

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188669

УДК 783.28

**РОЛЬ СЛАВІЛЬНОЇ СЕМАНТИКИ  
В ОБРАЗНО-СМИСЛОВІЙ  
ТА ІНТОНАЦІЙНІЙ КОНЦЕПЦІЇ  
«ПОТОПА» І. СТРАВИНСЬКОГО**

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна  
Кандидат педагогічних наук, докторантка,  
ORCID: 0000-0002-6310-8276,  
e-mail: angelikatatarnikova75@gmail.com,  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової,  
вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна, 65023

Мета статті – виявлення інтонаційно-сислової специфіки відтворення образів хваління-славослів'я в концепції «Потопа» І. Стравинського. Актуальність теми визначена ключовою роллю творчої фігури І. Стравинського для культури ХХ ст. та затребуваністю його спадщини в сучасній виконавській практиці. Композитор не тільки відкрив нові горизонти в музичному мистецтві, але й узагальнив таку найважливішу якість культурної парадигми епохи, як стильове різноманіття. Твори автора, особливо пізнього періоду, та їх духовна складова і нині потребують ґрунтовного дослідження в сучасному мистецтвознавстві. Методологічна основа роботи базується на інтонаційній концепції музики в аспектах стилістичного й етимологічного аналізу, а також на міждисциплінарному й історико-культурологічному підходах, що дають змогу виявити духовні та жанрово-інтонаційні особливості трактування славильної семантики в зазначеному творі композитора. Наукова новизна. Уперше узагальнено духовно-сислово, жанрово-інтонаційну та драматургічну роль поезиї *Te Deum* та *Sanctus* в композиційному цілому містеріального задуму «Потопа» І. Стравинського. Висновки. «Потоп» І. Стравинського, створений на перетині різноманітних жанрових традицій (опера, кантата, балет), які поєднані типологічними ознаками містерії («телемістерії»), символізує базові духовно-стильові настанови композитора в пізній період його творчої діяльності, зверненої до біблійної тематики. Славословні розділи «Потопа» І. Стравинського (*Te Deum* та *Sanctus*) репрезентують, з одного боку, жанрово-стильові шукання автора, що відкриває для себе інтонаційно-семантичні можливості серійної техніки, яка в загальній концепції твору стає символом «Вселенського порядку». З іншого боку, вони визначають духовно-релігійні настанови світовідчуття І. Стравинського, які засвідчують схильність митця до екуменізму в душі традицій «Неподіленої церкви» та її східнохристиянської генези.

*Ключові слова:* «Потоп» І. Стравинського; містерія; серійність у творчості І. Стравинського; *Te Deum*; *Sanctus*

**Вступ**

І. Стравинський у свій час розмірковував: «Церква знала те, що знав Давид: музика славить Бога. Музика здатна славити Його в тій же мірі або навіть краще, ніж архітектура і все оздоблення церкви; це її найкраща прикраса. *Glory, glory, glory!*» (Стравинський, 1971, с. 275). Ці слова свідчать не тільки про глибину духовної позиції видатного композитора ХХ ст., але й про усвідомлення ним високої духовної місії музичного мистецтва, якому він був відданий упродовж свого життя. Ретроспективний погляд на культуру минулого століття виявляє центральне положення творчої фігури І. Стравинського в мистецтві його часу. «Увірвавшись у європейську музичну культуру зі славою “справжнього варвара під личиною вишуканого мистецтва” (Е. Лало), І. Стравинський виявив у своєму мистецтві дивовижний дар “художнього протезу” – прилучення до світового фонду “історичних словників”, форм і стилів, здатності до їх творчої адаптації. Схильність до винахідливості поєднувалася в ньому з талантом “конструктора”: до нового він завжди йшов (за його власним висловом) через “ремонт старих кораблів – реконструкцію накопиченого досвіду, виявлення в ньому логіки мислення і правил організації для застосування в умовах нового часу...» (Ерєменко, 2014, с. 78). Еволюційна спрямованість творчої діяльності І. Стравинського позначилася не тільки на поезиї його музичної мови, але й на її духовно-семантичних якостях, що демонструють поступовий рух від містеріальності «архаїко-античної моделі до середньовічної, від пантеїстичної до теоцентричної, від язичницьких ідей, пов'язаних з відродженням природи до християнських ідей про відродження людства» (Куранова, 2017, с. 182-183).

Вищевикладені думки свідчать про широкий спектр духовно-сислового та жанрово-стильового складників творчого спадку композитора і смисли його діяльності. Особливий інтерес в цьому плані ви-

кликає пізній період творчості І. Стравинського, зосереджений саме на духовно-християнській тематиці та її авторській інтерпретації у відтворенні і реквіємно-меморіальної, біблійної тематики, і словословної, що в сукупності стають художнім втіленням «життя духу». Духовно-містеріальна парадигма творів І. Стравинського останнього періоду, що відкриває нові «герменевтичні кола» спадку композитора та його актуальність у межах сучасної культури, найповніше сконцентрована в композиції «Потопу» – твору, який лише в останні десятиліття став предметом окремих наукових досліджень в українському мистецтвознавстві.

Наукова новизна статті визначається тим, що в ній уперше узагальнено духовно-сміслову, жанрово-інтонаційну й драматургічну роль поетики *Te Deum* та *Sanctus* в композиційному цілому містеріально-го задуму «Потопу» І. Стравинського.

Розгляд досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючу увагу серед музикознавців до спадщини І. Стравинського. Поряд із відомими дослідженнями, які належать Б. Асаф'єву, Б. Ярустовському, М. Друскіну, С. Савенко (2001) та публікаціями робіт самого І. Стравинського (Стравинский, 1963; 1971; Варунц, 1988), варто виділити також праці, котрі безпосередньо звернені до пізнього періоду творчості композитора, зокрема до «Потопу». Серед таких особливу зацікавленість викликають наукові розвідки В. Глівінського (1995), Ю. Куранової (2016; 2017), З. Чернухи (2016), О. Опалей (2017), Г. Єрмоєнко (2014), О. Аркелової (2002), а також статті О. Лукашової (2015) та Б. Жулковського (2018), що висвітлюють специфіку релігійної позиції композитора. Водночас широта та багатоаспектність поетики пізньої творчості І. Стравинського, зокрема словословного складника «Потопу», певним чином стимулює потребу його подальшого мистецтвознавчо-філософського осмислення. При детальному аналізі серійної техніки І. Стравинського в зазначеному творі, його ладово-інтонаційної та жанрової специфіки поза полем дослідницької уваги й досі залишається його словословний складник, який виконує функції обрамлення композиції та багато в чому визначає духовно-сміслову спрямованість «Потопу».

### Мета статті

Мета статті – виявлення інтонаційно-сміслові специфіки відтворення образів хваління-словес'я в концепції «Потопу» І. Стравинського на основі інтонаційної концепції музики в ракурсі стилістичного, етимологічного аналізу, а також завдяки міждисциплінарному та історико-культурологічному підходам.

### Виклад матеріалу дослідження

Жанрово-стильова та смислова різноманітність спадку І. Стравинського, відомого у ХХ ст. як «композитор 1001 стилю», позначилася на еволюції та постійному оновленні творчих напрямів його діяльності, початок якої характеризувався значним інтересом до російської тематики. Занурення в жанрово-стильові засади неокласицизму стимулювало зростання уваги композитора до античних образів. Пізній період його творчості ознаменувався домінуванням біблійної жанрово-тематичної сфери, зверненої до вічних тем світової культури й мистецтва («Священний піснеспів на честь апостола Марка», «Реквієм», «Плач пророка Ієремії», «Монумент Джезуальдо ді Веноза до 400-ліття», «Потоп» та ін.). Інтонаційний склад музики І. Стравинського в цей період стає більш «стримано об'єктивним у втіленні трагедійних тем, драматичних переживань (“інтелектуалізація емоції” за М. Друскіним), досягаючи граничної концентрації, екстенсивність поступається місцем інтенсивності вираження, музика втілює життя духу, що волає до Бога» (Єрмоєнко, 2014, с. 79).

Про прагнення до розширення та збагачення жанрової палітри своєї творчості завдяки зверненню до типології старовинної духовної музики та її прототипів свідчать висловлювання самого композитора, який зазначив: «Як ми збідніли без священних музичних служб, мес, Страстей, календарних кантат протестантів, мотетів і духовних концертів, Всеношних і багато чого іншого. Це не просто вимерлі музичні форми, а частини музичного духу, вилучені з ужитку» (Стравинский, 1971, с. 275).

Жанрові переваги зрілого періоду творчої діяльності І. Стравинського дають підстави порушити питання про релігійність композитора, який неодноразово підкреслював, що є «людиною віруючою» (Варунц, 1988, с. 98). Належність до православ'я, шанування його церковних традицій та ритуалів – усе це формувалося, починаючи з дитячих років, хоча, за свідченнями митця, відношення до релігії в родині його батьків мало швидше характер відповідності до правил хорошого тону. «У віці 14–15 років, у період юнацького повалення загальноновизнаних авторитетів, композитор за його власним зізнанням,

збунтувався проти церкви і відійшов від релігії майже на три десятиліття» (див. більш детально про це: Стравинський, 1971, с. 273-274; Гливинський, 1995, с. 119).

Повернення до відновлення релігійного почуття у свідомості композитора відбулося пізніше під впливом спілкування із православним священиком, а також під впливом подій власного життя. Як зазначає Г. Єрьоменко, «присутність Божественної волі в особистому мікрокосмі Стравинський відчув у подіях 30-х років: чудо власного зцілення, послані випробування (смерть дочки, дружини, матері) викликали подані до Симфонії псалмів, Симфонії in Ut посвяти – “во славу Бога”. Саме тоді в бесідах з російським філософом Петром Сувчинським стали формуватися погляди композитора на музичну композицію як галузь проявів Духа, як спосіб організації відносин між Людиною і Часом» (2014, с. 80).

Цікаву інформацію відносно релігійних поглядів композитора знаходимо в дослідженні В. Гливинського, який, посилаючись на спогади Р. Крафта, наводить текст ранкової молитви композитора, що закінчується його прагненням прилучення до «вічної Божої слави». Показово, що слова цієї швидше індивідуальної молитви І. Стравинського є співвідносними з однією із молитов православного Молитвослова (див.: Гливинський, 1995, с. 119-120).

Водночас релігійні погляди композитора, схильного до православ'я, усе ж були далекими від його ортодоксальних канонів, і тяжіли швидше до екуменізму, що певною мірою обумовлено обставинами життя І. Стравинського, пов'язаного і з російською, і із західною культурою, а також доволі широким колом його творчого оточення. Глобалізм, характерний для мислення ХХ ст., проявлявся в увявленнях композитора про сутність віри, у якій він бачив «духовність всього людства, причетну до загальної, божественної світобудови». У цьому контексті, відповідно, функцію музики митець убачав у її здатності «вносити порядок у все існуюче», стверджуючи своє духовне кредо таким висловом: «Я вірю в надприродний світопорядок» (цит. за: Куранова, 2017, с. 188).

Усе вищезазначене обумовило тяжіння І. Стравинського в його духовних поглядах до певного екуменізму, коріння якого вбачається насамперед у духовно-філософській концепції В. Соловйова, котрий заперечував поділ християнства на католицизм та православ'я і відстоював ідею релігійної єдності. Як зазначав Є. Трубецький (1913), «Соловйов вважав за можливе бути цілком католиком, не перестаючи бути в той же час і цілком православним. Він просто заперечував сам факт дійсного поділу церков, допускаючи, що поділ існує тільки на поверхні і не стосується самої внутрішньої сутності церковного життя» (с. 6). Відгомін цієї позиції зустрічаємо і в міркуваннях І. Стравинського, який неодноразово стверджував тезу про духовну близькість православ'я та католицизму. Композитор зазначав: «Я розвивався під певним впливом католицизму, до чого <...> підходили і мій духовний розвиток, і моя натура (я, швидше, людина західна, ніж східна). Православна релігія, до якої я належу, утім, є досить близькою до католицизму. І не варто дивуватися, що в один прекрасний день я стану католиком» (цит. за: Гливинський, с. 120).

Релігійні погляди І. Стравинського засвідчують і схильність митця до екуменізму, і його головної ідеї про єднання всіх християнських церков. Відзначимо, що ця тенденція є доволі показовою не тільки для духовного світобачення композитора, але й для європейської культурно-історичної традиції другої половини ХІХ – початку ХХ ст. загалом, що жила ідеями «давньозахідного православ'я» і старокатолицизму, а також духовними настановами європейської культури епохи «Неподіленої церкви», генеза якої сягає періоду візантійської цивілізації (див. більш детально про це в монографії О. В. Муравської, 2017).

Відзначені духовно-релігійні шукання кінця ХІХ – початку ХХ ст. певною мірою позначилися і на творчій постаті І. Стравинського та на його духовно-музичних опусах, серед яких популярними є й твори, причетні до православного богослужіння, і їхні латиномовні аналоги, поєднані загальним музично-тематичним матеріалом (див.: Опалей, 2017). Аналогічного плану духовно-музичний та конфесійний «симбіоз», генетично висхідний до містеріальної традиції, демонструє «музична вистава» «Потоп», задум якої поєднав традиції християнського Сходу і Заходу. Інтонаційно-фактурний та жанрово-стильовий спектр твору охоплює і традиції візантійського співу, якими, за свідченнями композитора, позначена специфіка розділу *Te Deum*, і містеріальну англійську практику Середньовіччя та форми раннього багатоголосся, що склали текстово-музичне підґрунтя більшості частин композиції, а також техніку ХХ ст., котра визначила специфіку пізніх творів І. Стравинського.

Замовлення на створення «Потопу» композитор отримав від телекомпанії CBS у 1959 р. Остаточний твір був завершений у 1962 р. Масштабність цієї композиції, котра виникла на основі біблійно-містеріальних джерел, обумовлює різноманітність її виконавського складу, до якого входять два солюючих басы (Бог), високий тенор (Люцифер / Сатана), хор, оркестр, драматичні актори для партій Ноя та його

родини, Оповідача та ін. Окрім інструментальних, вокальних та мелодраматичних (оповідальних) розділів, до «Потопа» залучено також хореографічні фрагменти.

Текст твору, скомпонований Р. Крафтом, становить собою «мікст» справжніх текстів англійських містерій Йоркського та Честерського циклів XV ст., що репрезентують ключові події Старого Заповіту, сконцентровані навколо теми Всесвітнього Потопу та її безпосередніх учасників. Водночас семичастна композиція «Потопу» (1. Прелюдія; 2. Мелодрама; 3. Будівництво Ковчегу (Хореографія); 4. Каталог тварин; 5. Комедія (Ной та його жінка); 6. Потоп (Хореографія); 7. Заповіт райдуги) концентрує увагу слухача на символічному розумінні цього «вічного» сюжету. Потоп тлумачиться як «наслідок первородного гріха і повторюваної катастрофи, уособленням якої в епоху І. Стравинського стала ядерна бомба» (Чернуха, 2016, с. 163). Асоціативно-символічний характер задуму «Потопу» неодноразово підкреслював сам композитор, який зазначив: «Для мене історія Ноя є символічною, і я уявляю собі Ноя як старозавітну фігуру Христа (в аурбаховському сенсі), подібну до Мельхіседека. Темою “Потопу” виявляється не історія Ноя <...> але Гріх <...> “Потоп” – це також і “Бомба”» (цит. за: Гливинский, 1995, с. 136-137).

Отже, біблійне оповідання в творі І. Стравинського набуває сучасного для його епохи звучання. Есхатологічний міф про всесвітній потоп викликає також асоціації з часами холодної війни, Карибської кризи, загрози Третьої світової війни, кульмінаційні події яких безпосередньо пов'язані саме з початком 60-х років XX ст., тобто з часом створення «Потопу».

Смислово-символічна множинність ідеї твору обумовлює його жанрову специфіку, що не має аналогів у творчості композитора. «Потоп» репрезентує ознаки опери, кантати, балету, що в кінцевому підсумку безпосередньо співвідносяться з містерією як генезою означених типологій. Специфіка останньої на рівні «модусу містеріальності» виявляється в домінуючій ролі ідей віри в надособистісне начало, що керує Всесвітом, установами або підтримання світового порядку та гармонії, значущою ролі концепту «Життя – Смерть – Відродження» (Куранова, 2016, с. 222). Водночас треба враховувати, що «Потоп» був створений на замовлення телебачення і під час виконання передбачав також певний відеоряд, що дає підстави визначити цей твір також і як «телемістерію» (З. Чернуха). «Потоп», з одного боку, «примикає до ряду творів Стравинського, позначених духом містеріальності («Весна священна», «Меса», «Цар Едіп», «Симфонія псалмів»), а з іншого – дає якийсь новий вид містерії, засобом досягнення катарсичного ефекту якої стає телебачення з мільйонною аудиторією» (Чернуха, 2016, с. 159).

Містеріальний задум «Потопу» І. Стравинського обумовлює певний його драматизм, театральність репрезентації якого (наявність конкретних персонажів з відповідними темброво-інтонаційними характеристиками, бінарні опозиції Бог – Люцифер) поєднується, водночас, з відстороненістю оповідання, тон якому задається вже на початку твору (такти 8–59), що відкривається хвалебним ангельським гімном *Te Deum*, а також *Sanctus*. Ті ж самі тексти-гімни вінчають твір І. Стравинського (такти 527–579).

«*Te Deum laudamus*» – «Тебе, Бога, хвалимо»... Цей славословний текст здавна був широко відомий у християнській богослужбовій практиці і Сходу, і Заходу. Як «Амвросіанський гімн», він згадується ще в IV ст., будучи зв'язаним, згідно з легендою, з ім'ям Амвросія Медіоланського. Названий твір і нині активно затребуваний і в римсько-католицькій службі (Літургія Годин, послідовність урочистої меси), і в Англійській традиції (гімн «*We praise thee, O God*» ранкової служби), і в Лютеранській церкві. У рамках останньої він і понині відомий у німецькому перекладі М. Лютера («*Herr Gott dich loben wir*»). Російський аналог гімну «Тебе, Бога, хвалимо» введений до богослужбового уставу Тижня Торжества Православ'я, він також складає завершальну кульмінаційну частину подячного молебню.

Текст цього гімну орієнтований на такі найважливіші поняття християнського віровчення, як «слава», «славослів'я», «хвала», «подяка», «величання», «поклоніння». Кожне з них, маючи самостійний сенс, разом з тим тісно пов'язане між собою єдиним змістом, що одухотворює життєвий шлях людини. Крім цього, усі вони, з одного боку, складають смислову основу окремих вельми значущих розділів християнського богослужіння, будучи представленими самостійними текстами і богослужбовими співами (*Sanctus*, *Gloria* та ін.). З іншого боку, усі вони об'єднані смисловими показниками християнського славослів'я, найповніше узагальненого в текстово-музичному побутуванні *Te Deum*.

Відзначимо також, що славослів'я Богів, піднесення Йому хвали впродовж усієї християнської історії асоціюється саме з «*оспівуванням*», оскільки «хвала народжується від захоплення і здивування перед Обличчям Божим саме в душі, що розкрилася й охоплена захватом. Вона може виразитися в закличках, вигуках, у радісному славослів'ї <...> Оскільки хвала повинна бути зрозумілою народу, вона легко стає в своєму розвитку *піснею, гімном*, найчастіше в супроводі музики і навіть танцю» (Хвала, 1990). Ця думка виражає початкову вокально-співочу, а також інколи і танцювальну природу сфери

славослів'я у християнській традиції, що зберігає актуальність протягом багатьох століть аж до нинішнього часу і в церковно-побутовому варіанті, і в творчо-композиторському.

Аналізований християнський гімн, як і Sanctus, з урахуванням їхнього давнього ранньосередньовічного походження, у такий спосіб поєднує практично всі християнські конфесії. Відзначимо, що поетика християнського славослів'я виявилася також актуальною і для духовного та художнього світобачення І. Стравинського: прилучення до «вічної Божої слави», творчість «во славу Бога» з думкою про духовне єднання людства склали одну із суттєвих якостей його творчої натури (див. вище), виявляючи тим самим її глибоку релігійність. Згідно з думкою Ю. Куранової, *Te Deum*, що символічно визначав високу духовну сутність християнина, як людини, котра насамперед славить Бога, окрім богослужбового призначення, органічно ввійшов також у середньовічну містерію. Цей піснеспів та його текст «включений в п'єсу Йоркського циклу містерій “Створення світу і падіння Люцифера”, до якої, до речі, апелював Р. Крафт під час складання лібрето, відтворюючи цю традицію в “Потопі”» (Куранова, 2017, с. 142).

Відзначимо також ще одну аналогію цього розділу твору зі стародавньою християнською духовно-співачкою традицією, на яку вказує В. Глівінський. Грунтуючись на коментарях самого композитора, дослідник зазначає, що *Te Deum* «Стравинський охарактеризував як “танцювальну п'єсу, танцювальний хорал в швидкому темпі” <...> У якості візуальної паралелі *Te Deum*'у був обраний вівтар у візантійському стилі <...> У стилістичному відношенні *Te Deum* характеризується Стравинським як “п'єса, яка звучить “візантійськи” (для мене) і яка деякою мірою <...> нагадує добре відомий візантійський спів”» (Глівінський, 1995, с. 138). Мова йде не про стилізацію цієї традиції, а про її творче переосмислення з позицій автора середини ХХ ст. через звернення до строфічності, варіативності, домінування монодії та квінтових «педалей».

Апелювання до візантійської якості як стимулу музично-художнього вираження з урахуванням значущості для композитора православної традиції у всій широті її розуміння (див. вище) доповнюється також драматургічною роллю позначених славословних розділів, що обрамляють композицію «Потопу» І. Стравинського, виявляючи тим самим у ній ключову роль ідеї «Божої слави-хвали». Розуміння та сприйняття християнства в контексті домінування ідеї Божої слави характерно саме для східнохристиянської традиції, зокрема для візантійської, богословська думка та духовна культура якої склала ґрунт для культури всієї Європи. На думку Г. Колпакової (2010), образ Спасителя в системі образів гармонії і слави Небесного Царства, репрезентованій у мистецтві візантійського іконопису, «дуже рідко з'являється в типі кенозису – приниженим стражданнями, що характерно для живопису Заходу. У Візантії це майже завжди образ Христа у славі – у типі Пантократора. Утілення другої особи Трійці саме по собі знаменувало примирення Бога з людиною, становило собою образ прославленого, а не занепаłego творіння. Тема мук Спасителя <...> завжди обертається темою вищого тріумфу» (с. 22). У своїй композиції І. Стравинський, апелюючи до містеріальної вселенської ідеї Старого Заповіту тем, не менш акцентує увагу саме на образі слави-хвали як ключової ідеї духовного преображення Світу і Людини в справі Господнього Домобудівництва.

Інтонаційним матеріалом *Te Deum* та *Sanctus* є тема-серія, що протистоїть картині й музичній характеристиці Хаоса. Серійний метод організації музичного матеріалу в цьому творі І. Стравинський (як і в інших опусах додекафонного періоду) співвідносить із «Вселенським порядком», убачаючи в цій системі та її власному розумінні певний аналог з «тональною основою твору» (Аркелова, 2002, с. 59).

### Висновки

«Потоп» І. Стравинського, створений на перетині різноманітних жанрових традицій (опера, кантата, балет), які поєднані типологічними ознаками містерії («телемістерії»), символізує базові духовно-стильові настанови композитора в пізній період його творчої діяльності, зверненої до біблійної тематики. Славословні розділи «Потопу» І. Стравинського (*Te Deum* та *Sanctus*) репрезентують, з одного боку, жанрово-стильові шукання автора, що відкриває для себе інтонаційно-семантичні можливості серійної техніки, яка в загальній концепції твору стає символом «Вселенського порядку». З іншого боку, вони визначають духовно-релігійні настанови світовідчуття І. Стравинського, які засвідчують схильність митця до екуменізму в дусі традицій «Неподіленої церкви» та її східнохристиянської генези.

Подальші наукові розвідки з проблематики даної статті полягають у дослідженні специфіки духовно-релігійної складової поетики творів І. Стравинського (в тому числі її гімнічно-славословної якості), співвіднесених з пізнім періодом його творчості та світоглядними настановами композитора, а також у виявленні їх значущості в постмодерновому культурно-мистецькому просторі.

## Список використаних джерел

- Аркелова, А.О. (2002). *Творческие принципы И. Стравинского в свете неомифологизма культуры России начала XX века*. (Диссертация кандидата искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва.
- Варунц, В.П. (Сост.). (1988). *И. Стравинский – публицист и собеседник*. Москва: Советский композитор.
- Гливинский, В.В. (1995). *Позднее творчество И.Ф. Стравинского: Исследование*. Донецк: Донеччина.
- Ерёмченко, Г.А. (2014). Музыкальные коды Ренессанса в творчестве И.Ф. Стравинского. *Вестник музыкальной науки*, 4(6), 78-87.
- Жулковский, Б. (2018). Ігор Стравинський і православна церква. *Нова педагогічна думка*, 1(93), 147-150.
- Колпакова, Г.С. (2010). *Искусство Византии. Ранний и средний периоды*. Санкт-Петербург: Азбука-классика.
- Куранова, Ю.А. (2016). Модус мистериальности в музыкальном представлении «Потопа» И. Стравинского – Р. Крафта. *Музыкальная академия*, 3, 112-118.
- Куранова, Ю.А. (2017). *Модус мистериальности в музыкальном театре И.Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп»)*. (Диссертация кандидата искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва.
- Лукашова, Е.Н. (2015). Влияние православных традиций на творчество И.Ф. Стравинского. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 9 (ч. 1), 110-112.
- Муравська, О.В. (2017). *Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть* [Монографія]. Одеса: Астропринт.
- Опалей, Е.Н. (2017). Хоры И.Ф. Стравинского на литургические тексты: к вопросу о работе по служебно-прагматической модели. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*, 26, 93-100.
- Савенко, С. (2001). *Мир Стравинского* [Монография]. Москва: Композитор.
- Стравинский, И. (1963). *Хроника моей жизни*. Ленинград: Госмузиздат.
- Стравинский, И. (1971). *Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии*. Ленинград: Музыка.
- Трубецкой, Е. (1913). Предисловие. В В. Соловьев, *Владимир Святой и христианское государство и Ответ на корреспонденцию из Кракова* (Г.А. Рачинский, пер., с. 5-11). Москва: Т-во тип. А. И. Мамонтова.
- Хвала. (1990). В К. Леон-Дюфур, Ж. Люпласи, А. Жорж, П. Грело, Ж. Гийе, & М.-Ф. Лакан (Ред.), *Словарь библейского богословия*. Брюссель: Жизнь с Богом. Взято из [http://yakov.works/spravki/4\\_faith\\_ukaz/22\\_h\\_vera/hvala.htm](http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm).
- Чернуха, З. (2016). Структурообразующая функция мифа и «новая мистериальность» в «Потопе» И. Стравинского. В А.В. Крылова (Ред.), *Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре* (с. 157-164). Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С.В. Рахманинова.

## References

- Arkelova, A.O. (2002). *Tvorcheskie printcipy I. Stravinskogo v svete neomifologizma kultury Rossii nachala XX veka* [The creative principles of I. Stravinsky in the light of the neomythologism of Russian culture at the beginning of the twentieth century]. (PhD Dissertation). Moscow State Conservatory, Moscow [in Russian].
- Chernukha, Z. (2016). *Strukturoobrazuiushchaia funkctiia mifa i "novaia misterialnost" v "Potope" I. Stravinskogo* [The structure-forming function of the myth and the "new mystery" in "The Flood" by I. Stravinsky]. In A.V. Krylova (Ed.), *Problemy sinteza iskusstv v sovremennoi muzykalnoi kulture* [Problems of Synthesis of Arts in Contemporary Musical Culture] (pp. 157-164). Rostov-on-Don: Izdatelstvo RGK im. S.V. Rakhmaninova [in Russian].
- Eremenko, G.A. (2014). *Muzykalnye kody Renessansa v tvorchestve I.F. Stravinskogo* [The musical codes of the Renaissance in the work of I. Stravinsky]. *Vestnik muzykalnoi nauki*, 4(6), 78-87 [in Russian].
- Glivinskii, V.V. (1995). *Pozdnee tvorchestvo I.F. Stravinskogo: Issledovanie* [Late works of I. Stravinsky: Study]. Donetsk: Donechchyna [in Russian].
- Khvala [Praise]. (1990). In K. Leon-Diufur, Zh. Liuplasi, A. Zhorzh, P. Grelo, Zh. Giie, & M.-F. Lakan (Eds.), *Slovar bibleiskogo bogosloviia* [Dictionary of Biblical Theology]. Brussels: Zhizn s Bogom. Retrieved from [http://yakov.works/spravki/4\\_faith\\_ukaz/22\\_h\\_vera/hvala.htm](http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm) [in Russian].
- Kolpakova, G.S. (2010). *Iskusstvo Vizantii. Rannii i srednii periody* [The art of Byzantium. Early and middle periods]. St. Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].

- Kuranova, Iu.A. (2016). Modus misterialnosti v muzykalnom predstavlenii "Potop" I. Stravinskogo – R. Krafta [The modus of mystery in the musical performance "The Flood" by I. Stravinsky – R. Kraft]. *Muzykalnaia akademiia*, 3, 112-118 [in Russian].
- Kuranova, Iu.A. (2017). *Modus misterialnosti v muzykalnom teatre I.F. Stravinskogo ("Vesna sviashchennaia", "Persefona", "Potop")* [The modus of mystery in the musical theater of I. Stravinsky ("The Rite of Spring", "Persephone", "The Flood")]. (PhD Dissertation). Gnessin Russian Academy of Music, Moscow [in Russian].
- Lukashova, E.N. (2015). Vliianie pravoslavnykh traditsii na tvorchestvo I.F. Stravinskogo [The influence of Orthodox traditions on the work of I. Stravinsky]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kulturologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 9 (pt. 1), 110-112 [in Russian].
- Muravska, O.V. (2017). *Skhidnokhrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka XVIII–XX stolit* [East-Christian paradigm of the European culture and music of the XVIII–XX centuries] [Monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
- Opalei, E.N. (2017). Khory I.F. Stravinskogo na liturgicheskie teksty: k voprosu o rabote po sluzhebno-pragmaticheskoi modeli [The Stravinsky's choirs on the liturgical texts: revisiting the work on the liturgical and pragmatic model]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kulturologiia i iskusstvovedenie*, 26, 93-100 [in Russian].
- Savenko, S. (2001). *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's World] [Monograph]. Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Stravinsky, I. (1963). *Khronika moei zhizni* [Chronicle of my life]. Leningrad: Gosmuzizdat [in Russian].
- Stravinsky, I. (1971). *Dialogi. Vospominaniia. Razmyshleniia. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments]. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Trubetskoi, E. (1913). Predislovie [Foreword]. In V. Solovev, *Vladimir Sviatoi i khristianskoe gosudarstvo i Otvety na korrespondentsiiu iz Krakova* [St. Vladimir and Christian State and response to correspondence from Krakow] (G.A. Rachinskii, Trans., pp. 5-11). Moscow: Tovarishchestvo tipografii A.I. Mamontova [in Russian].
- Varuntc, V.P. (Comp.). (1988). *I. Stravinsky – publicist i sobesednik* [I. Stravinsky – publicist and interlocutor]. Moscow: Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Zhulkovskiy, B. (2018). Ihor Stravynskiy i pravoslavna tserkva [Igor Stravinsky and the Orthodox Church]. *Nova pedahohichna dumka*, 1 (93), 147-150 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 17.10.2019

**РОЛЬ СЛАВИЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ  
В ОБРАЗНО-СМЫСЛОВОЙ  
И ИНТОНАЦИОННОЙ КОНЦЕПЦИИ  
«ПОТОПА» И. СТРАВИНСКОГО**

Татарникова Анжелика Анатольевна  
Кандидат педагогических наук, докторант,  
Одесская национальная музыкальная академия  
имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина

Актуальность темы представленной статьи определена ключевой ролью творческой фигуры И. Стравинского для культуры XX ст. и востребованностью его наследия в современной исполнительской практике. Композитор не только открыл новые горизонты в музыкальном искусстве, но и обобщил такое важнейшее качество культурной парадигмы эпохи, как стилевое многообразие. Произведения автора, особенно позднего периода, и их духовная составляющая и ныне нуждается в фундаментальном исследовании в современном искусствознании. Цель статьи – выявление интонационно-смысловой специфики претворения образов хваления-славословия в концепции «Потопа» И. Стравинского. Методологическая основа работы базируется на интонационной концепции музыки в аспектах стилистического и этимологического анализа, а также на междисциплинарном и историко-культурологическом подходах, которые позволяют выявить духовные и жанрово-интонационные особенности трактовки славильной семантики в обозначенном произведении композитора. Научная новизна. Впервые обобщена духовно-смысловая, жанрово-интонационная и драматургическая роль поэтики *Te Deum* и *Sanctus* в композиционном целом мистериального замысла «Потопа» И. Стравинского. Выводы. «Потоп» И. Стравинского, созданный на пересечении разнообразных жанровых традиций (опера, кантата, балет), объединенных типологическими признаками мистерии («телемистерии»), символизирует базовые духовно-стилевые установки композитора в поздний период его творческой деятельности, обращенной к библейской тематике. Славословные разделы «Потопа» И. Стравинского (*Te Deum* и *Sanctus*) репрезентируют, с одной стороны, жанрово-стилевые искания автора, открывающего для себя интонационно-семантические возможности серийной техники, которая в общей концепции произведения становится символом «Вселенского порядка». С другой стороны, они определяют духовно-религиозные установки мироощущения

И. Стравинского, свидетельствующие о его склонности к экуменизму в духе традиций «Неразделенной церкви» и ее восточнохристианского генезиса.

*Ключевые слова:* «Потоп» И. Стравинского; мистерия; серийность в творчестве И. Стравинского; *Te Deum*; *Sanctus*

**THE ROLE OF THE GLORIFYING  
SEMANTICS IN THE FIGURATIVE-  
SEMANTIC AND INTONATIONAL  
CONCEPT OF “THE FLOOD”  
BY I. STRAVINSKY**

Anzhelika Tatarnikova  
*PhD in Pedagogy, Doctoral Candidate,  
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music,  
Odesa, Ukraine*

The relevance of the article is determined by the key role of the creative figure of I. Stravinsky in the cultural life of the 20th century and the demand for his heritage in contemporary performing practice. The composer not only opened new horizons in musical art but also generalised such important quality of the era's cultural paradigm as style diversity. The author's works, especially those of the late period, and their spiritual component still require fundamental research in modern art history. The purpose of the article is to identify the intonational and semantic specificity of the implementation of the images of praise and glorification in the concept of “The Flood” by I. Stravinsky. The research methodology is based on the intonation concept of music through the perspective of stylistic, etymological analysis, as well as on interdisciplinary and historical and cultural approaches which make it possible to identify the spiritual, genre and intonational features of the glorifying semantics interpretation in the mentioned work of composer. The scientific novelty of the article. The spiritual and semantic, genre and intonational, dramatic role of the *Te Deum* and *Sanctus* poetics in the composition of the mysterious conception of “The Flood” by I. Stravinsky as a whole has been generalized for the first time. Conclusions. “The Flood” by I. Stravinsky created at the intersection of various genre traditions (opera, cantata, ballet) and united by typological attributes of the mystery-play (“telemystery”) symbolizes the composer's basic spiritual and style guidelines in the late period of his creative activity focused on biblical themes. The glorifying sections of “The Flood” by I. Stravinsky (*Te Deum* and *Sanctus*) represent, on the one hand, the genre and style search of the author who discovers the intonational and semantic possibilities of serial technique, which in the general concept of the work becomes a symbol of the “Universal Order”. On the other hand, they determine Stravinsky's spiritual and religious guidelines, showing his inclination for ecumenism in the spirit of the traditions of the “Undivided Church” and its Eastern Christian genesis.

*Keywords:* “The Flood” by I. Stravinsky; mystery-play; serialism in the works of I. Stravinsky; *Te Deum*; *Sanctus*