

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор *иск.*, профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьёв (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор *иск.*, доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. *иск.*, доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. *иск.*, профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор *иск.*, вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. *иск.*, профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор *иск.*, профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор *иск.*, профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. *иск.*, профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор *иск.*, профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. *иск.*, науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор *иск.*, профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор *иск.*, профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор *иск.*, профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

Содержание

Статьи

Юлия Векслер

Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа:
от мистерии к гротеску **8**

Ольга Макарова

Балет «Двенадцать» Леонида Якобсона.
Рождение несостоявшегося шедевра **28**

Надежда Карпун

Прошлое и настоящее
в мультимедийной балетной опере
«Апокалиптика» М. Келемена **42**

Дмитрий Лыков

Проблема интерпретации
литературного сюжета на балетной сцене
(на примере балета Джона Ноймайера
«Дама с камелиями») **58**

Александр Демченко

«Петрушка» И. Стравинского:
ракурсы осмысления **74**

Оксана Гагарина

«Весна в Аппалачах» М. Грэм —
А. Копленда: американская пастораль **94**

Андрей Денисов

Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott»
в «Гугенотах» Дж. Мейербера —
парадоксы знаменитой темы **108**

Лю Сяохэ

Особенности вокального стиля
опер Джоакино Россини: традиции
и новаторство **122**

Наталья Дегтярева

Авторские ремарки в нотном тексте
как выражение режиссерской воли
композитора **140**

Зивар Гусейнова

«Я прямо писал оркестровую партитуру»
(о создании Н. А. Римским-Корсаковым
оперы «Майская ночь») **158**

Анастасия Ким

Из истории оперы «Плотина»
А. Мосолова **178**

Диана Локотьянова

Хоровая деятельность Антона Брукнера.
Светские вокальные произведения **206**

Нина Захарьина

Средневековая традиция в Новое время:
творчество в области монодических
роспевов **232**

Сведения об авторах **250**

Информация для авторов **256**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2023

Contents

Articles

Yulia Veksler

Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets:
From Mystery to Grotesque **8**

Olga Makarova

Ballet "The Twelve". The Birth of a Failed
Masterpiece **28**

Nadezhda Karpun

The Past and the Present in the Multimedia
Ballet-Opera "Apocalyptica"
by Milko Kelemen **42**

Dmitry A. Lykov

The Ballet Interpretation of the Literary Plot
in "The Lady of the Camellias"
by John Neumeier **58**

Alexander Demchenko

"Petrushka" by Igor Stravinsky:
Perspectives of Understanding **74**

Oksana Gagarina

"Appalachian Spring" by Martha Graham —
Aaron Copland: An American Pastoral **94**

Andrei Denisov

Chorale "Ein feste Burg ist unser Gott"
in "The Huguenots" by Giacomo Meyerbeer —
Paradoxes of a Famous Theme **108**

Liu Xiaohe

Specifics of the Vocal Style
of Gioachino Rossini's Operas:
Tradition and Innovation **122**

Natalia Degtyareva

Author's Remarks in the Musical Text
as Demonstration of Director's Will
of the Composer **140**

Zivar Guseinova

"I Wrote Directly the Orchestral Score"
(On Creation of Opera "The May Night"
by N. A. Rimsky-Korsakov) **158**

Anastasia Kim

"Plotina" ("The Dam") by Alexander Mosolov.
The History of Creation **178**

Diana Lokotyanova

Choral Activities of Anton Bruckner.
Secular Vocal Works **206**

Nina Zakharina

Medieval Tradition in The New Time:
Creative Activity in the Field
of Monodic Chants **232**

Contributors to this issue **250**

Directions to contributors **256**

Научная статья

УДК 782

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.005

«Петрушка» И. Стравинского: ракурсы осмысления

Александр Иванович Демченко

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия, alexdem43@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Аннотация. В статье акцентируется новаторская разработка И. Стравинским тех форм чрезвычайно актуального для отечественного искусства начала XX в. обновления народно-национального начала, которые были выдвинуты в ходе бурного развития его жанровой стихии. Балет «Петрушка» стал первой крупной вехой и блистательным манифестом открытого прорыва современного жанрового начала. Его важнейшей приметой является острая характеристичность, поскольку в нем все основано на чрезвычайно выпуклой обрисовке характеров. Масленичные сцены балета едва ли не целиком базируются на своеобразной аранжировке фольклорных цитат, нередко относящихся к «низовой» культуре, причем примечательной гранью воплощения этого пласта становится происходящая от первой к последней картине эволюция от изображения массовой среды в ее отчетливых связях с традицией ко все более осязаемой современной ее обрисовке. Модернизация авторского стиля в полной мере заявляет о себе в сфере индивидуальных характеров (прежде всего Петрушки), где вырезают очертания кардинально нового типа человеческой натуры. Эта новизна складывалась, прежде всего, через передачу таких граней, как эксцентричность и варваристика.

Ключевые слова: *И. Ф. Стравинский, «Петрушка», жанровое начало, эволюция стилистики*

Для цитирования: *Демченко А. И. «Петрушка» И. Стравинского: ракурсы осмысления // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 74–93. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.005>.*

© Демченко А. И., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.005

“Petrushka” by Igor Stravinsky: Perspectives of Understanding

Alexander I. Demchenko

Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia, alexdem43@mail.ru,
<http://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Abstract. The article focuses on Stravinsky’s pioneering development of the forms of renewal of national and national principles which were extremely important for the national art of the early twentieth century, and which were put forward in the course of rapid development of the genre elements. The ballet *Petrushka* was the first major landmark and brilliant manifesto of an open breakthrough of contemporary genreism. Its most important feature is its sharp specificity, as everything here is based on an extremely convex outline of the characters and a vivid rendering of every kind of character. The ballet’s *Shrovetide* scenes are almost entirely based on a peculiar arrangement of folklore quotations, often from the “grassroots” culture, with the evolution from the first to the last scene from the depiction of the cultural environment in its clear links to the tradition to its increasingly tangible modern outlook being a notable facet of this mode of representation. Modernization of the author’s style makes itself felt in the sphere of individual characters (primarily *Petrushka*), which outlines of a cardinal new type of human nature. This novelty was conveyed primarily through such facets as eccentricity and barbarism.

Keywords: *Igor Stravinsky, “Petrushka”, genreism, stylistic evolution*

For citation: Demchenko A. I. “Petrushka” by Igor Stravinsky: Perspectives of Understanding. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 74–93. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.005>.

© Alexander I. Demchenko, 2023

Александр Демченко

«Петрушка» И. Стравинского: ракурсы осмысления

Исследовательская литература, посвященная балету Игоря Стравинского, огромна, она в том числе представлена соответствующими разделами в трех капитальных монографиях отечественных музыковедов [Ярустовский 1969, Друскин 1982, Савенко 2001]. Тем не менее, возникает естественная потребность предложить достаточно новые подходы к осмыслению данной партитуры. Их суть состоит в следующих позициях:

- в ходе рассмотрения в меру возможного дистанцироваться от вербальной канвы тщательно разработанного либретто А. Бенуа и И. Стравинского, чтобы сосредоточиться на выявлении того обобщенного содержания, которое заложено в главном для данного произведения — в его музыке;
- выявить вызревание особенностей жанровых истоков тематизма, характерных для балета «Петрушка», в творчестве непосредственных предшественников Стравинского;
- раскрыть свойства острой характеристичности как базиса художественной выразительности массовых сцен и индивидуальных образов, что связано и с оригинальной спецификой претворения фольклорных цитат;
- определить приемы кардинального обновления стилистики, связанные прежде всего с акцентуацией черт эксцентричности и вариативности.

Уже с конца XIX столетия характерные для русской музыки своеобразные формы обновления народно-национального начала были выдвинуты в ходе бурного развития *жанровой стихии*. С ней в композиторское творчество входило живое, непосредственное ощущение жизни в ее самых непритязательных ракурсах — в бытовых и характеристических проявлениях, в повседневных и праздничных сторонах. По сути это во многом то, что в изобразительном искусстве получило наименование *бытовой жанр*, обращенный к различным сторонам обычного житейского обихода (в качестве прямой параллели можно назвать жанр бытовой оперы).

Прямое соприкосновение с жизненной почвой возникало в данном случае благодаря преимущественной опоре на соответствующие интонационно-жанровые ресурсы, часто используемые как бы в необработанной форме, взятые в виде некоего «сырца». Будучи, подобно «язычеству» — другому важному течению новой русской музыки начала XX столетия, принадлежностью фольклоризма, жанровая сфера существенно отличалась тем, что серьезная проблематика замещалась идущим от досуга, внебытовое — обыденным, очертания мифологические и полуфантастические — сугубо реальной обрисовкой, архаизированный декор — чисто современным антуражем.

Истоки по-новому трактуемой жанровости обнаруживались тогда, прежде всего, в позднем творчестве Чайковского и Римского-Корсакова, отчасти у Глазунова.

У Чайковского в ряде номеров из «Щелкунчика» («Шоколад — Испанский танец», «Чай — Китайский танец», «Мамаша Жигонь и паяцы»), а также в других произведениях (например, «Характеристический танец» и «Танцевальная сцена» из Восемнадцати пьес для фортепиано ор. 72) замечаем различные свидетельства меняющегося отношения к жанровости.

Обращает на себя внимание особый дух раскованности, что сказывается в высвобождении от академических «запретов». На передний план выдвигается шумный, размашистый характер, порой с чертами сознательного огрубления и примитивизации, приближающийся к ярмарочно-балаганной манере. Подчас ощутимы нарочитая буффонность, эксцентричность, утрированность — тогда бурлескный стиль приобретает гротескную окраску (с соответствующим интонационным изломом).

Многое осуществляется путем прямого выхода к «натуре», посредством широкого включения так называемого сниженного материала: уличная песенка, грубовато-фанфаронский солдатский марш, шармочная мелодия и т. п. Соответственно понадобилась особая терпкость красок — будь то полиаккордовые наслоения, «обнажение» тембров или сопряжение резко сопоставленных далеких регистров.

В творчестве Римского-Корсакова в этом отношении выделяется «Сказка о царе Салтане» — в полном смысле слова опера-лубок, поскольку здесь явно и весьма активно ассимилируются черты и признаки, идущие от народного балагана: подчеркнуто игровой, бутафорский склад с элементами скоморошины, «антипсихологический» прямолинейно-плакатный штрих, цветисто-красочный колорит.

Коснулись подобные тенденции и некоторых произведений Глазунова: в увертюре «Карнавал» обнаруживается исключительный темперамент в воспевании жизненных утех, в балете «Барышня-служанка» исполь-

зуется «музыка простонародья» (слободская песенность, шарманочная «струя»), в III части Седьмой симфонии рисуется картина народного праздника с чертами шумного ярмарочного действия.

Как видим, многое подготавливало открытый прорыв современного жанрового начала, первой крупной вехой и блистательным манифестом которого стал балет И. Стравинского «Петрушка» (1910–11). Трудно не согласиться с оценкой Д. Шостаковича:

Стихия народного праздника, гулянья, карнавала слита в нашем представлении с именем автора этого сочинения. От влияния «Петрушки» до сих пор не может отделаться ни один композитор, когда он сочиняет такого рода музыку [Стравинский 1973, 8].

Речь идет в данном случае о крайних картинах балета — 1-й и 4-й. Это, по сути, два дивертисмента, продолжающие друг друга, и обозначенные одинаково: «Народные гуляния на Масленой», с прибавлением в последней картине уточнения «Под вечер».

Согласно либретто, на Царицыном лугу в Петербурге перед зрителем проходит множество разнословных гуляющих (франты, военные, воспитанники кадетского корпуса, мастеровые, горничные и кормилицы, кучера и конюхи, а также купцы, среди которых выделены ухарь-купец и пьяный купчик с цыганками) и персонажи, убажывающие их развлечениями (шарманщики и плясуны, балаганный дед, ряженые, Фокусник со своими куклами — Петрушкой, Балериной и Арапом).

Многослойная звуковая ткань с ее всевозможными зрелищно-изобразительными эффектами превосходно передает людской гомон и толчею, немолчный шум-гам разношерстной толпы, нескончаемую круговерть нарядного многолюдия. Из этого «коловоращения» время от времени выхватываются отдельные типы и типажи, и тогда на передний план выдвигаются камерно трактованные фрагменты или даже просто переключки тех или иных инструментов, звучащие как бы из разных точек сценического пространства.

Непременной приметой жанрового начала «Петрушки» является острая характеристичность, поскольку все здесь основано на чрезвычайно выпуклой обрисовке характеров и на яркой передаче всякого рода характерности через ритмоинтонационное воспроизведение позы, жеста, мимики, движения. В этом сказалась свойственная композитору удивительная меткость жизненных наблюдений. И сразу же заметим, что жанрово-характеристическое начало в неменьшей степени присуще и му-

зыке «интерьерных» 2-й и 3-й картин, всецело посвященных разработке индивидуальных образов Петрушки, Арапа и Балерины.

Возвращаясь к сценам «площадных» картин, находим, что они едва ли не целиком базируются на своеобразной аранжировке фольклорных цитат, и эти цитаты носят весьма специфический характер. Вслед за отдельными симфониями Г. Малера, но в неизмеримо большей степени, данная партитура открыла в музыкальном искусстве шлюз практически любому интонационно-жанровому материалу. То, что было чуждо академическому искусству или, по меньшей мере, находилось на далекой периферии его интересов, относилось к «низовой» культуре либо считалось псевдонародным, стоящим вне критериев эстетики, хлынуло теперь самым широким потоком:

- шарманочные мелодии, так называемый жестокий романс, всевозможные плясовые, частушки, городские напевы нового времени;
- расхожие опереточные мотивы, штампы дилетантского музицирования, танцевально-эстрадные жанры начала века;
- бытовые инструментальные формы, будь то гармошечные наигрыши, балалаечное «треньканье» или имитации звучания духового оркестра.

Для конкретизации можно назвать такие популярные песенные источники, как «Далалынь, далалынь», «Ах вы, сени, мои сени», «Не лед трещит, не комар пищит», «Я вечер млада» (более известна со словами «Вдоль по Питерской»). Из некоторых таких напевов использованы только отдельные обороты («По улице мостовой», «А мы масленицу дожидаем»). Особую категорию составляют шарманочные мелодии «Чудный месяц плывет над рекою», «Под вечер осенью ненастной» или песенка «Деревянная нога», которую Стравинский услышал в исполнении шарманки на юге Франции. Дополняется все это целым сводом «выкриков уличных торговцев и ярмарочных зазывал» [Вершинина 1967, 87] в их самом широком спектре — то въедливо-громогласных, то полупричетных, жалостливых.

Касательно бытовых инструментальных форм особое внимание обращают на себя уподобления звучанию гармоники. В исследовательской литературе об этом упоминалось, но только вскользь (см., например, упоминание о «гармошечном наигрыше» [Вершинина 1967, 99]). Но композитор отнюдь не ограничивается введением соответствующих наигрышей и так называемых переборов (характерные примеры находим в конце сцены «Русская» и в эпизоде «Купец играет на гармонике») и даже тем, что порой подобное приобретает нарочито откровенный характер — как

в сценке балаганного деда, где следует 20-кратное повторение смены двух трезвучий с «гармошечной» тембровостью у высоких деревянных и труб (ц. 8).

Дело в том, что зримо и незримо фоническим лейтобразом балета становится вдох-выдох мехов, то есть сжимание и разжимание «кузова» с как бы механичным движением и противодвижением параллельных трезвучий. Этот пронизывающий всю партитуру крайних картин дыхательный базис подчас превращает оркестр в циклопическую «гармошку» (см. в начале последней картины невообразимо густую, тяжеловесно-громоподобную фактуру со сплошным заполнением регистров от большой октавы до четвертой).

Итак, всеобъемлющая опора на «просторечный», расхожий звуковой материал, причем в ряде случаев выплескиваемый на страницы партитуры в виде «сырца», что напоминает своего рода «съемки с натуры» — в градациях от умеренной натуральности до открытого натурализма. Метод намеренного использования заведомо тривиальных, «площадных» бытовизмов был сознательной установкой автора. Примечательно одно из его писем времени работы над «Петрушкой»:

Друг, умоляю немедленно прислать мне 2 уличных (или фабричных, что ли?) песни <...> вы с Володей их ради курьеза напевали <...>. Это надобно безотлагательно! Ради Бога!.. [Стравинский 1998, 250–251].

Как видим по заклинательному характеру обращения, Стравинскому эти мелодии были нужны «позарез», что говорит о принципиальной необходимости данного материала (одна из запрашиваемых песен вошла в музыку балета — то была «Под вечер осенью ненастной»). Причем композитор не хочет воспроизвести эти цитаты по памяти, ему нужна этнографическая точность. И, наконец, он прекрасно сознает их банальность, упоминая, что пелись эти песни «*ради курьеза*».

Надо признать, что с точки зрения привычных норм академического искусства активное использование такого тематизма вело к неизбежным эстетическим потерям, и в свое время подобная практика воспринималась частью слушательской аудитории весьма неодобрительно. Показательна реакция С. Прокофьева тех лет, который отозвался на партитуру «Петрушки» самым пренебрежительным образом:

Какая там музыка! — одна труха [Прокофьев 1961, 644].

Подала критический голос в своей статье 1913 г. и Надежда Николаевна Римская-Корсакова, супруга единственного педагога Стравинского по композиции:

Что касается русской народной музыки, то над ней Стравинский прямо издевается — это доказывает его «Петрушка», и если бы Николай Андреевич мог услышать это сочинение, оно бы глубоко его огорчило, он почувствовал бы в этом оскорбление народной русской песни, столь дорогой ему, но которая Стравинскому, очевидно, ничуть не дорога, иначе он не позволил бы себе сваливать в один мешок подлинные русские напевы и пошлейшие, площадные, грубые песни и уродливые мотивы «Петрушки», сдабривая все это дикими гармониями и такими же контрапунктами [Стравинский 1998, 222–223].

Тем не менее уже тогда восторжествовала точка зрения, согласно которой, композитор имел право отобразить такой пласт жизни и сумел превратить это великолепно. Подобную точку зрения убедительно сформулировал Н. Мясковский, которому ни в коем случае нельзя отказать в художественном вкусе:

«Петрушка» — это сама жизнь: вся музыка его полна такого задора, свежести, остроумия, такого здорового неподкупного веселья, такой безудержной удали, что все эти нарочитые пошлости, тривиальности, не только не отталкивают, но, напротив, еще более увлекают, точно вы сами в снежно-солнечный сверкающий масленичный день со всем пылом молодецкой свежей крови влились в праздничную, веселую, хохочущую толпу и слились с нею в неразрывное ликующее целое [Мясковский 1964, 41].

Такому впечатлению в немалой степени содействует то, что при всей «натуральности» музыкально-бытового материала Стравинский в меру возможного осуществляет его поэтизацию посредством искусного расцвечивания, привнесения затейливости и нарядности, а также насыщения пикантными деталями. Даже обращаясь к откровенно примитивным исходным моделям, композитор находит ресурсы их оригинального произнесения.

Так, в недавно упомянутой сценке Балаганного деда (ц. 8) 20-кратно повторяемый гармошечный мотив предстает с неожиданным сопоставлением минорной тоники и мажорной субдоминанты, что дает на редкость звонкую краску. Но мало этого: мотив из четырех восьмых по-

мещен в условия размера $\frac{5}{8}$, что подчеркнуто аккордами sf на сильных долях. В результате столь изобретательной игры акцентов вместо заунывно-однотонного сдвигания-раздвигания мехов возникает исключительно прихотливое, дразняще-цветистое, озорное звучание.

Другой яркий образец преобразования примитива в художественную «изюминку» находим в танце Балерины из 3-й картины с его забавно причудливой смесью откровенного «натурализма» и некоего артистизма. Действительно, с одной стороны, дешевый блеск бойкого уличного шлягера с угловато-корявыми оборотами дилетантского музицирования и штампами фанфарно-сигнальной бравуры военного толка (корнет-апистон с сопровождающей его дробью барабана), а с другой — известная грациозность летучего штриха и шарм отдельных звуковых вкраплений (допустим, изысканное движение по контуру большого тонического септаккорда или большого нонаккорда II ступени).

И. Я. Вершинина, говоря о парадоксальном совмещении пошлости и обаяния, делает примечательное наблюдение:

Не обладая оригинальностью интонационно-тематического содержания, эта мелодия вместе с тем представляет собой образец сложнейшей виртуозной каденции. Такое сочетание музыкального примитива и технической сложности имеет для Стравинского определенный выразительный смысл. Балерина для него не только образ пустой и легкомысленной красоты, но и своего рода олицетворение искусства, пусть низкого, площадного, но все же искусства [Вершинина 1967, 127]

Отметим отдельные приемы поэтизации:

- один из любимых способов преподнесения «сомнительного» материала заключается в том, что по его канве и обычно поверх него ведется раскраска звончатыми эффектами (колокольчики, челеста) и фиоритурами «порхающей» флейты; эта бисерная «вышивка» нередко приобретает волшебный, сказочный колорит — см., к примеру, в 1-й картине эпизоды шарманки (ц. 15) и фокуса (ц. 31);
- в *Adagietto* из 2-й картины плясовой наигрыш, основанный на простейшей фактуре «бас-аккорд», расцвечивается радужными переливами пассажей в лидийском ладу, избеганием тоники и причудливым гетерофонным рисунком фортепиано с его непрерывными скачками на септиму и нону;
- в танце кормилиц из 4-й картины весьма заурядный фольклорный тематизм ввиду непрерывной и очень прихотливой игры форшла-

гов (то сверху, то снизу, а перед ц. 91 в обоих направлениях) обретает особую упругость, задор и ощущение пьянящей полетности.

Подобные примеры художественного преобразования «сырого материала» можно множить и множить.

На этой интонационно-жанровой основе складывался многоцветный, подчас нарочито пестрый конгломерат, причем различные пласты могли смешиваться даже в пределах одного образа, а целое нередко представляло собой множественную структуру сюитно-рапсодического типа со свободным монтажом всевозможных образов, портретов, зарисовок. Уже благодаря этому мир представал красочным, нарядным. Еще в большей степени таким делал его подбор соответствующих тонов — столь же терпких, ярких, дразнящих.

Оперируя подобным материалом, автор в избытке обеспечивал сочинению исключительную свежесть, живость, сочность, колоритность. Стояла за всем этим преимущественно внешняя, бытовая жизнь города, представленная не только в праздничном гомоне, но и в повседневном течении. Царит площадной дух с его характерно ярмарочно-балаганным привкусом и тот особый характер возбужденной городской суеты, который позволил Александру Бенуа метко окрестить «Петрушку» Стравинского «балетом-улицей» [Ярустовский 1969, 53].

Естественным свойством звукового воспроизведения уличной суеты становится живописание шума-гула разноголосой толпы. С первых тактов партитуры этому служат изощренная полиритмия и полиметрия. В самом деле, размер $\frac{3}{4}$ основным является только формально, так как аморфно тремолирующие флейты, кларнеты, валторны и высокие струнные, ориентируясь на мануальную сетку дирижера, только минимально выделяют сильную долю. У ведущих тему «Далалынь» фаготов и низких струнных, поддержанных фоновыми рисунками челесты и арфы II, реально звучит размер $\frac{2}{4}$. Свой полиритмический эффект дают флейта-пикколо и гобой, поскольку их $\frac{7}{8}$ должны уложиться в такт $\frac{3}{4}$, как позже $\frac{5}{8}$ в такт $\frac{2}{4}$ или $\frac{8}{8}$ в такт $\frac{3}{4}$.

Нарочитая ритмометрическая рассогласованность звуковых линий дополняется их полиладовостью. Так, в цц. 3–4 той же сцены главенствующий «голос» высоких деревянных и трубы идет в *g* натуральном, вписываясь в фон с его полным заполнением гаммы *d* натурального. И в этом фоне упоминавшаяся «Далалынь» проводится в *g* дорийском. Характерная для подобных эпизодов перенасыщенность множественной фактуры (одна из кульминаций ее предельной концентрации — ц. 88 в 4-й картине) активно дополняется шумовой фоникой большой батареи

ударных (11 инструментов, в том числе треугольник, бубен, тамбурин, там-там, колокольчики, ксилофон). Все вместе взятое способствует запечатлению гудящей разнородной людской массы.

Неотъемлемым качеством жанрово-бытовой сферы начала XX в. являлось ярко выраженное жизнелюбие. Это шло от переполняющих ее соков телесного здоровья, и этим удовлетворялась столь присущая нарождавшейся тогда новой эпохе потребность в радости, смехе, отдохновениях. Вот откуда господство радужного колорита, большая роль комедийного начала, общая легкость, непринужденность, зрелищность.

С этой точки зрения следует, как и в будущей «Весне священной» с ее подзаголовком «Картины языческой Руси», оценить пронизательность Стравинского, который определил жанр «Петрушки» словосочетанием «*Потешные сцены*». В «двусмысленности» данного обозначения схвачена, с одной стороны, гедонистическая функция (*потешное* — так в былые времена называлось предназначенное для развлечения), а с другой — склонность к юмористическому, смешному (*потешное* как нечто забавное).

В масленичных сценах балета ярко выраженная национальная характерность временами предстает и в облике свойственных ей шири, молодецкого размаха, удалого раздолья (это наиболее очевидно в разработке мелодии «Вдоль по Питерской», что затруднительно ассоциировать с предназначением в качестве «Танца кормилиц» из 4-й картины). Но главное сосредоточено на картинках «развеселой» Руси, пышущей здоровьем и простодушно жаждущей праздных утех-удовольствий. Отсюда не просто безусловно господствующий мажорный колорит, но и та подчеркнутая пестрота и цветистость красок, которые побудила В. Каратыгина определить манеру «Петрушки» как «стиль художественного лубка» [Каратыгин 1965, 66].

Прямой параллелью можно назвать живопись Б. Кустодиева тех же лет — следовательно, И. Стравинский был отнюдь не одинок в своих творческих устремлениях.

Итак, праздная Россия, насыщенная не только цветистыми красками, но и терпкими запахами, поскольку композитор, по его собственному признанию, добивался того, чтобы музыка отдавала

какой-то русской снедью — щами, что ли, потом, сапогами-бутылками, гармошкой [Стравинский 1973, 453].

И то, что передается в массовых сценах — отнюдь не фоновый образный план, а самоценный пласт драматургии балета:

Судя по переписке с Бенуа, образы праздничной толпы, занимали и вдохновляли Стравинского ничуть не меньше, чем судьба Петрушки [Вершинина 1967, 71].

Примечательной гранью воплощения этого пласта становится происходящая начиная с первой и вплоть до последней картины эволюция от изображения массовой среды в ее отчетливых связях с традицией ко все более осязаемой современной ее обрисовке.

В самом деле, поначалу достаточно хорошо прослушиваются отзвуки классических прототипов, более всего идущие от оперных сцен торжищ и народных гуляний (от «Вражьей силы» А. Серова до «Снегурочки» и «Садко» Н. Римского-Корсакова). И тогда при всей остроте и терпкости привносимой Стравинским фонике явственно чувствуются провинциально-патриархальные корни былой России.

Однако по ходу разворота масленичного действия подобный ретроспективизм неуклонно убывает. Осуществляется это, конечно же, благодаря активному качественному преобразованию звуковой ткани. Помимо гиперскачков в мелодической линии, неожиданных метроритмических рисунков (с характерной для них подчеркнутой остротой синкоп) и совершенно неординарных тембровых комбинаций, особое внимание привлекает гармоническая вертикаль.

Принципиально значимой для нее становится разного рода «дрязнящее» диссонирование. Не ограничиваясь свободными полифункциональными наслоениями, композитор нередко стремился к максимальному или даже полному одновременному заполнению диатонического звукоряда, расписанному на цепь разнонаправленно движущихся голосов, (в ц. 85 таких линий четырнадцать, причем в большинстве они многоголосные). Широко используется совершенно ненормативная аккордика, и ее терпкая характерность нередко обеспечивается тем, что к каждому из созвучий снизу или сверху «прилипает» большая или малая секунда (законченный систематический облик это приобретает, к примеру, в ц. 96, где такие секунды образуются и снизу, и сверху).

Плясовая стихия становится все динамичнее, а главное — усиливается крен в ухарски-разбитное, оркестровое звучание приобретает грубовато-зычную тембральность, топчущая фактура — «ухающий» характер. Если припомнить авторские ремарки к 4-й картине: «веселье достигает крайних пределов <...>, толпа подвыпивших гуляк <...> в общем диком плясе» [Энтелис 1966, 224]), то окажутся правомерными те словесные аналогии, которые можно предпослать ряду эпизодов этой картины: бесшабашный разгул, хмельное молодечество, потеха и гульбище.

Следовательно, в движении от первой к последней картине в результате образно-стилевой «модуляции» устои прежнего жизнеощущения оказываются весьма расшатанными. Преодолевая условности и эстетические табу академического искусства своего времени, Стравинский, в том числе, подменяет заповеданную классикой категорию *народ* понятием *толпа* (не случайно либретто пестрит пометками типа «пестрая толпа», «шум толпы», «балаганный дед потешает толпу» и т. п.).

Кроме всего прочего, в обличье «массовки», обрисованной Стравинским, порой ощутимо присутствие авторской иронии, что передается путем акцентуации лубочно-площадных форм, подчеркнутой банальности, пародийной гиперболизации и элементов гротеска. Идя на заведомое снижение эстетического кодекса жанра балета, композитор тем самым вышучивал определенный пласт русской жизни — прежде всего в ее обывательских и кондово-сермяжных проявлениях. К сожалению, это незримо оборачивалось тем, что на посмешище выставлялась Россия как таковая.

* * *

Еще более критически Стравинский был настроен по отношению к основным персонажам своего произведения. Не говоря о Балерине (по авторской характеристике, «пустенькая кокетка») и Арапе («ленивый, тупой»), это не столь открыто, но относится и к Петрушке.

Казалось бы, мы безусловно должны сочувствовать главному герою, так как, согласно либретто,

горько чувствует он жестокость Фокусника, свою неволю, свой уродливый и смешной вид [Энтелис 1966, 223].

Однако в собственно музыкальном выражении его образ вряд ли может вызвать положительные эмоции. И симптоматична реплика композитора на сей счет, прозвучавшая в письме к матери в 1910 году:

Петрушка мой каждый день проявляет все новые и новые несимпатичные качества своего характера, <...> но что меня радует, так это то, что он абсолютно не лицемерит [Ярустовский 1969, 35].

Это второе существенно: автора, по крайней мере, привлекает в главном герое открытое самовыражение того, что он собой представляет. Другие персонажи в противовес «массовке» тоже ярко индивидуализированы, чему всецело посвящены «интерьерные» 2-я («У Петрушки»

и 3-я («У Арапа») картины. И сразу же следует подчеркнуть, что в отношении данных образов Стравинский возражал против их кукольной трактовки и говорил о «чисто человеческом обобщении» [Стравинский 1988, 14].

Индивидуализация характеров (прежде всего Петрушки) базируется на интенсивнейшей хроматизации мелодики и гармонических последований, на необычайной прихотливости звукового потока, благодаря чему передается стремительная смена настроений, и на исключительной детализированности оркестровой фактуры с ее подчеркнуто дифференцированными тембрами. Важнейшими из этих тембров становятся сугубо специфичные для балетной классики кларнет, труба и особенно солирующий рояль, зачастую подаваемый в виртуозном плане и настолько широко, что 2-я картина в некотором роде превращается в «концерт для фортепиано с оркестром». Нелишне заметить, что история «Петрушки» началась с сочинения концертштюка для фортепиано с оркестром, музыка которого стала впоследствии основой этой картины, то есть художественная идея появилась раньше сюжетно-театрального замысла (см. об этом: [Стравинский 2005, 76–77]).

Таким образом, безотносительно образов будущих «кукол» в воображении композитора возникли очертания кардинально нового типа человеческой природы. Эта новизна складывалась по преимуществу в таких гранях, как эксцентричность и варваристика.

В отношении *эксцентричности* определяющую нагрузку несет образ Петрушки, причем настолько, что, согласно либретто, Балерина «боится его странностей». Стоит за этим исключительная изменчивость состояний с их резкими, непредвиденными перепадами (буквально ежесекундные контрасты тембра, динамики, ритмической организации, типа интонирования), склонность к пикантному изыску, взбалмошности, издевке, эпатирующему выверту.

Передается все это через изоощренную, подчеркнуто дифференцированную инструментовку, остро «приперченные» звучания, цепочки неразрешающихся диссонансов, вызывающе трескучее тремолирование полушумовых гармоний, излом мелодических линий. За отмеченными свойствами угадывается сложная, нервно вибрирующая интеллектуально-эмоциональная гамма психологически неустойчивой природы с ее спонтанной импульсивностью, непредсказуемостью реакций и часто взбудораженным, даже взвинченным тоном, с характерными для нее вспышками обостренной экспрессии и экстатической эмоции.

Для иллюстрации можно напомнить происходящее в самом начале 2-й картины: тт. 1–3 ц. 48 — протестующий вскрик (все высокие деревян-

ные с корнетом и фортепиано, *ff*); тт. 4–6 — недоуменное вопрошание (флейта со сменяющимися ее струнными, *pp*); тт. 7–8 — радость словно бы найденного ответа (фортепиано, *mf*) и т. д.

Варваристика сосредоточена главным образом в эпизодах Арапа. Говоря о начальном эпизоде 3-й картины, Б. Асафьев отметил:

Стравинский крайне удачно зафиксировал тембры и ритмы, чтобы передать примитивную психику этого «зверушки» [Асафьев 1974, 69].

Шаржированно ориентальный колорит музыки призван в данном случае намекнуть на нечто темное, инстинктивное, обрисовать угрюмый нрав с отзвуками самодовольного фанфаронства и восточного деспотизма.

Огротескованная «пластика» Арапа выпукло предстает в 3-й картине в контрасте с квази-грациозными па Балерины. На мелодику использованных здесь двух вальсов Ланнера (из ор. 165 и 200) и всегда поперек нее накладываются характеристические реплики, передающие утрированно неуклюжие, топорные телодвижения. Их корявая угловатость подчеркнута фигурами обращенного пунктирного ритма с крикливыми *sforzandi*, которые приходится на затактовую шестнадцатую, пронзительной краской оголенных кварт и квинтквартаккордов, тягуче-заунывной «возней» бас-кларнета или контрафагота в самом нижнем регистре, а также различными формулами примитива дилетантского музицирования.

Штрихи варваристики преподносятся и в других ситуациях:

- отдельные эпизоды с Фокусником;
- откровенно шокирующее впечатление производит оглушительно грохочущий бой двух барабанов в начале сцены фокуса, а затем при каждой смене декораций;
- сценка мужика с медведем в центре последней картины.

Последний из названных моментов заслуживает настоящего внимания ввиду того, что здесь во всей очевидности проявлено скифски-варваристское начало. Оно было намечено в «Поганом плясе Кашеева царства» из предыдущего балета «Жар-птица» и теперь, уже отсюда, перебрасывается мостик к главенствующему образному пласту будущей «Весны священной».

Среди праздничной суеты масленичного гулянья эта сценка возникает как устрашающее чудовище-наваждение. Звериную личину «изобличают» циклопический размер $\frac{6}{4}$, внеличная целотоновая ладовость, тяже-

лый шаг перемежающих друг друга двух аккордов в тритоновом соотношении *Fis–C*, «визг» кларнетов и вторящее им «мычание» тубы в самом высоком регистре и на *fortissimo*.

Возвращаясь к основным персонажам и говоря об эксцентричности и варваристике как кардинально различающихся их характеристиках, необходимо отметить и нечто общее для указанных образных сфер. Дело в том, что Стравинский в обоих случаях портретирует существо не только причудливо-экстравагантное, но и вздорное, своевольное, с ярко выраженной эгоцентрической позицией и чертами экспансивности, нередко перерастающей в агрессивный напор.

Если начать с Петрушки, то его эгоцентрические склонности совершенно отчетливо сказываются в свойственной ему амбициозной жажде самоутверждения, в его анархистствующей фронде к окружающему, поэтому вовсе не случайно сделанное Стравинским признание:

смысл лейтмотива Петрушки в том, чтобы эпатировать публику [Вершинина 1967, 116].

Позиция вызова, подогреваемая незавидным положением ревнивца в тривиальной ситуации любовного треугольника, порождает экспансивные выпады, многократно зафиксированные в сценарии:

ревнуя Балерину к Арапу, ударяет соперника палкой <...> в испуге пробивает стенку своей комнаты <...> врывается бешеный от ревности... [Энтелис 1966, 223–224].

Обрисовка агрессивности Петрушки сосредоточена в его лейтмотиве, который чаще всего звучит как фанфара проклятий. Ее вызывающая нота состоит в том, что сам композитор оговорил следующим образом:

Я придумал музыку в двух тональностях, как дерзкий вызов публике со стороны Петрушки [Вершинина 1967, 133].

Отмеченное выше тритоновое соотношение *Fis–C* в аккордике сценки мужика с медведем трансформировано здесь в одновременное параллельное движение голосов по звукам трезвучия *C* и секстаккорда *Fis* с возникающим при этом «трением» секунд. Исключительную резкость и жесткость фонизма разложенной полигармонии зачастую обостряют судорожно-издерганный ритмический излом, пронзительная сигнальность туб в высоком регистре и с опорой на тот же тритон, форсирован-

ная динамика (вплоть до *fff*), почти чисто шумовое *tremolando* фактуры (показательны кульминационные проведения в цц. 51 и 60).

В результате складывается объемный спектр эмоциональных проявлений, частично обозначенных указаниями *Feroce* и *Furioso*: возмущение, кипящее негодование, ярость, угрозы, озлобление, неистовое ожесточение и даже истошный вопль (еще до появления либретто Стравинский написал пьесу «Крик Петрушки»).

Что касается Арапа, то его агрессивность самоочевидна: согласно сценарию, в определенный момент «*Arap свирепеет*», а в ходе развязки

взбешенный Арап настигает Петрушку и ударяет его саблей. Петрушка падает с разбитым черепом [Энтелис 1966, 224].

Все в данном случае нацелено на обрисовку угрюмо-давящей, жестокой силы, грубого воинственного напора, злобных выпадов и вспышек необузданной ярости. Вот для чего понадобились плакатно-примитивистские краски, пронзительный клич и топчущая аккордика, «свербящее» переченье малых секунд, тритонов, больших септим и «скрежет» полигармоний, усиленный звучанием засурдиненной меди, грубый форсаж и обвалы массированных *tutti*.

* * *

Как видим, основные персонажи и массовые сцены по своему звуковому облику различаются категорически. И конечная суть этого различия состоит в том, что посредством стилистического контраста передается процесс замедленного, во многом подспудного жизненного обновления, происходящего в массовой среде, и ускоренно-радикального выхода к онтологическим реалиям XX века в сфере индивидуальных проявлений.

Эти пласты отнюдь не отделены друг от друга некоей китайской стеной. Более всего их объединяет то, что абсолютно все здесь выдержано в жанрово-характеристическом ключе. Время от времени два драматургических плана пересекаются между собой не только сюжетно, но и по манере претворения бытового материала. Более всего это ощутимо в «Русской», когда «куклы» впервые вовлекаются в круговорот толпы.

Но важно, что столь «бешеный танец» (фраза сценария), завершая 2-ю картину, задает в разработке на разбитной лад хороводной «Ай, во поле липынька» ту планку динамизма, остроты выразительных средств, которая даст толчок «массовке» последней картины. В целом же взаимодействие двух данных образных сфер скорее напоминает сосуществование с четко выраженным стилевым разноречием.

Тем не менее, невозможно отрицать, что в ходе разворота последней картины происходит заметная эволюция в направлении все большей раскрепощенности. В музыкальном претворении данная «потешная сцена» оказывается уже весьма «расшатанной», далеко отошедшей от строгости и благородства классических норм XIX в. И то, что представлено в палитре гармонических и оркестровых ресурсов на кульминации картины («Танец кучеров» и «Ряженные»), в полной мере позволяет говорить как минимум о переходном стиле, в русле которого намечаются контуры нового национального характера.

Что же касается индивидуальной сферы, то в «Петрушке», пусть и весьма специфически, новые человеческие типажы обрисованы совершенно отчетливо на основе стилистики сугубо современного свойства. В этом отношении примечательно, что в лейтмотиве Петрушки легко угадываются мелодические очертания лейттемы Золотого петушка из одноименной оперы Римского-Корсакова, и тем более очевидно его кардинальное преобразование средствами гармонии и тембра.

С драматургически-смысловой точки зрения чрезвычайно важны взаимоотношения столь радикальной стилистики с окружающим ее полупатриархальным звуковым фоном. Отмеченная коллизия не получает своего разрешения. Показательна кода балета, когда с площади расходятся последние гуляки, а над театриком появляется тень Петрушки, который грозит кулаками своим мучителям и показывает нос Фокуснику. В музыкальном плане этому соответствует рассеивание тематизма ярмарочной толпы и пронзительно-торжествующий сигнал его (завершающее проведение лейтмотива Петрушки), однако затем следует погружение в неведомость — тихое пиццикато низких струнных с обрывом на неустое.

Балет «Петрушка» с полным правом входит в число тех произведений, которые составили непосредственный пролог музыкального искусства XX в. Стравинский осязаемо прочувствовал в художественных образах иную этику, раскрепощающую от норм былого уклада, отбрасывающую многие прежние ценности, устанавливающую свой кодекс жизненного ощущения. Посредством демонстративной «антиакадемичности» композитор настойчиво продвигался к новому музыкальному языку, что более всего выразилось в гармонии, оркестровом письме и в разработке монтажной драматургии. Открытия же, сделанные автором в «Петрушке», обретут новую жизнь в более поздних сочинениях — «Байке про лису, петуха, кота да барана», «Сказке о солдате» и «Мавре».

Список источников

- [1] Асафьев 1974 — *Асафьев Б. В.* О балете: статьи, рецензии, воспоминания. Ленинград: Музыка, 1974. 295 с.
- [2] Вершинина 1967 — *Вершинина И. Я.* Ранние балеты Стравинского. Москва: Наука, 1967. 221 с.
- [3] Друскин 1982 — *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Ленинград: Советский композитор, 1982. 208 с.
- [4] Каратыгин 1965 — *Каратыгин В. Г.* Избранные статьи / сост. и примеч. О. Л. Данскер; под ред. Ю. А. Кремлёва; Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии. Ленинград: Музыка, 1965. 352 с.
- [5] Мясковский 1964 — *Мясковский Н. Я.* Собрание материалов: в 2 т. Изд. 2-е, доп. Том II: Литературное наследие. Письма. Москва: Музыка, 1964. 612 с.
- [6] Прокофьев 1961 — *Прокофьев С. С.* Материалы. Документы. Воспоминания. Москва: Музгиз, 1961. 708 с.
- [7] Савенко 2001 — *Савенко С. И.* Мир Стравинского. Москва: Композитор, 2001. 328 с.
- [8] Энтелис 1966 — Сто балетных либретто / составлено и подготовлено к печати Л. А. Энтелисом. Москва; Ленинград: Музыка, 1966. 304 с.
- [9] Стравинский 1973 — *И. Ф. Стравинский.* Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. Москва: Советский композитор, 1973. 528 с.
- [10] Стравинский 1988 — *И. Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., заключ. ст. и указ. В. Варунца.* Москва: Советский композитор, 1988. 504 с.
- [11] Стравинский 1998 — *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. / сост., текстологическая ред. и коммент. В. П. Варунца. Том 1: 1882–1912. Москва: Композитор, 1998. 552 с.
- [12] Стравинский 2005 — *Стравинский И. Ф.* Хроника моей жизни. Москва: Композитор, 2005. 464 с.
- [13] Ярустовский 1969 — *Ярустовский Б. М.* Игорь Стравинский. Москва: Советский композитор, 1969. 397 с.

References

- [1] Asafyev, Boris V. (1974). *O balete: stat'i, retsenzii, vospominaniya* [On the ballet: articles, reviews, memories]. Leningrad: Muzyka, 295 p. (in Russian).
- [2] Vershinina, Irina Ya. (1967). *Ranniye balety Stravinskogo* [Stravinsky's early ballets]. Moscow: Nauka, 1967. 221 p. (in Russian).
- [3] Druskin, Mikhail S. (1982). *Igor Stravinsky* [Igor Stravinsky]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1982. 208 p. (in Russian).
- [4] Karatygin, Vyacheslav G. (1965). *Izbrannye stat'i* [Selected articles], compilation and note by Olga L. Dansker; edited by Yuliy A. Kremlev. Leningrad: Muzyka, 1965. 352 p. (in Russian).

- [5] Myaskovsky, Nikolai Ya. (1964). *Sobranie materialov* [Collection of materials]: in 2 vols. Vol. II: Literaturnoe nasledie. Pis'ma [Literary heritage. Letters]. Moscow: Muzyka, 1964. 612 p. (in Russian).
- [6] Prokofiev, Sergei S. (1961). *Materialy. Dokumenty. Vospominaniya* [Materials. Documents. Memories]. Moscow: Muzgiz, 1961. 708 p. (in Russian).
- [7] Savenko, Svetlana I. (2001). *Mir Stravinskogo* [The world of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p. (in Russian).
- [8] Entelis, Leonid A. (1966). *100 baletnykh libretto* [100 ballet librettos], compiled and prepared for publication by Leonid A. Entelis. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1966. 304 p. (in Russian).
- [9] Stravinsky, Igor F. (1973). *I. F. Stravinsky. Stat'i i materialy* [Igor Stravinsky. Articles and materials], compiler Lyudmila S. Dyachkova; under the general editorship of Boris M. Yarustovsky. Moscow: Sovetskiy komrozitor, 1973. 528 p. (in Russian).
- [10] Stravinsky, Igor F. (1988). *I. Stravinsky — publicist i sobesednik* [Igor Stravinsky — publicist and interlocutor], compilation, textual edition, commentaries, final article and decree by Victor Varunts. Moscow: Sovetskiy komrozitor, 1988. 504 p. (in Russian).
- [11] Stravinsky, Igor F. (1998). *Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii* [Correspondence with Russian correspondents. Materials for the biography]: in 3 vols, compilation, textual edition, commentaries by Victor P. Varunts. Vol. 1: 1882–1912. Moscow: Kompozitor, 1998. 552 p. (in Russian).
- [12] Stravinsky, Igor F. (2005). *Khronika moy zhizni* [Chronicle of my life]. Moscow: Kompozitor, 2005. 464 p. (in Russian).
- [13] Yarustovsky, Boris M. (1969). *Igor Stravinsky* [Igor Stravinsky]. Moscow: Sovetskiy komrozitor, 1969. 397 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 02.02.2023; одобрена после рецензирования: 11.03.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted 02.02.2023; approved after reviewing 11.03.2023; accepted for publication 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Александр Иванович Демченко — доктор искусствоведения (1993), профессор (1997) Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова. Главный научный сотрудник и руководитель созданного им Международного Центра комплексных художественных исследований. Действительный член (академик) Российской и Европейской академий естествознания, действительный член (академик) Академии общественных и фундаментальных наук имени М. В. Ломоносова (председатель отделения «История и теория искусств»), заслуженный деятель искусств России, лауреат множества научных конкурсов, лауреат премии имени Д. Д. Шостаковича и Международной премии имени Николая Рериха, почетный деятель Союза композиторов РФ. Главный редактор научных журналов «Манускрипт», «Pap-Art», «ИКОНИ». Автор около 1900 научных публикаций, более 300 книжных изданий. Подготовил 65 кандидатов и докторов наук, успешно защитивших диссертации. Автор ряда фундаментальных монографий, в их числе «Мировая художественная культура как системное целое» (Москва: Высшая школа, 2010) и «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» (Москва: Наука, 2021).

Андрей Владимирович Денисов — доктор искусствоведения (2009), профессор (2013), член Союза композиторов РФ и International Musicological Society. Профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории зарубежной музыки) и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (кафедра теории и истории культуры). Лауреат премии 13-го конкурса Европейской Академии (2006), а также Премии Правительства Санкт-Петербурга «За выдающиеся научные результаты в области науки и техни-

Alexander I. Demchenko — Doctor of Art History (1993), Professor (1997) of L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, N. G. Chernyshevsky Saratov State University and S. V. Rachmaninov Tambov Music Pedagogical Institute. Chief Researcher and head of the International Center for Integrated Art Research created by him. Full member (academician) of the Russian and European Academies of Natural Sciences, full member (academician) of the Lomonosov Academy of Social and Fundamental Sciences (Chairman of the Department “History and Theory of Arts”), Honored Artist of Russia, laureate of many scientific competitions, laureate of the Dmitri D. Shostakovich Prize and the Nicholas Roerich International Prize, honorary member of the Union of Composers of the Russian Federation. Editor-in-chief of “Manuscript”, “Pan-Art”, “IKONI” scientific journals. Author of about 1.900 scientific publications and more than 300 book publications. He has prepared 65 candidates and doctors of sciences. Author of a number of fundamental monographs, including “World Art Culture as a systemic whole” (Moscow, Higher School, 2010) and “Semantic concepts of the World Art Heritage” (Moscow, Science, 2021).

Andrei V. Denisov — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies, 2009), Full Professor (2013), member of the Union of Composers of the Russian Federation and International Musicological Society. Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (Department of the History of Foreign Music) and the Herzen University (Department of the Theory of Culture and History). Winner of the award of the European Academy, and of the St. Petersburg Government (2009). Participated in various seminars, symposiums, conferences, held in St. Petersburg, Moscow, Petrozavodsk, Astrakhan, Boston, Helsinki,

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 15. № 3. 2023

Подписано в печать 12.09.2023. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 16,13. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 15684.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifia-print@mail.ru