

На правах рукописи



КУРАНОВА Юлия Александровна

**МОДУС МИСТЕРИАЛЬНОСТИ
В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ И. Ф. СТРАВИНСКОГО
(«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ», «ПЕРСЕФОНА», «ПОТОП»)**

17. 00. 02 Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2017

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Валькова Вера Борисовна

Официальные оппоненты: **Коробова Алла Германовна**
доктор искусствоведения, профессор,
Уральская государственная консерватория
имени М.П. Мусоргского,
профессор кафедры теории музыки

Насонов Роман Александрович
кандидат искусствоведения, доцент,
Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского,
доцент кафедры истории зарубежной
музыки

Ведущая организация: Красноярский государственный институт
искусств

Защита диссертации состоится 21 ноября 2017 г. в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <http://www.gnesin-academy.ru/node/22723>

Автореферат разослан « » _____ 2017 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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

Тенденция к воссозданию обеих разновидностей мистерии обозначилась в творчестве многих композиторов, в том числе и И. Стравинского. Впервые он обращается к ней в балете «Весна священная» (1913). По завершении сочинения композитор сразу заявляет о его мистериальной направленности: «Мною закончена мистерия под названием “*Le Sacre du Printemps*” (“Весна священная”)...»¹.

В неоклассицистский и поздний периоды творчества Стравинский использует модель мистерии снова. Он создает мелодраму «Персефона» (1934) на основе древнегреческого мифа, уходящего в историю Элевсинских мистерий, а также музыкальное представление «Потоп» (1962), в которое включены тексты пьес английских мистериальных циклов XV века.

Широкое распространение моделей мистерии в художественной практике прошлого столетия, а также растущее внимание современного музыковедения к их изучению, обусловило актуальность избранной в настоящей диссертационной работе темы, которая в предлагаемом ракурсе не становилась до сих пор предметом специального исследования.

Степень разработанности темы. Интерес к мистерии в музыковедении, как зарубежном, так и отечественном, активизировался в 1970-80-е годы XX века. Он был связан, прежде всего, с изучением творчества Р. Вагнера (Р. Дониингтон, В. Константинова, А. Л. Порфирьева и т.д.). В это время в свет

¹ Стравинский И. Ф. Публицист и собеседник. М., 1988. С. 9.

выходит работа Г. С. Алфеевской, где впервые поднимается проблема воплощения мистерии в музыке Стравинского².

В 90-х годах прошлого столетия с точки зрения мистериальности изучаются, главным образом, сочинения А. Н. Скрябина (К. В. Барас, Т. Н. Левая и другие). Мистериальные признаки отмечаются и в музыке других композиторов. Черты мистерии в творчестве Н. Н. Каретникова, например, рассматривает А. Я. Селицкий.

В первое десятилетие XXI века и вплоть до наших дней появляется всё больше статей и научных трудов, посвященных проблеме взаимосвязи мистерии и музыки в творчестве самых разных композиторов. Об этом пишут Г. С. Алеева, К. В. Зенкин, Г. Е. Калошина, А. Г. Коробова, Е. Д. Кривицкая, А. Л. Макарова, Ю. А. Монастыршина, А. А. Предоляк, А. А. Ровнер и другие.

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

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

Значительный вклад в изучение средневековой мистерии внесли труды Н. А. Богодаровой, К. Г. Данцингер, А. К. Дживелегова и Г. Н. Бояджиева, В. Ф. Колязина. Работы названных авторов дают возможность получить необходимые знания об этой модели, чтобы осмыслить ее сходства и различия с более древней мистерией.

Исследование творчества Стравинского в аспекте модуса мистериальности во многом предопределено замечаниями ученых, сделанными относительно некоторых его произведений. Важные наблюдения о религиозно-

² Алфеевская Г. С. «Персефона» как образец неоклассического творчества Стравинского // Проблемы музыкальной науки. М., 1975. Вып. 3. С. 280-302.

мистериальной составляющей творчества композитора содержатся в трудах Б. В. Асафьева³, А. А. Баевой⁴, Т. Н. Левой⁵, Р. А. Насонова⁶, Б. М. Ярустовского⁷, Т. Левиц⁸ и других.

В работе над диссертацией учитывались также труды, ставшие классическими в музыкальной науке и определившие методологическую базу для анализа произведений Стравинского. В числе них монографии И. Я. Вершининой, М. С. Друскина, С. И. Савенко, В. В. Смирнова, Р. Тарускина. Отдельную группу исследований, привлекаемых в диссертации, составили работы, в которых освещаются стилевые характеристики творчества Стравинского. Это статьи о гармонии, форме, ритме Л. С. Дьячковой, В. Н. и Ю. Н. Холоповых и других.

Цель настоящей работы – выявить закономерности воплощения модуса мистериальности в музыкально-театральных произведениях Стравинского.

Основные задачи исследования:

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

Объектом исследования избраны музыкально-театральные сочинения Стравинского.

³ Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л., 1974. С. 38.

⁴ Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. М., 2009. С. 134, 238; Баева А. А. «Слышать музыку глазами» : взаимодействие искусств в театре И. Стравинского. М., 2015. С. 66-67.

⁵ Левая Т. Н. «Весна священная» и метаморфозы русского скифства // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 1 (20). С. 48-57.

⁶ Насонов Р. А. По следам «народной веры» («Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии Н. А. Римского-Корсакова и «Свадебка» И. Ф. Стравинского // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 3. С. 121-135.

⁷ См. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Л., 1982. С. 111, 199, 202, 204.

⁸ Levitz T. *Modernist Mysteries* : Perséphone. Oxford and New York, 2012. 680 p.

Предмет исследования – модус мистериальности в музыкальном театре композитора.

Ограничения предмета исследования. Изучение мистерии подразумевает ряд проблем, которые сами по себе могут стать отдельной темой для исследовательской работы. Большинство из них составляет предмет общего гуманитарного знания, выходящий за рамки музыкальной науки. Среди них – взаимосвязь мистерии и религиозно-духовного ритуала, мистерии и мифа, а также мистерии и литургического действия. Решение этих вопросов заведомо неосуществимо в одном музыковедческом исследовании. Вместе с тем, без обращения к ним раскрытие темы окажется невозможным. В отношении указанных проблем, автор, опираясь на существующие разработки других областей науки, лишь обозначает свою точку зрения, которой и придерживается в своей диссертации.

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

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

мистериальности». Обращение к нему по аналогии с «модусом пасторальности» А. Г. Коробовой⁹ вызвано рядом причин. Термин «модус» (в музыкознании впервые разработанный Е. В. Назайкинским) позволяет выйти за строгие рамки понятия «жанр», подразумевающего достаточно жесткие критерии, которым мистерия XX века не отвечает. Как указывает А. Г. Коробова (имея в виду пастораль), в современной теории жанров «преобладает тенденция совмещать понятие жанра с новым понятием модуса..., под которым чаще всего понимается особое, характерное для пасторали содержательное наклонение и эмоциональная направленность, способные проявляться и вне жанра пасторали»¹⁰. В такой же ситуации находится и феномен мистерии, проявляясь в разножанровых сочинениях музыкального театра XX столетия.

Коробова также выделяет понятие «пасторальность» как производное от породившего его жанра. Следуя этой логике, можно ввести и понятие «мистериальность». Оно обозначает «особое качество художественной выразительности»¹¹, которое сформировалось на основе мистерии, но со временем автономизировалось (наподобие, как пишет Коробова, вальсовости, песенности и т.п.). Таким образом, «мистериальность» подразумевает расширенную, «околожанровую» область или ««распредмеченную» жанровость»¹². Соединение понятий «модус» (по Назайкинскому – «целостное, конкретное по содержанию <...> художественно опосредованное состояние»¹³) и «мистериальность» образуют понятие «модус мистериальности», которому можно дать следующее определение: *связанный с представлениями о феномене мистерии комплекс свойств (специфический модус выразительности), обособившийся от самого этого феномена и реализуемый в произведениях разных музыкальных жанров*. Введенное понятие дает новые возможности в решении проблемы жанрового статуса мистерии применительно к творчеству Стравинского и к музыкальному театру XX века в целом.

В связи с поставленной целью автор опирается на выведенные из авторитетных исследований архетипические и отличительные признаки двух

⁹ Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции : к теории и истории жанра. Екатеринбург, 2007. 656 с.

¹⁰ Там же. С. 26.

¹¹ Там же. С. 30.

¹² Там же.

¹³ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 2010. С. 239.

разновидностей мистерии. Напомним, что под архетипом К. Г. Юнг понимал некий «первообраз» или «первичные схемы образов, воспроизводимые бессознательно и априорно формирующие активность воображения, а потому выявляющиеся в мифах и верованиях, в произведениях литературы и искусства, в снах и бредовых фантазиях»¹⁴. Аналогично этому толкованию, *архетипическими признаками мистерии* предлагается считать *ее первичные и неизменные черты*, имеющие *вневременной (внеисторический) характер*, которые *воссоздаются (намеренно или бессознательно) в самых различных вариантах мистериальных сочинений*. В этом смысле архетипические черты мистерии *оказываются* одновременно *общими для двух ее разновидностей* – языческого священнодействия древности и средневекового жанра западноевропейского религиозного театра. Понятие «общее» заменено на «архетипическое» с целью подчеркнуть имманентные человеческому мышлению глубинные исторические истоки мистерии. Таким образом, оппозиция «общее – индивидуальное» заменена с определенными исследовательскими целями на оппозицию «архетипическое – специфическое (отличительное, конкретное)».

Изучение мистерии невозможно без обращения к *категории «ритуал»*. Религиозные ритуалы как совокупность символических действий, направленных на достижение определенной высокодуховной цели, входили в мистирию Древнего Востока и Древней Греции. Их соблюдение обеспечивало, по представлениям предков, установление порядка в обществе, природе и всей Вселенной. Ритуал здесь проявляется на разных уровнях рассмотрения: мистерия сама по себе может быть истолкована как ритуал, и в то же время она способна включать в себя отдельные ритуалы, заявляющие о себе на другом, более частном уровне. Связь мистерии с ритуалом сохраняется в любых ее производных вариантах, в частности, и в мистериальных произведениях Стравинского.

¹⁴ Аверинцев С. С. Архетипы [Электронный ресурс] // Мифы народов мира : энциклопедия в 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 110-111. Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/myth/archetype.htm> (дата обращения: 18.05.2017).

Необходимо также оговорить, что понятия «ритуал» и «обряд» в диссертации применяются в значении синонимов, согласно точке зрения А. К. Байбурина¹⁵.

Для осуществления задач нашей работы целесообразно обратиться к понятию «*литургия*», которое также имеет прямое отношение, как к мистерии, так и к понятию «религиозно-духовный ритуал». У древних греков литургией (с греческого – «общее дело») назывались повинности зажиточных граждан Афин (не только денежные). Наиболее тягостной была та, что связана с организацией мистерий в честь Диониса¹⁶. С утверждением христианства как одной из мировых религий, словом «литургия» стали именовать богослужение. Проведение подобных служб послужило истоком для рождения в эпоху Средневековья религиозного театра и, в первую очередь, мистерии христианской разновидности. Литургический компонент, связанный с идеей служения высшему началу, Богу, является неотъемлемой частью произведений Стравинского, наделенных модусом мистериальности. Он понимается в значении свойств музыки, сложившихся в церковной традиции и вобравших в себя воплощенные в звуке особенности литургического действия.

Мистерия имеет неразрывную взаимосвязь и с *мифом* как системой представлений о Бытии, о его происхождении и законах. Это обусловлено ее генезисом. С самого начала своего существования мистерия воспроизводила миф об устройстве мира и Космоса¹⁷. Сам по себе миф не подразумевает мистериальность, но он является ее непременным компонентом. Отражение поэтики и логики мифа в либретто и музыке произведений Стравинского – одно из важнейших проявлений модуса мистериальности и необходимое условие его реализации.

Материалом исследования являются балет «Весна священная», мелодрама «Персефона» и музыкальное представление «Потоп». Рассматриваются только те произведения, на мистериальность которых

¹⁵ Байбурина А. К. Ритуал в традиционной культуре : структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. 240 с.

¹⁶ См. Латышев В. В. Очерк греческих древностей [Электронный ресурс]. СПб., 1897-1899. URL: <http://centant.spbu.ru/sno/lib/lat/1/3-25-3.htm> (дата обращения: 21.02.2016).

¹⁷ См. Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2005. 224 с.; Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. М., 1990. С. 636-637.

композитор указал сам (в литературном наследии, а также в партитурах своих сочинений).

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

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

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

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

Герменевтический подход к анализу текста способствует выявлению в художественной концепции произведений Стравинского скрытых смыслов, связанных с модусом мистериальности, а также их толкованию. Изучение феномена мистерии с позиции двух ее основных разновидностей осуществляется на основе приемов компаративного анализа. Метод

компаративистики является также главенствующим при анализе либретто сочинений и его первоисточников. Обобщению научных представлений о мистерии и конкретизации ее наиболее характерных признаков служит структурно-семиотический анализ. Он же лежит в основе анализа вербального и невербального текстов произведений Стравинского с точки зрения их взаимосвязи с мифопоэтической логикой.

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

Положения, выносимые на защиту:

1. Модус мистериальности проявляется в особенностях либретто и музыкальной драматургии произведений Стравинского;

2. В концепции сочинений модус мистериальности обнаруживается через ряд выделенных в диссертации взаимообусловленных архетипических идей;

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

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

5. Произведения Стравинского отражают эволюцию его мистериального творчества;

6. Модус мистериальности допускает широкое поле его художественных истолкований.

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

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

Структура работы включает Введение, четыре главы, Заключение, библиографию, список иллюстративного материала и три приложения. В первой главе рассматриваются вопросы, связанные с историей мистерии и теоретическими представлениями о ней. Вторая глава посвящена рассмотрению черт мистерии архаической разновидности в балете «Весна священная». Третья глава направлена на выявление признаков языческой и христианской моделей мистерии в «Персефоне». Четвертая глава освещает черты средневековой мистерии в «Потопе». Заключение содержит итоги проведенного исследования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении формулируются цель и задачи диссертации, а также определяются понятийный аппарат и методологические основы работы.

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН МИСТЕРИИ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР XX ВЕКА

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

Модус мистериальности составляет ряд архетипических идей. Это:

- идея веры в надличностное, абсолютное начало (Бога), управляющее мирозданием, вечным круговоротом жизни и смерти;
- идея установления или поддержания мирового порядка и гармонии;
- идея умирания и воскрешения (возрождения), подразумевающая возвращение к жизни после смерти, а также идея различных положительных трансформаций человеческой души и мира, которые могут выражаться через преображение, вознесение, исцеление, усовершенствование, перерождение и т.п. Этот пункт можно представить в виде концепта «Жизнь-Смерть-Возрождение»;

- идея избранничества и посвящения (инициации), связанная:
 - с испытаниями (жертвенностью) и преодолением;
 - с актами погружения в потустороннюю реальность ради постижения Священного, Божественного начала в чувственной и в «сверхчувственной» формах;
 - с обретением высшего религиозного знания о жизни после смерти.

Названные идеи предполагают следующие архетипические приемы воплощения:

- опора на признаки ритуала, которые могут проявляться:
 - в религиозных символах;
 - через особый способ вокального интонирования на грани пения и возгласания, напоминающий обрядовую заклинательность или произнесение молитвы и др.;
- единство ритуального и театрального начал в контрапунктическом сочетании их составляющих;
- претворение законов мифопоэтической логики, выражающиеся в построении модели мирового порядка, основанной на принципах симметрии, зеркального отражения, бинарных оппозиций, многократной повторяемости и др.

Обозначенные черты являются определяющими для модуса мистериальности и отражают общепринятые представления о мистерии. В это понятие входят также отличительные признаки каждой ее разновидности. Их целесообразно раскрывать в ходе анализа конкретных музыкально-театральных произведений XX века, ориентированных на ту или другую разновидность мистерии, избранной композитором в качестве модели.

1.2 Мистерия в музыкальном театре XX века

В музыкально-театральном искусстве XX столетия создано большое количество произведений, наделенных модусом мистериальности. Примеры можно найти в творчестве М. Штейнберга, В. Д'Энди, Ф. Малипьеро, Н. Катоццо, К. Орфа, О. Респиги, Л. Даллапикколы, Н. Каретникова и других.

Сочиняя мистериальные оперы, композиторы, как правило, избирают в качестве модели одну разновидность мистерии. Довольно редки случаи

реконструкции модели языческого священнодействия. Особые перспективы в такой мистерии видели А. Скрябин и К. Штокхаузен.

Композиторы чаще обращаются к мистерии, разновидность которой сложилась в эпоху Средневековья. Ее специфические признаки базируются, прежде всего, на христианских ценностях и традициях. Произведения, ориентированные на эту модель мистерии, имеют следующие особенности. В них:

- акцентируются идеи сострадания, всепрощающей любви, покаяния, праведности, духовного преображения грешника и т.п.;
- воспроизводятся религиозные обряды, образы-символы, встроенные в христианскую картину мира, а также литургические жанры, сложившиеся в церковной традиции;
- черты мистерии средневековой разновидности проявляются также в использовании жанровых традиций старинных представлений, среди которых повышенное значение имеют зрелищные моменты.

Первым примером достаточно полного воплощения этой модели в искусстве был «Парсифаль» (1882) Р. Вагнера.

Обращение композиторов XX века к мистерии складывается в устойчивую тенденцию. Она оказывается мощным источником творчества, не ограничивающим фантазию художника. Модус мистериальности становится одним из средств композиции. Театральные произведения Стравинского также включены в описанный процесс художественной рефлексии о мистерии.

ГЛАВА 2. БАЛЕТ «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: АРХАИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МИСТЕРИИ

В балете «Весна священная» Стравинскому удалось расширить возможности музыкального искусства. Новаторские идеи затронули и жанровую природу произведения, которая практически во всех сочинениях композитора весьма условна. В ней мы выделяем только мистериальный компонент, ранее не изучавшийся специально.

Сюжет балета¹⁸ складывается на основе нескольких мифологических источников, связанных, прежде всего, с восточнославянскими культами *Ярилы-Солнца* и *Матери-Земли*, то есть мужского и женского начал, без которых невозможна жизнь в природе.

Важная для древней языческой мистерии *идея Возрождения природы* воплощается Стравинским в пасторальном вступлении (Прелюдии). С ней тесно связана *идея Плодородия*, которая по-разному претворяется в произведении. Например, «Весенние гадания» и «Игра умыкания» имеют функцию обрядов свадебного характера. В номерах «Вешние хороводы», «Выплясывание земли» и, в первую очередь, «Поцелуй земли», воспроизводится обряд символического оплодотворения земли.

Ускорить возрождение природы и увеличить плодородие земли должна жизнь молодой девушки. Здесь просвечивают мистериальные *идеи избранничества и жертвоприношения*. Главным выражением этих идей становятся номера «Тайные игры девушек. Хождение по кругам», «Действо старцев – человеческих праотцев», «Великая священная пляска».

Связь балета с законами мифологического текста обнаруживается в особом типе концепции произведения, которая несет в себе мистериальную *идею вечного миропорядка, идею глобального мироустройства*.

Важнейшим признаком *мифопоэтической логики, с которой модус мистериальности неразрывно связан, являются бинарные оппозиции*. Среди них выделим: Всеобщее – Тайное, Женское – Мужское, Радость – Мистический ужас, Свой мир – Чужой мир.

Принцип бинарности обусловил разделение номеров на *всеобщую (общенародную) часть* мистериального действия, объединяющую мужское и женское начала, и *тайную часть*, проводимую девушками. В тайной части древних священнодействий происходило *посвящение*. Так и в балете – во время «Тайных игр девушек» определяется Избранница.

Противопоставление Женского и Мужского начал выявляется в результате соединения культов Матери-Земли и Ярилы-Солнца, при

¹⁸ Анализ сюжета балета опирается на программу сочинения, изложенную Стравинским в статье «Что я хотел выразить в “Весне священной”», а также на либретто Н. Рериха. См. Энтелис Л. А. 100 балетных либретто. М.-Л., 1966. С. 225–227; Савенко С. И. Игорь Стравинский. Челябинск, 2004. С. 51.

воспроизведении обряда оплодотворения Земли Старейшим-Мудрейшим, а также в целом при распределении функций действующих лиц в номерах.

Одним из компонентов архаических мистерий была особая трактовка состояний Радости и Мистического ужаса. Эти эмоциональные полюса не только противопоставляются, но и проникают друг в друга. Назовем в качестве примера тему «Плясок щеголих». Эмоциональная атмосфера отмечена здесь особым, чисто мистериальным качеством – специфической амбивалентностью. Пасторальный колорит музыки постепенно приобретает торжественные тона, смешанные с чувством тревоги. Мистериальная радость всегда чувствует рядом с собой хаос и угрозу гибели¹⁹.

Среди бинарных противопоставлений выделяется оппозиция *Свой мир – Чужой мир*. Это обнаруживается в «Величании избранной» и «Взывании к праотцам». Данные номера несут в себе намек на особый словесный (вербальный) язык мистерии, который в обыденной жизни, как правило, не используется. *Мотив ритуального Слова*, воплощенный в балете инструментальными средствами, метафорически отражает особый способ общения между «этим» и «иным» миром. Величанием отмечается изменение социального положения Избранницы (инициация), ее принадлежность к «чужому» миру, в который она вскоре должна уйти. Комплекс средств, связанный с величанием, составляют особенности народных плачевых и заклинательных интонаций.

Через обряд взывания к праотцам, имеющий отношение к похоронно-поминальному культу предков, устанавливается связь между мирами, что способствует переходу от одного сезона природы к другому, а, следовательно, от Смерти к Жизни. Антифонный принцип звучания (эффект переключки) в этом номере акцентирует пространственный аспект мистерии, идею целостности бытия, заключенной в единстве миров – «своего» и «чужого».

Еще одним важным мифопоэтическим приемом, характеризующим модус мистериальности, является принцип повторности, которым определяется все музыкальное развитие балета. Через него словно материализуется *идея вечного*

¹⁹ Об этом см. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 17.

круговорота жизни и смерти, отражающая закон мирового порядка. Большое значение в показе этой идеи имеет форма, в частности, *вариационная и рондо.*

Итак, в *концепции и сюжете* балета модус мистериальности обнаруживается через основные *архетипические идеи* и *приемы воплощения.*

Специфические проявления модуса связаны с архаической моделью мистерии – календарно-земледельческим священнодействием (их обнаружение важно также и для анализа мелодрамы «Персефона»). Они выражаются:

- в особой трактовке надличностного начала, заключающейся в обожествлении Природы – солнца, земли, весны;
- в идеях возрождения природы и плодородия;
- в особом внимании к обрядам гадания, игры, пляски, посредством которых воплощается идея жертвоприношения;
- воспроизведением особенностей обрядов свадьбы и похорон, концентрирующих в себе идею перехода (инициации) из одного состояния в другое, из одного мира в другой. Бинарные противопоставления здесь имеют особое значение;
- в повышенной роли плясовых ритмо-формул как прообраза ритуального «выплясывания» Бога и др.;

ГЛАВА 3. ВОПЛОЩЕНИЕ МОДУСА МИСТЕРИАЛЬНОСТИ В МЕЛОДРАМЕ «ПЕРСЕФОНА»

3.1 Две модели мистерии: принципы взаимодействия

Мифологический сюжет, когда-то составивший основу для Элевсинских мистерий, а также его христианизация, позволили Стравинскому и либреттисту А. Жиду соединить в одном произведении две модели мистерии.

В сюжете модель античной мистерии проявляется в сохранении основных событий древнегреческого мифа и его действующих лиц²⁰. Авторами условно воспроизведена структура Элевсинских мистерий, с разделением на Тайную часть и посвящением в загадки Смерти (I и II действия сочинения), а также Всенародную часть, прославляющую Возрождение и вечную Жизнь (III действие).

²⁰ Считается, что мифологическое содержание Элевсинских мистерий впервые изложено Гомером в гимне «К Деметре» (VII в. до н.э.). На его основе Жидом была написана пьеса, впоследствии переработанная в либретто мелодрамы.

Признаки средневековой модели мистерии проявляются через христианизацию древнегреческого мифа. Идея добровольного нисхождения Персефоны в подземный мир из чувства сострадания к теням, а не похищение ее Аидом, сближает древнегреческую богиню с образом Христа.

Дополнительные свойства, характеризующие каждую из моделей, обнаруживаются через мотивы-символы – Сна, Видения, Нарцисса, Граната, Света и Зерна. Этот ряд является одновременно и их «точкой схода». Важнейшим из названных мотивов является Зерно, которое у древних греков было символом плодородия, природного увядания и воскресения²¹, а в христианстве олицетворяет истинно крепкую веру, приводящую к вечной жизни²². В тексте Жида обе традиции толкования зерна соединяются в образе Персефоны.

Переплетение языческих и христианских признаков обеих разновидностей мистерии на примере мотивов-символов высвечивает их архетипические (то есть общие) свойства, которые невозможно отнести только лишь к одной из моделей. Они наделяют содержание произведения особым духовным качеством. Его центральной идеей становится *Вечная Жизнь как преодоление Смерти*. Она реализуется у Стравинского посредством устойчивых приемов воплощения духовно-мистического начала, сложившихся в многовековой церковной (христианской) и светской музыкальной практике. Отобранные композитором средства рельефно просматриваются в партии Эвмолпа. В его монологах органично сочетаются античный ораторский пафос и стилистика литургического речитатива.

3.2 Мифопоэтическая логика в художественно-образной системе «Персефоны»

Модус мистериальности в «Персефоне» Стравинского выражается во многом благодаря законам мифопоэтической логики. Они находят отражение в художественно-образной системе произведения²³, которая условно делится на «верх» – живой мир (земной) и «низ» – неживой мир (подземный), на божественные и человеческие образы.

²¹ См. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь : исследование магии и религии. М., 1983. С. 373.

²² Таковы Евангельские притчи о сеятеле, пшенице и плевелах, о зерне горчичном. См. От Матфея, глава 13.

²³ Художественно-образная система представляет собой совокупность поэтических, жанровых, стилевых характеристик образов в их взаимодействии.

Мифологическое мышление композитора проявляется на тематическом уровне. Такие формообразующие приемы, как проращение музыкального материала из интонационного зерна-ячейки, вариантность развития, комбинаторный тип построения разделов формы, то есть слагаемые рассредоточенного тематизма²⁴, связаны с мифологическим законом повторности. Так, например, первый монолог Эвмолпа – строительная основа большинства его сольных эпизодов.

Повторность на расстоянии – связность мифологического текста – организует тематический процесс в крупных разделах, что придает композиции ощущение соразмерности. Например, на значительном удалении друг от друга повторяются фразы и целые эпизоды.

В «Персефоне» Стравинского мифологичность текста проявляется через симметричную структуру отдельных номеров, которая выражается в двухчастных и трехчастных репризных формах, а также в концентрических построениях. Симметричность проявляется также в тематизме и в гармоническом языке произведения.

«Персефона» как пример неоклассического творчества Стравинского является воплощением главенствующих принципов эстетики композитора: преемственность традициям великого прошлого, следование современным тенденциям в искусстве при ярком воплощении собственного стиля. Стремление к Порядку осуществляется приемом «игры с моделью» (выражение А. А. Баяевой), в данном случае – с моделью мистерии.

ГЛАВА 4. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ «ПОТОП»: СРЕДНЕВЕКОВАЯ МОДЕЛЬ МИСТЕРИИ

4.1 Особенности либретто произведения

Музыкальное представление «Потоп» является третьим целенаправленным и осознанным обращением к мистерии в наследии композитора.

²⁴ Рассредоточенный тематизм – это достаточно универсальное средство, обеспечивающее единство музыкальной ткани в произведении. Сама его природа мифологична, как в глубине своей мифологична любая музыка. Однако когда он сочетается с мифологическим сюжетом, символикой, типичными мотивами, симметрией и другими принципами мифологической логики, он приобретает особое значение. Стравинский намеренно культивирует рассредоточенный тип тематизма в тех произведениях, которые связаны с мифом.

Произведение имеет несколько текстовых источников, собранных для либретто Р. Крафтом. Это Книга Бытия, а также Йоркский и Честерский циклы мистерий XV века²⁵. Кроме названных источников в либретто входят тексты гимнов «*Te Deum*» и «*Sanctus*». Сочетание нескольких различных по происхождению текстов отражает характерную для средневекового жанра мистерии особенность.

В либретто «Прелюдии» (I части) входят отрывки Йоркских пьес. На основе пьесы «*The Creation and the Fall of Lucifer*» («Сотворение мира и падение Люцифера») написан эпизод о возникновении и низвержении ангела. Он занимает значительный раздел «Прелюдии» и включает в себя партии Бога «Я сделаю тебя главным, зеркалом моей мощи» (т.116-126) и самого Люцифера «Лучи моего света сияют так ярко, как сам Господь» (т.130-151). Бог создает себе двойника, не пожелавшего быть ему равным и ставшего его антиподом – Сатаной. Образ Сатаны в «Потопе» создается путем выборочного цитирования пьесы «*Man's Disobedience and Fall from Eden*» («Непослушание и грехопадение человека»).

«Каталог животных» (IV часть: т.335-370) и «Комедия (Ной и его жена)» (V часть: т.371-394) базируются на пьесе «*Noah's Flood*» («Ноев Потоп») из Честерского цикла. Подчеркнем, что включение в мистерию комической сцены является характерным ее свойством.

Большую часть «Мелодрамы» (II часть) занимает диалог Бога и Ноя, в котором используются отрывки Честерской пьесы «Ноев Потоп» и пьесы Йоркского цикла «*The Building of the Ark*» («Строительство ковчега»). В диалоге встречается выражение «мой свободный слуга» (т.209), характерное для текстов английских мистерий XV века. Подобными высказываниями стремились сблизить ветхозаветный сюжет с английской действительностью. Ной, как правило, изображался ремесленником²⁶.

В финальной части произведения («Завет Радуги», VII часть), наряду с гимнами «*Te Deum*», «*Sanctus*» и первым стихом девятой главы «Бытия», также

²⁵ Основу для анализа либретто составили тексты английских мистерий XV века, опубликованные на сайте «NeCastro, Gerard. From Stage to Page – Medieval and Renaissance Drama». URL: <http://ummutility.umm.maine.edu/necastro/drama/ntown/> (дата обращения: 21.02.2014).

²⁶ См. Богодарова Н. А. Театр мистерии и город в Англии в XIV – первой половине XV в. (К вопросу о культуре английского средневекового города) // Средние века. М., 1975. Вып. 39. С. 185-187.

использованы тексты обоих циклов мистерий. В последних, включая «Бытие», провозглашается мистериальная идея о Вечной жизни и Возрождении через продолжение рода.

В пьесах обоих мистериальных циклов, к которым обращается Крафт, создавая либретто, есть ремарки с кратким комментарием на латыни к происходящему действию. Они предполагают рассказчика или чтеца, в обязанность которого входило комментировать и повествовать, устанавливая связи между эпизодами и местами действия²⁷. Роль Рассказчика в «Потопе» в этом смысле традиционна.

Итак, в сочинении, составленном из текстов средневековых мистерий, остается принцип полисюжетного представления, свойственный моделируемому жанру. Сочетание нескольких народных и канонических текстов, бытовых и библейских сцен складывается благодаря тонкому обращению с первоисточниками. Стравинский и Крафт максимально им следуют, сохраняя в произведении подлинный мистериальный дух.

4.2 Специфика воплощения модуса мистериальности в музыкальной драматургии

Жанр мистерии, заложенный в либретто «Потопа», находит отражение и в музыкальной драматургии произведения. Здесь важнейшую роль играют архетипические признаки мистерии. К ним принадлежит концепт «Жизнь – Смерть – Возрождение».

В «Прелюдии» музыкального представления, в вокальных эпизодах Бога о сотворении по своему образу и подобию людей и ангела, то есть Адама, Евы (т.83-115) и Люцифера (т.117-126), репрезентируется идея *Жизни. Смерть* грешного мира составляет смысл начального раздела диалога Бога с Ноем (т.180-207) из «Мелодрамы». Идея *Возрождения* человечества раскрывается в «Знамении Радуги», где дается Божий Завет (т.479-489).

Мистериальная триада воплощается и через образ Люцифера. В «Прелюдии» происходит не только рождение ангела, но и его *гибель* (т.130-151), а также *перерождение* в Сатану (т.151).

²⁷ Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу : театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002. С. 62-65; Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 188.

К архетипическим чертам мистерии относится также проявление мифопоэтической логики. Так, например, в ветхозаветном содержании произведения обнаруживается типичный образ мифологического мироздания. Его характеризуют бинарные оппозиции: *Реальный (Земной) мир* с говорящими смертными персонажами – Ноем и его семьей и *Ирреальный мир* с поющими Богом и Люцифером/Сатаной.

Бинарные оппозиции сопровождаются феноменом двойственности. Партию Люцифера до превращения его в Сатану (до т.146) сопровождают низкие струнно-смычковые инструменты, так же как и вокальный эпизод Бога (т.85-100, 102-115, 117-126): Люцифер, по мысли Создателя, должен стать его двойником. В то же время обнаруживается и антитетичность образов, если сравнить начальные интонации героев (т.117-121 и т.130-133). Мелодические интервалы, составляющие серийный ряд первого баса голоса Бога²⁸, встречаются и в партии Люцифера, но даны они словно в отражении кривого зеркала, в искаженном виде.

Противоположность этих персонажей подчеркнута и другими музыкальными приемами. Партия Бога напоминает псалмодический тип пения. Эпизоды с Люцифером/Сатаной напротив, – динамичны, наполнены танцевальной моторикой, что, скорее всего, обусловлено эстетикой средневековых мистерий, где, например, Дьявола или Змия-искусителя представляли в то время средствами танца²⁹.

Законы мифологического текста выявляются в музыке через претворение принципов *повтора, зеркальной симметрии и зеркального отражения*. Многократно используемый прием говорит о его системности и значимости в раскрытие текста. Ярким образцом является, например, вступительный раздел диалога Бога с Ноем (т.181-207). Серийные ряды в партии Бога зеркально отражают друг друга. Обращает на себя внимание и последовательность созвучий, составляющих аккорды струнно-смычковых инструментов³⁰, которая складывается в «палиндром». Отзвучавший ряд аккордов после т.186

²⁸ Партия Бога исполняется двумя басами, звучащими одновременно.

²⁹ Колязин В. Ф. Цит. соч. С. 62, 66, 77.

³⁰ В основе аккордов лежит техника гексахордно-ротационных вертикалей, подробно описанная В. В. Гливинским. См. Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование. Донецк, 1995. С. 71-73.

исполняется в обратном направлении. Обнаруженные выразительные средства акцентируют в тексте важность таких фрагментов, которые высвечивают мистериальную идею о жизни и смерти: «Я Бог, который весь мир сотворил», «Человека, которого Я создал, Я истреблю», а также «Зло не должно распространяться».

«Потоп» Стравинского – еще один ярчайший образец того, как композитор мастерски актуализирует наследие прошлого.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование показало, что музыкально-театральные произведения композитора, избранные в качестве объекта рассмотрения, заключают в себе модус мистериальности. Его признаки обнаруживаются на уровне либретто и музыкальной драматургии сочинений. Модус мистериальности определяется совокупностью архетипических черт, которые свойственны двум наиболее известным историко-культурным разновидностям мистерии. Обязательным мистериальным компонентом изученных сочинений Стравинского выступает архетипический концепт «Жизнь – Смерть – Возрождение», выражающий идею вечного возвращения к жизни после смерти. На уровне либретто сочинений он разворачивается во многом за счет законов мифопоэтической логики и религиозно-духовного ритуала. Среди некоторых законов мифологического текста – бинарные оппозиции, а также принцип многократной повторяемости. Повтор определяет и музыкальное развитие произведений. Признаки ритуала претворяются, например, в использовании канонических текстов и песнопений, в применении особого рода речитаций, таких как псалмодирование; через воспроизведение колокольных звонов и т.д.

Понятие «модус мистериальности» подразумевает также совокупность признаков, разделяющих две разновидности мистерии. Они отражаются в выборе источников сюжета, в структурно-композиционных особенностях и сценографии произведений. Специфические черты древне-языческой модели, например, могут проявляться в идеях, связанных с обрядами календарно-земледельческого культа. Черты средневековой мистерии высвечиваются через прославление религиозных ценностей христиан, среди которых первостепенное значение приобретает сострадание.

Выбранный ряд произведений композитора отражает эволюцию его мистериального творчества. Стравинский постепенно отходит от архаико-античной модели к средневековой, от пантеистической трактовки мистерии к теоцентрической, от языческих идей, связанных с возрождением природы, к христианским идеям о возрождении человечества. Таким образом, композитор переносит акценты с одних специфических черт на другие, сохраняя при этом общие, архетипические признаки.

Изучив особенности претворения модуса мистериальности в сочинениях Стравинского, мы пришли к выводу, что обращение к этому историческому источнику допускает широкое поле его художественных истолкований. Модус мистериальности может проникать в разные по своей жанровой природе произведения (балет, мелодраму, музыкальное представление), а также может существовать в любых условиях воплощения сочинения, будь то сценическая постановка или телевизионная трансляция. Кроме того, составляющие мистериального модуса, ориентированного на признаки двух разновидностей мистерии, проявляются в произведениях с разной степенью очевидности. В сочинении могут преобладать черты одной разновидности мистерии (как в «Весне священной», «Потопе») или органично сочетаться свойства обеих (как в «Персефоне»). При этом выбор средств музыкального языка, с помощью которого модус мистериальности воплощается, может быть различным. Стравинский не ограничивается традиционными приемами тонально-гармонической логики, а широко использует все существующие возможности музыки, в том числе и технику серийного письма. Вместе с тем, музыкальное решение имеет и постоянные признаки. Они, как правило, определяются законами мифопоэтической логики и религиозно-духовного ритуала. Музыкально-театральное творчество Стравинского отражает устойчивую в искусстве XX века тенденцию создания сочинений с мистериальным модусом.

Продуктивным видится выявление модуса мистериальности в других произведениях Стравинского, не рассмотренных в данном исследовании. Например, в опере «Соловей», опере-оратории «Царь Эдип», опере «Похождения повесы».

Предлагаемый термин «модус мистериальности» может употребляться по отношению к жанрам, не связанным с музыкальным театром – например, в

процессе исследования программных симфоний или камерно-инструментальных произведений, наделенных соответствующими качествами. Таким образом, область применения методологии и результатов исследования может значительно расшириться.

Обращение Стравинского к модусу мистериальности во многом обусловлено его религиозным сознанием, в котором органично сочетаются идеи, близкие античному мышлению, а также православной и католической веры. Это дает «ключ» к пониманию всего мистериального творчества композитора.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК

1. Куранова, Ю. А. Особенности воплощения мистерии в либретто музыкального представления «Потоп» И. Ф. Стравинского – Р. Крафта / Ю. А. Куранова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2015. – № 1 (35). – С. 9-13. - 0,6 п.л.

2. Куранова, Ю. А. Мистериальность в «Персефоне» И. Стравинского – А. Жида : специфика воплощения / Ю. А. Куранова // Музыковедение. – 2015. – № 5. – С. 40-44. — 0,4 п.л.

3. Куранова, Ю. А. Модус мистериальности в музыкальном представлении «Потоп» И. Стравинского – Р. Крафта / Ю. А. Куранова // Музыкальная Академия. – 2016. – № 3. – С. 112-118. - 0,7 п.л.

Научные статьи

4. Куранова, Ю. А. Мистерия, мистериальность и современный музыкальный театр : к проблеме теории мистерии / Ю. А. Куранова // Актуальные проблемы искусствоведения : Музыка – Личность – Культура : Сборник по материалам VIII Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2009. – С. 40–45. - 0,3 п.л.

5. Куранова, Ю. А. О жанровом своеобразии «Персефоны» И. Ф. Стравинского / Ю. А. Куранова // Искусство глазами молодых : материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 23-24 апреля 2009 г.; ред. : Н. В.

Винокурова, М. М. Гохфельд, И. В. Ефимова, М. В. Холодова. – Красноярск : Красноярская государственная академия музыки и театра, 2009. – С. 215–217. - 0,2 п.л.

6. Куранова, Ю. А. Музыкально-поэтический мотив Весны в «Персефоне» Стравинского / Ю. А. Куранова // Музыка в современном мире : наука, педагогика, исполнительство : тез. VI междунар. науч.-практ. конф., 29 января, 2010 г.; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т. им. С. В. Рахманинова. – Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2010. – С. 140-143. - 0,2 п.л.

7. Куранова, Ю. А. Монологи жреца Эвмолпа как воплощение мистериальности в «Персефоне» И. Стравинского / Ю. А. Куранова // Искусство глазами молодых : материалы III Международной (VII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 30-31 марта 2011 г. – Красноярск : Красноярская государственная академия музыки и театра, 2011. – С. 151-157. - 0,3 п.л.

8. Куранова, Ю. А. Мистерия XX века : к проблеме жанровой идентификации / Ю. А. Куранова // Исследования молодых музыковедов : сб. статей. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. – С. 110-118. - 0,5 п.л.

9. Куранова, Ю. А. Поэтика и логика мифа в «Персефоне» И. Стравинского / Ю. А. Куранова // Исследования зарубежной и отечественной музыки : Сборник научных статей и материалов / Часть 3. Музыкальное содержание : современный взгляд на вечные темы / Автор-составитель О. В. Шмакова. – Волгоград : ВИИ им. П. А. Серебрякова; ООО «МИРИА», 2013. – С. 130-153. -1,3 п.л.

10. Куранова, Ю. А. Черты мистерии в балете И. Ф. Стравинского «Весна священная» / Ю. А. Куранова // Гнесинская научная школа – XXI век : Сборник трудов 186 (4). – М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. – С. 67-87. - 1,2 п.л.