортас. Это искушение поцелуем Кундри и встреча с коварным колдуном Клингзором (II д.). Парсифаль, в отличие от Амфортаса, раскаивается в том, что поддался соблазну поцелуя Кундри, он отвергает ее<sup>129</sup> и сразу обретает мудрость, то есть преображается (осознает трагедию короля, причины его мучений) и становится неуязвимым: копье, брошенное Клингзором в Парсифаля, повисает в воздухе (II д.).

Идея посвящения в некие высокие тайны и идея преобразования «красной нитью» пронизывают всю мистерию Вагнера. Их присутствие становится обязательным для мистериальных произведений прошлого века<sup>130</sup>.

В посвящении Парсифаля большую роль играет *образ копья*<sup>131</sup>, который во II действии, явно связывается с идеей смерти (этим орудием ранен Амфортас<sup>132</sup>;

<sup>127</sup> Один из вариантов перевода имени «Парсифаль».

<sup>128</sup> Об этом подробнее в Главе 3.

<sup>129</sup> Напомним, что Амфортас поддается греху вождления с Кундри и жестоко расплачивается за это. Клингзор улучает момент, – похищает у короля копье Страстей и наносит ему тяжелейшую рану.

<sup>130</sup> Напомним, что идея преобразования может варьироваться и подменяться такими понятиями как *обновление, возрождение, перерождение, воскрешение, восхождение* и т.п., то есть теми, которые отмечают духовную трансформацию *посвященного* (см. предыдущий параграф).

<sup>131</sup> Образ священного копья или копья Страстей, а также образ чаши Грааля по сюжету «Парсифаля» являются святынями, которые оберегают рыцари в замке-храме короля Титуреля и его сына Амфортаса. Копье – это орудие, которым была пролита кровь распятого Христа, а чаша – сосуд, куда кровь Мессии была собрана. Образ Чаши в христианстве связан также с последним собранием Иисуса и его учеников, то есть с Тайной вечерей.

<sup>132</sup> См. об этом сноску<sup>129</sup>.

им же происходит покушение на жизнь Парсифаля). Однако копье имеет и другое символическое значение. В руках преображенного Парсифаля оно наделяется прямо противоположным смыслом. Им главный герой исцеляет Амфортаса (III д.). Копье, следовательно, несет в себе двойную *символику*, соединяется одновременно со смертью и жизнью. Как уже говорилось, мистериальные сочинения всегда содержат идею *бинарного противопоставления жизни и смерти*. Важно также, что этот образ появляется в сценах, включающих *чудеса* божественного происхождения. Вместе с уже упомянутыми эпизодами о сверхъестественном спасении Парсифаля и об исцелении короля, необходимо также назвать сцену, когда главный герой, совершая копьем крестное знамение, ниспровергает во мрак колдуна и его замок (II д.).

Явления сакральной природы возникают и в связи с образом Чаши Грааля. Речь идет об обряде снятия покрова со Святой Чаши (I д., III д.). Во время этого действия, целью которого было укрепление веры присутствующих, происходит обращение дневного света во тьму и свечение Чаши, озаряющей все вокруг. Необъяснимым оказывается возобновление кровотока у Амфортаса, приносящее ему нестерпимые страдания (I д.). Подобно тому, как кровь Мессии, хранящаяся в Чаше Грааля, несет идею искупления грехов человечества, кровь Амфортаса – искупление его собственного греха. Введение в сюжет оперы чудес имеет своей целью воспроизведение акта *иерофании* (или *теофании*), что усиливает в сочинении религиозно-морализирующий характер. Кроме того, включение сцен с проявлением чудес, придает произведению черты *миракля* – жанровой разновидности средневековой мистерии<sup>133</sup>.

Необходимым компонентом модуса мистериальности в «Парсифале» является *мифологичность* его музыкально-художественного текста<sup>134</sup>. В содержании, к примеру, определяется универсальная концепция Вселенной: разделение на два противоположных друг другу мира – святости и греха,

<sup>133</sup> На это обращалось внимание в предыдущем параграфе.

<sup>134</sup> О связи мистерии с мифом, обусловленной ее генезисом, говорилось во введении, а также в предыдущем параграфе.

добродетелей и пороков, добра и зла. Представителями одного мира выступают рыцари замка Святого Грааля, другого – колдун Клингзор. Связь между ними осуществляется через колдунью Кундри, прислуживающую обеим враждующим сторонам. В центре такого мироустройства (до своего преобразования) оказывается Парсифаль.

Законы мифологического текста на музыкальном уровне проявляются во многом благодаря *принципу повторности*. Сцены третьего действия во многом дублируют сцены I действия. Схожими оказываются целые эпизоды партитуры, как в плане сюжета, так и музыки. Большую роль при этом играет лейтмотивная техника. Повторы возвращают к значимым по смыслу идеям и подчеркивают их весомость.

Создавая мистериальную атмосферу в музыке, отличающуюся высоким духовным напряжением и сакральностью, Вагнер обращается к *литургическим жанрам* и связанным с ними художественным приемам. Например, тема-символ Святого Грааля написана на основе цитаты старинного церковного песнопения, названного «дрезденским Amen» (Dresden Amen).

Композитор прибегает к традициям церковного пения. Антифонное пение мальчиков, юношей и рыцарей «Хлеб, что мы тогда вкусили» возникает в I действии во время обряда Причастия. Антифон звучит также в III действии во время похоронной процессии Титуреля – основателя замка Грааля и отца Амфортаса. Попеременное пение хоров начинается со слов «В ковчеге скрыт священный сосуд».

Одноголосная мелодия, исполняемая в унисон хорами «Вот тело Мое» и «Вот кровь Моя» (I д.), напоминает ранние формы церковного пения. Хоральным складом отличаются хоры мальчиков и юношей «Здесь Веры Храм» и «Любовью мудрый простец святой» (I д.).

Большую роль в опере играет колокольный звон, отмечающий наиболее важные по содержанию эпизоды. Колокола (нем. *die Glocken*) сопровождают шествие рыцарей, Гурнеманца и Парсифаля в величественный зал замка Грааля

(в I д. и III д.). В I действии колокольность обрамляет обряд Причастия, а в III действии перезвон предшествует исцелению Амфортаса и коронованию Парсифаля.

Итак, модус мистериальности оперы складывается из ряда составляющих. Это опора на архетипические идеи, главнейшими из которых оказываются посвящение и духовное преображение главного героя, а также на архетипические приемы воплощения, среди которых важнейшая роль принадлежит мифопоэтической логике. Признаком средневековой мистерии выступает христианский сюжет, в котором подчеркивается идея сострадания Парсифаля, воспроизводятся религиозные обряды-таинства и символы. В музыке связь с мистериями Средневековья осуществляется через признаки литургических жанров.

Обозначенные принципы становятся характерными для выражения модуса мистериальности в музыкальном и театрально-драматическом искусстве прошлого века.

Начатая Вагнером тенденция к возрождению средневековой мистерии активизируется в XX столетии. Для наших целей важно показать устойчивость признаков модуса мистериальности в послевагнеровском, современном Стравинскому, музыкальном театре, поэтому здесь необходим обзор наиболее ярких образцов этого рода.

Одну из ключевых ролей в популяризации мистериальных представлений сыграла театральная деятельность немецкого режиссера и актера М. Рейнхардта. Ему принадлежат широко известные в Европе постановки спектаклей «Миракль» (1911, по произведению М. Метерлинка «Сестра Беатриса» в обработке драматурга К. Г. Фольмёллера) и «Каждый человек» (1920, по пьесе Г. фон Гофмансталя). Последний ознаменовал открытие музыкально-театрального фестиваля в Зальцбурге и стал его «визитной карточкой». Оба действия воскрешают особенности средневекового жанра мистерии. Их содержание строится на идее покаяния грешной души, которое приводит к душевной

гармонии, покою. Спектакли чрезвычайно зрелищны, но не в общепринятом театральном смысле. По замыслу автора, для постановки мистерии «Каждый» Рейнхардта, как пишет О. Т. Леонтьева, «был сооружен дощатый помост, на котором играли без декораций при свете дня. Не было ни театра, ни театральной публики. Райнхардт имел в виду некое “соборное действо” с единым порывом экзальтированной толпы. Спектакль включал в себя не только собор и город Зальцбург, но и небо, и дальний горизонт, и – “весь мир” (идеальное воплощение “мирового театра”)»<sup>135</sup>. Все это говорит об использовании жанровых традиций мистерии.

Оживлению интереса к средневековой мистерии способствовало также творчество П. Клоделя – французского поэта, драматурга, эссеиста, крупнейшего религиозного писателя XX века, оказавшего влияние на многих композиторов (Д. Мийо, А. Онеггера и других). Одним из лучших его творений считается «Извещение Марии»<sup>136</sup>. Оно представляет собой синтетическое по жанровой природе театральное произведение, включающее музыкальные и внемузыкальные жанры разных эпох во главе с мистерией. Это сочинение, как и мистерия «Каждый» Рейнхардта-Гофмансталя, увидело свет в 1920 году<sup>137</sup>. Здесь также подчеркивается идея христианской веры, приводящей к праведности, всепрощающей любви, самопожертвованию и святости. Действие включает чтение Священного Писания (стихов из Книги Пророка Исаии и Евангелия от Луки), подлинные проповеди древних учителей церкви и исполнение литургических песнопений. Все перечисленное указывает на черты средневекового жанра мистерии.

Следует обратить внимание на тот факт, что мистерии Вагнера, Рейнхардта и Клоделя основаны на методе подражания религиозно-театральному жанру

<sup>135</sup> Леонтьева О. Т. Книга о Карле Орфе. М., 2010. С. 276.

<sup>136</sup> Это произведение известно также под названием «Благовещение».

<sup>137</sup> Премьера произведения состоялась в московском Камерном театре, в постановке А. Я. Таирова. Произведение Клоделя звучало на русском языке в переводе В. Г. Шершеневича.

Средних веков. Стилизация становится одной из ведущих линий развития традиций мистерии в XX веке<sup>138</sup>.

Параллельно существовала традиция воссоздания оригинальных мистерийных представлений, что оказалось возможным благодаря сохранившимся литературным памятникам. Она была заложена в Германии с 1634 года. В память об избавлении от чумы каждые десять лет в нижнебаварском городе Обераммергау ставятся мистерии «Страстей Господних». Подобные представления проводятся и в настоящее время и не только в немецком государстве<sup>139</sup>.

Достоверно известно, что воспроизведением до-оперных сценических жанров, таких как литургическая драма, мистерия, миракль, моралите, фарс и других, занимались и в России. Постановка жанровых образцов, восходящих к европейскому театральному искусству эпохи Средневековья, была главной задачей санкт-петербургского Старинного театра под руководством Н. Н. Евреинова и Н. В. Дризена<sup>140</sup>. Театр просуществовал всего два сезона (1907-1908, 1911-1912), но оставил заметный след в истории русской культуры. Как отмечает М. Д. Сабина, «музыка была неременной участницей подобных представлений, синтетических по самой своей природе. Омузыкаливалась и вся режиссерская партитура спектаклей, речь актеров»<sup>141</sup>. Спектакли Старинного театра входили в тот музыкально-театральный контекст, который определил и поиски Стравинского.

Ярким примером стилизованной мистерии может послужить произведение А. Онеггера, созданное совместно с П. Клоделем, «Жанна д'Арк на костре»

<sup>138</sup> На это обращают внимание Г. Е. Калошина, А. А. Преодоляк и другие. См. Калошина Г. Е. Традиции мистерии в творчестве французских композиторов XX века // Старинная музыка сегодня. С. 207–230; Калошина Г. Е. Черты мистерии во французской музыке XX века // Музыкальная Академия. 2008. № 3. С. 165-170; Преодоляк А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков : от Вагнера к Штокхаузену : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. С. 4.

<sup>139</sup> Подробнее об этом см. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу : театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. С. 78.

<sup>140</sup> Об этом пишет М. Д. Сабина. См. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М., 2003. С. 41.

<sup>141</sup> Там же. С. 41-42.

(1935). О некоторых особенностях претворения мистериальности в содержании и музыке произведения пишут Г. Е. Калошина, Е. Д. Кривицкая и Л. М. Кокорева<sup>142</sup>. В их наблюдениях подчеркнем некоторые важные для нашего исследования положения, кое-что добавив от себя.

Архетипические признаки модуса мистериальности вместе с отличительными чертами средневековой мистерии выявляются на всех уровнях музыкального текста и сосуществуют на паритетных началах с другим базовым жанром сочинения – ораторией.

В сюжете мистерии Клоделя – Онеггера акцентируется архетипический концепт «Жизнь – Смерть – Преображение»<sup>143</sup>, реализуемый через образ Жанны. Добровольное самопожертвование во имя любви к народу и Богу, обретение святости – таков духовный путь героини. Он отражается в воспоминаниях Жанны, которые выстроены в хронологически обратном порядке: от последних мгновений жизни на костре, осуждения на смерть через сцену объединения Франции к юности и детству героини. Прошлое прерывается Настоящим – сценой сожжения. Цикл событий замыкается, воплощая мифологическую идею вечного круговращения Жизни и Смерти<sup>144</sup>.

<sup>142</sup> Г. Е. Калошина определяет «Жанну д'Арк на костре» Онеггера как полижанровое сочинение «в виде обновленной современной мистерии, синтезирующей оперу, театрализованную ораторию, множество внемузыкальных жанров» (Калошина Г. Е. Некоторые тенденции развития исторической оперы в музыке Франции XX века // Вестник Адыгейского государственного университета. 2012. № 1. URL: [http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1677/kaloshina2012\\_1.pdf](http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1677/kaloshina2012_1.pdf) (дата обращения: 14.06.2016)). Ею отмечается также мистериальная идея всеобщего Преображения и Просветления, к которой устремляется все действие сочинения, получая свое воплощение в финале.

Е. Д. Кривицкая обнаруживает связи «Жанны д'Арк на костре» Онеггера с «Мученичеством Святого Себастьяна» К. Дебюсси. Черты средневековых мистерий исследователь видит в сочетании религиозного сюжета со светскими игровыми элементами, в том числе карнавальностью (Кривицкая Е. Д. Музыка Франции : век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. С. 169-179).

Л. М. Кокоревой проводятся прямые параллели с оперой-ораторией «Христофор Колумб» Д. Мийо и со «Страстями по Матфею» И. С. Баха. Анализ сопровождается аллюзиями на библейские тексты, а также на различные жанры театральной культуры не только Западной Европы, но и Востока (японский театр). Важными для настоящей диссертации оказываются некоторые выводы Кокоревой относительно жанровой природы «Жанны д'Арк на костре». Жанровый синтез составляют признаки средневековых мистерий, среди которых называются фарсовые сцены (Кокорева Л. М. «Жанна д'Арк на костре» : поэма П. Клоделя, музыка А. Онеггера // Музыкальная Академия. 2014. № 4. С. 103-112).

<sup>143</sup> Преображение – одна из разновидностей духовной трансформации, выражающая мистериальную идею Возрождения. Это было отмечено в предыдущем параграфе.

<sup>144</sup> Идея круга воплощается на структурно-композиционном уровне, где находят претворение рондообразные и концентрические формы.

Воспоминания Жанны чередуются с ее видениями (7 сцена – явления святых Маргариты и Екатерины). Погружения героини в особые психические состояния придают ирреальность художественному пространству произведения. Они несут в себе яркие контрасты, включая полярные образы Зла и Добра. Зло представляют аллегорические персонажи из сцен суда и игры в карты. Добро репрезентируют святые Екатерина, Маргарита, Дева Мария. Ирреальности противопоставляется реальность: Жанна, прикованная цепями к столбу, ее диалоги с Домиником, сцена сожжения. Соотношение и взаимодействие разных сфер сознания героини выражают мифологический принцип бинарности миров.

Указанный принцип определяет и музыкальное пространство сочинения. Двойственен, к примеру, «модус пасторальности» (термин А. Г. Коробовой), функционирующий в качестве характеристики Родины Жанны и как средство сатирической пародии, гротеска, направленных в сторону враждебных героине сил (в сцене «Короли, или Игра в карты»). Пастораль в первом значении возникает в картине весеннего пробуждения из 9 сцены. Жанна вспоминает о юности, проведенной в родной деревне. В сцену включен эпизод хороводов, сопровождающихся пением старинной народной песни «Тримазо». Тема веснянки становится основой 10 сцены – тихой кульминации произведения и единственным музыкальным портретом главной героини. Торжественная пастораль определяет характер народного празднества по случаю объединения Франции (1 раздел 8 сцены).

В 6-й сцене – «Короли, или Игра в карты» также появляются «пасторальные знаки» (термин А. И. Асфандьяровой)<sup>145</sup>. Они явно не соответствуют сценической ситуации и тексту либретто, что создает определенный саркастический эффект. Игра королей Англии, Франции, Бургундии и Смерти на жизнь Жанны происходит в виде легкого танцевального дивертисмента в духе XVII – XVIII веков. Один из эпизодов выдержан в стиле старинного гавота.

<sup>145</sup> Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна. Уфа, 2006. 194 с.

Двойственно трактуется героика в музыке. Лейттеме подвига Жанны<sup>146</sup> противопоставляется ариозо председателя суда Борова (4 сцена – фарс). В воплощении музыкальной карикатуры на епископа Кошона композитор апеллирует к распространенным приемам подражания и сатирического пародирования элементов оперы-seria. Как известно, пародия осуществлялась с помощью «опрокидывания» устойчивых формул серьезной оперы, несоответствия «высокого» музыкального языка низкому персонажу. Громогласная партия тенора в этом эпизоде звучит утрированно надсадно, напоминая пороссячий визг. Так намеренно подчеркивается схожесть председателя с образом хряка. Ситуация сарказма над Боровым усилена фоном мощного хора и солирующей трубы.

Аналогичным образом композитор поступает с традициями славения. Гимн Борову «Чутким рылом, дивным рылом» и славословия ослу (4 сцена) воспринимаются как открытое издевательство, особенно в сравнении с финальным хором «Хвала нашей сестре Жанне». Напомним, что фарсовые сцены являлись обязательными для средневековых мистерий.

Произведение Онеггера-Клоделя несет в себе явные черты мистерии средневекового типа. Жанровые признаки оратории соотносимы и с признаками мистерии, поскольку хоры, повествовательный тип развертывания действия являлись характерной особенностью старинных представлений.

Среди композиторов, в чьем творчестве без сомнения проявляется мистериальная тенденция, необходимо назвать К. Орфа. Ему принадлежит создание нескольких мистериальных сочинений. Это пасхальная мистерия «Комедия воскресения Христа» (1955), рождественская мистерия «Чудо рождения младенца» (1960)<sup>147</sup> и мистерия «Комедия конца времени» (1962-1973).

<sup>146</sup> Лейттема подвига Жанны впервые звучит в разделе хорового фугато из пролога, затем возникает в 1 разделе 7 сцены, финале произведения.

<sup>147</sup> О. Т. Леонтьева упоминает еще об одной рождественской мистерии, написанной в 1948 году. Исследователь отмечает, что она «почти неотличима от народных анонимных представлений этого рода. Орфу здесь принадлежит только текст, музыка состоит преимущественно ... из народных песен <...> Это учебная пьеса для детского исполнения, а не для пассивного восприятия зрителями» (Леонтьева О. Т. Книга о Карле Орфе. М., 2010. С. 226).

В первых двух опусах воспроизводится облик средневекового жанра мистерии. Это религиозный сюжет с типичными мистериальными образами (например, ангелы, ведьмы, черт)<sup>148</sup>. В разговорных сценах, с минимальной ролью музыки, используется прием разноязычия, очень характерный для средневековых представлений. Прежде всего, это связано с их генезисом. Как известно, христианская мистерия вышла из литургической драмы, которая сначала разыгрывалась только на латыни, а со временем стала включать тексты на других языках<sup>149</sup>. Так, например, в «Комедии воскресения Христа» применяется латынь и греческий язык для «богослужебного» пения, баварский диалект и французский для сцены черта с солдатами. Латынь применяется и Чертом, когда тот произносит заклинание против Христа: «Чтоб Он больше не встал из гроба».

Наибольший интерес для нашего исследования представляет последнее музыкально-театральное сочинение Орфа – «Комедия конца времени», сочетающее в себе признаки двух моделей мистерии. Из трех частей произведения, первые две – «Сивиллы» и «Анахореты» воплощают языческое священнодействие времен Античности, основанное на ожидании Страшного Суда. Финальная часть «День гнева» близка поэтике средневекового жанра мистерии. Либретто, как и в предыдущих названных опусах Орфа, базируется на нескольких языках (греческом, немецком и латинском), что «символизирует некие исторические и географические категории: мир древних эллинов, иудейского и византийского Востока, римский дохристианский и римско-католический мир, но также и мир современных людей, приближающихся к “времени конца”»<sup>150</sup>. Кратко охарактеризуем каждую из частей.

Предсказания о Страшном Суде составляют содержание части «Сивиллы». Экстатический характер музыки создается благодаря оstinatному скандированию ударных и хора приемом многократных репетиций.

<sup>148</sup> На это указывает В. Ф. Колязин в книге «От мистерии к карнавалу : театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья», С. 49-50.

<sup>149</sup> Шестакова А. В. Мистерии // Большая Российская энциклопедия. Т. 20. С. 457. См. также: Андреев М. Л., Новичкова В. Н. Литургическая драма // Большая Российская энциклопедия. М., 2010. Т. 17. С. 663.

<sup>150</sup> Леонтьева О. Т. Книга о Карле Орфе. С. 233-234.

Во второй части «Анахореты» речь идет о вечных муках Ада и конце всех вещей, которые станут забвением. Здесь определенно воспроизводится ритуальная заклинательность. Главная роль принадлежит ритму и ударным инструментам. На одном звуке многократно повторяются одни и те же слова и фразы, воссоздающие атмосферу бессознательного состояния, граничащего с трансом.

Сивиллы и анахореты в мистерии Орфа при схожих приемах воплощения все же являются прямо противоположными друг другу образами. Пророчицы ужасают Страшным Судом, а созерцатели-мыслители отвергают страх перед концом Света. По словам О. Т. Леонтьевой: «анахореты персонифицируют Логос, сивиллы – Пафос»<sup>151</sup>.

Заключительная часть мистерии «*Dies illa*» строится на стилистике христианского церковного богослужения. Возгласы корифея «Избави нас!» и троекратное «Помилуй!» имеют явную литургическую коннотацию. Поочередное произнесение корифеем и пародом фраз, обращенных к Богу, воспринимается как респонсорий. Хоровой антифон «Все есть дух» завершает композицию. Идея вечности и вселенской гармонии подчеркивается композитором в последних тактах сочинения, когда звучит бесконечный канон в оркестровых партиях альтов.

В финале сочинения появляется образ Люцифера – характерный для средневековых мистерий. Он, как и все, становится участником Апокалипсиса. Раскаиваясь перед Богом (трижды произнося «Отец, я согрешил»), Люцифер сбрасывает мрачные одежды (доспехи, шлем дракона, маску, черный плащ) и обретает первородный облик светящегося ангела. Господь для всех «утешитель и конечная цель». О. Т. Леонтьева делает важное замечание: «“Конец времени” здесь следует понимать как смену исторического времени – вечностью»<sup>152</sup>.

Итак, обращение композиторов XX века к мистерии, к отличительным свойствам двух ее моделей и к их общим архетипическим признакам,

---

<sup>151</sup> Там же. С. 230.

<sup>152</sup> Там же. С. 228.

складывается в устойчивую тенденцию. Мистерия оказывается мощным источником творчества, не ограничивающим фантазию художника рамками одного жанра. Отсюда свобода выбора средств и форм воплощения – модус мистерииальности включается в творческий процесс и становится одним из средств композиции.

Театральные произведения Стравинского также включены в описанный процесс художественного освоения духа и формы мистерии. Так же, как другие авторы, Стравинский обращается к обеим историческим моделям мистерии, в каждом случае выдвигая на первый план одну из них. Строго говоря, мистерииальность является одной из констант художественного мышления композитора: «Искусство, театр, опера становятся для Стравинского зеркалом, в котором отражается мистерия мира»<sup>153</sup>. Эта константа могла бы стать темой отдельного исследования, мы же предлагаем рассмотреть только случаи несомненного и осознанного обращения Стравинского к моделям мистерии.

---

<sup>153</sup> Баева А. А. Стравинский и опера XX века. К постановке проблемы // Музыка России : от средних веков до современности. М., 2004. Вып. 2. С. 150.

## ГЛАВА 2.

### БАЛЕТ «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: АРХАИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИСТЕРИИ<sup>154</sup>

Всемирная известность и признание И. Стравинского состоялись во многом благодаря балету «Весна священная». Это произведение, некогда вызвавшее яростное неприятие, теперь считается одной из вершин музыки XX века. Композитору удалось расширить имевшиеся представления о гармонии, форме, ритме, тембре и других параметрах музыкальной ткани. Новаторские идеи затронули и саму жанровую природу сочинения, что выразилось, к примеру, в возможности исполнять его в хореографическом и в концертном вариантах, то есть как балет и «фантазию в двух частях, идущих как две части симфонии»<sup>155</sup>.

Ритуально-обрядовая суть «Весны» внесла свои коррективы в «жанровое содержание» (термин А. Н. Сохора)<sup>156</sup> опуса. С легкой руки Стравинского, назвавшего свое творение «картинами языческой Руси» или «картиной священного языческого ритуала»<sup>157</sup>, размышления о балете в научной сфере стали сопровождаться различными эпитетами, уточняющими его художественный смысл и жанр. Из них часто встречающимся в литературе словом стало «действие»: обрядовое, ритуальное, языческое... К нему метафорически обращаются И. Я. Вершинина<sup>158</sup>, М. С. Друскин<sup>159</sup>, Т. Н. Левая<sup>160</sup> и другие. По

<sup>154</sup> По материалам второй главы опубликована статья: Куранова Ю. А. Черты мистерии в балете И. Ф. Стравинского «Весна священная» // Гнесинская научная школа – XXI век : сборник трудов. М., 2014. Сб. 186 (4). С. 67-87.

<sup>155</sup> Стравинский И. Ф. Публицист и собеседник. С. 11, 30, 36.

<sup>156</sup> Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 296.

<sup>157</sup> Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. С. 29.

<sup>158</sup> Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. С. 141.

<sup>159</sup> Друскин М. С. Игорь Стравинский : Личность. Творчество. Взгляды. С. 91-92.

<sup>160</sup> Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 82, 134.

этой теме выделяется диссертация О. Н. Ромашковой<sup>161</sup>, в которой «Весна священная» рассматривается в аспекте действия как жанрового феномена<sup>162</sup>.

Обозначение индивидуальной позиции в вопросе о «жанровом наклонении»<sup>163</sup> «Весны священной» становится устойчивой тенденцией в музыковедении. Так, А. И. Демченко, опираясь на художественную концепцию как «идейно-содержательный субстрат»<sup>164</sup>, предлагает определять произведение двумя вариантами: «балет-обряд» и «балет-игрище»<sup>165</sup>. Действительно, жанровое содержание «Весны» гораздо шире, чем кажется на первый взгляд, и выходит далеко за рамки признаков балета.

О том, что жанровые определения сочинений композитора весьма условны пишет С. И. Савенко в книге «Мир Стравинского», отмечая его специфический подход к этой проблеме в названии главы «Универсалии жанра»<sup>166</sup>. Ученый делает важное заключение: «жанр, даже внешне обозначенный как традиционный, каждый раз сочинялся заново»<sup>167</sup>. Поэтому и мы не берем на себя задачу конкретизировать жанр «Весны священной». Ограничимся рассмотрением в произведении модуса мистерийности, ранее не изучавшийся специально.

Наиболее актуальными для нас видятся точки зрения Л. О. Акопяна и Т. Н. Левоу, которые связывают таинственную, сокровенную сущность сочинения с признаками мистерии древнеязыческого типа. Так, например, Акопян характеризует балет как произведение, воспроизводящее «языческую мистерию плодородия»<sup>168</sup>.

<sup>161</sup> Ромашкова О. Н. Действо как жанровый феномен русской музыки XX века : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Саратов, 2006. 28 с.

<sup>162</sup> Кроме балета в диссертации Ромашковой анализируются и другие сценические произведения композитора. Это «Петрушка» и «Свадебка».

<sup>163</sup> О. В. Соколов предлагает понимать под термином «жанровое наклонение» «сочетание основного жанра с потенциальным или с таким аспектом содержания, который при своей определенности не породил конкретной жанровой модели, т. к. может “накладываться” на уже существующую» (Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Н. Новгород, 1994. С. 203).

<sup>164</sup> Демченко А. И. Балет Стравинского «Весна священная» : опыт концепционного анализа. М., 2000. С. 3.

<sup>165</sup> Там же. С. 43.

<sup>166</sup> Савенко С. И. Мир Стравинского. С. 153–163.

<sup>167</sup> Там же. С. 153.

<sup>168</sup> Акопян Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь. М., 2010. С. 117.

Т. Н. Левая в своей статье «“Весна священная” и метаморфозы русского скифства»<sup>169</sup> проводит любопытное сравнение балета с мистериальным творчеством Скрябина. По мнению Левай их «сближала идея экстаза как диониссийского исступления. “Великая священная пляска” в финале балета сопоставима с идеей “последней пляски перед самым актом”, которой Скрябин планировал завершить Мистерию и которая метафорически воплотилась в вихреобразных кодовых разделах его сонат и поэм. Общими при этом оказываются возрастающая импульсивность ритма, неуклонное динамическое и драматургическое крещендо, тенденция к открытой форме <...> В обоих случаях можно говорить о прорыве сквозь замкнутую оболочку музыкального целого и выходе в Бесконечное – как в формальном, так и в некоем содержательном, метафизическом смысле»<sup>170</sup>.

Особенно важным представляется мнение А. А. Баевой. Мистериальные черты, как отмечает исследователь, выражаются через «бытийный, надличностный масштаб происходящего», а также через «его церемониальный характер»<sup>171</sup>. Это, в свою очередь, определяет «знаковость музыкального строя», включающего различного рода архаические кличи, сигналы, зовы, а также «характерные мелодические попевки-формулы в сопряжении с ударными ритмо-тембро-фактурно-гармоническими комплексами ... как ритуальные слова-жесты <...> Отсюда – условность персонажей, вступающих в общение с потусторонним миром <...> Отсюда – этикетность ситуации, раскрываемой в элементах обрядово-ритуальных действий»<sup>172</sup>. Баева также подчеркивает в балете идею взаимосвязанной смены жизни и смерти<sup>173</sup>.

<sup>169</sup> Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 48-57.

<sup>170</sup> Там же. С. 51-52. О балете как о мистериальном сочинении Левая пишет и в другой своей работе. См. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 132, 134.

<sup>171</sup> Баева А. А. «Слышать музыку глазами»: взаимодействие искусств в театре И. Стравинского. М., 2015. С. 66.

<sup>172</sup> Там же. С. 66-67.

<sup>173</sup> О мистериальности «Весны священной» А. А. Баева пишет также в другой своей работе. См. Баева А. А. «Весна священная»: штрихи к портрету Стравинского-режиссера // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 74-76.

Необходимо также назвать работу И. Е. Сироткиной «Кто придумал “Весну”?»<sup>174</sup>, в которой исследователь поднимает вопрос об авторстве первоначального замысла произведения, его мистериальной сюжетной основы, не ограничиваясь при этом персонами Стравинского и Рериха. По замечанию Сироткиной мистериальная почва для сочинения «Весны священной» была хорошо подготовленной, начиная с рубежа веков и особенно в 10-е годы XX века. Ученый перечисляет целый ряд мистериальных событий, происходивших в то время в культуре России и Запада, о которых Стравинский не мог не знать<sup>175</sup>. Особое внимание автор статьи уделяет незавершенному балету-мистерии А. К. Лядова «Алалей и Лейла», работа над которым велась почти одновременно с сочинением «Весны священной». И все же именно «Весна» Стравинского, по мнению Сироткиной, «оказалась лучшей современной мистерией»<sup>176</sup>. Исследователь заключает, что воплощенная в балете жертва во имя возрождения природы оказалась пророческой: «величайшую жертву человечеству предстояло принести всего лишь год спустя: на Европу надвигалась мировая война <...> Мистерии нужны человечеству для того, чтобы великие потери не казались напрасными. Катастрофу можно пережить, зная, что она не бессмысленна. Мистерия позволяет осмыслить катастрофу как жертву, необходимую для будущего возрождения»<sup>177</sup>.

Такие представления о содержании балета без сомнения «подсказаны» самим композитором: «Мною закончена мистерия под названием “Le Sacre du

<sup>174</sup> Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 58-69.

<sup>175</sup> Р. Тарускин приводит ряд фактов, возможно повлиявших на идею Стравинского о жертвоприношении в балете. Исследователь утверждает, что композитор в детстве и юности видел множество раз оперу А. Серова «Рогнеда» (премьера сост. в 1865), в которой роль Пилигрима – Старца играл его отец Федор Стравинский. В третьей сцене I акта изображается человеческая жертва, стоящая перед идолом славянского бога Перуна. По мнению Тарускина, образ священного языческого ритуала, возникший по признанию композитора в его воображении незадолго до окончания «Жар-птицы» и перенесенный в сюжет балета, был описан ранее А. Н. Афанасьевым, Геродотом, а также в «Первоначальной летописи». Кроме того, ученый отмечает близость сценария балета со стихотворением С. Городецкого «Ставят Ярилу» («Отточили кремневый топор...», 1905г.), где изготовление языческого идола из ствола липы сопряжено с жертвоприношением девушек-избранниц. В этом поэтическом произведении есть возможные прототипы балета. Это Избранница и Старейший-Мудрейший. См. Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works through «Mavra» : Vol. 1-2. Berkeley and Los Angeles, California, 1996. P. 860, 870, 881.

<sup>176</sup> Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 68.

<sup>177</sup> Там же. С. 67-68.

Printemps” (“Весна священная”), которая разделена на две части: 1) “Поцелуй земли” и 2) “Великая жертва”. Сценическое либретто этой мистерии мною разработано вместе с художником Н. Рерихом. Однако затрудняюсь вам сообщить содержание этой мистерии, так как в ней нет почти никакого сюжета, а есть только схема танцев или танцевальное действо»<sup>178</sup>.

Признаки мистерии и особенности их воплощения в музыке балета Стравинского специально не изучались, что и определило проблематику настоящей главы. Рассмотрение модуса мистерийности на уровнях сюжетной канвы<sup>179</sup> и музыкального языка<sup>180</sup> «Весны священной» будет опираться на выделенные ранее его архетипические составляющие<sup>181</sup>, а также на специфические признаки архаической модели мистерии, связанные с календарно-земледельческим ритуалом.

Сюжет балета складывается на основе *нескольких мифологических источников*, наиболее почитаемых у древних восточных славян. Возможно, это обусловлено отсутствием единой системы верований в дохристианской Древней Руси, что позволило авторам прибегнуть к компиляции различных мифов, культов и обрядов. Вероятно также, что принцип такого смешения кроется в самом модусе мистерийности, образованного из множества составляющих. Эта особенность ярко проявилась во времена Средневековья, когда активно переосмысливались архетипические признаки более древних мистерий. Принцип смешения сюжетных

<sup>178</sup> Стравинский И. Ф. Публицист и собеседник. С. 9.

<sup>179</sup> Анализ сюжетной канвы балета опирается на программу сочинения, опубликованную в статье И. Стравинского «Что я хотел выразить в “Весне священной”», а также на либретто Н. Рериха, опубликованное С. И. Савенко в одной из своих работ. См. Энтелис Л. А. 100 балетных либретто. М.-Л., 1966. С. 225–227; Савенко С. И. Игорь Стравинский. Челябинск, 2004. С. 51.

Подробности сценографии Нижинского содержатся в статье М. Ходсон – одного из реконструкторов постановки балета 1913 года, впервые воссозданной в 1987 году в США. См. Ходсон М. Смерть в танце : «Весна» Нижинского // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3 (18). С. 16–35.

Любопытные сведения об истории последующих постановок, признанных со временем классическими, а также о новых хореографических версиях балета, представлены и в других статьях указанного издания. См. Гарафола Л. Век «Вёсен» : создание авангардной традиции // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3 (18). С. 8–15; Джордан С. «Весна священная» как танец : современные прочтения // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3 (18). С. 36–45; Меловатская А. Е. Первая постановка балета «Весна священная» в СССР // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3 (18). С. 46–61.

<sup>180</sup> Анализ музыки балета осуществляется по партитуре и клавиру: Стравинский И. Ф. Весна священная : партитура. М., 1965. 160 с.; Стравинский И. Ф. Весна священная. Картины языческой Руси в двух частях : клави́р. М., 1973. 52 с.

<sup>181</sup> См. первый параграф первой главы.

источников является одной из характерных черт мистериальных сочинений XX века. Связь балета с мифопоэтической логикой обнаруживается в особом типе содержания произведения, которое несет в себе *идею вечного миропорядка, идею глобального мироустройства*.

Важная для древней языческой мистерии *идея Возрождения растительного мира* воплощается Стравинским в пасторальном вступлении (Прелюдии). Его композитор охарактеризовал такими словами: «Я хотел, чтобы Вступление передавало пробуждение весны»<sup>182</sup>; «светлое воскресение природы, которая возрождается к новой жизни: воскресение полное, паническое, воскресение зачатия всемирного»<sup>183</sup>. Как замечает В. Я. Пропп, «начало весны связывали с прилетом птиц, причем полагали, что птицы приносят ее с собой»<sup>184</sup>. Возможно поэтому, пасторальное Вступление изобилует звукоподражательными приемами, имитирующими «царапанье, грызню, возню птиц и зверей»<sup>185</sup>: так земля пробуждается от зимнего сна.

С мистериальной идеей Возрождения тесно связана *идея Плодородия*, которая выражается через претворение в содержании произведения двух восточнославянских культов – *Ярилы-Солнца* и *Матери-Земли*, то есть мужского и женского начал, без которых невозможна жизнь в природе. В качестве иллюстрации приведем начальные строки либретто Н. Рериха: «Возлюбил землю Ярило. Зацвела земля золотом. Налилась земля травами. Радость земли великая»<sup>186</sup>.

С идеей плодородия связано введение в сочинение обрядов *свадебного* характера<sup>187</sup>. Им соответствуют номера «Весенние гадания» (цц. 13–24) и «Игра

<sup>182</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 149.

<sup>183</sup> Стравинский И. Ф. Публицист и собеседник. С. 14.

<sup>184</sup> Пропп В. Я. Русские аграрные праздники : опыт историко-этнографического исследования. СПб., 1995. С. 41.

<sup>185</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 149.

<sup>186</sup> Цит. по: Савенко С. И. Игорь Стравинский. С. 51.

<sup>187</sup> Календарные обряды часто вбирают в себя обряды свадебного характера (а также обряды семейного цикла), что связано с осмыслением человеком происходящих в природе событий по аналогии с собственной жизнью. Взаимосвязь календарной и свадебной обрядности восточнославянских народов отмечают многие исследователи, в частности, А. К. Байбурун, В. Я. Пропп, И. И. Земцовский, К. В. Чистов. См. Байбурун А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. 240 с.; Пропп В. Я. Фольклор и действительность // Фольклор и действительность : избранные статьи. М., 1976. С. 83-115;

умыкания» (цц. 37–47). Гадания издавна считаются обязательным обрядом в весеннем цикле славянских ритуалов и могут связываться с ожиданием суженой или суженого. Логическим продолжением этого обряда оказывается «Игра умыкания», когда «каждый юноша уводит с собой избранную»<sup>188</sup>.

Культ Матери-Земли, проводимый для обеспечения хорошего урожая, воплощен в заключительном номере первой части балета – «Поцелуй земли». Главным действующим лицом этого номера предстает верховный жрец племени Старейший-Мудрейший, совершающий обряд символического оплодотворения земли. Об этом узнаем из программного содержания произведения Стравинского, а также либретто Рериха: «Сам Старейший-мудрейший знает больше всех. Приведут его сочетаться с землею пышною»<sup>189</sup>; «И Мудрый благословляет землю, упав ниц, распластав руки и ноги, сливаясь в одно с землей»<sup>190</sup>. Согласно замечаниям исследователей Б. А. Успенского<sup>191</sup> и Е. Е. Левкиевской<sup>192</sup>, лежать ничком осуждалось древнерусской церковью как блуд с землей. В связи с этим можно с большой вероятностью предположить, что этот обряд в действительности имел место в языческой жизни славян и символически воспроизводил акт соития с землей. Этот же обряд претворяется в номерах «Вешние хороводы» и «Выплясывание земли», которые можно объединить в мини-цикл. Первая совместная пляска народа символизирует подготовительный этап обряда, вторая – его окончание. Очень точно и образно сказал об этих эпизодах Б. В. Асафьев: «Самый хоровод задуман как массивное, сдержанное, прикованное к земле хождение»<sup>193</sup>. Относительно второго номера критик пишет следующее: «ничего общего с нашими представлениями об античных дионисийских оргиях здесь нет <...>, <это> грузная малоподвижная масса,

---

Земцовский И. И. К проблеме взаимосвязи календарной и свадебной обрядности славян // Фольклор и этнография : Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 147–154; Чистов К. В. Актуальные проблемы изучения традиционных обрядов Русского Севера // Фольклор и этнография : обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974. С. 9–18.

<sup>188</sup> Цит. по: Энтелис Л. А. 100 балетных либретто. С. 225.

<sup>189</sup> Цит. по: Савенко С. И. Игорь Стравинский. С. 51.

<sup>190</sup> Цит. по: Энтелис Л. А. Указ. соч. С. 255.

<sup>191</sup> Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 2. М., 1994. С. 70.

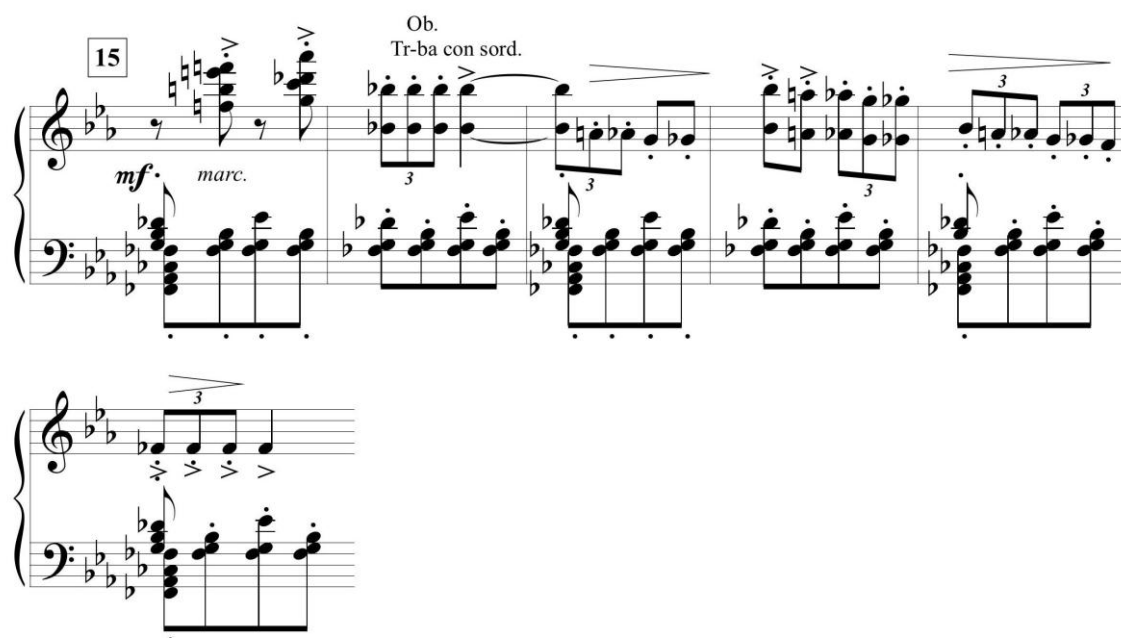
<sup>192</sup> Левкиевская Е. Е. Мифы русского народа. М., 2006. С. 44–47, 415.

<sup>193</sup> Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. С. 127.

которая не только не стремится оторваться от земли, но жаждет врасти в нее, слиться с ней. Это оргия земледельческого культа, весенний пляс надежды, втоптывание зерна»<sup>194</sup>.

Завершить процесс прихода весны, воспринимаемой славянами живым воплощением божественной энергии, ускорить возрождение природы и плодородие земли должна жизнь молодой девушки. Здесь просвечивают мистериальные *идеи избранничества и жертвоприношения*. Последняя впервые заявляет о себе в «Весенних гаданиях». В одном из разделов этого номера<sup>195</sup> символично возникновение фанфары у гобоев и засурдиненной трубы. Она напоминает классицистско-романтическую лексему Рока, возвещающую, как правило, о близкой смерти героя (см. рисунок 1: такты 2 и 6). Остинатность ямбического ритма темы словно предсказывает предстоящее жертвоприношение Девы во имя круговорота Жизни и Смерти.

**Рисунок 1. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифры 15)**



<sup>194</sup> Там же. С. 131.

<sup>195</sup> «Весенние гадания» входят в один музыкальный номер с «Плясками щеголих». Асафьев отмечает, что гадания сменяются пляской, начиная с ц. 25 (Там же. С. 125). Этим замечанием мы руководствовались в процессе анализа музыки.

Главным выражением идей избранничества и жертвы становятся номера, являющиеся важнейшими мистериальными обрядами. Это «Тайные игры девушек. Хождение по кругам», «Действо старцев – человечьих праотцев», «Великая священная пляска». Эти номера можно соотнести с типичной структурой языческого цикла праздников встречи Весны у восточных славян. Она подробно описывается А. К. Байбуриным<sup>196</sup>:

1. *Изготовление ритуального символа* соответствует в балете «Тайным играм девушек», где одна из них определяется для *посвящения*<sup>197</sup> в Избранницы. Здесь игра интерпретируется не как развлечение, а как обряд, через который устанавливается порядок вещей в природе и гармония в мироздании<sup>198</sup>;

2. *Вынос ритуального символа* представлен в произведении номером «Действо старцев – человечьих праотцев», когда у магического круга (обозначенного ритуального места смерти) остаются лишь Избранная и мудрецы. Смысл этого номера имеет прямую связь с похоронным ритуалом, выполняющим функцию «проводов» Обреченной, своего рода ее отпевания и благословения. Показательно, что здесь своеобразно преломляются приемы, традиционно связанные с характером траурной музыки: воспроизводятся жанровые признаки шествия и звучат духовые (трубы, валторны, гобои);

3. *Уничтожение ритуального символа* или собственно жертвоприношение – это «Великая священная пляска»: «Обреченная, оставшаяся одна с глазу на глаз перед старцами, пляшет свою последнюю “Священную

<sup>196</sup> Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. С.139-144.

<sup>197</sup> В балете снимается архетипический мотив вечной жизни иницируемого, которую он обретает во время проживания воображаемой смерти. Инициация Избранницы заключается в принятии реальной смерти ради возрождения природы и скорейшего прихода Весны. Мистериальная идея посвящения связывается в балете не только с Избранницей. Этот обряд проходят юноши. Он воспроизводится в номере «Весенние гадания», где старуха-ведунья «научает сынов своих прорицаниям» (Цит. по: Энтелис Л. А. 100 балетных либретто. С. 225). Посвященные как «весенние вестники <...> своими шагами обозначают ритм Весны, биение пульса Весны» (Там же). Юноши задают движение новой жизни в очередном цикле (круге) календарных событий. Идеей круга определяется развитие музыкального материала «Весенних гаданий» (цифры 13 – 24). Характерным формообразующим принципом становится повтор.

<sup>198</sup> О взаимодействии ритуального и игрового начала см. в первой главе, первом параграфе.

пляску” – Великую жертву <...> Старцы – свидетели ее последней пляски, кончающейся смертью обреченной»<sup>199</sup>.

Большое значение в показе идеи Жертвы в этих номерах имеет форма. Так, вариантно-вариационное изложение лирической темы «Хождения по кругам» способствует постепенному и максимальному нагнетанию эмоционального напряжения. Кульминационной точкой в обряде избрания жертвы становится небольшой раздел, охватывающий цц. 97–98 (фрагмент приведен на рисунке 2). В нем ощущается крайне напряженное биение пульса, панический ужас перед вердиктом судьбы. Подобно ходу времени, символа роковой силы, звучит пиццикато низких струнных, на фоне которого раздаются императивные кварто-квинтовые интонации флейт, альтов, труб, словно призывающие Деву к духовному подвигу.

**Рисунок 2. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Хождение по кругам» (фрагмент цифры 97)**

Подобные музыкальные средства встречаются в «Действе старцев – человеческих праотцев».

«Великая священная пляска» – еще один пример того, как в форме сочинения воплощается его идея. Этот номер имеет форму рондо, схема которой следующая: **А – В – А – С – А – С – кода**.

Тема рефрена **А**, прорастающая из начального интонационного зерна – «аккорда-“толчка”» (термин Ю. Н. Холопова), звучит трижды (цц. 142-148, 167-173, 180). Она воспринимается как олицетворение жертвы – Избранницы,

<sup>199</sup> Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами : материалы к биографии. Т. I. С. 387.

охваченной паникой и ужасом перед неизбежной участью. Эпизоды **В** (цц. 149-166) и **С** (цц. 174-179, 181-185) воплощают коллективное и вместе с тем фатальное начало. Они явно превосходят рефрен по масштабам, буквально поглощая его. Стравинский словно намеренно помещает последнее проведение рефрена на тонике *d* (ц. 180) внутри эпизода **С**. Рассеченный надвое эпизод (цц. 174-179 и цц. 181-185, см. схему выше), внутри которого находится **А** (ц. 180), еще раз демонстрирует идею замкнутой в круге жертвы. Отголоски рефрена в разделе коды как последние проявления жизни девушки (краткая нисходящая попевка в звуковысотном смещении в цц. 186-201) символизируют предсмертную агонию: Избранница завершает и «присваивает» приход весны.

Отдельно следует сказать о номерах, которые представляют собой игры обрядового значения. Они по-своему воплощают те мистериальные идеи, которые были отмечены выше. Отчасти эта тема была уже затронута в связи с «Тайными играми девушек». Остановимся на рассмотрении «мужских игр». Так, «Игру умыкания», связанную с похищением невесты, можно толковать как соединение мужского и женского начал в одно целое, отражающее идею плодородия и продолжения жизни на земле. «Игра двух городов» иносказательно представляет единоборство сил, составляющих суть человеческого существования, главным образом, борьбу между Жизнью и Смертью<sup>200</sup>. Игровое пространство номеров окрашено в радостные тона по случаю встречи весны<sup>201</sup>, что выражается призывными интонациями, звоновыми эффектами. Воплощая праздничность, как неотъемлемую черту любого обряда, Стравинский использует приемы игровой логики. Игра, с присущей ей возможностью моделирования особого пространства, отличного от обыденного, становится важным композиционно-творческим методом Стравинского в создании модуса мистериальности.

<sup>200</sup> Существует предположение, что подобные состязания, такие как кулачные бои, «стенка на стенку», относятся к масленичным увеселениям и имеют некоторую связь с погребально-поминальным обрядом славян – тризной. См. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники : опыт историко-этнографического исследования. С. 132–133.

<sup>201</sup> О совместном изъятии радости в этих номерах писал сам Стравинский в письме к Н. Ф. Финдейзену: «Часть первая, носящая название “Поцелуй земли”, включает в себе древние славянские игры – радость весны» (Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами : материалы к биографии. Т. I. С. 386).

В частности, композитор прибегает к сочетанию в одном музыкальном контексте, казалось бы, несочетаемых стилевых моделей, сменяющих друг друга нарочито неожиданно и непредсказуемо. Внезапные, сопоставления стилей, словно перебивающих друг друга возникают в «Игре двух городов». Здесь противопоставляются свободная, прихотливая пластика отдельных групп персонажей и мощное совместное движение, в котором можно даже уловить отголосок современной Стравинскому урбанистики<sup>202</sup>.

Архаический стиль данного номера образуют две темы с признаками старинных диатонических ладов. Одна из них активно-волевая, «мужественная» складывается из «двухслойной» фактуры параллельных терций (рисунок 3). Обозначенная тема имеет политональную и полиладовую природу. В верхнем пласте фактуры звучит *F-dur* с оттенком лидийского лада, в нижнем – *cis-moll* с оттенком фригийского (ц. 57, т. 3–ц. 58).

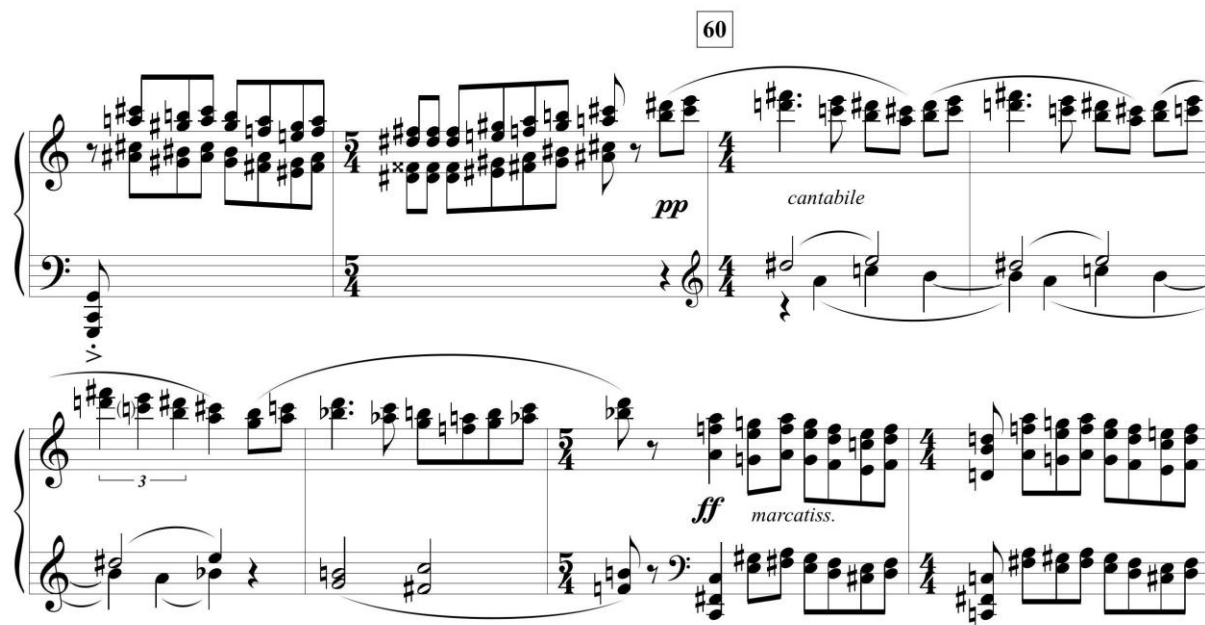
**Рисунок 3. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Игра двух городов» (фрагмент цифры 57)**



<sup>202</sup> На претворение в балете «атрибутов» музыкального урбанизма указывают Б. М. Ярустовский, А. И. Демченко и другие. Об урбанистических образах в музыке двадцатых годов XX века упоминает Т. Н. Левая в работе ««Весна священная» и метаморфозы русского скифства», приводя в пример первую часть Второй симфонии и финал балета «Стальной скок» С. С. Прокофьева. Индустриальным образам посвящена специальная статья С. И. Савенко ««Музыка машин» и ее авторы». См. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. С. 80; Демченко А. И. Балет Стравинского «Весна священная»: опыт концепционного анализа. С. 6–17; Левая Т. Н. «Весна священная» и метаморфозы русского скифства // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 53; Савенко С. И. «Музыка машин» и ее авторы // Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М., 2002. С. 318–323.

Вторая тема по характеру сильно контрастирует с первой, ассоциируясь с женскими образами<sup>203</sup> (рисунок 4). Ее гармоническая основа построена на соединении миксолидийского и фригийского ладов (цц. 60–61).

**Рисунок 4. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Игра двух городов» (фрагмент цифр 59-60)**

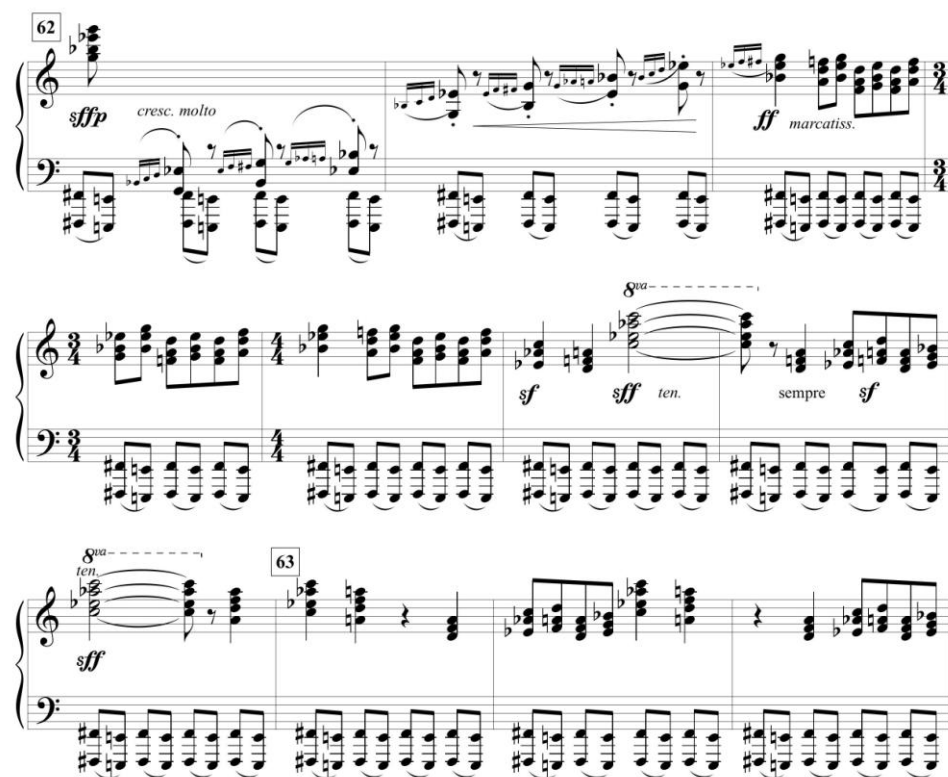


С представленной в этих темах архаикой парадоксально соединяются возникающие во втором разделе формы элементы урбанистического стиля или «индустриальной» музыки (цц. 62–63). Неизменно повторяющаяся мелодико-ритмическая фигура у низких инструментов (виолончелей, контрабасов, бас-кларнета, контрафагота), подчеркнута громкие продолжительные аккорды духовых инструментов (ц. 62, т. 6; т. 8), а затем и всего оркестра (ц. 63, т. 11) имитируют неумолимое движение мощной «механизированной» силы<sup>204</sup> (рисунок 5).

<sup>203</sup> Тема интонационно родственна теме «Вешних хороводов» (ц. 50, т. 3).

<sup>204</sup> И. Я. Вершинина в своей работе «Ранние балеты Стравинского» усматривает в этом разделе претворение динамики ритма «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова и «неуловимое интонационное сходство с “богатырским” тематизмом Бородина» (Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. С. 167). Ассоциативный ряд можно дополнить другой «машинной» музыкой. Назовем, например, «Парад» Э. Сати, а также «Пасифик 231» А. Онеггера. Аналогичный образ возникает в другом произведении И. Стравинского, во второй части мелодрамы «Персефона» при характеристике героев подземного царства Аида (цц. 138–139).

**Рисунок 5. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Игра двух городов» (фрагмент цифр 62-63)**



Игровой метод проявляет себя в неожиданно внезапной и быстрой смене фрагментов внутри музыкального целого обоих номеров, напоминающей прием кадрового монтажа<sup>205</sup>.

В третьем разделе «Игры двух городов» (цц. 64–66, см. рисунок 6) выделяется эпизод, в котором возникает одновременный показ двух планов и плавный переход от одного к другому. Через контрапункт двух тем, когда на фоне лирической второй темы звучит тема следующего номера, воспроизводится «близость шествия. Это приближается Старейший-Мудрейший, самый старый из племени. Всеми овладевает ужас»<sup>206</sup>. Это ритуальное шествие, объединяющее

<sup>205</sup> Как известно, подобный прием был претворен в балете «Петрушка» для панорамного показа различных сцен народных гуляний. Танец под названием «Русская» написан в форме малого двухтемного рондо, где тематизм второго эпизода построен на тематизме первого, а рефрен повторяется без изменений: **A – B – A – B<sup>1</sup> – A – A – Кода**. Рефрен берет на себя функцию переключения плана, ведет от одной картины к другой (вспомним роль Прогулки из «Картинок с выставки» Мусоргского). Обращает на себя внимание предпоследнее его проведение. Начало изложения третьего рефрена накладывается на конец звучания второго эпизода (кадровый наплыв). Такой прием был назван В. А. Цуккерманом «принципом “вонзающегося рефрена”» (Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : рондо в его историческом развитии : учебник. М., 1990. Ч. 2. С. 126).

<sup>206</sup> Цит. по: Энтелис Л. А. 100 балетных либретто. С. 225.

всех участников перед обрядом «Поцелуй земли»<sup>207</sup>. Музыкальным символом соборности, единения племени становится набатность, колокольность, туттийное звучание оркестра. В создании набата первостепенную роль играет ударная группа инструментов: литавры, большой барабан, там-там и гуиро<sup>208</sup>. Следует отметить необычное использование исполнительских возможностей деревянных духовых и струнных, которые трактованы в номере как ударные инструменты<sup>209</sup>. Колокольность выражается через мелодический мотив покачивания, заложенный в основном напеве и получающий дальнейшее развитие в партиях труб и тромбонов (цифра 70). Собственно шествие (цифры 67 – 69) воплощено традиционными приемами, среди которых четкое чередование долей в размере  $\frac{4}{4}$ , оstinатный ритм. Так музыка точно следует за художественным содержанием балета. Примененная Стравинским техника дает композитору новые возможности, делая его музыку более наглядной. Известно, что и в архаических мистериях существовала тенденция к осязаемости выражаемых идей и образов.

**Рисунок 6. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Игра двух городов» (фрагмент цифр 64-65)**



<sup>207</sup> Показательна в этом смысле *luft*–пауза в конце номера. Согласно хореографическому указанию Стравинского, это «остановка, после которой все бегут к □ племени» (это означает священный квадрат племени)» (Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. С. 98).

<sup>208</sup> Гуиро – латиноамериканский инструмент. Его русским аналогом в данной партитуре может служить тыквенная терка.

<sup>209</sup> См. в партитуре оstinатные партии фаготов, контрафаготов, виолончелей, контрабасов и других инструментов.

Обратимся к рассмотрению архетипических приемов воплощения модуса мистериальности в произведении. Начнем с *бинарных оппозиций* – важнейшего признака мифопоэтической логики, с которой мистериальный модус неразрывно связан. Среди основных оппозиций выделим: Всеобщее – Тайное, Женское – Мужское, Радость – Мистический ужас, Свой мир – Чужой мир<sup>210</sup>.

Принцип бинарности обусловил разделение номеров на *всеобщую (общенародную) часть* мистериального действия, объединяющую мужское и женское начала, и *тайную часть*, проводимую девушками. В тайной части древних священнодействий, как отмечалось в предыдущей главе, происходило посвящение. Так и в балете – во время «Тайных игр девушек» определяется Избранница: «одна из девушек обречена судьбой на жертву»<sup>211</sup>.

Противопоставление Женского и Мужского начал выявляется в результате соединения культов Матери-Земли и Ярилы-Солнца, при воспроизведении обряда оплодотворения Земли Старейшим-Мудрейшим, а также в целом при распределении функций действующих лиц в номерах.

Одним из компонентов архаических мистерий была особая трактовка состояний Радости и Мистического ужаса. Остановимся на музыкальном воплощении этих эмоциональных полюсов. Они не только противопоставляются, но и проникают друг в друга. В процессе разворачивания действия различия между ними стираются.

«Пляски щеголих» продолжают пасторальное настроение оркестрового Вступления к балету. Лирическая тема в народном духе поочередно проводится пасторальными инструментами – валторной и флейтами (см. рисунок 7).

<sup>210</sup> Наличие бинарных оппозиций в балете отмечает и Б. М. Ярустовский: «для композитора очень важным было противопоставление двух начал: юного, нового, весеннего, растущего – и старого, косного, отмирающего, которое уже ничем нельзя ни удивить, ни восхитить... Именно поэтому в произведении Стравинского и противопоставлены два мира: юный, активный, радующийся, движущийся, и мир старцев – могучий, но статичный и страшный» (Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. С. 68-69).

<sup>211</sup> Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами : материалы к биографии. Т. I. С. 387.

**Рисунок 7. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Пляски щеголих» (фрагмент цифры 25)**



С каждым проведением темы наблюдается тенденция к расширению фактуры вплоть до туттийного звучания оркестра. Пасторальный колорит музыки постепенно приобретает торжественные тона. Появление колокольности (цц. 28–30), а затем резких импульсивных ударов, подобных набату<sup>212</sup> (акцентированные штрихами и динамикой аккорды на слабых долях – ц. 34, т. 4; ц. 35, т. 4; ц. 36, т. 4), создает ощущение *праздничности*, смешенное с чувством *тревоги*. Полнос радости отмечен здесь особым, чисто мистериальным качеством – специфической амбивалентностью. Противоречивое соединение разных эмоций является неотъемлемым признаком ритуала мистерии. В. Н. Топоров объясняет этот парадокс так: «Ритуал совершается в экстремальных условиях, когда угрозы безопасности жизни и миру максимальны (этому состоянию соответствует предельное возрастание негативных эмоций – беспокойство, тревога, угнетенность, печаль, тоска, отчаяние, страх, ужас). <...> ритуал приводит к некоему оптимальному состоянию (ему сопутствуют взрыв положительных эмоций – радость, восторг <...> и другие признаки праздника и его участников), к устранению энтропии (хаотическая стихия) и установлению порядка»<sup>213</sup>. Мистериальная радость всегда чувствует рядом с собой хаос и угрозу гибели.

В отличие от «Плясок щеголих», наполненных воодушевленным настроением, «Вешние хороводы» несут прямо противоположный

<sup>212</sup> Набат вызывает ассоциации с трезвонem – особой формой праздничного звона в православной церкви.

<sup>213</sup> Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 17.

эмоциональный заряд. Музыка вызывает тревожные, даже панические чувства, которые нарастают с каждым разделом<sup>214</sup>. Появляющийся набат воспринимается как предостережение перед ответственным священным событием – актом оплодотворения земли, воплощением которого становится кульминационный номер I части «Поцелуй земли. Выплясывание земли».

В номерах «Вешние хороводы» и «Выплясывание земли» обнаруживаются одни и те же приемы, но применяемые по-разному. Набатные сигналы, фанфарность, акцентирующие в первом плясе аффекты мистического ужаса и трепета, становятся в «Выплясывании земли» ведущими выразительными средствами праздничности. Музыка выражает не просто эмоции радости, восторга, а состояние экзальтации, приближенное к экстазу. Отсюда чрезмерная, «гиперболизированная» роль оркестра. Достаточно отметить линию развития динамики от *pp* до *fff* как отражение крайних эмоциональных полюсов. Следует подчеркнуть особую важность там-тама. Его и без того оглушительные звуковые волны, напоминающие раскаты грома, дублируются флейтами, кларнетами, фаготами разных типов, валторнами и струнными. Набатные удары воссоздаются литаврами, большим барабаном, а также всем оркестром приемом *tutti*. Фанфарные сигналы имитируются полным составом группы деревянных духовых инструментов и рядом медных духовых, издавна имеющих сакральное значение, – валторнами, трубами, тромбонами.

Обращает на себя внимание оstinатная мелодическая фигура, исполняемая низко звучащими инструментами: *fis-gis-b-(c-d-e)*. Целотоновая гамма, сопровождаемая фаготами, контрабасами, альтами, бас-кларнетами, виолончелями, усиливает мистическую атмосферу музыки<sup>215</sup>.

<sup>214</sup> В «Вешних хороводах» возникает вариационная структура с вставным контрастным эпизодом, выполняющим функцию реминисценции: **вступление** – **A** – **A1** – **A2** – **B** – **кода**. Вступление охватывает цифру 48. Раздел **A** равен цифре 49, **A1** – цифрам 50 – 52, **A2** – цифре 53, **B** – цифрам 54 – 55, **кода** – цифре 56. Вступление и **кода** на одном музыкальном материале обрамляют структуру номера, создавая тем самым арку между разделами. Раздел **B** тематически родственен эпизоду, звучавшему в «Игре умыкания» (цифра 47). Их связывают сходные пассажи и набатные сигналы оркестра.

<sup>215</sup> Следует отметить, что за целотоникой закрепились семантика, связанная со сказочными, фантастическими, мистическими образами. Особенно это касается русской музыки XIX века. Таковые воплощены в дуэте Морской

Среди бинарных противопоставлений выделяется оппозиция *Свой мир* — *Чужой мир*. Это обнаруживается в «Величании избранной» и «Взывании к праотцам». Данные номера несут в себе намек на особый словесный (вербальный) язык мистерии, который в быту (обыденной жизни), как правило, не используется. *Мотив ритуального Слова*, воплощенный в балете инструментальными средствами, метафорически отражает особый способ общения между «этим» и «иным» миром. Величанием (Славлением) отмечается изменение социального положения Избранницы, ее принадлежность к «чужому» миру, в который она вскоре должна уйти. Показательно, что величание девушки-жертвы происходит сразу после ритуала «Тайных игр». Через обряд взывания (обращения) к праотцам, имеющий отношение к похоронно-поминальному культу предков, устанавливается связь между мирами, что способствует переходу от одного сезона природы к другому, а, следовательно, от Смерти к Жизни. В «Величании Избранной» обнаруживаются признаки нескольких жанров музыкального фольклора, которые восходят к особенностям свадебного ритуала<sup>216</sup>. Наряду со стилистикой величальных песнопений, в музыке номера находят претворение особенности плачевых и заклинательных интонаций, которые в обряде свадьбы обычно оформляют инициационный и территориальный переходы невесты (молодых). Отмеченные переходы соотносятся и с образом Избранницы. Остановимся на специфике воплощения указанных жанров.

Комплекс средств, связанный с величанием, рассчитан на максимальный охват музыкального пространства и сводится к следующему: скандированное исполнение одной попевки, включающее имитацию свиста (восходящее глиссандо у флейт, в том числе пикколо); подчеркнуто громкая динамика на *ff*;

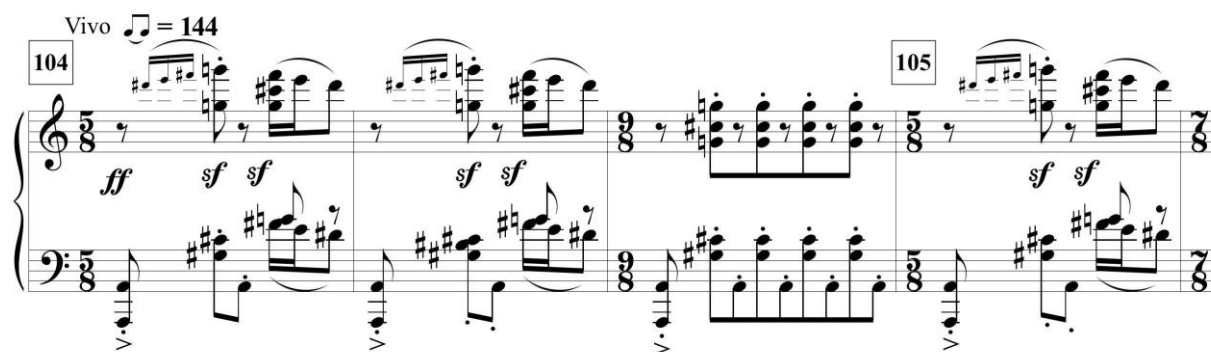
---

Царевны и Садко из 2-й картины оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (ц. 109). Фатальное значение целотоновый звукоряд приобретает в лейтмотиве Командора из оперы «Каменный гость» А. С. Даргомыжского.

<sup>216</sup> А. А. Баева обнаруживает в этом номере характерные обороты старинной свадебной песни «На море утушка купалась». Она, по наблюдению исследователя, в разных вариантах используется и в «Пляске щеголих», «Игре двух городов», «Шествии Старейшего-Мудрейшего, «Действие старцев». Баева отмечает также, что «исследователи находят сходство с ней как в начальной теме “Тайных игр девушек” (Р. Тарускин), так и в теме двух кларнетов, вводящей в “Вешние хороводы” (И. Вершинина)» (Баева А. А. «Весна священная»: штрихи к портрету Стравинского-режиссера // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 76).

резкие акценты, внезапное *sf* (ц. 104–110). Звукоподражательные приемы дополняются чередованием оstinатных аккордов, напоминающих ритуальное топтание на месте (фрагмент на рисунке 8).

**Рисунок 8. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Величание Избранной» (фрагмент цифр 104-105)**



Избранные Стравинским средства не случайны и имеют логическое объяснение. Обратимся к замечанию А. К. Байбурина, который относительно семиотизации звука и голоса в ритуалах, воспроизводящих процесс творения, пишет следующее: «звук является одним из наиболее явных признаков жизни, а его отсутствие – указанием на близость смерти или на саму смерть <...> “озвучивание” мира – важнейший этап его создания»<sup>217</sup>. Следовательно, усиленный звук настойчиво утверждает идеи Жизни и Гармонии, символами которых предстает Избранница. Возможно также, что надрывное, напряженное звучание в данном случае несет функцию оберега, защищающего Избранную от каких-либо негативных внешних воздействий.

Жизнь и Смерть – два взаимообусловленных начала, когда одно невозможно без другого. В музыке это единство выражается через взаимодействие приемов, воплощающих, соответственно, величание – Жизнь, причитание – Смерть и заклинание – связующее звено между одним и другим.

Так, в частности, в сквозной попевке всего номера (ц. 104, тт. 1–2) содержатся некоторые черты причитаний. В рамках небольшого диапазона,

<sup>217</sup> Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре : структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. С. 207.

охватывающего интервал чистой кварты, осуществляется мелодическое движение. Его «скользящий» характер (стремительное восхождение с последующим резким спадом), а также паузы, составляющие «“негативный” ритм»<sup>218</sup>, воссоздают напряженную речь, возгласы на грани рыданий или крик взхлеб.

Речитативный тип мелодики, многократное повторение замкнутой интонационной формулы, допускающее минимум варьирования, ритмическая оstinатность – вот определяющие черты магического заговаривания, внушения. Яркими фрагментами, демонстрирующими эффект заговора, являются те, что включают соло труб и тромбонов. Их партии представляют длительную речитацию оstinатной попевки на одном звуке (цц. 111–113), а также лаконичной формулы-напева с триолью (ц. 115, тт. 2, 4; ц. 116, т. 2).

В номере «Взывание к праотцам» воспроизводится антифонное пение, связываемое в данном случае не с христианской, а с языческой ритуальной практикой. Известно, что такая форма совместного пения – один из распространенных способов исполнения календарных песен. В частности, она используется в обрядах закликания весны<sup>219</sup>. Антифонный принцип звучания (эффект переключки) в этом номере акцентирует пространственный аспект мистерии, идею целостности бытия, заключенной в единстве миров – «своего» и «чужого». Идеей открытости сакрального пространства, его повсеместного распространения обусловлено стремление создать эффект большого звукового объема. Поочередное исполнение певческими группами имитируется переключкой фраз грузных аккордов, составляющих хоральную фактуру. Удаленность певцов друг от друга передается через резкий контраст динамики *fff–pp*.

<sup>218</sup> Термин «“негативный” ритм» предложен В. Н. Холоповой для характеристики такой метроритмической организации, где все сильные доли последовательно заменены паузами, а слабые доли акцентировано озвучены. См. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971. 304 с.

<sup>219</sup> Народное музыкальное творчество : учебник. СПб., 2005. С. 90, 105, 167.

Еще одним важным мифопоэтическим приемом, характеризующим модус мистериальности, является принцип повторности, которым определяется все музыкальное развитие балета. Через него словно материализуется *идея вечного круговорота жизни и смерти, отражающая закон мирового порядка*. Так, например, в общей структуре «Весенних гаданий» (цц. 13–24) обнаруживается *вариационная форма*, которую условно можно выразить следующей схемой:

$$A - B - A^1 - B^1 - A^2 - B^{2220}.$$

**A** и **B** имеют *один источник развития*. **A** представляет собой гармоническую вертикаль *fes-as-ces-g-b-des-es* (рисунок 9), а **B** – разложенную по звукам этого аккорда фигурацию с добавлением тона *c* (рисунок 10). В мелодическом движении фигурации усматривается *формула вращения* — стремление вернуться к исходному тону.

**Рисунок 9. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифры 13 из раздела A)**

**A**



**Рисунок 10. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифры 14 из раздела B)**

**B**



<sup>220</sup> **A** соответствует ц. 13, **B** – ц. 14, тт. 1–4, далее **A**<sup>1</sup> – ц. 14, тт. 5–8 и ц. 15, тт. 1–6, затем **B**<sup>1</sup> – цц. 16–17, **A**<sup>2</sup> – цц. 18–21 и **B**<sup>2</sup> – цц. 22–24.

Отмеченная формула вращения становится конструктивным элементом в разделе **В**<sup>1</sup>. Несколько мелодических пластов, составляющих его фактуру, развиваются относительно определенных опорных тонов.

К приемам, воплощающим принцип повтора, следует отнести и тембровые переключки. Так, в разделе **А**<sup>2</sup> появляются имитации (фрагмент показан на рисунке 11). Полифоническому развитию подвергается речитативная тема в партии фаготов, подхватываемая затем другими инструментами: тромбонами, гобоями, флейтами. В самой теме также есть ось вращения – тон *g*.

**Рисунок 11. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифр 19-20 из раздела **А**<sup>2</sup>)**



Если сопоставить и сравнить разделы вариационной формы, обнаруживается, что **В**<sup>2</sup> (ц. 23, см. рисунок 13) дается приемом вертикально-подвижного контрапункта по отношению к **В** (первые четыре такта ц. 14, рисунок 12), что также акцентирует принцип повтора в музыкальном тексте номера «Весенние гадания».

Рисунок 12. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифры 14 из раздела В)

В

The musical score for Figure 12 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked with a box containing the number 14. It features a complex rhythmic pattern in the left hand with chords and a more melodic line in the right hand. Dynamics include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The second system continues the pattern with similar dynamics. Instrumentation markings include 'C. ingl. *mf*' (Cello and Double Bass), 'Fag. V-c.' (Bassoon and Viola), and 'pizz.' (pizzicato).

Рисунок 13. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифры 23 из раздела В<sup>2</sup>)

В<sup>2</sup>

The musical score for Figure 13 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked with a box containing the number 23. It features a complex rhythmic pattern in the left hand with chords and a more melodic line in the right hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The second system continues the pattern with similar dynamics. The score includes a *tr* (trill) marking and a *pp* (pianissimo) marking.

Подводя итог размышлениям о модусе мистериальности в балете «Весна священная» Стравинского, можно сделать следующие выводы.

*На уровне концепции и сюжета архетипические черты и приемы воплощения* модуса мистериальности обнаруживаются через:

- претворение идеи восстановления мирового порядка;
- концепт «Жизнь – Смерть – Возрождение»;
- идеи посвящения, избранничества и жертвенности;
- включение мифопоэтической логики архаического ритуала, выраженной в создании модели мироустройства и связанных с ней единством ритуального и игрового начала, примерами бинарных оппозиций, принципом повторности.

Специфические проявления модуса мистериальности, связанные с архаической моделью мистерии, выражаются:

- в особой трактовке надличностного начала, заключающейся в обожествлении явлений Природы – солнца, земли, весны;
- в идеях возрождения природы и плодородия;
- в особом внимании к обрядам гадания, игры, пляски, посредством которых воплощается идея жертвоприношения;
- воспроизведением особенностей обрядов свадьбы и похорон, концентрирующих в себе идею перехода (инициации) из одного состояния в другое, из одного мира в другой. Бинарные противопоставления здесь играют особую роль.

*На уровне музыкального языка* перечисленные идеи проявляются:

- в тематизме и стилистике в целом через обращение к традиционным приемам, вызывающим ассоциации с конкретными образами, эмоциями и т.п., которые в определенном семантическом контексте «работают» на модус мистериальности. Например, использование лексемы *рока*, репрезентирующей идею Жертвоприношения («Весенние гадания»), или выражение оппозиции *радость/мистический ужас* посредством соединения праздничного звона и тревожного набата («Пляски щеголих», «Вешние хороводы»);

- в строении номеров и способах развития музыкального материала. Так, идея вечного круговорота *Жизни и Смерти* выражена через повторность, реализованную в вариантно-вариационном переизложении тем («Весенние гадания», «Хождение по кругам») и форме рондо («Великая священная пляска»);
- в синтезе стилевых и жанровых моделей, отражающем современными инструментальными средствами древнейшее свойство мистерии – синкретизм праэлементов искусства: слова, музыки, шествия, пляски.

### ГЛАВА 3.

## ВОПЛОЩЕНИЕ МОДУСА МИСТЕРИАЛЬНОСТИ В МЕЛОДРАМЕ «ПЕРСЕФОНА»<sup>221</sup>

### 3.1 Две модели мистерии: принципы взаимодействия<sup>222</sup>

Среди сочинений Стравинского, наделенных модусом мистерииальности, мелодрама «Персефона» вызывает особый интерес в музыкальной науке. Впервые проблема воплощения мистерииальности в этом опусе была поставлена Г. С. Алфеевской<sup>223</sup>. Исследователь указывает, что в произведении есть черты древних мистерий и подтверждает это фрагментами из письма А. Жида<sup>224</sup> к И. Стравинскому<sup>225</sup>. Образы народа (посвященных) и жреца Эвмолпа – главных участников Элевсинских мистерий, как отмечает автор, воссоздаются через

<sup>221</sup> Настоящую главу частично составляет материал дипломной работы Ю. А. Курановой. См. Куранова Ю. А. «Персефона» И. Ф. Стравинского : к вопросу художественной и исследовательской интерпретации : дипломная работа [рукопись]. Волгоград, 2010. 146 с. Основные положения и выводы дипломной работы опубликованы в ряде статей : Куранова Ю. А. О модификации мифа о Деметре в произведении И. Ф. Стравинского «Персефона» // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : тез. IV междунар. науч.-практ. конф. Тамбов, 2008. Ч. II. С. 87–90; Куранова Ю. А. Мелодрама, маска и пантомима в «Персефоне» И. Ф. Стравинского // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : тез. V междунар. науч.-практ. конф. Тамбов, 2009. С. 251–253; Куранова Ю. А. О жанровом своеобразии «Персефоны» И. Ф. Стравинского // Искусство глазами молодых : материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Красноярск, 2009. С. 215–217; Куранова Ю. А. Музыкально-поэтический мотив Весны в «Персефоне» Стравинского // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : тез. VI междунар. науч.-практ. конф. Тамбов, 2010. С. 140–143; Куранова Ю. А. Монологи жреца Эвмолпа как воплощение мистерииальности в «Персефоне» И. Стравинского // Искусство глазами молодых : материалы III Международной (VII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Красноярск, 2011. С. 151–157; Куранова Ю. А., Шмакова О. В. Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского // Музыка в свете современных исследований : сб. студенч. ст. в 2-х частях. Ч. 2 : Проблемы изучения отечественной музыки. Волгоград, 2012. С. 74–94; Куранова Ю. А. «Персефона» И. Ф. Стравинского : к вопросу художественной и исследовательской интерпретации // Исследования зарубежной и отечественной музыки : сб. науч. ст. и мат. Ч. 2 : Научные идеи в заключениях дипломных работ студентов класса О. В. Шмаковой. Волгоград, 2013. С. 96–99; Куранова Ю. А. Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского // Исследования зарубежной и отечественной музыки : сб. науч. ст. и мат. Ч. 3 : Музыкальное содержание : современный взгляд на вечные темы. Волгоград, 2013. С. 130–153.

<sup>222</sup> Краткое содержание данного параграфа отражено в следующей публикации : Куранова Ю. А. Мистерииальность в «Персефоне» И. Стравинского – А. Жида : специфика воплощения // Музыковедение. 2015. №5. С. 40–44.

<sup>223</sup> Алфеевская Г. С. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. М., 1975. Вып. 3. С. 280–302.

<sup>224</sup> Жид Андре Поль Гийом (1869 – 1951) – французский писатель, драматург, поэт, публицист, лауреат Нобелевской премии (1947), автор либретто «Персефоны».

<sup>225</sup> Алфеевская Г. С. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. С. 283–284.

приемы, связанные с представлениями об античной музыке, что вполне понятно. Ведь содержание «Персефоны» восходит к эпохе, в которую Элевсинские священнодействия почитались у древних греков как особый культ. Среди таких приемов называются «гармоническая система, включающая натуральные лады, черты монодии в мелодии и гетерофонии в многоголосии»<sup>226</sup>. Синкретизм античного действа, по мнению Алфеевской, воплощается композитором через принцип синтеза жанров<sup>227</sup>.

«Персефона» Стравинского рассматривается также в монографии Е. Д. Кривицкой<sup>228</sup>. Анализируя литературную и музыкальную стороны произведения, ученый обнаруживает мистериальные черты в разветвленной мифологической системе сюжета. Она охватывает несколько источников, вызывающих ряд аллюзий на образы, символы и ритуалы Элевсинских мистерий, а также более ранних древневосточных священнодействий. В драматургии сочинения Кривицкая выделяет мистериальную линию, которая выражается через «повышенную патетику, “статуарность” интонаций»<sup>229</sup>. Она находит признаки этого в отдельных вокальных эпизодах Эвмолпа и репликах хора, основанных на псалмодии, в некоторых оркестровых интерлюдиях. В качестве музыкальных примеров приводятся торжественный инципит Эвмолпа «Так рассказал нам Гомер», звучащий в начале каждой части произведения, хор теней из II части (ц. 85-87), оркестровое вступление к III части (ц. 185).

В зарубежном музыкознании этому произведению посвящена книга Т. Левиц «Модернистские мистерии: Персефона»<sup>230</sup>, в которой раскрывается концепция сочинения, а также история его постановки с участием режиссера Ж. Копо и балетмейстера К. Йосса. Однако здесь мистериальность произведения понимается скорее в метафорическом смысле и подразумевает сокровенные

<sup>226</sup> Там же. С. 286.

<sup>227</sup> Мелодрама «Персефона» включает черты древнегреческой трагедии, оперы и балета XVII-XVIII веков, оратории, а также балета XIX века. Об этом см. : Там же. С. 285.

<sup>228</sup> Кривицкая Е. Д. Музыка Франции : век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.-СПб., 2012. С. 152-168.

<sup>229</sup> Там же. С. 165.

<sup>230</sup> Levitz T. Modernist Mysteries : Perséphone. Oxford and New York, 2012. 680 p.

тайны его создателей. Эти тайны заключены в названиях каждой части монографии: «Вера», «Любовь», «Надежда». Наиболее откровенной оказывается первая часть, в которой речь заходит о гомосексуальности А. Жида. Его либретто, по мнению Левиц, иносказательно отражает то, что для писателя было глубоко личным. Так, например, Персефона для Жида была аллегорией его собственных усилий, борьбы с самим собой, связанной с христианским воспитанием и грешной любовью. Персефона на земле отражает обязательства Жида перед идеалами общества и, прежде всего, перед его супругой, с которой он прожил в целомудрии больше 40 лет. Ежегодный уход Персефоны в подземный мир символизирует истинную гомосексуальную идентичность Жида. Подобная интерпретация мифа противоречила пониманию древнегреческого сказания другими соавторами<sup>231</sup>.

В настоящем параграфе предлагается расширить представления о мистериальности «Персефоны» Стравинского, рассмотрев характерные, наиболее показательные признаки языческой, а затем христианской моделей мистерии в либретто и музыке сочинения.

Анализ текста либретто выполняется на основе опозитизированного перевода Н. П. Рождественской<sup>232</sup> и французского текста А. Жида в подстрочном переводе автора данной диссертации<sup>233</sup>, сравнение которых необходимо для осмысления

---

<sup>231</sup> С. Уолш придерживается иной точки зрения относительно толкования мифа Жидом в либретто. Непреодолимые противоречия между соавторами в работе над произведением могли возникнуть из-за чрезмерной увлеченности Жида в начале 30-х годов идеалами коммунизма. Автор пишет: «Жид открыто декларировал свою преданность коммунизму, за классической наивностью гомеровской легенды, его Персефона предназначалась для политического послания. Персефона спускается помочь угнетенным, а позже, возвращается на землю и выходит замуж за Триптолема – земледельца. Для Стравинского, такое решение выходило за рамки приличия...». Приведем текст оригинала: «Gide had openly declared his allegiance to communism, and one may feel that, behind the classical innocence of the Homeric legend, his *Persephone* was meant to convey a political message. Persephone descends to help the oppressed and later, back on earth, marries Triptolemus, the tiller of the soil. For Stravinsky, such considerations would have been beyond the pale <...>» (Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring : Russia and France 1882-1934. London, 2002. P. 527).

<sup>232</sup> Перевод Н. П. Рождественской приводится по клавиру. См. Стравинский И. Ф. Персефона : мелодрама в 3-х частях : клавиру. М., 1979. 100 с.

<sup>233</sup> Вариант перевода был сделан для дипломной работы. См. Куранова Ю. А. «Персефона» И. Ф. Стравинского : к вопросу художественной и исследовательской интерпретации : дипломная работа [рукопись]. Волгоград, 2010. 146 с. Существует еще одна версия подстрочного перевода, авторство которой принадлежит Е. Д. Кривицкой. См. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции : век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. С. 270-276.

отдельных нюансов в соотношении слова и музыки. При анализе музыки используются клави́р и партитура<sup>234</sup>.

Прежде чем перейти к исследованию произведения в аспекте поставленной проблемы, обратимся к истории создания «Персефоны», указывающей на изначальную мистериальность замысла.

Из «Хроники моей жизни» Стравинского известно, что создание «Персефоны»<sup>235</sup> (1933 – 1934) было связано с заказом Иды Рубинштейн. Русская танцовщица и актриса хотела поставить мистериальное сочинение силами своей труппы. У Рубинштейн уже имелся опыт воплощения на сцене мистериальных идей, реализованных совместно с К. Дебюсси и Г. д'Аннунцио в музыке к драме «Мученичество святого Себастьяна» (1911). В художественном содержании этого сочинения смешиваются христианские и языческие мотивы, культы Христа и других умирающих и воскресающих богов древности (Адониса, Диониса и других). Б. М. Ярустовский и В. В. Азарова считают, что «Мученичество святого Себастьяна» явилось прямым прототипом «Персефоны» Стравинского<sup>236</sup>. Все же с этим нельзя вполне согласиться, так как произведение Дебюсси апеллирует в большей степени к средневековой модели мистерии, что обусловлено христианским сюжетом<sup>237</sup>, тогда как «Персефона» в большей степени несет на себе печать языческих мистерий.

<sup>234</sup> Ссылку на клави́р см. выше, сноска <sup>232</sup>. Партитура: Stravinsky I. Perséphone. Mélodrame en trios tableaux d'André Gide. Pour ténor, récitante, chœur mixte et orchestre. Revised 1949 version. Boosey and Hawkes Ltd. 165 p.

<sup>235</sup> К образу Персефоны Стравинский обращается также в опере «Похождения повесы» (1951). В 9-й картине оперы (III д.), в сцене Бедлама Адонис-Том прощается с Венерой-Энн и античными героями неоклассических произведений Стравинского: Ахиллесом, Еленой, Персефой, Эвридикой, Орфеем.

<sup>236</sup> Так, Б. М. Ярустовский пишет о том, что «образцом и для Андре Жида, и для Стравинского могла послужить известная мистерия Дебюсси “Мученичество святого Себастьяна”, поставленная с успехом Идой Рубинштейн и ее труппой еще в 1911 году» (Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Л., 1982. С. 145). Схожая точка зрения принадлежит В. В. Азаровой: «Музыкально-драматургическая концепция мистерии <“Мученичество святого Себастьяна” Дебюсси>, в которой современники обнаруживали новое соотношение художественных элементов, подготовила появление музыкально-театральных сочинений И. Стравинского на античную тему («Царь Эдип», «Персефона») (Азарова В. В. Античность во французской опере (1890-1900-х годов) : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02. СПб., 2006. С. 39).

<sup>237</sup> Подробнее о сочинении см. Егорова Б. Ф. Дебюсси и стиль модерн. Н. Новгород, 2009. С. 69-94. Опираясь на изначальный замысел авторов произведения, в первую очередь д'Аннунцио, Б. Ф. Егорова определяет жанр «Мученичества ...» как мистирию. Наиболее ценным для нашей работы является анализ музыки сочинения с точки зрения воплощения мистериальности. Исследователь отмечает чрезвычайно важные в контексте мистерии музыкально-риторические фигуры «креста», *saltus duriusculus* и особенно *anabasis* и *catabasis*, связанных с семантикой верха и низа, небесного и земного. В закреплённом музыкальной традицией виде они сопровождают

Принятие заказа Стравинским было продиктовано, прежде всего, его собственным замыслом, а также близостью к художественным позициям Иды Рубинштейн. Об этом свидетельствует ранее созданный для ее антрепризы балет «Поцелуй феи» (1928)<sup>238</sup>. Однако некоторые условия определялись все же Рубинштейн. Это касается литературного источника, послужившего сюжетом произведения. Композитору было предложено сотрудничать с А. Жидом<sup>239</sup>, которому в свою очередь предстояло переделать пьесу, созданную на основе гомеровского гимна «К Деметре» еще до Первой мировой войны, в либретто для мелодрамы<sup>240</sup>.

«Персефона» создавалась в 30-е годы XX века, в то время, когда внимание большинства композиторов фокусировалось на «вечных» темах искусства – религиозно-философских, мифологических, исторических. Именно тогда

---

ритуальные сцены» (Там же. С. 78). Егорова обнаруживает «вагнеровские реминисценции» из опер «Лоэнгрин» и «Парсифаль», которые трактует как своего рода мистериальные знаки в произведении. К сакральным символам как проявлению мистериальности исследователь относит воспроизведение в музыке хоральности, колокольности, фанфарности.

<sup>238</sup> В произведениях композитора, написанных специально для Рубинштейн, обнаруживаются некоторые переклички. Оба сочинения связывают мотив похищения (Персефоны у Деметры Аидом и ребенка у матери Феей) и мотив Вечности, вечной Жизни. В балете – вечное блаженство похищенного Юноши в небесных чертогах, а в более позднем опусе – вечное скитание Персефоны между мирами. Объединяющая эти произведения мысль, по-видимому, – познание главными героями высших тайных смыслов, которое обрекает их на одиночество или тяжелые испытания. Они становятся вольными или невольными жертвами судьбы. Подобный взгляд разделяет Л. О. Акопян в работе «Музыкальная автобиография Стравинского»: «Одной из констант может служить едва ли не основная сквозная тема <...> музыкального театра композитора: тема героя, нарушившего некие экзистенциальные, затрагивающие самые глубинные основы существования человека в мире, правила поведения; за это герой подвергается неотвратимому наказанию со стороны трансцендентных сил» (Акопян Л. О. Музыкальная автобиография Стравинского // Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995. С. 166–167). Данный сюжет, по замечанию Акопяна, разрабатывается в «Петрушке», «Царе Эдипе», «Истории солдата», «Орфее», «Похождениях повесы» (Там же).

<sup>239</sup> Творческий союз «Рубинштейн-Стравинский-Жид» уже имел место быть в истории культуры XX века, когда в 1917 году возникла идея постановки спектакля по произведению У. Шекспира «Антоний и Клеопатра». Замысел остался неосуществленным из-за разногласий между композитором и писателем. Об этом см. Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 124.

<sup>240</sup> В партитуре рассматриваемый опус обозначен как мелодрама. Здесь имеется в виду особый вид музыкально-театрального представления, возникший в XVIII веке, в котором монологи и диалоги действующих лиц сопровождаются музыкой. В отличие от оперы в мелодраме действующие лица не поют, а говорят (декламируют). Музыка в мелодраме исполняется одновременно с произнесением текста, либо перемежает текст оркестровыми репликами. В мелодраму включаются иногда вокальные номера (преимущественно хоровые), а также пантомима (с музыкальным сопровождением). Создателем мелодрамы считается Ж. Ж. Руссо. Образцом этого жанра стал его «Пигмалион» (1762). См. Соловьева Т. Н. Мелодрама // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. М., 1976. Т. 3. С. 530–531.

Б. Е. Доброхотов первыми мелодрамами, написанными в России, называет «Орфей и Евридика» (1757) Ф. Арайя, «Алкеста» (1790) Дж. Сартти, «Орфей» (1791 – 1792) Е. Фомина, «Персей и Андромеда» (1802) и «Цирцея и Улисс» (1802) А. Титова. См. Доброхотов Б. Е. И. Фомин. М.–Л., 1949. С. 32.

Среди произведений XX века к жанру мелодрамы относятся «Лунный Пьеро» (1912) А. Шенберга, «Амфион» (1929), «Семирамида» (1931) А. Онеггера.

появляются оратория «Крики мира» (1932) и радиомистерия для хора и оркестра «12 ударов в полночь» (1933) А. Онеггера, опера и симфония «Художник Матис» П. Хиндемита (1934), хор с солистами и оркестром «Литании Черной Богородицы» (1936) Ф. Пуленка. Сам Стравинский создает в этот период «Симфонию псалмов» (1930) на тексты Ветхого Завета в латинском переводе, хоры «Верую» (1932) и «Богородице Дево, радуйся» (1934) на русские канонические тексты православных молитв.

Апелляция к общезначимым духовным ценностям в искусстве 30-х годов XX века во многом была подготовлена напряженной психологической атмосферой эпохи, зревшей с рубежа веков. Трагическое ощущение конца света на пороге нового столетия усилилось во время Первой мировой войны и достигло своего апогея к 1930-м годам, когда возник очередной предвоенный кризис, связанный с установлением фашистских режимов в ряде стран. Апокалипсические настроения соседствуют с философским осознанием и принятием действительности, поиском способов воссоздания утраченной гармонии. Отсюда возникший интерес к глубокой архаике, к опыту прошлого, к вечному и незыблемому<sup>241</sup>. Кроме того, как замечает И. Е. Сироткина, с рубежа веков шел активный процесс «ревитализации христианской религии, неуклонно терявшей свою роль – служить центром духовной жизни Запада. Придать новую энергию христианству пытались путем воссоединения его с архаическими, античными корнями, которые искали в язычестве, гностике, герметизме, неоплатонизме...»<sup>242</sup>. «Персефона» Стравинского – Жида является показательным в этом смысле сочинением.

Мифологический сюжет<sup>243</sup>, восходящий к Элевсинским священнодействиям, и его христианизация позволили авторам сочинения

<sup>241</sup> Дополнительную информацию о социокультурном климате Франции в 30-е годы, о политизации искусства через его христианизацию, можно найти в следующем издании: Schloesser S. *Jazz Age Catholicism : Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919-1933*. Toronto, 2005. 449 p.

<sup>242</sup> Сироткина И. Е. Кто придумал «Весну»? // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 60.

<sup>243</sup> Обращение к мифу в творчестве Стравинского образует сквозную линию. На мифологические сюжеты композитором написаны такие произведения как «Фавн и пастушка», сюита для голоса (меццо-сопрано) с

соединить языческую и христианскую модели мистерии и воплотить через них космогонические<sup>244</sup> и эсхатологические<sup>245</sup> идеи, оказавшиеся столь актуальными для XX века.

Одной из важнейших в «Персефоне» стала идея возвращения к Жизни после Смерти и сопряженные с ней идеи соединения опыта разных культур ради восстановления порядка, гармонии. Композитор акцентирует вечные нравственные ценности, объединяющие древние языческие верования и христианские догматы.

Тот факт, что произведение изначально замышлялось в языческо-христианском ключе, подтверждает письмо либреттиста А. Жида к Стравинскому: «Как Вы почувствуете сами, сюжет сам является наполовину интерпретацией природных явлений (ритм времен года; зерно, падающее в землю, должно умереть, чтобы возродиться после зимнего сна) и наполовину мистическим; таким образом, этот миф связан в одно и то же время с древнеегипетскими обрядами и с христианской доктриной»<sup>246</sup>. Приведенные обстоятельства позволяют анализировать произведение с позиции проблемы соотношения и взаимодействия признаков античной и средневековой мистерий.

Рассмотрим признаки языческой модели мистерии и особенности их воплощения в «Персефоне» Стравинского-Жида.

оркестром на сл. Пушкина (1906); «Царь Эдип», опера-оратория в 2 действиях по Софоклу И. Стравинского и Ж. Кокто, латинский перевод Ж. Даниэлю (1927); «Аполлон Мусагет», балет в 2 картинах для струнного оркестра (1928); «Орфей», балет в 3 сценах (1947); «Agon» («Состязание»), балет для 12 танцоров в 3 частях (1957).

<sup>244</sup> Значение термина «космогонический миф» см. в Главе 1. Миф о Персефоне – один из архаичных, уходящий в историю древнейших цивилизаций (Шумеро-Вавилонии, Египта, Сирии); повествует об устройстве мира (земного и подземного), о смысле жизни и смерти.

<sup>245</sup> Эсхатологические мифы – мифы о конце мира, о возвращении к Хаосу, за которым следует возникновение новой жизни, новой гармонии. В эсхатологических мифах повествуется о «конце времен» и Хаотизации Космоса. См. Элиаде М. Аспекты мифа. С. 56–57; Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. С. 637–638.

Миф о Персефоне – миф о вечном исхождении жизни из смерти, умирании и воскрешении природы. Воспроизведение его в ритуале, по представлениям древних греков, поддерживало мировую гармонию, космогонический порядок.

<sup>246</sup> Цит. по: Алфеевская Г. С. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. С. 283.

Под древнеегипетскими обрядами Жид, скорее всего, имеет в виду мистерии в честь Исиды и Озириса, связанные, также как и Элевсинские мистерии, с культом плодородия, умирающей и возрождающейся природы. Существует предположение, что архетип жизни после смерти мог быть перенесен из Египта в древнюю Элладу, в результате чего появились мистерии, посвященные Деметре и Персефоне.

Содержание «Персефоны», как уже отмечалось выше, опирается на гомеровский гимн «К Деметре»<sup>247</sup>. Особая значимость этого гимна заключается в том, что он знакомит нас с мифом о богине плодородия Деметре и ее дочери Персефоне. Этот миф некогда составил основу для Элевсинских мистерий<sup>248</sup>.

Кратко напомним сюжет мифа. Персефона была похищена богом царства мертвых Аидом, когда та сорвала цветущий на лугу нарцисс. В подземном мире Аид побудил Персефону съесть гранатовые зерна – символ супружества, чтобы она ни при каких обстоятельствах не забывала царство смерти и всегда возвращалась к своему мрачному супругу. Деметра добилась от Зевса возвращения Персефоны, но с условием, что ее дочь большую часть года станет проводить с матерью (весной, летом, осенью), а остальное время вместе с Аидом (зимой)<sup>249</sup>.

В мифе из гомеровского гимна фигурирует еще несколько персонажей, имеющих второстепенное значение. Несмотря на это, в произведении Стравинского-Жида они приобретают важную драматургическую роль. Это Демофонт, Триптолем и Эвмолп. Первый является поздно рожденным сыном Метаниры и элевсинского царя Келея (стихи 233-235)<sup>250</sup>, который погиб по вине своей матери. Его воспитывала Деметра, желая сделать бессмертным, когда ждала

<sup>247</sup> Образ Персефоны, как известно, сложился в древнейших литературных источниках. Среди них – «Теогония» Гесиода, «Метаморфозы» Овидия. В наследии Гомера образ Персефоны встречается не только в гимне «К Деметре», но также в знаменитой эпической поэме «Одиссея». В последней Персефона является исключительно супругой «грозного бога Аида», полноправной богиней подземного мира мертвых. Так, при упоминании царства Аида, рефреном становится фраза «где властвует страшная с ним Персефона» (Гомер. Одиссея. М., 1981. С. 166–167). В гимне «К Деметре» акцентируется другая грань этого образа. Персефона становится символом весны, цветения, красоты, жизни, символом бессмертия души. Ее образ раскрывается через эпитеты: «цветоколицая дева», «цветущая супруга», «тонколодыжная», «прекрасная Персефонея» (Эллинские поэты [Электронный ресурс]. М., 1963. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/homer/hymn/demetra.htm> (дата обращения: 11.02.2010). Иными словами, в древнегреческой литературе Персефона интерпретируется, с одной стороны, как воплощение метафизического ужаса, с другой как объект поклонения и почитания. А. Жид сохраняет трактовку образа Персефоны, согласно гимну Гомера. Вопросу музыкального воплощения образа Персефоны как символа Весны в произведении посвящена одна из статей Ю. А. Курановой. В работе анализируются два пасторальных хора нимф из I действия. См. Куранова Ю. А. Музыкально-поэтический мотив Весны в «Персефоне» Стравинского // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : тез. VI междунар. науч.-практ. конф. Тамбов, 2010. С. 140-143. См. также: Куранова Ю. А., Шмакова О. В. Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского // Музыка в свете современных исследований. Волгоград, 2012. Ч. 2. С. 74-94. В указанной публикации предлагается анализ музыкально-поэтического мотива Весны и противопоставленного ему мотива Зимы.

<sup>248</sup> Об этом факте подробнее см. первый параграф первой главы.

<sup>249</sup> Лосев А. Ф. Персефона // Мифологический словарь. М., 1990. С. 430.

<sup>250</sup> См. Эллинские поэты [Электронный ресурс]. М., 1963. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/homer/hymn/demetra.htm> (дата обращения: 11.02.2010).

возвращения Персефоны из царства Аида (стихи 160–165; 215–260)<sup>251</sup>. Триптолем – «с хитрым умом», «обладает великою силой почета» (стихи 145–155; стихи 470–480)<sup>252</sup>. «Знатный родом» Эвмолп (стих 154)<sup>253</sup> упоминается в гимне наряду с Триптолемом и Келеем как «владыка державный» (стих 474)<sup>254</sup>. Им троим Деметра «жертвенный чин показала священный и всех посвятила в таинства» (стихи 150; 470–480)<sup>255</sup>.

Авторы мелодрамы «Персефона» допускают некоторые модификации в трактовке названных персонажей<sup>256</sup>. Например, имя Аида заменено его римской версией – Плутон. По замечанию В. В. Азаровой, это связано с тем, что «французская культура усвоила древнегреческую мифологию и литературу сквозь древнеримскую ее “транскрипцию”»<sup>257</sup>. Как персонаж мимирующий, Плутон получает первую и наиболее развернутую музыкальную характеристику в оркестровом эпизоде, являющимся средним разделом вступления ко II части произведения (ц. 62, т. 3 – ц. 66). Раздел назван Стравинским «немой маршевой арией Плутона»<sup>258</sup>. Арию жалобно «поет» гобой на фоне тяжелой поступи духовых инструментов: кларнетов, фагота и тубы. Следует отметить, что гобой – один из древнейших инструментов, с которым еще в древнем Египте связывали сверхъестественные силы, считая, что звуки этого инструмента освобождают умерших на некоторое время от власти богов<sup>259</sup>.

<sup>251</sup> Там же.

<sup>252</sup> Там же.

<sup>253</sup> Там же.

<sup>254</sup> Там же.

<sup>255</sup> Там же.

<sup>256</sup> Проблема модификации гимна «К Деметре» Гомера в мелодраме «Персефона» на уровне сюжета и структурно-композиционных особенностей сочинения посвящены некоторые работы Ю. А. Курановой. См. Куранова Ю. А. О модификации мифа о Деметре в произведении И. Ф. Стравинского «Персефона» // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : тез. IV междунар. науч.-практ. конф. Тамбов, 2008. Ч. 2. С. 87-90; Куранова Ю. А., Шмакова О. В. Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского // Музыка в свете современных исследований. Волгоград, 2012. Ч. 2. С. 75-80.

Проблему мифологических первоисточников, послуживших основой для либретто сочинения, поднимает также Е. Д. Кривицкая. См. Кривицкая Е. Д. «Амфион» и «Персефона» : французские мелодрамы 1930-х годов // Музыкальная академия. 2010. № 3. С. 125-135.

<sup>257</sup> Азарова В. В. Античность во французской опере (1890-1900-х годов) : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02. С. 4.

<sup>258</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги С. 197.

<sup>259</sup> Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура Древнего мира. Л., 1937. С. 154.

По определению Г. С. Алфеевской, в этом мимическом эпизоде реконструируются черты арии *lamento*<sup>260</sup>. Скорбно-возвышенный образ возникает благодаря комплексу выразительных средств: минорная тональность (*cis-moll*), сдержанный темп, нисходящие интонации со слабыми окончаниями, мелизмы (группетто и трели). Все это привносит драматизм в музыку.

Гомеровские образы Триптолема и Демофонта в либретто отождествляются, образуя единый персонаж – воспитанника Деметры и земного жениха Персефоны, что явствует из слов Эвмолпа во II части (ц.166), а также Персефоны в III части (ц.183). Триптолем-Демофонт и Деметра исполняются в спектакле артистами-мимами<sup>261</sup>.

Главными действующими лицами, обозначенными на титуле партитуры, являются богиня Персефона (чтица)<sup>262</sup> и жрец Эвмолп (тенор), от лица которого идет повествование.

Основная функция Эвмолпа в сочинении восходит к традициям Элевсинских и древневосточных мистерий. Он жрец – служитель культа, посредник в общении людей с миром богов и духов<sup>263</sup>. В роли жреца Эвмолп выступает в ключевых моментах действия. Так, в монологе, открывающем произведение, Эвмолп взывает к Деметре, прославляя ее вместе с дочерью

<sup>260</sup> Алфеевская Г. С. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. С. 291.

О *lamento* как лексеме см. подробнее: Арановский М. Г. Музыкальный текст : структура и свойства. М., 1998. С. 66–72.

<sup>261</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 384.

<sup>262</sup> Помимо чтицы образ Персефоны в мелодраме воплощает танцовщица. Таким образом, исполнение этой роли поручено двум актерам. Об этом см. : Там же. С. 197.

Напомним, что партия чтеца впервые была введена в опере «Царь Эдип» (1927), а впоследствии использовалась в кантатах «Вавилон» (1944) и «Проповедь, притча и молитва» (1961), музыкальном представлении «Потоп» (1962).

<sup>263</sup> Сведения об Эвмолпе излагаются в разных литературных источниках. Например, в «Мифологической библиотеке» Аполлодора Эвмолп – это сын Посейдона, правитель Элевсина. Он считался учредителем Элевсинских мистерий. Жрецы Деметры в Элевсине принадлежали к роду Евмолпа (Евмолпиды). Эвмолп был также известным певцом, отцом или сыном певца Мусея. См. Аполлодор. Мифологическая библиотека [Электронный ресурс]. Л., 1972. 216 с. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1358680002#n147> (дата обращения: 11.11.2012).

Как отмечают Г. С. Кнабе и И. А. Протопопова, «жречество мистериального культа Деметры (Элевсинских мистерий) считалось наследственным, и жрецов этого культа можно было выбирать только из рода Эвмолпидов, потомков элевсинских царей» (Кнабе Г. С., Протопопова И. А. Культура античности // История мировой культуры : Наследие Запада : Античность. Средневековье. Возрождение : курс лекций. М., 1998. С. 93).

Персефой (цц. 1 – 6)<sup>264</sup>. Последнее соло Эвмолпа с хором постулирует мистериальную идею: самопожертвование ради вечного круговорота Жизни и Смерти (цц. 257 – 258).

В произведении Стравинского Эвмолп выступает также в качестве рассказчика-комментатора. В этой ипостаси Эвмолп напоминает важнейшие мотивы гомеровского гимна о нарциссе (цц. 35–36, 38–40), гранате (цц. 140–150) и Деметре, заботящейся о Триптолеме-Демофонтe (цц. 164–167, цц. 169–172).

Наряду с перечисленными героями в драматургию сочинения вводятся и другие. Так, в «Диалогах» говорится, что в спектакле принимают участие нимфы, тени и данаиды, представляемые рядом хоровых эпизодов, а также мимический персонаж Меркурий<sup>265</sup>.

Отдельно следует сказать о народе, который упоминается в тексте либретто как «*peuple*» (по-французски) и предстает в двух образах – неживого и живого. Тени репрезентируют неживой, «измученный народ». Это непосвященные, обреченные на вечное скитание в подземном царстве Аида (см. цц. 42, 49, 60). Живой народ – посвященные, совершающие поклонение Персефоне и ее матери Деметре, появляется только в финале, то есть в III действии (ц. 207).

Обратимся к структурным особенностям мистерии, воссозданным в произведении Стравинского-Жида. Авторами воспринята структура греческих мистерий, включающая Тайную часть, сокрытую от посторонних глаз непосвященных, и Всенародную<sup>266</sup>.

<sup>264</sup> В значении жреца-оракула Эвмолп выступает также в заключительном монологе I части (цц. 46–58). Эмолп предсказывает Персефоне царствование над теньями: «Приди, приди, ты будешь царствовать, будешь царствовать над теньями (цц. 56–58)». С эпизодом, обращенным к Персефоне, по смыслу соотносится монолог из II части, в котором Эвмолп уже констатирует приход Персефоны в подземный мир для царствования: «Ты пришла, чтобы царствовать, не сокрушайся о судьбе, Персефона» (ц. 119).

<sup>265</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 384.

<sup>266</sup> Известно, что Элевсинские мистерии обладали определенной иерархией. Как правило, они подразделялись на Малые и Великие. Первые имели общенародный характер, вторые – тайный (к ним допускались лишь те, кто был посвящен в Малые мистерии). Информация о структуре древних мистерий содержится во многих источниках. Подробнее об этом см. Элиаде М. История веры и религиозных идей. М., 2002. Т. 1. С. 269–270; История зарубежного театра. М., 1981. Ч. 1. С. 36; Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов. С. 159; Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь : исследование магии и религии. С. 306–373; Максимов В. И. Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии // Театрон : научный альманах Санкт-Петербургской гос. академии театрального искусства. 2009. № 2 (4). С. 9–13.

Функцией Тайной части была инициация. Посвящаемые следовали духовному пути Персефоны, ее «умиранию и воскрешению». Инициация являлась залогом вечной и счастливой загробной жизни<sup>267</sup>. Иллюстрацией к сказанному могут послужить строки из гимна Гомера «К Деметре» (стихи 480-482):

«Счастливы те из людей земнородных, кто таинство видел.

Тот же, кто им непричастен, по смерти не будет вовеки

Доли подобной иметь в многосумрачном царстве подземном»<sup>268</sup>.

Предназначение Всенародной части мистерии сводилось к всеобщему ликованию, празднованию возрождения и прославлению вечной жизни. Иными словами, структура мистерий отражает идею Смерти и Жизни (Возрождения).

Тайной части соответствуют I и II действия мелодрамы – нисхождение и пребывание Персефоны в Аиде, с характерными для Элевсинских мистерий мотивами-символами и ритуалами. Всенародная часть мистерии претворена в III действии, где Персефона возвращается из мира мертвых на землю. Так, в произведении представляется инициация самой богини.

В тексте либретто упоминаются характерные атрибуты Элевсинских мистерий. Прежде всего, это факел и свеча. Речь идет о хоре живого народа, обращенном к Персефоне: «Архангел смерти зажжет вновь твой факел» (ц. 213, тт.3-4; см. также ц. 216, т.4 – ц. 217), а также о заключительном монологе Эвмолпа, содержащем фразу: «В руках держишь свечу» (ц. 257). Известно, что факел играл большую роль в ночных мистерияльных празднествах Элевсина. К. Г. Юнг, например, пишет, что обряд, воспроизводящий рождение божественного младенца Демофонта, которого воспитывала Деметра, совершался при большом количестве света. Кроме того, путь Деметры, по которому следовала процессия, имитируя поиск Персефоны, также освещался огнем. Наконец, похищение Персефоны Аидом представлялось в виде танца с факелами<sup>269</sup>.

<sup>267</sup> Об этом говорилось в первом параграфе первой главы.

<sup>268</sup> URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/homer/hymn/demetra.htm> (дата обращения: 11.02.2010).

<sup>269</sup> Юнг К. Г. Душа и миф : шесть архетипов. С. 136, 159, 162.

Таким образом, на уровне сюжета произведения модель античной (языческой) мистерии проявляется в сохранении основных событий древнегреческого мифа и его действующих лиц. Следует отметить усиление драматургической роли Эвмолпа в сочинении по сравнению с литературным первоисточником. Авторы подчеркивают мистерияльное предназначение главного героя как жреца культа. Введение в сюжет «Персефоны» теней и данаид (непосвященных) создает яркий контраст по отношению к Эвмолпу и живому народу (посвященным в Элевсинские мистерии). Стравинский и Жид воссоздают главные особенности языческих священнодействий. Прежде всего, это идея Инициации (Посвящения).

Перейдем к рассмотрению признаков средневековой модели мистерии. Они проявляются, главным образом, через модификацию древнегреческого мифа в сторону его христианизации. Связь с христианскими представлениями обнаруживается в переосмыслении Жидом сцены похищения Персефоны. Богиня добровольно стремится сойти в подземный мир из чувства сострадания, сознательно жертвуя собой: «О, измученный народ теней, ты меня влечешь! К тебе я приду» (цц. 58-61). Аналогичная мысль рождается в заключительной реплике Персефоны, обращенной к Триптолему-Демофонту: «Ты веришь, что добровольно склоняюсь над пропастью мучительного ада, с сердцем наполненным любовью? <...> Я не нуждаюсь в приказах, я возвращаюсь добровольно» (ц. 254). Идея добровольного самопожертвования сближает образ Персефоны с Христом. В этой связи достаточно напомнить слова Мессии: «Потому любит Меня Отец, что Я отдаю жизнь Мою, чтобы опять принять ее; Никто не отнимает ее у Меня, но Я Сам отдаю ее: имею власть отдать ее и власть имею опять принять ее; сию заповедь получил Я от Отца Моего» (От Иоанна, глава 10, стихи 17–18); «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет» (От Иоанна, глава 11, стих 25). И в «Персефоне», и в Библии одним из важных является мотив добровольной жертвы во имя вечной Жизни, Жизни после Смерти.

Уход Персефоны в царство теней позволяет провести еще одну параллель с новозаветным эпизодом о сошествии Христа в Ад<sup>270</sup>.

Христианизация мифа позволила некоторым исследователям, в частности Г. С. Алфеевской и А. В. Денисову<sup>271</sup>, провести аналогию со Страстями (Пассионами). По мнению Алфеевской, «народ (посвященные) соответствует христианской общине, жрец – священнику, выступающему в роли евангелиста, а разыгрываемый античный миф соответствует христианскому мифу, представленному условным мимическим действием на алтарном возвышении и в пении певцов, стоящих на клиросах»<sup>272</sup>.

Однако эти реальные связи со средневековыми мистериями-пассионами сочетаются с идеями, чуждыми этому жанру. В либретто есть возвращение главной героини из мира мертвых в мир живых, то есть «воскресение», тогда как Страсти всегда заканчиваются смертью и погребением.

Итак, признаки обеих моделей мистерии, – языческой и христианской, просматриваются, в первую очередь, в сюжете и центральных идеях произведения. Дополнительные свойства, характеризующие каждую из моделей, обнаруживаются через ряд мотивов-символов – Сна, Видения, Нарцисса, Граната, Света и Зерна. Они же являются «точкой схода» двух моделей мистерии. Мотивы-символы имеют музыкальную составляющую, но с феноменом лейтмотива не соотносятся, так как их появление в произведении имеет единичные случаи, а музыкальные средства выражения не отличаются устойчивостью. Рассмотрим их.

Мотивы Сна и Видения воплощают особого рода состояния Персефоны во время инициации, о которой говорилось ранее<sup>273</sup>. Они связаны с мистериальной

<sup>270</sup> Об этом эпизоде упоминается в ряде источников Священного Писания, среди которых Евангелие от Матфея (глава 12, стих 40), Деяния святых Апостолов (глава 2, стихи 23-32), Первое послание Петра (глава 3, стихи 18-20; глава 4, стих 6), Послание к Ефесеям (глава 4, стихи 8-10). Сошествие Христа во Ад подробно описывается в нескольких главах Апокрифического Евангелия от Никодима, составляющего основу литургической традиции и патристики (главы XVIII, XIX, XX, XXII). См. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. М., 1993. 1221 с.; Книга апокрифов. СПб., 2005. С. 349-351, 355-356.

<sup>271</sup> См. Денисов А. В. Вокруг мифа о Персефоне // Музыкальная Академия. 2007. № 3. С. 161.

<sup>272</sup> Алфеевская Г. С. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. С. 284.

<sup>273</sup> О сне и видениях в мистериях прошлого см. первый параграф первой главы.

идеями Жизни и Смерти. Сон – погружение в ирреальное пространство-время, часто ассоциируемое со сном вечным, со смертью. Данный мотив встречается во многих художественных произведениях: в вокальном цикле «Песни и пляски смерти» М. П. Мусоргского, в операх «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова, «Похождения повесы» Стравинского<sup>274</sup>.

В «Персефоне» героиня, покинувшая мир живых, попадает в мир мертвых через состояние сна. «Границей» перехода является хор теней *D-dur* – один из первых эпизодов, открывающих II часть произведения. Хор поет колыбельную спящей богине и предрекает ей пробуждение в царстве Плутона: «На этой кровати она отдыхает» (ц. 74–80, ц. 86–90)<sup>275</sup>. Характерные черты жанра колыбельной проявляются в многократных повторах начальной мелодической фразы (ц. 74, ц. 75, т. 1), размеренной периодичности музыкального ритма, отсутствии резких контрастов (см. рисунок 14).

---

<sup>274</sup> Феномен «сна» в отношении к художественному творчеству подробно рассматривается П. А. Флоренским в его философско-эстетическом труде «Иконостас». Ученый считает, что произведение искусства или «художество есть оплотневшее сновидение» (Флоренский П. А. Иконостас : избранные труды по искусству [Электронный ресурс]. Спб., 1993. 365 с. URL: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (дата обращения: 23.04.2014)).

<sup>275</sup> Хор теней «На этой кровати она отдыхает» обозначен Стравинским как колыбельная. См. Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 198.

**Рисунок 14. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор теней  
«На этой кровати она отдыхает» из II части (фрагмент цифр 74-75)**

**74**    *Tempo I? ♩=60*

**Piano**

*8<sup>va</sup>*  
*cantabile dolce*  
*Soprani*

**S.**

Sur ce lit el le re po se Et je n'ose

**74**

*restez*

*pizz.*

*Div. Arco*  
*pizz.*

**75**

**Piano**

**S.**

latroubler. Encore assou ple, encore

**75**

Прозрачная фактура эпизода складывается благодаря струнным инструментам и фортепиано. Мерное покачивание колыбели имитируется флейтой. В ажурной, предельно легкой музыке хора Б. М. Ярустовский усматривает реконструкцию стиля рококо<sup>276</sup>.

В завершении II части мотив Сна возникает в несколько ином ракурсе – как путь к возвращению в реальность. Персефона произносит: «Идем, идем! Взломаем двери вечного сна» (ц. 180). Вечный сон, то есть Смерть воплощается в виде нисходящих тетрахордов, настойчиво повторяемых в вариантной и имитационной фактуре оркестра (см. рисунок 15).

**Рисунок 15. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: партия Персефоны «Идем, идем! Взломаем двери вечного сна» из II части (фрагмент цифры 180)**



Вслед за словами богини появляется нисходящий звукоряд у виолончелей, напоминающий фигуру *catabasis* (ц. 180, т. 4 – ц. 181, тт. 1–2), который символизирует связь Персефоны с царством Смерти.

В III части произведения происходит обратный ход: через состояние сна Персефона вновь возвращается на землю<sup>277</sup>. Арку к хору-колыбельной из II части составляет экспрессивный хор народа *c-moll* из финальной части: «Еще не проснувшаяся прекрасная Персефона» (цц. 221–223). Промедление Персефоны с

<sup>276</sup> Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. С. 146.

<sup>277</sup> В опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила» сон трактуется как смерть главной героини. Отсюда хор-оплакивание «Ах ты свет, Людмила». Осмысление мотива Сна как «пути возвращения в реальность» находит отражение в балете «Спящая красавица» П. И. Чайковского.

пробуждением порождает тревогу народа. Музыка передает напряженное ожидание возвращения богини на землю, а вместе с ней Весны и Жизни. Драматизм ситуации подчеркнут остро диссонирующими вертикалями, образующимися между голосами хора и оркестра. Мрачный колорит создают низко звучащие тембры инструментов: контрафагота, валторн, тромбонов, виолончелей и контрабасов. Литавры и трубы неизменно повторяют один и тот же мотив, напоминающий набат (см. рисунок 16).

**Рисунок 16. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор народа «Еще не проснувшаяся прекрасная Персефона» из III части (фрагмент цифры 221)**

Meno mosso (♩=40)

Contr.

221 *p*

И вся в объ-я-тях сна, Пер-се-фо-на,  
En - core mal re - veil - le - e Per - se - pho - ne e

T.

Пер-се-фо-на,  
Per - se - pho - ne e

Meno mosso (♩=40)

*p*

Мотив Сна трактуется и как дополнительная характеристика царства мертвых. Сон, как уже отмечалось, часто сравнивают со смертью (ведь спящий человек словно «умирает» для окружающего его мира и попадает в иную, потустороннюю реальность). Об этом свидетельствует эпизод, возникающий в конце III части сочинения, когда Эвмолп предсказывает Персефоне скорый уход в подземелье: «Вот так к подземным теням ты спускаешься медленным шагом. В

руках держишь свечу. Носительница свечи и королева огромной сонной страны» (ц. 257). Мотив сна трактуется здесь как гимн богине, преодолевающей вечный мрак.

Мотив Видений, так же как и мотив Сна, определяет границу миров, которую богиня пересекает во время погружения в сферу бессознательного. Так, видения Персефоны возникают в I части, когда богине являются образы несчастных теней: «Я вижу на лугах, засеянных асфodelюсами, медленно бродят тени бестелесные. Они жалки и преданы. Я вижу, как скитается весь народ без надежды, печальный, пугливый, бесцветный» (цц. 41–42)<sup>278</sup>. Увиденное Персефой, зарождает в ней чувство сострадания, которое приведет ее впоследствии в мир Плутона. Музыка этого эпизода близка романтической стилистике. Орнаментальная мелодия флейт на фоне разложенных фигураций у кларнетов, напоминают лирику ноктюрнов Ф. Шопена. Ниспадающие интонации в мелодии и сопровождении приносят в музыку *Ges-dur*'ного эпизода оттенок легкой печали. Прозрачная фактура оркестра, сотканная из перекличек деревянных духовых и валторн, указывает на связь с топикой пасторали<sup>279</sup> (см. рисунок 17).

<sup>278</sup> Музыка указанного эпизода вновь появляется в развязке произведения, когда Персефона снова решает спуститься в мир теней (цц. 253–255).

<sup>279</sup> О топике пасторали подробно пишет А. Г. Коробова в работе «Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра». См. указ. соч. С. 457-508.

Рисунок 17. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: партия Персефоны «Я вижу на лугах» из I части (фрагмент цифр 41-42)

*Ancora meno* (♩=50) 41

ПЕРСЕФОНА: Я вижу на лугах среди белых лилей, бледны, тревожны и  
 PERSEPHONE: Je vois sur des pres semes d'asphodeles Des ombres errer

*dolce* *p ma marcato*

42

печальны, блуждают скорбно толпы теней... Как труден, страшен  
 lentement, Elles vont plaintives et fideles. Je vois errer tout un

путь их дальний... Любви, надежды им не знать!...  
 peuple sans esperance, Triste, inquiet, decolore.

Мотив Видений возникает и во II части произведения – «Персефона в преисподней», когда богиня видит земной мир: «Над колыбелью огонек, я вижу... Я вижу, над кем Деметра склонилась» (ц. 168). У Персефоны рождается новое чувство – чувство любви к пахарю Триптолему, которого для нее воспитывает Деметра. Возникший в этом эпизоде образ колыбели соединяет мотивы Сна и Видений в единое целое, являющиеся, по сути, посредниками между мирами. Покачивание колыбели имитируют струнные инструменты. В партиях скрипок и альтов многократно повторяется мелодический оборот по звукам  $T_{53}$  / D-dur.

В партиях виолончелей и контрабасов в восходящем и нисходящем виде неизменно проводится трихордовая интонация «g-f-d» / d-moll (см. рисунок 18).

**Рисунок 18. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: партия Персефоны «Над колыбелью огонек, я вижу...» из II части (фрагмент цифры 168)**

168

ПЕРСЕФОНА: Я вижу... вижу, под открытым небом  
 PERSEPHONE: Au-dessus d'un berceau de tisons et de

Деметра, наклонившись, стала колыбель качать  
*flammes, je vois... je vois vers lui Demeter se pencher.*

Среди мотивов-символов, предполагающих важнейшую мистериальную идею Жизни и Смерти, выделяются нарцисс и гранат. Обратимся к каждому из них. Нарцисс в древней Греции связывается чаще всего со смертью. Достаточно вспомнить миф о прекрасном юноше, погибающем от любви к своему отражению.

В античном мифе о Персефоне нарцисс выполняет миссию посредника между миром живых и мертвых, что говорит о двойственности его символики<sup>280</sup>. Существует также предположение, что Нарцисс – это догреческий древний растительный бог умирающей и воскресающей природы, в честь которого совершались мистерии<sup>281</sup>. Мистериальную идею взаимосвязи Жизни и Смерти специально подчеркивает Жид в либретто. Образ нарцисса как символ смерти предопределяет введение Жидом в I часть сцены предостережения нимфами Персефоны. Нимфы произносят: «Держись подальше, защищай себя от соблазна,

<sup>280</sup> Согласно мифу, изложенному Гомером, Персефона была похищена, сорвав цветок нарцисса:

«Радуюсь сердцем, цветок сорвала я. Земля из-под низу  
 Вдруг раздалась. Взвился из нее Полидегмон могучий.

Быстро под землю меня он умчал в золотой колеснице,

Как ни противилась я» (URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/homer/hymn/demetra.htm> (дата обращения: 12.03.2012)).

<sup>281</sup> Мифы : Египет. Греция. Китай : энциклопедический справочник. Минск–М., 2000. С. 200.

не смотри растерянным взглядом на то, на что ты смотришь с такой любовью! Не приближайся к нарциссу, нет!» (цц. 37–38, 43–44). Во II части нарцисс приобретает другой смысл – Жид наделяет цветок особым значением, нарцисс становится единственным радостным напоминанием о весне в подземном царстве (цц. 152–156), что усиливает в мифологическом содержании сочинения христианский оттенок. Нарцисс в Библии символизирует радость и красоту земель, благословенных Господом, а также самого Царства Божия<sup>282</sup>. Он также является одним из символов образа Христа<sup>283</sup>.

Мистериальная идея о вечном круговороте Жизни и Смерти находит свое продолжение в произведении через мотив-символ граната. В древнегреческой традиции гранат имеет несколько толкований. Одно из них бессмертие, связанное с идеей о неизбежной гибели, без которой невозможно последующее возрождение. Эта идея явно перекликается с христианством, где образ этого плода несет значение воскресения Христа, а, следовательно, и значение вечной жизни. В Античности гранат наделяется также значением супружества. Указанные характеристики плода находят отражение в образе Персефоны.

Согласно гимну Гомера, Персефона получает зерна граната от Аида. Гранат, в данном случае, интерпретируется как символ верности и неразрывности супружеских отношений. Благодаря такому «брачному контракту» Персефона обрекает себя на вечную связь с царством смерти, но получает взамен возможность жить часть года в мире живых вместе с матерью Деметрой, содействуя, таким образом, возрождению природы и плодородию. Последнее считается еще одним символом граната. В либретто гранат предлагает Меркурий,

<sup>282</sup> Приведем стихи из Книги Пророка Исаии: «Возвеселится пустыня и сухая земля, и возрадуется страна необитаемая, и расцветет как нарцисс. Великолепно будет цвести и радоваться, будет торжествовать и ликовать; слава Ливана дастся ей, великолепие Кармила и Сарона; они увидят славу Господа, величие Бога нашего» (Книга Пророка Исаии, глава 35, стих 1).

<sup>283</sup> В таком значении образ этого цветка возникает в одной из песен Соломона: «Я нарцисс Саронский, лилия долин!» (Книга Песни Песней Соломона, глава 2, стих 1). Различному толкованию образа нарцисса в мифологии и христианстве посвящена следующая статья: Лаврова Н. Л. Христианская ремифологизация нарциссической мотивики // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». 2011. № 7 (69) / 11. С. 249- 263.

образ которого в мифах часто фигурирует как проводник душ умерших<sup>284</sup>. Через образ Меркурия Жид усиливает мистериальную идею связи Персефоны с мирами живых и мертвых.

Т. Левиц, автор книги «Модернистские мистерии: Персефона», имеет иную точку зрения относительно переосмысления А. Жидом гомеровского мотива о гранате. С мнением исследовательницы нельзя не согласиться, и следует принять во внимание. Левиц пишет, что фрукт, полученный Персефой из рук Меркурия, а не из рук своего супруга Аида, теряет свою эротическую символику и вместо этого становится каналом, через который восстанавливается память Персефоны о земле, память, которая была стерта пребыванием в подземном мире<sup>285</sup>.

Одним из важнейших мистериальных мотивов-символов, претворенных Жидом в либретто, является мотив света. Он возникает в финальном монологе Эвмолпа: «Твой долг – принести тенькам немного дневного света, передышку их бесконечным рыданиям, их отчаянью – немного любви» (ц. 259)». Свет, озаряющий путь Персефоны в Аид, о котором упоминалось выше в связи с атрибутами языческой мистерии, в данном случае, может быть трактован и как признак христианизации древнегреческого мифа. Мотив света воспринимается как символ божественного знания и любви – сказанное жрецом ассоциируется с некоторыми словами пророка Исаии и Христа: «Народ, сидящий во тьме, увидел свет великий, и сидящим в стране и тени смертной воссиял свет» (От Матфея, глава 4, стих 16); «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (От Иоанна, глава 8, стих 12).

В произведении обнаруживается мотив Зерна, который, подобно мотиву Света, в равной степени можно соотнести и с языческой, и с христианской моделями мистерии. Зерно издавна считается символом плодородия, растительных сил, природного увядания и воскресения, а, следовательно,

<sup>284</sup> Мифы : Египет. Греция. Китай : энциклопедический справочник. С. 168.

<sup>285</sup> Приведем текст оригинала: «Gide's text it is Mercury (the Roman name for Hermes) rather than Plute who offers Persephone the pomegranate. The fruit thereby loses its erotic symbolism and becomes instead a conduit that restores Persephone's memory of the earth, which had been disrupted by her sojourn into the underworld» (Levitz T. Modernist Mysteries : Perséphone. P. 30).

Вечности. В сознании древних греков, как пишет Дж. Дж. Фрэзер, Деметра и Персефона были, прежде всего, «олицетворениями хлебных злаков <...> Образ зерна, которое зарывают в землю для того, чтобы оно возшло для новой, высшей жизни, естественно, вызывал в сознании людей аналогию с человеческой судьбой и укреплял в людях надежду на то, что и для человека за гробом, в неизвестном мире, излучающем высшее сияние, начнется лучшая, более счастливая жизнь»<sup>286</sup>. В этой связи возникает прямая параллель с христианством, где сам Христос сравнивает себя с хлебом, дающим вечную жизнь – «Я есмь хлеб жизни» (От Иоанна, глава 6, стих 48)<sup>287</sup>, а зерно символизирует истинно крепкую веру, приводящую к вечной жизни. Таковы Евангельские притчи о сеятеле (От Матфея, глава 13, стихи 3–9, 18–23), пшенице и плевелах (От Матфея, глава 13, стихи 24–30, 37–43), о зерне горчичном (От Матфея, глава 13, стихи 31–32). В тексте Жида обе традиции толкования зерна соединяются в образе Персефоны. Подтверждением сказанному может служить заключительное соло Эвмолпа, в котором богиня сравнивается с зерном: «Чтобы весна возродилась, нужно, чтобы зерно принесло себя в жертву и погибло под землей, чтобы потом превратиться в золотой сноп в будущем» (ц. 260).

Переплетение языческих и христианских признаков мистерии на примере мотивов-символов высвечивает ее архетипические (то есть общие для обоих типов мистерии) свойства, которые невозможно отнести только лишь к одной из обозначенных выше моделей. Архетипические черты наделяют содержание произведения особым духовным качеством. Его центральной идеей становится Вечная Жизнь как преодоление Смерти. Она реализуется у Стравинского посредством устойчивых приемов воплощения духовно-мистического начала, сложившихся в многовековой церковной (христианской) и светской музыкальной практике. Отобранные композитором средства рельефно просматриваются в

<sup>286</sup> Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь : исследование магии и религии. С. 373.

<sup>287</sup> Приведенную фразу Христа можно дополнить: «Я – хлеб живой, сшедший с небес: ядущий хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя, которую Я отдам за жизнь мира» (От Иоанна, глава 6, стих 51).

партии Эвмолпа. В его монологах органично сочетаются античный ораторский пафос и стилистика псалмодического пения<sup>288</sup>.

Эпизод взывания к Деметре в первом монологе (цц. 1 – 6) представляет собой яркое возвышенное высказывание, балансирующее на грани пения и возгласа: вокальная линия монолога начинается с вершины-источника и в ходе развития скандируется каждый звук. Экспрессивный тон речи Эвмолпа подчеркнут резкой сменой динамики (от *f* через *meno f e cantabile* к *p*), обилием в вокальной партии исполнительских штрихов (акцентов, лиг) и многозначительных пауз-цезур (см. фрагмент первого монолога Эвмолпа на рисунке 19).

**Рисунок 19. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: первый элемент первого монолога Эвмолпа «Богиня щедрая» из I части (такты 1-2)**

ЭВМОЛП  
EUMOLPE

Бо - ги - ня щедр - ра - я,  
De - esse aux mil - le noms,

Ф-п.

*ff* *p sub.*

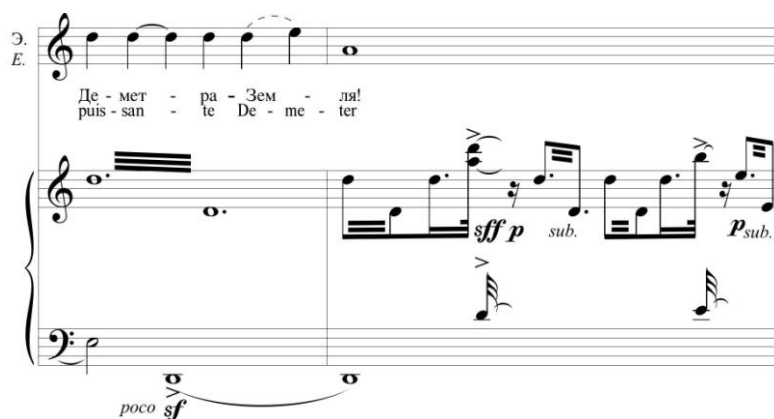
*ff* *p sub.*

Второй элемент первого монолога (тт. 3 – 4, см. рисунок 20) опирается на интонационную модель западной псалмодии, предполагающей ровность и бесстрастность интонации. Обращение Стравинского к подобному типу речитации, придающему музыке характер отрешенности и аскетизма, встречается

<sup>288</sup> Подробному анализу монологов Эвмолпа посвящена одна из статей Ю. А. Курановой. См. Куранова Ю. А. Монологи жреца Эвмолпа как воплощение мистерийности в «Персефоне» И. Стравинского // Искусство глазами молодых : материалы III Международной (VII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Красноярск, 2011. С. 151-157.

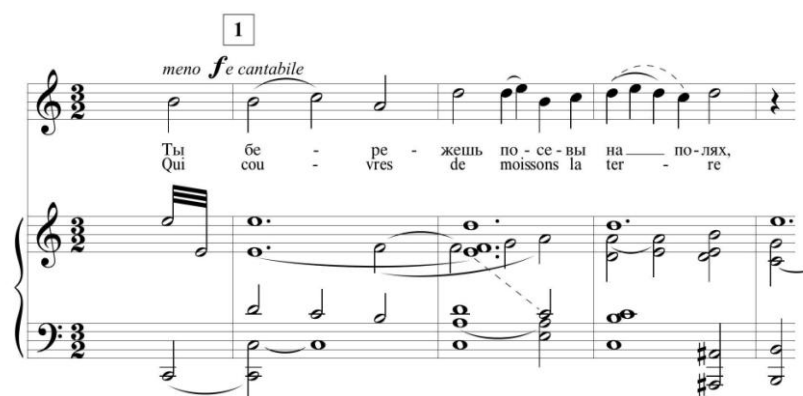
во многих произведениях. Таковы интонации в монологе Тиресия из оперы-оратории «Царь Эдип», в финале «Симфонии псалмов».

**Рисунок 20. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: второй элемент первого монолога Эвмолпа «Богиня щедрая» из I части (такты 3-4)**



Третий элемент в первом монологе Эвмолпа (цц. 1 – 2, см. рисунок 21), основанный на варьировании секундовых интонаций, напоминает знаменный распев, что создает русский православный колорит в музыке. В то же время хоральность, тембры духовых инструментов (валторн, гобоев, кларнетов) создают впечатление звучания органа, что косвенно указывает на связь с протестантским хоралом<sup>289</sup>. Обе аллюзии связаны с христианским богослужением (см. рисунок 21).

**Рисунок 21. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: третий элемент первого монолога Эвмолпа «Богиня щедрая» из I части (фрагмент цифры 1)**



<sup>289</sup> Хоральное звучание возникает также в оркестровой партии, сопровождающей монолог Эвмолпа о храме Деметры в III части (цц. 203 – 205).

Еще один интонационный пласт, к которому апеллирует Стравинский – барочная риторика, выступающая скорее как знак погружения в прошлое, обращения к традиции как таковой, что придает особую многомерность содержанию и «освящает» его дыханием старины. Фигура креста как символа искупительной жертвы (ц.1 – т.2, ц.2 – т.2) и фигура *circulatio*, имеющая значение вращения (ц.1 – т.3; ц.4 – тт. 3-4), обнаруживаются в вокальной партии первого монолога Эвмолпа. Введение риторических фигур можно трактовать как предсказание оракулом добровольной жертвы Персефоны ради вечного круговорота Жизни и Смерти. В этом проявляется главная идея аграрно-космогонического мифа, реализуемого через мистерию (см. рисунок 21, ц.1 – тт. 2-3). Наиболее зримо эта идея воплощается в другом монологе Эвмолпа, завершающем I часть произведения, где жрец предсказывает Персефоне, что она будет царствовать в мире Смерти: «Персефона, народ тебя ждет. Весь бедный, жалкий народ, который не знает надежды, который не радуется весне» (цц. 46–58). Настойчивое обращение Эвмолпа к Персефоне в начале монолога – «народ тебя ждет!» – сопровождается четырехкратным повторением восходящего глиссандирующего оборота у низких струнных инструментов и фортепиано, который близок барочной фигуре восклицания – *exclamatio* (ц. 45, т. 3 – ц. 46). Драматический характер предсказания подчеркивает риторическая фигура в «знаковом» *c-moll*: это тема креста «*es-f-d-es*» на словах «народ тебя ждет» (ц. 45, т. 4 – ц. 46, т. 1. См. рисунок 22) и «*c-d-b-c*» на словах «который не знает надежды» (ц. 47, т. 3).

**Рисунок 22. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: монолог Эвмолпа «Персефона, народ тебя ждет» из I части (фрагмент цифр 45-46)**

*Alla breve* (♩=50)

ЭВМОЛП  
EUMOLPE

46

Пер - се - фо - на! Те - бя на - род ждет! —  
Per se - phone un peu - ple - t'at tend, —

Мрачную атмосферу сгущает фигура *catabasis* «c-b-a-as-g-ges» (ц. 56, т. 3 — ц. 57) в партии басового кларнета на словах «будешь царствовать над теньями».

В ряду знаков мотива Смерти обращает на себя внимание длительно звучащая оstinatная ритмическая фигура (четыре шестнадцатых и четверть), напоминающая «лексему» Судьбы (ц. 49, т. 4 и далее. См. партию оркестра на рисунке 23).

**Рисунок 23. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фрагмент партии оркестра из монолога Эвмолпа «Персефона, народ тебя ждет» (фрагмент цифры 49)**

8va-----

Избранный композитором тембр тенора для вокальной партии жреца, а также высокие голоса смешанного (сопрано, тенора) и детского хоров (дисканты) в конце сочинения образуют особый ассоциативный ряд. Здесь вспоминается

давняя традиция пения высокими «ангельскими» голосами в храмах Западной Европы. Известно, например, что И. С. Бах неукоснительно ей придерживался. Он использовал высокий тенор для партии Евангелиста в Страстях, а также писал высокие сольные партии в своих духовных сочинениях только для певчих-мальчиков<sup>290</sup>.

Обращение Стравинского к традиции католического церковного пения нашло свое отражение в «Симфонии псалмов», в которой также звучит детский хор. Известно, что для хора мальчиков Стравинский первоначально предполагал написать свою Мессу. Между тем, композитор прибегнул в этом произведении к тембровой персонификации божественных ипостасей, наделяя тембром детского альты партию Бога Отца, дисканта – Бога Сына<sup>291</sup>. В отличие от I части «Симфонии псалмов», где детский хор звучит в «настойчивой» манере (взывание грешника к небесному милосердию), в «Персефоне» последний монолог Эвмолпа с хором (цц. 257 – 258) воспринимается как олицетворение соборного действия, где люди и боги воссоединяются в духовном родстве (см. рисунок 24).

<sup>290</sup> Друскин М. С. Пассионы И. С. Баха. Л., 1972. С. 4.

<sup>291</sup> См. Дьячкова Л. С. Проблема неоканона в Мессе Стравинского // Стравинский в контексте времени и места : материалы науч. конф. : сб. науч. тр. М., 2006. Сб. 57. С. 70, 72.

Рисунок 24. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: монолог Эвмолпа с хором «Вот так к страдальцам изможденным» из III части (фрагмент цифр 257-258)

Un poco più mosso (♩ = 72)

257 ЭВМОЛП  
EUMOLPE

Вот так к стра- даль-цам из-мож-ден-ным ни-схо-дишь мол-ча ты в А - ид... В ру ках све-  
Ain - si vers l'om-bre sou - ter - rai - ne Tu t'a - che - mi - nes a pas lent Por-teu - se

S.  
Contr.

*p* sempre legato

258

Э.  
Е.

тиль - ник твой заж - жен - ный во мра - ке веч-ном чуть го - рит...  
de la torche et rei - ne Des va - stes pa - ys som - no - lents.

тиль - ник твой заж - жен - ный во мра - ке веч-ном чуть го - рит...  
de la torche et rei - ne Des va - stes pa - ys som - no - lents.

Возвышенно-молитвенный образный строй монологов Эвмолпа усиливается включением колокольной звучности, являющейся неперенным атрибутом христианского богослужения. Значение колокольности в творчестве Стравинского еще в период «Соловья» и «Свадебки» отмечал Б. В. Асафьев<sup>292</sup>. На это также указывают Г. С. Алфеевская<sup>293</sup>, Т. Н. Левая<sup>294</sup> и другие. Стравинский создает обобщенный образ звучания колоколов. Четырехкратное звучание оркестровой интрады в начале произведения (на динамике *sff* с дополнительным акцентом) ассоциируется с колокольным набатом. Впечатление удара колокола создают одновременно звучащие рояль, ксилофон, арфа и струнные инструменты. Колокольный гул имитируют выдержанная педаль тромбонов и тремолирующие звуки рояля (см. рисунок 19). Подобный выразительный комплекс в создании «колокольности» встречается также в I части (ц. 12) и финале (цц. 1 – 2, 22 – 28) «Симфонии псалмов».

Колокольный эпизод возникает в последнем монологе Эвмолпа «Твой долг – принести теньям немного дневного света» (цц. 257 – 262) в финале произведения. Здесь такой же тембровый состав. Формулу раскочки имитируют струнные<sup>295</sup>, а тянувшийся гул от удара колокола создает педаль духовых инструментов (см. рисунок 24). Эвмолп, предсказывая очередной переход Персефоны в царство Аида, являет собравшемуся народу свою пророческую ипостась жреца-оракула (цц. 258 – 262). На словах «к подземным теньям ты спускаешься медленным шагом» возникает нисходящий хроматический ход у виолончелей и контрабасов – *passus duriusculus*, являющийся в барочной риторике аффектом глубокой скорби и страдания, символом трагического нисхождения (погребения): возроденная Персефона будет вновь и вновь спускаться под Землю во имя рождения нового

<sup>292</sup> Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. С. 86, 135.

<sup>293</sup> Алфеевская Г. С. О «Симфонии псалмов» И. Стравинского (к проблеме «неоклассицизма») // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 263.

<sup>294</sup> Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 32.

<sup>295</sup> Как пишет Е. В. Герцман, в ветхозаветные времена, «звуковой фон для пророчества создавал струнный инструмент, усиливающий эмоциональное воздействие проговариваемых или пропеваемых пророческих слов» (Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета : беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М., 1996. С. 23).

цикла Жизни. Соло Эвмолпа с хором, звучащие в предельно медленном темпе на фоне приглушенной динамики оркестра, создают впечатление присутствия «во вне». Стравинский словно переносит действие в плоскость Иного Бытия – вечной смены форм Жизни и Смерти (см. рисунок 24: ц. 257, тт. 3-4).

«Персефона» Стравинского-Жида – одно из уникальных музыкально-художественных творений XX века, соединяющее в себе черты языческой и христианской моделей мистерии. Наиболее очевидно просматриваются признаки Элевсинских мистерий, что обусловлено, в первую очередь, аграрно-космогоническим мифом, легшим в основу содержания произведения. Авторами условно воспроизведена их структура, с разделением на Тайную часть с Посвящением в тайны Смерти (I и II действия сочинения) и Всенародную часть, прославляющую Воскрешение и вечную Жизнь (III действие). Мистериальность, связанная с языческим священнодействием, выражается также в трактовке персонажей. Особое значение приобретает сопоставление посвященных (жрец Эвмолп) и непосвященных (тени) в мистерии. Черты средневековой христианской мистерии выявляются через отказ авторов от сюжетного мотива похищения Персефоны и замену его идеей сострадания и добровольного нисхождения в Аид.

Соединение двух моделей опирается, как было показано, на архетипические свойства мистерии – общие признаки, объединяющие обе модели. К таковым относится архетипическая идея нерасторжимости Жизни и Смерти или идея Умирания и Воскрешения. Она утверждается в сочинении (как в либретто, так и в музыке) через мотивы-символы Сна и Видения, Нарцисса и Граната, Света и Зерна.

Архетипические признаки мистерии обнаруживаются в музыкальной интерпретации персонажей. 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. Композитор, равно как и либреттист, намеренно соединяют две модели воедино, подчеркивая архетипическую идею вечной актуальности высоких нравственных истин.

### 3.2 Мифопоэтическая логика в художественно-образной системе «Персефоны»<sup>296</sup>

Модус мистериальности в «Персефоне» И. Ф. Стравинского выражается во многом благодаря законам мифопоэтической логики, которые находят отражение в художественно-образной системе произведения<sup>297</sup>, развернутой в музыкальной драматургии<sup>298</sup>. Это обусловлено сюжетом сочинения, содержание которого, как уже говорилось, имеет архаическое происхождение, уходящее в историю Элевсинских мистерий, а также более ранних священнодействий Древнего Востока<sup>299</sup>. Представим в виде схемы (рисунок 25) структуру художественно-образной системы «Персефоны» с точки зрения признаков мифологического текста.

<sup>296</sup> В параграф вошел текст вышеуказанной дипломной работы Ю. А. Курановой, касающийся проблемы воплощения мифа в музыке и либретто произведения (Куранова Ю. А. Указ. соч. С. 110-126). Материал частично опубликован в статьях: Куранова Ю. А., Шамова О. В. Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского // Музыка в свете современных исследований. Волгоград, 2012. Ч. 2. С. 74-94; Куранова Ю. А. Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского // Исследования зарубежной и отечественной музыки : сб. научных статей и материалов. Волгоград, 2013. Ч. 3 : Музыкальное содержание : современный взгляд на вечные темы. С. 130-153.

<sup>297</sup> Художественно-образная система представляет собой совокупность поэтических, жанровых, стилевых характеристик образов в их взаимодействии.

<sup>298</sup> Проблемам музыкальной драматургии посвящена обширная музыковедческая литература. Назовем лишь некоторые труды, посвященные проблеме музыкальной драматургии: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. 376 с.; Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1977. 322 с.; Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы : на материале классического наследия. Л., 1952. 344 с.; Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 2010. 254 с.; Селицкий А. Я., Демина И. К. Основы музыкальной драматургии. Ростов н/Д., 2008. 72 с.; Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. 447 с.; Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984. 144 с.

В данной работе, согласно определению В. П. Бобровского под музыкальной драматургией понимается «организованный (на основе диалектической триады или иного принципа) процесс сопоставления и развития воплощенных в музыке типов выразительности и психологических состояний» (Бобровский В. П. О драматургии скрябинских сочинений // Статьи. Исследования. М., 1988. С. 150). Приведем также определение Л. П. Казанцевой, где музыкальной драматургией называется «процесс взаимодействия музыкальных образов» (Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань, 2001. С. 193).

<sup>299</sup> О взаимосвязи мистерии и мифа см. введение и первый параграф первой главы.

**Рисунок 25. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: схема художественно-образной системы произведения**



В центре мифологической системы, на перекрестии Жизни и Смерти, находится Персефона. Художественно-образная система векторно делится на условные «верх» — живой мир и «низ» — неживой мир. Нимфы, Деметра, Триптолем-Демофонт, живой народ — это «верх» системы, внутренне контрастный, так как делится на божественные и человеческие образы. Плутон, властвующий над тенями и данаидами — «низ» системы.

«Вертикаль» в художественно-образной системе содержит противопоставление двух мужских образов — земного жениха Персефоны Триптолема-Демофонта и ее супруга Плутона. «Горизонталь» формируют Меркурий и Эвмолп — посредники между двумя мирами: живым (земным) и неживым (подземным). Таким образом, художественно-образная система «Персефоны» отражает мифологическую структуру, основанную на единстве противоположностей — «живого — неживого», «женского — мужского», «божественного — человеческого».

«Вертикаль» и «горизонталь» графически образуют фигуру креста — одного из древнейших символов миропорядка (древа мирового, пронизывающего все уровни бытия)<sup>300</sup>. Персефона, находящаяся на этом перекрестии, каждый год проходит путь умирания (схождение в Аид) и воскрешения (восхождение на

<sup>300</sup> Топоров В. Н. Крест // Мифы народов мира : энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 12-14.

Землю). Сострадание Персефоны к теням, ради которых она спускается в Аид, позволяет рассматривать крест и как христианский символ жертвенности.

Идея вечного круговорота Жизни и Смерти, повторяемости циклических процессов, заложенная календарно-космогоническим мифом о Персефоне, выражается в фигуре круга (шара, сферы) как символа Космоса – высшего совершенства. Показательно высказывание А. Ф. Лосева: «Космос должен быть совершенным и прекрасным и ни от чего не зависеть; он должен быть всюду подобным себе, то есть везде возвращаться к самому себе, и поэтому он есть шар»<sup>301</sup>.

Сюжет «Персефоны» разворачивается согласно мифологической логике. Последняя многократно исследовалась<sup>302</sup>. О. А. Краснова, в частности, считает, что механизм мифологической логики проходит несколько этапов, преследуя «очистительную цель ... катарсис <...> Это – интуитивное знание; озарение, откровение, симультанное “явление” образа мира»<sup>303</sup>. Достижение катарсиса, как поясняет исследовательница, невозможно без ситуации «ценностного кризиса» или конфликта, возникающего в мироощущении архаического общества. Он, в свою очередь, устраняется посредством ритуала, мистерии. Это единственный «способ достижения всеразрешающей гармонии»<sup>304</sup>.

Итак, представим схему мифологической логики Красновой и спроецируем ее этапы на сюжет «Персефоны» (рисунок 26).

<sup>301</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980. С. 618.

<sup>302</sup> О структурной общности музыки и мифа, ссылаясь на Леви-Стросса, пишет Л. Л. Гервер. Исследователь устанавливает соответствия по четырем критериям. В мифе и музыке схожими оказываются система оппозиций, временная организация, пространственная организация: единство вертикали и горизонтали, отношения трансформации и тождества. См. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001. С. 160-163.

<sup>303</sup> Краснова О. А. О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального // Музыка и миф. М., 1992. Вып. 118. С. 27–28.

<sup>304</sup> Там же. С. 32.

### **Рисунок 26. Схема мифологической логики в сюжете «Персефоны»**

**СИМВОЛ→КРИЗИС→РИТУАЛ→РЕИНТЕГРАЦИЯ→КАТАРСИС→СИМВОЛ**

На этапе экспонирования символа возникает образ Персефоны – богини умирающей и воскресающей природы, олицетворяющей гармонию на земле и в подземном мире.

Кризис связан с запретом на вдыхание аромата нарцисса, нарушение которого приведет Персефону к загробной жизни. Этап Кризиса начинается в сцене предупреждения Персефоны об опасности (I часть: цц. 37–38, 43–44) и завершается предсказанием Эвмолпа о ее будущем царствовании над тенями (I часть: цц. 46–58).

Момент перехода богини в Аид отмечает начало этапа Ритуала-инициации, посвящения Персефоны в тайны смерти: «О, измученный народ теней, ты меня влечешь! К тебе я приду» (II часть: цц. 60–61). Собственно ритуал посвящения происходит в эпизоде с гранатом, по сути, эпизоде бракосочетания Персефоны и Плутона (II часть: цц. 140–151).

Этап Реинтеграции знаменуют видения Персефоны о воспитании матерью Деметрой Триптолема (II часть: цц. 168–175). Именно он становится тем смыслом жизни, ради которого богиня возвращается на землю: «О, мой жених земной, лучезарный Триптолем, который меня зовет, я иду. Я твоя, я тебя люблю...» (II часть: цц. 183–184).

С возвращением Персефоны на землю возникает очередной этап Символа (III часть), этап восстановления утраченной гармонии, одновременно замыкающий и отмечающий исходное звено мифологической цепочки. Тем самым, события в «Персефоне», как в любом мифе, имеют «некую конечную точку, к которой катится ... “круговое”, циклическое время»<sup>305</sup>. Кроме того, они отражают структуру Элевсинских мистерий, о которой отдельно говорилось в предыдущем параграфе.

---

<sup>305</sup> Там же. С. 27.

Мифологическая основа в «Персефоне» Стравинского усматривается не только в художественно-образной системе и логике развития событий, но и через ряд признаков мифологического текста: таковы двойничество, полисемичность (многозначность) действующих лиц, рассредоточенный тематизм<sup>306</sup> и симметричность структур.

Двойничество Персефоны заключается в исполнении ее роли по замыслу авторов двумя актрисами: чтицей, партия которой представляет собой мелодекламацию, и танцовщицей<sup>307</sup>. В этом проявляется, с одной стороны, следование Стравинского современным тенденциям в искусстве, с другой – преемственность к древним традициям. Как пишет И. В. Шугайло, «в синкретическом жанре Элевсинских мистерий танцующий герой (женский молодой Бог) обязательно должен был быть молчащим и иметь своего “двойника” в образе комментатора-нарратора, выполняющего другую “художественную” функцию, например, рассказчика-спикера»<sup>308</sup>.

Образ Персефоны вбирает множество смысловых ракурсов: Весна, дочь Деметры, невеста пахаря Триптолема, супруга Плутона, царица в мире мертвых.

Эвмолп также полисемичный герой: он одновременно жрец-оракул, рассказчик-комментатор, непосредственный участник действия. Время от

<sup>306</sup> О рассредоточенном тематизме как специфичном для мифологического текста пишет В. Б. Валькова. См. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – Мышление – Культура. Н. Новгород, 1992. 161 с.

Понятие «рассредоточенный тематизм» в музыковедении трактуется, как правило, в паре с понятием «концентрированный тематизм». Согласно толкованию Вальковой, концентрированная форма «предполагает возникновение движения из первоначального импульса, который задает все основные особенности этого движения. В музыке такой тип развития представлен процессом раскрытия, развертывания какой-либо одной, концентрированно выраженной, классической темы» (Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. М., 1978. Вып. 3. С. 181). Относительно рассредоточенного тематизма исследовательница пишет, что «форма соотношения импульса и развития связана с постоянным стимулированием процесса цепью импульсов, вместе составляющих определенную систему. Рассредоточенный тематизм в музыке как раз и представляет собой такого рода систему “импульсов”, рассредоточенных по всей ткани сочинения» (Там же). Т. Ю. Чернова предлагает более лаконичное определение понятию «рассредоточенный тематизм»: «система тем и тематических материалов (то есть тематическая организация), “распыленная” в “интонационно-фактурном пространстве”» (Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984. С. 123). Среди близких по смыслу терминов назовем также «интонационную “рассадку”» Б. М. Ярустовского и «тему-эмбрион» В. П. Бобровского.

<sup>307</sup> Ида Рубинштейн, прославившаяся, прежде всего, как танцовщица, исполнила непривычную для себя разговорную роль Персефоны. Об этом см.: Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 197. Подобное сценическое решение привносит черты условного эпического театра, теория которого разработана Б. Брехтом, а в русской культуре – В. Мейерхольдом. Например, у Брехта – Вайля в пьесе «Анна - Анна» в I части главная роль исполняется певицей, во II части – танцовщицей.

<sup>308</sup> Шугайло И. В. Метафизика танца // Миф. Музыка. Обряд. М., 2007. С. 230.

времени Эвмолп примеряет на себя «маску» того или иного мимического персонажа, озвучивая их немые партии. Принцип полисемии в произведении обусловлен календарно-земледельческим мифом. По наблюдению И. В. Шугайло, в мифе Божество Земледелия представлено в трех лицах: «Старый Бог (Деметра), то есть Прошлое, молодой Бог в своем “женском” обличье (Персефона) и Бог земледелия в мужском обличье (Триптолем)»<sup>309</sup>.

Прием повтора как один из признаков мифологического текста проявляется в либретто всех частей «Персефоны» на уровне структуры, вербальных фраз, сюжетных единиц. В одних случаях повторы касаются отдельных слов, как, например, в хоре теней из II части: «Еще дремлющая, еще дремлющая, дремлющая в полусне она прижимает, прижимает к своему сердцу нарцисс, чей аромат ее завоевал, ее завоевал и ее жалость» (цц. 74–80).

В других случаях могут повторяться целые фразы внутри или между построениями. Например, во втором хоре нимф три раза повторяется фраза: «Поддайся, поддайся, более не ожидая самого доброго совета, и позволь будущему нежно завладеть тобой» (цц. 23–30). Нередко возникают смысловые связи между частями. Наиболее важную роль в этом отношении играет фраза «Приди, поиграй с нами, Персефона» из первого хора нимф (цц. 17–22, цц. 44–45). В данном эпизоде нимфы заклинаят Персефону остаться на земле, шестикратно повторяя приведенное словосочетание. В другом смысловом контексте эта фраза появляется в конце I части в партии Эвмолпа, когда жрец призывает Персефону отправиться в подземный мир: «Приди, приди, ты будешь царствовать, будешь царствовать над теньями» (цц. 55–58).

Во II части произведения образы теней парадоксальным образом сближаются по драматургической роли с нимфами. Ключевую роль в этой ситуации играет приведенная выше фраза. Так, в хоре теней «Поговори, поговори с нами о весне, бессмертная Персефона» (ц. 100) возникает явная перекличка: слово «поиграй» заменено на «поговори». В свою очередь, хор теней (хор

<sup>309</sup> Там же.

«измученного народа» царства мертвых) корреспондирует с хором народа из III части: «Говори, Персефона, Расскажи, что от нас скрывают зимы <...> Скажи, что ты увидела в аду?» (цц. 243–249). Тени грезят о весне, о земле, в то время как люди задаются извечным вопросом о Жизни после Смерти.

Мифологическое мышление композитора проявляется на тематическом уровне. Такие формообразующие приемы, как прорастание музыкального материала из интонационного зерна-ячейки, вариантность развития, комбинаторный тип построения разделов формы, то есть слагаемые рассредоточенного тематизма<sup>310</sup>, также связаны с мифологическим законом повторности. Рассмотрим некоторые примеры.

Из начального мотива возникает, например, первый хор нимф в I части (цц. 7–22). Вокальная линия рождается из начального звука «g», вокруг которого разворачивается в дальнейшем (см. рисунок 27).

---

<sup>310</sup> Рассредоточенный тематизм направлен на интуитивное восприятие, в отличие от концентрированного тематизма, который отчетливо осознается и легче запоминается. Рассредоточенный тематизм – достаточно универсальное средство, обеспечивающее единство музыкальной ткани в произведении. Сама его природа мифологична, как в глубине своей мифологична любая музыка. Однако когда он сочетается с мифологическим сюжетом, символикой, типичными мотивами, симметрией и другими принципами мифологической логики, он приобретает особое значение. Стравинский намеренно культивирует рассредоточенный тип тематизма в тех произведениях, которые связаны с мифом.

**Рисунок 27. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор нимф  
«Просим, будь с нами здесь» из I части (фрагмент цифр 7-9)**

7 (♩ = 88)

Soprani

Contralti

*p* >

Про -  
Re -

(♩ = 88)

*p*

8

- сям,      будь с на - ми здесь,      о - стань - ся здесь, прин - цес - са  
- ste,      Reste a - ves nous,      reste a - ves nous, Prin - ces - se

9

Пер - се - фо - на!      О - стань - ся здесь...      Те - бя вру - чи - ла нам  
Per - se - pho - ne!      Reste a - ves nous...      Та ме - ре De - me - ter,

Начальный элемент первого монолога Эвмолпа – *e-dis-e-d-h-h* (ц. 0, тт. 1–2) в модифицированном виде становится основой небольшого соло жреца «На лугах, что цветут весною» – *cis-d-h-a* (ц. 34, т. 2). Сравним фрагменты (см. рисунок 28 и рисунок 29).

**Рисунок 28. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: первый элемент первого монолога Эвмолпа «Богиня щедрая» из I части (такты 1-2)**

ЭВМОЛП  
EUMOLPE

Бо - ги - ня щед - ра - я,  
De - esse aux mil - le noms,

Ф-п.

*ff p sub.*

*ff p sub.*

$\text{♩} = 72$

**Рисунок 29. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: монолог Эвмолпа «На лугах, что цветут весною» из I части (фрагмент цифры 34)**

ЭВМОЛП  
EUMOLPE

35

На лу - гах, что цве - тут вес - но - ю, всех ми - ле - е нар - цисс ду - ши - стый.  
De tou - tes les fleurs du prin - temps Le nar-cisse est la plus jo - li - e.

На лу - гах, что цве - тут вес - ной, всех ми - ле - е нар - цисс ду - ши - стый.  
De tou - tes les fleurs du prin - temps Le nar-cisse est la plus jo - li - e.

На лу - гах, что цве - тут вес - ной, всех ми - ле - е нар - цисс ду - ши - стый.  
De tou - tes les fleurs du prin - temps Le nar-cisse est la plus jo - li - e.

*dolce p*

*dolcecantabile*

8va -

На музыкальном материале первого монолога Эвмолпа (цц. 0–6) строятся многие его сольные эпизоды (цц. 71–73, цц. 198–205, цц. 257–262).

Рассредоточенный тематизм весьма четко обнаруживается при сравнении хора нимф «Утреннее упоение» (ц. 23, т. 1, рисунок 30) и хора народа из III части «Каждый жест тебя освобождает» (ц. 232, т. 1, рисунок 31). В основе обоих хоров лежит малосекундовый мотив.

**Рисунок 30. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор нимф «Утреннее упоение» из I части (фрагмент цифр 23-24)**

ПЕРСЕФОНА: Я слушаю... и, как мечты,  
Летят песни первого дня света!  
PERSEPHONE: *Je t'ecoute de tout mon coeur*  
*Chant du premier matin du monde...*

23 ♩=66 (♩=132) *leggero e marc.*

*(lunga ad lib.)*

Pa - дость в час, час рас - све - та, нам си - я -  
l - vres - se ma ti - па - ле, Ra-yon nais

*leggero e marc.*

♩=66 (♩=132)

*(lunga ad lib. con la parte)* *p dolce*

24

- et sant, при - вет - но, се - реб - рясь, как ру - чей... Без раз - ду  
sant, пе - та - le, Ruis - se - lant, de li - queur. Ce - de sans

Рисунок 31. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор народа  
«Каждый жест тебя освобождает» из III части (фрагмент цифр 232-233)

232

Каждый шаг ве-  
Cha-que ges - te -

дет к сво бо - де,  
te de - ga - ge

в тан це лег - ком при -  
Et ta dan - se est un

ве ты шлешь всей при - ро де и по - кой,  
lan - ga - ge qui pro - ra - ge le bon - heur,

*p legg.*  
*una corda al' segno* ✱

*p scherzando*  
*simile*

*sempre simile*

233

*p dolce cantabile*  
*stacc. sempre*

Важную конструктивную функцию выполняет краткий мотив (ч.4 – б.3 – ч.4 в ц. 59, т. 4) из вступления ко II части (см. рисунок 32).

**Рисунок 32. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фрагмент партии оркестра из вступления ко II части (фрагмент цифры 59)**



Полифоническим приемом стретты этот мотив возникает в ц. 161 в партиях фортепиано и хорового речитатива «Она ищет повсюду» (см. рисунок 33).

**Рисунок 33. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фрагмент партии фортепиано и хора «Она ищет повсюду» из II части (цифры 161)**

161

S.  
О - на и - щет вез - де сво - ю дочь Пер - се - фо - ну.  
...Re - de - man - der par - tout Per - se - rho - ne per - du - e.

Contr.  
О - на и - щет вез - де сво - ю дочь Пер - се - фо - ну.  
...Re - de - man - der par - tout Per - se - rho - ne per - du - e.

T.  
О - на и - щет вез - де сво - ю дочь Пер - се - фо - ну.  
...Re - de - man - der par - tout Per - se - rho - ne per - du - e.

(p)

Повторность на расстоянии – связность мифологического текста – организует тематический процесс в крупных разделах, вплоть до строения целой части, что придает композиции ощущение соразмерности. Например, на

значительном удалении друг от друга повторяются целые фразы: тема первого хора нимф «Приди, приди, поиграй с нами» (ц. 17, рисунок 34) звучит в качестве реминисценции<sup>311</sup> в конце I части в ц. 45 (рисунок 35).

**Рисунок 34. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор нимф «Приди, приди, поиграй с нами» из I части (фрагмент цифры 17)**

Figure 34 shows a musical score for a vocal duet (Soprano and Contralto) and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The vocal parts have lyrics in Russian and French. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

**Lyrics:**

**S.** Ждем! Виенс, Бу - дем иг - рать мы сто - бо - ю вме - сте, Пер - се - фо - на!  
**Contr.** Viens, viens, joue a - ves nous, viens, joue a - ves nous, Per - se - pho - ne,

**Рисунок 35. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор нимф «Приди, приди, поиграй с нами» из I части (фрагмент цифры 45)**

Figure 35 shows a musical score for a vocal duet (Soprano and Contralto) and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The vocal parts have lyrics in Russian and French. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

**Lyrics:**

**S.** Ждем, о - стань - ся с на ми! Иг - рать мы бу - дем, Пер - се - фо - на!  
**Contr.** Viens, viens, joue a ves nous. Viens, joue a ves nous, Per - se - pho - ne.

<sup>311</sup> По определению В. Фрадкина, «реминисценция – это перенос какого-либо образа (темы) из одной части произведения в другую, как бы напоминание музыкального образа (темы) о себе» (Фрадкин В. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма (некоторые вопросы теории) // Проблемы музыкальной науки. М., 1979. Вып. 4. С. 194).

Примером реминисценции может служить также тема сострадания Персефоны к теням из I части (ц. 41, рисунок 36), появляющаяся в конце произведения в момент решимости Персефоны вновь спуститься в Аид (ц. 253, рисунок 37).

**Рисунок 36. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: тема сострадания Персефоны к теням из I части (фрагмент цифр 41-42)**

*Ancora meno* (♩=50) 41

ПЕРСЕФОНА: Я вижу на лугах среди белых лилей, бледны, тревожны и  
 PERSEPHONE: Je vois sur des pres semes d'asphodeles Des ombres errer

*dolce* *p* *ma marcato*

42

печальны, блуждают скорбно толпы теней... Как труден, страшен  
 lentement. Elles vont plaintives et fideles. Je vois errer tout un

путь их дальний... Любви, надежды им не знать!...  
 peuple sans esperance, Triste, inquiet, decolore.

**Рисунок 37. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: тема сострадания Персефоны к теням из III части (фрагмент цифр 253-254)**

чувства сострадания. Тебя я не забуду, твоя любовь прекрасна. Но я туда идти  
*ou je sais l'on souffre. Crois-tu qu'impunement se penche sur le gouffre De l'enfer douloureux un coeur*

254

согласна не по приказу, а по доброй воле. Меркурий за мной придет. И не закон  
*iure d'amour? J'ai un ce qui se passe et se derobe au jour Et ne puis t'oublier, verite desolante. Mercure que*

Один из наиболее распространенных приемов повтора – ритмическое остинато и органные пункты, которые пронизывают музыку многих эпизодов. Среди них: первый хор нимф (ц. 7), хор «Не срывай этот цветок, Персефона!» (ц. 43, рисунок 38), крайние разделы Сарабанды<sup>312</sup> (ц. 124, рисунок 39), монолог Эвмолпа «Так ребенок процветает и радуется жизни» (ц. 171, рисунок 40), хор народа «Время пришло» (ц. 218). Приведем нотные примеры некоторых из них на рисунках 38, 39, 40.

<sup>312</sup> «Сарабандой» Стравинским назван оркестровый эпизод из II акта (цц. 124–136). См. Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 197.

Рисунок 38. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор «Не срывай этот цветок, Персефона!» из I части (фрагмент цифры 43)

43

S.  
*p*  
Тот цве-ток не на-до рвать,  
Ne cueil-le pas cet-te fleur  
Пер-се-фо-на!  
Per-se-pho-ne!  
Ес-ли бро-сишь взгляд,  
De-fends-toi tou-jours

Contr.  
*p*

*pp*  
*staccatissimo*  
*simile*

Рисунок 39. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: сарабанда из II части (фрагмент цифр 124-125)

Tempo: ♩=60

*ff* (*marcatissimo*)  
*ff*  
*mf* (*e sempre molto staccato*)  
*mf*  
*poco sf*  
*sf p sub.*

125

**Рисунок 40. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: монолог Эвмолпа «Так ребенок процветает и радуется жизни» из II части (фрагмент цифры 171)**

171

Э.  
Е.

чтоб ре - бен - ка ра - стить — бо - жест-вен - но чу - дес - ным.  
Ain - si l'en - fant pros - pe - re et sou - rit a là vi - e.

*simile*

Вариантная повторность проявляется в «Персефоне» и на ладотональном уровне. Композитор использует тональности первого родства по отношению к *e-moll*: *G-dur* (ц. 7, ц. 102), *a-moll* (ц. 185), *C-dur* (ц. 140), *h-moll* (ц. 82), *D-dur* (ц. 23, ц. 74, ц. 118). Каждая из перечисленных тональностей на разных участках музыкального материала Стравинским дается в одноименном или однотерцовом вариантах. Так, главная тональность переосмысливается в *E-dur* (ц. 94) и *Es-dur* (ц. 164). Параллельная тональность встречается как *g-moll* (ц. 37, ц. 43) и *Ges-dur* (ц. 41, ц. 250). Субдоминанта предстает как одноименный *A-dur* (ц. 173), а доминанта как однотерцовый *B-dur* (ц. 224). Параллель субдоминанты звучит как *c-moll* (ц. 46, ц. 207) и *cis-moll* (ц. 63). Параллель минорной доминанты возникает в одноименном виде *d-moll* (ц. 125).

В «Персефоне» Стравинского мифологическая основа текста проявляется через симметричность структур на уровне формы отдельных номеров и на макроуровне – форме всего произведения.

Второй хор нимф «Утреннее упоение» (I часть: ц. 23), монолог жреца «Ты пришла, чтобы царствовать» (II часть: ц. 119), вступление к III части (цц. 184–197)

представляют собой простую трехчастную репризную форму. Сарабанда с включением намека на буги-вуги<sup>313</sup> (II часть: цц. 124–136) оформлена композитором в простую двухчастную репризную форму. Вариантно-строфическая форма встречается в первом (I часть: цц. 0–6), заключительном монологах Эвмолпа (III часть: цц. 257–262), первом хоре нимф «Останься с нами, Персефона» (I часть: цц. 7–22). В концентрической форме звучит вступление ко II части (цц. 59–73), где осью симметрии является средний раздел, в котором звучит названная Стравинским «немая маршевая ария Плутона у гобоя и басовых инструментов» (цц. 63–66)<sup>314</sup>; остальные разделы построены в зеркальном отражении:  $A\ B\ C\ B_1\ A_1$ <sup>315</sup>.

Симметрия проявляется на уровне общей структуры произведения. Арка<sup>316</sup> возникает между I и III частями, место действия в которых – земной мир, то есть мир живых. Центром симметричной структуры становится II часть – подземный мир.

В крупном плане можно усмотреть структуру, напоминающую двухтемное рондо –  $AB\ A\ AB$ , где «A» – три монолога Эвмолпа, содержащие неизменную фразу «Так нам рассказывает Гомер» в начале каждой из частей<sup>317</sup> (см. рисунки 41, 42, 43).

<sup>313</sup> Помимо интереса к истории, к самопознанию культуры, реконструкции стилей великого прошлого, Стравинский вступает в диалог и с современными ему стилями. По его собственному признанию, «два кларнета в средней части сарабанды на десятилетие предвосхитили буги-вуги» (Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 198).

<sup>314</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 197. Напомним, Плутон в произведении не имеет индивидуальной партии и только упоминается в речи действующих лиц.

<sup>315</sup> **A**: ц. 58, тт. 4–5 – ц. 59, т. 1; **B**: ц. 59, т. 2 – ц. 62; **C**: ц. 62, т. 3 – ц. 66; **B<sub>1</sub>**: ц. 66, т. 4 – ц. 69, тт. 1–2; **A<sub>1</sub>**: ц. 69, т. 3 – ц. 70, тт. 1–2.

<sup>316</sup> По определению Фрадкина, «арка» – это «прием *обрамления* всего произведения, его частей или разделов формы одинаковым музыкальным материалом» (Фрадкин В. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма (некоторые вопросы теории) // Проблемы музыкальной науки. М., 1979. Вып. 4. С. 194).

<sup>317</sup> Во всех случаях повторяется не только вербальная фраза, но и мелодическая интонация последних трех тактов из ц. 6 – «*g-ais-h-e-fis-g-a-h-h*».

**Рисунок 41. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фраза Эвмолпа «Так нам рассказывает Гомер» из I части (фрагмент цифры 6)**



**Рисунок 42. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фраза Эвмолпа «Так нам рассказывает Гомер» из II части (фрагмент цифры 71)**



**Рисунок 43. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фраза Эвмолпа «Так нам рассказывает Гомер» из III части (фрагмент цифры 198)**



«В» – два монолога Эвмолпа (второй из которых с хором), звучащих в конце I (ц. 46) и III частей (ц. 257), имеют прямые по смыслу переклички и вызывают аналогии с Евангелием. Так, автор словно зашифровал, с одной стороны, преемственность древнему языческому мифу, изложенному в гимне Гомера, с другой – христианскому мифу. Сравним эти тексты (см. таблицу 1).

**Таблица 1. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона». Сравнительная таблица текстов двух монологов Эвмолпа: «Ты спустишься» из I части (цифры 46-58) и «Твой долг» из III части (цифра 258)**

| Монолог из I части (ц. 46 – 58):                | Монолог из III части (ц. 258):                                                                 |
|-------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Ты спустишься <...>, чтобы утешить теней     | 1. Твой долг – принести теням <...> паузу их бесконечным рыданиям, их отчаянию – немного любви |
| 2. Твоя молодость сделает их тоску менее темной | 2. Твой долг – принести теням немного дневного света                                           |
| 3. Твоя весна очарует их вечную зиму            | 3. Чтобы весна возродилась нужно, чтобы зерно принесло себя в жертву                           |

Форму рондо в музыкальной композиции «Персефоны» усматривает и Г. С. Алфеевская. Исследователь считает, что рефреном выступают три монолога Эвмолпа с упоминанием о Гомере, а также заключительное соло жреца с хором. Все они обладают тематической и ладотональной общностью, образуя четыре опорных устоя композиции<sup>318</sup>.

На концентрическое строение композиции сочинения, дополнительно подчеркнутое расположением монологов Эвмолпа, обращает внимание А. В. Денисов в монографии «Античный миф в опере первой половины XX века»<sup>319</sup>.

Симметричность в гармоническом языке «Персефоны» реализуется через целотоновый звукоряд. Целотоника в «Персефоне» встречается в «зове Плутона» (цц. 115-116)<sup>320</sup>, а также в вокальной линии сопрано в хоре «Прочь от скорбной паперти» (ц. 222, тт. 3–4, ц. 223, тт. 1–2). Остановимся подробнее на первом

<sup>318</sup> Алфеевская Г. С. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. С. 285.

<sup>319</sup> Среди монологов А. В. Денисов выделяет те, которые звучат в начале и конце I и III частей, а также в начале II части. См. Денисов А. В. Античный миф в опере первой половины XX века. СПб., 2006. С. 175-176.

<sup>320</sup> Отмеченный эпизод звучит на фоне мелодекламации Персефоны: «Кто зовет меня»? , что позволяет условно назвать его «Зов Плутона».

примере. «Зов Плутона» возникает во II части после беседы Персефоны с тенями. Образ подземного супруга богини воплощен инструментальными средствами. Так, небольшой оркестровый эпизод представляет собой последовательность аккордов, в мелодическом контуре которой усматривается нисходящая целотоновая гамма (см. рисунок 44)<sup>321</sup>.

**Рисунок 44. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: зов Плутона из II части (фрагмент цифр 115-116)**

Наиболее близкой «зову Плутона» является сцена похищения Людмилы из финала I действия в опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. Параллель между мифом о Персефоне и «Русланом» Глинки отмечает Б. В. Асафьев: «Роковой увод Персефоны <...> свершается в тот неуловимый миг, когда осень склоняется к земле, когда земля отдала людям плоды свои, когда она, усталая, склоняется ко сну, к покою. Холод и мрак начинают властвовать на ней. Конец произрастанию: богиня плодородия (Деметра, Церера) сама идет искать дочь свою. Зима воцаряется (царство Аида) – Людмила уведена»<sup>322</sup>. Схожими являются и обстоятельства действия: и в том, и в другом случае – это ситуация свадьбы. Плутон призывает богиню совершить обряд обручения через вкушение зерен граната. Собственно «брачная церемония» описывается Эвмолпом во II части (цц. 140–150), в одном из его самых виртуозных монологов «Персефона, смущаясь, отказывается от всех соблазнов».

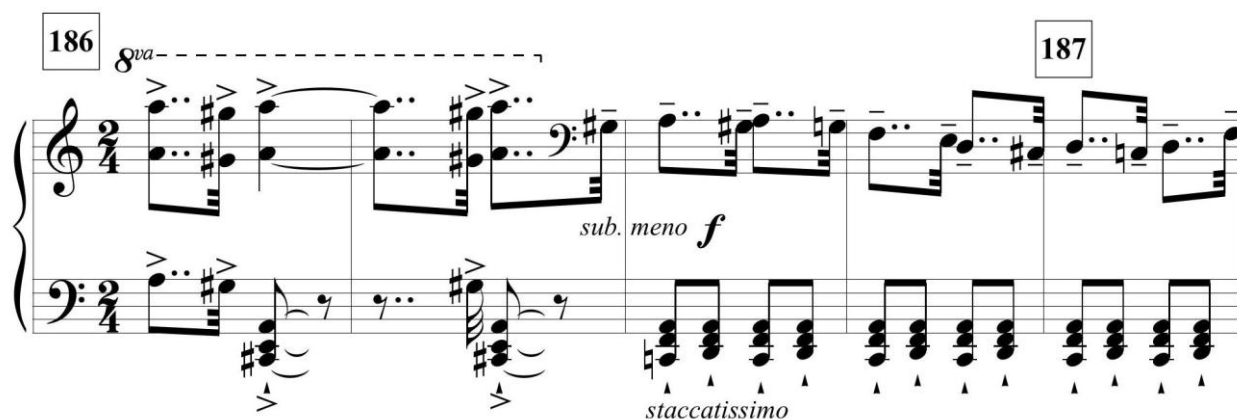
<sup>321</sup> О значении целотоники в русской классической музыке говорилось в предыдущей главе.

<sup>322</sup> Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 28, 30.

Принцип зеркального отражения, связанный с мифологическим законом симметрии, ярко проявляет себя в сценографии произведения. По замыслу композитора, «Персефона-чтица должна стоять на одном месте, противоположном Эвмолпу, и между ними должна создаваться иллюзия движения <...> И костюмом и положением на сцене Деметра должна быть связана с Эвмолпом – своим жрецом»<sup>323</sup>. Эвмолп, в данном случае, выступает как двойник Деметры в мужском обличье.

Прием «отражения» возникает и на тематическом уровне. Во вступлении к III части маршевая тема тромбона из ц. 186 (рисунок 45) звучит в обращенном виде у кларнетов и гобоев в ц. 191 (рисунок 46).

**Рисунок 45. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: маршевая тема тромбона из вступления к III части (фрагмент цифр 186-187)**



<sup>323</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 197-198.

**Рисунок 46. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: партия кларнетов и гобоев из вступления к III части (фрагмент цифр 191-192)**



Итак, универсальные законы мифа выявляются на уровне общей структуры художественно-образной системы произведения со свойственным ей разделением на «живой и неживой» мир, «мужские и женские» полисемичные персонажи. Логика мифа внутри композиции выявляется через принцип повтора, реализующийся через рассредоточенный тематизм, а также через принцип симметрии, с характерными для нее репризными, рондальными, концентрическими формами, арками и иными музыкальными приемами зеркального отражения (целотоника, тематическое обращение).

Завершая исследовательскую интерпретацию мистериальности в «Персефоне» И. Ф. Стравинского–А. Жида, сделаем общие выводы. Апеллируя к творчеству Гомера, Стравинский и Жид сохраняют архетипическую мистериальную идею – вечный круговорот Жизни и Смерти. В результате языческие и христианские представления сливаются воедино, актуализируя глубинные смыслы Бытия.

Мифологичность, как отличительная черта мистериальности сочинения, проявляется на нескольких уровнях: в структуре художественно-образной системы, в вербальном и музыкальном текстах «Персефоны». «Персефона» как пример неоклассического творчества Стравинского является воплощением главенствующих принципов эстетики композитора: преемственность традициям великого прошлого, следование современным тенденциям в искусстве при ярком воплощении собственного стиля. Стремление к Порядку через диалог с великим прошлым, осуществляется приемом «игры с моделью» (выражение А. А. Баевой), с моделью мистерии.

## ГЛАВА 4.

### МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ «ПОТОП»: СРЕДНЕВЕКОВАЯ МОДЕЛЬ МИСТЕРИИ

#### 4.1 Особенности либретто произведения<sup>324</sup>

В музыкальном представлении «Потоп» И. Ф. Стравинского на ветхозаветный сюжет о Ноевом ковчеге для тенора и двух басов *solī*, чтецов, смешанного хора (*Soprani, Alti, Tenori*) и оркестра воплощены дух и принципы строения средневековой модели мистерии<sup>325</sup>. Сочинение 1962-го года, созданное по заказу американской телекомпании CBS (Нью-Йорк)<sup>326</sup>, является третьим целенаправленным и осознанным обращением к мистерии в наследии композитора.

Перед тем как начать анализ либретто, назовем произведения композитора, появившиеся приблизительно в одно время с «Потопом». Это позволит понять некоторые художественные предпочтения Стравинского в позднем периоде творчества.

<sup>324</sup> По материалам данного параграфа опубликована статья. См. Куранова Ю. А. Особенности воплощения мистерии в либретто музыкального представления «Потоп» И. Ф. Стравинского – Р. Крафта // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 1 (35). С. 9-13.

<sup>325</sup> Сведения о сочинениях Стравинского (название, жанровое определение, состав исполнителей, год создания) здесь и далее даются по книге: Савенко С. И. Мир Стравинского. М., 2001. С. 3–104.

<sup>326</sup> Телевизионный показ «Потопа» прошел 14 июня 1962 года. Премьера состоялась благодаря участию New York City Ballet и балетмейстера Дж. Баланчина, режиссера К. Броунинга, художника Р. Тер-Арутюняна, дирижера Р. Крафта. Об этом см. Савенко С. И. Указ. соч. С. 97.

О некоторых преимуществах телевизионной трансляции этого произведения перед его сценической постановкой Стравинский пишет следующее: «Из-за последовательности визуализаций, которую можно немедленно продемонстрировать, композитор в состоянии обойтись без вдохновения увертюры, связующих эпизодов, музыки занавесов. Я использовал лишь одну, две ноты, чтобы подчеркнуть каждую сцену Сотворения, например, и пока я не могу представить произведение на оперной сцене, так как музыкальная скорость явно кинематографическая» (Цит. по: Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк, 1995. С. 136); ««Потоп» сочинен для телевидения в том смысле, что видеомузыкальное время здесь зависит от быстрой смены телевизионного изображения» (Стравинский И. Ф. Публицист и собеседник. С. 184). Тем не менее, известна и сценическая версия «Потопа», предложенная директором Гамбургской оперы Р. Либерманом. Она была осуществлена 30 апреля 1963 года в художественном оформлении Т. Отто и режиссерской постановке Г. Реннерта. Дирижером оркестра был снова Р. Крафт. См. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами : материалы к биографии. М., 2003. Т. 3. С. 66.

В год создания «Потопа» возникает «Антем» («The dove descending breaks the air») для хора без сопровождения на английский текст из цикла Т. С. Элиота «Четыре квартета» (1962), в котором прославляются по сути те же темы, вечные для искусства – жизни и смерти, добра и зла, созидающей любви<sup>327</sup>.

Религиозное содержание свойственно не только «Потопу», но также и другим произведениям Стравинского, написанным в конце 50-х и начале 60-х годов. Темы, сюжеты и образы Священного Писания прорабатываются в «Threni» («Плач пророка Иеремии») для солистов (Soprano, Contralto, 2 Tenori, Basso, Basso profondo), смешанного хора и оркестра на латинский текст из Ветхого Завета (1958), кантате «Проповедь, притча и молитва» («A sermon, a narrative and a prayer») для альты и тенора soli, чтеца, хора и оркестра на английский текст из Нового Завета и Томаса Деккера (1961), священной балладе «Авраам и Исаак» («Abraham and Isaac») для высокого баритона и камерного оркестра на древнееврейский текст из Ветхого Завета (1963). О религиозности Стравинского известно достаточно много, прежде всего, благодаря высказываниям композитора, запечатленным в его литературном наследии<sup>328</sup>. Проблема веры поднимается также в статье А. О. Аракеловой «Стравинский и философские искания в России конца XIX начала XX века»<sup>329</sup>, в монографии В. В. Гливинского «Позднее творчество И. Ф. Стравинского»<sup>330</sup> и других исследованиях.

Творчество Стравинского, рожденное вокруг «Потопа», наполнено сочинениями, относящимися к музыке *in memoriam*. Мемориальность, как известно, была одной из ведущих форм выражения трагизма и величайших утрат XX века. В подобных произведениях композитор чтит память об известных

<sup>327</sup> Напомним сочинения композитора на английские тексты: кантата «Вавилон» (1944), опера «Похождение повесы» (1951), «Кантата» на анонимные тексты из английской поэзии XV-XVI веков (1952), «Три песни из Вильяма Шекспира» (1953), траурные каноны и песнь «Памяти Дилана Томаса» (1954), кантата «Проповедь, притча и молитва» (1961), «Элегия Дж.Ф.К.» (1964), «Совенок и Кошечка» для голоса и фортепиано (1966). О взаимодействии И. Ф. Стравинского с культурой Англии см. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой // Музыкальная Академия. 2010. № 1. С. 141-150.

<sup>328</sup> См. Стравинский И. Ф. Публицист и собеседник. С. 98, 123, 161; Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 181-182, 273-274.

<sup>329</sup> И. Ф. Стравинский : сб. статей. М., 1997. Сб. 18. С. 5-16.

<sup>330</sup> Гливинский В. В. Указ. соч. С. 118-121.

личностях своего времени. К ним относятся «Эпитафия к надгробию князя Макса Эгона Фюрстенберга» («Epitaphium für das grabmal des prinzen Max Egon zu Fürstenberg») для флейты, кларнета и арфы (1959), «Двойной канон памяти Рауля Дюфи» для струнного квартета (1959), «Элегия Дж.Ф.К.» («Elegy for J.F.K.») для баритона или меццо-сопрано, 2 кларнетов и альтового кларнета на английский текст У. Х. Одена в память президента США Джона Фицджеральда Кеннеди (1964), «Вариации памяти Олдоса Хаксли» («Aldous Huxley in memoriam») для оркестра (1964), «Introitus T. S. Eliot in memoriam» («Памяти Т. С. Элиота») для мужского хора и камерного ансамбля на латинский канонический текст из римско-католической заупокойной мессы (1965). К перечисленному примыкает оркестровый «Канон» для вступления к концерту или биса на тему русской народной песни (1965), написанный в память о дирижере Пьере Монте.

К произведениям мемориальной направленности условно можно отнести, созданные в этот период, аранжировки композитора. Среди них «Tres sacrae cantiones» – три духовных песнопения Карло Джезуальдо ди Венозы для смешанного хора без сопровождения на латинский текст, завершенные И. Стравинским к 400-й годовщине со дня рождения Джезуальдо (1959) и «Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad cd annum» («Монумент Джезуальдо ди Венозе к 400-летию») – три мадригала, обработанных для инструментов (1960).

Конец 50-х – начало 60-х годов – это время, когда определяется индивидуальный серийный стиль Стравинского. Назовем «Движения» («Movements») для фортепиано и оркестра в 5-ти частях (1959), где впервые применяется техника гексахордовой ротации, воспринятая от Э. Кшенека<sup>331</sup>, но по-новому переосмысленная.

Итак, интересы Стравинского в обозначенный период сосредоточены, прежде всего, на создании произведений памяти и религиозных сочинений, отражающих трагизм эпохи и веру в его преодоление.

<sup>331</sup> Из вышеперечисленных сочинений серии используются во «Threni», «Проповеди, притче и молитве», «Вариациях памяти Олдоса Хаксли», «Introitus T. S. Eliot in memoriam», а также в неназванной «Фанfare для нового театра для 2-х труб» (1964).

Вспомним предшественников «Потопа» в музыкально-театральном искусстве XX столетия<sup>332</sup> схожих по сюжету и идейному замыслу. Это детская опера «Ноев ковчег» (1958) Б. Бриттена, основанная на материале Честерского цикла английских мистерий<sup>333</sup>. Еще раньше появилась кантата «Вавилон» (1944) самого Стравинского, которая изначально «сочинялась как часть большого цикла на сюжеты и тексты Книги Бытия, составленного из произведений разных композиторов»<sup>334</sup>. Как указывает С. И. Савенко, инициатором этого грандиозного проекта стал американский музыкант и композитор Натаниэль Шилкрет, написавший одну из частей цикла – «Семь дней творения». Другие части были созданы А. Шенбергом (прелюдия «Начало»), А. Тансманом («Грехопадение»), Д. Мийо («Каин и Авель»), М. Кастельнуово-Тедеско («Потоп»), Э. Тохом («Завет»)<sup>335</sup>. Заметим, что сюжеты большинства частей органично вошли в содержание «Потопа» Стравинского.

Музыкальное представление «Потоп» Стравинского хронологически соседствует с «Молитвами» (1962) Л. Даллапикколы для баритона и камерного ансамбля из 18 инструментов на слова М. Мендеса. Три части произведения раскрывают в трагическом ключе мистериальную идею о круговороте жизни и смерти: «чудовищное колесо, что перемалывает души и тела»<sup>336</sup>. Нельзя не упомянуть и сочинения, созданные после «Потопа», например, оперы–притчи для церковного исполнения Б. Бриттена. Они также восходят к традициям средневековых мистерий, а вернее, к истокам образования этих традиций, когда

<sup>332</sup> Были прецеденты и раньше – в 1875 году К. Сен-Сансом была создана оратория с тем же названием.

<sup>333</sup> Более подробно об этом произведении пишет Л. Г. Ковнацкая. См. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М., 1974. С. 258-262.

<sup>334</sup> Савенко С. И. Мир Стравинского. С. 79-80.

<sup>335</sup> Там же.

<sup>336</sup> Цитата взята из второй части произведения (перевод с португальского на итальянский Р. Якобби; перевод с итальянского П. Ступина). См. Луиджи Даллапиккола : слово и музыка [Электронный ресурс]. URL: <http://archive.is/3cQS> (дата обращения: 15.07.2016).

В целом структура сочинения трехчастна: I ч. – «Тусклая жизнь» (Oscura vita); II ч. – «Преображенный» (Trasfigurato); III ч. – Предстоя Распятию (Dinanzi al Crocifisso).

мистерия находилась еще в лоне литургической драмы. Это «Река Керлью» (1964), «Пещное действо» (1966), «Блудный сын» (1968)<sup>337</sup>.

Музыкальное представление «Потоп» имеет несколько текстовых источников. О них известно из титульного листа партитуры: «The text of The Flood, chosen and arranged by Robert Craft, is derived principally from the Book of Genesis and the York and Chester cycles of miracle plays (set down between 1430 and 1500)»<sup>338</sup>. Приведем дословный перевод: «Текст Потопа, избранный и скомпонованный Робертом Крафтом, извлечен, главным образом, из Книги Бытия и Йоркского и Честерского циклов мираклей (основанных между 1430 и 1500)».

Следует сразу оговорить, что вместо миракля для нашего исследования предпочтительнее использовать термин «мистерия»<sup>339</sup>, подразумевающий жанр западно-европейского религиозного театра XIV-XVI веков<sup>340</sup>. Это обусловлено двумя основными причинами. Одна из них связана с национальными и историческими традициями английской средневековой культуры, в которой обращение к слову «мистерия» для обозначения религиозно-театральных представлений носило исключительный характер. Термин «мистерия» в то время уже существовал, но в Англии, в отличие, например, от Франции, не употреблялся вплоть до XVIII века<sup>341</sup>. Это подтверждает Н. А. Богодарова, чьи научные интересы связаны с театром мистерии в Англии XIV – первой половины XV веков. Она пишет: «Термин “мистерия” редко употреблялся в Англии того времени. Театральные представления обычно называли просто “игрой” (play, ludus, gamen), иногда мираклями (miracle). Но чаще всего для их обозначения употреблялось название “пэджент” (pageant), что дословно значит “повозка”. Оно возникло потому, что сцена в Англии обычно была подвижной. Она устраивалась

<sup>337</sup> Об этих произведениях подробно пишет Л. Г. Ковнацкая. См. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. С. 275-304. В трактовке взаимоотношений Младшего сына и Искусителя из оперы «Блудный сын» исследователь усматривает близость с образами Тома Рейкуэлла и Ника Шедоу из оперы «Похождения повесы» Стравинского. Кроме того, по мнению ученого, «многие сюжетные положения (соблазны города) также аналогичны» (Там же. С. 302).

<sup>338</sup> Stravinsky I. The Flood. A musical play. Revised 1963 version. Boosey and Hawkes Ltd. 80 p.

<sup>339</sup> В отношении «Потопа» к этому термину прибегают также В. В. Гливинский, С. И. Савенко и другие. См. Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. С. 136; Савенко С. И. Мир Стравинского. С. 97.

<sup>340</sup> О мистерии подробно говорилось в первом параграфе первой главы.

<sup>341</sup> См. Шестакова А. В. Мистерии // Большая Российская энциклопедия. М., 2012. Т. 20. С. 457.

на повозке, часто из двух этажей, и переезжала с места на место. Кроме того, их часто именуют “Corpus Christi Plays”, по названию летнего праздника тела Христова, в день которого обычно давались представления»<sup>342</sup>. Обращение Крафта и Стравинского к термину «миракль», видимо, обусловлено тем, что к XX веку сохранившиеся старинные английские тексты, объединенные в несколько циклов, традиционно стали называться мираклями или мистериями.

Другая причина, по которой мы используем термин «мистерия», связана с жанровым содержанием самого миракля, которое явно не соответствует поэтике мистерияльного модуса. Сюжетной основой миракля, как правило, является чудо, совершаемое каким-нибудь святым или Богородицей – Девой Марией<sup>343</sup>, в то время как в «Потопе», по замыслу, композитора, главной идеей произведения выступает «Вечная катастрофа»<sup>344</sup> человечества, вызванная первородным грехом Адама и Евы, то есть утраченная гармония или духовная связь с Богом. Другими словами, в сочинении нет очевидного проявления чудесного, исходящего не от Бога, а от святых и праведников, свойственного мираклю.

Кроме названных источников в либретто входят гимны «Te Deum» и «Sanctus» (хор, тт. 8-59, тт. 527-579). Сочетание в одном произведении нескольких различных по содержанию текстов отражает характерную для средневекового жанра мистерии особенность. Неожиданные переходы от одной истории к другой в мистерияльном представлении были обычным делом. Вместе с тем, в каждой из историй «по-своему выражалась главная идея всего представления – идея искупления человечества за свои грехи»<sup>345</sup>.

Новизна и сложность задачи, которую поставил перед собой композитор, могут быть выявлены только в опоре на специфику либретто, именно в литературной основе (сюжете, характере текста и драматургического плана) в

<sup>342</sup> Богодарова Н. А. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. М., 1975. Вып. 39. С. 181.

<sup>343</sup> О миракле говорилось в первом параграфе первой главы. Там же см. ссылки на литературу об этом жанре.

<sup>344</sup> Цит. по: Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. С. 137.

<sup>345</sup> Данцингер К. Г. Театр как модель мира : английская мистерия конца XIV – первой половины XV века // Театр. Живопись. Кино. Музыка : ежеквартальный альманах. 2010. № 1. С. 16.

первую очередь проявляются жанровые особенности мистерии. С другой стороны, изначальная нацеленность либретто на музыкальное воплощение вынуждает учитывать в предлагаемом анализе и специфику композиторского решения. В параграфе основное внимание уделяется вошедшим в либретто текстам. В сочинении выявляются особенности работы с первоисточниками и некоторые черты средневекового жанра мистерии.

Основу для анализа либретто составили тексты английских мистерий XV века, опубликованные на сайте «NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama»<sup>346</sup>, а также перевод текста либретто, выполненный автором настоящей диссертации с целью более точного постижения художественного смысла сочинения<sup>347</sup>.

Сочинение состоит из семи частей, не обозначенных в партитуре номерами, но имеющих названия. Приведем композиционный план музыкального представления «The Flood» – «Потоп» с названиями в подлиннике и переводе:

Prelude – Прелюдия;

Melodrama – Мелодрама;

The Building of the Ark (Choreography) – Строительство ковчега (Хореография);

The Catalogue of the Animals (Каталог животных);

The Comedy (Noah and his wife) – Комедия (Ной и его жена);

The Flood (Choreography) – Потоп (Хореография);

The Covenant of the Rainbow – Завет радуги.

Уточним, что «Прелюдия» (I), «Мелодрама» (II) и «Завет Радуги» (VII) – это вокально-инструментальные части с разговорными вставками, а «Каталог животных» (IV) и «Комедия» (V) – мелодраматические без пения. «Строительство ковчега» (III) и «Потоп» (VI) являются инструментально-хореографическими частями.

<sup>346</sup> URL: <http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/ntown/> (дата обращения: 12.08.2013).

<sup>347</sup> Текст либретто анализируется и цитируется по партитуре: Stravinsky I. The Flood. A musical play. Revised 1963 version. Boosey and Hawkes Ltd. 80 p. Перевод либретто см. в Приложении А.

Сцены, на которые реально делятся эти части, не выделены композитором в партитуре, но легко вычлениаются при анализе. Условные названия эпизодов и разделов сцен, встречающихся в данном параграфе диссертации, предложены ее автором для ясности изложения. В «Прелюдии» это эпизоды о сотворении Адама, Евы (тт. 83-115) и Люцифера (тт. 117-126), а также ариозо Люцифера «Лучи моего света» и сцена его падения в Ад (тт. 130-151), ариозо Сатаны «Бог сотворил мир для любви» (тт. 152-167). В «Мелодраме» это сцена диалога Бога с Ноем (тт. 181-247) и эпизод искушения Змием (тт. 168-176). В заключительной части это эпизод божественного Завета Ною (тт. 458-477).

В действии принимают участие несколько персонажей. Главные из них – Бог (God), Люцифер (Lucifer), ставший Сатаной (Satan) и Ной (Noah). Образ Бога воплощается дуэтом басов в первой, второй и заключительной частях сочинения. Для Люцифера-Сатаны избран тембр тенора. Он появляется в «Прелюдии» и «Завете Радуги». Ной наделен разговорной партией. Его речь звучит в четырех из пяти частей, в которых есть говорящие и поющие персонажи: в «Мелодраме», «Каталоге животных», «Комедии» и «Завете Радуги». Среди второстепенных действующих лиц назовем Жену Ноя (Noah's Wife) и Сыновей Ноя (Noah's Sons) из «Комедии». В либретто есть также Глашатай (Caller, – слово, которое может быть переведено также как «аукционист» или «зазывала») и Рассказчик (Narrator). О них будет сказано отдельно.

Прежде чем обратиться к анализу либретто, следует оговорить некоторые употребляемые в работе термины. Это мистериальный цикл и пьеса. Ряд самостоятельных и законченных пьес на христианские сюжеты, предназначенных для разыгрывания разными гильдиями (цехами) ремесленников, были объединены в мистериальные циклы «в последней четверти XIV века в Англии <...> Так называемые мистериальные циклы, вобравшие всю историю человечества от Сотворения мира до Страшного суда, продолжались не менее

трех дней»<sup>348</sup>. Как отмечает К. Г. Данцингер, грандиозные представления, составляющие мистериальные циклы, разыгрывались ежегодно с конца XIV века<sup>349</sup>. Как правило, это происходило «на Праздник Тела Господня поздней весной или в самом начале лета», который «почитает евхаристическую жертву Спасителя»<sup>350</sup>. В мистериальных циклах детально прорабатывалась идея «чудесного спасения человечества, погибающего после грехопадения и спасаемого Христом»<sup>351</sup>. Эта идея сохраняется и в «Потопе» Стравинского-Крафта. Показательны в этом смысле слова композитора: «Для меня история Ноя символична, и я представляю себе Ноя как ветхозаветную фигуру Христа»<sup>352</sup>.

Словом «пьеса» филологи называют театральные представления, входившие в цикл, а «фрагментом» – случайные разрозненные тексты несохранившихся полностью пьес. Так, «Йоркский цикл» состоит из 48 пьес и одного фрагмента, а «Честерский» – из 25 пьес и двух фрагментов<sup>353</sup>. «Потоп» имеет жанровое наименование «музыкальное представление»<sup>354</sup>, что подчеркивает тесную связь музыки со средневековым жанровым прототипом.

В «Потопе» отражаются типичные для английских мистериальных циклов структурно-композиционные особенности. К. Г. Данцингер отмечает, что «обычно представления открывали глашатаи. Это могли быть два ангела, призывающие к тишине и вниманию <...>. После чего начинались “Сотворение мира” и “Падение ангелов”, а за ними следовали и другие сюжеты Ветхого и

<sup>348</sup> Данцингер К. Г. Театр как модель мира : английская мистерия конца XIV – первой половины XV века // Театр. Живопись. Кино. Музыка : ежеквартальный альманах. 2010. № 1. С. 10.

<sup>349</sup> См. там же. С. 18.

<sup>350</sup> Там же. С. 18-19.

<sup>351</sup> Там же. С. 20.

<sup>352</sup> Цит. по: Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. С. 136.

<sup>353</sup> Алексеев М. П. Мистерии и миракли [Электронный ресурс] // История английской литературы. М.-Л., 1943. Т. 1. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/istoriya-anglijskoj-literatury/misterii-i-mirakli.htm> (дата обращения: 11.02.2013).

<sup>354</sup> В. В. Гливинский отмечает, что этому жанровому определению «Потопа» предшествовали другие: «библейская аллегория» и «танцевальная драма» (Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. С. 135). Кроме того, по мнению исследователя, произведение «по количеству жанровых источников <...> не имеет себе равных в творчестве Стравинского» (Там же). Вместе с тем, наличие в «Потопе» признаков нескольких жанров отражает характерную черту средневековой модели мистерии.

Нового Завета»<sup>355</sup>. Так происходит и в музыкальном представлении Стравинского-Крафта.

Вербальная сторона сочинения открывается (тт.8-59) хвалебным благодарственным гимном «Te Deum laudamus», исполняемым хором. Его можно уподобить речи ангелов, настраивающих на сакральную атмосферу начавшегося действия. Этим же гимном произведение завершается (тт.527-579). Литургическое славословие, таким образом, звучит дважды в сочинении, образуя арку между частями. Повтор в религиозно-мистическом контексте становится специфическим приемом. Им обозначаются наиболее важные по смыслу слова, фразы, эпизоды композиции. В данном случае это воспевание Бога, его величия (текст гимна обоих хоров представлен в таблице 2)<sup>356</sup>.

**Таблица 2. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: сравнительная таблица текста хоров на слова гимна «Te Deum» из «Прелюдии» (такты 5-89) и «Завета Радуги» (такты 527-582)**

| <b>Prelude</b><br><b>Прелюдия, тт. 8-59</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <b>The Covenant of the Rainbow</b><br><b>Завет Радуги, тт. 527-582</b>                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Te Deum, Te Deum laudamus.<br>Te Dominum confitemur.<br>Te aeternum Patrem omnis terra venerator.<br>Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae Potestates,<br>Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:<br>Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.<br>Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae. | Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus, Sanctus,<br>Dominus Deus Sabaoth.<br>Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.<br>Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.<br>Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:<br>Tibi caeli et universae Potestates,<br>Te aeternum Patrem omnis terra venerator.<br>Te Deum, Te De... |
| Тебя, Бога, Тебя, Бога, хвалим.<br>Тебя Господа исповедуем.<br>Тебя, Отца вечного, вся земля величает.<br>Тебя ангелы и архангелы, Тебя небеса и все силы.<br>Тебя херувимы и серафимы непрестанно воспевают:<br>Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф.<br>Полны небеса и земля величества славы Твоей.                           | Свят, Свят, Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф.<br>Полны небеса и земля величества славы Твоей.<br>Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф.<br>Тебя херувимы и серафимы непрестанно воспевают.<br>Тебя небеса и все силы<br>Тебя, Отца вечного, вся земля величает.<br>Тебя, Бога, Тебя, Бо...                                                        |

<sup>355</sup> Данцингер К. Г. Указ. соч. С. 22.

<sup>356</sup> В таблице русский вариант Благодарственного гимна св. Амвросия Медиоланского (Te Deum Laudamus) цитируется по: Молитвенник для католиков латинского обряда. Брюссель, 1979. С. 131-132.

Со времен раннего Средневековья «Te Deum», как известно, звучит на латинском языке в богослужении католиков (в Officium, на большие праздники, а также во время особых торжественных случаев, например, посвящения в сан церковных служителей). Однако с появлением западно-европейского религиозного театра он встречается в текстах христианской мистерии и других жанров. Так, например, гимн «Te Deum» включен в пьесу Йоркского цикла мистерий «The Creation and the Fall of Lucifer» («Сотворение мира и падение Люцифера»), к которой, кстати, апеллирует Крафт при составлении либретто, воспроизводя отмеченную традицию в «Потопе»<sup>357</sup>. В пьесе этой молитвой поющих ангелов дополняется вступительное повествование Бога. Отметим, что сочетание в представлениях мистерии народного и латинского языков отражает отличительный признак жанра<sup>358</sup>.

В «Потопе» Стравинского-Крафта вслед за гимном появляется партия Рассказчика, в которой выборочно цитируется 1 глава «Бытия» из Ветхого Завета. Из нее взяты стихи о возникновении Земли и морей (9 стих, фрагмент 10), растений (11 стих), о сотворении и размножении всего живого (фрагменты 20, 21, 22, 24 стихов), о создании человека (фрагмент 26). Все они поочередно приводятся в «Прелюдии» в речи Рассказчика (тт.62-80). При сравнении библейского текста и либретто, обнаруживается, что Крафт, использует несколько вариантов работы со священным текстом: излагает стих целиком; заимствует его частично, завершая неполную цитату многоточием; прибегает к авторской интерпретации древнего материала. Приведем пример последнего. В сопровождении оркестра Рассказчик читает: «and God created great whales, and every living creature that moveth», («и сотворил Бог рыб больших и всякое живое существо, что движется» – тт.71-74). Первая половина предложения соответствует началу 21 стиха 1 главы, тогда как вторая половина явно отличается от него:

<sup>357</sup> Текст пьесы см.: The York Cycle, Play 1 – The Creation and the Fall of Lucifer. [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_01.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_01.html) (дата обращения: 14.04.2014).

<sup>358</sup> На это обращалось внимание во втором параграфе первой главы.

«И сотворил Бог рыб больших и всякую душу животных пресмыкающихся, которых произвела вода, по роду их, и всякую птицу пернатую по роду ее. И увидел Бог, что *это* хорошо» (Бытие, глава 1, стих 21). Крафт сокращает стих, сжимая его содержание.

В заключительной части сочинения – «Завет радуги» (тт. 519-525), также в партии Рассказчика, излагается 1 стих 9 главы: «And God blessed Noah and his sons and said unto them, Be fruitful and multiply, and replenish the Earth» («И благословил Бог Ноя и сынов его, и сказал им: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю»). Он образует смысловую «пару» с прозвучавшим в «Прелюдии» 22 стихом 1 главы: «And God blessed them saing, Be fruitful, and multiply, and fill the waters in the seas...» («И благословил их Бог, говоря: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте воды в морях...», тт. 75-77). Так возникает повтор и еще одна арка между частями, акцентирующие архетипическую мистериальную идею Возрождения человечества и мира после всемирного потопа.

Главными источниками либретто «Потопа», как известно, стали тексты английских народных мистерий XV века. Поэтической основой «Прелюдии» (I ч.) являются фрагменты пьес Йоркского цикла мистерий, а «Каталога животных» (IV ч.) и «Комедии» (V ч.) – Честерского. В «Мелодраме» (II ч.) и «Завете Радуги» (VII ч.) обнаруживается принцип смешанного цитирования. Если сравнить тексты вокальных и разговорных партий с пьесами, становится очевидным, что Крафт адаптирует средневековый английский язык к особенностям современной английской речи, оставаясь при этом максимально точным в передаче оригинала. Рассмотрим каждую часть в отдельности.

Либретто «Прелюдии» складывается из нескольких источников. Помимо гимнов «Te Deum» и «Sanctus», а также стихов из первой главы «Бытия», сюда входят отрывки Йоркских пьес. Для басово-дуэтного эпизода «A skilful beast will I make» («Разумное животное я создам», тт.83-115), исполняемого Богом, извлечены реплики пьесы «God Creates Adam and Eve» («Бог творит Адама и

Еву»)<sup>359</sup>. Крафт избирательно подходит к тексту источника, а также изменяет последовательность двух строк, которая по смыслу более логична в этом монологе (в качестве примера можно сравнить 42-ю и 43-ю строки пьесы с текстом либретто в тактах 101-104 и 105-109; см. таблицу 3)<sup>360</sup>.

**Таблица 3. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста в партии Бога: фрагменты пьесы Йоркского цикла «Бог творит Адама и Еву» и либретто «Прелюдии» на английском языке и в русском переводе**

| Пьесы Йоркского цикла<br>с номером цитируемой строки                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Либретто «Потопа»<br>с указанием тактов и части<br>произведения                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | Подстрочный перевод<br>либретто «Потопа»                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>God Creates Adam and Eve</b><br><br><b>Deus:</b><br>022 A skylfull best thane will I make<br>023 Eftyꝛ my schape and my lyknes,<br>024 The wilke sall worschipe to me<br>take.<br><br>041 Takys now here the gast of lyffe<br><br>042 And ressayue bothe yooore saules<br>of me;<br><br>043 þis femall take thou to thi wyffe,<br><br>044 Adam and Eue yooour names sall be. | <b>Prelude</b><br><br><b>God:</b><br>тт.85-88 A skilful beast will I make<br>тт.89-91 After My shape and likeness,<br>тт.93-96 The which shall worship to Me<br>take...<br><br>тт.97-100 Take thou now the spirit of<br>Life<br>тт.101-104 With the female thou shalt<br>have to wife,<br><br>тт.105-109 And receive you both your<br>souls from Me;<br>тт.110-115 Adam and Eve your names<br>shall be. | <b>Прелюдия</b><br><br><b>Бог:</b><br>Разумное животное я создам<br>По своему образу и подобию,<br>Которое будет Мне поклоняться...<br><br>Прими сейчас дух жизни<br><br>Женщина будет тебе женой,<br><br>И примите оба души от Меня;<br><br>Адам и Ева будут ваши имена. |

На основе пьесы «The Creation and the Fall of Lucifer» («Сотворение мира и падение Люцифера») в партитуре написан эпизод о возникновении и низвержении ангела<sup>361</sup>. Он занимает значительный раздел «Прелюдии» и включает в себя

<sup>359</sup> Полный текст пьесы см.: The York Cycle, Play 3A – God Creates Adam and Eve [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_03.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_03.html) (дата обращения: 15.02.2014). Отрывок пьесы см. в таблице 3.

<sup>360</sup> В нижеследующих таблицах приводятся фрагменты текста первоисточника и либретто на английском языке и в русском переводе. Сводную таблицу мистериальных источников либретто «Потопа» см. в Приложении Б.

<sup>361</sup> Полный текст пьесы см.: The York Cycle, Play 1 – The Creation and the Fall of Lucifer. [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_01.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_01.html) (дата обращения: 15.02.2014). Отрывок пьесы см. в таблице 4.

партии Бога «I make thee master, mirror of my might» («Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи», тт. 116-126) и самого Люцифера «The beams of my brightness burn so bright Like a lord» («Лучи моего света сияют так ярко как сам Господь», тт. 130-151). Из содержания ясно, что Бог создает себе двойника, не пожелавшего быть ему равным и ставшим его антиподом – Сатаной (сводный текст оригинала и либретто описанного эпизода приведен в таблице 4).

**Таблица 4. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста в партиях Бога и Люцифера: фрагменты пьесы Йоркского цикла «Сотворение мира и падение Люцифера» и либретто «Прелюдии» на английском языке и в русском переводе**

| <b>The Creation and the Fall of Lucifer</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | <b>Prelude</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>Прелюдия</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Deus:</b><br>035 I make the als master and merour of my mighte;<br><br>037 I name the for Lucifer, als berar of lyghte.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>God:</b><br>тт.117-120 I make thee master, mirror of my might,<br><br>тт.122-125 I name thee Lucifer, bearer of Light.                                                                                                                                                                                                                                                                                      | <b>Бог:</b><br>Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи,<br><br>Я называю тебя Люцифер, Светоносный.                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Primus angelus deficiens Lucifere:</b><br>051þe bemes of my bryghthode ar byrmande so bryghte,<br><br>053 For lyke a lorde am I lefte to lende in this lyghte.<br><br>054 More fayrear be far than my feres,<br><br>057 My powar es passande my peres.<br><br>092 I sall be lyke vnto hym that es hyeste on heghte.<br>093 Owe, what I am derworth and defte-Owe! Dewes! All goes downe!<br><br>095 Helpe, felawes! In faythe I am fallande. | <b>Lucifer:</b><br>тт.130-133 The beams of my brightness burn so bright<br><br>тт.134-137 Like a lord am I left to dwell in this light.<br><br>тт.139-141 More fairer by far than my feres,<br><br>тт.142-143 My power surpasses my peeres...<br><br>тт.144-146 I will be highest of Heaven!<br><br>тт.146-149 oh! what! oh Deuce! All goes down!<br><br>тт.150-151 Out, out, horror! helpless, hot, hot, hot. | <b>Люцифер:</b><br>Лучи моего света сияют так ярко<br><br>Как сам Господь, которого я оставил, чтобы пребывать в этом свете.<br><br>Несравненно прекраснейший из подобных,<br><br>Моя сила превосходит силу равных мне...<br><br>Я буду выше Небес!<br><br>О! Что! О, чёрт! Всё идет вниз!<br><br>А, а, ужас! Беспомощен! Горячо! Горячо! Горячо! |

Образ Сатаны в «Потопе» создается путем выборочного цитирования пьесы «Man's Disobedience and Fall from Eden» («Непослушание и грехопадение человека»)<sup>362</sup>. Его ариозо «God made the world for love» («Бог сотворил мир для любви», тт. 152-164) корреспондирует с начальным разделом диалога Всевышнего и Ноя «I, God, that all the world have wrought» («Я Бог, который весь мир сотворил», тт. 180-207), которые звучат в «Прелюдии». Возникающая здесь вербально-смысловая параллель, демонстрирует двойничество образов.

В обоих эпизодах говорится об уничтожении человечества. Сатана определяется в своих намерениях: «God betray, Take from Him man, my prey» («предать Бога, забирать у него человека как свою добычу», тт. 161-164). Бог повествует о поступках и помыслах людей, которые грешны: «Man that I made I will destroy» («человека, которого я создал, я истреблю», тт. 180-207). Примером бинарной оппозиции могут служить ариозо Бога «The Covenant, Noah, with thee I make» («Завет, Ной, даю тебе», тт. 457-478) и Сатаны «The forbidden act will forever disobey» («Запреты всегда будут нарушаться», тт. 497-519). Их содержание сводится к «завету», который в одном случае «дан», в другом «будет нарушаться».

«Каталог животных» (тт. 335-370) и «Комедия (Ной и его жена)» (тт. 371-394) базируются на пьесе «Noah's Flood» («Ноев Потоп») теперь уже Честерского цикла<sup>363</sup>. Эти части, по словам Н. А. Брагинской, относятся «к ярким страницам карнавальной смеховой культуры»<sup>364</sup>.

<sup>362</sup> Полный текст пьесы см.: The York Cycle, Play 5 – Man's Disobedience and Fall from Eden [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_05.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_05.html) (дата обращения: 15.02.2014).

<sup>363</sup> Полный текст пьесы см.: The Chester Cycle PLAY III (3) – Noah's Flood [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play\\_03.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play_03.html) (дата обращения: 15.02.2014). Отрывки пьесы см. в таблицах 5, 6, 7.

<sup>364</sup> Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой // Музыкальная Академия. 2010. № 1. С. 147.

Комические сценки и импровизации, входившие органической частью в средневековую мистерию, были подготовлены языческими древними мистериями, для которых показ двусмысленных фарсов, сатиры имел магический смысл. Об этом подробнее в первом параграфе первой главы.

Среди особенностей «Каталога» отметим, что перечисление животных, которым суждено спастись во время всемирного наводнения, поручено Глашатаю в отличие от пьесы, где этим заняты сыновья Ноя (Сим, Хам, Иафет), их жены и Ноева жена. Одной из причин такого решения, возможно, является то, что сыновья Ноя в «Потопе» – обезличенные персонажи, говорящие «хором» (тт. 383-386), а их жены как действующие лица и вовсе отсутствуют в сочинении.

«Каталог животных» – очень динамичная сцена, по словам С. И. Савенко, «в бодром тоне аукционных торгов перечисляются взятые в ковчег “твари по паре”»<sup>365</sup>. Речь Глашатая напоминает также детскую считалочку. Прием пропуски последней строки каждого четверостишия пьесы, Крафт создает ощущение бесконечности стремительно сменяющих друг друга названий (см. текст сцены в таблице 5).

**Таблица 5. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста пьесы Честерского цикла «Ноев потоп» (разговорные партии сыновей Ноя) и либретто «Каталога животных» (партия Глашатая) на английском языке и в русском переводе**

| Noah's Flood <sup>366</sup>                                                                                                                                                  | The Catalogue of the Animals                                                                                                        | Каталог животных                                                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Sem:</b><br>161 SEM. Syr, here are lions, leopards in;<br>162 horses, mares, oxen, and swynne,<br>163 geates, calves, sheepe, and kyne<br>164 here sytten thou may see.   | <b>Caller:</b><br>тт.338-341 Here are lions, leopards in,<br><br>Horses, mares, oxen, swine,<br>Goats, calves, sheep and kine.<br>— | <b>Глашатай:</b><br>Здесь львы, леопарды,<br><br>Кони, кобылы, быки, свиньи,<br>Козы, телята, овцы и коровы. |
| <b>Cam:</b><br>165 CAM. Camelles, asses, man may fynde,<br>166 bucke and doe, harte and hynde.<br>167 All beastes of all manere of kynde<br>168 here bynne, as thinketh mee. | тт.342-344 Camels, asses, men may find,<br>Buck, doe, hart and hind,<br>Beasts of all manner and kind.<br>—                         | Верблюды, ослы, людей можно найти,<br><br>Олени, лани, самцы и самки,<br>Звери всякого рода.                 |
| <b>Jafett:</b><br>169 JAFETT. Take here cattles, dogges                                                                                                                      | тт.345-347 Take here cats and dogs,                                                                                                 | Возьмите сюда кошек и собак, тоже,                                                                           |

<sup>365</sup> Савенко С. И. Игорь Стравинский. С. 262.

<sup>366</sup> URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play\\_03.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play_03.html) (дата обращения: 15.02.2014).

|                                                                                                                          |                                                                          |                                                                             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| too,<br>170 otters and foxes, fullimartes alsoe;<br>171 hares hoppinge gayle can goe<br>172 here have colle for to eate. | too,<br>Otter, fox, fulmart, also,<br>Hares, hopping gaily, can go.<br>— | Выдру, лисицу, хорька, также,<br>Зайцы, радостно прыгающие, могут<br>пойти. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|

В «Комедии», то есть в пятой части произведения, выявляется любопытный способ работы либреттиста с литературным памятником. Автор «выдергивает» из пьесы разрозненные высказывания героев, что видно из нумерации цитируемых строк, и komponует диалоги бытовой сцены со строптивой женой Ноя, не желающей войти в ковчег вместе со всеми<sup>367</sup> (см. таблицу 6). Отметим, что включение в сакральное действо мистерии комедийных сцен является еще одной характерной чертой средневекового жанра, особенно в его английском варианте<sup>368</sup>.

**Таблица 6. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста в партиях Ноя и его жены: фрагменты пьесы Честерского цикла «Ноев потоп» и либретто «Комедии» на английском языке и в русском переводе**

| <b>Noah's Flood<sup>369</sup></b>                                                                                       | <b>The Comedy<br/>(Noah and his wife)</b>                                                                                   | <b>Комедия<br/>(Ной и его жена)</b>                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Noe:</b><br>193 NOE. Wyffe, come in. Why standes thou there?<br>194 Thou arte ever frowarde; that dare I sweare.     | <b>Noah:</b><br>т.т.371-372 Wife, come in! Why stand'st thou there?<br>т.т.372-373 It is time to go or drown, that I swear. | <b>Ной:</b><br>Жена, заходи! Почему ты стоишь там?<br>Пришло время отправляться или утонем, клянусь.        |
| <b>Noes wiffe:</b><br>103 NOES WIFFE. By Christe, not or I see more neede,<br>104 though thou stand all daye and stare. | <b>Noah's wife:</b><br>т.т.373-374 I see no need,<br>though thou stay all day and stare.                                    | <b>Жена Ноя:</b><br>Я не вижу в этом необходимости,<br>не смотря на то, что ты стоишь весь день и глазеешь. |
| <b>Noe:</b><br>105 NOE. Lord, that weomen bine                                                                          | <b>Noah:</b><br>т.т.375 Lord, that women be crabbed                                                                         | <b>Ной:</b><br>Господь, женщины ворчливы всегда                                                             |

<sup>367</sup> К. Г. Данцингер отмечает, что «Святое Писание вообще не упоминает о том, что у Ноя была жена. Все циклы делают из этого персонажа комическую старуху, всю пьесу противящуюся Божьей воле» (Данцингер К. Г. Указ. соч. С. 33). Этой английской традиции показа образа сварливой жены следует и Б. Бриттен в сочинении для детей «Ноев ковчег». Об этом см. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. С. 261.

<sup>368</sup> См. Шестакова А. В. Мистерии // Большая Российская энциклопедия. М., 2012. Т. 20. С. 457.

<sup>369</sup> URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play\\_03.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play_03.html) (дата обращения: 15.02.2014).

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| crabbed aye,<br>106 and non are meeke, I dare well<br>saye.<br>107 That is well seene by mee todaye<br>108 in witsnesse of you eychone.<br><br>219 NOE. Come in, wife, in twentye<br>devylles waye,<br><br><b>Noes wiffe:</b><br>218 I will not come therin todaye.<br><br>203 They shall not drowne, by sayncte<br>John, | ay,<br>тт.375-376 And never are meek, that I<br>may say,<br>тт.376-377 As is well seen by me today<br>тт.377-378 in witness of you each one.<br><br>тт.378-379 Come in, wife, in twenty<br>devils' way...<br><br><b>Noah's wife:</b><br>тт.379 I will not come in today.<br><br>тт.379-380 And I shall not drown. | И непокорны, вот, что я могу сказать.<br><br>Как это хорошо видно мне сегодня<br>В доказательство тебе.<br><br>Заходи, жена, двадцать чертей!<br><br><b>Жена Ноя:</b><br>Я не зайду сегодня<br><br>И не утону. |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Особого внимания заслуживает «Мелодрама» и «Завет Радуги». Большую часть «Мелодрамы» занимает диалог Бога и Ноя, в котором условно выделяются три раздела. Крайние из них (тт. 180-215, тт. 238-247) представляют собой отрывки Честерской пьесы «Noah's Flood» («Ноев Потоп», см. таблицу 7). Здесь Бог заявляет о желании уничтожить грешный мир человечества, предсказывает Ную строительство ковчега и чудесное спасение.

В диалоге встречается выражение «my servant, free» («мой свободный слуга», т. 209), которое принадлежит к числу характерных для текстов английских мистерий XV века. Это констатирует исследователь Н. А. Богодарова, подчеркивая, что подобными высказываниями стремились сблизить ветхозаветный сюжет с реальной английской действительностью<sup>370</sup>. Ной, как правило, изображался ремесленником. Обязательным было включение в жанровую сцену постройки ковчега детального описания работы, чего нет в Библии. Сцена была призвана показать повседневный труд и быт семьи простого ремесленника средневековых времен<sup>371</sup>. В произведении Стравинского-Крафта

<sup>370</sup> Подробнее об этом: Богодарова Н. А. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. М., 1975. Вып. 39. С. 185-187.

<sup>371</sup> Там же.

этой сцене соответствует хореографическая часть «Строительство ковчега», изобилующая звукоподражанием строительным шумам<sup>372</sup>.

Словесный текст среднего раздела диалога (тт. 216-238) взят из пьесы Йоркского цикла «The Building of the Ark» («Строительство ковчега», см. таблицу 8)<sup>373</sup>. В нем выражается неуверенность Ноя в своем божественном предназначении. Помимо точного следования литературному образцу, Крафт использует перефразирование, иногда в предложении меняет слова местами (достаточно сравнить 10 строку пьесы «Noah's Flood» с текстом либретто в тт. 195-198; фрагмент этой же пьесы, охватывающий 11-14 строки и отрывок либретто в тт. 199-207; 20 строку и фразу в тт. 213-215, см. таблицу 7; см. также 49 и 52 строки пьесы «The Building of the Ark» и т. 222 либретто, см. таблицу 8).

**Таблица 7. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста в партии Бога: фрагменты пьесы Честерского цикла «Ноев потоп» и либретто «Мелодрамы» на английском языке и в русском переводе<sup>374</sup>**

| Noah's Flood <sup>375</sup>                                         | Melodrama                                                             | Мелодрама                                        |
|---------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| <b>God:</b><br>001GOD. I, God, that all this world<br>hath wrought, | <b>God:</b><br>тт.180-185 I, God, that all the world<br>have wrought, | <b>Бог:</b><br>Я Бог, который весь мир сотворил, |
| 003 I see my people in deede and<br>thought                         | тт.186-188 See, my people in deed and<br>thought                      | Вижу, мой народ в делах и помыслах               |
| 004 are sett fowle in sinne.                                        | тт.189 set foully in sin.                                             | предательски грешен.                             |
| 009 Man that I made will I distroye,                                | тт.191-194 Man that I made I will<br>destroy                          | Человека, которого Я создал, я<br>истреблю       |

<sup>372</sup> Сцену строительства ковчега, в которой большая роль принадлежит имитации стука молотка и других инструментов с помощью различных приемов игры на струнных и ударных, включает также произведение «Ноев ковчег» Бриттена (Об этом подробнее: Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. С. 259).

<sup>373</sup> Текст пьесы см. The York Cycle, Play 8 – The Building of the Ark [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_08.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_08.html) (дата обращения: 15.02.2014).

<sup>374</sup> Представленный в таблице фрагмент текста английской пьесы есть также и в Библии. Приведем стихи из шестой главы Бытия, наиболее близкие тексту пьесы: «И увидел Господь, что велико развращение человеков на земле, и что все мысли и помышления сердца их были зло во всякое время» (стихи 5); «И сказал Господь: истреблю с лица земли человеков, которых Я сотворил, от человека до скотов, и гадов и птиц небесных истреблю; ибо Я раскаялся, что создал их» (стих 7).

<sup>375</sup> URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play\\_03.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play_03.html) (дата обращения: 15.02.2014).

|                                                                               |                                                                                    |                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| 010 beast, worme, and fowle to flye;                                          | тт.195-198 With the beasts of the ground And birds that fly,                       | С животными земли и птицами, что летают,                      |
| 011 for on yearth the doe mee noye,<br>012 the folke that are thereon.        | тт.199-203 For on Earth, for on Earth they bring Me no more joy                    | Ибо на Земле, ибо на Земле они не приносят Мне больше радости |
| 013 Hit hammes mec so hurtefullye,<br>014 the malice that doth now multiplie, | тт.204-207 And the evil must not multiply.                                         | И зло не должно распространяться.                             |
| 017 Therfore Noe, my servante free,<br>018 that righteous man arte as I see,  | тт.208-209 Noah, my servant, free,<br>тт.210-211 That righteous man art, as I see, | Ной, мой свободный слуга,<br>Праведный человек, как Я вижу,   |
| 019 a shippe sonne thou shalt make thee<br>020 of trees drye and light.       | тт.211-213 A ship soon thou shalt make thee<br>тт.213-215 Of trees light and dry.  | Ковчег вскоре построишь<br>из светлого и сухого дерева.       |

**Таблица 8. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста диалога Бога и Ноя: фрагменты пьесы Йоркского цикла «Строительство ковчега» и либретто «Мелодрамы» на английском языке и в русском переводе**

| <b>The Building of the Ark</b> <sup>376</sup>                                                                                                                                          | <b>Melodrama</b>                                                                                                                                                            | <b>Мелодрама</b>                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Noe:</b><br>037 Noe. O, mercy lorde, qwat may this meyne?                                                                                                                           | <b>Noah:</b><br>т.216 O mercy, Lord! What may this mean?                                                                                                                    | <b>Ной:</b><br>О, помилуй, Господь! Что всё это значит?                                                                                                          |
| <b>Deus:</b><br>045 Deus. Nooe, as I byd the, doo fulfill:<br><br>047 All-yf thou can litill skyl                                                                                      | <b>God:</b><br>тт.217-219 Noah, as I bid thee, do fulfil<br><br>тт.219-221 Although thou hast but little skill.                                                             | <b>Бог:</b><br>Ной, выполни, что Я тебе велю,<br><br>Хотя ты и думаешь, что не сумеешь.                                                                          |
| <b>Noe:</b><br>049 Noe. A, worthy lorde, wolde thou take heede,<br>050 I am full olde and oute of qwarte,<br>051 Юat me liste do no daies dede<br><br>052 Bot yf gret mystir me garte. | <b>Noah:</b><br>т.222 Oh mercy, Lord! Wouldst Thou take heed!<br>I am full old and out of heart<br>So that I dare do no day's deed<br><br>Without great mastery on my part. | <b>Ной:</b><br>О, помилуй, Господь! Выслушай меня!<br><br>Я очень стар и болен.<br>Я не посмею выполнить работы и одного дня,<br>не обладая великим мастерством. |

В финальной части произведения («Завет Радуги»), наряду с гимнами «Te Deum», «Sanctus» и первым стихом девятой главы «Бытия», использованы

<sup>376</sup> URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_08.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_08.html) (дата обращения: 15.02.2014).

тексты обоих циклов мистерий. В последних, включая «Бытие», провозглашается архетипическая мистериальная идея о Вечной жизни и Возрождении через продолжение рода. Речь Бога (тт. 458-475) взята из пьесы Честерского цикла «Noah's Flood» («Ноев Потоп»), а речь Ноя (тт. 479-489) – из пьесы Йоркского цикла «Noah and his Wife, the Flood and its Waning» («Ной и его жена, потоп и его окончание»). Тексты представлены в таблице 9)<sup>377</sup>.

**Таблица 9. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста диалога Бога и Ноя: фрагменты пьес Честерского цикла «Ноев Потоп», Йоркского цикла «Ной и его жена, потоп и его окончание» и либретто «Завета радуги» на английском языке и в русском переводе**

| <b>Noah's Flood</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | <b>The Covenant of the Rainbow</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <b>Завет Радуги</b>                                                                                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>God:</b><br>301 And forward, Noe, with thee I<br>make<br>302 and all thy seede for thy sake,                                                                                                                                                                                                                                                                        | <b>God:</b><br>тт.458-464 A Covenant, Noah, with<br>thee I make,<br>тт.466-475 And with all thy seed, for<br>thy, for thy sake.                                                                                                                                                                                                                                                  | <b>Бог:</b><br>Завет, Ной, даю тебе<br>И всем твоим потомкам, для тебя, ради<br>тебя.                                                                                                                                  |
| <b>Noah and his Wife,<br/>           the Flood and its Waning</b><br><b>Noe:</b><br>314 Noe. Sones, with youre wiffes yoe<br>sall be stedde,<br>315 And multiplye youre seede sall<br>yoe.<br>316 Soure barnes sall ilkon othir wedde<br>317 And worshippe God in gud degrй<br>318 Beestes and foules sall forthe be<br>bredde,<br>319 And so a worlde begynne to bee. | <b>The Covenant of the Rainbow</b><br><b>Noah:</b><br>тт.479-480 Sons, with your wives shall<br>ye be stead,<br>тт.481-482 And multiply your seed<br>shall ye,<br>тт.482-484 Your bairns shall then each<br>other wed,<br>тт.485-486 And worship God in good<br>degree.<br>тт.487-488 All beasts and fowls shall<br>forth be bred,<br>тт.488-489 And so a world begins to<br>be. | <b>Ной:</b><br>Сыновья с вашими женами сослужите<br>службу,<br>И преумножитесь в ваших потомках.<br>Затем каждый из ваших детей женится,<br>И поклоняйтесь Богу.<br>Все звери и птицы размножатся<br>И мир возродится. |

<sup>377</sup> См. The Chester Cycle, PLAY III (3) – Noah's Flood [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play\\_03.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play_03.html) (дата обращения: 15.02.2014).

См. также: The York Cycle, Play 9 – Noah and his Wife, the Flood and its Waning [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_09.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_09.html) (дата обращения: 15.02.2014).

Сфокусируем внимание на значении Рассказчика в сочинении. Отметим, что в пьесах обоих циклов, к которым обращается Крафт, создавая либретто, есть ремарки с кратким комментарием на латыни к происходящему действию, например, «*Satanas incipit dicens*» (Сатана начинает говорить); «*Accipit et comedit*» (Получает и съедает)<sup>378</sup> и т. д. Такие ремарки предполагают рассказчика или чтеца, участвовавшего в мистериальных зрелищах Средневековья. В его обязанность входило комментировать и повествовать, устанавливая связи между эпизодами и местами действия<sup>379</sup>. Роль рассказчика в «Потопе» в этом смысле традиционна, но звучит не на латыни, а на английском языке.

Краткие комментарии, подобные средневековым мистериальным пьесам, встречаются в произведении несколько раз. Так, в «Прелюдии» Рассказчик дает краткую характеристику Люциферу: «*But Lucifer was vain, Lucifer was proud, Lucifer was ambitious*» («Но Люцифер был тщеславный, Люцифер был гордый, Люцифер был честолюбивый», тт. 127-129); а затем и Сатане: «*And Satan (Lucifer no more) burns in bale and smothers in smoke smouldering*» («И Сатана (больше не Люцифер) пылает злобой и задыхается в дыму тлеющей золы», разговорная вставка без музыкального сопровождения между тт. 151 и 152).

Главная функция Рассказчика сводится к краткому пересказу ветхозаветных событий, необходимость которого в сочинении обусловлена тем, что Крафт собирает либретто из целого ряда источников, которые используются с серьезными сокращениями. Пересказ дает возможность связать различные сюжеты воедино и составить представление об их содержании. Эта функция раскрывается, прежде всего, в «Прелюдии», когда Рассказчик, излагает

<sup>378</sup> См. тексты пьес «*Man's Disobedience and Fall from Eden*» («Непослушание и грехопадение человека») из Йоркского цикла и «*Noah's Flood*» («Ноев Потоп») из Честерского цикла: The York Cycle, Play 5 – *Man's Disobedience and Fall from Eden* [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_05.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_05.html) (дата обращения: 15.02.2014);

The Chester Cycle, PLAY III (3) – *Noah's Flood* [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play\\_03.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play_03.html) (дата обращения: 15.02.2014).

<sup>379</sup> См. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу : театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. С. 62-65; Пави П. Словарь театра. С. 188.

библейский сюжет о сотворении мира, человека (в тт. 62-81 выборочно цитируются стихи из 1 главы «Бытия») и Люцифера (разговорная вставка без музыкального сопровождения между тт. 115 и 116).

В начале «Мелодрамы» обнаруживается еще одна ипостась Рассказчика, которую можно определить как разновидность пересказа – «рассказ в лицах». Он воспроизводит диалог между Евой и Сатаной из сцены искушения запретным плодом, начиная ее словами: «In a worm's likeness will he wend» («В образе змия он направился в путь», т. 168). В отличие от пьесы «Man's Disobedience and Fall from Eden» («Непослушание и грехопадение человека»), откуда берется текст, речь персонажей произносит сам Рассказчик (см. таблицу 10)<sup>380</sup>.

**Таблица 10. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста в партии Рассказчика: фрагмент пьесы Йоркского цикла «Непослушание и грехопадение человека» и либретто «Мелодрамы» на английском языке и в русском переводе**

| <b>Man's Disobedience and Fall from Eden</b>    | <b>Melodrama</b>                                 | <b>Мелодрама</b>                            |
|-------------------------------------------------|--------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| <b>Satanas incipit dicens:</b><br>025 Eue, Eue. | <b>Narrator:</b><br>тт.169 [Satana]: "Eve! Eve!" | <b>Рассказчик:</b><br>[Сатана]: "Ева! Ева!" |
| <b>Eva:</b><br>026 What es thare?               | тт.170 (Eva): "Who is there?"                    | (Ева): "Кто там?"                           |
| <b>Satanas:</b><br>027 I, a frende.             | тт.170-171(Satana): "I, a friend."               | (Сатана): "Я, друг".                        |

Воплощенную ситуацию Рассказчик заканчивает пересказом библейского сюжета о проклятии Богом змия и земли, а также об изгнании Адама и Евы из Эдема (тт. 172-179).

Итак, в сочинении, составленном из текстов средневековых мистерий, остается принцип полисюжетного представления, свойственный жанру. Сочетание нескольких народных и канонических текстов, бытовых и библейских сцен складывается благодаря тонкому обращению с первоисточниками.

<sup>380</sup> Полный текст пьесы см.: The York Cycle, Play 5 – Man's Disobedience and Fall from Eden [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. URL: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_05.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_05.html) (дата обращения: 15.02.2014).

И. Стравинский и Р. Крафт максимально им следуют, сохраняя в произведении подлинный мистериальный дух. Незначительные отступления от оригинала, а также его выборочное цитирование образуют более сжатое, лаконичное звучание старинных текстов, что отвечает, в свою очередь, характеру мышления Стравинского. Отметим особую роль эстетики площадного театра в «Потопе», с ее острой современностью языка и комическими сценами, что сильно отличает это произведение от многих других мистерий XX века.

## 4.2 Специфика воплощения модуса мистерияльности в музыкальной драматургии<sup>381</sup>

Жанр мистерии, заложенный в либретто «Потопа», находит отражение и в музыкальной драматургии произведения<sup>382</sup>. Здесь важнейшую роль играют архетипические признаки мистерии, сформированные в древних языческих священнодействиях и свойственные любой мистерии, в том числе и средневековой. К ним принадлежит концепт «Жизнь – Смерть – Возрождение». К архетипическим чертам мистерии относится также проявление мифопоэтической логики, с помощью которой во многом раскрывается обозначенный концепт. Так, например, в ветхозаветном содержании произведения обнаруживается типичный образ мифологического мироздания, управляемого законом зеркальной симметрии. Его характеризуют бинарные оппозиции (Верх – Низ, Рай – Ад, Добро – Зло, Праведность – Грех, Жизнь – Смерть), которые в контексте партиципации<sup>383</sup> сопровождаются феноменом двойственности. Последний раскрывается в двойниковости персонажей. Таковыми в произведении предстают Бог и Сатана. Осью симметрии (средним пластом мифологического мироздания) оказывается мир человечества. Структура описанного универсума получает конкретную семиотическую реализацию в музыке сочинения.

Стравинский не обошел вниманием и миф о сотворении самой Вселенной, рождающейся из Хаоса. Эта картина представлена в первых тактах «Потопа» (тт. 1-6). «Хаос <...>, – как пишет В. В. Гливинский, – репрезентирован Стравинским при помощи двух аккордово-тремолирующих педалей струнной группы оркестра, данных в чередовании», которые «могут быть сведены к

<sup>381</sup> По материалам данного параграфа опубликована статья. См. Куранова Ю. А. Модус мистерияльности в музыкальном представлении «Потоп» И. Стравинского – Р. Крафта // Музыкальная Академия. 2016. № 3. С. 112-118.

<sup>382</sup> Анализ музыки осуществляется по следующему изданию: Stravinsky I. The Flood. A musical play. Revised 1963 version. Boosey and Hawkes Ltd. 80 p.

<sup>383</sup> Понятие «партиципация» введено Л. Леви-Брюлем для обозначения основного закона «пралогического мышления», допускающего сочетание противоположностей в одном представлении (Забияко А. П. Партиципация // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М., 2009. С. 692).

целотоновой последовательности чистых квинт»<sup>384</sup>. Этот эпизод носит программно-изобразительный характер<sup>385</sup>.

Хаосу противостоит в произведении Вселенский порядок, одним из символических выражений которого становится серийная техника. Она впервые используется, по словам композитора, «в начале Те Деум'а <...>. Таким образом “Хаос” может быть понимаем как антитеза “серийному”»<sup>386</sup>.

Фактически же серийная конструкция начинается с построения между «Хаосом» и хором «Те Деум», названного Стравинским «музыкальной лестницей Якова» (т. 6)<sup>387</sup>. Оно представляет собой контрапункт двух серийных форм, где деревянные духовые проводят прямую транспонированную форму серии, а арфа – ее транспонированный ракоходный вариант<sup>388</sup>. Восходящая направленность «лестницы» и ее графический контур показаны тембрально (от кларнета в среднем регистре к флейте пикколо) (см. рисунок 47).

**Рисунок 47. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: музыкальная лестница Якова (такт 6)**

<sup>384</sup> Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. С. 54-55, 137.

<sup>385</sup> Аналогичный прием, когда произведение открывается изображением хаоса при помощи тремолирующего аккорда, встречается в творчестве А. Н. Скрябина, в его поэме «Прометей». О «первичном хаосе» или теме «разума» в начале партитуры сочинения упоминает Л. Л. Сабанеев в книге «Воспоминания о Скрябине». См. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 66.

<sup>386</sup> Цит. по: Гливинский В. В. Указ. соч. С. 137.

<sup>387</sup> Там же. Первые такты «Потопа» (тт. 1-6), включающие «Хаос» и «Лестницу», без изменений повторяются в финальной части произведения (в тт. 490-496). Кроме того «Лестницей» заканчивается сочинение (т. 582). Помимо упомянутых проведений «тема Лестницы» звучит в «Мелодраме» (II часть) в т. 179.

<sup>388</sup> Звуковой состав транспонированной серии: *fis, e, f, h, gis, ais, a, g, dis, d, c, cis*. Звуковой состав нетранспонированной серии: *cis, h, c, fis, dis, f, e, d, ais, a, g, gis*.

Общеизвестно, что лестница является распространенным в культуре различных народов мифопоэтическим образом, который связывает противоположные зоны мировой вертикали. У христиан Лестница, возникающая во сне Иакова, интерпретируется как посредник между ним и Господом, между землей и Царствием небесным: «вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней. И вот, Господь стоит на ней и говорит <...>» (Бытие, глава 28, стихи 12-13).

Появление «Лестницы Иакова» в сочинении обусловлено не только функцией коммуникации между мирами. Представляется, что с ней связана архетипическая идея о гармонизирующей роли мистерии, способной, как и само искусство музыки, «внести порядок во все существующее»<sup>389</sup>. Это подтверждается В. Н. Топоровым, который указывает на то, что «нередко образ космической лестницы возникает в главном ритуале, приуроченном к космическому центру, когда в критической ситуации (угроза распада космически организованного мира в хаосе) требуется восстановление связи земли с небом, чтобы использовать космические силы неба в новом устройстве земли»<sup>390</sup>. Такой критической ситуацией в музыкальном представлении выступает грешный мир людей, очищение и спасение которого возможно лишь путем его уничтожения и последующего возрождения. Показательно, что одно из четырех проведений «темы Лестницы» возникает в «Мелодраме» (II часть), сразу после слов Рассказчика об изгнании Адама и Евы из Эдема и о проклятии Богом земли (т. 179). Здесь обозначается причина критической ситуации, требующей разрешения. Это первородный грех, сделавший бессмертных людей смертными. Это предположение отчасти подтверждается словами Стравинского, для которого «темой “Потопа” оказывается не история Ноя, ... но Грех <...>, Вечная катастрофа»<sup>391</sup>.

<sup>389</sup> Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. С. 46.

<sup>390</sup> Топоров В. Н. Лестница // Мифы народов мира : энциклопедия. М., 1992. Т. 2. С. 50-51.

<sup>391</sup> Цит. по: Гливинский В. В. Указ. соч. С. 136-137.

Как уже было отмечено, одним из важнейших средств символического воплощения мистериальных идей в «Потопе» становится серийная техника<sup>392</sup>, что требует особого внимания к этой стороне произведения.

Заметим, что вариант серийности, использованный Стравинским, опосредованно связан с классической додекафонией Шенберга. Наряду с основными серийными формами (P, I, R, IR)<sup>393</sup> и традиционными способами разработки 12-тонового ряда своеобразие композиционного метода Стравинского составляет гексахордно-ротационная техника, созданная Э. Кшенеком<sup>394</sup>. Последняя обуславливает обращение в диссертации к специфической системе обозначений и терминологии, предложенной и применяемой В. В. Гливинским<sup>395</sup>.

Как известно, техника гексахордной ротации предполагает преобразование не всей 12-тоновой серии, а двух составляющих ее, не пересекающихся шестизвучных сегментов – гексахордов. Каждый из двух гексахордов подвергается диатонической или хроматической ротации. Как поясняет С. И. Савенко, «в отличие от простой ротации (Кшенек называет ее диатонической), когда начальный тон звена перемещается в конец при сохранении высот, ротационная транспозиция (по Кшенеку, хроматическая) предполагает проведение серии от одного и того же звука, однако интервал каждый раз берется из серийного порядка следующий, и высотный состав в производном меняется»<sup>396</sup>.

<sup>392</sup> Первое обращение Стравинского к серийной технике произошло в Кантате для сопрано, тенора, женского хора и малого инструментального ансамбля на анонимные тексты из английской поэзии XV-XVI веков (1952).

<sup>393</sup> Напомним, что буквами «P», «I», «R», «IR» общепринято фиксировать нетранспонированные серийные формы, которые расшифровываются как главная серия, ее инверсия, ее ракоход и инверсия ракохода. В «Потопе» встречается также полифоническая производная инверсии – RI, означающая ракоход инверсии. Буквенные сокращения серийных форм, сопровождающиеся арабскими цифрами, сигнализируют о количестве совершенных малосекундовых шагов звуковысотной транспозиции. Например, аббревиатура R-0 индексирует нетранспонированную ракоходную форму, а R-2 указывает на ракоходную форму, транспонированную на тон вверх.

<sup>394</sup> О проблеме влияния Э. Кшенека и других серийных композиторов на позднее творчество И. Стравинского, а также об индивидуальных особенностях серийного стиля композитора см.: Макина А. В. И. Стравинский – Э. Кшенек : серийная техника // Искусство глазами молодых. Красноярск, 2009. С. 89-92; Макина А. В. К проблеме формирования серийной техники И. Стравинского // Музыковедение. 2010. № 5. С. 41-46.

<sup>395</sup> Гливинский В. В. Указ. соч. С. 42-48.

<sup>396</sup> Савенко С. И. Мир Стравинского. М., 2001. С. 220. Примеры обоих видов ротации показаны в цит. изд. на С. 221-223.

Для демонстрации хроматического способа ротации приведем схемы гексахордно-ротационных квадратов главной серийной формы «Потопа». Звуковой порядок серии таков: *cis, h, c, fis, dis, f, e, d, ais, a, g, gis*. Первый гексахордно-ротационный квадрат ( $\alpha$ ; см. рисунок 48) строится на основе начальных шести звуков ряда (*cis, h, c, fis, dis, f*), второй квадрат ( $\beta$ ; см. рисунок 49) – на основе заключительных (*e, d, ais, a, g, gis*). В верхней горизонтали квадрата  $\alpha$  определяется интервал между звуками *h* и *c*, который равен м.2. Этот интервал откладывается от *cis* второй горизонтали, что дает звук *d*. Интервал между *c* и *fis* верхней горизонтали – ув.4. Это расстояние «отмеряем» от *d* второй горизонтали. Получается звук *gis* и т.д. Шестой звук второй горизонтали вычисляем по интервалу, который возникает между *f* и *cis* верхней горизонтали. По такому же принципу строим третью горизонталь на основе второй и т.д., а также весь гексахордно-ротационный квадрат  $\beta$ .

**Рисунок 48. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: первый гексахордно-ротационный квадрат главной серийной формы**

|            |     |     |     |     |     |
|------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| <b>cis</b> | h   | c   | fis | dis | f   |
| <b>cis</b> | d   | gis | f   | g   | dis |
| <b>cis</b> | g   | e   | fis | d   | c   |
| <b>cis</b> | ais | c   | gis | fis | g   |
| <b>cis</b> | dis | h   | a   | ais | e   |
| <b>cis</b> | a   | g   | gis | d   | h   |

**Рисунок 49. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: второй гексахордно-ротационный квадрат главной серийной формы**

|   |     |     |     |     |     |
|---|-----|-----|-----|-----|-----|
| e | d   | ais | a   | g   | gis |
| e | c   | h   | a   | ais | fis |
| e | dis | cis | d   | ais | gis |
| e | d   | dis | h   | a   | f   |
| e | f   | cis | h   | g   | fis |
| e | c   | ais | fis | f   | dis |

Сокращения типа R./C.VI.αV6 приводятся по системе Гливинского. Первой буквой аббревиатуры выражается одна из четырех нетранспонированных серийных форм (“R”, в данном случае, – это ракоходная серийная форма). Буква “C” из немецкого слова «*chromatisch*» обозначает хроматический способ ротации. Римской цифрой VI определяется вид ротации – гексахордный, в отличие, например, от тетрахордного (IV) или додекахордного (XII). Буквами α или β отмечается соответственно первый или второй гексахордно-ротационный квадрат серийного ряда. Буквы “V” («*verticals*») или “H” («*horisontal*») указывают на вертикаль или горизонталь в гексахордно-ротационном квадрате. Арабские цифры фиксируют порядковый номер вертикального или горизонтального ряда, а также его ротируемый сегмент. Итак, R./C.VI.αV6 расшифровывается следующим образом: шестая вертикаль первого хроматического гексахордно-ротационного квадрата ракоходной формы. Используемые сокращения при анализе музыки сопровождаются ссылками с более подробной расшифровкой (см. также схемы гексахордно-ротационных квадратов основных серийных форм «Потопа» в Приложении В).

Сосредоточимся на анализе вокальных партий Бога и Люцифера/Сатаны<sup>397</sup>. Через их образы отражается мистериальная триада «Жизнь – Смерть – Возрождение».

Партия Бога исполняется двумя басами. По замечанию В. В. Гливинского, музыкальное воплощение Бога мужским ансамблем, «подобно хору в кантате “Вавилон”, уберегло композитора от персонифицированной, антропоморфной трактовки Вседержителя»<sup>398</sup>. «Раздвоенный голос» Бога встречается не только в творчестве Стравинского<sup>399</sup>. Он используется А. Шёнбергом в опере «Моисей и Аарон» (1930-1950, неоконч.), а также Б. Бриттеном в кантикле «Авраам и Исаак» (1952). Последнее названное сочинение, аналогично «Потопу», написано на тексты английских мистерий (из Честерского цикла)<sup>400</sup>.

Похожий пример, когда образ Создателя обретает голос, можно найти в музыке С. И. Танеева. В его кантате № 2 «По прочтении псалма» (1914) прямая речь Бога «Израиль, Мой народ, внимай!» начинается с унисона в хоре, а затем озвучивается разными голосами (начало партии Бога см. I часть, № 1, ц. 36).

В «Прелюдии» музыкального представления «Потоп» (I часть), в вокальных эпизодах Бога о сотворении по своему образу и подобию людей и ангела, то есть Адама, Евы (тт. 83-115) и Люцифера (тт. 117-126), репрезентируется идея *Жизни*. *Смерть* грешного мира составляет смысл начального раздела диалога Бога с Ноем (тт. 180-207) из «Мелодрамы» (II часть). Идея *Возрождения* намечена в последней вокальной фразе Бога из «Знамения Радуги» (VII часть), обращенной к праведнику: «Завет, Ной, даю тебе и всем твоим потомкам, для тебя и ради тебя» (тт. 458-477). Содержание самого завета раскрывается в словах Ноя: «Все <...>

<sup>397</sup> Образы Бога и Ангела есть и в священной балладе Стравинского «Авраам и Исаак» (1963), сочиненной сразу за «Потопом». В балладе, в отличие от «Потопа», они воплощаются в партии высокого баритона – единственного вокалиста в произведении.

<sup>398</sup> Гливинский В. В. Указ. соч. С. 140.

<sup>399</sup> Э. Пэйн в статье «“Потоп” Стравинского» указывает на то, что идея использования двух голосов для воплощения божественного высказывания не является новой. Он приводит в пример произведение Г. Шюца «История воскресения Иисуса Христа» («Historia der Auferstehung Jesu Christ», 1623), в котором два голоса предназначаются для партий Иисуса и Марии. См.: Payne A. Stravinsky's “The Flood” // Tempo, New Series. Cambridge, 1964. No. 70. P. 5.

<sup>400</sup> В ранее упомянутом сочинении Бриттена «Ноев ковчег» партия Бога поручается чтецу, совмещающего нотированную и ритмизованную речь. См. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. С. 259.

размножатся и мир возродится» (тт. 479-489). Рассмотрим особенности воплощения мистериальной триады в музыке.

В эпизоде о создании Адама (R-0 и RI-2)<sup>401</sup> и Евы (P-0 и I-2)<sup>402</sup> использованы серийные ряды, звуки которых даются в прямом движении. А вот в эпизоде о Люцифере (R-0 и RI-0)<sup>403</sup> применяется диатоническая ротация: ракоход R-0 и ракоход инверсии RI-0 излагаются в басовом дуэте партии Бога со второго звука двенадцатитонового ряда: 2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-1. Высокая степень символизации ткани заставляет видеть в этой последовательности зашифрованную характеристику Люцифера. Перенеся первый звук серии в конец, Стравинский графически подчеркнул противоположную Богу сущность Люцифера, ставшего из-за своего высокомерия Сатаной. Это можно рассматривать также как своеобразное предсказание о низвержении падшего ангела в Ад. Здесь вспоминаются евангельские афоризмы: «Многие же будут первые последними <...>» (От Марка, глава 10, стих 31); «Ибо всякий возвышающий сам себя унижен будет <...>» (От Луки, глава 14, стих 11).

Далее перейдем к рассмотрению диалога Бога с Ноем, который строится из нескольких разделов. Вступительный раздел диалога Бога с Ноем (тт. 181-207), где речь заходит о грехах человечества и о желании Творца уничтожить распространившееся в мире зло, может быть определен как яркий образец претворения принципов *повтора*, *зеркальной симметрии* и *зеркального отражения*. Эти принципы восходят к поэтике и логике *мифа* и относятся к сущностным архетипическим признакам всякой мистерии. Кроме того, они становятся *объектом смысловой игры*, заключающейся в осознании поданной в тексте идеи с разных точек зрения, в частности, с позиции *бинарных противопоставлений* — возникает словно бы «ритуальное хождение» вокруг

<sup>401</sup> Последовательность звуков R-0: *gis,g,a,ais,d,e,f,dis,fis,c,h,cis*; RI-2: *gis, a,g,fis,d,c,h,cis,ais,e,f,dis*.

<sup>402</sup> P-0: *cis,h,c,fis,dis,f,e,d,ais,a,g,gis* и I-2: *dis,f,e,ais,cis,h,c,d,fis,g,a,gis*.

<sup>403</sup> R-0 в прямом движении: *gis,g,a,ais,d,e,f,dis,fis,c,h,cis*. RI-0 в прямом движении: *fis,g,f,e,c,ais,a,h,gis,d,dis,cis*.

одной мысли. Многократно используемый прием говорит о его системности и значимости в раскрытие текста<sup>404</sup>.

В вокальной линии одного из басов поочередно излагаются ракоход (тт. 181-189), главная форма серии (тт. 190-195), затем снова ракоход, повторяющийся дважды (тт. 196-200, 201-207): R-0, P-0, R-0, R-0<sup>405</sup> (см. верхний голос на рисунке 50). При этом последний звук R-0 “cis” становится первым звуком P-0 и наоборот, последний звук P-0 “gis” – первым звуком R-0.

В другом басу аналогично звучат транспонированные ракоход инверсии (тт. 181-189, 196-200, 201-207) и инверсия (тт. 190-195): RI-2, I-2, RI-2, RI-2<sup>406</sup> (см. нижний голос на рисунке 50).

---

<sup>404</sup> Об отражении мифологических структур в музыкальном тексте на основе симметрии и повторности пишет О. Ю. Осадчая. См. Осадчая О. Ю. Мифология музыкального текста // Миф. Музыка. Обряд. М., 2007. С. 11-25. Более подробно см. об этом: Осадчая О. Ю. Мифология музыкального текста. Волгоград, 2005. 208 с.

В отечественном музыкознании разработана общая теория зеркально-симметричных структур. Эта теория предложена С. С. Гончаренко. См. Гончаренко С. С. Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX века). Новосибирск, 1993. 234 с.

Разные точки зрения относительно смысла воплощения симметрии в музыке освещены К. В. Зенкиным. См. Зенкин К. В. Музыка – Эйдос – Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М., 2015. С. 203-222. Для нас важны замечания, касающиеся симметрии как символа порядка, идеи вечности, а также божественной энергии в сотворенном им физическом мире.

<sup>405</sup> R-0: *gis, g, a, ais, d, e, f, dis, fis, c, h, cis*; P-0: *cis, h, c, fis, dis, f, e, d, ais, a, g, gis*.

<sup>406</sup> RI-2: *gis, a, g, fis, d, c, h, cis, ais, e, f, dis*; I-2: *dis, f, e, ais, cis, h, c, d, fis, g, a, gis*.

**Рисунок 50. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»:  
вокальный эпизод Бога «Я Бог, который весь мир сотворил» (такты 181-207)  
из «Мелодрамы»**

181  
♩ = 86-80  
*mf*

GOD  
GOTT 2 Bassi Soli

Ich, God, that der all ich

2 Bassi Soli

the schuf world die - ses wrought, See my nun peo - ple mei - nes in Vol - hes and thought

2 Bassi Soli

sei foul - ly in sin. Man that I made I will des -  
sun - dig ist's und schlecht. Mensch und Tie - re sci - en zer -

2 Bassi Soli

troy stört, With the beasts of the ground And und birds that da fly, fleucht,

2 Bassi Soli

For on Earth, for on Earth they bring Me no more joy, hort,  
Weil die Welt, weil die Welt mei - ne Stim - me nicht

2 Bassi Soli

And the e - vil must not mul - ti - ply. No - ah, my  
Dass die Mis - se - tat nicht wei - ter zeugt. No - ah, mein

Важны здесь и детали партий фортепиано, арфы, скрипок и альтов, которые мы не включили в приведенный нотный пример во избежание его громоздкости. Фортепиано дублирует серийные ряды первого баса, а арфа – второго баса.

Обращает на себя внимание последовательность созвучий, составляющих аккорды струнно-смычковых инструментов<sup>407</sup>, которая складывается в некий «палиндром». Он возникает в тт. 182-190, где осью симметрии выступает т. 186 с шестой вертикалью первого хроматического гексахордно-ротационного квадрата ракоходной формы (R./C.VI.αV6; см. квадрат ракоходной формы в Приложении В)<sup>408</sup>. Отзвучавший ряд аккордов после т. 186 исполняется в обратном направлении (см. нотный пример, охватывающий такты 182–186 на рисунке 51).

**Рисунок 51. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент партии струнно-смычковых инструментов (такты 182-186) из «Мелодрамы»**

The musical score for measures 182-186 of Stravinsky's 'The Flood' from 'Melo-drama' is presented for Violins I and II, Viola, and Violoncello. The score is in 3/4 time and features a series of chords. The first system (measures 182-184) shows the initial sequence of chords, with markings 'div.' and 'sempre p sul pont.' indicating a specific performance technique. The second system (measures 185-186) shows the continuation of the sequence, with the chords arranged in a palindromic sequence around measure 186.

<sup>407</sup> В основе аккордов лежит техника гексахордно-ротационных вертикалей, подробно описанная В. В. Гливинским. См. указ. соч. С. 72.

<sup>408</sup> Звуковой состав шестой вертикали первого хроматического гексахордно-ротационного квадрата ракоходной формы: *ais, e, g, fis, a, e*.

Подобным образом инструментальное сопровождение разворачивается в тт. 192-203 (ось симметрии т. 197). Такты 203-207 представляют собой повторение музыкального материала, открывающего обозначенный раздел сцены, то есть тактов 182-185. Тремолирование аккордов у струнно-смычковых (*divisi tremolo sul ponticello*), воссоздающее, по словам композитора, «Божественное сияние»<sup>409</sup>, вызывает ассоциации с аналогичным приемом воплощения духовной сферы и образа огня в опере «Хованщина» М. П. Мусоргского<sup>410</sup> и не только.

Обнаруженные приемы и выразительные средства во вступительном разделе диалога Бога с Ноем акцентируют в тексте такие фрагменты, которые высвечивают мистериальную идею о жизни и смерти: «Я Бог, который весь мир сотворил» и «Человека, которого Я создал, я истреблю с животными земли и птицами», а также «ибо на земле, ибо на земле они не приносят Мне больше радости и зло не должно распространяться». Повторы слов и фраз (близких по смыслу и идентичных) подчеркивают их важность. Это «сотворил» – «создал»; «истреблю» – «не должно распространяться»; «ибо на земле – «ибо на земле».

В приведенных отрывках скрываются также *бинарные оппозиции*: «сотворил» – «истреблю», «радость» (принадлежащая сфере «добра») и зло». Через них просвечивает одна из ключевых мистериальных идей Жизни и Смерти. Рассмотренные серийные структуры, в основе которых лежат принципы повтора и «зеркала», раскрывают противоположные друг другу понятия, описывающие устройство мироздания с разных сторон. Одни утверждают какое-либо его качество, а другие – отрицают<sup>411</sup>.

<sup>409</sup> Цит. по: Гливинский В. В. Указ. соч. С. 72.

<sup>410</sup> Прием тремола в сакральном значении возникает во вступлении к опере; Id., сцене 6; IIIд., сцене 4; IVд, сцене 6; Vд., сцене 3 и 4; финальном хоре.

<sup>411</sup> Названные принципы являются конструктивными в разворачивании партии Бога. Согласно им строится первая реплика Бога (тт. 83-115) из «Прелюдии», где вокальную линию одного баса составляют ракоходная и главная формы серии, то есть R-0 (тт. 85-99) и P-0 (тт. 101-115), а другого баса – транспонированные варианты ракохода инверсии и инверсии, то есть RI-2 (тт. 85-102) и I-2 (тт. 102-115). Приблизительной осью симметрии выступает такт 100, до которого Бог создает Адама, а после него – Еву. Через принцип зеркального отражения серийных рядов выражается бинарная оппозиция *мужское – женское*. Тот же прием лежит в партиях виолончелей и контрабасов, сопровождающих голос Бога. Вслед за изложением ракохода инверсии RI-0 (тт. 85-99) звучит инверсия I-0 (тт. 99-106). За инверсией снова проводится ракоход инверсии RI-0 (тт. 106-115). Звуковой состав серий см. сноски <sup>403, 405, 406</sup>. I-0 включает следующую последовательность звуков: *cis,dis,d,gis,h,a,ais,c,e,f,g,fis*.

Начало следующего раздела<sup>412</sup> диалога «Ной, мой свободный слуга...» (т. 208) отмечено в партитуре цезурой (т. 207). По наблюдению Э. Кастера, автора исследования о хоровых произведениях Стравинского с двенадцатью тонами<sup>413</sup>, граница между разделами обозначается так, что связь с ранее прозвучавшими сериями у басов, арфы и фортепиано прерывается, то есть последний звук одного ряда теперь не является началом другого. По мнению ученого, так выражается отчужденность Ноя и его семьи от грешного мира, который вскоре должен погибнуть.

Аналогичный пример, когда в образе Ноя намеренно отрицается его единство с миром грешников, можно встретить, рассматривая цепочку серийных рядов в тт. 224-233 и тт. 235-238. Фразы Бога, обращенные к Ною, отделены паузами в вокальных голосах и всего оркестра перед произнесением слов об уничтожении человечества: «Человечество утонет в своем грехе» (см. т. 229) и «Весь мир будет разрушен» (см. т. 238)<sup>414</sup>.

Иные музыкальные приемы служат в произведении для более выпуклой подачи мистериальных идей, содержащихся в тексте либретто (их тесная связь с музыкой вынуждает говорить о них именно в этом разделе работы). В нем обнаруживается мистериальная идея *Инициации* – посвящения верующего в тайны жизни и смерти<sup>415</sup>. Инициация подразумевает *предсказания, испытания и преобразование* (духовное единение с Создателем). Ной узнает не только о причинах предстоящей гибели человечества, но и о том, что оно возродиться.

<sup>412</sup> Раздел охватывает тт. 208-221.

<sup>413</sup> См. Главу 4 докторской диссертации Э. Кастера: Kuster A. Stravinsky's Topology : An Examination of his Twelve-Tone Works through Object-Oriented Analysis of Structural and Poetic-Expressive Relationships with Special Attention to his Choral Works and Threni : D.M.A. diss. [Электронный ресурс]. Boulder, CO, 2000. URL: <https://sites.google.com/site/stravinskystopology/4-extension-of-stravinsky-s-method-in-the-flood> (дата обращения: 25.04.2014).

<sup>414</sup> Указанный раздел диалога Бога с Ноем (тт. 208-221) имеет в основе те же формообразующие принципы, что были рассмотрены ранее. Это повтор, зеркальная симметрия и зеркальное отражение. В контексте данного эпизода эти принципы «работают» в пользу иных идей. В разделе выделяются три фрагмента, каждый из которых имеет свое смысловое назначение. Крайние из них обрамляют *обращение Бога к Ною*: «Ной, мой свободный слуга» (тт. 208-211) и «Ной, выполни, что Я тебе велю» (тт. 217-221). Фрагмент, находящийся в середине раздела (тт. 212-215), – *предсказание Создателя Ною*: «ковчег вскоре построишь».

<sup>415</sup> Инициации соответствуют тт. 180-247. Это самый большой по протяженности эпизод с образом Всевышнего в произведении.

Предсказание о строительстве ковчега (тт. 208-215) для Ноя оказывается испытанием веры в себя и в свои силы. Об этом свидетельствуют его ответные реплики: «О, помилуй, Господь! Что всё это значит?» (т. 216); «О, помилуй, Господь! Выслушай меня! Я очень стар и болен <...>» (тт. 222-223); «О, Господь <...>, я все равно ничего не понимаю в кораблестроении» (т. 234). Настаивая на пророчестве, Творец убеждает Ноя принять его волю (тт. 217-221, тт. 224-233, тт. 235-246), и праведник осознает свое божественное предназначение: «Твою просьбу, Господь, я выполняю» (т. 247).

Инициация Ноя получает свое логическое завершение в «Знамени Радуги», где образ Бога появляется в последний раз. Господь *дает* Ною и всем его потомкам *Завет* (тт. 457-478). Его суть излагает праведник. Преображение Ноя состоялось, теперь он сам проповедует слово Божье: «Сыновья с вашими женами сослужите службу, и преумножитесь в ваших потомках. Затем каждый из ваших детей женится. И поклоняйтесь Богу. Все звери и птицы размножатся, и мир возродится» (тт. 479-489). Значение этого момента подчеркивается символично звучащей имитацией колокольного звона на заключительных словах (флейты, гобои, английский рожок, валторна и фортепиано – тт. 487-489, см. рисунок 52)<sup>416</sup>.

---

<sup>416</sup> Звон колоколов в момент появления радуги включает также сочинение Б. Бриттена «Ноев ковчег», написанное на несколько лет раньше «Потопа» Стравинского. На это указывает Л. Г. Ковнацкая. См. указ. соч. С. 260.

**Рисунок 52. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: колокольный звон из «Завета радуги» (такты 487-489)**

The musical score for measures 487-489 of Stravinsky's 'The Flood' is presented in a multi-staff format. The top staff is for the voice of Noah, with lyrics in English and German. The subsequent staves are for various instruments: Fl. gr. I, Fl. alto, Ob. I. II, C.I., Cor. I, and Piano. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (f, p, sf, pp), and articulation marks. The key signature is 3/4.

Итак, в вербальном слое партии Бога находятся архетипические признаки мистерии, включающие идеи Жизни, Смерти и Возрождения. К идеям, характеризующим сочинение как мистериальное, относится также Инициация с предсказаниями, испытаниями и преображением. Названные идеи реализуются на музыкально-драматургическом уровне сочинения через серийность, сочетающую в себе поэтику и логику мифа. Мифологические принципы повтора, зеркальной симметрии и зеркального отражения составляют особенность воплощения мистериальности в произведении.

Универсальные законы мифа выявляются также через бинарные оппозиции. Среди них противопоставление Реального (Земного) и Ирреального миров. Первый репрезентируют смертные: Ной и его семья – образы, воплощенные через разговорную речь. Второй мир представляют «поющие» персонажи: Бог и Люцифер/Сатана.

Противоположность этих персонажей подчеркнута музыкально. Пара басов в партии Бога звучит чаще всего в сопровождении струнно-смычковых инструментов, арфы и фортепиано. Исключением является последний эпизод из «Знамения Радуги», в котором струнный ансамбль дополнен звучанием флейт (тт. 457-478). Вокальные эпизоды партии Бога всегда открываются и завершаются дробью бас-барабана, драматургическая роль которого обозначена в «Рабочих заметках к “Потопу”», где сказано: «Вступительные ноты бас-барабана оказываются сигналом к тому, чтобы экранный потолок поднялся и появились Божественные лучи (т. е. пластиковые трубы)»<sup>417</sup>. Как известно, ассоциативная аура всех названных инструментов, кроме фортепиано, имеет древнюю сакральную составляющую.

Партия Бога напоминает псалмодический тип пения, отличается умеренным темпом и степенным характером. Речитацию дополняет множество широких экспрессивных скачков – интонаций-восклицаний на особо важных по смыслу словах и выражениях. По представлениям Стравинского, Господь «должен всегда петь в одной и той же манере, в одном и том же темпе»<sup>418</sup>.

Образ Люцифера/Сатаны складывается из комплекса приемов, противоположных характеристике Бога. Его партию исполняет фальцетный тенор с обязательным включением духовых инструментов в аккомпанементе<sup>419</sup>. Эпизоды с ним динамичны, наполнены танцевальной моторикой.

Однако между образами Бога и Люцифера/Сатаны есть и единство. Его воплощают смысловые связи, возникающие на уровнях вербального и музыкального языков. Люцифер/Сатана так же, как и Бог появляется в

<sup>417</sup> Цит. по: Гливинский В. В. Указ. соч. С. 140. Подобный прием использован в опере Н. Каретникова «Мистерия Апостола Павла» (1970-1987), где там-там, постоянно сопровождающий образ Павла, становится символом его мистического могущества. См. об этом: Селицкий А. Я. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов н/Д., 1997. С. 279.

<sup>418</sup> Цит. по: Гливинский В. В. Указ. соч. С. 140.

<sup>419</sup> Оппозиция «струнные – духовые», воплощающая антитезу образов Бога и Люцифера/Сатаны, напоминает о древней традиции. «В греческой мифологии», – пишет Л. Л. Гервер, – «струнные и духовые инструменты противопоставлены как инструменты небожителей и подземных богов <...>, при этом духовые (флейта) соответствуют дионисийскому, а струнные (лира) – аполлоническому началам» (Гервер Л. Л. К проблеме «Миф и музыка» // Музыка и миф. М., 1992. Вып. 118. С. 11).

«Прелюдии», «Мелодраме» и «Завете радуги». О Люцифере узнаем из дуэта басов Бога, в котором Творец создает ангела: «Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи» (тт. 117-120). Этот вокальный эпизод звучит перед единственным ариозо Люцифера «Лучи моего света» (тт. 130-151), где он пренебрегает волей Бога, поставив себя выше Создателя, за что и низвергается с Небес, именуясь с этого момента Сатаной.

Партию Люцифера до превращения его в Сатану (до т. 146) сопровождают низкие струнно-смычковые инструменты, так же как и вокальный эпизод Бога (тт. 85-100, 102-115, 117-126): Сатана, по мысли Создателя, должен стать его двойником. В то же время обнаруживается и антитетичность образов, если сравнить начальные интонации героев (см. такты 117-121 на рисунке 53 и такты 130-133 на рисунке 54). Мелодические интервалы, составляющие серийный ряд первого баса голоса Бога, встречаются и в партии Люцифера, но даны они словно в отражении кривого зеркала, в искаженном виде. Так, линия верхнего баса партии Бога начинается с восходящих б.2 и ув.1, вслед за которыми звучит нисходящая ув.5. В вокальной строчке Люцифера видим восходящую б.2, а затем другие интервалы – нисходящие ум.1 и ум.5. Общим оказывается лишь первый интервал как символ двойничества Бога и Люцифера по изначальному замыслу Всевышнего.

**Рисунок 53. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: вокальный эпизод Бога «Я сделаю тебя главным» (такты 117-121) из «Прелюдии»**

The image shows a musical score for two basses (Bassi Soli) from Igor Stravinsky's 'The Flood'. The score is for measures 117-121. The tempo is marked as 86-80 beats per minute, and the dynamic is *mf* (mezzo-forte). The time signature is 3/4. The lyrics are in both English and German. The English lyrics are: 'I make thee mas-ter, mir-ror of my might, Du sei der Mei-ster vor mei-nem An-ge-sicht,'. The German lyrics are: 'Ich mache dich zum Herr-nen, zum Spie-gel mei-ner Macht, Du werdest mein An-ge-sicht,'. The score features triplets in measures 118, 119, and 120. A box labeled '120' is placed above the final measure shown.

**Рисунок 54. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент ариозо Люцифера «Лучи моего света» (такты 130-133) из «Прелюдии»**

130 LUCIFER  
LUZIFER

Tenore Solo

The beams of my bright - ness burn — so bright  
Wie strahlt mei - nes Feu - ers hel - ler Schein,

Vc.

Cb.  
8 bas.

Обратимся к рассмотрению партии Люцифера/Сатаны. Образ Люцифера несет в себе идею бинарности. Так, в его ариозо «Лучи моего света» (тт. 130-151) совмещение в вокальной партии двух типов исполнения — пения и ненотированной мелодекламации может быть трактовано как отражение двойственной природы персонажа: божественного, вечного и греховного, временного начал в его сущности. Переход тенора от пения к разговорной речи в сцене падения в Ад (тт. 146-151) происходит после произнесения им слов «Я буду выше Небес!», что сближает его с образами смертных, которые, напомним, в произведении говорят, а не поют (см. рисунок 55).

**Рисунок 55. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент вокальной партии Люцифера «Моя сила превосходит силу равных мне» (такты 142-149) из «Прелюдии»**

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 142-145, and the second system covers measures 146-149. The vocal part is for a Tenor Soloist, with lyrics in German and Russian. The instrumental parts include Violoncello (Vle.), Contrabass (Cb. 8 bas.), and a woodwind section (I. III Cor., II. IV Cor., Tuba cbas., Vle., Vc., Cb. 8 bas.).

**System 1 (Measures 142-145):**

- Ten. Solo:** My pow - er sur - pas - ses my peers... I lch will bin (pizz.) be der high - est of im
- Vle.:** (pizz.) *f*
- Cb. 8 bas.:** (pizz.) *f*

**System 2 (Measures 146-149):**

- Ten. Solo:** Hea - ven! oh! what! oh Deuce! All Al - goes down! sturzt!
- I. III Cor.:** { *con sord. mf* } { *sim.* }
- II. IV Cor.:** { *con sord.* }
- Tuba cbas.:** { *(loco) mf* } { *sim.* }
- Vle.:** (pizz.) *f*
- Vc.:** (pizz.) *f*
- Cb. 8 bas.:** (pizz.) *f*

Своего рода символом грехопадения ангела становятся аккорды духовых инструментов, обрамляющие ариозо (тт. 127-129, 146-149). Они образованы из звуков шестой, пятой, четвертой, третьей, второй горизонталей первого хроматического гексахордно-ротационного квадрата главной серийной формы Р.,

то есть P./C.VIaH6-2<sup>420</sup> (см. схему квадрата в Приложении В). Перед ариозо эти аккорды звучат во время речи Рассказчика, который дает краткую, емкую характеристику Люциферу: «Но Люцифер был тщеславный, Люцифер был гордый, Люцифер был честолюбивый» (такты 127-129 см. рисунок 56).

**Рисунок 56. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент партии Рассказчика «Но Люцифер был тщеславный» (такты 127-129) из «Прелюдии»**

NARRATOR: But Lucifer was vain,  
SPRECHER: Doch Luzifer war eitel, Lucifer was proud,  
Luzifer war stolz, Lucifer was ambitious,  
Luzifer war ehrsuchtig.

Ob. I, II  
C. I.  
Fag. I, II

$\text{♩} = 104$

*f*

В конце ариозо обозначенные аккорды сопровождают падение ангела в огненную геенну (тт. 146-149). В авторских «Рабочих заметках к “Потопу”» говорится, что «с речитатива “Люцифер был тщеславен” танцовщик, исполняющий роль Люцифера, начинает двигаться. С каждым аккордом он прыгает на более высокую скалу, но пропускает последнюю...»<sup>421</sup>. Не достигнув вершины, которая могла бы сделать его выше Бога, Люцифер низвергается в Ад. Гибель Люцифера как двойника Создателя и рождение Сатаны как антипода Бога можно рассматривать в качестве еще одной *мистериальной инициации* в

<sup>420</sup> Звуковая последовательность 6-й горизонтали: *cis,a,g,gis,d,h*; 5-й горизонтали: *cis,dis,h,a,ais,e*; 4-й горизонтали: *cis,ais,c,gis,fis,g*; 3-й горизонтали: *cis,g,e,fis,d,c*; 2-й горизонтали: *cis,d,gis,f,g,dis*.

<sup>421</sup> Цит. по: Гливинский В. В. Указ. соч. С. 79.

произведении. Сатана – порождение темной стороны Люцифера, теперь несет не свет, а мрак, грех, разрушение и смерть.

Вокальная партия Сатаны в его ариозо «Бог сотворил мир для любви» (тт. 152-167) строится на повторении инверсионной (I-0, тт. 152-160) и главной (P-0, тт. 161-165) форм серии<sup>422</sup>, прозвучавших в ариозо Люцифера «Лучи моего света» (тт. 130-133 и 134-138). Арка между разделами, позволяет рассматривать ариозо Люцифера и Сатаны как один эпизод, который представляет собой репризную форму **ABA<sub>1</sub>**<sup>423</sup>. Так музыкально и структурно подчеркивается тождественность двух образов – Люцифера и Сатаны.

А. Кастер видит в звуковысотной организации этой трехчастной формы проявление тонального мышления Стравинского. В разделах **A** и **A<sub>1</sub>** используются ряды, начинающиеся с «*cis*», то есть, с первой ноты главного ряда P-0 – своего рода тоники сочинения. Раздел **B**, где Люцифер возвышает себя над Богом (тт. 139-143), определяется в качестве доминанты, так как в нем применяются ряды, первым звуком которых является «*gis*». Раздел **B** дается через доминанту, образуя с тониками **A** и **A<sub>1</sub>** восходящую (Люцифер превозносит себя), а затем нисходящую квинты (Люцифер низвержен)<sup>424</sup>.

Пропевая слова «Несравненно прекраснейший из подобных, моя сила превосходит силу равных мне», тенор единожды проводит ряд RI-2<sup>425</sup> (тт. 139-143), который используется и в партии Бога<sup>426</sup>. Это вполне закономерно, поскольку Люцифер все еще двойник Бога<sup>427</sup>. В строке «Я буду выше небес» (тт. 144-146) в партии Люцифера звучит новый серийный ряд P-7, не встречающийся в партии Господа. Он усечен наполовину и излагается в ломаной

<sup>422</sup> I-0 включает следующую последовательность звуков: *cis, dis, d, gis, h, a, ais, c, e, f, g, fis*;

P-0: *cis, h, c, fis, dis, f, e, d, ais, a, g, gis*.

<sup>423</sup> Раздел A соответствует тактам 130-137 (I-0, P-0), B – 138-151 (RI-2, неполный ряд P-7), A<sub>1</sub> – 152-167 (I-0, P-0).

<sup>424</sup> См.: Kuster A. Указ. соч. URL: <https://sites.google.com/site/stravinskystopology/4-extension-of-stravinsky-s-method-in-the-flood> (дата обращения: 25.04.2014).

<sup>425</sup> RI-2: *gis, a, g, fis, d, c, h, cis, ais, e, f, dis*.

<sup>426</sup> См. такты 85-102, 181-190, 458-468.

<sup>427</sup> См. выше басово-дуэтную фразу Бога «Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи» (тт. 117-120).

последовательности: 3,2,1,6,5,4, то есть «*g, fis, gis, his, ais, cis*»<sup>428</sup>. По мнению Кастера, приемом изменения последовательности звуков в серийных рядах, Стравинский символизирует драматические события в тексте «Потопа» (“Stravinsky sometimes changes the ordering of rows to symbolize dramatic events in the poetry”)<sup>429</sup>. В данном случае, так предвосхищается сцена наказания Люцифера, его превращение в Сатану и падение в огненную геенну.

Разница крайних разделов формы **ABA<sub>1</sub>** проявляется в характере музыки. Раздел **A** отличается оживленным темпом, особой метроритмической организацией с частой сменой размера (почти в каждом такте) и подчеркнуто синкопированным ритмом, которые призваны, по замыслу Стравинского, передать настроение «гибкого атлетического твиста»<sup>430</sup>. Восходящие интонации и широкие скачки в партии тенора напоминают также героические арии XVIII века, через стилистику которых словно передается заносчивость, высокомерие ангела (см. рисунок 54).

Возникающая в разделе **A<sub>1</sub>** трехдольность в переменном размере ( $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ), близка неторопливому, плавному танцу типа лендлера или вальса, придающему некоторую слащавость образу Сатаны. Сам же герой, по мнению композитора, должен петь «высоким, слегка педерастическим тенором»<sup>431</sup> (см. рисунок 57). Это обусловлено, скорее всего, эстетикой средневековых мистерий, где Дьявола, часто в образе Змия-искусителя, «играл особенно стройный и гибкий юноша, втиснутый в своего рода змеиную кожу, с женским лицом <...>»<sup>432</sup>. Кроме того, и Люцифера/Сатану, и Змия-искусителя представляли в то время средствами танца<sup>433</sup>.

<sup>428</sup> Этот серийный ряд еще раз, но уже в неизменном виде прозвучит в последнем ариозо Сатаны «Запреты всегда будут нарушаться» (тт. 507-514). Звуки P-7 в прямой последовательности следующие: *gis, fis, g, cis, ais, c, h, a, f, e, d, dis*.

<sup>429</sup> Kuster A. Указ. соч. URL: <https://sites.google.com/site/stravinskystopology/4-extension-of-stravinsky-s-method-in-the-flood> (дата обращения: 25.04.2014).

<sup>430</sup> Цит. по: Гливинский В. В. Указ. соч. С. 141.

<sup>431</sup> Цит. по: там же.

<sup>432</sup> Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу : театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. С. 77.

<sup>433</sup> Там же. С. 62, 66, 77.

**Рисунок 57. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент ариозо Сатаны «Господь сотворил мир для любви» (такты 152-156) из «Прелюдии»**

**Meno mosso** ♩=68  
**SATAN**

Ten. Solo: God made the world for love And for love made He man  
Zur Lie - be der Mensch

Fl. gr. I

Cor. I: Senza sord.

Cor. II: Senza sord. *mf*

Tuba cbas. *mf* Senza sord. 8 bas. stacc.

Arpa: 8 bas. *sf* sempre

Cb. 8 bas. pizz. *sf*

Образ змия-искусителя также присутствует в «Потопе» Стравинского. Он воплощается через мелодекламацию Рассказчика «Ева! Ева! Я друг», которой открывается «Мелодрама» (см. такты 168-176 на рисунке 58). Большую роль в эпизоде искушения Евы играют звукоизобразительные приемы в партиях двух засурдиненных валторн, имитирующие пластику пресмыкающегося. Медленное тремолирование на соседних звуках «*h-c*» в партии первой валторны вызывает ассоциации с характерными змеиными движениями. Одновременное сочетание медных духовых создает острые, диссонирующие созвучия: секунды, ум.3. В основе мелодических линий валторн лежит первая горизонталь из первого хроматического гексахордно-ротационного квадрата главной и ракоходной серийных форм: P./C.VIαH1 (см. партию 1-й валторны на рисунке 58, а также

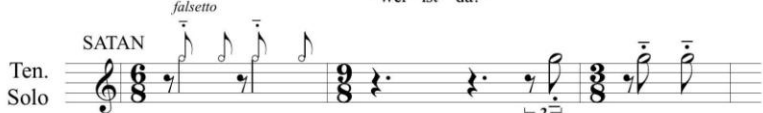
схему квадрата в Приложении В) и R./ C.VIαH1<sup>434</sup> (см. партию 2-й валторны на рисунке 58; схема квадрата в Приложении В).

**Рисунок 58. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент партии Рассказчика «В образе червя» (такты 168-176) из «Мелодрамы»**

MELODRAMA

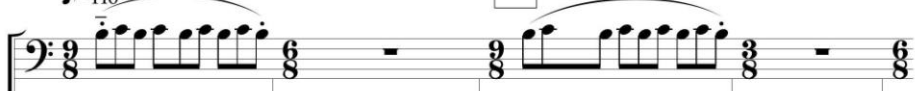
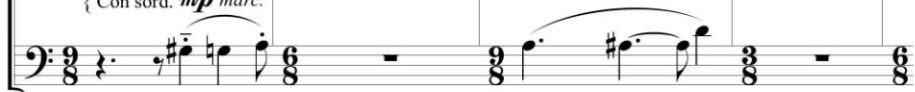
NARRATOR:  
In a worm's likeness will he wend.  
SPRECHER:  
Als eine Schlange er crscheint.

(EVE EVA) *falsetto*  
Narr.   
Spr. "Who is there?"  
"Wer ist da?"

*falsetto*  
SATAN  
Ten. Solo 

"Eve! — va! Eve! — va!" "I, a friend,"  
"E — va! E — va!" "Ich, ein Freund."

♩=116

I   
Cor. { Con sord. *mp marc.*  
II 

Narr. ....and the subtle serpent deceiveth Eve, and Eve gave also unto her husband of the forbidden fruit, and he did eat.  
Spr. ....und die listige Schlange betrog Eva, und Eva gab auch ihrem Mann von der verbotenen Frucht und er ass.

I   
Cor. *sim.*  
II 

Как видим, образ Люцифера/Сатаны в произведении развивается согласно мистериальному концепту: Жизнь, Смерть и Перерождение. В его эпизодах главенствуют принципы мифологического текста, среди которых большое значение имеют бинарные противопоставления. Танцевальность с ярко выраженной жестовостью и пластичностью в музыкальной интерпретации образа восходит к традициям христианских мистерий Средневековья.

<sup>434</sup> Первая горизонталь первого хроматического гексахордно-ротационного квадрата главной серийной формы: *cis,h,c,fis,dis,f* и ракоходной формы: *gis,g,a,ais,d,e*.

«Потоп» Стравинского – еще один ярчайший образец того, как композитор мастерски актуализирует наследие прошлого. Он не просто следует содержанию средневекового театрально-литературного жанра, а воплощает средствами современного и, главным образом, своего собственного музыкального языка наиболее характерные архетипические признаки мистерии.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование показало, что музыкально-театральные произведения композитора, избранные в качестве объекта рассмотрения, заключают в себе модус мистериальности. Его признаки обнаруживаются на уровне либретто и музыкальной драматургии сочинений.

Освоение научных представлений о мистерии, существующих в разных сферах гуманитарного знания, в том числе, и в музыковедении, позволило выявить целый ряд составляющих мистериального модуса. Его определяет совокупность черт, объединяющих два наиболее известные историко-культурные типа мистерии: языческие священнодействия, распространенные у народов древнего Востока и древней Греции, а также жанр западноевропейского религиозного театра Средневековья и Возрождения. К ним относятся архетипические идеи и приемы воплощения, свойственные обеим разновидностям мистерии.

О наличии модуса мистериальности в произведении можно судить, главным образом, исходя из его концепции, в которой явно обнаруживаются архетипические черты мистерии. Так, изученные произведения Стравинского имеют особый сюжет мифологического типа, основанный на принципе смешения различных источников, в котором отражается *устройство мироздания* или *модель мира*. В нем есть *надличностное начало* (Бог или боги) и *вера в установленный им миропорядок*, который необходимо постоянно поддерживать. Эта важная миссия выпадает на долю *избранных и посвященных* – главных героев сочинений, являющихся *посредниками* между высшей духовной силой и общностью людей. *Благодаря им восстанавливается мировая гармония*. Это Избранница из «Весны священной», призванная умереть во имя продолжения жизни. Это жрец Эвмолп, который руководит мистериальным действием, сопровождая саму Персефону на пути к самопожертвованию ради вечного круговорота Жизни и Смерти. Это Ной,

высшее предназначение которого состоит в возрождении человечества. Другими словами, обязательным мистериальным компонентом либретто сочинений выступает архетипический *концепт «Жизнь – Смерть – Возрождение»*, выражающий *идею вечного возвращения к жизни после смерти*.

Модус мистериальности разворачивается на уровне либретто сочинений во многом за счет *законов мифопоэтической логики и религиозно-духовного ритуала*. Среди этих законов – *бинарные оппозиции*, в первую очередь, *Жизни и Смерти*, а также *принцип многократной повторяемости*, символизирующий их вечный круговорот. Повтор определяет и музыкальное развитие произведений. Он реализуется в структуре композиций, когда широко используются репризные, рондальные, концентрические, вариантно-вариационные построения. Принцип повтора лежит и в основе образования тематизма. Признаки ритуала претворяются, например, в использовании канонических текстов и песнопений, в применении особого рода речитаций, таких как псалмодирование; через воспроизведение колокольных звонов и т.д.

Понятие «модус мистериальности» подразумевает также совокупность признаков, разделяющих два типа мистерии. Специфические черты древнеязыческой модели, на которую Стравинский опирается при создании «Весны священной» и «Персефоны», проявляются в идеях, связанных с обрядами календарно-земледельческого культа. Черты средневековой мистерии в той же «Персефоне» высвечиваются через прославление религиозных ценностей христиан, среди которых первостепенное значение приобретает сострадание. Главным отличительным свойством «Потопа» от более древних прототипов являются христианские сюжеты и конкретные тексты, взятые из Библии и средневековых мистериальных циклов английской традиции.

Выбранный ряд произведений композитора отражает *эволюцию его мистериального творчества*. Стравинский постепенно 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.* Таким образом, композитор *переносит акценты с одних специфических черт на другие*, сохраняя при этом общие, архетипические признаки. Резкий эволюционный сдвиг обозначается именно в годы сочинения «Персефоны», когда Стравинский создает «Симфонию псалмов» и хоры на тексты православных молитв<sup>435</sup>, приходя спустя время к написанию сочинений «Вавилон», «Месса», демонстрируя впоследствии, уже в позднем периоде своего творчества, глубокую увлеченность религиозно-духовной христианской тематикой и особую ее осмысленность. Тому свидетельства – «Canticum Sacrum», «Threni», «Проповедь, притча и молитва», «Авраам и Исаак» и другие произведения.

Изучив особенности претворения модуса мистериальности в сочинениях Стравинского, мы пришли к выводу, что обращение к этому историческому источнику допускает широкое поле его художественных истолкований. Модус мистериальности может проникать в разные по своей жанровой природе произведения (балет, мелодраму, музыкальное представление), а также может существовать в любых условиях воплощения сочинения, будь то сценическая постановка или телевизионная трансляция. Кроме того, составляющие мистериального модуса, ориентированного на признаки двух типов мистерии, проявляются в произведениях с разной степенью очевидности. В сочинении могут преобладать черты одного типа мистерии (как в «Весне священной», «Потопе») или органично сочетаться свойства обоих типов (как в «Персефоне»). При этом выбор средств музыкального языка, с помощью которого модус мистериальности воплощается, может быть различным. Стравинский не ограничивается традиционными приемами тонально-гармонической логики, а широко использует все существующие возможности музыки, в том числе и технику серийного письма. Вместе с тем, музыкальное решение имеет и постоянные признаки. Они, как правило, определяются законами мифопоэтической логики и религиозно-

---

<sup>435</sup> Незадолго до создания этих сочинений, а точнее в период работы над «Царем Эдипом» и хором «Отче наш», Стравинский окончательно утверждает в своих религиозных взглядах. См. об этом: Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 181-182.

духовного ритуала. Музыкально-театральное творчество Стравинского отражает устойчивую в искусстве XX века тенденцию создания сочинений с мистериальным модусом.

Проведенное исследование позволяет обозначить ряд вопросов, требующих дальнейшего рассмотрения. Перспективным является более детальное изучение драматургии сочинений Стравинского, в которых большое значение в создании модуса мистериальности имеет *эпическая линия*, обусловленная, прежде всего, его связью с мифом. Она характеризуется объективностью и обобщенными типами образов. Вокальным партиям героев свойственен повествовательный тип изложения. Он складывается в результате неспешного развертывания контрастно сопоставляемых эпизодов. В сочинениях нет лирических отступлений и психологического начала, выявляющих собственную позицию по отношению к происходящему на сцене. Отсутствие остроконфликтного начала порождает пространственные картинно-изобразительные эпизоды. Ощущению статики способствует сквозное развитие сцен со сглаженными, едва заметными цезурами. Преобладающее в развитии равновесие действующих сил воспринимается как *мистериальная идея пребывания в бесконечности*, как *идея преодоления исторического времени*, связанного с концом человеческого бытия.

Продуктивным видится выявление мистериального модуса и в других произведениях Стравинского, не рассмотренных в данном исследовании. В рамках постановки проблемы для дальнейших исследований и в качестве осторожной гипотезы можно предположить, что модус мистериальности скрыто присутствует в опере «Соловей» (1914), опере-оратории «Царь Эдип» (1927), опере «Похождения повесы» (1951).

Так, например, в опере «Соловей», созданной практически сразу после «Весны священной» (1913), композитор вновь обращается к мистериальной теме жизни и смерти, где животворящую силу в произведении олицетворяет образ настоящего Соловья, а губительную – искусственный. Своего рода символическим воплощением борьбы этих двух начал является диалог живого

Соловья со Смертью из III действия. Концепт «Жизнь – Смерть – Возрождение» раскрывается в драматургическом развитии образа Императора, исцеленного от тяжелой болезни и чудесно возрождающегося к жизни.

Мистериальный модус возникает в опере-оратории «Царь Эдип» (1927), где главный герой изображается в качестве жертвы обстоятельств<sup>436</sup>. Его трагический путь заканчивается духовным преображением. Через лишение себя зрения, Эдип переживает символическую смерть, но получает новую жизнь, открывая для себя внутреннее ее видение. Важнейшее значение в произведении имеет сопоставление мистериальных идей страдания и сострадания. Синтез слова, музыки и жеста в сочинении, а также его ритуально-мифологическая природа восходят не столько к древнегреческому театру, сколько к древнейшим пластам культуры, к тем священнодействиям, среди которых важнейшее место занимала мистерия.

В опере «Похождения повесы» (1951) модус мистериальности находит отражение в мифологическом подтексте сюжета произведения, в общезначимости претворенных в нем архетипических смыслов. Мистериальны образы главных героев оперы: Энн Трулав и Тома Рейкуэлла. В процессе действия они показаны как противоположные друг другу начала: верная любовь и предательство, добродетель и порок. В конце же оперы эти образы воссоединяются в одно целое, создавая пару Венеры и Адониса, богов древних мистерий, олицетворяющих великую спасительную любовь и, главное, единство Жизни и Смерти, без которого невозможен мировой порядок. Неслучайно и появление Персефоны в финале – богини Элевсинских мистерий. Любовь Энн к Тому и связанные с ним страдания, а затем и сострадание, спасает главного героя от рук самого Дьявола (Ника Шедоу) и дарует иную жизнь вне существующей реальности. Том обретает покой и утешение, освобождая себя от пороков земной жизни.

В опере находят отражения и традиции чисто средневекового жанра мистерии, рассмотрение которых также может стать темой специального исследования. Это введение партии рассказчика-комментатора в лице Ника –

<sup>436</sup> Об этом см. Стравинский И. Ф. Диалоги. С.179.

также типичного для средневековых мистериальных представлений образа искусителя: черта или дьявола. А. А. Баева, например, видит в сопоставлении ярко контрастных сцен оперы признаки мистерий Средневековья. Она пишет, что «подобно актерам средневековой мистерии, герои веселого заведения Матушки Гусыни мгновенно меняют маску, начиная выступать в роли сопереживателей; своеобразная бурлескность начальной сцены оборачивается неожиданной патетикой»<sup>437</sup>.

Все же в обозначенных для возможного анализа произведениях композитор на первое место выносит другие художественные задачи, поэтому в них модус мистериальности проявляется менее очевидно по сравнению с теми сочинениями, которые он сам обозначил как мистерии. Возможно, в будущем удастся выявить некую «шкалу мистериальности», фиксирующую степень присутствия в произведении соответствующего жанрового модуса.

Предлагаемый термин «модус мистериальности», при необходимости, может употребляться по отношению к жанрам, не связанным с музыкальным театром – например, в процессе исследования программных симфоний или камерно-инструментальных произведений, наделенных соответствующими качествами. Таким образом, область применения методологии и результатов исследования может значительно расшириться. Не исключено, что модус мистериальности можно усмотреть в «Симфонии псалмов» с ее ритуальностью и мыслями о смерти и возрождении–покое в ином мире.

С термином «модус мистериальности» могут быть соотнесены и другие понятия. Так, например, к размышлениям о мистериальности может быть применено понятие «метажанра», активно разрабатываемого в литературоведении. Его обобщенный характер по отношению к жанру заложен в приставке «мета-» (с греч. «между», «после», «за», «через»), подчеркивающий абстрагированность, выход за пределы установленных рамок. Опираясь на трактовку Ю. С. Подлубновой, можно сделать вывод о том, что в основе

<sup>437</sup> Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. С. 242.

метажанра находится некая устойчивая конструкция, подобная жанру. Это – «жанровый архетип, сформированный, как правило, в архаике»<sup>438</sup>. Но, в отличие от самого жанра, как пишет исследователь, «вопрос о структурно-семантической природе метажанра не так ясен <...> Метажанры, по всей вероятности, могут образовываться ... путем актуализации и трансформации древнего архетипа»<sup>439</sup> в конкретную эпоху. Это положение вполне гармонично соотносится с феноменом мистерии в музыкальном театре XX века, где таким востребованным эпохой архетипом становится концепт – «Жизнь – Смерть – Возрождение».

В качестве альтернативного варианта по отношению к мистерии можно было бы использовать теорию архетипа и кенотипа, заимствованную из литературоведения и апробированную в музыкознании И. В. Гребневой<sup>440</sup>. В соответствии с этой концепцией, мистерию, подобно жанру, можно изучить с позиции неизменных архетипических (первичных) и модифицированных (новых) признаков. Иначе выражаясь, архетип есть «первообраз» мистерии, а кенотип – ее «новообраз», представляющий собой «обновленную конфигурацию типических признаков..., возникшую как обобщение нового исторического опыта»<sup>441</sup>. Кенотипические варианты мистерии Стравинского и других композиторов XX столетия определенно соотносятся с историко-культурными типами мистерии (их архетипическими признаками), представляя, однако, «новый в структурном отношении вариант композиционной модели»<sup>442</sup>.

Поскольку модус мистеральности всегда живет в пространстве других жанров, к этому понятию может быть применен термин О. В. Соколова «жанровое наклонение»<sup>443</sup>. Модус мистеральности ведет себя как потенциальный жанр, который стремится к автономному существованию, но

<sup>438</sup> Подлубнова Ю. С. Жанр и метажанр : к проблеме разграничения [Электронный ресурс] // Сетевая словесность. 2006. URL: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html> (дата обращения: 05.05.2016).

<sup>439</sup> Там же.

<sup>440</sup> Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02. М., 2011. 40 с.

<sup>441</sup> Там же. С. 5.

<sup>442</sup> Там же.

<sup>443</sup> Определение этому понятию было приведено во второй главе диссертации.

имеет при этом подчиненное значение, функционируя как жанровое наклонение. Термин Соколова позволяет выявить особые аспекты выдвинутой в диссертации проблемы. Например, одной из перспектив изучения модуса мистериальности в качестве жанрового наклонения может стать проблема соотношения и взаимодействия его признаков с признаками главного жанра произведения, обозначенного, как правило, в заглавии опуса.

Поскольку модус мистериальности входит в другие жанры, его можно было бы назвать «жанром второго плана», который по существу (не по формальным признакам и не по заголовку в партитуре), оказывается ведущим, сущностным. Это близко теории коннотаций, разработанной И. С. Стогний, которые «прячась» за какой-то иной структурой, на самом деле главенствуют по смыслу<sup>444</sup>.

Обращение Стравинского к модусу мистериальности во многом обусловлено его религиозным сознанием, в котором органично сочетаются православные и католические идеи. Кроме того, как отмечает А. О. Аракелова, «ему близка формула античного мышления»<sup>445</sup>. «Под верой, – пишет исследователь, – Стравинский подразумевал духовность всего человечества, сопричастного всеобщему, божественному мирозданию»<sup>446</sup>. Эти слова, как нам кажется, дают «ключ» к пониманию всего мистериального творчества композитора. Стравинский воспринимает рождение музыки как некое подобие таинству, мистерии. Со всей определенностью композитор сам указал на это, имея в виду глубинную суть мистериального действа, устремленного к установлению гармонии человека с миром: «Создатель сочинения участвует во всеобщем мироздании. Что в прежние времена называлось судьбой, роком, случаем, на самом деле я определяю как всеобщий порядок. На земле есть равновесие, которое управляет всем»<sup>447</sup>; «Феномен музыки дан нам единственно

<sup>444</sup> Стогний И. С. Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект) : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02. М., 2013. 416 с.

<sup>445</sup> Аракелова А. О. Стравинский и философские искания в России конца XIX начала XX века // И. Ф. Стравинский : сб. статей. М., 1997. Сб. 18. С. 7.

<sup>446</sup> Там же.

<sup>447</sup> Стравинский И. Ф. Публицист и собеседник. С. 123.

для того, чтобы внести порядок во все существующее»<sup>448</sup>; «Я, конечно, верую в сверхъестественный миропорядок»<sup>449</sup>.

---

<sup>448</sup> Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. С. 46.

<sup>449</sup> Стравинский И. Ф. Диалоги. С. 182.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С. С. Архетипы [Электронный ресурс] / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1 : А – К. – С. 110-111. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/myth/archetype.htm>
2. Азарова, В. В. Античность во французской опере (1890-1900-х годов) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Азарова Валентина Владимировна. – СПб, 2006. – 52 с.
3. Азарова, В. В. «Французская музыкальная драма» в творчестве В. д'Энди / В. В. Азарова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2011. – № 2. – С. 3-19.
4. Азарова, В. В. Интерпретация идей христианства в операх и ораториях французских композиторов XIX-XX веков. «Французская музыкальная драма» В. д'Энди [Электронный ресурс] / В. В. Азарова // PHILHARMONICA. INTERNATIONAL MUSIC JOURNAL (DOI: 10.7256/.2014.1.12527). – 2014. – № 1 (1). – С. 80-97. – Режим доступа: [http://www.nbpublish.com/library\\_get\\_pdf.php?id=30419](http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=30419)
5. Акопян, Л. О. Мифотворчество и музыка в XX веке / Л. О. Акопян // Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М. : Практика, 1995. – С. 138–150.
6. Акопян, Л. О. Музыкальная автобиография Стравинского / Л. О. Акопян // Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М. : Практика, 1995. – С. 166-182.
7. Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 855 с.
8. Алеева, С. Г. Мистерия и музыка / С. Г. Алеева // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодёжи : преемственность и

новаторство : Межвузовский сб. науч. ст. по материалам региональной научно-творческой конференции студентов и аспирантов. – Саратов : Изд-во СГК им. Л. В. Собинова, 2003. – С. 6-8.

9. Алеева, С. Г. Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века : наблюдения над спецификой жанра [Электронный ресурс] / С. Г. Алеева // Искусство и образование. – 2011. – № 2. – С. 64-72. – Режим доступа: [http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo\\_i\\_obrazovanie\\_2011\\_02\\_-\\_06\\_Aleeva.pdf](http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_02_-_06_Aleeva.pdf)

10. Алеева, С. Г. Жанр мистерии в отечественной музыке второй половины XX века: диалектика канонического и индивидуального / С. Г. Алеева // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство : сб. науч. ст. по материалам IV Всерос. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов; отв. ред. Варламов Д. И. – Саратов : Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2006. – С. 6-12.

11. Алеева, С. Г. Жанр оперы-мистерии в отечественной музыке последних десятилетий XX века / С. Г. Алеева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования . – 2014. – №3 (33). – С. 3-7.

12. Алексеев, М. П. Мистерии и миракли [Электронный ресурс] / М. П. Алексеев // История английской литературы : в 3 т.; ред. М. П. Алексеев и др. – М.-Л. : Академия Наук СССР, 1943. – Т. I, вып. 1. – Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/istoriya-anglijskoj-literatury/misterii-i-mirakli.htm>

13. Алфеевская, Г. С. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского / Г. С. Алфеевская // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1975. Вып. 3. – С. 280-302.

14. Алфеевская, Г. С. О «Симфонии псалмов» И. Стравинского (к проблеме «неоклассицизма») / Г. С. Алфеевская // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 250-276.

15. Андреев, М. Л., Новичкова, В. Н. Литургическая драма / М. Л. Андреев, В. Н. Новичкова // Большая Российская энциклопедия : в 30 т.;

председатель науч.-ред. совета Ю. С. Осипов; отв. ред. С. Л. Кравец. – М. : БРэ, 2010. – т. 17 : Лас – Тунас – Ломонос. – С. 663.

16. Анпеткова-Шарова, Г. Г., Чекалова, Е. И. Античная литература : учебное пособие / Г. Г. Анпеткова-Шарова, Е. И. Чекалова. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1989. – 272 с.

17. Аполлодор. Мифологическая библиотека [Электронный ресурс] / Аполлодор; пер., ст. и прим. В. Г. Боруховича; отв. ред. Я. М. Боровский. – Л. : Наука, 1972. – 216 с. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1358680002#n147>

18. Аракелова, А. О. Стравинский и философские искания в России конца XIX начала XX века / А. О. Аракелова // И. Ф. Стравинский : сб. статей / Научные труды МГК; сост. В. П. Варунц. Сб. 18. – М., 1997. – С. 5-16.

19. Арановский, М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Г. Арановский // Музыкальный современник : сб. статей. – М. : Советский композитор, 1987. Вып. 6. – С. 5–44.

20. Арановский, М. Г. Музыкальный текст : структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.

21. Аристофан. Лисистрата : Комедии / Аристофан; пер. с древнегреч.; коммент. В. Ярхо. – Харьков : Фолио, 2001. – 624 с.

22. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.

23. Асафьев, Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1974. – 296 с.

24. Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 280 с.

25. Асфандьярова, А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна : исследование / А. И. Асфандьярова. – Уфа : Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Иσμαгилова, 2006. – 194 с.

26. Баева, А. А. Стравинский и опера XX века. К постановке проблемы / А. А. Баева // Музыка России : от средних веков до современности : сб. статей; ред.-сост. М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 2004. Вып. 2. – С. 142-154.
27. Баева, А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского : монография / А. А. Баева. – М. : КРАСАНД, 2009. – 304 с.
28. Баева, А. А. «Слышать музыку глазами» : взаимодействие искусств в театре И. Стравинского / А. А. Баева. – М. : Государственный институт искусствознания, 2015. – 134 с.
29. Баева, А. А. «Весна священная» : штрихи к портрету Стравинского-режиссера / А. А. Баева // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 1 (20). – С. 70-79.
30. Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре : структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. – СПб. : Наука, 1993. – 240 с.
31. Баранова, Т. Б. Стравинский в работе над «Весной священной» (об эскизах к балету в собрании фонда Пауля Захера) / Т. Б. Баранова // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 3 (22). – С. 52-87.
32. Барас, К. В. Эзотерика «Прометея» / К. В. Барас // Нижегородский скрябинский альманах. – Н. Новгород : Нижегородская ярмарка, 1995. – С. 100-117.
33. Бекетова, Н. В. Концепция преобразования в русской музыке / Н. В. Бекетова // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. (17 – 21 апр. 2000г.). – Ростов н/Д. : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. – С. 105 - 131.
34. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета / В русском переводе с параллельными местами. – М. : Российское библейское общество, 1993. – 1221 с.
35. Бобровский, В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы / В. П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров; сост.

Л. Г. Раппопорт; общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – С. 26-64.

36. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1977. – 332 с.

37. Бобровский, В. П. О драматургии скрябинских сочинений / В. П. Бобровский // Статьи. Исследования; ред.-сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чигарева. – М. : Советский композитор, 1988. – С. 148-158.

38. Богодарова, Н. А. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) [Электронный ресурс] / Н. А. Богодарова // Средние века. – М. : Наука, 1975. Вып. 39. – С. 179-195. – Режим доступа : <http://annales.info/evrope/england/misterii.htm>

39. Бояджиев, Г. Н. Мистерия / Г. Н. Бояджиев // Театральная энциклопедия : в 6 томах; под ред. П. А. Маркова. – М. : Советская энциклопедия, 1964. – Т. 3 : Кетчер – Нежданова. – С. 850-851.

40. Брагинская, Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой / Н. А. Брагинская // Музыкальная Академия. – 2010. – № 1. – С. 141-150.

41. Брагинская, Н. А. Автографы «Весны священной» в Российской национальной библиотеке / Н. А. Брагинская // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 3 (22). – С. 36-51.

42. Вагнер, Р. Парсифаль. Либретто [Электронный ресурс] / Рихард Вагнер; пер. В. Е. Чешихина. – Режим доступа: <http://wagner.su/node/352>

43. Валькова, В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» / В. Б. Валькова // Музыкальное искусство и наука : сб. ст.; ред.-сост. Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1978. Вып. 3. – С. 168-190.

44. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – Мышление – Культура : монография / В. Б. Валькова. – Н. Новгород : ННГУ, 1992. – 161 с.

45. Валькова, В. Б. Музыкознание в поисках «вечного» : о понятии «музыкальные архетипы» / В. Б. Валькова // Музыковедение к началу века : прошлое и настоящее : сб. тр. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2002. – С. 60-71.
46. Вартанов, С. Я. Претворение концепции Мистерии в Шестой сонате А. Н. Скрябина / С. Я. Вартанов // Ученые записки : материалы Международной конференции, посвященной 100-летию памяти А. Н. Скрябина. – М. : Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2016. Вып. 8. Книга 1. – С. 50-70.
47. Васюкова, И. А. Мистерия / И. А. Васюкова // Словарь иностранных терминов. – М. : АСТ-ПРЕСС, 1999. – С. 399-400.
48. Вершинина, И. Я. Ранние балеты Стравинского / И. Я. Вершинина. – М. : Наука, 1967. – 212 с.
49. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с.
50. Войткевич, С. Г. Особенности трактовки романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в опере Э. Артемьева / С. Г. Войткевич // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 35-48.
51. Войткевич, С. Г. Обнимутся ли миллионы?.. (о рецепции бетховенской «темы радости» в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы») / С. Г. Войткевич // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 27. – С. 97–106.
52. Гаврилова, Л. В. Музыкальный театр Ацио Корги : монографические очерки / Л. В. Гаврилова. – Красноярск : КГИИ, 2016. – 194 с.
53. Гаврилова, Л. В. Об одной художественной идее в творчестве Ацио Корги / Л. В. Гаврилова // Музыкальный театр : история и современность; научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Минск, 2015. Вып. 34. – С. 57-68.
54. Гарафола, Л. Век «Вёсен»: создание авангардной традиции / Линн Гарафола; пер. Т. Н. Верещагиной под ред. С. И. Савенко // Научный вестник Московской консерватории. – 2014. – № 3 (18). – С. 8-15.

55. Геннеп, А. ван. Обряды перехода : систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп. – М. : Восточная литература, 1999. – 200 с.
56. Гервер, Л. Л. К проблеме «Миф и музыка» / Л. Л. Гервер // Музыка и миф; отв. ред. и сост. Валькова В. Б. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1992. Вып. 118. – С. 7-21.
57. Гервер, Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века) / Л. Л. Гервер. – М. : Индрик, 2001. – 248 с.
58. Герцман, Е. В. Гимн у истоков Нового Завета : беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин / Е. В. Герцман. – М. : Музыка, 1996. – 288 с.
59. Гершензон, М. О. Русские пропилеи : материалы по истории русской мысли и литературы : в 6 т. / М. О. Гершензон. – Т. VI. – М. : Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. – 255 с.
60. Гиленсон, Б. А. Мистерия / Б. А. Гиленсон // Краткая литературная энциклопедия : в 9 томах; под ред. А. А. Суркова. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – Т. 4 : ЛАКШИН – МУРАНОВО. – С. 864-865.
61. Гливинский, В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского : исследование / В. В. Гливинский. – Донецк : Донеччина, 1995. – 192 с.
62. Гомер. Одиссея / Гомер; пер. с древнегреч. В. А. Жуковского; вступит. статья А. А. Тахо-Годи; примеч. С. А. Ошерова. – М. : Художественная литература, 1981. – 407 с.
63. Гомеровы гимны // Сайт [ancientrome.ru](http://ancientrome.ru): «Античная литература» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/homer/hymn/demetra.htm>
64. Гончаренко, С. С. Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX века) / С. С. Гончаренко. – Новосибирск : Изд-во Новосибирской гос. консерватории им. М. И. Глинки, 1993. – 234 с.

65. Гребнева, И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Гребнева Ирина Владимировна. – М., 2011. – 40 с.
66. Данцингер, К. Г. Театр как модель мира : английская мистерия конца XIV – первой половины XV века / К. Г. Данцингер // Театр. Живопись. Кино. Музыка : ежеквартальный альманах. – 2010. – № 1. – С. 9-35.
67. Девуцкий, В. Э. Вселенская мистерия 1906 года : духовная концепция восьмой симфонии Густава Малера / В. Э. Девуцкий // Проблемы музыкальной науки : российский научный специализированный журнал; гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – 2016. – № 2 (2016). – С. 97-107.
68. Демченко, А. И. Балет Стравинского «Весна священная» : опыт концепционного анализа / А. И. Демченко. – М. : Композитор, 2000. – 72 с.
69. Денисов, А. В. Вокруг мифа о Персефоне / А. В. Денисов // Музыкальная Академия. – 2007. – № 3. – С. 157–162.
70. Денисов, А. В. Античный миф в опере первой половины XX века : монография / А. В. Денисов. – СПб : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2006. – 233 с.
71. Дживелегов, А. К. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года : учебник для театральных вузов / А. К. Дживелегов, Г. Н. Бояджиев ; ГИТИС. – М. : ГИТИС, 2013. – 527 с.
72. Джордан, С. «Весна священная» как танец: современные прочтения / Стефани Джордан; пер. Т. Н. Верещагиной под ред. С. И. Савенко // Научный вестник Московской консерватории. – 2014. – № 3 (18). – С. 36-45.
73. Доброхотов, Б. Е. И. Фомин / Б. Е. Доброхотов. – М.–Л. : Музгиз, 1949. – 72 с.
74. Друскин, М. С. Игорь Стравинский : Личность. Творчество. Взгляды / М. С. Друскин. – Л. – М. : Советский композитор, 1974. – 221 с.
75. Друскин, М. С. Пассионы И. С. Баха. / М. С. Друскин. – Л. : Музыка, 1972. – 88 с.

76. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы : на материале классического наследия / М. С. Друскин. – Л. : Музгиз, 1952. – 344 с.
77. Дьячкова, Л. С. К проблеме формы Стравинского. Принцип «подобия» / Л. С. Дьячкова // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания; сост. Г. С. Алфеевская и И. Я. Вершинина. – М. : Советский композитор, 1985. – С. 153-175.
78. Дьячкова, Л. С. О главном принципе ладогармонической системы Стравинского (система полюсов) / Л. С. Дьячкова // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы; составитель Л. С. Дьячкова; под общей ред. Б. М. Ярустовского. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 301-322.
79. Дьячкова, Л. С. Проблема неоканона в Мессе Стравинского / Л. С. Дьячкова // Стравинский в контексте времени и места : материалы науч. конф.; ред.-сост. С. И. Савенко. Сб. науч. тр. 57. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2006. – С. 67-85.
80. Егорова, Б. Ф. Дебюсси и стиль модерн / Б. Ф. Егорова. – Н. Новгород : ННГК им. М. И. Глинки, 2009. – 160 с.
81. Забияко, А. П. Иерофания / А. П. Забияко // Энциклопедия религий; под ред. А. П. Забияко, А. Н. Красникова, Е. С. Элбакян. – М. : Академический Проект; Гаудеамус, 2008. – С. 483.
82. Забияко, А. П. Мистерия / А. П. Забияко // Энциклопедия религий; под ред. А. П. Забияко, А. Н. Красникова, Е. С. Элбакян. – М. : Академический Проект; Гаудеамус, 2008. – С. 814-815.
83. Забияко, А. П. Партиципация / А. П. Забияко // Энциклопедия эпистемологии и философии науки; гл. ред. И. Т. Касавин. – М. : Канон+; Реабилитация, 2009. – С. 692.
84. Забияко, А. П. Религиозный опыт / А. П. Забияко // Энциклопедия религий; под ред. А. П. Забияко, А. Н. Красникова, Е. С. Элбакян. – М. : Академический Проект; Гаудеамус, 2008. – С. 1068-1069.

85. Забияко, А. П. Сакральный символ / А. П. Забияко // Энциклопедия религий; под ред. А. П. Забияко, А. Н. Красникова, Е. С. Элбакян. – М. : Академический Проект; Гаудеамус, 2008. – С. 1108-1109.
86. Забияко, А. П. Смех ритуальный / А. П. Забияко // Энциклопедия религий; под ред. А. П. Забияко, А. Н. Красникова, Е. С. Элбакян. – М. : Академический Проект; Гаудеамус, 2008. – С. 1182-1183.
87. Забияко, А. П. Теофания / А. П. Забияко // Энциклопедия религий; под ред. А. П. Забияко, А. Н. Красникова, Е. С. Элбакян. – М. : Академический Проект; Гаудеамус, 2008. – С. 1257.
88. Закс, К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков / Курт Закс // Музыкальная культура Древнего мира : сб. статей; под ред., вступ. ст. проф. Р. И. Грубера. – Л. : Музгиз, 1937. – С. 133-155.
89. Земцовский, И. И. К проблеме взаимосвязи календарной и свадебной обрядности славян / И. И. Земцовский // Фольклор и этнография : Обряды и обрядовый фольклор. – Л. : Наука, 1974. – С. 147-154.
90. Зенкин, К. В. Миф, мистерия и границы искусства в авангарде второй половины XX века (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен) / К. В. Зенкин // Миф. Музыка. Обряд. – М. : Композитор, 2007. – С. 42-52.
91. Зенкин, К. В. Музыка–Эйдос–Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке / К. В. Зенкин. – М. : Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.
92. Ильичев, Л. Ф., Федосеев, П. Н. Страдание / Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев // Философский энциклопедический словарь; гл. ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М. : Советская энциклопедия, 1983. – С. 655-656.
93. История зарубежного театра : учебное пособие для культ.-просвет. и театр. уч-щ и ин-тов культуры : в 4 ч.; под ред. Г. Н. Бояджиева, А. Г. Образцовой. – 2-е изд., перераб. и доп. Ч. I : Театр Западной Европы от античности до Просвещения. – М. : Просвещение, 1981. – 336 с.

94. История зарубежной музыки : учебник для музыкальных вузов; ред. В. В. Смирнов. – СПб : Композитор, 2001. Вып. 6 : Начало XX века – Середина XX века. – 632 с.

95. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: учебное пособие / Л. П. Казанцева. – Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. – 368 с.

96. Калошина, Г. Е. Традиции мистерии в творчестве французских композиторов XX века / Г. Е. Калошина // Старинная музыка сегодня : материалы науч.-практ. конф. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 207-230.

97. Калошина, Г. Е. Черты мистерии во французской музыке XX века / Г. Е. Калошина // Музыкальная Академия – 2008. – № 3. – С. 165-170.

98. Калошина, Г. Е. Черты мистерии в религиозно-философских трагедиях Мийо-Клоделя [Электронный ресурс] / Г. Е. Калошина // Проблемы музыкальной науки : российский научный специализированный журнал; гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – 2010. – № 1 (6). – С. 137-142. – Режим доступа: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/issue/viewIssue/8/18>

99. Калошина, Г. Е. Некоторые тенденции развития исторической оперы в музыке Франции XX века [Электронный ресурс] / Г. Е. Калошина // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. : Филология и искусствоведение. – 2012. – № 1. – Режим доступа: [http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1677/kaloshina2012\\_1.pdf](http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.1/1677/kaloshina2012_1.pdf)

100. Калошина, Г. Е. Формирование оперы-оратории в 20-е годы XX века в творчестве А. Онеггера, И. Стравинского, А. Шенберга [Электронный ресурс] / Г. Е. Калошина // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. : Филология и искусствоведение. – 2012. – № 3. – Режим доступа: [http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.3/2049/kaloshina2012\\_3.pdf](http://vestnik.adygnet.ru/files/2012.3/2049/kaloshina2012_3.pdf)

101. Калошина, Г. Е. Религиозно-символические аспекты драматургии, образ героя и трактовка его учения в опере-мистерии О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский» [Электронный ресурс] / Г. Е. Калошина // Проблемы

музыкальной науки : российский научный специализированный журнал; гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – 2014. – № 4 (17). – С. 25-30. – Режим доступа: <http://journalpmn.com/index.php/PMN/article/view/73/53>

102. Кереньи, К. Элевсин : архетипический образ матери и дочери / Карл Кереньи; пер. с англ. – М. : Рефл-бук, 2000. – 288 с.

103. Кириллина, Л. В. Итальянская опера первой трети XX века: не только веризм [Электронный ресурс] / Л. В. Кириллина // Израиль XXI. – 2008. – №11. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Opera-XX.htm>

104. Кирпичников, А. И. Миракль / А. И. Кирпичников // Христианство : Энциклопедический словарь : в 3 томах; гл. ред. С. С. Аверинцев. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1995. – Т. 2 : Л – С. – С. 113-114.

105. Кирпичников, А. И. Мистерии / А. И. Кирпичников // Христианство : Энциклопедический словарь : в 3 томах; гл. ред. С. С. Аверинцев. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1995. – Т. 2 : Л – С. – С. 118-120.

106. Кнабе, Г. С., Протопопова, И. А. Культура античности / Г. С. Кнабе, И. А. Протопопова // История мировой культуры : Наследие Запада : Античность. Средневековье. Возрождение : курс лекций; под ред. С. Д. Серебряного. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – С. 89-210.

107. Книга апокрифов / Коммент. П. В. Берснева, С. А. Ершова. – СПб : Амфора, 2005. – 432 с.

108. Ковнацкая, Л. Г. Бенджамин Бриттен / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Советский композитор, 1974. – 392 с.

109. Кокорева, Л. М. «Жанна д'Арк на костре» : поэма П. Клоделя, музыка А. Онеггера / Л. М. Кокорева // Музыкальная Академия. – 2014. – № 4. – С. 103-112.

110. Колязин, В. Ф. От мистерии к карнавалу : театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / В. Ф. Колязин. – М. : Наука, 2002. – 208 с.

111. Коробова, А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции : к теории и истории жанра : исследование / А. Г. Коробова. – Екатеринбург : Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2007. – 656 с.

112. Коробова, А. Г. Теория жанров в музыкальной науке : история и современность / А. Г. Коробова. – М. : Московская консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 173 с.

113. Коробова, А. Г. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П. И. Чайковского / А. Г. Коробова // Музыковедение. – 2008. – № 2. – С. 20-26.

114. Коробова, А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени / А. Г. Коробова // Проблемы музыкальной науки : российский научный специализированный журнал; гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – 2013. – № 1 (2013). – С. 233-237.

115. Коробова, А. Г. Теория жанров в музыкальной науке : история и современность : исследование / А. Г. Коробова. – 2-е изд. – Saarbrücken (Germany) : Palmarium Academic Publishing, 2012. – 160 с.

116. Коробова, А. Г. «Игра о Робене и Марион» Адама де ля Аля : *cantus versus ludus* (опыт жанрового анализа) / А. Г. Коробова // Старинная музыка. – 2011. – № 1-2. – С. 12-21.

117. Коробова, А. Г. Модус комического : границы интерпретации и интерпретация границ / А. Г. Коробова // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского : Интервью. Статьи. Воспоминания / Научные труды МГК имени П. И. Чайковского. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. Вып. 70. – С. 94-112.

118. Коробова, А. Г. «Современный человек» : что ему пастораль? что он пасторали? (О парадигме жанра в музыкальной культуре нашего времени) / А. Г. Коробова // Человек : Образ и сущность. Гуманитарные аспекты : Ежегодник / РАН ИНИОН. Центр гуманист. науч.-информ. исслед.; Отдел философии. Отдел языкознания; гл. ред. Л. В. Скворцов; ред.-сост. Н. Т. Пахсарьян, Г. В. Хлебников.

– М. : Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2011. Вып. 11 : Современный человек : движение к пасторали? – С. 201-225.

119. Коробова, А. Г. О пасторальном наклонении темы времен года в искусстве и его претворении в оратории Й. Гайдна / А. Г. Коробова // Проблемы художественного творчества : сб. статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. – Ч. I. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2013. – С. 180-188.

120. Коробова, А. Г. Жанр в музыкальной теории и практике новейшей эпохи / А. Г. Коробова // Музыка в системе культуры : Науч. вестник Урал. Консерватории : сб. материалов Междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию со дня рожд. композитора; отв. ред. А. Г. Коробова. – Екатеринбург : УГК им. М. П. Мусоргского, 2013. Вып. 6 : Тв-во Родиона Щедрина в контексте времени. – С. 15-24.

121. Коробова, А. Г. О проявлениях пасторальной модальности в последней оратории Й. Гайдна / А. Г. Коробова // Музыковедение в XXI веке. Россия – Германия : диалоги и параллели : сб. науч. трудов; сост. Т. И. Науменко, И. П. Сусидко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. – С. 47-56.

122. Коробова, А. Г. Мадригал в пространстве ренессансного музицирования / А. Г. Коробова // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории; ред.-сост. Б. Б. Бородин. – Екатеринбург : УГК им. М. П. Мусоргского, 2014. Вып. 8 : Актуальные проблемы теории и истории исполнительского искусства. – С. 80-99.

123. Коробова, А. Г. Средневековая пастурель и первые опыты светского музыкального театра / А. Г. Коробова // Пастораль вчера, сегодня, завтра : сб. науч. тр.; отв. ред. Т. В. Саськова. – М. : Нобель-Пресс; Edinburg : Lennex Corporation, 2014. – С. 5-9.

124. Коробова, А. Г. Сборник Il Von Basio как пример претворения диалогического принципа в мадригале Чинквеченто / А. Г. Коробова // Старинная музыка. – 2015. – № 1(67). – С. 10-18.

125. Коробова, А. Г. Диалог «cultura» и «natura» в пространстве ренессансного мадригала / А. Г. Коробова // Музыкальная Академия. – 2015. – № 4. – С. 152-158.

126. Коробова, А. Г. Мадригал как пасторальный жанр в музыкальной теории и практике эпохи Возрождения / А. Г. Коробова // Пастораль : метаморфозы идеала и реальности : сб. науч. тр.; отв. ред. Т. В. Саськова. – М. : Изд-во «Человек», 2015. – С. 30-43.

127. Коробова, А. Г. Национальное и транснациональное в исторической рецепции жанра / А. Г. Коробова // Проблемы музыкальной науки : российский научный специализированный журнал; гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – 2015. – № 3 (20). – С. 6-14.

128. Коробова, А. Г. Была ли у Б. В. Асафьева теория музыкальных жанров? / А. Г. Коробова // Тридцать три этюда о музыке : Liber amicorum : сб. ст. – Екатеринбург : УГК, 2015. – С. 17-38.

129. Коробова, А. Г. Мадригал как форма «просвещенных досугов» и его роль в становлении светской музыкальной культуры эпохи Возрождения / А. Г. Коробова // Тридцать три этюда о музыке : Liber amicorum : сб. ст. – Екатеринбург : УГК, 2015. – С. 272-293.

130. Коробова, А. Г. Опера «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова : в зеркале пасторали / А. Г. Коробова // Пастораль : взаимодействие искусств, жанров, стилей : сб. науч. трудов. – М. : Академия имени Маймонида, 2016. – С. 119-130.

131. Коробова, А. Г. Б. В. Асафьев и отечественная теория музыкальных жанров / А. Г. Коробова // Проблемы музыкальной науки : российский научный специализированный журнал; гл. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – 2016. – № 4 (25). – С. 142-150.

132. Корсунская, С. А. Озарённые идеей мистерии : от Орфея к Скрябину и далее... / С. А. Корсунская. – М. : Вузовская книга, 2011. – 184 с.

133. Краснова, О. А. О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального / О. А. Краснова // Музыка и миф : сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных; отв. ред. и сост. В. Б. Валькова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1992. Вып. 118. – С. 22–39.

134. Кривицкая, Е. Д. «Амфион» и «Персефона» : французские мелодрамы 1930-х годов / Е. Д. Кривицкая // Музыкальная Академия. – 2010. – № 3. – С. 125–135.

135. Кривицкая, Е. Д. Музыка Франции : век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр / Е. Д. Кривицкая. – М. – СПб. : Центр ГИ, 2012. – 336 с.

136. Кривошей, И. М. Русский романс : идея Преображения [Электронный ресурс] / И. М. Кривошей // Православная история и традиционная культура : тезисы VI международной научно-практической конференции (24 марта 2014 года) / Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И. Н. Вановская. – Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2014. – С. 29–32. – Режим доступа: <http://ivanovka-museum.ru/data/uploads/izdaniya/pravoslavnaya-tezisy-.pdf>

137. Куранова, Ю. А. О модификации мифа о Деметре в произведении И. Ф. Стравинского «Персефона» / Ю. А. Куранова // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : тез. IV междунар. науч.-практ. конф., 25 января, 2008 г.; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т. им. С. В. Рахманинова. – Ч. II. – Тамбов, 2008. – С. 87–90.

138. Куранова, Ю. А. «Персефона» И. Ф. Стравинского : к вопросу художественной и исследовательской интерпретации : дипломная работа [рукопись] / Куранова Юлия Александровна. – Волгоград, 2010. – 146 с.

139. Куранова, Ю. А. Особенности воплощения мистерии в либретто музыкального представления «Потоп» И. Ф. Стравинского – Р. Крафта / Ю. А. Куранова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2015. – № 1 (35). – С. 9–13.

140. Куранова, Ю. А. Мистериальность в «Персефоне» И. Стравинского – А. Жида : специфика воплощения / Ю. А. Куранова // Музыковедение. – 2015. – № 5. – С. 40-44.

141. Куранова, Ю. А. Модус мистериальности в музыкальном представлении «Потоп» И. Стравинского – Р. Крафта / Ю. А. Куранова // Музыкальная Академия. – 2016. – № 3. – С. 112-118.

142. Куранова, Ю. А. Мистерия, мистериальность и современный музыкальный театр : к проблеме теории мистерии / Ю. А. Куранова // Актуальные проблемы искусствознания : Музыка – Личность – Культура : Сборник по материалам VIII Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2009. – С. 40–45.

143. Куранова, Ю. А. О жанровом своеобразии «Персефоны» И. Ф. Стравинского / Ю. А. Куранова // Искусство глазами молодых : материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 23-24 апреля 2009 г.; ред. : Н. В. Винокурова, М. М. Гохфельд, И. В. Ефимова, М. В. Холодова. – Красноярск : Красноярская государственная академия музыки и театра, 2009. – С. 215–217.

144. Куранова, Ю. А. Мелодрама, маска и пантомима в «Персефоне» И. Ф. Стравинского / Ю. А. Куранова // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : тез. V междунар. науч.-практ. конф., 30 января, 2009 г.; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т. им. С. В. Рахманинова. – Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2009. – С. 251-253.

145. Куранова, Ю. А. Музыкально-поэтический мотив Весны в «Персефоне» Стравинского / Ю. А. Куранова // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : тез. VI междунар. науч.-практ. конф., 29 января, 2010 г.; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т. им. С. В. Рахманинова. – Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2010. – С. 140-143.

146. Куранова, Ю. А. Монологи жреца Эвмолпа как воплощение мистерияльности в «Персефоне» И. Стравинского / Ю. А. Куранова // Искусство глазами молодых : материалы III Международной (VII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 30-31 марта 2011 г. – Красноярск : Красноярская государственная академия музыки и театра, 2011. – С. 151-157.

147. Куранова, Ю. А. Мистерия XX века : к проблеме жанровой идентификации / Ю. А. Куранова // Исследования молодых музыковедов : сб. статей. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 110-118.

148. Куранова, Ю. А., Шмакова, О. В. Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского / Ю. А. Куранова, О. В. Шмакова // Музыка в свете современных исследований : сб. студенч. ст. в 2-х частях; ред.-сост. О. В. Шмакова. – Ч. II : Проблемы изучения отечественной музыки. – Волгоград : ВИИ им. П. А. Серебрякова; ООО «Мириа», 2012. – С. 74-94.

149. Куранова, Ю. А. «Персефона» И. Ф. Стравинского : к вопросу художественной и исследовательской интерпретации / Ю. А. Куранова // Исследования зарубежной и отечественной музыки : сб. науч. ст. и материалов; автор-составитель О. В. Шмакова. – Ч. II : Научные идеи в заключениях дипломных работ студентов класса О. В. Шмаковой. – Волгоград : ВИИ им. П. А. Серебрякова; ООО «МИРИА», 2013. – С. 96-99.

150. Куранова, Ю. А. Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского / Ю. А. Куранова // Исследования зарубежной и отечественной музыки : сб. науч. ст. и материалов; автор-составитель О. В. Шмакова. – Ч. III : Музыкальное содержание : современный взгляд на вечные темы. – Волгоград : ВИИ им. П. А. Серебрякова; ООО «МИРИА», 2013. – С. 130-153.

151. Куранова, Ю. А. Черты мистерии в балете И. Ф. Стравинского «Весна священная» / Ю. А. Куранова // Гнесинская научная школа – XXI век : сб. тр. 186 (4). – М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. – С. 67-87.

152. Лаврова, Н. Л. Христианская ремифологизация нарциссической мотивики [Электронный ресурс] / Н. Л. Лаврова // Вестник РГГУ. – Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». – 2011. – № 7 (69) / 11. – с. 249-263. – Режим доступа: [http://www.rsuh.ru/upload/main/vestnik/ifkv/archive/Literaturovedenie/%E2%84%96%207\\_2011.pdf](http://www.rsuh.ru/upload/main/vestnik/ifkv/archive/Literaturovedenie/%E2%84%96%207_2011.pdf)

153. Латышев, В. В. Очерк греческих древностей : пособие для гимназистов ст. классов и для начинающих филологов : в 2 ч. [Электронный ресурс] / В. В. Латышев. – 3-е изд. Ч. I : Государственные и военные древности. – СПб, 1897-1899. – Режим доступа: <http://centant.spbu.ru/sno/lib/lat/index.htm>

154. Латышев, В. В. Очерк греческих древностей : пособие для гимназистов ст. классов и для начинающих филологов : в 2 ч. [Электронный ресурс] / В. В. Латышев. – 3-е изд. Ч. II : Богослужebные и сценические древности. – СПб., 1897-1899. – Режим доступа: <http://centant.spbu.ru/sno/lib/lat/2/5-20-1.htm>

155. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: исследование / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.

156. Левая, Т. Н. А. Н. Скрябин / Т. Н. Левая // История русской музыки : в 10 т. – М. : Музыка, 1997. – Т. 10 А : 1890-1917-е годы. – С. 5-68.

157. Левая, Т. Н. Космос Скрябина / Т. Н. Левая // Русская музыка и XX век. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 1997. – С. 123-150.

158. Левая, Т. Н. «Весна священная» и метаморфозы русского скифства / Т. Н. Левая // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 1 (20). – С. 48-57.

159. Леви-Строс, К. Структурная антропология [Электронный ресурс] / Клод Леви-Строс; пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – М. : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с. – Режим доступа: [http://yanko.lib.ru/books/cultur/stross\\_struktur\\_antrop.htm#\\_Тoc76573492](http://yanko.lib.ru/books/cultur/stross_struktur_antrop.htm#_Тoc76573492)

160. Левкиевская, Е. Е. Мифы русского народа / Е. Е. Левкиевская. – М. : Астрель : АСТ, 2006. – 480 с.
161. Леонтьева, О. Т. Книга о Карле Орфе / О. Т. Леонтьева. – М. : Композитор, 2010. – 512 с.
162. Лосев, А. Ф. Персефона / А. Ф. Лосев // Мифологический словарь; гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская Энциклопедия, 1990. – С. 430.
163. Луконина, О. И. Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века : монография / О. И. Луконина. – Волгоград : Волгоградское научное издательство, 2009. – 223 с.
164. Макарова, А. Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П. И. Чайковского : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Макарова Антонина Леонидовна. – Екатеринбург, 2017. – 260 с.
165. Макина, А. В. И. Стравинский – Э. Кшенек : серийная техника / А. В. Макина // Искусство глазами молодых : материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 23-24 апреля 2009 г. / Красноярская государственная академия музыки и театра; ред. : Н. В. Винокурова, М. М. Гохфельд, И. В. Ефимова, М. В. Холодова. – Красноярск, 2009. – С. 89-92.
166. Макина, А. В. К проблеме формирования серийной техники И. Стравинского / А. В. Макина // Музыковедение. – 2010. – № 5. – С. 41-46.
167. Максимов, В. И. Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии / В. И. Максимов // Театрон : научный альманах Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства. – 2009. – № 2 (4). – С. 3-15 (начало).
168. Максимов, В. И. Рождение трагической формы из духа мистерии. Актуальность трагедии / В. И. Максимов // Театрон : науч. альманах. – 2010. – № 1 (5). – С. 3-14 (окончание).
169. Малиновский, Б. К. Магия, наука и религия / Б. К. Малиновский; пер с англ. А. П. Хомик. – М. : Рефл-бук, 1998. – 304 с.

170. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 2010. – 254 с.
171. Мелетинский, Е. М. Общее понятие мифа и мифологии [Электронный ресурс] / Е. М. Мелетинский // Мифологический словарь; гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская Энциклопедия, 1990. – С. 634-640. Режим доступа: <http://bookre.org/reader?file=1505851&pg=670>
172. Меловатская, А. Е. Первая постановка балета «Весна священная» в СССР / А. Е. Меловатская // Научный вестник Московской консерватории. – 2014. – № 3 (18). – С. 46-61.
173. Механошина, О. В. Повествовательность и эпос (осмысляя возможности инструментальной музыки) / О. В. Механошина // GRADUS AD PARNASSUM : сборник статей молодых музыковедов. – Н. Новгород, 1998. – С. 123–140.
174. Мистерии Йоркского цикла / перевод В. С. Сергеева; отв. ред. А. Н. Горбунов. – М. : Ладомир; Наука, 2014. – 872 с.
175. Мифы : Египет. Греция. Китай : энциклопедический справочник; отв. за вып. Ю. Г. Хацкевич. – Минск : Харвест. – М. : АСТ, 2000. – 336 с.
176. Молитвенник для католиков латинского обряда. – Брюссель : Жизнь с Богом, 1979. – 144 с.
177. Монастыршина, Ю. А. Мистерия Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» в культурном контексте эпохи : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Монастыршина Юлия Александровна. – Москва, 2000. – 129 с.
178. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студ. высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
179. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 2010. – 319 с.
180. Народное музыкальное творчество : учебник / коллектив авторов; отв. ред. О. А. Пашина. – СПб : Композитор, 2005. – 568 с.

181. Насонов, Р. А. По следам «народной веры» («Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии Н. А. Римского-Корсакова и «Свадебка» И. Ф. Стравинского / Р. А. Насонов // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – № 3. – С. 121-135.

182. Насонов, Р. А. Литургическая драма / Р. А. Насонов // Православная энциклопедия. – М. : ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2016. – Том 41. – С. 230–238.

183. Насонов, Р. А. Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) / Р. А. Насонов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2015. – № 3. – С. 72–85.

184. Насонов, Р. А. Крест и перекресток Шёнберга / Р. А. Насонов // Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора : Материалы международной научной конференции 16–17 апреля 2015 года; ред.-сост. Л. Л. Гервер. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2016. – С. 128–158.

185. Насонов, Р. А. «Злые боги» (О внемузыкальных аспектах оперной реформы К. В. Глюка) / Р. А. Насонов // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 2. – С. 150–155.

186. Овсиенко, Ф. Г. Инициация / Ф. Г. Овсиенко // Энциклопедия религий; под ред. А. П. Забияко, А. Н. Красникова, Е. С. Элбакян. – М. : Академический Проект; Гаудеамус, 2008. – С. 519-520.

187. Осадчая, О. Ю. Мифология музыкального текста / О. Ю. Осадчая // Миф. Музыка. Обряд : сб. статей; ред.-сост. М. И. Катунян. – М. : Композитор, 2007. – С. 11-25.

188. Осадчая, О. Ю. Мифология музыкального текста : монография / О. Ю. Осадчая. – Волгоград : Издатель, 2005. – 208 с.

189. Пави, П. Словарь театра / Патрис Пави; пер. с фр. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

190. Павлова, Т. П. Подземный мир в религиозных представлениях / Т. П. Павлова // Энциклопедия религий; под ред. А. П. Забияко, А. Н. Красникова, Е. С. Элбакян. – М. : Академический Проект; Гаудеамус, 2008. – С. 970-971.

191. Погорелая, С. В. К вопросу о мистериальности творчества А. Н. Скрябина / С. В. Погорелая // Тр. Владимир. гос. ун-та. Сер. : Гуманит. науки. – Владимир : Владимир. гос. ун-т, 2009. Вып. 6. – С. 89-94.

192. Подлубнова, Ю. С. Жанр и метажанр : к проблеме разграничения [Электронный ресурс] / Ю. С. Подлубнова // Сетевая словесность. – 2006. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>

193. Подлубнова, Ю. С. Метажанры, мегажанры и другие жанровые образования в русской литературе / Ю. С. Подлубнова // Герменевтика литературных жанров. – Ставрополь : Изд-во Ставроп. ун-та, 2007. – С. 293–298.

194. Преодоляк, А. А. Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX–XX веков : от Вагнера к Штокхаузену : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Преодоляк Анна Анатольевна. – Ростов н/Д., 2007. – 226 с.

195. Преодоляк, А. А. Из истории жанра мистерии / А. А. Преодоляк // Старинная музыка сегодня : материалы научно-практической конференции. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 167-173.

196. Пропп, В. Я. Фольклор и действительность / В. Я. Пропп // Фольклор и действительность : избранные статьи. – М. : Наука, 1976. – С. 83-115.

197. Пропп, В. Я. Русские аграрные праздники : опыт историко-этнографического исследования / В. Я. Пропп. – СПб : Терра–Азбука, 1995. – 176 с.

198. Ровнер, А. А. Мистериальные сочинения в XX веке : «Лестница Иакова» Шенберга, «Предварительное действие» Скрябина, «Вселенская симфония» Айвса и гепталогия «Свет» Штокхаузена / А. А. Ровнер // Музыкант-классик. – 2008. – №1. – С. 8-12.

199. Ровнер, А. А. Мистериальные сочинения в XX веке : «Лестница Иакова» Шенберга, «Предварительное действие» Скрябина, «Вселенская симфония» Айвса и гепталогия «Свет» Штокхаузена / А. А. Ровнер // Музыкант-классик. – 2008. – № 04-05. – С. 6-11.

200. Ромашкова, О. Н. Мистерия К. Волкова «Аввакум» (об особенностях драматургической функции хора) / О. Н. Ромашкова // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи : преемственность и новаторство : сб. науч. ст. по материалам открытой межвуз. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов.; ред. коллегия: Д. И. Варламов и др. – Саратов : Саратовская гос. конс. им. Л. В. Собинова, 2005. – С. 118-121.

201. Ромашкова, О. Н. Действо как жанровый феномен русской музыки XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ромашкова Ольга Николаевна. – Саратов, 2006. – 28 с.

202. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин / В. В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 447 с.

203. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2009. – 544 с.

204. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о Скрябине / Л. Л. Сабанеев. – М. : Классика-XXI, 2000. – 392 с.

205. Сабинаина, М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М. Д. Сабинаина. – М. : Композитор, 2003. – 328 с.

206. Савенко, С. И. Мир Стравинского : монография / С. И. Савенко. – М. : Композитор, 2001. – 328 с.

207. Савенко, С. И. «Музыка машин» и ее авторы / С. И. Савенко // Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой; отв. ред. Д. Р. Петров. – М. : Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. – С. 318-323.

208. Савенко, С. И. Игорь Стравинский / С. И. Савенко. – Челябинск : Аркаим, 2004. – 288 с.

209. Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page - Medieval and Renaissance Drama [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/ntown/>

210. Селицкий, А. Я. Еще раз о музыкальном эпосе и эпической драматургии / А. Я. Селицкий // Памяти учителя : сб. ст. РГК. – Ростов н/Д., 1995. – С. 27-36.

211. Селицкий, А. Я. Николай Каретников. Выбор судьбы : исследование / А. Я. Селицкий. – Ростов н/Д. : Книга, 1997. – 368 с.

212. Селицкий, А. Я., Демина, И. К. Основы музыкальной драматургии : учебное пособие / А. Я. Селицкий, И. К. Демина. – 2-е изд., доп. – Ростов н/Д. : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. – 72 с.

213. Сироткина, И. Е. Кто придумал «Весну»? / И. Е. Сироткина // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 1 (20). – С. 58-69.

214. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков; под ред. В. В. Протопопова. – М. : Музыка, 1973. – 447 с.

215. Словарь русского языка : в 4 томах; ред. Е. Н. Гороховникова, Ц. Г. Гурвиц, Л. И. Рахманова. – М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958. – Т. 2: К – О. – С. 380.

216. Смирнов, В. В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского : исследование / В. В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1970. – 152 с.

217. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография / О. В. Соколов. – Н. Новгород : Изд-во Нижегородского Университета, 1994. – 214 с.

218. Соловьева, Т. Н. Мелодрама / Т. Н. Соловьева // Музыкальная энциклопедия : в 6 т.; главный редактор Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3 : КОРТО – ОКТОЛЬ. – С. 530-531.

219. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М. : Музыка, 1971. – С. 292-309.

220. Стогний, И. С. Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект) : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 / Стогний Ирина Самойловна. – М., 2013. – 416 с.
221. Стравинский, И. Ф. Диалоги / И. Ф. Стравинский; пер. с англ. В. А. Линник. – Л. : Музыка, 1971. – 414 с.
222. Стравинский, И. Ф. Публицист и собеседник / И. Ф. Стравинский; ред.-сост. В. П. Варунц. – М. : Советский композитор, 1988. – 504 с.
223. Стравинский, И. Ф. Весна священная : партитура / И. Ф. Стравинский. – М. : Музыка, 1965. – 160 с.
224. Стравинский, И. Ф. Весна священная. Картины языческой Руси в двух частях : клавир / И. Ф. Стравинский; транскрипция для фортепиано В. Е. Леечкиса. – М. : Советский композитор, 1973. – 52 с.
225. Стравинский, И. Ф. Персефона : мелодрама в 3-х частях : клавир / И. Ф. Стравинский; перевод Н. П. Рождественской, переложение для пения и фортепиано С. И. Стравинского. – М. : Музыка, 1979. – 100 с.
226. Стравинский, И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами : материалы к биографии : в 3 т. / И. Ф. Стравинский; сост., текстологическая ред. и коммент. В. П. Варунца. – М. : Композитор, 1997. – Т. 1 : 1882–1912.
227. Стравинский, И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами : материалы к биографии : в 3 т. / И. Ф. Стравинский; сост., текстологическая ред. и коммент. В. П. Варунца. – М. : Композитор, 2000. – Т. 2 : 1913–1922.
228. Стравинский, И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами : материалы к биографии : в 3 т. / И. Ф. Стравинский; сост., текстологическая ред. и коммент. В. П. Варунца. – М. : Композитор, 2003. – Т. 3 : 1923–1939.
229. Стравинский, И. Ф. Статьи и материалы : сб. статей / И. Ф. Стравинский; сост. Л. С. Дьячкова, под общ. ред. Б. М. Ярустовского. – М. : Советский композитор, 1973. – 526 с.
230. Стравинский, И. Ф. Хроника. Поэтика / И. Ф. Стравинский. – М. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 368 с.

231. Топоров, В. Н. О ритуале. Введение в проблематику / В. Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М. : Наука, 1988. – С. 7-60.
232. Топоров, В. Н. Крест / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т.; гл. ред. С. А. Токарев. – изд. 2-е. – М. : Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2 : К – Я. – С. 12-14.
233. Топоров, В. Н. Лестница / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т.; гл. ред. С. А. Токарев. – изд. 2-е. – М. : Советская энциклопедия, 1992. – Т. 2 : К – Я. – С. 50-51.
234. Топоров, В. Н. Модель мира (мифопоэтическая) / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 2 : К – Я. – С. 161-166.
235. Тронский, И. М. История античной литературы : учебник для ун-тов и пед. ин-тов / И. М. Тронский. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 1983. – 464 с.
236. Успенский, Б. А. Избранные труды : в 3 т. / Б. А. Успенский. – М. : Гнозис, 1994. – 688 с. – Т. 2 : Язык и культура.
237. Ушаков, Д. Н. Мистерия / Д. Н. Ушаков // Толковый словарь русского языка : в 4 т.; под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : ООО «Издательство Астрель», ООО «Издательство АСТ», 2000. – Т. 2. – С. 228.
238. Флоренский, П. А. Иконостас : избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – СПб. : Мифрил; Русская книга, 1993. – 365 с.
239. Фрадкин, В. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма (некоторые вопросы теории) / В. Фрадкин // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1979. Вып. 4. – С. 187-200.
240. Фрэзер, Дж. Дж. Золотая ветвь : исследование магии и религии / Дж. Дж. Фрэзер; пер. с англ. – 2-е изд. – М. : Политиздат, 1983. – 703 с.
241. Хейзинга, Й. Homo ludens / Й. Хейзинга; пер. с нидерланд. Д. В. Сильвестрова. – СПб : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 384 с.

242. Ходсон, М. Смерть в танце: «Весна» Нижинского / Миллисент Ходсон; пер. С. И. Савенко // Научный вестник Московской консерватории. – 2014. – № 3 (18). – С. 16-35.
243. Холодова, М. В. Музыкальный театр Геннадия Банщикова / М. В. Холодова. – Красноярск : КГИИ, 2016. – 220 с.
244. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – 304 с.
245. Холопов, Ю. Н. Новая гармония : Стравинский, Прокофьев, Шостакович / Ю. Н. Холопов; ред.-сост. М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. – М. : Гос. Институт Искусствознания Министерства Культуры Российской Федерации, 1997. – С. 433-460.
246. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений : рондо в его историческом развитии : учебник в 2 ч. / В. А. Цуккерман. – Ч. II. – М. : Музыка, 1990. – 128 с.
247. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 160 с.
248. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.
249. Чистов, К. В. Актуальные проблемы изучения традиционных обрядов Русского Севера / К. В. Чистов // Фольклор и этнография : обряды и обрядовый фольклор. – Л. : Наука, 1974. – С. 9-18.
250. Шестакова, А. В. Мистерии / А. В. Шестакова // Большая Российская энциклопедия : в 30 т.; председатель науч.-ред. совета Ю. С. Осипов; отв. ред. С. Л. Кравец. – М. : БРЭ, 2012. – Т. 20 : Меотская археологическая культура – Монголо-татарское нашествие. – С. 456-457.
251. Шугайло, И. В. Метафизика танца / И. В. Шугайло // Миф. Музыка. Обряд : сб. ст.; ред.-сост. М. И. Катунян. – М. : Композитор, 2007. – С. 228-240.
252. Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии / Мирча Элиаде; пер. с англ. – М. : REFL-book, К. : Ваклер, 1996. – 288 с.

253. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / Мирча Элиаде; пер. с фр. А. А. Васильевой и др.; науч. ред. В. П. Калыгин, И. И. Шептунова. – М. : Ладомир, 2000. – 414 с.
254. Элиаде, М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде; пер. с франц. – М. : Академический Проект; Парадигма, 2005. – 224 с.
255. Элиаде, М., Кулиано, И. Словарь религий, обрядов и верований / Мирча Элиаде, Ион Кулиано; пер. с фр. – 2-е изд. – М. : Академический Проект, 2014. – 382 с.
256. Элиаде, М. История веры и религиозных идей : в 3 т. / Мирча Элиаде; пер. Н. Н. Кулаковой, В. Р. Рокитянского, Ю. Н. Стефанова. – М. : Критерион, 2002. – Т. 1 : От каменного века до Элевсинских мистерий.
257. Энтелис, Л. А. 100 балетных либретто / Л. А. Энтелис. – М.-Л. : Музыка, 1966. – 338 с.
258. Юнг, К. Г. Душа и миф : шесть архетипов / К. Г. Юнг; пер. с англ. В. В. Наукманова. – М.– Киев : ЗАО «Совершенство» – «Port - Royal», 1997. – 384 с.
259. Юнг, К. Г. Символы трансформации / К. Г. Юнг; пер. В. В. Зеленский. – М. : АСТ, 2008. – 731 с.
260. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский. – 3-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1982. – 262 с.
261. Gavrilova, L. V. Principle of Rilleture : One of the Leading Ideas in the Works by Azio Corghi / L. V. Gavrilova // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2016. – 9 (1). – pp. 117-125.
262. Gavrilova, L. V. From the history of artistic inter-pretations of the biblical story about the Lazarus resurrection / L. V. Gavrilova // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2014. – 7 (1). – pp. 20-29.
263. Gavrilova, L. V., Kolpetskaya, O. YU., KHolodova, M. V. The Prospects of Studying the National Ballet (Evidence from Musical Works by the Composers of the Republic of Buryatia) / L. V. Gavrilova, O. YU. Kolpetskaya, M. V. KHolodova //

American Historical Review. "Oxford University Press", 2016. Issue 5 (2), (December), Volume 121. – pp. 2107-2112.

264. Horlacher, G. G. Building blocks : repetition and continuity in the music of Stravinsky / Gretchen G. Horlacher. – Oxford : Oxford university press, 2011. – 232 p.

265. Keller, H., Cosman, M. Stravinsky the Music-Maker : Writings, Prints and Drawings / Hans Keller, Milein Cosman ; with a pref. by Hugh Wood ; ed. by Martin Anderson. – London : Toccata Press, 2011. – 242 p.

266. KHolodova, M. V. The image of Chatsky in the opera "Woe from wit" by G. I. Banshikov / M. V. KHolodova // ZHurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya : Gumanitarnye nauki. – 2016. – V. 9. № 8. – pp. 1799-1811.

267. KHolodova, M. V. Comic operas of G. I. Banshchikov in context of development of the domestic musical theatre of the second half of the 20th century / M. V. KHolodova // ZHurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya : Gumanitarnye nauki. – 2014. – V. 7. № 1. – pp. 50-58.

268. Kolpetskaya, O. YU. Tsam of Drag-Sheds as a Variant of the Buddhist Dance Mystery in the North Eastern Area of Central Asia / O. YU. Kolpetskaya // American Journal of Science and Technologies. – 2016. – № 1 (21). V. 3. – pp. 677-686.

269. Kolpetskaya, O. YU. Mythology perception of the people inhabiting the North Eastern part of Central Asia, reflected in the libretto of "The Flowers of Life", a ballet by Zh. Batuyev and M. Zaslavsky / O. YU. Kolpetskaya // Yale Journal of Science and Education. – 2016. – No.1 (18), (January-June). "Yale University Press", 2016. Volume X. – pp. 215-222.

270. Kuster, A. Stravinsky's Topology : An Examination of his Twelve-Tone Works through Object-Oriented Analysis of Structural and Poetic-Expressive Relationships with Special Attention to his Choral Works and Threni : D.M.A. diss. [Электронный ресурс] / A. Kuster. – Boulder, CO : University of Colorado, 2000. – Режим доступа: <https://sites.google.com/site/stravinskystopology/home>

271. Levitz, T. *Modernist Mysteries : Perséphone* / T. Levitz. – Oxford and New York : Oxford University Press, 2012. – 680 p.

272. Levitz, T. *Stravinsky and His World* / T. Levitz. – Princeton : Princeton University Press, 2013. – 366 p.

273. Maureen, A. Carr. *Multiple Masks : Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects* / A. Carr Maureen. – Lincoln : University of Nebraska Press, 2002. – 368 p.

274. Maureen, A. Carr. *After The Rite : Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914-1925)* / A. Carr Maureen. – Oxford : Oxford University Press, 2014. – 328 p.

275. Payne, A. *Stravinsky's «The Flood»* / A. Payne // *Tempo, New Series*. – Cambridge : Cambridge University Press, 1964. – No. 70. – pp. 2-8.

276. Schloesser, S. *Jazz Age Catholicism : Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919-1933* / S. Schloesser. – Toronto : University of Toronto Press, 2005. – 449 p.

277. Schneller, D. *Richard Wagners "Parsifal" und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth : die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft* / D. Schneller. – Bern [u.a.] : P. Lang, 1997. – 373 p.

278. Taruskin, R. *Stravinsky and the Russian Traditions : A Biography of the Works through «Mavra»* : Vol. 1-2 / Richard Taruskin. – Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 1996. – 1800 p.

279. The York Cycle, Play 1 – The Creation and the Fall of Lucifer. [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. – Режим доступа: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_01.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_01.html)

280. The York Cycle, Play 3A – God Creates Adam and Eve [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. – Режим доступа: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_03.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_03.html)

281. The York Cycle, Play 5 – Man's Disobedience and Fall from Eden [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and

Renaissance Drama. – Режим доступа:  
[http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_05.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_05.html)

282. The Chester Cycle, PLAY III (3) – Noah's Flood [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. – Режим доступа:  
[http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play\\_03.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/chester/play_03.html)

283. The York Cycle, Play 8 – The Building of the Ark [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. – Режим доступа: [http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_08.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_08.html)

284. The York Cycle, Play 9 – Noah and his Wife, the Flood and its Waning [Электронный ресурс] // Сайт NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama. – Режим доступа:  
[http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play\\_09.html](http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/york/play_09.html)

285. Van den Toorn, Pieter C., McGinness, J. Stravinsky and the Russian Period : Sound and Legacy of a musical Idiom / Pieter C. van den Toorn, John McGinness. – 1 edition. – Cambridge [etc.] : Cambridge University Press, 2015. – 338 p.

286. Vojtkевич, S. G. On Some Features of A. Smelkov and Yu. Dimitrin's Libretto "The Brothers Karamazov" / S. G. Vojtkевич // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences. – 2016. – 9 (1). – pp. 194-202.

287. Vojtkевич, S. G. On the problem of the nature of musical interpretations of F. M. Dostoyevsky's prose / S. G. Vojtkевич // Russian Linguistic Bulletin. – 2016. – № 1 (5). – pp. 6-7.

288. Walsh, S. Stravinsky. A Creative Spring : Russia and France 1882-1934. / Stephen Walsh. – London: Pimlico, 2002. – 698 p.

289. Walsh, S. Stravinsky. The Second Exile : France and America 1934-1971 / Stephen Walsh. – London: Pimlico, 2007. – 752 p.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Рисунок 1. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифры 15), с. 56.

Рисунок 2. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Хождение по кругам» (фрагмент цифры 97), с. 58.

Рисунок 3. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Игра двух городов» (фрагмент цифры 57), с. 60.

Рисунок 4. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Игра двух городов» (фрагмент цифр 59-60), с. 61.

Рисунок 5. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Игра двух городов» (фрагмент цифр 62-63), с. 62.

Рисунок 6. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Игра двух городов» (фрагмент цифр 64-65), с. 63.

Рисунок 7. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Пляски щеголих» (фрагмент цифры 25), с. 65.

Рисунок 8. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Величание Избранной» (фрагмент цифр 104-105), с. 68.

Рисунок 9. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифры 13 из раздела А), с. 70.

Рисунок 10. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифры 14 из раздела В), с. 70.

Рисунок 11. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифр 19-20 из раздела А<sup>2</sup>), с. 71.

Рисунок 12. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифры 14 из раздела В), с. 72.

Рисунок 13. И. Ф. Стравинский. Балет «Весна священная»: «Весенние гадания» (фрагмент цифры 23 из раздела В<sup>2</sup>), с. 72.

Рисунок 14. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор теней «На этой кровати она отдыхает» из II части (фрагмент цифр 74-75), с. 90.

Рисунок 15. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: партия Персефоны «Идем, идем! Взломаем двери вечного сна» из II части (фрагмент цифры 180), с. 91.

Рисунок 16. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор народа «Еще не проснувшаяся прекрасная Персефона» из III части (фрагмент цифры 221), с. 92.

Рисунок 17. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: партия Персефоны «Я вижу на лугах» из I части (фрагмент цифр 41-42), с. 94.

Рисунок 18. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: партия Персефоны «Над колыбелью огонек, я вижу...» из II части (фрагмент цифры 168), с. 95.

Рисунок 19. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: первый элемент первого монолога Эвмолпа «Богиня щедрая» из I части (такты 1-2), с. 99.

Рисунок 20. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: второй элемент первого монолога Эвмолпа «Богиня щедрая» из I части (такты 3-4), с. 100.

Рисунок 21. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: третий элемент первого монолога Эвмолпа «Богиня щедрая» из I части (фрагмент цифры 1), с. 100.

Рисунок 22. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: монолог Эвмолпа «Персефона, народ тебя ждет» из I части (фрагмент цифр 45-46), с. 102.

Рисунок 23. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фрагмент партии оркестра из монолога Эвмолпа «Персефона, народ тебя ждет» (фрагмент цифры 49), с. 102.

Рисунок 24. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: монолог Эвмолпа с хором «Вот так к страдальцам изможденным» из III части (фрагмент цифр 257-258), с. 104.

Рисунок 25. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: схема художественно-образной системы произведения, с. 109.

Рисунок 26. Схема мифологической логики в сюжете «Персефоны», с. 111.

Рисунок 27. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор нимф «Просим, будь с нами здесь» из I части (фрагмент цифр 7-9), с. 115.

Рисунок 28. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: первый элемент первого монолога Эвмолпа «Богиня щедрая» из I части (такты 1-2), с. 116.

Рисунок 29. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: монолог Эвмолпа «На лугах, что цветут весною» из I части (фрагмент цифры 34), с. 116.

Рисунок 30. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор нимф «Утреннее упоение» из I части (фрагмент цифр 23-24), с. 117.

Рисунок 31. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор народа «Каждый жест тебя освобождает» из III части (фрагмент цифр 232-233), с. 118.

Рисунок 32. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фрагмент партии оркестра из вступления ко II части (фрагмент цифры 59), с. 119.

Рисунок 33. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фрагмент партии фортепиано и хора «Она ищет повсюду» из II части (цифры 161), с. 119.

Рисунок 34. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор нимф «Приди, приди, поиграй с нами» из I части (фрагмент цифры 17), с. 120.

Рисунок 35. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор нимф «Приди, приди, поиграй с нами» из I части (фрагмент цифры 45), с. 120.

Рисунок 36. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: тема сострадания Персефоны к теням из I части (фрагмент цифр 41-42), с. 121.

Рисунок 37. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: тема сострадания Персефоны к теням из III части (фрагмент цифр 253-254), с. 122.

Рисунок 38. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: хор «Не срывай этот цветок, Персефона!» из I части (фрагмент цифры 43), с. 123.

Рисунок 39. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: сарабанда из II части (фрагмент цифр 124-125), с. 123.

Рисунок 40. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: монолог Эвмолпа «Так ребенок процветает и радуется жизни» из II части (фрагмент цифры 171), с. 124.

Рисунок 41. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фраза Эвмолпа «Так нам рассказывает Гомер» из I части (фрагмент цифры 6), с. 126.

Рисунок 42. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фраза Эвмолпа «Так нам рассказывает Гомер» из II части (фрагмент цифры 71), с. 126.

Рисунок 43. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: фраза Эвмолпа «Так нам рассказывает Гомер» из III части (фрагмент цифры 198), с. 126.

Рисунок 44. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: зов Плутона из II части (фрагмент цифр 115-116), с. 128.

Рисунок 45. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: маршевая тема тромбона из вступления к III части (фрагмент цифр 186-187), с. 129.

Рисунок 46. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона»: партия кларнетов и гобоев из вступления к III части (фрагмент цифр 191-192), с. 130.

Рисунок 47. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: музыкальная лестница Якова (такт 6), с. 157.

Рисунок 48. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: первый гексахордно-ротационный квадрат главной серийной формы, с. 160.

Рисунок 49. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: второй гексахордно-ротационный квадрат главной серийной формы, с. 161.

Рисунок 50. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: вокальный эпизод Бога «Я Бог, который весь мир сотворил» (такты 181-207) из «Мелодрамы», с. 165.

Рисунок 51. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент партии струнно-смычковых инструментов (такты 182-186) из «Мелодрамы», с. 166.

Рисунок 52. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: колокольный звон из «Завета радуги» (такты 487-489), с. 170.

Рисунок 53. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: вокальный эпизод Бога «Я сделаю тебя главным» (такты 117-121) из «Прелюдии», с. 172.

Рисунок 54. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент ариозо Люцифера «Лучи моего света» (такты 130-133) из «Прелюдии», с. 173.

Рисунок 55. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент вокальной партии Люцифера «Моя сила превосходит силу равных мне» (такты 142-149) из «Прелюдии», с. 174.

Рисунок 56. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент партии Рассказчика «Но Люцифер был тщеславный» (такты 127-129) из «Прелюдии», с. 175.

Рисунок 57. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент ариозо Сатаны «Господь сотворил мир для любви» (такты 152-156) из «Прелюдии», с. 178.

Рисунок 58. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: фрагмент партии Рассказчика «В образе червя» (такты 168-176) из «Мелодрамы», с. 179.

Таблица 1. И. Ф. Стравинский. Мелодрама «Персефона». Сравнительная таблица текстов двух монологов Эвмолпа: «Ты спустишься» из I части (цифры 46-58) и «Твой долг» из III части (цифра 258), с. 127.

Таблица 2. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп»: сравнительная таблица текста хоров на слова гимна «Те Deum» из «Прелюдии» (такты 5-89) и «Завета Радуги» (такты 527-582), с. 141.

Таблица 3. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста в партии Бога: фрагменты пьесы Йоркского цикла «Бог творит Адама и Еву» и либретто «Прелюдии» на английском языке и в русском переводе, с. 144.

Таблица 4. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста в партиях Бога и Люцифера: фрагменты пьесы Йоркского цикла «Сотворение мира и падение Люцифера» и либретто «Прелюдии» на английском языке и в русском переводе, с. 145.

Таблица 5. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста пьесы Честерского цикла «Ноев потоп» (разговорные партии сыновей Ноя) и либретто «Каталога животных» (партия Глашатая) на английском языке и в русском переводе, с. 147.

Таблица 6. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста в партиях Ноя и его жены: фрагменты пьесы Честерского цикла «Ноев потоп» и либретто «Комедии» на английском языке и в русском переводе, с. 148.

Таблица 7. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста в партии Бога: фрагменты пьесы Честерского цикла «Ноев потоп» и либретто «Мелодрамы» на английском языке и в русском переводе, с. 150.

Таблица 8. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста диалога Бога и Ноя: фрагменты пьесы Йоркского цикла «Строительство ковчега» и либретто «Мелодрамы» на английском языке и в русском переводе, с. 151.

Таблица 9. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста диалога Бога и Ноя: фрагменты пьес Честерского цикла «Ноев Потоп», Йоркского цикла «Ной и его жена, потоп и его окончание» и либретто «Завета радуги» на английском языке и в русском переводе, с. 152.

Таблица 10. И. Ф. Стравинский. Музыкальное представление «Потоп». Сравнительная таблица текста в партии Рассказчика: фрагмент пьесы Йоркского цикла «Непослушание и грехопадение человека» и либретто «Мелодрамы» на английском языке и в русском переводе, с. 154.

## ПРИЛОЖЕНИЕ А

### ПЕРЕВОД ЛИБРЕТТО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «ПОТОП»<sup>450</sup>

Текст «Потопа» составлен Робертом Крафтом на основе книги Бытия и мираклей Йоркского и Честерского циклов (появившихся между 1430 и 1500).

Люцифер, Сатана: солирующий тенор

Бог: два солирующих баса

Хор: сопрано, альты, тенора

Разговорные партии: Ной, Жена Ноя, Сыновья Ноя. Рассказчик. Глашатай.

## ОРКЕСТР

3 флейты (3-я дублируется Пикколо)

Альтовая флейта

2 гобоя

Английский рожок

2 кларнета

Басовый кларнет

Кларнет контрабас

2 фагота

Контрафагот

4 валторны

3 трубы

2 теноровых тромбона (1-й удваивается альтовым тромбоном)

Бас-тромбон

Туба-контрабас

---

<sup>450</sup> Текст либретто переведен с английского языка автором настоящей диссертации и приводится по следующему изданию: Stravinsky I. The Flood. A musical play. Revised 1963 version. Boosey and Hawkes Ltd. 80 p.

Литавры

3 том-тома

Ксилофон-маримба

Тарелки

Большой барабан

Челеста

Арфа

Группа струнно-смычковых инструментов (скрипки, альты, виолончели, контрабасы)

Все инструменты записываются  
в соответствии с их действительным звучанием.

*Продолжительность: 24 минуты.*

## ПОТОП ПРЕЛЮДИЯ

**тт. 8-59**

**ХОР:**

Тебя, Бога, Тебя, Бога, хвалим. Тебя Господа исповедуем. Тебя, Отца вечного, вся земля величает. Тебя ангелы и архангелы, Тебя небеса и все силы. Тебя херувимы и серафимы непрестанно воспевают: Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф. Полны небеса и земля величества славы Твоей<sup>451</sup>.

**тт. 62-84.**

**РАССКАЗЧИК:**

И сказал Бог: да соберется вода, которая под небом, в одно место, и да явится суша. И стало так. И назвал Бог сушу землею, а собрание вод назвал морями. И сказал Бог: да произрастит земля зелень, траву сеющую семя, дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле. И стало так. И

---

<sup>451</sup> Русский перевод приводится по: Благодарственный гимн св. Амвросия Медиоланского (Te Deum Laudamus) // Молитвенник для католиков латинского обряда. Брюссель, Жизнь с Богом, 1979. С. 131.

сказал Бог: да произведет вода пресмыкающихся, душу живую... и сотворил Бог рыб больших и всякое живое существо, что движется, и благословил их Бог, говоря: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте воды в морях... и сказал Бог: да произведет земля душу живую по роду ее... и сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему...<sup>452</sup>

**тт. 85-115.**

**БОГ:**

Разумное животное я создам по своему образу и подобию, которое будет Мне поклоняться... Прими сейчас дух жизни. Женщина будет тебе женой. И примите оба души от Меня; Адам и Ева будут ваши имена.

**т. 116**

**РАССКАЗЧИК:**

Но Бог создал ангела рядом с собой. Люцифер – сын зари, чья гордыня прогонит его с небес и который, мстя, обманет мать человечества.

**тт. 117-126**

**БОГ:**

Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи, Я называю тебя Люцифер, Светоносный.

**тт. 127-129**

**РАССКАЗЧИК:**

Но Люцифер был тщеславный, Люцифер был гордый, Люцифер был честолюбивый.

**тт. 130-151**

**ЛЮЦИФЕР:**

Лучи моего света сияют так ярко как сам Господь, которого я оставил, чтобы пребывать в этом свете. Несравненно прекраснейший из подобных, моя сила превосходит силу равных мне... Я буду выше Небес! О! Что! О, чёрт! Всё идет вниз! А, а, ужас! Беспомощен! Горячо! Горячо! Горячо!

---

<sup>452</sup> Текст цитирован из книги Бытия: глава 1, ст. 9, 10, 11, 21, 22, 24, 26.

**т. 151**

**РАССКАЗЧИК:**

И Сатана (больше не Люцифер) горит во огне и задыхается в дыму тлеющей золы.

**тт. 152-167**

**САТАНА:**

Господь сотворил мир для любви и для любви Он сотворил человека (поэтому я очень завидовал). Я буду, тогда, предавать Бога, забирать у Него человека как мою добычу. В Рай!

## **МЕЛОДРАМА**

**т. 168**

**РАССКАЗЧИК:**

В образе червя он направился в путь.

**т. 169**

**РАССКАЗЧИК (САТАНА):**

Ева! Ева!

**т. 170**

**(ЕВА):**

Кто там?

**т. 171**

**(САТАНА):**

Я друг.

**тт. 172-176**

**РАССКАЗЧИК:**

Хитрый змей обольстил Еву и Ева дала также своему мужу запретный плод, который он съел.

**тт. 177-179**

**РАССКАЗЧИК:**

И Бог знал, что змей обольстил Еву и он проклял змея и проклял землю для Адама и Евы. И Господь прогнал их из Эдема.

**тт. 180-215**

**БОГ:**

Я Бог, который весь мир сотворил. Вижу, мой народ, в делах и помыслах предательски грешен. Человека, которого Я создал, я истреблю с животными земли и птицами, что летают, Ибо на земле, ибо на земле они не приносят Мне больше радости и зло не должно распространяться. Ной, мой свободный слуга, праведный человек, как Я вижу, ковчег вскоре построишь из светлого и сухого дерева.

**т. 216**

**НОЙ:**

О, помилуй, Господь! Что всё это значит?

**тт. 217-221**

**БОГ:**

Ной, выполни, что Я тебе велю, хоть ты и думаешь, что не сумеешь.

**тт. 222-223**

**НОЙ:**

О, помилуй, Господь! Выслушай меня! Я очень стар и болен. Я не посмею выполнить работы и одного дня, не обладая великим мастерством.

**тт. 224-233**

**БОГ:**

Я помогу тебе и ты вскоре обретешь знания и здоровье. Человечество утонет в своем грехе.

**т. 234**

**НОЙ:**

О, Господь, даже если по воле твоей когда-нибудь я стану совершенен, Но я все равно ничего не понимаю в кораблестроении.

**тт. 235-246**

**БОГ:**

Ной, Я буду руководить тобой и всей твоей работой. Весь мир будет уничтожен. Спасешься ты; твоя жена, твои три сына и их жены тоже с тобой спасены будут, ради тебя.

**т. 247**

**НОЙ:**

Твою просьбу, Господь, я исполню.

## **СТРОИТЕЛЬСТВО КОВЧЕГА**

### **ХОРЕОГРАФИЯ**

**тт. 248-334**

## **КАТАЛОГ ЖИВОТНЫХ**

**тт. 335-337**

**НОЙ:**

Господь велел, чтобы я взял по паре всякого рода животных и поющих птиц.

**тт. 338-341**

**Глашатай:**

Здесь львы, леопарды, кони, кобылы, быки, свиньи, козы, телята, овцы, коровы.

**тт. 342-344**

Верблюды, ослы, людей можно найти, олени и лани, самцы и самки, звери всякого рода.

**т. 345**

Возьмите сюда кошек и собак тоже, выдру, лисицу, хорька также, зайцы, радостно прыгающие, могут пойти.

**т. 348**

И здесь медведи, волки, обезьяны, совы, мартышки, ласки, белки и хорек.

**т. 354**

Еще множество зверей в этом жилище: здесь кошки создают суматоху. Здесь крыса, там мышь...

**т. 356**

Здесь большие и маленькие птицы... цапли, журавли стройные и высокие, лебеди, павлины все вместе.

**т. 362**

Здесь петухи, коршуны, ворóны, грачи, вóроны, много рядов, утки, кроншнепы и одному Богу известно кто еще.

**т. 365**

Здесь голуби, селезни, травники, пролетающие озера и каждая поющая птица.

## **КОМЕДИЯ НОЙ И ЕГО ЖЕНА**

**тт. 371- 373****НОЙ:**

Жена, заходи! Почему ты стоишь там? Пришло время отправляться или утонем, клянусь.

**т. 374****ЖЕНА НОЯ:**

Я не вижу в этом необходимости, не смотря на то, что ты стоишь весь день и глазеешь.

**тт. 375-378****НОЙ (в сторону):**

Господь, женщины ворчливы всегда и непокорны, вот, что я могу сказать. Как это хорошо видно мне сегодня. В доказательство тебе

**(криком):**

Заходи, жена, двадцать чертей!

**тт. 379-382****ЖЕНА НОЯ:**

Я не зайду сегодня и не утону. Кричи дальше, Ной, «спаси свою жизнь». Будь умнее, найди новую жену (**уходит прочь**).

**т. 383**

**СЫНОВЬЯ НОЯ:**

Мама, мы умоляем тебя, все вместе. Взойди на корабль. Опасайся погоды. Вода прибывает быстро. Из-за боязни утонуть мы в ужасе.

**т. 387**

**(жена Ноя входит в ковчег)**

**т. 391**

**НОЙ:**

Добро пожаловать, жена, на корабль...

**т. 394**

**ЖЕНА НОЯ:**

Прими к сведению

**(дает ему пощечину)**

**т. 396**

**НОЙ:**

**(осматривает всю сцену вокруг себя)**

Земля затоплена.

**ПОТОП**

**(ХОРЕОГРАФИЯ)**

**тт.399-456**

**ЗАВЕТ РАДУГИ**

**тт. 458-478**

**БОГ:**

Завет, Ной, даю тебе и всем твоим потомкам, для тебя, ради тебя.

**тт. 479-489**

**НОЙ:**

Сыновья с вашими женами плодитесь и преумножитесь в ваших потомках. Затем каждый из ваших детей женится. И поклоняйтесь Богу. Все звери и птицы размножаться и мир возродиться.

**тт. 497-518**

**САТАНА:**

Запреты будут всегда нарушаться из-за ослабшей цепи любви к Адаму. Соленые лапы карающего потопа и очищающая кровь ран Спасителя утопят животный звук мира.

**тт. 519-525**

**РАССКАЗЧИК:**

И благословил Бог Ноя и сынов его, и сказал им: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю.

**тт. 527-582.**

**ХОР:**

Свят, Свят, Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф. Полны небеса и земля величества славы Твоей. Свят, Свят, Свят Господь Бог Саваоф. Тебя херувимы и серафимы непрестанно воспевают. Тебя небеса и все силы

Тебя, Отца вечного, вся земля величает. Тебя, Бога, Тебя, Бо...

## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

### МИСТЕРИАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ ЛИБРЕТТО МУЗЫКАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «ПОТОП»: СВОДНАЯ ТАБЛИЦА

| Пьесы Йоркского цикла<br>с номером цитируемой строки                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Либретто «Потопа»<br>с указанием тактов и части произведения <sup>453</sup>                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Подстрочный перевод<br>либретто «Потопа» <sup>454</sup>                                                                                                                                                                                                           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>God Creates Adam and Eve</b> <sup>455</sup><br><br><b>Deus:</b><br>022 A skylfull best thane will I make<br>023 Eftyr my schape and my lyknes,<br>024 The wilke sall worschipe to me take.<br><br>041 Takys now here the gast of lyffe<br>042 And ressayue bothe yooure saules of me;<br><br>043 þis femall take thou to thi wyffe,<br>044 Adam and Eve yoour names sall be. | <b>Prelude</b><br><br><b>God:</b><br>тт.85-88 A skilful beast will I make<br>тт.89-91 After My shape and likeness,<br>тт.93-96 The which shall worship to Me take...<br><br>тт.97-100 Take thou now the spirit of Life<br>тт.101-104 With the female thou shalt have to wife,<br><br>тт.105-109 And receive you both your souls from Me;<br>тт.110-115 Adam and Eve your names shall be. | <b>Прелюдия</b><br><br><b>Бог:</b><br>Разумное животное я создам<br>По своему образу и подобию,<br>Которое будет Мне поклоняться...<br><br>Прими сейчас дух жизни<br>Женщина будет тебе женой,<br><br>И примите оба души от Меня;<br>Адам и Ева будут ваши имена. |
| <b>The Creation and the Fall of Lucifer</b> <sup>456</sup><br><br><b>Deus:</b><br>035 I make the als master and merour of my mighte;                                                                                                                                                                                                                                            | <b>Prelude</b><br><br><b>God:</b><br>тт.117-120 I make thee master, mirror of my might,                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | <b>Прелюдия</b><br><br><b>Бог:</b><br>Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи,                                                                                                                                                                                  |

<sup>453</sup> Текст на английском языке приводится по следующему изданию: Stravinsky I. The Flood. A musical play. Revised 1963 version. Boosey and Hawkes Ltd. 80 p.

<sup>454</sup> Перевод с английского Ю. А. Курановой.

<sup>455</sup> Текст с сайта: NeCastro, Gerard. The York Cycle, Play 3A - God Creates Adam and Eve. *From Stage to Page - Medieval and Renaissance Drama*. <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения 14.07.2014).

<sup>456</sup> Текст с сайта: NeCastro, Gerard. The York Cycle, Play 1 - The Creation and the Fall of Lucifer. *From Stage to Page - Medieval and Renaissance Drama*. <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения 14.07.2014).

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 037 I name the for Lucifer, als berar of lyghte.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | тт.122-125 I name thee Lucifer, bearer of Light.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Я называю тебя Люцифер, Светоносный.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <p><b>The Creation and the Fall of Lucifer</b></p> <p><b>Primus angelus deficiens Lucifere:</b></p> <p>051þe bemes of my brighthode ar byrnanðe so bryghte,</p> <p>053 For lyke a lorde am I lefte to lende in this lighte.</p> <p>054 More fayrear be far than my feres,</p> <p>057 My powar es passande my peres.</p> <p>092 I sall be lyke vnto hym that es hyeste on heghte.</p> <p>093 Owe, what I am derworth and defte-Owe! Dewes!<br/>All goes downe!</p> <p>095 Helpe, felawes! In faythe I am fallande.</p> | <p><b>Prelude</b></p> <p><b>Lucifer:</b></p> <p>тт.130-133 The beams of my brightness burn so bright</p> <p>тт.134-137 Like a lord am I left to dwell in this light.</p> <p>тт.139-141 More fairer by far than my feres,</p> <p>тт.142-143 My power surpasses my peeres...</p> <p>тт.144-146 I will be highest of Heaven!</p> <p>тт.146-149 oh! what! oh Deuce! All goes down!</p> <p>тт.150-151 Out, out, horror! helpless, hot, hot, hot.</p> | <p><b>Прелюдия</b></p> <p><b>Люцифер:</b></p> <p>Лучи моего света сияют так ярко</p> <p>Как сам Господь, которого я оставил, чтобы<br/>пребывать в этом свете.<br/>Несравненно прекраснейший из подобных,<br/><br/>Моя сила превосходит силу равных мне...</p> <p>Я буду выше Небес!<br/>О! Что! О, чёрт! Всё идет вниз!</p> <p>А, а, ужас! Беспомощен! Горячо! Горячо! Горячо!</p> |
| <p><b>Man's Disobedience and Fall from Eden</b><sup>457</sup></p> <p><b>Satanas incipit dicens:</b></p> <p>012 The kynde of man he hought to take</p> <p>013 And theratt hadde I grete envye,</p> <p>018 And fande to pike fro hym that pray.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                     | <p><b>Prelude</b></p> <p><b>Satan:</b></p> <p>тт.152-156 God made the world for love And for love<br/>made He man</p> <p>тт.157-160 (thereat had I great envy).</p> <p>тт.161-162 I will, then, God betray,</p> <p>тт.163-164 Take from Him man, my prey.</p>                                                                                                                                                                                   | <p><b>Прелюдия</b></p> <p><b>Сатана:</b></p> <p>Господь сотворил мир для любви и для любви Он<br/>сотворил человека<br/>(поэтому я очень завидовал).<br/>Я буду, тогда, предавать Бога,<br/>забирать у Него человека как мою добычу.</p>                                                                                                                                            |

<sup>457</sup> Текст с сайта: NeCastro, Gerard. The York Cycle, Play 5 - Man's Disobedience and Fall from Eden. *From Stage to Page - Medieval and Renaissance Drama*.  
<http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения 14.07.2014).

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 020 Myght Y hym so betraye,                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <p><b>Man's Disobedience and Fall from Eden</b></p> <p><b>Satanas incipit dicens:</b></p> <p>025 Eue, Eue.</p> <p>026 Eva. What es thare?</p> <p>027 Satanas. I, a frende.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                        | <p><b>Melodrama</b></p> <p><b>Narrator:</b></p> <p>тт.169 (Satana): "Eve! Eve!"</p> <p>тт.170 (Eva): "Who is there?"</p> <p>тт.170-171(Satana): "I, a friend."</p>                                                                                                                                                                                                                                                    | <p><b>Мелодрама</b></p> <p><b>Рассказчик:</b></p> <p>(Сатана): "Ева! Ева!"</p> <p>(Ева): "Кто там?"</p> <p>(Сатана): "Я, друг".</p>                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p><b>The Building of the Ark<sup>458</sup></b></p> <p><b>Noe:</b></p> <p>037 Noe. O, mercy lorde, qwat may this meyne?</p> <p><b>Deus:</b></p> <p>045 Deus. Nooe, as I byd the, doo fulfill:</p> <p>047 All-yf thou can litill skylle</p> <p><b>Noe:</b></p> <p>049 Noe. A, worthy lorde, wolde thou take heede,</p> <p>050 I am full olde and oute of qwarte,</p> <p>051 IOat me liste do no daies dede</p> <p>052 Bot yf gret mystir me garte.</p> | <p><b>Melodrama</b></p> <p><b>Noah:</b></p> <p>т.216 O mercy, Lord! What may this mean?</p> <p><b>God:</b></p> <p>тт.217-219 Noah, as I bid thee, do fulfil</p> <p>тт.219-221 Although thou hast but little skill.</p> <p><b>Noah:</b></p> <p>т.222 Oh mercy, Lord! Wouldst Thou take heed!</p> <p>I am full old and out of heart</p> <p>So that I dare do no day's deed</p> <p>Without great mastery on my part.</p> | <p><b>Мелодрама</b></p> <p><b>Ной:</b></p> <p>О, помилуй, Господь! Что всё это значит?</p> <p><b>Бог:</b></p> <p>Ной, выполни, что Я тебе велю,</p> <p>Хотя ты и думаешь, что не сумеешь.</p> <p><b>Ной:</b></p> <p>О, помилуй, Господь! Выслушай меня!</p> <p>Я очень стар и болен.</p> <p>Я не посмею выполнить работы и одного дня,</p> <p>не обладая великим мастерством.</p> |

<sup>458</sup> Текст с сайта: NeCastro, Gerard. The York Cycle, Play 8 - The Building of the Ark. *From Stage to Page - Medieval and Renaissance Drama*. <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения 14.07.2014).

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Deus:</b></p> <p>055 I sall the sokoure and the spede<br/> 056 And giffe the hele in hede and hert.<br/> 057 I se such ire emonge mankynde<br/> 059 Юay shall be sownkyn for thare synne,</p> <p><b>Noe:</b></p> <p>065 Noe. A, lorde, thi wille sall euer be wroght<br/> <br/> 067 Bot first, of shippe-craft can I right noght;</p> <p><b>Deus:</b></p> <p>070 I sall the wysshe in all thi werke,</p> | <p><b>God:</b></p> <p>тт.224-226 I shall thee succor and thee speed<br/> тт.226-229 And give thee health in head and heart.<br/> т.230 Mankind<br/> тт.231-233 shall be sunken for their sin.</p> <p><b>Noah:</b></p> <p>т.234 Oh Lord, Thy will shall ever be wrought<br/> <br/> But of shipcraft know I nought.</p> <p><b>God:</b></p> <p>тт.235-238 Noah, I shall guide thee in all thy work.</p> | <p><b>Бог:</b></p> <p>Я помогу тебе и ты вскоре<br/> обретешь знания и здоровье.<br/> Человечество<br/> утонет в своем грехе.</p> <p><b>Ной:</b></p> <p>О, Господь, даже если по воле твоей когда-нибудь я<br/> стану совершенен,<br/> Но я все равно ничего не понимаю в<br/> кораблестроении.</p> <p><b>Бог:</b></p> <p>Ной, Я буду руководить тобой и всей твоей работой.</p> |
| <p><b>Noah and his Wife, the Flood and its Waning</b><sup>459</sup></p> <p><b>Noe:</b></p> <p>314 Noe. Sones, with youre wiffes yoe sall be stedde,<br/> 315 And multyplye youre seede sall yoe.<br/> 316 3oure barnes sall ilkon othir wedde<br/> 317 And worshippe God in gud degrѳ<br/> 318 Beestes and foules sall forthe be bredde,<br/> 319 And so a worlde begynne to bee.</p>                          | <p><b>The Covenant of the Rainbow</b></p> <p><b>Noah:</b></p> <p>тт.479-480 Sons, with your wives shall ye be stead,<br/> тт.481-482 And multiply your seed shall ye,<br/> тт.482-484 Your bairns shall then each other wed,<br/> тт.485-486 And worship God in good degree.<br/> тт.487-488 All beasts and fowls shall forth be bred,<br/> тт.488-489 And so a world begins to be.</p>              | <p><b>Завет Радуги</b></p> <p><b>Ной:</b></p> <p>Сыновья с вашими женами сослужите службу,<br/> И преумножитесь в ваших потомках.<br/> Затем каждый из ваших детей женится,<br/> И поклоняйтесь Богу.<br/> Все звери и птицы размножатся<br/> И мир возродится.</p>                                                                                                              |

<sup>459</sup> Текст с сайта: NeCastro, Gerard. The York Cycle, Play 9 - Noah and his Wife, the Flood and its Waning. *From Stage to Page - Medieval and Renaissance Drama*. <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения 14.07.2014).

| Пьесы Честерского цикла<br>с номером цитируемой строки                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Либретто «Потопа»<br>с указанием тактов и части произведения                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Русский перевод                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p style="text-align: center;"><b>Noah's Flood</b><sup>460</sup></p> <p><b>God:</b></p> <p>001GOD. I, God, that all this world hath wrought,</p> <p>003 I see my people in deede and thought</p> <p>004 are sett fowle in sinne.</p> <p>009 Man that I made will I distroye,</p> <p>010 beast, worme, and fowle to flye;</p> <p>011 for on yearth the doe mee noye,</p> <p>012 the folke that are theron.</p> <p>013 Hit hammes mec so hurtefullye,</p> <p>014 the malice that doth now multiplye,</p> <p>017 Therfore Noe, my servante free,</p> <p>018 that righteous man arte as I see,</p> <p>019 a shippe sonne thou shalt make thee</p> <p>020 of trees drye and light.</p> <p>037 Destroyed all they worlde shalbe-</p> <p>038 save thou, thy wife, thy sonnes three,</p> | <p style="text-align: center;"><b>Melodrama</b></p> <p><b>God:</b></p> <p>тт.180-185 I, God, that all the world have wrought,</p> <p>тт.186-188 See, my people in deed and thought</p> <p>тт.189 set foully in sin.</p> <p>тт.191-194 Man that I made I will destroy</p> <p>тт.195-198 With the beasts of the ground And birds that fly,</p> <p>тт.199-203 For on Earth, for on Earth they bring Me no more joy</p> <p>тт.204-207 And the evil must not multiply.</p> <p>тт.208-209 Noah, my servant, free,</p> <p>тт.210-211 That righteous man art, as I see,</p> <p>тт.211-213 A ship soon thou shalt make thee</p> <p>тт.213-215 Of trees light and dry.</p> <p>тт.238-240 Destroyed all the world shall be</p> <p>тт.240-242 Save thou; thy wife, thy sons three,</p> | <p style="text-align: center;"><b>Мелодрама</b></p> <p><b>Бог:</b></p> <p>Я Бог, который весь мир сотворил,</p> <p>Вижу, мой народ в делах и помыслах предательски грешен.</p> <p>Человека, которого Я создал, я истреблю</p> <p>С животными земли и птицами, что летают,</p> <p>Ибо на Земле, ибо на Земле они не приносят Мне больше радости</p> <p>И зло не должно распространяться.</p> <p>Ной, мой свободный слуга,</p> <p>Праведный человек, как Я вижу,</p> <p>Ковчег вскоре построишь</p> <p>из светлого и сухого дерева.</p> <p>Весь мир будет уничтожен</p> <p>Спасешься ты; твоя жена, твои три сына</p> |

<sup>460</sup> Текст с сайта: NeCastro, Gerard. The Chester Cycle PLAY III (3) - Noah's Flood. *From Stage to Page - Medieval and Renaissance Drama*. <http://www.umm.maine.edu/faculty/necastro/drama> (дата обращения 14.07.2014).

|                                                                         |                                                                                           |                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 039 and theme wyves alsoe with thee-<br>040 shall fall before thy face. | тт.242-244 And all their wives also with thee<br>тт.244-246 Shall saved be, for thy sake. | И их жены тоже с тобой<br>Спасены будут, ради тебя. |
| <b>Noe:</b><br>045 Thy byddinge, lorde, I shall fulfill                 | <b>Noah:</b><br>т.247 Thy bidding, Lord, I shall fulfil.                                  | <b>Ной:</b><br>Твою просьбу, Господь, я исполню.    |

| <b>Noah's Flood</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | <b>The Catalogue of the Animals</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <b>Каталог животных</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Sem:</b><br>161 SEM. Syr, here are lions, leopardes in;<br>162 horses, mares, oxen, and swynne,<br>163 geates, calves, sheepe, and kyne<br><br><b>Cam:</b><br>165 CAM. Camelles, asses, man may fynde,<br>166 bucke and doe, harte and hynde.<br>167 All beastes of all manere of kynde<br><br><b>Jafett:</b><br>169 JAFETT. Take here cattes, dogges too,<br>170 otters and foxes, fullimartes alsoe;<br>171 hares hoppinge gayle can goe<br><br><b>Noes wife:</b><br>173 NOES WIFE. And here are beares, wolves sett,<br>174 apes, owles, marmussett,<br>175 wesills, squerrells, and fyrrett; | <b>Caller:</b><br>тт.338-341 Here are lions, leopards in,<br>Horses, mares, oxen, swine,<br>Goats, calves, sheep and kine.<br><br>тт.342-344 Camels, asses, men may find,<br>Buck, doe, hart and hind,<br>Beasts of all manner and kind.<br><br>тт.345-347 Take here cats and dogs, too,<br>Otter, fox, fulmart, also,<br>Hares, hopping gaily, can go.<br><br>тт.348-353 And here are bears, wolves set,<br>Apes, owls, marmoset,<br>Weasels, squirrels, and ferret. | <b>Глашатай:</b><br>Здесь львы, леопарды,<br>Кони, кобылы, быки, свиньи,<br>Козы, телята, овцы и коровы.<br><br>Верблюды, ослы, людей можно найти,<br>Олени и лани, самцы и самки,<br>Звери всякого рода.<br><br>Возьмите сюда кошек и собак, тоже,<br>Выдру, лисицу, хорька, также,<br>Зайцы, радостно прыгающие, могут пойти.<br><br>И здесь медведи, волки,<br>Обезьяны, совы, мартышки,<br>Ласки, белки и хорек. |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Semes wiffe:</b></p> <p>177 SEMES WIFFE. Heare are beastes in this howse;<br/> 178 here cattes maken yt crowse;<br/> 179 here a rotten, here a mowse</p> <p><b>Cams wyffe:</b></p> <p>181 CAMS WYFFE. And here are fowles lease and more-<br/> 182 hernes, cranes, and byttoer,<br/> 183 swanes, peacockes-and them before</p> <p><b>Jafettes wyffe:</b></p> <p>185 JAFETTES WYFFE. Here are cockes, kytes, crows,<br/> 186 rookes, ravens, many rowes,<br/> 187 duckes, curlewes, whoever knowes,</p> <p>189 And here are doves, digges, drakes,<br/> 190 redshankes monninge through lakes;<br/> 191 and eyche fowle that leadenn makes</p> | <p>тт.354-355 Still more beasts are in this house:<br/> Here cats make it full crouse –<br/> Here a rat, there a mouse...</p> <p>тт.356-361 Here are fowls large and small...<br/> Hérons, cranes thin and tall,<br/> Swans, peacocks, together all.</p> <p>тт.362-364 Here are cocks, kites, crows,<br/> Rooks, ravens, many rows,<br/> Ducks, curlews, and Heaven knows.</p> <p>тт.365-370 Here are doves, digs, drakes,<br/> Redshanks running through the lakes,<br/> And each fowl that a song makes.</p> | <p>Еще множество зверей в этом жилище:<br/> Здесь кошки создают суматоху.<br/> Здесь крыса, там мышь...</p> <p>Здесь большие и маленькие птицы...<br/> Цапли, журавли стройные и высокие,<br/> Лебеди, павлины все вместе.</p> <p>Здесь петухи, коршуны, воробны,<br/> Грачи, вороны, много рядов,<br/> Утки, кроншнепы и одному Богу известно кто еще.</p> <p>Здесь голуби, селезни,<br/> Травники, пролетающие озера,<br/> И каждая поющая птица.</p> |
| <p><b>Noah's Flood</b></p> <p><b>Noe:</b></p> <p>193 NOE. Wyffe, come in. Why standes thou there?<br/> 194 Thou arte ever frowarde; that dare I sweare.</p> <p><b>Noes wiffe:</b></p> <p>103 NOES WIFFE. By Christe, not or I see more neede,</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | <p><b>The Comedy</b><br/> <b>(Noah and his wife)</b></p> <p><b>Noah:</b></p> <p>тт.371-372 Wife, come in! Why stand'st thou there?<br/> тт.372-373 It is time to go or drown, that I swear.</p> <p><b>Noah's wife:</b></p> <p>тт.373-374 I see no need,</p>                                                                                                                                                                                                                                                    | <p><b>Комедия</b><br/> <b>(Ной и его жена)</b></p> <p><b>Ной:</b></p> <p>Жена, заходи! Почему ты стоишь там?<br/> Пришло время отправляться или утонем, клянусь.</p> <p><b>Жена Ноя:</b></p> <p>Я не вижу в этом необходимости,</p>                                                                                                                                                                                                                     |

|                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 104 though thou stand all daye and stare.                                                                                                                                          | though thou stay all day and stare.                                                                                                                                                          | не смотря на то, что ты стоишь весь день и глазеешь.                                                                                                   |
| <b>Noe:</b><br>105 NOE. Lord, that weomen bine crabbed aye,<br>106 and non are meeke, I dare well saye.<br>107 That is well seene by mee todaye<br>108 in witnesse of you eychone. | <b>Noah:</b><br>тт.375 Lord, that women be crabbed ay,<br>тт.375-376 And never are meek, that I may say,<br>тт.376-377 As is well seen by me today<br>тт.377-378 in witness of you each one. | <b>Ной:</b><br>Господь, женщины ворчливы всегда<br>И непокорны, вот, что я могу сказать.<br>Как это хорошо видно мне сегодня<br>В доказательство тебе. |
| 219 NOE. Come in, wife, in twentye devylles waye,                                                                                                                                  | тт.378-379 Come in, wife, in twenty devils' way...                                                                                                                                           | Заходи, жена, двадцать чертей!                                                                                                                         |
| <b>Noes wiffe:</b><br>218 I will not come therin todaye.                                                                                                                           | <b>Noah's wife:</b><br>тт.379 I will not come in today.                                                                                                                                      | <b>Жена Ноя:</b><br>Я не зайду сегодня                                                                                                                 |
| 203 They shall not drowne, by sayncte John,<br>204 and I may save there life.                                                                                                      | тт.379-380 And I shall not drown.                                                                                                                                                            | И не утону.                                                                                                                                            |
| 207 elles rowe forthe, Noe, when thy liste<br>208 and gett thee a newe wyfe.                                                                                                       | тт.380-382 Row forth, Noah, "save thy life"<br>But mind thee, find a new wife.                                                                                                               | Шуми дальше, Ной, «спаси свою жизнь».<br>Будь умнее, найди новую жену.                                                                                 |
| <b>Japhett:</b><br>237 JAPHETT. Mother, wee praye you all together-                                                                                                                | <b>Sons of Noah:</b><br>тт.383-386 Mother, we pray you, all together,                                                                                                                        | <b>Сыновья Ноя:</b><br>Мама, мы умоляем тебя, все вместе,                                                                                              |
| 239 come into the shippe for feare of the wedder,                                                                                                                                  | Come into the ship for fear of the weather,                                                                                                                                                  | Взойди на корабль. Опасайся погоды.                                                                                                                    |
| <b>The good gossips:</b><br>225 THE GOOD GOSSIPS. The fludd comes fleetinge in<br>full faste,                                                                                      | The flood is flowing in full fast,                                                                                                                                                           | Вода прибывает быстро,                                                                                                                                 |

|                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>227 For fere of drowninge I am agaste;</p> <p><b>Noe:</b><br/>245 NOE. Welcome, wyffe, into this boote.</p> <p><b>Noes wyffe:</b><br/>246 NOES WYFFE. Have thou that for thy note!</p> | <p>For fear of drowning we are aghast.</p> <p><b>Noah:</b><br/>тт.391-392 Welcome, wife, into this boat...</p> <p><b>Noah's wife:</b><br/>тт.392-393 And have thou that for thy note!</p>                | <p>Из-за боязни утонуть мы в ужасе.</p> <p><b>Ной:</b><br/>Добро пожаловать, жена, на корабль...</p> <p><b>Жена Ноя:</b><br/>Прими к сведению!</p> |
| <p style="text-align: center;"><b>Noah's Flood</b></p> <p><b>God:</b><br/>301 And forward, Noe, with thee I make<br/>302 and all thy seede for thy sake,</p>                              | <p style="text-align: center;"><b>The Covenant of the Rainbow</b></p> <p><b>God:</b><br/>тт.458-464 A Covenant, Noah, with thee I make,<br/>тт.466-475 And with all thy seed, for thy, for thy sake.</p> | <p style="text-align: center;"><b>Завет Радуги</b></p> <p><b>Бог:</b><br/>Завет, Ной, даю тебе<br/>И всем твоим потомкам, для тебя, ради тебя.</p> |

**ПРИЛОЖЕНИЕ В**

**СХЕМЫ ГЕКСАХОРДНО-РОТАЦИОННЫХ КВАДРАТОВ**

**МУЗЫКАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «ПОТОП»**

Гексахордно-ротационные квадраты главной серийной формы – Р

**α)**

|            |     |     |     |     |     |
|------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| <b>cis</b> | h   | c   | fis | dis | f   |
| <b>cis</b> | d   | gis | f   | g   | dis |
| <b>cis</b> | g   | e   | fis | d   | c   |
| <b>cis</b> | ais | c   | gis | fis | g   |
| <b>cis</b> | dis | h   | a   | ais | e   |
| <b>cis</b> | a   | g   | gis | d   | h   |

**β)**

|          |     |     |     |     |     |
|----------|-----|-----|-----|-----|-----|
| <b>e</b> | d   | ais | a   | g   | gis |
| <b>e</b> | c   | h   | a   | ais | fis |
| <b>e</b> | dis | cis | d   | ais | gis |
| <b>e</b> | d   | dis | h   | a   | f   |
| <b>e</b> | f   | cis | h   | g   | fis |
| <b>e</b> | c   | ais | fis | f   | dis |

## Гексахордно-ротационные квадраты ракоходной серийной формы – R

α)

|            |     |     |     |     |     |
|------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| <b>gis</b> | g   | a   | ais | d   | e   |
| <b>gis</b> | ais | h   | dis | cis | a   |
| <b>gis</b> | a   | cis | h   | g   | fis |
| <b>gis</b> | c   | ais | fis | f   | g   |
| <b>gis</b> | fis | d   | cis | dis | e   |
| <b>gis</b> | cis | c   | d   | d   | ais |

β)

|          |     |     |     |     |     |
|----------|-----|-----|-----|-----|-----|
| <b>f</b> | dis | fis | c   | h   | cis |
| <b>f</b> | gis | d   | a   | c   | e   |
| <b>f</b> | h   | fis | a   | cis | d   |
| <b>f</b> | c   | dis | g   | gis | h   |
| <b>f</b> | gis | c   | cis | e   | ais |
| <b>f</b> | a   | ais | cis | g   | d   |

## Гексахордно-ротационные квадраты инверсионной серийной формы – I

 **$\alpha$ )**

|            |     |     |     |     |     |
|------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| <b>cis</b> | dis | d   | gis | h   | a   |
| <b>cis</b> | c   | fis | a   | g   | h   |
| <b>cis</b> | g   | ais | gis | c   | d   |
| <b>cis</b> | e   | d   | fis | gis | g   |
| <b>cis</b> | h   | dis | f   | e   | ais |
| <b>cis</b> | f   | g   | fis | c   | dis |

 **$\beta$ )**

|            |   |     |     |   |     |
|------------|---|-----|-----|---|-----|
| <b>ais</b> | c | e   | f   | g | fis |
| <b>ais</b> | d | dis | f   | e | gis |
| <b>ais</b> | h | cis | c   | e | fis |
| <b>ais</b> | c | h   | dis | f | a   |
| <b>ais</b> | a | cis | dis | g | gis |
| <b>ais</b> | d | e   | gis | a | h   |

**Гексахордно-ротационные квадраты  
инверсионно-ракоходной серийной формы – IR**

**$\alpha$ )**

|            |     |     |     |     |     |
|------------|-----|-----|-----|-----|-----|
| <b>gis</b> | a   | g   | ges | d   | c   |
| <b>gis</b> | fis | f   | cis | h   | g   |
| <b>gis</b> | g   | dis | cis | a   | ais |
| <b>gis</b> | e   | d   | ais | h   | a   |
| <b>gis</b> | fis | d   | dis | cis | c   |
| <b>gis</b> | e   | f   | dis | d   | ais |

**$\beta$ )**

|          |     |     |     |     |     |
|----------|-----|-----|-----|-----|-----|
| <b>h</b> | des | b   | e   | f   | es  |
| <b>h</b> | as  | d   | es  | des | a   |
| <b>h</b> | f   | ges | e   | c   | d   |
| <b>h</b> | c   | ais | fis | gis | f   |
| <b>h</b> | a   | f   | g   | e   | ais |
| <b>h</b> | g   | a   | fis | c   | cis |