

На правах рукописи



Брагинская Наталия Александровна

**ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ В ДИАЛОГЕ
С ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЙ:
ФОРМЫ, ФАЗЫ, ГЕНЕЗИС**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (Музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург – 2023

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова».

Официальные оппоненты:

ВЕКСЛЕР Юлия Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки»;

ЗЕНКИН Константин Владимирович, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»;

РЫЖИНСКИЙ Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, ректор Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки им. Гнесиных».

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова».

Защита состоится 22 марта 2024 года в 14:00 на заседании Диссертационного совета 23.1.003.01 при Государственном институте искусствознания по адресу: 125375, г. Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125375, г. Москва, Козицкий пер., 5, и на сайте института.

Автореферат размещен на сайтах ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» <http://sias.ru/research/dissovets/> и ВАК Минобрнауки РФ www.vak.minobrnauki.gov.ru.

Автореферат разослан «__»

20__ г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат

искусствоведения



Н.И. Тетерина

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Более чем 115-летняя история бытования музыки Игоря Стравинского на театральных и концертных сценах, вызвавшая к жизни несметное число как исполнительских интерпретаций его сочинений, так и искусствоведческих рефлексий, обернулась для музыкальной науки возникновением гигантского массива исследований. Поток работ не иссякает и сегодня, свидетельствуя о неисчерпаемости наследия Стравинского; среди новейших значительных публикаций назовем два серийных издания Cambridge University Press — энциклопедию «Стравинский»¹ и коллективную монографию «Стравинский в контексте»²; опубликованный Государственным институтом искусствознания сборник статей «Стравинский жив!»³; а также готовящийся к печати в Московской консерватории четвертый том переписки И. Ф. Стравинского с русскими корреспондентами (1940–1971) — монументальный труд, начатый В. П. Варунцем и завершенный С. И. Савенко.

В многогранном мире Стравинского тема взаимодействия русского композитора с европейскими культурными ценностями занимает едва ли не ключевое положение. Еще в начале пути Стравинский сформулировал свою эстетическую программу, которую, по его собственному признанию, последовательно воплощал в дальнейшем: «...в едином сплаве сочетать все самые типичные русские элементы с духовными богатствами Запада»⁴.

Применительно к композиторскому творчеству Стравинского, называвшего себя и на склоне лет «заядлым путешественником во всех смыслах этого слова»⁵, его европейские маршруты пролегли по культурно-историческому пространству различных музыкальных эпох, стилей, национальных традиций, в процессе контакта с которыми зачинались самобытные звуковые образы и целые художественные концепции. Пожалуй, как ни для какого другого композитора, для Стравинского были важны поступающие *извне* идеи и импульсы, которые он творчески перерабатывал и подчинял собственной индивидуальности. А поскольку, по словам М. М. Бахтина, «соприкосновение с любым предметом культуры становится спрашиванием и беседой, то есть диалогом»⁶, понятие «диалог», как в его прямом смысле, так и в переносном, приобретает едва ли не первостепенное значение в творчестве Стравинского.

¹ The Cambridge Stravinsky Encyclopedia / ed. by E. Campbell and P. O'Hagan. Cambridge University Press, 2021.

² Stravinsky in Context / ed. by G. Griffiths. Cambridge University Press, 2021.

³ «Стравинский жив!»: сб. ст. / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. М., 2019.

⁴ Стравинский И. Хроника моей жизни / пер. Л. В. Яковлевой-Шапориной // Стравинский И. Хроника. Поэтика / сост., ред. пер., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко. М., 2004. С. 75.

⁵ Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л., 1971. С. 85.

⁶ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 229.

В настоящем исследовании сквозь призму диалога рассматриваются многообразные контакты композитора с европейской музыкальной культурой прошлого и современного ему настоящего. В проекции на различные традиции музыкальной Европы, с которыми взаимодействует Стравинский (среди анализируемых нами — французская, итальянская, английская, австро-немецкая, польская, испанская, скандинавская линии), в его наследии можно наблюдать целую систему межкультурных связей с характерными доминантными и периферийными рельефами, своими эволюционными фазами и внутренним пульсом, а также специфическими формами проявления. Размышления над диалогической субстанцией музыки Стравинского в предлагаемом транснациональном аспекте обогащают представления о личности русского мастера, приобретая особую значимость и актуальность в наше время.

Степень разработанности темы исследования. Литература, связанная с поставленной масштабной темой, как отечественная, так и зарубежная, поистине неохватна. В силу объективной невозможности описать десятки сотен публикаций, высвечивающих отдельные аспекты этой многосоставной темы, целесообразно наметить основные ракурсы ее исследования, бытующие в литературе, начав с обзора ведущих тенденций, показательных для изучения диалогических явлений в творчестве Стравинского.

Обширная литература, посвященная общим вопросам диалога культур, включает как западные труды (М. Бубер / Buber, Х.-Г. Гадамер / Gadamer, П. Рикёр / Ricoeur и др.), так и отечественные исследования, где первопроходцем в конце 1920-х годов стал М. М. Бахтин, а во второй половине века дело его продолжил В. С. Библер. Среди наследников идей Бахтина необходимо назвать и Ю. Кристеву, чья теория интертекстуальности базируется на представлении о *диалоге текстов* как основе творчества⁷. Из философии и литературоведения (здесь особенно значим вклад Ю. М. Лотмана) идеи диалогии пришли и в музыкальную науку: на рубеже тысячелетий этой проблематикой в интегративном ключе занимался М. Ш. Бонфельд. По словам ученого, «весомость и значительность концепции Бахтина заключается в том, что он вывел это понятие [диалог] за пределы собственно диалогических отношений в их непосредственном проявлении в жизни или в определенных жанрах словесного творчества»⁸. В музыковедении, перефразируя Бонфельда, модуляция диалога из «определенных жанров музыкального творчества» в «метафорическую» область искусствоведческих рефлексий не привела к возникновению четкой системы координат, диалогическая тенденция не выросла в «оформившийся метод»: «Работы, в которых авторы обращаются к понятию диалог, <...> направлены на

⁷ См.: Кристева Ю. Текст романа // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с фр. М., 2004. С. 454.

⁸ Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. М., 2007. С. 126.

постижение этого явления в отдельных родах (Арановский <...>), жанрах (Лобанова <...>), в синтаксическом измерении (Назайкинский <...>), в современной музыке (Цукер <...>»⁹. Действительно, с одной стороны, термин «диалог», или «музыкальный диалог», имеет очень широкий спектр применения¹⁰, что приводит подчас к размыванию его границ. С другой стороны, ряд диалогических концепций, выстроенный М. Ш. Бонфельдом, необходимо дополнить перспективной теорией М. Г. Арановского, развиваемой им в монографии 1998 года и имеющей прямое отношение к проблематике нашего исследования¹¹. Подчеркивая подытоживающую функцию культуры XX века, ученый констатирует изменения в системе музыкальных интертекстуальных взаимодействий, превратившихся в объект целенаправленной художественной деятельности, в ходе которой «круг моделируемых объектов прошлого непрерывно расширялся, захватывая все более отдаленные по времени периоды истории, и потому принял поистине глобальный масштаб: диалог велся уже не между отдельными текстами, а между *стадиями развития культуры*, между ее *историческими типами* [курсив автора. — Н. Б.]»¹². В данном контексте неизбежно возникло и имя Стравинского, названного М. Г. Арановским «классиком» одной из «наиболее репрезентативных художественных идеологий XX века», породившей все возможные «неостили», главной типологической особенностью которых оставалось сохранение «*принципа внутримузыкальной коммуникации*»¹³.

Подступы к осмыслению музыкального диалога культур наблюдаются в работах Н. А. Гавриловой, А. Г. Юсфина, В. И. Юдиной. Так, обсуждение трех типов музыкального диалога представлено в исследовании В. И. Юдиной, где в связи с «персоналистским диалогом» и «диалогом субкультур» упоминается и имя И. Стравинского¹⁴. Более сложную и масштабную классификацию «диалога музыкальных культур» дает А. Г. Юсфин, признавая, что и она «не исчерпывает богатство межкультурных взаимодействий»; в поле его зрения тоже попадает творчество Стравинского как пример «диалога в творчестве композиторов-профессионалов», продуктом которого становятся, прежде всего, рекомпозиции¹⁵. Термин «диалог» можно встретить и в отношении наследия

⁹ Там же. С. 127.

¹⁰ Укажем также на труды В. В. Медушевского и О. В. Бочкарёвой, трактующих диалог как разносторонний процесс взаимоотношений личности композитора с культурными богатствами внешнего мира.

¹¹ Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М., 1998. С. 222–309.

¹² Там же. С. 290.

¹³ Там же. С. 291.

¹⁴ Юдина В. И. Диалог как методология современного музыкознания // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2010. № 5. С. 246–252.

¹⁵ Юсфин А. Диалог музыкальных культур как модель духовного собеседования // Онтология диалога: философский и художественный опыт. СПб., 2002. С. 274.

других композиторов, например, в работах К. В. Зенкина о Дебюсси¹⁶ или Е. С. Захаровой о Шнитке¹⁷, в последней активно используется понятие «контрастно-диалогическое мышление», выработанное самим А. Г. Шнитке в качестве автохарактеристики.

Неудивительно, что диалогический дискурс активно применяется специалистами при осмыслении наследия Стравинского. Развернутую панораму интерпретаций понятия представил в 2012 году В. В. Гливинский¹⁸. К анализу граней «диалогической природы музыкального мышления» композитора исследователь подошел, прежде всего, с позиций «диалога Стравинского с музыкальной традицией» и предложил обзор существовавших в советском музыкознании трактовок термина, выросших, по его мнению, из наблюдения Б. В. Асафьева над «инакими» звуковыми первоэлементами в сочинениях Стравинского 1920-х годов — «ритмическими и интонационными формулами» европейской музыки, «своего рода *Urkräfte* и *Urtexte*»¹⁹. Их внедрение в музыкальную ткань, конструируемую композитором, получило различные обозначения: «полистилистика» (А. Шнитке), «вариации на стиль» (С. Савенко), «метод работы с моделью» (М. Друскин), «цитирование» (М. Арановский), «стилизация» (Т. Сорокина), «ассимиляция» (Л. Березовчук)²⁰.

Отталкиваясь от названия одной из глав в монографии С. И. Савенко — «Об обработках Стравинского („свое — чужое“)\», — В. В. Гливинский предложил интерпретировать категориальную пару «свое — чужое» в более широком, диалогическом поле в качестве «неотъемлемой черты индивидуального стиля Стравинского, в котором „свое“ (музыкальное мышление, сформировавшееся на протяжении 1910-х годов) оказывается *стабилизирующим* фактором в системе, где *динамизирующим* фактором выступает „чужое“ (музыкальное искусство прошлого и современности). Последнее рассматривается русским мастером в качестве еще одной реальности, которая наряду с жизнью как таковой превращается в важнейший источник творческих импульсов»²¹. Таким образом, намечается раздвижение как хронологических, так и эстетико-технических границ термина «диалог», долгое время бытовавшего главным образом в отношении неоклассицизма Стравинского.

¹⁶ Зенкин К. В. Дебюсси в диалогах с Бахом и Вагнером // Зенкин К. В. Музыка–Эйдос–Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М., 2015. С. 297–315.

¹⁷ Захарова Е. С. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога: автореф. ... дис. канд. искусствоведения. М., 2008.

¹⁸ Гливинский В. В. Эстетико-стилевая природа «фальшивизмов» в «бахизмах» Стравинского // Opera musicologica. 2012. № 1 (11). С. 4–25.

¹⁹ Глебов И. Книга о Стравинском. Л., 1929. С. 337.

²⁰ См.: Гливинский В. В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского: дис. ... канд. искусствоведения Л., 1989; Гливинский В. В. Эстетико-стилевая природа «фальшивизмов» в «бахизмах» Стравинского. С. 6–7.

²¹ Там же. С. 7.

Ценные наблюдения над диалогикой Стравинского принадлежат М. Г. Арановскому; оперируя все той же дуалистической категориальной парой «свое — чужое» / «чужое — свое», исследователь приходит к качественно новой ее интерпретации при помощи термина «деривация», альтернативного и «вариации», и «стилизации»: «Всё, что создавал Стравинский, отталкиваясь от каких-либо стилевых, жанровых или технических моделей, было *производным*, то есть обладало качеством “самости”, автономной, абсолютной ценностью»²².

К ряду занимавшихся вопросами неоклассического диалога зарубежных музыковедов, названных в указанной статье В. Гливинского (А. Лессем / Lessem, С. Мессинг / Messing, Р. Тарускин / Taruskin), можно добавить и Х. В. Циммермана, и М. Хайд. Так, Хайнц В. Циммерман в статье «Igor Stravinsky — Verfasser seiner „Musikalischen Poetik“?» (1985) «справедливо указывает на специфику творческой природы Стравинского, особенно полно раскрывшуюся в неоклассицистский период, <...> склонявшую композитора к постоянному взаимообмену с разнообразными явлениями окружающего мира»²³. Отдельного внимания заслуживает ранее не обсуждавшаяся в отечественных трудах теория Марты Хайд, которая выдвинула четыре типа «диалога с прошлым» в неоклассицизме Стравинского, оперируя в своем научном аппарате понятием «имитация», с дифференциацией четырех ее вариантов («эkleктическая», «благоговейная», «эвристическая» и «диалектическая») при анализе стилистики различных сочинений композитора — от Октета до «Похождений повесы»²⁴.

Оригинальный взгляд на происхождение и бытование неоклассического «диалогизма» русского мастера как темы научных рефлексий высказала С. И. Савенко, назвав одним из ее истоков «Философию новой музыки» Теодора Адорно (глава «Стравинский и реставрация») ²⁵ с обнаруженной там негативной концепцией творчества Стравинского, трактованного в духе «конформистской, примиренческой реставрации омертвевших форм и смыслов»²⁶. Именно адорновское суждение, как считает исследовательница, привело к доминированию в отечественных трудах «пафоса диалога, расслаивающего художественный объект на модель и ее интерпретацию», над «пафосом созидания новых вещей и новых смыслов»²⁷ в неоклассицизме Стравинского, правда, вне оценочного контекста; самым ярким примером развития «идеи диалогического „двойного дна“» С. Савенко называет блестящую статью А. Г. Шнитке «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского» (1973). Полностью соглашаясь с выводом Савенко о стратегическом «направлении тридцатилетней эволюции

²² Арановский М. Г. Музыкальный текст. С. 291.

²³ Цит. по: Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001. С. 281.

²⁴ Hyde M. M. Stravinsky's Neoclassicism // Cambridge Companion to Stravinsky / ed. by J. Cross. Cambridge, 2003. P. 98–136.

²⁵ Адорно Т. Философия новой музыки. М., 2001. С. 223–338.

²⁶ Савенко С. Мир Стравинского. С. 297.

²⁷ Там же.

неоклассицизма Стравинского, от диалога пришедшего к синтезу, к „новому классицизму“ „Симфонии в трех движениях“ и „Орфея“²⁸, позволим себе заметить, что эта «новая звуковая реальность» была достигнута композитором благодаря тактике диалога, через последовательное применение диалогического инструментария. Частью этого инструментария, проявившегося не только на уровне конкретных звуковых частиц («Urkräfte и Urtexthe»), но затронувшего также и основы музыкальной драматургии, стала выдвинутая Б. В. Асафьевым идея концертного диалога («динамика диалога»²⁹), разрабатывавшаяся в свое время и автором данной диссертации³⁰. Она сложилась в творчестве Стравинского как альтернатива сонатно-симфонической логике формообразования в ходе усвоения и модернизации целого комплекса барочных композиционных принципов, которые возникли на интернациональной европейской почве в синтезе итальянской, немецкой, французской традиций.

Если перевести диалогическую оптику в сферу контактов Стравинского с богатейшим опытом определенных национальных школ Европы, то необходимо отметить, что одним из первых указанную особенность творческого метода Стравинского уловил Б. В. Асафьев, в 1914 году писавший о молодом композиторе: «Во всех людских культурах он — свой человек, они все оставили след в его мозгу»³¹. И позже уточнил, ставя на первый план «русско-европейский интеллектуализм пушкинско-глинкинского строя»³²: помимо русских корней, Стравинского питает сокровищница европейской музыкальной культуры. В 1970-е «сквозной темой» монографии М. С. Друскина стало сопоставление в индивидуальности композитора полюсов «русскости» и «универсализма»; под последним подразумевалась способность «освоить и творчески преломить многовековой европейский художественный опыт»³³. В 1980-е годы весомо прозвучало мнение Милана Кундеры: «Прекрасным плодом союза между Россией и Западом является творчество Стравинского, вобравшее в себя тысячелетний опыт западной музыки, оставшись при этом глубоко русским по музыкальной образности»³⁴.

²⁸ Там же. С. 298.

²⁹ Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. С. 307.

³⁰ См.: Брагинская Н. А. Концерт в творчестве И. Стравинского: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1991; Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского. СПб., 2005/2008.

³¹ Глебов И. Петроградские куранты // Музыка. 1914. № 203. С. 634 (цит. по: Орлова Е., Крюков А. Академик Борис Владимирович Асафьев. Л., 1984. С. 75).

³² Асафьев Б. В. О себе // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Крюков. Л., 1974. С. 407.

³³ Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды // Друскин М. С. Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. Игорь Стравинский / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб., 2009. С. 32.

³⁴ Кундера М. Трагедия Центральной Европы // Проблемы Восточной Европы. 1985. № 11–12. С. 188.

В 1982-м, по случаю 100-летнего юбилея Стравинского Ричард Тарускин выступил с остро дискуссионной лекцией, в которой проблема принадлежности композитора к определенной национальной школе была втиснута в конфликтный треугольник; грани его составили русская, французская и немецкая музыкальные традиции³⁵. Таким парадоксальным образом оказались конкретизированы и сопряжены по меньшей мере три важнейших элемента кросскультурного диалога композитора.

В перечне имен исследователей, поднимавших тему взаимодействия Стравинского с европейской музыкой, помимо уже упоминавшихся Б. В. Асафьева, М. С. Друскина, Р. Тарускина, назовем и других специалистов, как отечественных (Г. С. Алфеевская, Т. Б. Баранова-Монигетти, В. П. Варунц, И. Я. Вершинина, В. В. Гливинский, В. В. Задерацкий, А. И. Климовицкий, С. И. Савенко, В. В. Смирнов, В. Н. Холопова, А. Г. Шнитке, Б. М. Ярустовский и др.), так и западных ученых, в первую очередь, авторов значительных монографий о композиторе (Р. Влад / Vlad, Ч. Джозеф / Joseph, Г. Гриффитс / Griffiths, М. Карр / Carr, Х. Кирхмейер / Kirchmeyer, Дж. Кросс / Cross, Т. Левиц / Levitz, М. Оливер / Oliver, П. ван ден Торн / van den Toorn, Х. Штуккеншмидт / Stuckenschmidt, С. Уолш / Walsh, Э. Уайт / White, Л. Андриссен и Э. Шёнбергер и др.).

Степень освещенности заявленных нами семи «географических» направлений диалога Стравинского — в разных срезках, в разных конкретных проявлениях — весьма различна. Пожалуй, наиболее полно описаны связи Стравинского с Францией и Германией; значительная литература посвящена «итальянскому» Стравинскому; массив исследований раскрывает избранные «британские» и «испанские» страницы творческой биографии композитора, тогда как польская и североευропейская линии выглядят гораздо скромнее.

Тема «Стравинский и Франция» поистине необозрима в силу своей многоаспектности; именно поэтому богатым контактам композитора с французской музыкальной культурой посвящена столь объемная литература. Скрупулезное исследование французской (и не только французской) биографики Стравинского, предпринятое С. Уолшем в его двухтомной документальной монографии³⁶, в настоящий момент можно было бы считать почти исчерпывающим, но статьи, уточняющие отдельные детали парижской жизни композитора, печатаются вновь и вновь, будь то специальная публикация С. И. Савенко («Увидеть Париж», 2016) или несколько эссе в недавнем издании Женевского Фонда Стравинского, раскрывающих нюансы отношений Стравинского с французскими композиторами — от Дебюсси и Равеля до Сати и группы *Les Six* (М. Марна), отдельно с Надей Буланже (М. Стравинская), а также показывающих финансовую и творческую роль Коко

³⁵ В рус. переводе см.: Тарускин Р. Загадка гения / пер. А. Смирновой // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 104–111.

³⁶ Walsh S. Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France, 1882–1934. London, 2002; Walsh S. Stravinsky. The Second Exile: France and America, 1934–1971. London, 2007.

Шанель в предприятии Дягилева «Русский балет» (М. Стравинская)³⁷. Труды, в которых продолжается осмысление влияния парижской художественной среды на эстетику Стравинского и дальнейшее изучение сочинений, созданных им во Франции или в той или иной мере связанных с историей и современностью *ars gallica*, не прекращают появляться уже в новом тысячелетии. Так, отдельный свод исследований направлен на одно из важнейших «французских» сочинений Стравинского: мелодрама «Персефона» стала объектом изучения для многих авторов — М. Карр, А. В. Денисова, Е. Д. Кривицкой, Т. Левиц, Ю. А. Курановой, не говоря о лавине работ о балетных композициях русского мастера. Солидная литература посвящена истории сотрудничества Стравинского и Равеля по созданию новой редакции «Хованщины»; в наши дни специалистом в данной области выступает Я. И. Тимофеев; этот резонансный сюжет, широко обсуждавшийся в прессе 1913–1914 годов, с разных точек зрения освещался исследователями и ранее (Р. Трелфол / Trelfall, И. Я. Вершинина, Р. Тарускин, В. П. Варунц). «Параболу творческого обмена» Стравинского и Дебюсси наряду с другими авторами исследует Е. Д. Кривицкая³⁸. Французским пластам творческой жизни композитора посвящены десятки рубрик в «Кембриджской энциклопедии Стравинского» (2021); в кембриджское же собрание современных штудий «Стравинский в контексте» (2021) вошел раздел «Стравинский и Европа», из пяти статей которого три (Д. Кадди / Caddy, Дж. Кросс / Cross, Дж. Боулт / Bowlt) обнаруживают французские ракурсы в его творческом портрете. Упомянем и только что вышедшую из печати в русском переводе монографию Клары Мориц; объектом изучения в ней стало транснациональное эмигрантское пространство французской столицы, в его музыкальной части формируемое «центробежной и центростремительной силой огромного влияния Стравинского»³⁹.

Что касается австро-немецких музыкальных территорий, осваиваемых Стравинским, существующая литература отражает как биографическую сторону его контактов, так и различные повороты его собственно композиторской деятельности в этом направлении. Непростая траектория отношений русского мастера с культурно-политическими реалиями современной ему Германии (кайзеровской, веймарской, гитлеровской) подробно рассмотрена в энциклопедической статье Дж. Коулмана / Coleman; в ряде исследований эта же проблематика заострена на вопросах рецепции музыки композитора (С. Кэмпбелл / Campbell, Дж. Эванс / Evans). Среди наиболее активно обсуждающихся персоналий, принадлежащих австро-

³⁷ Stravinsky: A to Z: A collection of personal stories and remembrance / ed. by M. Stravinsky. Geneva, 2022 (см. эссе авторов Marie Stravinsky, Marcel Marnat).

³⁸ Кривицкая Е. Д. Дебюсси и Стравинский. Вокруг «Петрушки» // «Стравинский жив!»: сб. ст. С. 149–160.

³⁹ Мориц К. На орбите Стравинского. Русский Париж и его рецепция модернизма / пер. с англ. Н. Подгаец. СПб., 2022. С. 23.

германской культуре прошлого, лидируют И. С. Бах — в связях с барочной эстетикой и техникой, и Бетховен — в роли законодателя симфонизма. Оба композитора попадают в поле неоклассических интересов Стравинского; о баховских влияниях пишут такие авторы, как В. В. Гливинский, В. В. Задерацкий, Г. Гриффитс, М. Карр, А. Кантони / *Cantoni* и др. Переосмысление бетховенских традиций анализируется в работах, посвященных интерпретации сонатной формы и сонатного жанра (Дж. Страус / *Straus*, Ф. Рюльке / *Rülke*, Ч. Джозеф, Г. Гриффитс, Л. Е. Гаккель), а также модернизации канона большой симфонии в наследии Стравинского (Л. С. Дьячкова, С. И. Савенко, Б. Уильямс / *Williams*, Э. Коун / *Cone*, С. Уолш и др.); наблюдения над двумя «настоящими» симфониями Стравинского с позиций сегодняшнего дня суммируются А. Уитоллом / *Whittall* в Кембриджской энциклопедии «Стравинский» (статьи «Symphony in C», «Symphony in Three Movements»). Адаптация серийности как завоевания «нововенцев» рассматривается применительно к Стравинскому и на примере отдельных сочинений (Л. Е. Гаккель, А. Бринер / *Briner*, К. Найдхёфер / *Neidhöfer*), и на уровне целостного технологического аппарата композитора (В. В. Гливинский, Дж. Страус), и в пересечениях с конкретными авторами, например, Веберном (А. Пуссёр / *Pousseur*). В широчайшей шкале современных австро-немецких контактов Стравинского одним из краеугольных (и остродискуссионных) сюжетов выступает его диалог с Шёнбергом. Узловые моменты историографии по данной проблеме будут затронуты в соответствующем параграфе Главы 8. В настоящем разделе работы ограничимся лишь упоминанием статей двух отечественных авторов (В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов)⁴⁰, наметивших, словно вопреки распространенным установкам, точки соприкосновения двух композиторов-«антиподов», что послужило одним из импульсов для выстраивания стратегии «по направлению к Шёнбергу» и в нашей работе.

Если говорить об итальянской линии диалога, солидная литература посвящена различным его ветвям. Это изучение итальянских обработок Стравинского — «Пульчинеллы» (работы Б. Брука / *Brook*, М. Карр, Р. Тарускина, М. В. Урсина об источниках и автографах балета) и джезуальдовских опусов (Р. Крафт / *Craft*, М. Локанто / *Locanto*, К. Винчис и П. Даль Молин / *Vincis, Dal Molin*, Т. Н. Дубравская); интерпретация традиций итальянского барокко в инструментальных опусах Стравинского (И. В. Гребнева, С. Ю. Румянцев, С. Уолш, Л. Е. Гаккель, Б. Бётчер / *Voettcher*); освоение композитором структурных компонентов итальянской оперы, в частности, оперы-буффа на примерах «Мавры» и «Похождений повесы» (С. И. Савенко, А. А. Баева, М. Карр, Т. Левиц); персоналии итальянской композиторской школы от Монтеверди до Верди (А. Кантони,

⁴⁰ Холопова В. Стравинский в тексте музыки эпохи // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 178–181; Холопов Ю. Н. Стравинский и пути новаторства в музыке XX века // Стравинский в контексте времени и места: сб. ст. / ред.-сост. С. И. Савенко. М., 2006. С. 7–14.

Н. Маккей / McKay, А. А. Логунова). Особенно хотелось бы выделить новейшую, обстоятельную статью Логуновой, где автор, суммируя многие прежние достижения в области вердианы Стравинского, впервые в российской науке рассматривает данную тему многоаспектно⁴¹. А. А. Логуновой принадлежит и статья, проецирующая законы итальянской *la solita forma* на ансамбли «Мавры» и «Похождений повесы» (2019). Ряд исследовательских сюжетов связывает деятельность Стравинского с Венецией (Ю. Г. Кон, М. Доттори / Dottori, Л.-Р. Жильбер / Gilbert). Ценные материалы, посвященные Стравинскому, находятся в составленном Л. В. Кириллиной сборнике «Италия — Россия: четыре века музыки» (2017), который содержит и статью С. И. Савенко «Игорь Стравинский в Италии», и развернутую публикацию Л. Верди «Влияние Мусоргского, Римского-Корсакова и Стравинского на итальянскую музыку начала XX века»; как дополнение к ней может быть прочитана статья М. В. Рудко о воздействии русского мастера на ранние театральные работы Малипьеро (2021).

Тема «Стравинский и английская музыка», насколько нам известно, еще не поднималась в музыковедческих работах как объект системного осмысления, что не исключает разнообразия и содержательности отдельных векторов ее изучения, будь то творческие взаимоотношения Стравинского и Бриттена (Л. Г. Ковнацкая, М. Оливер), долгое сотрудничество композитора с издательством Boosey & Hawkes (Дж. Сускинд / Susskind, 2022) или анализ сочинений Стравинского, инспирированных контактами с британской культурой, где особое место занимает «английская» опера «Похождения повесы», ставшая самым крупным его произведением и породившая множество научных откликов как в России (С. И. Савенко, А. А. Баева, Л. О. Акопян, О. В. Комарницкая, Н. С. Кардаш), так и за рубежом (см. специальные монографии П. Гриффитса / Griffiths, Д. Олбрайта / Albright, Ч. Картера / Carter, вышедшие, соответственно, в 1982, 1989 и 2019 годах). Отдельная статья К. Эйрея / Аугеу посвящена англоязычным традициям анализа музыки Стравинского, но ведет она не столько в Британию, сколько отсылает к методологической практике музыковедения США.

«Испанский Стравинский» — в литературе последних десятилетий разрабатывались различные аспекты этой темы: насыщенная испанская биографика русского мастера (Ш. Авиньоа / Aviñoa, К. Марторелли / Martorelli); его общение с Мануэлем де Фальей (Дж. Винеи / Vinay, К. Хесс / Hess), раскрываемое и в одной из глав монографии И. В. Кряжевой («Мануэль де Фалья. Время, жизнь, творчество», 2013); творческое партнерство с Пабло Пикассо в дягилевском балете «Пульчинелла» и шире — изучение архетипических черт, сближающих личности двух художников (М. С. Друскин, С. И. Савенко, К. Гелхар / Gelhaar, М. Кристофоридис /

⁴¹ Логунова А. А. «Как я был бы рад, если бы мне довелось встретиться с ним!» — Стравинский и Верди // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы V Межд. науч. конф. 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. Т. 2. М., 2023. С. 93–107 (в печати).

Christoforidis, M. Kapp). Документальную ценность представляют материалы подготовленного Тamarой Левиц сборника «Stravinsky and His World» (2013), где под заголовком «Стравинский говорит с испаноговорящим миром [1916–1949]» опубликована большая подборка интервью композитора, а также масштабная статья самой Т. Левиц «Игорь — лосанджелесец: мексиканские знакомства». Заслуживает внимания и недавняя публикация Г. Гриффитса «Stravinsky's Spain: Fan or Mirror?» (2021), в которой автор среди прочих тонких наблюдений отмечает предвестники неоклассицизма в «испанских» пьесах Стравинского 1917 года.

Довольно узкий круг специальных работ сопровождает польскую и скандинавскую линии диалога Стравинского: в первом случае упомянем статью-анонс Ф. Мейера / Meyer и аналитическое эссе Г. Данузера / Danuser, посвященные ранним инструментовкам пьес Шопена, а также отдельные биографические эпизоды в варшавской монографии Л. Эрхардта / Erhardt (1978); во втором случае — публикации, обсуждающие общение Стравинского с Бергманом во время постановки «Похождений повесы» в Стокгольме (Ч. Картер) либо фольклорные источники «Четырех норвежских впечатлений» (У. Кремер / Kraemer, Л. Мортон / Morton, Ф. Бестхорн / Besthorn) и ряд других скромных сюжетов.

Многие из очерченных семи направлений кросскультурного диалога Стравинского объединяются сквозными темами, среди них: интернациональные гастролы «Русского балета» и продукция композитора, созданная для дягилевской антрепризы; вопросы рецепции музыки Стравинского в разных странах, в том числе в зависимости от политического режима (С. Кэмпбелл / Campbell, Г. Кесада / Quesada); адаптация композитором разных европейских языков и особенности его музыкальной просодии, о чем помимо российских ученых (М. С. Друскин, С. И. Савенко, Е. И. Фалалеева и др.) писали зарубежные коллеги (Х. Бойз / Boys, Л. Шомфай / Somfai, М. Кapp); анализ многочисленных произведений Стравинского, впитывающих те или иные европейские компоненты; пути мощного влияния творчества Стравинского на композиторские школы Европы.

Представленный историографический обзор неполон: как уже было отмечено, невозможно назвать все имена, учесть все работы и их содержательные векторы. Главная особенность этого гигантского свода трудов, имеющих отношение к заявленной теме, состоит в том, что различные направления «европейского» диалога Стравинского репрезентированы в них фрагментарно, в рассредоточенном виде, с фиксацией в каждой из работ лишь отдельных тенденций целостного масштабного явления. В нашем исследовании мы стремимся к максимальному охвату уровней кросскультурной диалогии Стравинского, концентрируясь на малоисследованных зонах как в анализе конкретных произведений, так и в характере творческих контактов русского мастера с современниками. При этом широчайший спектр воздействия Стравинского

на композиторские школы Европы (французскую, итальянскую, испанскую, английскую и др.) остается за скобками нашей диссертации.

Объект исследования: творческое наследие И. Ф. Стравинского в той массивной части разножанровых сочинений, где наиболее рельефно проявляются впитанные и переработанные композитором влияния различных национальных традиций европейской музыкальной культуры.

Предмет исследования: диалогическая природа взаимодействия И. Ф. Стравинского-композитора с многообразными явлениями европейской музыкальной культуры.

Цель исследования: представить по возможности полную картину контактов И. Ф. Стравинского с наследием музыкальной Европы, учитывая как характерный полиморфизм диалогических уровней, так и особенности диалектического синтеза самобытных, сложившихся на русской почве, и привносимых, инонациональных художественных компонентов.

Хронологические рамки исследования. Хронологическое ядро работы определяется границами жизненного пути И. Ф. Стравинского (1882–1971), но интенсивный диалог композитора с историческими эпохами европейской музыки, включающий в поле исследования различные артефакты близкого и далекого прошлого, расширяет временной объем исследования как минимум до XVI века.

Задачи исследования.

1. Выявить основные направления кросскультурного диалога Стравинского, установить их иерархическое соподчинение и хронологию.
2. Найти оптимальные ракурсы рассмотрения каждого из направлений, произведя отбор репрезентативных сочинений и контекстной фактологии.
3. В целях создания объективного научного фундамента исследования активно использовать необходимые документальные ресурсы аутентичного свойства, прежде всего, нотные автографы Стравинского и эпистолярные источники.
4. Разработать методологию анализа явления и сопутствующий терминологический аппарат.
5. Систематизировать типы и формы диалогических контактов Стравинского-композитора с европейскими национальными школами.
6. Рассмотреть симптомы европейских влияний в наиболее показательных с данной точки зрения произведениях Стравинского; атрибутировать латентные элементы стилевой ассимиляции в других его сочинениях.
7. Уделить специальное внимание онтологии и генезису диалога культур в творчестве Стравинского.
8. Осветить научную концепцию представителя берлинской философской школы Мартина Бубера, чья теория диалога оформилась в начале 1920-х годов, параллельно активизации неоклассического диалогизма Стравинского.
9. Спроецировать результаты проведенных изысканий в область творческого метода композитора Игоря Стравинского — лидера европейского музыкального модернизма.

Методы исследования:

- системный метод, предполагающий рассмотрение феномена как сложного единства, несводимого к сумме своих составляющих;
- методы историко-культурного, стилистического и сравнительного анализа;
- методы музыкально-теоретического и музыкально-семантического анализа;
- междисциплинарный комплексный метод исследований, опирающийся на научные достижения современного исторического и аналитического музыкознания, театроведения, литературоведения, лингвистики, истории философии и других гуманитарных дисциплин;
- методы исследования, применяемые в источниковедении и текстологии;
- методы, применяемые в современной диалогистике, в том числе, представленная в настоящей диссертации авторская методология изучения диалога в творчестве Стравинского.

Научная новизна работы. Настоящая работа является первым опытом системного осмысления феномена кросскультурного диалога в творчестве Стравинского — в диссертации предпринимается комплексное, многоаспектное исследование взаимодействия Стравинского-композитора с различными национальными традициями музыкальной Европы. В работе впервые:

- 1) совокупно рассматриваются семь «географических» направлений кросскультурного диалога в творчестве Стравинского;
- 2) представлена дифференцированная, трехуровневая классификация типов диалога данного класса в творчестве Стравинского;
- 3) устанавливаются определенные фазы диалогического процесса, исследуется генезис явления с учетом главенствующего влияния петербургской культурной среды, в которой формировался молодой Стравинский;
- 4) применительно к наследию композитора выстроена авторская методология изучения кросскультурного диалога;
- 5) вводятся в отечественный научный обиход хранящиеся в Фонде Пауля Захера и других собраниях десятки новых источников — нотные и иные автографы, в том числе сценарий балета «Пульчинелла», редкие газетные публикации начала XX века и прочие документы;
- 6) найдены новые аналитические подходы к ряду произведений Стравинского, казалось бы, разносторонне и полно изученных: так, например, английская опера «Похождения повесы» рассматривается сквозь призму влияний «Оперы нищего»; аналитический ракурс в итальянских опусах определяется особенностями работы композитора с итальянским языком — устранившимся в «Монументе Джезуальдо ди Веноза» и присутствующим в вокальных фрагментах балета с пением «Пульчинелла», в

том числе в варианте редкого чилентанского наречия; в русско-французском «Соловье» исследуется динамика стиля шинуазри;

7) детально описаны сочинения, прежде находившиеся на периферии внимания исследователей («Четыре норвежских впечатления», «Вавилон», обработка Канцонетты Сибелиуса и др.);

8) проанализированы выполненные Стравинским для балета «Сильфиды» инструментовки двух пьес Шопена, долгое время остававшиеся недоступными для изучения;

9) открытая в 2015 году автором диссертации «Погребальная песня» Стравинского помещается в вагнерианский контекст его творчества;

10) уточняются нюансы как истории создания / исполнения некоторых сочинений Стравинского, так и детали постепенного прорастания стилевых поворотов его эволюции;

11) внесены существенные коррективы в интерпретацию таких полемически заостренных смысловых осей творчества и биографики композитора, как «Стравинский – Вагнер», «Стравинский – Шёнберг»;

12) предпринимается беспрецедентная для музыковедения (как отечественного, так и зарубежного) попытка сопоставления диалогического метода Игоря Стравинского с теорией диалога крупнейшего философа XX века Мартина Бубера.

Положения, выносимые на защиту.

1. В творчестве Стравинского выделяются семь неравнозначных направлений кросскультурного диалога: четыре из них — французское, итальянское, английское, австро-немецкое — образуют магистральные линии взаимодействия композитора с европейской музыкальной культурой; оставшиеся три — испанское, польское, скандинавское — носят дополняющий характер.

2. Формы диалогического взаимодействия Стравинского с художественными явлениями европейского прошлого и настоящего можно подразделить на два типа: эмпирический, предполагающий ежедневные разнообразные контакты Стравинского с чужой музыкой и музыкантами-современниками, и творчески-созидательный, проявляющийся в композициях мастера и характеризующий его музыкальное мышление.

3. Творчески-созидательный тип диалога представлен двумя видами — прямым, когда речь идет о конкретных композиторских персоналиях, репрезентирующих иную культуру в сочинениях Стравинского и анонсированных им, и опосредованным, имперсональным, с пятью подвидами, когда путь к другой музыкальной традиции лежит через чужой вербальный язык⁴²; воплощение национальной тематики / музыкального стереотипа; усвоение жанровых моделей и форм, характерных для другой культуры; через ассимиляцию определенных ритмических, гармонических, темброво-фактурных сегментов (с семантическим кодом или без него), показательных для национальной традиции той или иной эпохи; усвоение

⁴² В лингвистике определяемый терминами «естественный», или «натуральный» язык.

других типов мышления, регулирующих музыкальную драматургию в конкретных произведениях Стравинского.

4. В большинстве сочинений композитора возникают диалогические миксты, обусловленные полифоническим наложением или диффузным сопряжением двух и более «голосов» разных культур.

5. Наиболее парадоксальный и противоречивый характер носит творчески-созидательный диалог Стравинского с австро-немецкой музыкальной культурой. При наличии незыблемых констант в этой сфере (И. С. Бах), по отношению к другим персоналиям развиваются диалектические отношения притяжения-отталкивания; так, вагнеровская музыкальная драма и бетховенско-брамсовский симфонизм выступают в эволюции композитора в роли необходимых «бродительных ферментов» для вызревания идей модернистского театра и новой инструментальной логики.

6. Особый случай представляет потребовавшая пересмотра традиционно конфронтационная трактовка отношений в паре «Стравинский – Шёнберг». Со стороны Стравинского за внешними проявлениями антагонизма обнаруживается тенденция движения по направлению к Шёнбергу. Признаки творчески-созидательного диалога в подобном ключе возникают в кантате «Вавилон» и нарастают в священной балладе «Авраам и Исаак», которая может интерпретироваться как посмертный оммаж Стравинского великому «нововенцу».

7. Диалог культур в творчестве Стравинского является динамичным продолжением сложившейся в XIX веке отечественной профессиональной музыкальной традиции, развернутой как на Восток, так и на Запад; еще Б. В. Асафьев отметил эту область интересов русских композиторов (от Глинки через Римского-Корсакова и Чайковского до Глазунова), обозначив ее шумановским названием — «О чужих странах и людях»⁴³.

8. Основы диалогической индивидуальности Стравинского закладываются в Санкт-Петербурге, мультикультурной столице Российской Империи, где молодой музыкант знакомился с шедеврами европейской классики; постигал феномен «русской европейскости» через творчество Пушкина – Глинки – Чайковского и литературу Серебряного века; впитывал мирискуснический пассаизм и балетное искусство Мариуса Петипа, послужившее одним из важнейших стимулов для формирования будущего неоклассицизма композитора.

9. Подобно выявленным М. С. Друскиным параллелям с концепцией Й. Хёйзинги «*Homo ludens*» (1938) при изучении присущего искусству Стравинского игрового феномена, существует европейская аналогия применительно к диалогизму Стравинского — созданный М. Бубером ключевой труд в области теории диалога XX века «*Ich und Du*» (1923); его позиции резонируют важнейшим постулатам неоклассической поэтики И. Стравинского.

⁴³ Асафьев Б. В. О чужих странах и людях // Советская музыка. 1953. № 12. С. 39–46.

Теоретическая и практическая значимость работы. Теоретическая значимость исследования заключается в обогащении музыковедения новым ракурсом прочтения творчества одного из крупнейших композиторов XX века. Панорамная концепция кросскультурной диалогии Стравинского позволяет высветить глубинные слои его художественной индивидуальности. Предложенная методология изучения диалогической субстанции в отношении ассимиляции композитором разнообразных компонентов из богатейшего ресурса разных национальных школ европейской музыки может быть использована при изучении наследия других представителей искусства, для которых характерен сходный диалогический посыл как важнейший стилеобразующий элемент и феноменологическая основа творческого процесса.

Практическая значимость настоящей диссертации заключается в возможности развития ее положений в дальнейших исследованиях творчества Стравинского и других композиторов XX века, а также применения нотных материалов, введенных автором в обиход (в частности, вновь открытой «Погребальной песни»), в концертном репертуаре. Результаты работы могут быть использованы в учебном процессе высших образовательных учреждений культуры и искусства — в курсах истории отечественной и зарубежной музыки, анализа музыкальных произведений, истории оперы, оперной драматургии и др.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность полученных результатов обеспечивается полнотой и систематичностью отбора материала; последовательным применением методов научного исследования; опорой на новейшие достижения отечественной и зарубежной стравинскианы; широким привлечением исторических документов и аутентичных источников в виде нотных и иных автографов, с которыми автор диссертации имел возможность работать в Архиве Стравинского в Фонде Пауля Захера (Базель), в Центре Арнольда Шёнберга (Вена), в отечественных хранилищах — Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, Кабинете рукописей Российского института истории искусств, Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Основные положения диссертации отражены в 18 статьях в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования РФ, в монографии и учебном пособии (общим объемом 46,2 а. л.), а также в иных публикациях (числом 54 — на русском, английском, французском, польском и словацком языках) общим объемом 30,75 а. л. Совокупный объем публикаций по теме диссертации составляет 76,95 а. л. Результаты исследований в период с 2007 по 2022 год демонстрировались в ряде открытых лекций, прочитанных в России и за рубежом, а также в докладах на 55 всероссийских и международных научных конференциях с широкой географией, в том числе, проходивших под эгидой Международного музыковедческого общества (IMS), на правах члена

которого автор диссертации с 2009 года является сопредседателем исследовательской группы «Stravinsky: between East and West». Уникальный случай апробации научных достижений автора представляет научно-творческий проект, связанный с возвращением в мировую концертную практику считавшейся утраченной «Погребальной песни» Стравинского (ор. 5), рассматриваемой в диссертации как пик немецких (вагнеровских) влияний в творчестве композитора. Сыграв ключевую роль в обнаружении оркестровых голосов сочинения, автор диссертации осуществила первую академическую презентацию опуса, руководила процессом реконструкции партитуры и подготовкой ее к изданию, обеспечив петербургскую премьеру и сотни других исполнений пьесы на разных континентах, — в сотрудничестве с такими влиятельными организациями, как Мариинский театр, музыкальное издательство Boosey and Hawkes⁴⁴, компании Telmondis / Mezzo, звукозаписывающая фирма Деcca, Хельсинкский фестиваль классической музыки, Люцернский фестиваль и др. Материалы диссертации обсуждались на кафедре истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории в 2009–2012 и в 2023 годах.

Соответствие содержания диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует содержанию специальности 5.10.3. — Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение), в частности, таким ее областям исследований, как: п. 12. История мировой и русской музыки; п. 15. Общая теория музыкального искусства; п. 16. Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений; п. 17. История и теория музыкальных жанров, музыкального языка; п. 18. Музыкальная семиотика и семантика; п. 23. Музыкальное источниковедение. Музыкальная текстология.

Объем и структура работы. Диссертация состоит из Введения, восьми глав и Заключения. Список использованной литературы включает 540 наименований, из них 210 — на 9 иностранных языках. Приложения содержат нотные примеры (I), иллюстрации (II) и дополнительные материалы к Главе 4 (III). Общий объем работы — 500 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение содержит обоснование актуальности выбранной темы, раскрывает степень научной разработанности проблемы. Определяются объект и предмет исследования, цели и задачи, методологические установки, научная новизна. Формулируются положения, выносимые на защиту, выявляется теоретическая и практическая значимость работы, даются сведения о ее результатах.

⁴⁴ См.: Igor Stravinsky. Funeral Song. Full Score / Preface and Editorial Note by Natalia Braginskaya. London: Boosey & Hawkes, 2017.

Глава 1. «Диалог в творчестве Игоря Стравинского: вопросы онтологии» посвящена осмыслению эстетических корней диалогии Стравинского и форм ее проявления — с учетом петербургского и общеевропейского культурного контекста. При рассмотрении **«Граней диалогического»** (раздел **1.1**) в подразделе **1.1.1 «О традиции “диалога музыкального”»** дается краткий экскурс в историю диалога как «самостоятельного рода музыки», бытовавшего в ренессансно-барочную эпоху в вокальных жанрах и получившего новую жизнь во второй половине XX века в жанрах инструментальных (Малипьеро, Даллапиккола, Циммерман, Шнитке, Губайдулина). Незавершенное камерно-вокальное сочинение Стравинского «Диалог Разума и Радости» (1917) приводится в качестве одного из первых образцов активации культурной памяти о духовных диалогах *early music*. В подразделе **1.1.2 «Формы кросскультурного диалога в творчестве Стравинского»** конкретизируется и дополняется примерами классификация типов диалога, заданная во Введении: первый уровень деления предполагает диалог эмпирический и диалог творчески-созидательный; на втором уровне творчески-созидательный диалог дифференцируется на два вида — прямой и опосредованный; третий уровень разграничивает пять подвидов опосредованного типа диалога — от контакта с другим натуральным / естественным (вербальным) языком до усвоения и адаптации инонациональной музыкальной ментальности. Задача следующего раздела, **1.2 «Европейские музыкальные культуры как направления диалога Стравинского»**, состоит в описании иерархических соподчинений внутри семи географических направлений кросскультурного диалога (подраздел **1.2.1 «Общие сведения и хронология»**), где на трех диалогических магистралях (романской, австро-германской, британской) наиболее многосоставной оказывается первая, подразумевающая три неравные части — французскую, итальянскую и испанскую. Указывается второстепенное положение польской, скандинавской и испанской ветвей по отношению к остальным четырем линиям. Описываются хронологические закономерности диалога, кульминирующего в неоклассическое тридцатилетие, но простирающегося как в поздний, так и в русский период творчества Стравинского. В подразделах **1.2.2–1.2.5** даются предварительные характеристики французской, итальянской и испанской, английской, немецкой линий — в основном с позиций эмпирического типа диалога, с погружением в особенности созидательного диалога при анализе последней, немецкой линии; намечаются возможные дополнительные диалогические ракурсы (подраздел **1.2.6 «Швейцария и “греко-римская античность”»**). В разделе **1.3 «Вопросы генезиса: диалогизм Стравинского в контексте петербургской культуры рубежа XIX–XX веков»** корни кросскультурного диалога Стравинского, «русского европейца», помимо семейных генов, связываются с разнообразными явлениями в искусстве Серебряного века, включая идеологию художественных предприятий С. П. Дягилева и искания

Н. А. Римского-Корсакова на позднем этапе; с литературой и музыкой XIX века (триада Пушкин – Глинка – Чайковский); с духовным опытом России как «пограничной культуры»; с самим образом ее столицы — крупнейшего мультикультурного центра, созданного Петром Великим. В разделе **1.4 «Диалогизм Стравинского в контексте философии 1920-х годов»** неоклассическая эстетика композитора помещается в контекст современных ему философских исканий. Подраздел **1.4.1 «Компоненты теории диалога Михаила Бахтина»** выявляет параллели диалогического мышления Стравинского с диалогикой Бахтина, к ним относятся неконфликтная подоплека диалога в противовес риторике и собственно художественный эффект наслоения / встречи разных текстов в произведении искусства. В подразделе **1.4.2 «Берлинская школа диалога и Мартин Бубер (“Я и Ты”»)** впервые проводятся аналогии между поэтикой И. Стравинского и диалогическим учением крупнейшего философа XX века М. Бубера; выход в свет его главного труда «*Ich und Du*»⁴⁵ в 1923 году совпал со вступлением Стравинского в фазу неоклассицизма. Хотя документальных свидетельств знакомства композитора с данной книгой нет⁴⁶, сравнение эстетики неоклассицизма Стравинского с постулатами «диалогической антропологии» Бубера показало целую систему принципиальных соответствий: это и замена моноцентристской концепции сознания на дуалистическую; и идея порядка с поиском путей ее воплощения; и острый интерес к проблеме времени, особенно *настоящего* времени, которое в представлении философа «постоянно присутствует и длится», являя «истинный мир» диалогического бытия Я–Ты⁴⁷. Особую значимость для интерпретации диалогического метода Стравинского приобретает тот факт, что отношение Я–Ты Бубер рассматривает как универсальное, распространяя его на три сферы: «жизнь с природой», «жизнь с людьми», «жизнь с духовными сущностями», когда «мы не слышим никакого *Ты* и всё же чувствуем зов, и мы отвечаем — творя образы, думая, действуя...»⁴⁸. Диалог Я–Ты Стравинский ведет во всех трех очерченных Бубером областях — художественная и человеческая экзистенция Стравинского идеально воплощает буберовскую установку на «активацию пространства», что чутко уловил сотрудник и друг Стравинского, швейцарский писатель Ш.-Ф. Рамю: «Всё живое имело для вас музыкальный смысл и могло зазвучать»⁴⁹. Сопоставление диалогии Стравинского и Бубера дополняется в данном подразделе диссертации «голосом» из нашей современности, которую представляет

⁴⁵ *Buber M. Ich und Du. Leipzig, 1923; Бубер М. Я и Ты / пер. Н. Файнгольда. М., 1993.*

⁴⁶ Похожая ситуация возникает и в связи с трудом Й. Хёзинги «*Homo ludens*» (1938), который Стравинскому был известен, но игровой метод русского мастера сложился задолго до выхода книги нидерландского философа. Речь идет об общих тенденциях времени.

⁴⁷ *Лифинцева Т. П. Философия диалога Мартина Бубера. М., 1999. С. 24.*

⁴⁸ *Бубер М. Я и Ты. С. 7–8.*

⁴⁹ *Рамю Ш.-Ф. Воспоминания об Игоре Стравинском / пер. и вступ. ст. В. Л. Гинзбурга, А. И. Яфаева. СПб., 2020. С. 16.*

С. А. Губайдулина, неизменно подчеркивающая музыкальные качества концепции берлинского философа и создавшая по мотивам его книги свой Третий скрипичный концерт «Диалог: Я и Ты» (2018).

В Главе 2. «Первые шаги на французской культурной почве» освещается ранняя фаза взаимодействия Стравинского с французской музыкальной культурой. Исследование диалога эмпирического ставится во главу угла в разделе 2.1 «От Берлиоза и Гуно — к Дебюсси и Равелю», где показаны пути освоения французской музыки, начавшейся для молодого музыканта с поколения романтиков во главе с Берлиозом (подраздел 2.1.1 «На романтической стезе») и продолжившейся знакомством с творчеством лидеров современной французской школы — Дебюсси и Равеля (подраздел 2.1.2 «Вечера современной музыки» и открытие импрессионизма»). Раздел выстроен в опоре на документальные источники — письма, свидетельства прессы, сохранившиеся программы «Вечеров современной музыки», отчеты ИРМО, Расходные книги Ф. И. Стравинского, а также раритеты из его нотной библиотеки — уникальные клавиры «Осуждения Фауста» и «Троянцев» Берлиоза с пометами владельца. Детальный анализ совокупных данных позволяет сделать вывод о том, что на французском фундаменте, обеспечивавшем дух свободы и непредвзятых художественных решений, закладывались принципы творчески-созидательного типа диалога Стравинского. Если в его собственных композициях 1908 года — «Фантастическом скерцо» и «Фейерверке» — ярко выраженные импрессионистические влияния фрагментарны, то в камерно-вокальном диптихе ор. 9 «Deux poèmes de Paul Verlaine» (1910), рассматриваемом в разделе 2.2 «О проблеме вербального текста в “Двух стихотворениях Поля Верлена”», приближение к Дебюсси оказывается гораздо более значительным. Прежде всего, в оригинале сочинение основано на подлинном французском тексте П. Верлена, а не на русском переводе С. Митусова, как утверждал Р. Тарускин⁵⁰. Доказательства приоритетности французского приводятся в подразделе 2.2.1 «Полемика о языке: русский или французский?», попутно (подраздел 2.2.2 «Об особенностях французской просодии») высказывается мысль о том, что именно на французском вербальном материале композитор впервые опробовал те радикальные смещения акцентов, которые станут нормой «фонематической техники», характерной для всех его последующих вокальных сочинений на разных языках, включая большой французский опус — мелодраму «Персефона» (1934). Изучение вариантов инструментальной партии диптиха, включая камерно-оркестровый (параграф 2.2.3 «Вокруг премьеры диптиха: уточняющие документы»), привело и к принципиальной корректировке даты премьеры ор. 9, передвигающейся с 13 января 1911 года⁵¹ на 7 февраля

⁵⁰ Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Berkeley, 1996. P. 655, 1205–1206.

⁵¹ Из программы 49-го концерта «Вечеров современной музыки» следует, что в тот день в Санкт-Петербурге Гуальтьер Боссэ представил только первую песню цикла, «Un grand

1914 года, когда полная версия сочинения была исполнена Гурием Стравинским, адресатом посвящения. В кодовом разделе Главы 2 на волне лингвистических вопросов возникает обсуждение эскизов незавершенного «Диалога Разума и Радости»⁵² (1917), в котором Стравинский впервые контактировал со *старофранцузским* языком. Но именно верленовский цикл, первый опыт выхода за пределы родного языка, намечал для русского мастера пути к освоению сокровищ других вербальных языков и вел к открытому диалогу с другими культурами.

В разделе **2.3 «Стиль *chinoiserie* в опере “Соловей”: между Пекином и Парижем»** объектом внимания становится первая опера Стравинского и претворение в ней разнообразных французских влияний сквозь призму «китайщины»⁵³. Подраздел **2.3.1 «Из истории шинуазри в европейском искусстве XVII–XIX веков»** содержит сжатый обзор развития условно-декоративного стиля шинуазри, зародившегося во Франции при дворе Людовика XIV и быстро распространившегося по Европе. В эпоху барокко, начиная с «Роланда» Люлли, оперная китайщина воплощалась в десятках сочинений, в XIX столетии самым заметным образцом шинуазри стал «Бронзовый конь» Обера (1835), ставившийся и на Мариинской сцене, где в роли Чин Као постоянно выступал Фёдор Стравинский. В литературе (после «Китайского сироты» Вольтера, двух «Турандот» — Гоцци и Шиллера) один из немногих ярких примеров шинуазри представляет сказка Андерсена «Соловей» (*Nattergalen*, 1843), пришедшая к русскому читателю в переводе Анны Ганзен⁵⁴: именно с ним работали над либретто И. Стравинский и С. Митусов. В России проявления стиля шинуаз ограничивались областью архитектуры и декоративно-прикладного искусства, примечательно, что один из шедевров *chinoiserie*, Китайский дворец А. Ринальди, возник в Ораниенбауме, месте рождения И. Стравинского. Основная идея подраздела **2.3.2 «Эволюция ориентальной идиомы в опере “Соловей”»** состоит в том, что ориентальные представления авторов оперы — первопроходцев в русской оперной китаистике — по законам стиля *chinoiserie* были лишены фольклорной аутентичности, носили собирательный характер и развивались сообразно менявшемуся художественному окружению Стравинского и прогрессии его композиторского языка в целом. Так, в параграфе **2.3.2.1 «“Допарижская” фаза (1908–1909)»** подчеркивается отсутствие конкретных географических координат в работе Стравинского над 1-й картиной

sommeil noir». (см.: Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 4. Оп. 1. № 172).

⁵² Архив Стравинского в Фонде Пауля Захера (PSS). Mf 123. S. 0519–0525.

⁵³ Разумеется, в главе обсуждаются и импрессионистические элементы «Соловья», в ходе детального анализа которых обнаруживается новый дебюссизм: 8-тактовая реплика женского хора без слов во вступлении к опере (ц. 5–6) — колористический штрих, явно восходящий к «Сиренам» из «Ноктюрнов», даже по количественному составу исполнителей (8+8).

⁵⁴ Андерсен Г. Х. Соловей / пер. А. В. Ганзен // Собрание сочинений Андерсена: в 4 т. 2-е изд. СПб., 1899. Т. 1. С. 198–207.

«китайской» оперы⁵⁵, впитавшей разнообразные влияния ориентализма Н. А. Римского-Корсакова и, возможно, впечатления от «Мадам Баттерфляй»⁵⁶, что привело к укрупнению японской линии (партия Бонзы, три японских посла). Оказавшись в парижской культурной среде после громких балетных премьер, Стравинский более отчетливо обозначил свои намерения относительно продолжения работы над оперой (параграф **2.3.2.2 «“Послепарижская” фаза (1913–1914)»**), декларируя в переписке и сам термин *chinoiserie*, и установку на «псевдо-китайскую гамму». Крещендирование стилистики шинуазри во 2-й и 3-й картинах «Соловья» констатируется при анализе двух важнейших параметров композиции: ладового, с виртуозно претворенной пентатоникой, и темброво-фонического, отмеченного нарастанием изоощренных звонно-ударных характеристик, во многом обусловленных звуковыми образами сказки Андерсена, включая присловье «тзинг-пэ» и его последующую инструментализацию. Так, идея шинуазри в опере Стравинского, зародившись на почве русского модерна (Н. Гумилёв, Н. Гончарова, Г. Нарбут), окончательно сложилась под воздействием Парижа, где эта разновидность экзотизма переживала новый подъем, в том числе в творчестве Дебюсси и Равеля, на диалог с которыми Стравинский в то время был активно ориентирован⁵⁷.

Раздел 2.4 «Рождение балетного композитора: Игорь Стравинский, Мариус Петипа и императорский театр» освещает раннюю фазу диалога Стравинского с исконно французским жанром балета через укрупнение роли великого француза Петипа, *maître de ballet des théâtres impériaux*, в формировании главного балетного композитора XX века. В подразделе **2.4.1 «О ранних балетных впечатлениях И. Стравинского»** на основе мемуарных свидетельств (Н. Малько, И. Лапшина, В. Ястребцева и др.) реконструируются контакты Стравинского с балетными реалиями Мариинской сцены, что обусловило раннее знакомство русского мастера с эстетикой и техникой классического танца, его собственную пластическую одаренность, а также «мускульно-моторную» (Б. В. Асафьев) энергию его музыки. В подразделе **2.4.2 «Поэтика Петипа и вызревание неоклассицизма Стравинского»** исследуются импульсы, полученные Стравинским от разных балетных партитур⁵⁸ и, прежде всего, от «Спящей

⁵⁵ «Дух восточный, я очень рад» — из письма И. Стравинского С. Митусову от 9 июня 1909 года // *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3 т. Т. I: 1882–1912 / сост. и коммент. В. П. Варунца. М., 1998. С. 209.

⁵⁶ Российская премьера «японской трагедии» Пуччини состоялась 27 января 1908 года в театре Петербургской консерватории силами антрепризы Труффи.

⁵⁷ Благодаря «дальневосточной» тематике, лирическая сказка «Соловей» Стравинского вписывается и в более широкий круг сочинений начала XX века, объединяющий таких разных авторов, как Малер и Веберн, Бузони и Барток, Пуччини и Шёнберг.

⁵⁸ В том числе, в сопоставлении с «музыкально-балетным стереотипом», выявленным Е. Н. Дуловой (*Дулова Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII – начала XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 2000. С. 39).

красавицы» и в 1890-м, на премьере, и в 1921 году, в процессе оркестровки фрагментов балета: обретение композитором неоклассических опор произошло во многом благодаря его творческому контакту с шедевром Петипа – Чайковского. «Спящая красавица» с запечатленным в ней «грандиозным образом версальской Франции» (В. Гаевский) послужила для Стравинского музыкальным мостом к французской культуре эпохи Люлли и вплотную приблизила его к необарочному стилю балета «Аполлон Мусагет» и другим открытиям в области модернистского театра. В подразделе **2.4.3 «Традиция “танец в опере” в музыкальном театре Стравинского»** показано, как в условиях оперного театра Стравинского танцевальная идея, выросшая из наследия Петипа, приобретает новую интерпретацию в каждом из сочинений — от «Соловья» с хореографической кульминацией премьерного спектакля в «Китайском марше» (постановка Б. Романова)⁵⁹ до «Похождений повесы», где узловое сюжетно-музыкальные повороты действия решаются с привлечением пластического компонента (мюзет «Lanterloo» 2-й картины, чакона 5-й картины). В качестве вывода подчеркивается, что в отличие от декоративно-фоновой роли, которая традиционно отводилась танцам в опере во времена петербургской юности Стравинского, в его интерпретации танцевальные / пластические эпизоды моделируют ключевые зоны оперной драматургии.

В Главе 3. **«Интерлюдия *Polonica* (вокруг оркестровок двух пьес Шопена)»** разносторонне изучается ранний шопеновский диптих Стравинского — выполненные им для дягилевского балета «Сильфиды» (1909) оркестровки Ноктюрна ор. 32 № 2 и Вальса ор. 18: детально рассматривается история создания произведения с учетом контекста хореографического (А. Дункан, М. Фокин) и музыкального свойства, включая польскую линию в русской классике от Глинки до Римского-Корсакова; проводится текстологический анализ автографа оркестровки Ноктюрна, хранящегося в Фонде Пауля Захера; выявляются принципы работы Стравинского-оркестратора, направленные на нейтрализацию романтической экспрессии оригинала и трансформацию ее в иное — колористическое качество при помощи изобретательных темброво-штриховых и фактурно-динамических ресурсов *art nouveau*.

В Главе 4. **«Итальянские транскрипции Стравинского»** две обработки Стравинского — балет с пением «Пульчинелла» (1920) и Monumentum pro Gesualdo di Venosa (1960) — рассматриваются с позиций диалога композитора с итальянской музыкальной культурой и влияния итальянских вербальных текстов на драматургию указанных сочинений. Вводный раздел **4.1 «Итальянский язык: на пути к Перголези и Джезуальдо»** дает представление о месте итальянского языка в полилингвальной художественной системе Стравинского и трактует интерес композитора к Перголези и Джезуальдо как представителям переходных

⁵⁹ Отмечена и ремарка «танцевально» в хоровой (!) партитуре антракта «Сквозняки» (ц. 56, 57).

периодов в истории искусства. Раздел **4.2 «Балет с пением “Пульчинелла” — “первый намеренный рейд в прошлое”»** посвящен балету-пастиччо, где из 25 заимствованных фрагментов 15 принадлежат перу Перголези, 14 из них — вокальные; с достройкой в виде ариетты Паризотти образуется сводный корпус поющей музыки в «Пульчинелле». Атрибуция материалов (см. подраздел **4.2.1 «Вокальные источники музыки балета (Перголези, Паризотти)»**) производится в опоре на данные М. А. Карр⁶⁰ в соотнесении с двумя *commedie musicali* Перголези («Фламинио» и «Влюбленный брат»), его кантатой «Свет очей моих» и ариеттой Паризотти «Если ты любишь меня». В подразделе **4.2.2 «Вокальная сюита в балете “Пульчинелла”: текст и контекст»** выявлена композиционная организация вокальных цитат, образующих рассредоточенную вокальную сюиту из 9 номеров, которые контрапунктируют основному «*action dansante*» (И. Стравинский): 1. *Larghetto* «*Mentre l'erbetta*» (тенор); 2. *Allegretto* «*Contento forse vivere*» (сопрано); 3. *Allegro alla breve* «*Con queste paroline*» (бас); 4. *Largo* «*Sento dire*» (трио); 5. *Larghetto* «*Chi disse*» (тенор); *Allegro* «*Ncè sta qua ccuna pò*» (дуэт сопрано и тенора); 7. *Presto* «*Una te fa la nzèmprece*» (тенор); 8. *Andantino* «*Se tu m'ami*» (сопрано); 9. *Tempo di minue* «*Pupillette fiammette*» (трио). Драматургия сюиты регулируется как внутренней логикой построения, так и внешними закономерностями включений ее сегментов в инструментальную мозаику партитуры, что выясняется при сопоставлении общего литературного содержания первоисточников балета «Пульчинелла» и неаполитанской комедии «Четверо одинаковых Пульчинелл», положенной в его основу. В подразделе **4.2.3 «Наречие *il Cilentano* в партитуре балета»** объектом внимания становится ныне редкое чилентанское наречие, пришедшее в «Пульчинеллу» с фрагментами либретто «Влюбленного брата» (Дж. А. Федерико): экспансивный и взрывчатый, одновременно «хрупкий и рыдающий»⁶¹, амбивалентный неаполитанский диалект окрашивает в неповторимые тона субцикл внутри описанной вокальной сюиты (см. 3–7 в списке), отмечая самый медленный номер и одновременно лирическую кульминацию всего балета (4. *Largo* «*Sento dire*») и самый стремительный эпизод в целой партитуре (7. *Presto* «*Una te fa la nzèmprece*»). В подразделе **4.2.4 «Об особенностях итальянской просодии»** ставится вопрос об отношении Стравинского к итальянскому речевому ряду как объекту вокальной интерпретации, приводятся наблюдения над «готовой» просодией Перголези, в которой русский композитор мог обнаружить родственные своей манере черты, а именно, приемы ритмической игры в виде единичных слоговых синкоп или их цепочек, сдвиги ударений при повторах слова и пр.⁶²

⁶⁰ Carr M. A. *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–25)*. Oxford; N.Y., 2014. P. 216–224.

⁶¹ Делла Корте А. Перголези / пер. О. Римского-Корсакова (Della Corte A. Giovanni Battista Pergolesi. Torino, 1936). Лен. консерватория, 1940. (Машинопись). С. 10.

⁶² Не говоря об инструментальной природе тематизма Перголези (см.: Там же. С. 15), в котором Стравинский подчеркивает танцевальное начало.

И все же в «Пульчинелле» присутствуют отступления от текстового оригинала XVIII века, в частности, уже в первом вокальном номере — серенаде-сицилиане «Mentre l'erbetta» — Стравинский оживляет монотонию поэтических повторов путем замещения отдельных слов эквивалентными силлабическими конструкциями с остроумным аллитерационным эффектом. В подразделе 4.2.5 «Сюжет “Пульчинеллы” в сценарии Леонида Мясина» впервые в отечественной научной практике обсуждается уникальный документ, хранящийся в Фонде Пауля Захера⁶³, — письмо постановщика «Пульчинеллы» и исполнителя главной роли Л. Мясина к И. Стравинскому, датированное октябрём 1919 года; оно включает в себе детальный сценарий балета с разбивкой, указывающей на смену сцен / музыкальных эпизодов, а также дополнения, внесенные рукой Стравинского. Предлагаемая расшифровка рукописи позволяет откорректировать существенные недочеты в публикации документа в приложении к изданию М. Карр⁶⁴. В итоге выделяется 8 сцен и 20 пронумерованных фрагментов, которые позволяют в деталях прояснить сюжетное содержание музыкальных фрагментов «Пульчинеллы», тем более что композитор постарался максимально завуалировать экстрамузыкальный ряд уже при первой публикации нотных материалов балета в издательстве Честер. Этой проблематике посвящен подраздел 4.2.6 «От сюжетики к “чистой” музыке». На фоне движения композитора в сторону имманентно музыкального у границ неоклассицизма, парадоксально выглядит обнаруженное в эскизах балета рабочее заглавие «Troika»⁶⁵ для среднего раздела (Presto) канцоны Ванеллы — знак не столько программных коннотаций, сколько ярких ассоциативно-слуховых переключений в сознании композитора.

Раздел 4.3 «Игорь Стравинский и *seconda pratica*: приношение Дезуальдо» ставит во главу угла камерно-инструментальную рекомпозицию «Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD Annum». В подразделе 4.3.1 «Три мадригала Дезуальдо: общая характеристика» мотивируется выбор Стравинским трех пятиголосных мадригалов Дезуальдо из Пятой и Шестой книг («Осушите прекрасные очи» / 5, XIV, «Но ты, причина этой жестокой боли» / 5, XVIII, «Красавица, раз тебя нет со мной» / 6, II); обсуждаются черты мадригального *stile nuovo* в феррарской практике (Луццаски, Фонтанелли, Ненна), предполагавшего широкое парафразирование с использованием общих поэтических текстов разными авторами. В подразделе 4.3.2. «Стравинский — Дезуальдо: “взгляд в зеркало”» выявляются черты стиля Дезуальдо, близкие Стравинскому: интерес к хроматизму, поиски ритмической асимметрии, заданные

⁶³ PSS. Mf 228. S. 0868–0875.

⁶⁴ См.: Appendix A: Scenario and Letter in Massine's Hand // Stravinsky's *Pulcinella*: A Facsimile of the Sources and Sketches / ed. by M. A. Carr. Middleton, 2010. P. 419–429. Уточняющая надпись Стравинского «свадебный менуэт» над фразой Мясина «свадебный галоп» в издании Карр ошибочно расшифрована как «свадебная мелодия» / «wedding tune».

⁶⁵ Приводится по: Stravinsky's *Pulcinella*: A Facsimile of the Sources and Sketches. P. 357.

мадригальными *time libere*, а также отмеченные М. Маниатес интеллектуальный конструктивизм, склонность к имитации стилей и манер прошлого, усложненность языка, перфекционизм⁶⁶. Принципиальное расхождение касалось качества «экстатической экспрессии», что и привело в обработках Стравинского к отказу от поэтического текста как главного ее проводника в мадригальном жанре. В подразделе 4.3.3 «От *cantare* к *sonare*» исследуется поставленная в «Монументе» самим Стравинским проблема «отличия „инструментального“ от „вокального“»⁶⁷ (*cantare* и *sonare*). В основном сохраняя тоновый состав и полифонический алгоритм оригинала, Стравинский создает инструментальный микроцикл, оперируя приемами антифонов, раздвигая тесситурный объем посредством октавных транспозиций, увеличивая фактурную плотность за счет дублировок (вплоть до 12-голосия в хоре меди и струнных в «*Beltà...*», т. 21–22). Принципиальные новации в области голосоведения реализуются в двух аспектах: обострение интервальных связей и тембровая сегментация линий, напоминающая о технике гокета и веберновском пуантилизме, но в действительности выведенная из практики *inganni*, характерной для письма Джезуальдо. В подразделе 4.3.4 «След устраненного слова в драматургии “Монумента”» на конкретных примерах показано, как мадригальная поэзия, даже будучи изъятой из произведения⁶⁸, диктует многие особенности инструментовки, фактуры, динамики, штриха, т. е. отзвуки итальянских слов, слогов, фонем, когда-то проинтонированных князем Венозы, реют над великолепием инструментальных витражей «Монумента».

В Главе 5. «Интерлюдия *Hispanica* (вокруг этюда “Мадрид” и “Эспаньолы”») объектом внимания становятся различные формы диалога И. Стравинского с испанской музыкальной культурой, как в эмпирическом поле (рецепция испанской музыки во время поездок в Испанию с Дягилевым в 1916, 1917 и 1921 годах, испанские связи композитора в Париже, его разносторонние контакты с М. де Фальей и П. Пикассо, знакомства в латиноамериканской культурной среде), так и в творчески-созидательном. Здесь лидирующее положение занимают два «музыкальных сувенира» (Ч. Джозеф) 1917 года: «Эспаньола» из Пяти пьес для фортепиано в 4 руки и Этюд для пианолы (в оркестровой версии — «Мадрид»)⁶⁹. Построенные на

⁶⁶ *Maniates M.* Musical Mannerism: Effeteness or Virility // *Musical Quarterly*. Vol. 57. 1971. № 2. P. 278–279.

⁶⁷ *Стравинский И.* Диалоги. С. 211. П о аналогии с балетом «Пульчинелла», где автора интересовали дефиниции *cantare* и *ballare*, также затрагивающие глубинные жанровые основы музыки.

⁶⁸ Поэтических текстов нет в эскизах сочинения (см.: PSS. Mf 122. S. 0847–0859), при этом, комментируя свою работу над Джезуальдо, композитор активно оперирует итальянскими названиями мадригалов, а не их номерами.

⁶⁹ Подготовкой к ним стали несколько набросков Стравинского; три из скетчей атрибутированы сотрудниками Фонда Пауля Захера в соответствии с авторской ремаркой «К испанской пьесе» (PSS. Mf 123. S. 0143); два неатрибутированных обнаружены нами в том же источнике, на близком расстоянии (*Ibid.* S. 0151).

попевочной технике «Эспаньола» и Этюд впервые в рамках русского графического этапа демонстрируют активный выход за пределы русских интонационных моделей, предвосхищая универсалии неоклассицизма. «Испанская идиома» (термин Дж. Б. Тренда) эволюционирует в этих пьесах от андалусийской манеры к «универсальному стилю» (термин О. Гладковой)⁷⁰. Черты стилистики «эспаньоль» констатируются и в более позднем пасодобле из «Сказки о солдате», и в образцах танго Стравинского, и в инструментальном финале балета «Пульчинелла». Так, петербургский мастер вслед за Пушкиным и Глинкой, Даргомыжским и Балакиревым, Римским-Корсаковым, Чайковским и Глазуновым вносит свой вклад в русский миф об Испании.

В **Главе 6. «Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой»** прежде всего устанавливаются хронологические границы «английской» полосы творчески-созидательного диалога⁷¹ (см. раздел **6.1 «Английская фаза: вопросы внутренней периодизации»**), которую открывает «Вавилон» (1944), а замыкает «Совенок и Кошечка» (1966). Сочинения между ними образуют подобие двух субциклов: в первый (1947–1954) входят «Похождения повесы», Кантата на староанглийские тексты, «Три песни из Вильяма Шекспира», «Траурные каноны памяти Дилана Томаса»; второй субцикл открывается семь лет спустя, его пунктирную линию составляют «Проповедь, притча и молитва» (1961), Антем (1962), «Потоп» (1962), «Элегия Дж. Ф. К.» на стихи Одена (1964)⁷². В разделе **6.2 «Английский язык как инструмент творчества»**, начиная с минимального опыта английской просодии (95 секунд звучит голос Бога в кантате «Вавилон»), прослеживаются ступени освоения Стравинским нового для него языка, ставшего спасительным мостом к британскому искусству для композитора, переживавшего свой вынужденный переезд в США как «изгнанничество к <...> чуждой [американской] культуре»⁷³. В разделе **6.3 «Погружение в английскую литературу»** утверждается ключевая роль литературных импульсов для многих сочинений Стравинского в 1940–1960-е годы; описываются диалоги композитора с представителями английской литературы, включая ведущих современных мастеров. Подраздел **6.3.1 «С Шекспиром»** в основном связан с богатым опытом освоения шекспировской драматургии Стравинским-читателем и театральным зрителем: в его творчестве после несостоявшихся «Антония и Клеопатры» (И. Рубинштейн)

⁷⁰ Гладкова О. И. Народные истоки стиля Мануэля де Фальи: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1992. С. 8.

⁷¹ Это направление диалога развернулось в США, на максимальном географическом удалении от Британских островов.

⁷² С известной долей условности к перечисленным десяти сочинениям можно добавить не только Вариации памяти Олдоса Хаксли и Introitus памяти Т. С. Элиота, посвященные ушедшим британским поэтам, но, пожалуй, и «Эпитафию к надгробию князя М. Э. Фюрстенберга», в которой автор создал аналог «Траурной музыки для королевы Марии» Пёрселла.

⁷³ Стравинский И. Диалоги. С. 110.

и «Шекспирианы» (Л. Мясин) единственным завершённым проектом стали «Три песни из Вильяма Шекспира» с их «мини-серийным дизайном» (С. Уолш); тем любопытнее шекспировские влияния, выявленные в театральных сочинениях Стравинского, включая «Похождения повесы». В подразделе **6.3.2 «С Хаксли и Оденом»** вырисовываются фигуры ближайшего друга и «духа-хранителя» Стравинского Олдоса Хаксли (адресата мемориальных Вариаций) и гениального либреттиста «Похождений повесы» Уистена Хью Одена; выявляются внутренние связи их эстетики с творческими принципами композитора. В подразделе **6.3.3 «С Томасом и Элиотом»** обсуждаются несбывшиеся планы сотрудничества Стравинского с «валлийским поэтом» Диланом Томасом, а также творческие контакты с Томасом Стернзом Элиотом, ограничившиеся, несмотря на обсуждаемую концептуальную близость творчества русского и британского мастеров, лишь хорovým Антемом.

Раздел **6.4 «Стравинский и реалии британской музыкальной жизни первой половины XX века»** встраивает творчество русского композитора в контекст современной английской музыки, где одним из важнейших пунктов становится противоречивый диалог Стравинского с Бриттеном, а также аргументация невозможности появления большой английской оперы «Похождения повесы» до выхода в свет бриттеновского «Питера Граймса» (1945)⁷⁴. В разделе **6.5 «Эхо Петербурга в опере “Похождения повесы”»**, неоклассическая лондонская панорама «Похождений повесы» рассматривается как зеркальное отражение английского Петербурга XVIII века; петербургские музыкальные гены в опере Стравинского анализируются в развернутых параллелях Колыбельной Энн и Колыбельной Волховы. Другие ориентиры, на сей раз английские, поставлены во главу угла в разделе **6.6 «Стравинский, “Опера нищего” и британская early music»**, где впервые исследуются разносторонние влияния «тюремной пасторали» Дж. Гэя⁷⁵ как на либретто «Похождений повесы», так и на музыкально-драматургическое решение оперы, вплоть до установления интонационных параллелей (*Ballad tune* III акта «Похождений повесы» и песенка Капитана Макхита «The Modes of the Court...» III акта «балладной оперы», основанная на популярном марше *Lilliburlero*). Еще один слой сопоставлений пролегает через преломление в разных «британских» сочинениях Стравинского широчайшего спектра старинной английской жанровости, от маски и вёрджинальных образов до граунда, раунда и кэтча. В разделе **6.7 «Сценарные планы — воплощенные и невоплощенные»** анализируются рукописи первоначальных сценариев «Похождений повесы» и «Потопа», а также либретто Одена – Колмена для несостоявшейся одноактной оперы

⁷⁴ Партитуры Бриттена Стравинский регулярно выписывал в издательстве «Boosey and Hawkes».

⁷⁵ Это жанровое определение было дано «Опере нищего» автором идеи сочинения — Дж. Свифтом (см.: *Ильющкина В.* Опера нищего: тюремная пастораль Гэя, Свифта и Поупа. СПб., 2023. С. 10, 11).

«Делия, или Маска ночи»⁷⁶. В разделе **6.8 «Между трагедией и игрой: образные полюса английского субцикла»** сочинения английской фазы группируются по принципу противоположностей, которые условно обозначены как «траурные колокола» и «карнавал». Основное внимание уделено анализу кэтча «Совенок и Кошечка» — «веселой баллады» на стихи Э. Лира — постлюдии в английском корпусе сочинений и игровой пуанты с автобиографическим подтекстом в целостном наследии Стравинского.

Глава 7. «Интерлюдия *Nordica* (вокруг “Четырех норвежских впечатлений” и инструментовки Канцонетты Сибелиуса)» посвящена североевропейскому направлению кросскультурного диалога Стравинского, формирующегося еще в Санкт-Петербурге, когда молодой музыкант знакомился с творчеством финских живописцев-мирискусников, увлекался чтением Андерсена, Ибсена⁷⁷, Стриндберга, слушал в концертах музыку Грига, Синдинга, Свенсена, Сибелиуса⁷⁸. В качестве репрезентантов творчески-созидательного диалога в данной главе называются три сочинения, представляющие различные типы работы с «чужим» материалом: в русском периоде это утерянная оркестровая аранжировка фортепианной пьесы Грига ор. 71 № 3 «Кобольд» (1910, вошла в дягилевский балет «Ориенталии»); в неоклассическом — «Четыре норвежских впечатления» для оркестра (1942); в позднем — камерная обработка струнной «Канцонетты» Сибелиуса ор. 62а (1963). При анализе «Четырех норвежских впечатлений» (несостоявшегося голливудского кинозаказа) впервые привлекаются нотные эскизы сочинения, а также проводится атрибуция основных тем сочинения через сопоставление с материалами собрания «Norwey Music Album» (1881). В Канцонетте Сибелиуса (из музыки к драме Ярнефельта «Kuolema» /«Смерть») акцентируется отход Стравинского от почти малерианской экспрессии оригинала через замену тематических струнных⁷⁹ на духовой состав (два кларнета и четыре валторны), в то же время, в пьесе выявляются «гены» Чайковского.

Глава 8. Стравинский и немецкая музыкальная культура единственная в диссертации состоит из параграфов-персоналий: такой структурный подход задан самим композитором в его известном высказывании о диалоге с австро-германской музыкой: «Знаю также, что связан — только как отросток — с немецким стволом»⁸⁰. Далее в цитате следует ряд имен от Баха до Шёнберга, в данной работе открывающийся именем Бетховена (раздел **8.1 «Бетховениана»**). В подразделе **8.1.1 «В диалоге с Бетховеном на русском этапе»** реконструируется петербургская

⁷⁶ PSS. Mf 86. S. 2103–2107; Mf 218. S. 359–360; Mf 86. S. 2507–2528.

⁷⁷ Диалог с Андерсеном рассматривается в главе в связи с оперой «Соловей» и балетом «Поцелуй феи», отражение антиромантических коллизий «Пер Гюнта» Ибсена показано на примере оперы «Похождения повесы».

⁷⁸ В поздние годы его представления о северной музыкальной культуре расширились до творчества авангардистов Фартена Валена, Бу Нильсона и других.

⁷⁹ От струнных в партитуре остаются только арфа и контрабас.

⁸⁰ Стравинский И. Диалоги. С. 186.

картина освоения наследия венского классика Стравинским-слушателем, пианистом, инструментовщиком в классе Римского-Корсакова и на концертной сцене. В подразделе **8.1.2 «Неоклассицизм и элементы симфонической логики»** новооткрытие Бетховена после 15-летнего охлаждения к его «литературным» концепциям и адаптация Стравинским бетховенской симфонической модели исследуются на примере трех неоклассических сочинений Стравинского: **Каприччио для фортепиано и оркестра** (параграф **8.1.2.1**), в котором идея классицистского конфликта преобразуется по законам концертного жанра; **Концерт для двух фортепиано соло** (параграф **8.1.2.2**), демонстрирующий уникальный случай сознательного воплощения бетховенской логики *Aus einem* в сквозном прорастании темы финальной фуги и конфликтном сопряжении образных антитез; **Симфония in C** (параграф **8.1.2.3**), думается, названная «необетховенской» (С. Уолш) не только из-за тонового состава главной темы I части, напоминающей о Первой симфонии Бетховена: отправной точкой для «запуска» всей формы становится ритмическая формула «судьбы», имитационно множащаяся на разных этажах фактуры, что заставляет увидеть новые смысловые нюансы в целостном образе сочинения. В заключении раздела говорится об интеллектуальном единении позднего Стравинского с поздним Бетховеном, в котором русский мастер открывает экстраординарный ритмический дар.

В разделе **8.2 «Игорь Стравинский — Рихард Штраус: contra et pro»** рассматриваются резкие повороты диалога русского мастера с его старшим немецким современником — от преклонения, достигшего пика на лондонской премьере «Электры» (февраль 1913-го), до отторжения, наступившего после «Весны священной», что однако не мешало композитору продолжать следить за творчеством «эпигона» Вагнера⁸¹. Предметом обсуждения становятся две темы: мера воздействия Р. Штрауса на творчество русского гения в период его становления — на основе документального воссоздания хронологии знакомства Стравинского с партитурами Р. Штрауса; параллели как позитивного, так и негативного свойства в рецепции музыки двух композиторов в начале XX века — на основе анализа мнений различных музыкантов (Н. Финдейзен, А. Римский-Корсаков, Ж. Гандшин, С. Прокофьев, Г. Катуар, Ф. Шмитт, Л. Вюйемен), высказанных в прессе и в переписке. Помимо констатации общей для двух композиторов работы на ниве неоклассицизма, приводится парадоксальная музыкальная переключка между заключительным эпизодом «Танца семи покрывал» в «Саломее» и переходом от «Игры умыкания» к «Весенним хороводам» в «Весне священной».

В разделе **8.3 «По направлению к Шёнбергу»** само заглавие говорит о том, что творчески-созидательный диалог Стравинского и Шёнберга интерпретируется нестандартно. В подразделе **8.3.1 «К истории**

⁸¹ Стравинский И. Музыкальная поэтика / пер. Э. А. Ашписа и Е. Д. Кривицкой // Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 259.

«противостояния» Шёнберга и Стравинского» очерчиваются перипетии эмпирического диалога двух гениев и, вопреки их привычной конфронтации, формулируется задача поиска «общей земли», знаков явного или скрытого единства между композиторами – «антагонистами»; в центре внимания оказываются две кантаты Стравинского, разделенные почти 20 годами. Подраздел **8.3.2 «Кантата “Вавилон” в проекте Генезис-сюиты»** на основе знакомства с документами, хранящимися в Arnold Schoenberg Center (Вена), освещает историю «сотрудничества» Шёнберга и Стравинского в рамках коллективного сочинения *Genesis Suite* (1945)⁸², где «Прелюдия» Шёнберга (ор. 44, 1945) открывала всю композицию, а «Вавилон» (1944) Стравинского служил ее заключением. Несмотря на то, что два знаменитых контрибьютора работали на общей художественной территории «бесконтактно», отмечается определенный параллелизм музыкальных решений в крайних частях Генезис-сюиты, а также устремленность многих идей, сконцентрированных в кантате «Вавилон», в поздний период творчества Стравинского. В подразделе **8.3.3 «Стравинский в диалоге с Шёнбергом: “Авраам и Исаак”»** поздняя библейская кантата Стравинского для баритона и камерного оркестра рассматривается в аспекте шёнберговских влияний, сознательно воплощаемых русским мастером. Это и уникальное для творчества Стравинского обращение к ивриту (работа композитора с древнееврейской просодией анализируется на основе эскизов сочинения⁸³), и исключительная экспрессия вокальной интонации, во многом обеспечиваемая интервальным составом серийной мелодики с преобладанием септим и нон, столь типичных для шёнберговской «музыкальной прозы». Кроме того, в скупой фактурной графике пьесы есть кратчайшая аллюзия на *Sprechgesang* (на словах «*Vaumer Avraham*», т. 138), а также характерное для нововенцев тремоло струнных *sul ponticello* — *am Steg* (т. 7, 16, 69–72), протестированное Шёнбергом уже в «Просветленной ночи». Священную балладу «Авраам и Исаак» можно трактовать как посмертное послание Стравинского «брату по цеху», Шёнбергу, — в знак примирения и преклонения перед его музыкальными заслугами. Правомерность данной гипотезы подтверждается фактом из истории создания сочинения 1963 года: за несколько месяцев до начала работы над «Авраамом и Исааком» Стравинский запросил в «Boosey and Hawkes» запись последнего завершенного сочинения Шёнберга — хорового Псалма 130 ор. 50b на древнееврейском (1950).

В разделе **8.4 «Об инструментовках *Crucifixus-Lieder* Гуго Вольфа»** комментируется обращение Стравинского к немецкой *Lied*, долгое время остававшейся для композитора синонимом запретной романтической экспрессии. Камерные инструментовки двух миниатюр Г. Вольфа из «Испанской книги песен» (в немецких переводах П. Хайзе и Э. Гайбеля) —

⁸² По приглашению автора идеи Н. Шилкрета, в библейском проекте участвовали, кроме него самого еще шесть композиторов-эмигрантов: А. Тансман, Д. Мийо, Э. Тох, М. Кастельнуово-Тедеско и ключевые фигуры — Стравинский и Шёнберг.

⁸³ PSS. Mf 213. S. 0001–0068.

№ 9 «Ах, Господь, что даст земля» и № 10 «Ты изранен, мой любимый» — помещены в контекст позднейших сочинений Стравинского и по аналогии с «мини-реквиемом» (так именовал *Requiem Canticles* И. Стравинский) трактуются как «мини-пассионы», где в диалоге находятся принимающий муки Христос и исступленно сострадающая ему смертная душа. Вскрывается автобиографический подтекст образа последнего «Сада смерти» Стравинского, «Totengarten», конструируемого на основе музыки Г. Вольфа⁸⁴ с характерным для нее «сплавом изощренной поствагнеровской идиомы и бахианского хроматизма в его наиболее радикальном выражении»⁸⁵. Раздел базируется на текстологическом анализе нотных автографов инструментовок в сопоставлении с материалами сборника Г. Вольфа из личной библиотеки Стравинского⁸⁶.

Раздел **8.5. «Вагнериана»** посвящен обсуждению различных этапов диалога Стравинского с вагнеровским музыкальным и эстетическим наследием и отрывается экскурсом в анти-вагнериану (подраздел **8.1.1 «Стравинский против Вагнера: предварительные замечания»**), характерную для зрелой театральной поэтики русского мастера, противопоставлявшего «бесформенной» музыкальной драме — «опере в прозе» — «оперу в стихах», базирующуюся на идее порядка, обеспечиваемой канонем дореформенных форм и структурных принципов. По контрасту с этим эпизодом исследования возникает подраздел **8.5.2 «Молодой вагнерианец в Петербурге»**, в котором описываются грани диалога юного Стравинского с творчеством его тогдашнего кумира. Так, в параграфе **8.5.2.1 «Ранние вагнеровские штудии Стравинского»** на документальной основе восстанавливается сумма театральных, концертных и иных впечатлений петербургского адепта Вагнера, подтверждающая, что уже к 16 годам Стравинский досконально знал всё творчество немецкого гения, включая партитуру «Парсифаля». Эмпирический диалог не замедлил перейти в творчески-созидательное русло, о чем трактуется в параграфе **8.5.2.2 «“Погребальная песня” как пик вагнерианства»**. Здесь, на фоне анализа вагнеровских черт в ранних сочинениях Стравинского (Симфония *Es-dur* op. 1, 1907, Фантастическое скерцо» op. 3, 1908), основное внимание уделено «Погребальной песне» op. 5 (1908), написанной композитором на смерть учителя, Н. А. Римского-Корсакова. Симфоническая пьеса, вернувшаяся из небытия в 2015 году, интерпретируется в диссертации как кульминация вагнеровских влияний в музыке Стравинского, что проявляется в гармоническом письме с его изощренной хроматикой, в деталях оркестровки, а также в зримых интонационных параллелях с операми байройтского

⁸⁴ С отзвуками Чайковского — не только в гармоническом языке, в первой песне отсылающем к «Евгению Онегину», но и в образных связях с вокальной *легендой* «Был у Христа-младенца сад...».

⁸⁵ *Youens S. Wolf, Hugo (Philipp Jacob) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 27 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. L., 2001. P. 484.*

⁸⁶ Рукописи инструментовок (не микрофильмированы, без номера) хранятся в Фонде Пауля Захера в одной папке с изданием песен Г. Вольфа с пометами Стравинского.

маэстро — от «Тангейзера» и «Лоэнгрина» до «Гибели богов» и «Парсифаля». «Погребальная песня» расценивается в эволюции Стравинского как поворотный пункт от ученического прошлого к самостоятельной творческой жизни.

В подразделе **8.5.3 «Парадоксы рецепции»** фиксируется «зенитная» фаза эмпирического диалога Стравинского с Вагнером, обусловленная двумя появлениями композитора на спектаклях «Парсифаля» — 20 августа 1912 года (Байройт) и 26 января 1913 года (Монте-Карло). Впервые услышав эту оперу в живом звучании, Стравинский чрезвычайно высоко оценил музыкальную сторону вагнеровской партитуры⁸⁷, в противовес своим позднейшим скептическим оценкам в «Хронике». Именно на путь вычленения отдельных «вещественных» компонентов из вагнеровской техники при полном отказе от целостной вагнеровской системы встанет Стравинский в ближайшем будущем. Звуковой эмблемой отрицания Вагнера станет антивоенное «Воспоминание о марше бошей» (1915), пародирующее не только Бетховена, но праздничную фанфару из «Лоэнгрина». Между тем, «глубочайшая метаморфоза» (В. П. Варунц) в сознании композитора происходила постепенно, под влиянием новейшей французской музыки, затем в ходе неофольклорных и неоклассических экспериментов, сформировавших новаторское театральное кредо Стравинского, о чем говорится в подразделе **8.5.4 «Gesamtkunstwerk и модернистский театр Стравинского»**. Постепенное отталкивание от вагнеровских идеалов синтеза искусств и движение к тотальному разъединению слова-жеста-музыки, происходившее в сочинениях Стравинского параллельно с эволюцией художественной идеологии дягилевской антрепризы, показано через привлечение теории М. Локанто⁸⁸. В качестве важнейших свойств зрелого театрального метода Стравинского ученый называет антиплеоназм (музыка, слово и жест не могут дублировать смысл друг друга) и антилогоцентризм (намеренное принижение роли поющих слов как носителей смысла). Эти свойства рождают альтернативу вагнеровской металейтмотивной концепции (термин М. Г. Раку), регулируемой «идеей органического роста», которая, по словам исследовательницы, цементирует все слои художественного целого; главенство литературных импульсов в условиях «прозоподобной» организации музыкальной ткани не приводит к кристаллизации устойчивых форм⁸⁹. Вагнеровской процессуальной «паутине» (К. Дальхаус) Стравинский противопоставляет иную, дискретную архитектонику, основанную на имманентно-музыкальных законах. В подразделе **8.5.5 «Некоторые параллели»** приводятся отдельные «вагнеризмы» в сочинениях

⁸⁷ Сохранились выразительные заметки композитора в программке спектакля в Монте-Карло (PSS. Mf 119. S. 118), уточненные в письме М. Штейнбергу от 2 февраля 1913 года.

⁸⁸ См.: *Locanto M. Challenges to Realism and Tradition: Stravinsky's Modernist Theatre // Stravinsky in Context. Cambridge, 2021. P. 153–161.*

⁸⁹ *Раку М. Размышляя о «тайне формы» у Вагнера // Раку М. Оперные штудии. СПб., 2019. С. 165–177.*

Стравинского разных лет (от «Жар-птицы» до «Царя Эдипа»), а также примеры «биографических сближений» двух гениев; делается вывод о значении про-вагнеровской фазы в творческом становлении Стравинского: как и в случае с Дебюсси, музыка Вагнера сыграла роль «бродильного фермента»⁹⁰, необходимого для вызревания принципов нового мышления.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и формулируются общие выводы, подтверждающие содержание Положений, выносимых на защиту.

Диалог, бывший для Стравинского своего рода универсальным *modo operandi* и даже более — *modo vivendi*, в области «внутрихудожественной коммуникации» привел композитора к многогранному взаимодействию с европейскими музыкальными традициями. Историю музыки, какой ее видит и создает Игорь Стравинский, составляет диалог композиторов, принадлежащих разным эпохам и странам, в этот диалог русский мастер вплетает свой неповторимый голос. «Ремонт старых кораблей», провозглашаемый Стравинским, резонирует известному речению Мартина Бубера: «Я не строю башни, я только возвожу мосты»⁹¹. В диалогическом поле Стравинского рождаются многослойные кросскультурные контрапункты, сглаживается непримиримость эстетических противостояний. Диалогический тип личности композитора сформировался в мультикультурном Санкт-Петербурге; петербуржец Стравинский наследует «племени Петра Великого» и открытой им «русской европейскости».

Публикации по теме диссертации (общий объем: 46,2 а. л.):

Монография:

Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб.: ООО Контраст; Изд-во им. Н. И. Новикова, 2023. 344 с. 21,5 п. л.⁹²

Учебное пособие:

Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского: учебное пособие. СПб.: СПбГК, 2005/2008. 97 с. 6,25 п. л.⁹³

В изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ:

1. *Брагинская Н. А.* Игорь Стравинский в 1942-м: казус «Четырех норвежских впечатлений» // Музыкальная академия. 2023. № 1. С. 116–125. 0,8 а. л.

⁹⁰ Так А. И. Климовицкий определяет роль вагнеровской музыки в творческом становлении П. Чайковского (*Климовицкий А. И.* Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб., 2015. С. 203).

⁹¹ Цит. по: *Лифинцева Т. П.* Философия диалога Мартина Бубера. С. 14.

⁹² Проект поддержан грантом Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций РФ — «на издание социально значимой литературы», Соглашение № 071-11-2022-237.

⁹³ В 2014 году изданию присвоен гриф УМО РФ.

2. Брагинская Н. А. Явление «танцы в опере» в музыкальном театре Игоря Стравинского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 1 (84). С. 41–51. 0,65 а. л.
3. Брагинская Н. А. (в соавторстве с Володягиной Д. А.) «Царь Эдип» И. Стравинского и «Поругание Лукреции» Б. Бриттена: о рифмах в оперном воплощении двух античных сюжетов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 5 (82). С. 113–125. 0,8 а. л.
4. Брагинская Н. А. Традиции и заветы Петипа не забываются»: творчество великого хореографа в рецепции Игоря Стравинского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 5 (82). С. 31–43. 0,8 а. л.
5. Переписка И. Ф. Стравинского и Ш.-Ф. Рамю / публ. И. И. Блажкова, пер. с фр. В. М. Клеваева, подготовка текста и комментарии И. И. Блажкова, Н. А. Брагинской, вступ. ст. Н. А. Брагинской // Научный вестник Московской консерватории. Т. 12. Вып. 3 (сентябрь 2021). С. 8–57. 3,5 п. л.
6. Брагинская Н. А. «Eхegi momentum...», или Стравинский в диалоге с Дезюальдо // Старинная музыка. 2017. № 2. С. 26–31. 0,6 а. л.
7. Брагинская Н. А. О судьбах некоторых ранних сочинений Стравинского: возвращение «Погребальной песни» // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 89–97. 1,5 п. л.
8. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский — Рихард Штраус: к проблеме диалога культур в музыке XX века // Музыковедение. 2015. № 5. С. 3–8. 0,75 п. л.
9. Брагинская Н. А. Автографы «Весны священной» в Российской национальной библиотеке // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 3. С. 8–23. 1 а. л.
10. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с польской музыкальной культурой: о ранних инструментовках пьес Шопена // Opera musicologica. 2013. № 2. С. 14–35. 1,2 а. л.
11. Брагинская Н. А. «Соловей» Стравинского – Андерсена: между Востоком и Западом // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2012. № 151. С. 188–196. 0,7 а. л.
12. Брагинская Н. А. Священная баллада И. Стравинского «Авраам и Исаак»: взгляд на Восток? // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 153–158. 0,9 а. л.
13. Брагинская Н. А. Игорь Стравинский в диалоге с английской музыкальной культурой // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 141–150. 1,4 а. л.
14. Брагинская Н. А. Эбони-концерт И. Стравинского: к проблеме межкультурных связей // Искусство и образование. 2009. № 4 (60). С. 45–50. 0,4 а. л.
15. Брагинская Н. Фантазия в манере chinoiserie // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 137–142. 1 а. л.

16. Брагинская Н. А. «Пульчинелла» Перголези – Стравинского: «балет с пением» или «опера с танцами»? // Опера в современном музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. Т. 1. М. РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 361–369. 0,65 а. л. WoS
17. Braginskaya N. *Orchestral Sketches of Le Sacre du Printemps* in the National Library of Russia // *The Rite of Spring at 100* / Ed. by S. Neff, G. Horlacher, M. Carr, with J. Reef; Foreword by St. Walsh. Bloomington: Indiana University Press, 2017. P. 199–210. 0,6 а. л. Scopus
18. Braginskaya N. New light on the fate of some early works of Stravinsky: the *Funeral Song* re-discovery // *Acta musicologica*. 2015. LXXXVII/2. P. 133–151. 1,2 а. л. Scopus, WoS