



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

Музыкальная историография

Научная статья

УДК 78.07+7.036.1

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.156-166

Ресайклинг Игоря Стравинского в журнале «Советская музыка» периода 1933–1966 годов

Наталья Александровна Горбунова

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Россия,*

natalya.gorbunova@glazunovcons.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1378-4815>

Аннотация. Репутация Игоря Стравинского в сталинскую эпоху была незавидной, однако в начале 1960-х произошёл резкий всплеск интереса, связанный с его визитом в Москву. Эта метаморфоза мнений подготавливалась и формировалась в том числе средствами печати, в частности – в главном советском музыкальном журнале «Советская музыка» (с 1992 г. – «Музыкальная академия»). Исследование основано на рецептивной методологии; контент-анализ материалов 1933–1966 годов показывает, как в условиях почти полной отстранённости от музыки композитора критики создавали ему репутацию формалиста и предателя, а также демонстрирует попытку «советизации» облика Стравинского в период «хрущёвской оттепели». В сталинский период его имя встречается в журнале лишь эпизодически, при этом он справедливо считается представителем буржуазного искусства. В начале 1960-х его вновь называют русским композитором и даже пытаются хвалить музыку, совершенно чуждую советскому стилю. Хотя «советизировать» Стравинского не удалось, столь резкие трансформации в отношении к нему подчёркивают уникальность его творческой личности.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, журнал «Советская музыка», социалистический реализм в музыке, рецептивные исследования, контент-анализ

Для цитирования: Горбунова Н. А. Ресайклинг И. Стравинского в журнале «Советская музыка» периода 1933–1966 годов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 156–166. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.156-166

Musical Historiography

Original article

The Recycling of Igor Stravinsky in the Journal “Sovetskaya Muzyka” During the Period of 1933–1966

Natalya A. Gorbunova

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
natalya.gorbunova@glazunovcons.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1378-4815>*

Abstract. Stravinsky’s reputation in the Stalin era was tenuous, but in the early 1960s there was a strong surge of interest connected with his visit to Moscow. This metamorphosis of opinions was prepared and formed, among other things, through the press, in particular – in the chief Soviet music journal “Sovetskaya muzyka” (“Muzykal'naya Akademiya” since 1992). This research work is based on receptive methodology; the content analysis of materials during the period of 1933–1966 demonstrates how in the conditions of almost complete failure to examine his music the critics created the reputation for him of a “formalist” and a “traitor,” and also demonstrated the attempt to “Sovietize” his emergence during the “Khrushchev thaw”. During the Stalin period, Stravinsky’s name appears in the journal only episodically, when he is arguably viewed as a representative of “bourgeois art.” In the early 1960s he was again labelled a Russian composer, and the attempt is even made of appraisal of his music, which is so remote from the Soviet musical style. Although it was not possible to “Sovietize” Stravinsky, such extreme changes of the Soviet authorities’ attitude of him emphasize the uniqueness of his artistic personality.

Keywords: Igor Stravinsky, journal “Sovetskaya muzyka,” socialist realism in music, receptive research, content analysis

For citation: Gorbunova N. A. The Recycling of Igor Stravinsky in the Journal “Sovetskaya Muzyka” During the Period of 1933–1966. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 156–166. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.156-166

Одним из самых интересных моментов жизни композитора Игоря Стравинского для сторонних наблюдателей стало его неожиданное приглашение на проезд в Москву в 1962 году. Подводя итоги этого визита, музыковед И. Нестьев писал: «Не секрет, что отношение советской критики к Стравинскому... складывалось не совсем нормально. Здесь бывали самые резкие крайности: от безудержных восторгов в 20-е до полного отрицания в 40–50 годы»¹. В своей оценке

Нестьев был единодушен с американским критиком Борисом Шварцем, который первым выделил три этапа советской критической мысли, включая «переходный» период 1930-х².

Основная гипотеза этой статьи продолжает нить рассуждений Филиппа Юэлла о том, что хотя в период хрущёвской оттепели была осуществлена неудачная попытка «советизации» Стравинского и до этого советская музыкальная критика (главным образом

в лице журнала «Советская музыка») отрицала творчество мастера, реально картина не была абсолютно гомогенной [1]. В наши дни нарратив журнала представляется перспективным материалом для исследования механизмов «советизации» музыкантов и композиторов, а также их творчества, что было отмечено современными исследователями [2; 3; 4; 5; 6]. Воспользовавшись методологией Е. Добренко и М. Раку и сравнив материалы двух периодов, попытаемся выявить основные доминанты журнального имиджа композитора и определить момент переосмысления его репутации³.

Положения исследования основаны на контент-анализе статей ежемесячного журнала «Советская музыка» (с 1992 – «Музыкальная академия») периода 1933–1966 годов, а также на современных исследованиях о Стравинском, помогающих восстановить исторический контекст⁴ [6; 7].

Журнал начали издавать в феврале 1933 года, спустя год после создания Союза советских композиторов; до 1957 года он был единственным журналом Союза и был нацелен в первую очередь на моделирование и трансляцию мифологизированного образа соцреалистического искусства. В тот период должность главного редактора журнала занимали: Н. И. Челяпов (до 1937), М. А. Гринберг (до 1940), Д. Б. Кабалевский (до 1946), А. А. Николаев (в 1947), М. В. Коваль (с № 1 1948 года до № 2 1952), Г. Н. Хубов (№ 3 1952 – № 9 1957), Ю. В. Келдыш (№ 11 1957 – № 2 1961) и Е. А. Грошева (с № 3 1961).

Имя Стравинского появлялось на страницах журнала ещё с первых выпусков, но до смерти Сталина и даже позже это, как правило, лишь краткие упоми-

нения. Среди авторов публикаций о нём в «Советской музыке» – выдающиеся музыковеды А. Альшванг, Ю. Келдыш, Г. Шнеерсон и И. Нестьев, композиторы Д. Кабалевский и Т. Хренников.

В советской России Стравинский по полному праву считался формалистом и представителем буржуазной культуры. Вместе с тем неоднозначность репутации заметна уже в монографии Б. В. Асафьева, написанной в 1926 году, где он оценивается как русский композитор с мировым именем; по свидетельству М. Друскина, Стравинский входил тогда в число самых репертуарных современных авторов⁵. С одной стороны – учёба у Н. Римского-Корсакова и триумф первых трёх балетов, отмеченных его влиянием, с другой – эмиграция и отторжение круга русской интеллигенции, которая связывала его с родным Петербургом, считала, что Стравинский свернул с верного пути, и осуждала его за изменчивость мнений.

Соответственно, в журнале 30-х годов информация о Стравинском как представителе буржуазного мира табуировалась и часто сводилась к констатации фактов⁶. Глубоко интересовавшийся современной музыкой и почитавший талант Стравинского, Друскин в обзоре западноевропейской музыки, опубликованном в № 2 (1933), кратко сообщает о «чрезвычайно трудном» скрипичном концерте и «холодно встреченном прессой» концертном дуэте для скрипки и фортепиано, о *Capriccio* (1929) и Симфонии псалмов (1930)⁷.

В 1930-е эпизодически упоминаются связи Стравинского с русской культурой, часто в ретроспективе, видимо, чтобы возвеличить её значение в глазах слушателей. Так, Л. Лебединский в № 4 (1933) заявляет, что к 1905 году «в большинстве



своём новые “крайние” течения (Стравинский, Прокофьев) вытекли из импрессионизма Р.-Корсакова, панславянского национализма Бородина, натуралистических тенденций Мусоргского»⁸. В воспоминаниях Р. Роллана о встрече со Стравинским в 1914 году, публикуемых в контексте антифашистских настроений в № 5 (1935), ярким штрихом очерчено его увлечение русской стариной⁹. Однако это редкий случай, поскольку на тот момент Стравинский уже занял позицию «чужака», что часто подчёркивается на лексическом уровне.

В объёмной публикации «Идейный путь Стравинского» Альшванга в № 5 (1933) он – «буржуазный композитор», «идуший к гибели вместе со своим классом». Обсуждая сюжетный ряд его произведений (а не музыкальный стиль, что удобно для идеологической оценки), автор отмечает «сужение и крайнее обеднение сферы деятельности» маэстро, а творчество называет «упадочным» и «неполноценным»¹⁰. О приближающейся гибели западного симфонизма, которая выгодно оттеняла провозглашаемые успехи пролетарской культуры, в № 5 (1935) писал К. Кузнецов: называя симфонизм Онеггера прогрессивным, но всё равно чуждым *советскому* вследствие отличий «идеологической базы», Стравинского он лишь бегло упоминает в ряду французских композиторов¹¹.

В 1940-е годы содержание журнала становится менее декларативным (главный редактор – Кабалевский). Накануне десятилетия Стравинский эмигрировал в США, что отмечено в «Хронике». Теперь репутация формалиста-западника ещё более снижается, чаще можно встретить осуждающие мнения. Так, в 1946 году Г. Шнеерсон в очерке «Музыкальная Франция» писал о «бесприн-

ципности его художественного мирозерцания, готового откликнуться на любой “социальный заказ”, будь то католическая месса или популярный джаз-оркестр Вуди Германа, широко разрекламировавший свой “альянс” со Стравинским»¹². В связи с печально известным Постановлением об опере В. Мурадели, в № 1 (1948) отмечается «порочная связь Стравинского, Прокофьева, Мясковского с модернизмом»¹³. В других обстоятельствах такое соседство могло бы оказать честь представителям отечественного искусства.

В серии обличительных статей в № 2–4 (1948) новый редактор Коваль резюмирует «советский» взгляд на Стравинского и Прокофьева. В его интерпретации Стравинский, уехав из России, утратил «русскость»: из «огромного художника» он превратился в «музыкального фокусника и дельца»; Прокофьев «шёл по той же дорожке», но вернувшись в СССР, «обрёл новую живительную силу», которая помогает ему бороться с ошибками юности; их востребованность и славу за рубежом он объясняет деморализацией общества¹⁴. Образ, описанный Ковалём, навеивает ассоциации с мотивами былин: вспомним, как горсть родной землицы оберегала богатырей, насыщала их энергией, в то время как на чужбине их силы быстро кончались. Отдельных слов заслуживают «волшебные» метафоры о Стравинском, впоследствии часто используемые. Конечно, эта лексика навеяна и его «Петрушкой», и «Жар-птицей» (именно эти произведения могли пробудить у советского читателя хоть какие-то музыкальные ассоциации), но в то же время негатив, улавливаемый здесь, выявляет критерии соцреализма. Во-первых, в фокусе есть обман; обман – это

отсутствие правды, а правдивость была провозглашена как важнейший признак реализма. Во-вторых, фокусник (в отличие от волшебника) ассоциируется с хитростью, проворством, ловкостью – чертами, якобы более востребованными в буржуазном «продажном» обществе.

В первые годы «хрущёвской оттепели» Стравинский всё так же упоминается в контексте темы «кризиса буржуазной культуры». В № 9 и 10 (1953) Кабалевский, описывая свои парижские впечатления, упоминает оперу «Похождения распутника» («Похождения повесы», 1951) в качестве примера американской идеологической оккупации театра Opéra-Comique¹⁵. В одном из разделов статьи с говорящим названием «В модернистском тупике» Кабалевский оценивает содержание оперы как «нелепое и отвратительное», отмечает «гнетущее чувство брезгливости» после спектакля. «Никак нельзя избавиться от впечатления, что Стравинский сознательно подавляет всё живое и естественное в своей музыке», – пишет он¹⁶. Желая создать у читателя ощущение лживости и глупости западного искусства, автор помещает слова *опера, пьеса, мораль и герой* в кавычки; встречаются метафоры «уникальная женщина» (имеется в виду бородатая турчанка из цирка), «радости жизни» (разврат); музыку он называет «холодной эклектичной мешаниной» и делает общий вывод о «страшной деградации творчества» Стравинского, «приведшей к полному отрицанию подлинного искусства». Постановка «Петрушки» в Grand Opera, напротив, вызывала мысли «о былых, давно утраченных связях Стравинского с традициями его русских учителей»¹⁷.

Особого внимания заслуживает анонимная рецензия 1957 года «О высту-

плении Игоря Стравинского» на публикацию «Тридцать пять ответов на тридцать пять вопросов» (без указания источника). Поскольку в ней сообщается о нежелании Стравинского посетить СССР, авторская позиция сводится к осуждению его за «грубое отречение от своей бывшей родины», погрузившее его в «болото космополитизма», с попутным восхвалением «Жар-птицы» и «Петрушки»¹⁸. Остаётся сожалеть, что нельзя атрибутировать имя автора этого беспрецедентно красноречивого высказывания. По его мнению, Стравинский «осмелился противопоставить себя народу», «предав высокие идеалы гуманистического искусства», а его сочинения «давно уже находятся за пределами здравого смысла»; это «безродный отщепенец», «мистер» и «озлобленный себялюбивый старец и, в конце концов, «бывший русский композитор». В тексте много слов со сниженной стилистикой: «докатился... до додекафонной системы», «решил соригинальничать», «кичится», «глумится» и т. д. Бросается в глаза редкое, но эффектное использование «религиозной» лексики в качестве пейоратива (западные критики «воскуряют фимиам» Стравинскому; сам он «сложив молитвенно руки, поручает себя милостивому покровительству ещё неканонизированного благочестивого искусства» Антона Веберна и т. д.). Путём пересечения тем религии и буржуазного искусства, объединённых каноном табу, создаётся максимальное разграничение между модернистами и советским читателем.

Статья Келдыша 1960 года «Балет “Агон” и “новый этап” Стравинского» – образец более благородной и сдержанной критики. Автор обращает внимание читателя на сохранение характерных



черт композиторского стиля в последнем на то время балете (1957), а также доказывает, что его обращение к додекафонии – вполне ожидаемое явление. Тем не менее Келдыш упрекает Стравинского в равнодушии к материалу, которое было неприемлемо с точки зрения соцреалистической картины мира: «“Додекафонный этап”... свидетельствует... о печальном старческом бессилии и полном оскудении выдумки, которое он тщетно пытается прикрыть ложной мудростью веберновского музыкального верования, получившего несколько запоздалое признание с его стороны»¹⁹. Здесь вновь иронично используется религиозная лексика: «грехопадение», «эстетическое евангелие», «покаявшийся мастер», «многоликое божество» (о Стравинском) и др. Наконец, касаясь исторической роли мастера в развитии современного балета, Келдыш заявляет, что новаторство его – это проявление лицемерия и эпатажа. Нелестные цитаты из высказываний С. Дягилева и С. Лифаря о Стравинском как о балетном композиторе вполне способны убедить советского читателя в том, что «рабу моды и её причуд» изначально было противопоказано писать балеты. Заключение звучит как приговор: «Путь Стравинского в балете вёл... к глубокому кризису жанра и подрыву самых его основ»²⁰.

Почти через год в журнале «Советская музыка» появилось интервью с Хренниковым, в котором он рассказывает о встречах со Стравинским на фестивале современной музыки в Лос-Анджелесе 1–11 июня 1961 года; в конце опубликованы две телеграммы Стравинского о согласии посетить Москву. Именно с этой публикации можно наблюдать трансформацию отношения к Стравинскому. В материале, окрашенном но-

стальгией, постоянно подчёркивается связь Стравинского с Россией, а через неё – с Советским Союзом: «Взгляд его стал мягче, голос теплее, когда он заговорил о России»²¹. Делегация советских музыкальных деятелей названа просто русской делегацией и даже «посланцами родины». Бытовые детали (говорил на русском, из всех посетителей принял только их, пригласил домой), а также акцент на возрасте («маститый», «старый»), создают привлекательный образ уважаемого, доброго и простого человека. В статье нет прямого ответа на предложение отметить восьмидесятилетие в СССР, но подчёркивается интерес Стравинского: «Я в своё время уехал из царской России, а не из советской...». Оказывается, все нелестные высказывания о советской музыке «приписывались ему недобросовестными интервьюерами, а у него не было ни сил, ни времени всё это опровергать»; читателю навязывается мысль, что если он и не сможет приехать, то по причине слабого здоровья²².

Затем описывается встреча Стравинского и советской делегации с западными репортёрами, в которой отражается взаимная враждебность последних. Реакция композитора на происходящее умалчивается, ведь затронута нечто более важное – гордость и честь советского народа. Один из репортёров спросил у Стравинского, «зачем ему ехать в страну, где его музыку не исполняют и не любят». «Мы с возмущением немедленно опровергли эти лживые измышления», – пишет Хренников²³.

В небольшом очерке Нестьева о гастрольях Стравинского в СССР в № 12 (1962) Стравинский назван уже «большим русским музыкантом» (в настоящем). Автор не умалчивает о сло-

жившемся противоречивом взгляде на личность и творчество Стравинского: «На своём долгом пути он немало ошибался... и со многими его эстетическими установками мы вряд ли когда-нибудь согласимся...»²⁴. Таким образом, автор переносит вину за «ошибки» Стравинского на окружающую его культурную среду. Но даже приезд в СССР не мог обеспечить ему полную «индугенцию»: об исполнении «Петрушки» и «Весны священной» Нестьев говорит в панегирическом ключе, но отмечает равнодушие публики к музыке «Орфея», Симфонии в трёх частях и «Оды»²⁵.

Спустя два года в журнале появляется рецензия Нестьева на симфонический концерт под управлением Е. Светланова, где были исполнены «Прометей» Скрябина, Виолончельный концерт Мясковского и сюита из балета Стравинского «Игра в карты»; музыку Стравинского автор называет «гвоздём программы» и «заморским угощением»²⁶. В статье изложена история создания балета, не известного советскому слушателю; характер музыки описан как «пародийный» с «беззлой ироничностью». Если в 1953 году Кабалевский писал, что «Стравинский проявляет свойственное ему умение снабжать фальшивым звучанием любой материал, к которому он прикасается», то теперь «дразнящие кляксы» и «фальшивизмы» предстают неотъемлемыми чертами стиля композитора, а «увлекательные неожиданности» в гармонии вызывают «неизменную улыбку»²⁷. Нестьеву эта музыка навевала умильную пасторальную картинку с пляшущими Гайдном, Вебером, Россини и Штраусом: и это не издёвка, а искренний восторг перед музыкой «фокусника-мистификатора» Стравинского, «уме-

ющего ловко и изящно переодеваться в любые наряды прошлых эпох»²⁸.

В отчёте о работе Ленинградской филармонии, опубликованном в № 2 (1966) сообщается об исполнении музыки балетов «Петрушка», «Аполлон Мусагет», «Поцелуй феи» и «Агон»; автор предполагает, что Мравинский положил начало монографическому циклу и выражает мысль о родстве душ Стравинского и Мравинского, в котором общим знаменателем является «культ разумного, культ совершенного мастерства» – ещё одно свидетельство «советизации» Стравинского²⁹.

В том же году возрастает интерес к биографии композитора, особенно русского периода: в № 8 осуществлена первая публикация его писем 1910–1917 годов к Рериху (Рериховский фонд Государственной Третьяковской галереи, ф. 44, № 1339–1344), демонстрирующих работу над балетом «Весна священная», а также писем Равеля Стравинскому (R. Craft “Conversations with Igor Stravinsky”, перевод с английского А. Афонинной) об оркестровке партитуры «Хованщины», выполненной по заказу Дягилева в 1913 году³⁰.

В № 10 (1966) доцент Тбилисской консерватории Гиви Орджоникидзе пишет о восстановлении «фокинских» постановок «Жар-птицы» и «Петрушки» на сцене Большого театра после тридцатилетнего перерыва. Автор анализирует исключительно музыкальную и хореографическую составляющие балета, оставляя без внимания идеологические моменты; он считает, что изменившееся со временем восприятие музыки композитора требует от постановщиков менее традиционной хореографии. Тем не менее эстетические взгляды Стравинского были оценены с точки зрения



соцреалистических принципов народности и реализма, автор статьи видит в них опору на «самые глубинные пласты народного искусства», а музыку финала сравнивает с музыкой Глинки и Бородина («знак качества» с позиции советского музыкознания)³¹.

В № 12 (1966) напечатаны переводы с чешского и английского интервью с А. Рубинштейном, Стравинским и Д. Мийо. В небольшом вступлении редакция выражает Стравинскому сочувствие по поводу «демагогических и невежественных», по её мнению, реплик, приписанных композитору газетой *New York Review of Books*, которой он давал интервью (перевод М. Подберезского)³². Можно сказать, что теперь Стравинский видится в советском сознании не типичным представителем буржуазного мира, а его пленником; «очернение» его имени используется для того, чтобы вызвать сочувствие читателя.

Итак, попытка советизации Игоря Стравинского в журнале во времена «хрущёвской оттепели» была идеологически оправданна, но оказалась безуспешной. Результаты контент-анализа журнальных материалов 1933–1966 годов демонстрируют постепенное ослабление к нему уничижительного отношения. В начале периода он видится читателю предателем высоких идеалов настоящего искусства, представителем «загнивающего» Запада и «бывшим русским композитором». Иногда его образ используется как пример того, как может «испортить» русского композитора буржуазное общество (например, в анонимной статье 1957 года). При этом чи-

татель не должен испытывать жалости к Стравинскому. Часто делается акцент на его возрасте, иногда авторы видят причину тех или иных творческих решений композитора в старческом слабоумии. Этот образ создаётся при помощи ярких эпитетов и метафор, религиозной и стилистически-сниженной лексики и иронии.

В 1961 году, в преддверии визита Стравинского в СССР, происходит резкая перемена в отношении и к самому мастеру, и к его искусству. Предпринимается попытка «подогнать» образ Стравинского под традиционный миф: его космополитизм опровергается, всячески подчёркиваются все русские черты (язык, воспоминания о России и о людях). Среди всего творческого наследия выделялись только балеты «Весна священная», «Жар-птица» и «Петрушка», поскольку были связаны с национальной идеей и, как считалось, демонстрировали тесную связь Стравинского с русской школой в лице Римского-Корсакова. Особенно неприятные высказывания Стравинского в адрес СССР приписываются недобросовестным западным журналистам или остаются без комментариев. Образ безумного и злого старика-модерниста заменяется образом жертвы западной культуры.

Как и в советской действительности, в журнале «Советская музыка» «демаркационная линия» между группами советских и зарубежных композиторов всегда была очень чёткой. Игорь Стравинский представляет собой редкий случай композитора, способного переходить из одного «лагеря» в другой.

Примечания

¹ Нестьев И. Вечера Игоря Стравинского // Советская музыка (СМ). 1962. № 12. С. 92–93.

² Schwarz B. Stravinsky in Soviet Russian Criticism. *The Musical Quarterly*. Vol. XLVIII, Issue 3, July 1962, pp. 340–361. <https://doi.org/10.1093/mq/XLVIII.3.340>. Борис Шварц – американско-немецкий критик и скрипач русского происхождения, автор книги *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1970* (N.Y., 1972).

³ Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.; Добренко Е. А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Акад. проект, 1999. 560 с. (Современная западная русистика).

⁴ А также: Joseph C. M. *Stravinsky Inside Out*. Yale University Press, 2001. 320 p.

⁵ «Книга о Стравинском» И. Глебова увидела свет лишь в 1929 году и содержит обзор творчества до балета «Поцелуй феи» (Л.: Тритон, 1929. 399 с.). Автор отмечает несправедливую, по его мнению, попытку ограждения от Стравинского в русском обществе и призывает отказаться от осуждения его личности в пользу глубокого постижения искусства. Мнение Друскина приводит Л. Ковнацкая в предисловии к четвёртому тому Собрания сочинений М. Друскина (СПб.: Композитор, 2009. 596 с.).

⁶ Воробьёв И. С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). Исследование. СПб.: Композитор, 2013. С. 106. И. Воробьёв выделяет в эстетике соцреализма канон табу, который распространялся, прежде всего, на «любые проявления... буржуазного... и религиозного искусства». Следуя бинарной модели «советское»-«несоветское», «наше»-«чужое», заграничные новости воспринимались как не относящиеся к тематике журнала.

⁷ Друскин М. Хроника западноевропейской музыкальной жизни // СМ. 1933. № 2. С. 131.

⁸ Лебединский Л. Кризис буржуазной музыки и международное революционное музыкальное движение // СМ. 1933. № 4. С. 92.

⁹ Альшванг А. Идеальный путь Стравинского // СМ. 1933. № 5. С. 90–100.

¹⁰ Роллан Р. О Стравинском (Из дневников военных лет) // СМ. 1935. № 5. С. 59–61.

¹¹ Кузнецов К. О современном симфонизме на Западе // СМ. 1935. № 5. С. 27.

¹² Шнеерсон Г. Музыкальная Франция // СМ. 1946. № 11. С. 95–100.

¹³ Выступление тов. А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки ЦК ВКП(б) // СМ. 1948. № 1. С. 14–26.

¹⁴ Коваль М. Творческий путь Шостаковича // СМ. 1948. № 2. С. 47–61.

¹⁵ Д. Кабалецкий в составе советской делегации побывал на Международном конкурсе пианистов и скрипачей имени Маргариты Лонг и Жака Тибо.

¹⁶ Кабалецкий Д. Месяц во Франции (второй очерк) // СМ. 1953. № 10. С. 70–74.

¹⁷ Там же, с. 73.

¹⁸ О выступлении Игоря Стравинского // СМ. 1957. № 10. С. 122–124.

¹⁹ Келдыш Ю. Балет «Агон» и «новый этап» Стравинского // СМ. 1960. № 8. С. 166–179.

²⁰ Там же, с. 169.

²¹ Встречи со Стравинским // СМ. 1961. № 9. С. 121–122. Скорее всего, сентиментальные подробности не надуманы автором, ведь «все, кто бывал в доме Стравинского, вспоминали о его привязанности к русскому быту и культуре»: русские книги, ноты, иконы были всегда на виду [6, с. 38].



- ²² Там же.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Нестьев И. Вечера Игоря Стравинского... С. 92.
- ²⁵ Там же, с. 93.
- ²⁶ Нестьев И. Скрыбин, Мясковский, Стравинский // СМ. 1964. № 12. С. 108–109.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же, с. 109.
- ²⁹ Бялик М. Симфонические премьеры // СМ. 1966. № 2. С. 88–89.
- ³⁰ Бернандт Г. Александр Бенуа и музыка: Письма: И. Стравинского Н. Рериху и М. Равеля И. Стравинскому // СМ. 1966. № 8. С. 47–66. Эта работа Стравинского, согласно мнению Я. Тимофеева, символизирует освобождение от влияния Римского-Корсакова [7].
- ³¹ Орджоникидзе Г. Реставрировать или творить? // СМ. 1966. № 10. С. 54–63.
- ³² Интервью: с А. Рубинштейном, И. Стравинским, Д. Мийо // СМ. 1966. № 12. С. 129–134.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Ewell P. Stravinsky Reception in the USSR // Griffiths G. (Ed.). Stravinsky in Context (Composers in Context). Cambridge: Cambridge University Press, 2020, pp. 270–278. <https://doi.org/10.1017/9781108381086.037>
2. Купец Л. А. Научный стиль Генриха Орлова как феномен российской культуры второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2019. № 4. С. 179–191. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.179-191
3. Науменко Т. И. Дискуссии в советском музыкознании: «симфонизм» в эпоху избыточной словесности // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 193–204. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.193-204
4. Panteleeva O. “How Soviet Musicology Became Marxist” // The Slavonic and East European Review. 97. NO. 1 [Modern Humanities Research Association, University College London: School of Slavonic and East European Studies, University College London]. 2019, pp. 73–109. <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.97.1.0073>
5. Fairclough P. From Enlightened to Sublime: Musical Life under Stalin, 1930–1948 // Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery. Edited by Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. Oxford: Oxford University Press, 2017. 434 p. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197266151.003.0007>
6. Баранова-Монигетти Т. Б. Нотная библиотека Стравинского в контексте его биографии и творчества (по материалам Фонда Пауля Захера) // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 38–77. <https://doi.org/10.34690/148>
7. Timofeev Ya. How Stravinsky Stopped Being a Rimsky-Korsakov Pupil // Rimsky-Korsakov and His World. Not Assigned, edited by Marina Frolova-Walker. Princeton University Press, 2018, pp. 249–275. <https://doi.org/10.1515/9780691185514-010>

Информация об авторе:

Н. А. Горбунова – аспирантка кафедры истории музыки.

References

1. Ewell P. Stravinsky Reception in the USSR. Griffiths G. (Ed.). *Stravinsky in Context (Composers in Context)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, pp. 270–278. <https://doi.org/10.1017/9781108381086.037>
2. Kupets L. A. Genrich Orlov's Academic Style as a Phenomenon of Russian Culture in the Second Half of the 20th Century. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 4, pp. 179–191. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.179-191
3. Naumenko T. I. Discussions in Soviet Musicology: The “Symphonic Genre” in the Epoch of Excessive Words. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 2, pp. 193–204. (In Russ.) DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.193-204
4. Panteleeva O. How Soviet Musicology Became Marxist. *The Slavonic and East European Review*. Vol. 97, No. 1 [Modern Humanities Research Association, University College London: School of Slavonic and East European Studies, University College London]. 2019, pp. 73–109. <https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.97.1.0073>
5. Fairclough P. From Enlightened to Sublime: Musical Life under Stalin, 1930–1948. *Russian Music since 1917: Reappraisal and Rediscovery*. Edited by Patrick Zuk and Marina Frolova-Walker. 2017. Oxford: Oxford University Press, 2017. 434 p. <https://doi.org/10.5871/bacad/9780197266151.003.0007>
6. Baranova-Monigetti T. B. Notnaya biblioteka Stravinskogo v kontekste ego biografii i tvorchestva (po materialam Fonda Paulya Zakhera) [Stravinsky's Music Score Library in the Context of His Biography and Art (Based on the Materials of the Paul Sacher Foundation)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2021/2, pp. 38–77. (In Russ.) <https://doi.org/10.34690/148>
7. Timofeev Ya. How Stravinsky Stopped Being a Rimsky-Korsakov Pupil. *Rimsky-Korsakov and His World*. Not Assigned, edited by Marina Frolova-Walker. Princeton University Press, 2018, pp. 249–275. <https://doi.org/10.1515/9780691185514-010>

Information about the author:

Natalya A. Gorbunova – Post-graduate Student at the Music History Department.

Поступила в редакцию / Received: 05.02.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.02.2022

Принята к публикации / Accepted: 18.02.2022

