

RU

Эсхатологические сюжеты в музыке И. Ф. Стравинского (на примере кантаты «Потоп»)

Нестерова И. А.

Аннотация. Цель исследования – выявить в кантате И. Ф. Стравинского «Потоп» (1962) те ритмо-интонационные комплексы, музыкально-риторические формулы, особенности хоровой фактуры и тембровой драматургии, при помощи которых композитор преломляет в музыке библейский эсхатологический сюжет. В работе последовательно рассматриваются структура и содержание каждой из семи частей кантаты – «Прелюдия», «Мелодрама», «Строительство ковчега» (хореография), «Каталог животных», «Комедия», «Потоп» (хореография), «Завет радуги». Научная новизна обусловлена выявлением особенностей отражения эсхатологического сюжета в творчестве И. Ф. Стравинского на примере обращения к кантате «Потоп», что не получило до сих пор должного освещения в научной литературе. В результате исследования определено, что такие аспекты, как музыкальная символика, особенности оркестровки и тембровой драматургии, символика числа и внемusical символика, позволяют композитору претворить библейскую символику, связанную с эсхатологическим сюжетом о всемирном потопе.

EN

Eschatological plots in I. F. Stravinsky's music (by the example of the cantata “The Flood”)

Nesterova I. A.

Abstract. The aim of the research is to identify the rhythmic and intonational complexes, musical-rhetorical formulas, characteristics of choral texture and timbral dramaturgy in I. F. Stravinsky's cantata “The Flood” (1962) that the composer uses to convey the eschatological biblical narrative through music. The study systematically examines the structure and content of each of the seven parts of the cantata – “Prelude”, “Melodrama”, “The Building of the Ark” (choreography), “The Catalogue of the Animals”, “The Comedy”, “The Flood” (choreography), “The Covenant of the Rainbow”. Scientific novelty lies in uncovering the specific ways in which the eschatological plot is reflected in Stravinsky's creative work, focusing on the cantata “The Flood”, which has not received sufficient attention in scholarly literature. The research reveals that such aspects as musical symbolism, orchestration and timbral dramaturgy, symbolism of numbers and extramusical symbolism allow the composer to embody the biblical symbolism associated with the eschatological narrative of the worldwide flood.

Введение

Образцы преломления эсхатологических сюжетов в музыкальном искусстве известны ещё со времён Средневековья. Так, заупокойная месса, текстовая основа и структура которой сложились в Средние Века, оставалась основным жанром, воплощавшим эсхатологические сюжеты в музыке, – наряду с народными песнями духовного содержания (например, в Англии – “A lake-wake dirge”, в России – духовные стихи) и протестантскими хорами – вплоть до начала XX в., когда композиторы стали обращаться для воплощения эсхатологических сюжетов к другим жанрам, среди которых выделяется и кантата. Напомним, что кантата – изначально светский жанр, однако в XX в. происходит его сакрализация (есть тем не менее и более ранние образцы – в творчестве И. С. Баха), в частности в творчестве И. Ф. Стравинского.

Все пять кантат Стравинского были написаны на тексты духовного, религиозного содержания, причём три из них – «Вавилон» (1944), «Проповедь, притча и молитва» (1961) и «Потоп» (1962) – опираются непосредственно на библейский текст, при этом внимание композитора привлекают именно те фрагменты библейского текста, в которых представлены в том или ином виде эсхатологические сюжеты (Бытие, Деяния св. Апостолов,

Откровение). Напомним, что самая первая кантата Стравинского «Звездоликий» (1911) не была написана непосредственно на библейский текст, однако в ней композитор при помощи определённых музыкально-выразительных средств – лейтмотив и лейтаккорд Звездоликого, особенности оркестровки (засурдиненная валторна изображает звучание колокола, тяжёлая поступь аккордов у деревянных и медных духовых, символизирующая вынесение божьего приговора человечеству), тоновая драматургия (смещение центрального тона произведения с на полтона вверх в кульминации) – отражает эсхатологический сюжет, иносказательно претворённый в поэтическом тексте К. Бальмонта. Эсхатологические сюжеты отражены также в музыке кантат «Вавилон» (1944), «Проповедь, притча и молитва» (1961) и «Потоп» (1962). Вместе с кантатой «Звездоликий» они образуют «кватернион» кантат, отражающих эсхатологические сюжеты. Этот аспект в творчестве И. Ф. Стравинского был мало изучен исследователями его творчества. В частности, упоминания об эсхатологических сюжетах в творчестве композитора содержатся в статье И. Я. Вершининой (1992) «Бальмонт и Стравинский», а также в монографиях С. И. Савенко (2001) «Мир Стравинского» и В. В. Гливинского (1995) «Позднее творчество Стравинского», что и обусловило актуальность данного исследования.

Предмет исследования – преломление в кантатах И. Ф. Стравинского эсхатологических сюжетов.

Объект исследования – кантата И. Ф. Стравинского «Потоп».

Достижению цели исследования способствовало решение следующих задач: уточнить жанрово-композиционные особенности кантаты И. Ф. Стравинского «Потоп»; провести анализ всех частей произведения на предмет выявления ритмо-интонационных комплексов, музыкально-риторических формул, особенностей хоровой фактуры и тембровой драматургии, при помощи которых композитор преломляет в музыке библейский эсхатологический сюжет; определить аспекты, которые позволяют И. Ф. Стравинскому претворить в кантате библейскую символику, связанную с эсхатологическим сюжетом о всемирном потопе.

Теоретическая база исследования представлена работами музыковедов, посвящёнными изучению разных аспектов творчества И. Ф. Стравинского (Вершинина, 1992; Гливинский, 1995; Друскин, 2009; Куранова, 2017; Лукашова, 2015; Савенко, 2001; Ярустовский, 1982).

Обсуждение и результаты

Последним сочинением И. Ф. Стравинского в жанре кантаты является «Потоп» для большого симфонического оркестра, чтеца, хора, солистов и танцоров, созданный в 1962 г. по заказу американской телевизионной компании CBS (Нью-Йорк). Как и «Проповедь, притча и молитва», «Потоп» принадлежит к додекафонному периоду творчества композитора. Интересна жанровая трактовка этого произведения. Сам композитор предпосылает партитуре подзаголовок «музыкальная драма». Исследователь творчества И. Ф. Стравинского Б. М. Ярустовский (1982, с. 261) в своей монографии «Игорь Стравинский» называет её кантатой-аллегорией. Музыковеды С. И. Савенко (2001) и Е. Н. Лукашова (2015, с. 156) относят произведение Стравинского к новым микстовым жанрам наряду с Симфонией псалмов, *Santicum sacrum*, «Авраамом и Исааком», «Introit» памяти Т. С. Элиота. Зарубежные исследователи Р. Влад и Н. Йерс находят генетические связи жанра «Потопа» с «Байкой про Лису», «Историей солдата» (Гливинский, 1995). Музыковедом Ю. А. Курановой (2017, с. 156) установлены связи со средневековой мистерией. На эти же связи указывает ещё раньше Гливинский (1995, с. 135) в своей монографии «Позднее творчество И. Ф. Стравинского». В нашем дальнейшем анализе мы будем опираться на жанровое определение, данное исследователями Савенко и Лукашовой, как на наиболее полное.

Для своего произведения помимо собственно библейского текста (книга Бытия) на английском языке и английских текстов мистерий (Йоркского и Честерского циклов) композитор избирает и фрагмент латинского молитвенного текста «Te Deum», о чём свидетельствует надпись на титульном листе партитуры. Выбор текстовых первоисточников определил полиязычие всего произведения. Латинский молитвенный текст «Te Deum» в «Прелюдии» и «Завете радуги» обрамляет библейские тексты и тексты мистерий на английском языке в композиции кантаты. Интересно отметить, что текст всего произведения заканчивается теми же словами, с которых оно начиналось: использованный в произведении фрагмент текста «Te Deum» в «Завете радуги» дан от конца к началу (от слов «Sanctus» к «Te Deum»). Таким образом, композиция замыкается по принципу круга, как на уровне текста, так и в самой музыке, о чем мы еще скажем далее. Круг в христианской традиции символизирует вечность и цикличность неба (Настольная книга..., 1985, с. 187). Вполне вероятно, что композитор применил такое замыкание сознательно.

После «Вавилона» (1944) и «Проповеди, притчи и молитвы» (1961) это второй в жанре кантаты опыт обращения непосредственно к библейскому тексту. Многие роднит эту кантату с «Вавилоном». Как и «Вавилон», «Потоп» написан на эсхатологический библейский сюжет. От «Вавилона» унаследованы трактовка голоса Бога (двухголосие мужских голосов), а также игровое и изобразительное начала в кантате, на которые указывает М. С. Друскин: «Изобразительное начало вызвало обогащение партитуры экзотическими инструментами – введены три тамтама, ксилофон-маримба, большой барабан... рояль, арфа, челеста» (2009, с. 274).

Кантата состоит из семи частей – «Прелюдия», «Мелодрама», «Строительство ковчега» (хореография), «Каталог животных», «Комедия», «Потоп» (хореография), «Завет радуги», которые следуют друг за другом без перерыва. Части «Потопа» объединяются в три смысловых блока: «Прелюдия» и «Мелодрама», повествующие о сотворении мира и грехопадении человека, составляют первый блок, второй обрамлён двумя хореографическими

номерами – «Строительство ковчега» и «Потоп». Третий блок, состоящий из одного, последнего, номера и повествующий о покаянном умиротворении и прощении, представляет собой почти точную зеркальную репризу первого номера (Друскин, 2009, с. 247).

В «Прелюдии» рассказывается о сотворении мира. Здесь композитор прибегает к методу выборочного цитирования библейского текста, позволяющего в сжатом виде изложить сюжетную линию. В сквозном развитии этой части прослеживается членение на несколько разделов: первые такты «Хаоса», следующая за ними восходящая линия от кларнетов к флейтам, названная композитором «Лестницей Якова», речь чтеца на фоне оркестра, голос Бога (двухголосие солирующих басов), соло тенора (Люцифер, затем Сатана). Для музыкальной характеристики «Хаоса» композитор избрал квартетные созвучия, «разбросанные» по всей оркестровой ткани. Однако при более внимательном рассмотрении этого эпизода можно увидеть начальные звуки 12-тоновой серии, которая появится впоследствии и которая становится «строительным материалом» всей кантаты. Появление в музыке «Хаоса» начальных звуков серии неслучайно и воспринимается как присутствие божественного начала, предвещающее сотворение мира. Музыка «Хаоса» завершается проведением темы «Лестницы Якова». Следующий за ней «удар колокола» – аккорд у валторн, фаготов и контрафагота в низком регистре – знаменует начало творения. Начинается хоровой эпизод “Te Deum”, где впервые полностью в хоровой партии излагается 12-тоновая серия.

Додекафония в «Потопе» символизирует организующее начало, Вселенский порядок. В контексте сюжетной линии «Прелюдии» додекафония становится символом творения. Именно поэтому композитор впервые излагает серию полностью в исходном виде в момент вступления хора “Te Deum”. Такое решение тем более актуально для разворачивания сюжетной линии кантаты, если вспомнить, что число 12, составляющее количество звуков серии, символизирует духовную полноту и гармоническую завершенность (Настольная книга..., 1985, с. 18).

Хоровой эпизод “Te Deum” определён самим композитором как «пьеса, которая звучит “византийски” (для меня) и которая в некоторой степени, но по чистому совпадению напоминает хорошо известное византийское пение» (Цит. по: Гливинский, 1995, с. 138). Вполне возможно, хоровой эпизод “Te Deum” символизирует хор ангелов, которые «громогласно возносили хвалу» (Иов. 38:7). Каждая строфа латинского молитвенного текста (в основе хора – фрагмент канонического текста мессы) – до слов “Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth” – завершается аккордами у струнных, отдалённо напоминающими колокольный звон. Эффект звона у струнных подчёркивается приёмом исполнения *sul ponticello* при динамике *sf*. Первая и последняя строфы латинского молитвенного текста завершаются аккордовыми «перезвонами»: аккорд с октавными флажолетами у виолончелей и первых и вторых скрипок, сменяемый аккордом у валторн, фаготов и контрафагота в низком регистре в первом случае, и аккорд с флажолетами у струнных, сменяемый аккордом у рояля и арфы – во втором. «Удары колокола» на протяжении всего хорового эпизода повторяются шесть раз, символизируя шесть дней творения. Шесть «ударов колокола» сопровождают рассказ чтеца, говорящего о сотворении мира и первого человека. В этом эпизоде в момент повествования о сотворении человека впервые появляется голос Бога – дуэт басов. Благодаря «раздвоенности» звучания голоса Бога композитор создаёт деперсонализированный образ Создателя (Гливинский, 1995; Куранова, 2017). Вокальная партия Бога сопровождается «громовыми раскатами» больших барабанов, символизирующими «молнии, голоса и громы», исходящие от престола Бога (Откр. 4:5). Изложение серии в преобразованиях – основной вид и его ракоход в нижнем голосе, ракоход и инверсия в верхнем – образуют замкнутое построение: «музыкальная речь» Бога заканчивается тем же звуком, с которого началась. Таким образом, здесь снова прослеживается связь с символикой круга, обозначающей вечность и мировой прядок.

В момент в речи Бога, где говорится о Люцифере, композитор применяет диатоническую ротацию, смещая первый звук серийного ряда в конец. Таким образом, композитор зашифровывает в графической записи образ личности, противоположной Богу. На этот факт указывает и Ю. А. Куранова (2017, с. 163) в своей диссертации. В эпизоде монолога Люцифера (соло тенора), превращающегося затем в Сатану, композитор применяет инверсию основного вида серии, что символизирует превращение падшего ангела в Сатану и момент низвержения его в Ад.

«Мелодрама» делится на два эпизода – сцена в Раю (искушение Евы Сатаной) и диалог Бога и Ноя, где Бог даёт Ною задание построить ковчег, которые связываются между собой монологом Рассказчика. В эпизоде соблазнения Евы в партии валторн излагается инверсия основного вида серии, становящаяся характеристикой Сатаны. В вокальной партии Сатаны и Рассказчика, говорящего от имени Евы, композитор применяет технику нотированной декламации. Таким образом, композитор воплощает идею о том, что «небожители должны петь, в то время как обитатели земли должны только говорить» (Гливинский, 1995, с. 141). Напомним, что партии Ноя, его жены и сыновей, Глашатая разговорные.

Монолог Рассказчика, связывающий между собой сцену в раю и диалог Бога и Ноя и повествующий об изгнании Адама и Евы из рая, сопровождается «ударами колокола», аккордами у струнных и меди. По определению самого композитора, это «аккорды проклятия» (Цит. по: Гливинский, 1995, с. 143), они символизируют изгнание из рая. Вслед за «аккордами проклятия» у первого фагота проводится фрагмент темы «лестницы Якова», который в данном контексте может быть трактован как «мотив нисхождения» – Адам и Ева изгнаны из рая.

Следующий эпизод «Мелодрамы» – диалог Бога и Ноя – делится на три раздела. В первом разделе в момент речи бога у тремолирующих струнных возникает хроматическая фигура – восхождение от *c* к *g* и замыкающее его нисхождение от *g* к *c*. Она вновь отсылает нас к символике круга как к одному из символов Бога, не имеющего ни начала, ни конца. Символично также и то, что эта фигура повторяется здесь трижды –

как символ триединства Бога в христианской традиции. Приём игры *sul ponticello* при динамике *p* создаёт эффект сияния – Бог появляется перед Ноем в сиянии своей славы. Каждый раздел диалога завершается ответной репликой Ноя, сомневающегося в том, что сможет выполнить поручение Бога. В первый раз реплика Ноя (“Oh, mercy Lord! What may this mean?” / «О, помилуй, Господь! Что все это значит?») звучит без поддержки оркестра. Однако следующие две реплики Ноя поддерживаются тремолирующими аккордами у высоких струнных с восходящей хроматической фигурой и с замыкающей её нисходящей (вновь аллюзия на символику круга), что можно воспринимать как приближение человека к Богу. В ещё большей степени это ощущается в момент завершающей «Мелодраму» реплики Ноя (“Thy hiding, Lord, I shall fulfil” / «Твою просьбу, Господь, я исполню»), которая получает здесь ритмическое оформление и условную звуковысотность (Sprechstimme). Поддерживающие заключительную реплику Ноя три аккорда у гобоев, кларнета и валторн, воспроизводящие первые звуки серии в её инверсионном варианте и имитирующие колокольное звучание, также призваны подчеркнуть богоизбранность Ноя, его отчуждённость от мира грешников, который вскоре должен погибнуть, что соответствует библейскому эсхатологическому сюжету.

«**Строительство ковчега**» (тт. 248-334) представляет собой, как было указано выше, хореографический номер. Напомним, что в произведении таких номеров два – «Строительство ковчега» и «Потоп». В «Строительстве ковчега» снова появляется серия, от которой композитор «отходит» в «Мелодраме». Так, первые аккорды воспроизводят серийный ряд в его исходном виде. «Разбросанные» по разным регистрам, тембрам, эти аккорды напоминают об аккордах «Хаоса» из начала «Прелюдии», но теперь это «организованный» хаос – работа людей, руководимая Богом (“I shall guide thee in all thy work”). Использованная композитором пуантилистическая техника в оркестровой ткани связана со звукоизобразительностью. Здесь можно услышать подражание стуку молотка, визгу рубанка. В то же время композитор говорил: «Ковчег столь же нереален, как и Троянский конь» (Стравинский, 1971, с. 77).

Эта часть кантаты имеет сквозную структуру, которая выстраивается путём гексахордно-ротационных образований серийного ряда. Исследователь творчества И. Ф. Стравинского В. В. Гливинский выделяет две фазы в развитии «Строительства ковчега», которые выстраиваются на основе преобразований серийного ряда. Первая фаза, по Гливинскому, длится с 248 т. по 294 т. и представляет собой ряд гексахордно-ротационных преобразований основного вида серии (всего восемь). Во второй фазе (тт. 294-334) Стравинский помимо приёмов серийного развития применяет также аккордовые педали, которые образуются при помощи «наслаивания» соседних звуков серии, на что указывает В. В. Гливинский (1995, с. 143-144). Преобладание основного вида серии здесь помимо организующего начала может восприниматься также как и символ богоизбранности Ноя. Это подкрепляется тем, что в проведение серийного ряда «вкрапляются» восходящие мотивы темы «Лестницы Якова» (тт. 266, 287, 297). Эта часть завершается троекратно повторённой аккордовой фигурой поема, символизируя окончание работы по строительству ковчега и одновременно окончательность вынесенного Богом приговора грешному человеческому миру. Этой же фигурой завершится и «Комедия», предшествующая «Потопу» и приобретающая именно этот смысл.

В «**Каталоге животных**», также построенном на материале серийного ряда, композитор вкрапляет в музыкальную ткань фрагменты темы «Лестницы Якова» (тт. 344, 364, 368-370). Появление здесь этой темы, наряду с проведением серийного ряда преимущественно в основном виде, воспринимается как символ надежды на возрождение жизни после потопа на земле, очищенной от греха. Напомним, что «Лестница Якова» символизирует связь неба с землёй, ещё один элемент, указующий на богоизбранность Ноя.

«**Комедия (Ной и его жена)**» следует за «Каталогом животных» без перерыва. Драматургически эта сцена напоминает диалог Бога и Ноя в «Мелодраме». В этом диалоге Ной выполняет функцию провозвестника воли Бога, как это было в предыдущем номере, т. е. ту функцию, которую в «Мелодраме» композитор поручает партии Бога. Здесь снова, как и в окончании «Мелодрамы», в партии Ноя появляется ритмизованная декламация с весьма условной интонационной линией (аллюзия на технику Sprechstimme). Ритмизованная декламация с такой же условной интонационностью появляется также и в партии Жены Ноя как символ предначертанности её судьбы: воля Бога будет исполнена в любом случае. На это указывает и проведение начальных фрагментов темы «Лестницы Якова» в оркестровой партии (первый фанго) во время её ответных реплик. Мотивы «Лестницы Якова» звучат и в тот момент, когда Жена Ноя входит в ковчег (т. 388). Примечательно, что именно здесь проходит точка золотого сечения всего произведения.

«**Потоп**» – второй хореографический номер в кантате. Это кульминация всего произведения, олицетворяющая момент исполнения вынесенного Богом приговора погрязшему в грехе человечеству, смысловый центр кантаты. Так же, как «Строительство ковчега», эта часть кантаты построена на преобразованиях серии. Исследуя преобразования серийного ряда, В. В. Гливинский отмечает преобладание зеркальных и ракоходных форм серии. На их основе композитор выстраивает в этой части зеркально-ракоходную структуру целого (Гливинский, 1995, с. 144). 427 такт служит границей, после которой весь предшествующий музыкальный материал излагается в ракоходном движении, так что музыку этой части замыкает та же фигура, которая её открывала, – пассажи у трёх флейт, маримбы и рояля, изображающие вспышки молний. Музыка «Потопа» возвращается к исходной точке, снова отсылая нас к символике круга. Всё это соответствует моменту библейского текста, где говорится, что земля была затоплена полностью. Так завершается «малый круг» действия кантаты, связанный с исполнением замысла Бога по очищению земли от греха.

«**Завет радуги**» – финальная часть кантаты, представляет собой некое подобие зеркального отражения «Прелюдии». Круг прежней грешной жизни на земле замыкается, и открывается новый круг новой жизни на очищенной земле: музыка возвращается к своей исходной точке. Ею оказывается тема «Лестницы Якова», выполняющая в произведении роль лейттемы. Она проводится в своем первоначальном виде, завершая произведение.

В последней части кантаты можно выделить шесть разделов – Диалог Бога и Ноя, музыка «Хаоса», «Лестница Якова», реплика Сатаны, хор «Sanctus» и снова «Лестница Якова».

Диалог Бога и Ноя открывает последнюю часть кантаты. Речь Бога неизменно звучит на громоподобном фоне литавр. В партии Бога также проходит серийный ряд в его основном, исходном виде, что может восприниматься как символ неизменной сущности Бога. Партия Бога поддерживается контрапунктом флейт, которые проводят серию в обращении, символизируя свет радуги – знак, который даёт Бог в обещание того, что Земля больше не будет затоплена.

Ответная реплика Ноя поддерживается аккордовыми педалями серийного происхождения в оркестре. По тексту эта реплика является продолжением речи Бога. Ной становится провозвестником воли Бога, как бы берёт на себя Его функцию. В партии Ноя сохраняется ритмизованная декламация.

Далее следует эпизод, в начале кантаты символизировавший «Хаос». Композитор излагает музыку «Хаоса» почти без изменений, в сокращённом варианте. В данном контексте этот эпизод символизирует «творение заново», становясь «музыкальным комментарием» к предшествующей реплике Ноя: «Сыновья с вашими женами плодитесь и размножьтесь в ваших потомках. Затем каждый из ваших детей женится. И поклоняйтесь Богу. Все звери и птицы размножатся и мир возродится». Музыка «Хаоса», как и в «Прелюдии», завершается проведением темы «Лестницы Якова».

В следующей затем реплике Сатаны содержится предсказание о будущих грехах человечества и об искупительной жертве Иисуса Христа. В его партии серийный ряд излагается в обращённом виде, символизируя, что так же, как неизменна сущность Бога, неизменна и сущность Сатаны.

Реплика Сатаны перерастает в декламацию теще, в партии которого говорится о благословении Бога. Следующий затем хор «Sanctus» знаменует начало нового жизненного круга на новой очищенной от греха Земле. Хор «Sanctus» и в музыкальном, и в поэтическом отношении представляет собой ракоходный вариант хора «Te Deum» из прелюдии. «Лестница Якова», завершающая хор, одновременно завершает и всё произведение, символизируя надежду на то, что Земля будет окончательно очищена от греха, надежду, которую даёт искупительная жертва Христа, о которой говорилось в последней реплике Сатаны. Так композитор замыкает «большой драматургический круг» произведения.

Заключение

Таким образом, композитор претворяет библейскую символику, связанную с эсхатологическим сюжетом о всемирном потопе, в музыке кантаты через следующие аспекты:

1. Музыкальная символика – темы-символы (музыка «Хаоса», «Лестница Якова»), риторические фигуры (поэма в «Строительстве ковчега», «Комедии»).
2. Особенности оркестровки и тембровой драматургии – «громогласные раскаты» литавр, высокие струнные *sul ponticello tremolo*, сопровождающие партию Бога, аллюзия на колокольные удары в партии оркестра.
3. Символика числа – 12 звуков серии – символ божественного, созидательного начала (серия в основном виде) и дьявольского, разрушительного (серия в инверсии в партии Люцифера в номере «Мелодрама» и в партии оркестра в номере «Потоп»).
4. Внемузыкальная символика – символика круга: «божественное сияние», изображаемое фигурой у струнных *tremolo sul ponticello*; ракоходное движение во второй половине номера «Потоп», замыкающее его тем же звуком, с которого он начался, что отражает момент библейского текста, где говорится, что земля была затоплена полностью.

Источники | References

1. Вершинина И. Я. Бальмонт и Стравинский // Музыкальная академия. 1992. Вып. 4.
2. Гливинский В. В. Позднее творчество Стравинского: монография. Донецк: Донеччина, 1995.
3. Друскин М. С. Собрание сочинений: в 7-ми т. / ред.-сост. Л. В. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2009. Т. 4. Игорь Стравинский.
4. Куранова Ю. А. Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского: дисс. ... к. иск. М., 2017.
5. Лукашова Е. Н. Жанровая панорама духовных произведений И. Ф. Стравинского // Научные исследования и разработки молодых ученых. 2015. Вып. 5.
6. Настольная книга священнослужителя: в 8-ми т. М., 1985. Т. 4.
7. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001.
8. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971.
9. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Л.: Музыка, 1982.

Информация об авторах | Author information



Нестерова Иулиания Андреевна¹

¹ Луганская государственная академия культуры и искусств им. М. Матусовского



Nesterova Iulianiya Andreevna¹

¹ Matusovsky Luhansk State Academy of Culture and Arts

¹ nesterova.uljana2015@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.09.2023; опубликовано online (published online): 31.10.2023.

Ключевые слова (keywords): И. Ф. Стравинский; эсхатологические сюжеты; кантата «Потоп»; музыкальное искусство второй половины XX века; библейская символика в музыке; I. F. Stravinsky; eschatological plots; cantata “The Flood”; musical art of the second half of the 20th century; biblical symbolism in music.