

Hn. 1 in F  
 Tpt. 1 in C  
 Perc. 2 (B.D.)  
 S  
 A  
 Chorus  
 T  
 B

bri - sa so - plan - te es to - da ma - nos.  
 bri - sa so - plan - te es to - da ma - nos.  
 tă - ka  
 dō dō dō dō

con sord.  
 mf

P

УДК 782.9

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-182-189

## ИНФЕРНАЛЬНОЕ ТАНГО: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ЖАНРА В «ИСТОРИИ СОЛДАТА» И. Ф. СТРАВИНСКОГО

*Сушлякова Ася Александровна*, аспирант, кафедра истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: [sumb7673@gmail.com](mailto:sumb7673@gmail.com)

Ранний опыт претворения танго в академическом композиторском творчестве, его пронизательного переосмысления и дестабилизации признаков канона жанра был испробован И. Ф. Стравинским в 1918 году в сочинении с нестандартным жанровым определением – «читаемое, играемое и танцуемое сказочное представление». Инверсивный подход с намеренным разрушением и утробованием маркированных знаков танго в «узловой» сцене сказочной истории стал порождением злого гротеска. Представленный автором как внешне механично-игрушечный танец сказочных персонажей, танго демонстрирует образец не только стилиевой, но и концептуальной «мутации» жанра. Искажение в «Истории солдата» семантических кодов танца любовной страсти наделило жанр неожиданными антиценностными чертами. Показывая несовместимость представляемого и подразумеваемого, танго становится воплощением (что в дальнейшем показательно для XX века) образа фатально-рокового, infernalного *danse macabre*. Обличительный подход, вопреки выработанной установке на восприятие сложившихся представлений о жанре, дает возможность пережить своего рода «культурный шок» из-за острого чувства неузнавания его устойчивых признаков. Данный опыт деформации привычных представлений

о танго открывает смелые горизонты экспериментов с концептуальной интерпретацией жанра сквозь призму идеи краха высоких культурных традиций.

**Ключевые слова:** танго, И. Ф. Стравинский, «История солдата», обличение, «обобщение через жанр», *danse macabre*, inferнальность, неоклассицизм.

## INFERNAL TANGO: RETHINKING THE GENRE IN THE STORY OF A SOLDIER BY I.F. STRAVINSKY

*Sushlyakova Asya Aleksandrovna*, Postgraduate, Department of Music History, Glinka Novosibirsk State Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: [sumb7673@gmail.com](mailto:sumb7673@gmail.com)

The earliest experience of transforming the tango into an academic composer's work, its insightful reinterpretation and destabilization of the genre's canon features was tried by I.F. Stravinsky in 1918 in a work with an unconventional genre definition – *a read, played and danced fairy tale performance*. This process is characterized by the idea of the destruction of humanistic values, which is expressed in the confrontation between serious and light music, where everyday genres are interpreted as opposition to the established system of spiritual supports of life. The inversive approach with the deliberate destruction and exaggeration of the marked tango signs in the nodal scene of the fairy tale story was the origin of the evil grotesque. Presented by the author as an outwardly mechanical and toy dance of fairy-tale characters, the tango demonstrates an example of not only stylistic but also conceptual mutation of the genre. The distortion in *The Soldier's Story* of the semantic codes of the dance of love passion endowed the genre with unexpected anti-value features. Showing the incompatibility of represented and implied, the tango becomes the embodiment (which is further indicative of the 20th century) of the image of the fatal-rock, infernal *Danse Macabre*. The denunciatory approach, contrary to the developed attitude of accepting the established perceptions of the genre, provides an opportunity to experience a kind of culture shock due to the acute feeling of not recognizing its stable features. This experience of deformation of the usual perceptions of tango opens up bold horizons of experimentation with the conceptual interpretation of the genre through the prism of the idea of the collapse of high cultural traditions.

**Keywords:** tango, I.F. Stravinsky, *The Story of a Soldier*, denunciation, generalisation through genre, *Danse Macabre*, infernality, neoclassicism.

В культурфилософии искусство минувшего XX века оценивается как попытка осмыслить «нервическую» атмосферу и симптомы духовного кризиса человечества, порожденные «скрытой от глаз рассудка» антропологической катастрофой [10, с. 9]. Наряду с показом экспрессивными средствами композиторского музыкального языка темы нарастающего трагизма жизни – незащищенности человеческого в человеке, в сфере академической музыки идея разрушения гуманистических ценностей выражается в противостоянии «серьезной» и «легкой» музыки, где бытовые жанры трактуются как оппозиция в отношении сложившейся системы духовных – этических, эстетических – опор жизни. Обличительно-критический подход потребовал внедрения в композиторское творчество способов деидеализации

музыки быта, ее превращения в сферу «низких» жанров для показа «темных» и даже запретных сторон жизни.

Оценивая происходящие в композиторском творчестве процессы изменения «работы с жанром», музыковеды-исследователи (см. [2; 3; 8; 17; 18]) фиксируют изменение природы «смыслопорождения через жанр» [3, с. 21] путем деформации его моделирующих признаков и одновременно внесения приемов иного рода музыкальной стилистики.

В арсенал обличительных средств музыки XX века путем изобретательной трактовки и «качественного изменения... старого (*содержания*. – А. С.) через призму современного» прочтения [6, с. 64] вошел один из самых чувственных жанров танцевальной музыки. Танго,

поневоле осуществившее миссию «летописца», неподдельно запечатлело «духовную атмосферу эпохи, наполненную смутными, порой трагическими ощущениями неблагополучия и тревоги» (А. Н. Сохор, цит. по [18, с. 40]), увековечило переломные события истории латиноамериканского континента: присвоения богатств необжитых земель – «серебряных рудников», трудного выживания переселенцев и, позже, «социальную психологию и мироощущение человека, затерянного в огромном космополитическом городе» [14, с. 9]. Находясь отнюдь не в одиночестве, освобожденный от старых значений, лишним смысловых слоев, жанр стал выразителем «культурного шока» (термин антрополога Ф. Бока, дано по [7, с. 15]) – конфликтного столкновения беспомощных и дезориентированных старых и новых культурных норм.

Явная связь танго с контркультурным движением в искусстве XX века, показ физиологических и рафинированных форм влечения, «мира поэтизации страсти», утонченной эротики и открытого выражения в гиперболизированной форме плотских желаний – эта палитра возможностей привлекла внимание к жанру композиторов-академистов. Следует предположить, что этому притяжению в немалой степени способствовала (чутко уловленная ими) происходящая в обществе переоценка сути танго, когда предприимчивые тангерос из низших слоев общества пересекли океан и тотчас получили признание у разных слоев европейского общества. Предупреждения об аморальной сущности жанра «витали в воздухе» в 1913–1914 годах: папа Пий X запретил танго для католиков, в России министр народного просвещения Российской империи ввел запрет на распространение танго в учебных заведениях. Но несмотря на попытки пресечения, латиноамериканский танец приобретал признание и новый европеизированный облик.

Надо заметить, что эти годы, особенно рубеж 1910–1920 годов, является (согласно разработанной М. Г. Арановским теории жанра с позиций «канона его структуры и семантики») фазой стабилизации этой системы бытования новоевропейской музыки. Можно смело заявить, пользуясь формулировкой В. Н. Холоповой [17, с. 211], что жанр танго в этот период развития «приобрел весьма точные лексические свойства». Его «коды восприятия» (выражение В. В. Медушевского)

окончательно запечатлелись в музыкально-пластических и слухо-моторных символах искусства.

Смелая заокеанская «миграция жанра» (А. Н. Сохор, цит. по [17, с. 213]) привлекла внимание И. Ф. Стравинского, давшего один из ранних (если не первый) образцов использования танго в рамках академической музыки – в сказочном сюжете *«Истории о беглом Солдате и Черте»* (либретто Ш. Рамюза, в двух частях).

Прославившийся на Западе автор сказки-балета *«Жар-птица»* (1910), потешных сцен *«Петрушки»* (1911), *«картин языческой Руси»* *«Весны священной»* (1913), скоморошьей *«Байки про Кота, Лису, Петуха и Барана»* (1916) в год окончания Первой мировой войны вновь апеллирует к жанровому миксту, к неповторимому гибриду, трактуемому им как *читаемое, играемое и танцуемое* сказочное представление. Потребовал «специально изобретенного имени» [16, с. 9], еще один образец межвидового синтеза потребовал также смелых новаторских решений, причем не только в работе с главенствующим в «русский период» жанровым материалом.

«Пренебрежение» областью вокальных средств как показателем лирико-субъективного начала объясняется целенаправленным высвечиванием «надличного характера» и «отъединением музыки от подчинения другим художественным компонентам», – отмечает итальянский исследователь музыкального театра Стравинского М. Мила (цит. по [1, с. 133]). Над заявленной самим композитором гибридность «театр-зрелища»<sup>1</sup> в сочинении отчетливо простирается самостоятельность музыкального плана мышления. Действие его законов раскрывается при погружении в анализ музыкального пласта синтетически-театральной версии сочинения.

«История солдата» выступила, как прозорливо замечено в статье «На повороте к неоклассицизму (“История Солдата”» Г. С. Алфеевской, в роли «общего аккорда»), относящегося к «одновременно “русской” и “неоклассической тональностям»» [1, с. 128], так как сюжет сказки бытовал

<sup>1</sup> «История солдата», пользуясь выражением Т. А. Курышевой [9, с. 61], ведет «двойную жизнь», существуя в репертуарных афишах в синтетически-театральном и концертно-сюитном вариантах (ее первое исполнение состоялось в Лондоне в 1920 году, в 1919-м композитор также создал обработку пяти номеров для кларнета, скрипки и фортепиано).

во многих странах, и в ее прочтении автор сочетал национальные и общеевропейские жанры.

Несмотря на кажущуюся незамысловатость музыкальных средств для передачи сказки, именно их выбор и стилистическая трактовка организуют темпоритм действия, включение партии Чтеца и пластические эпизодов, а главное, способствуют многоплановости решения концептуального замысла – поединка «человеческого» и «дьявольского» начал. Алфеевская обращает внимание, что конфликт «двух миров» насыщен широким спектром вечных и актуальных смыслов. Так, патриархально-крестьянским устоям и гармоничному покою природы (1 ч., 2 ч. – сц. 7, 8) противопоставлен – «в наряде сказочного Королевства и дворца Принцессы» – современный облик «буржуазного города с его разноголосым многонациональным людом», мир, названный автором статьи «Королевством Черта». Мотивы «искушений» Солдата «наживой» и «властью» ввели нравственно-этическую тему осуждения вечных людских пороков и слабостей в целях воспитания зрителей. Как и в опере «Соловей», прозвучала орфейческая идея «магической силы искусства», символом которой является скрипка – в руках Солдата она укрощает сверхъестественное (2 ч. – 4 сц.), исцеляет людей (2 ч. – 3 сц.). Стравинский затрагивает и важный для орфейческого замысла мотив таинственной природы таланта – мастерское владение Солдата инструментом стало привлекательным для темного царства, ведь «в сияющей сфере гения тревожно соприкасается демоническое начало, противное разуму» [11, с. 7].

Стоит отметить, что в некотором смысле сказка обозначила «кольцевой метасмысл» в творчестве композитора, став прологом неоклассического периода, в свою очередь, «Похождения повесы» – эпилогом, где единой линией выступает сделка с дьяволом, схожесть атрибутов и сюжетных узлов.

Музыкальное объединение композиции отчетливо проступает благодаря принципам сквозной драматургии:

– механизм ее развития становится симфонический принцип организации материала посредством введения конфликта противоположных музыкально-образных сфер с показом трансформации и вытеснения тем Солдата; именно с его

помощью выражается главный замысел – тема поединка человеческого и дьявольского;

– обобщением центральных фаз действия становится жанр марша: «Марш солдата» (эпизоды 1 и 2 чч.), «Королевский марш» (2 ч. – 1 сц.), «Триумфальный марш Черта» (2 ч. – 8 сц.).

Таким образом, очевидным, по замечанию исследователя Т. А. Курышевой [9, с. 107], в «Истории солдата» становится культурный, стилиевой и жанровый конфликт «макромира» и «микромра».

Стравинский не просто ввел в партитуру, но и намеренно противопоставил славянским фольклорным напевам и наигрышам европейские бытовые жанры для того, чтобы столкнуть идеал с прозой, «разоблачить» бытовую прообраз... сознательно подчеркнуть банальность, приземленность, прозаичность...» [6, с. 64]. Их внешне мозаичное сочетание выполнено в технике заимствования «чужого слова», то есть преднамеренного ввода различных по своей природе семантических кодов для пересказа «типизированного содержания».

Музыкальная логика автора проступает в признаках условного симфонического цикла, в организации действенного развертывания сюжета сказки<sup>2</sup>. «Маленький концерт» (2 ч. – сц. 2) выступает в роли сонатного *allegro*, концентрированно представляющего основные образно-стилистические сферы первой части композиции:

– образ странствующего главного героя в «Марше Солдата» превращается в *мотив пути*, установленный остиной формулой – «синхронизацией движения» [12, с. 8], пунктирной акцентностью и фанфарными звучностями;

– в *мотив национальной почвенности* героя, символ его связи с Родиной сплавлены попевки «Песенки на берегу ручья», в которых слышны подмеченные Г. С. Алфеевской отголоски «Камаринской», певучие лирические интонации (будущая попевка Принцессы) и виртуозный скрипичный наигрыш (см. анализ эпизода [4, с. 172–175]);

– мелодический эпизод «Пастораль», как об-

<sup>2</sup> В первой части композиции музыке принадлежит скорее вспомогательная – иллюстративно-картинная роль. Три первых номера экспонируют основные интонационные сферы, закрепляемые многократным их возвращением. Действенную функцию музыка берет во второй части.

раз питающей душу Солдата природы, выступает в дальнейших трансформациях мотивом «ложного счастья» героя<sup>3</sup>.

Важно, что именно в «Маленьком концерте» средствами музыки показан конфликт «двух миров». В темы сферы «человеческого» проникает оплетающий «Марш Солдата» хроматический подголосок-контрапункт, тритоновые интервалы – в попевку Принцессы, звучание кларнета как тембро-маска Черта<sup>4</sup>. Эти элементы составляют тематический комплекс в сцене «Пляски Черта», данный в неистово-оргиастическом варианте.

Развертывание симфонического цикла дано в сцене «Трех танцев» Солдата с Принцессой. Этот центральный драматургический узел сказочной истории наделен двойной функцией: цепочка танцев соответствует II (медленное Танго), III (иронический Вальс-скерцо) и IV (буйный Регтайм) частям цикла; волновой принцип драматургии эпизода позволяет оценить его как первую фазу действительного развития конфликта, второй фазой «посединка» станет «Пляска Черта».

Танго в триптихе танцев «Истории солдата» – это начало борьбы с чувственным соблазном.

Самобытность жанра танго, как и других массово-бытовых жанров, его ясная «адресность» для самого широкого круга слушателей определяется средствами, обладающими «высокой степенью типизации» [15, с. 21]. Напомним, что жанр танго характеризуется:

1) проявлением «эмоциональной обнаженности», раскрывающейся в индивидуально-чувственном мелодическом комплексе через закрепленные тембровые компоненты – напряженный тембр инструмента (бандонеона), сочетающий экспрессию и томность, дополненные импровизационным звучанием скрипки;

2) гипнотическим воздействием, созданным остигатной ритмоформулой аккомпанемента,

<sup>3</sup> Тематическая связь эпизода с Маленьким и Большим «протестантско-немецкими свадебными», по выражению Т. С. Алфеевской [1, с. 135], хоралами проступает во второй части в эпизоде – ложном финале «венчание Солдата и Принцессы» и в эпизоде «возвращения в опустевший родной дом».

<sup>4</sup> Впервые соло кларнета появится в эпизоде «Пастораль», где Черт предстанет перед Солдатом в виде старика – учителя ботаники.

унаследованной от хабанеры и милонги («ритм хабанеры», позже ставший «ритмом танго»);

3) применением приема канъенге, то есть особого характера неустойчивости – эффекта вибрации/качания звукообразов, базирующегося на сочетании упругого остигатного акцентно-регулярного рисунка в группе низких тембров и рисунка, ритмически достаточно разнообразного, узорчатого в мелодическом комплексе.

Внутренний конфликт стилистических средств, присущий танго, несмотря на внешнюю интермедийность краткого эпизода, при сохранении узнаваемости ритмической организации жанрового канона обостренно исполнен в необычной трактовке других характерных черт ставшего модным в Европе танго.

Композитор обращается к приемам *жанровой метаморфозы* и принципиально иной его *концептуальной интерпретации* – трансформации этической направленности. Танец любовной страсти переосмыслен Стравинским в *инферальное танго* – знак «дьяволиады». В музыке обозначены образ зла и показ его очевидной победы.

1. Деформация семантических кодов выражена перерождением в контексте Танго мелодического материала через изобретательное переинтонирование исконных элементов в интервально-интонационном составе тематизма путем предельной хроматизации и обнажения в нем «чужеродных» семантических элементов. Сформировавшаяся в Танго «угрожающая» аура распространяется на последующий «изломанный» танцевальный жанр вальса, завершаясь «дергающимися ритмами» рэгтайма, который интерпретируется как «возбужденно оргиастический» [4, с. 179] акт, «интонационный экспромт в тисках железного ритма» [4, с. 178].

2. Еще более действенным средством метаморфозы жанра становится тембровое решение Танго – театральная персонификация инструментов в этом эпизоде.

Исполнительский состав «со времен “Сказки о Солдате”», как отмечает С. И. Савенко, «нередко отмечен уникальной неповторимостью», в нем «решительно переосмысливаются» тембровые амплуа [16, с. 4–9]. В портативный ансамбль вошли семь инструменталистов, «острые и характерные тембры из каждого “семейства”» [19, с. 118]: кларнет, фагот, корнет-а-пистон, тромбон,

скрипка, контрабас и батарея ударных. Исследователи отмечают (см. [4, с. 166; 5, с. 11; 6, с. 65; 19, с. 118]), что данный выбор обусловлен в том числе и своевременной увлеченностью композитора джазом. Выбранные инструменты и их взаимодействие персонафицированы – они образуют самостоятельный драматургический план номера.

Уничтожающая пародия проявляется в сознательном упрощении и издевательском утрировании штампов танго. От жанрово-стилевого канона танго в «Истории солдата» (еще раз подчеркнем) сохранены лишь ритмические особенности как «эмблемный» знак жанра. Причем он «осколочно» вживлен композитором в музыку вступительного раздела, а далее – в завуалированно-размытом виде он напоминает о себе в мелодической линии, реминисцентно возвращаясь к исходной ритмоформуле, сохраняя заложенную в интерпретации композитора энергетику, но не раскованного, а, скорее, поработавшего свойства. Усложнен и доведен до «неорганичного» предела композиционный фактор жанра танго – монтажность, намекающий на неожиданную – как бы «рывком» – смену танцевальных «па».

К этому комплексу, обладающему механической колкостью, пугающей «игрушечностью» из-за сухого отрывистого звучания музыки и неизменного ритмического рисунка в аккомпанементе, композитор добавляет необычное тембровое решение музыкального материала – соло скрипки на фоне ударных с добавлением кларнета (in A).

Возникает эффект виртуозной игры-состязания и даже контрдействия тембров-персонажей, приводящий к деформации природной выразительности звучания скрипки и кларнета. «Концертирующий» принцип мышления проявлен через ряд приемов: 1) воссоздание атмосферы общей игры-состязания индивидуализированных персонажей, 2) усиление конструктивных возможностей тембрового аспекта благодаря расширению палитры приемов игры, приводящих к возникновению принципиально иного звучания и 3) предельный для своего времени рост виртуозно-технического владения инструментами.

Скрипка – символ души Солдата, выражение «мелодий его родной деревни» и ее строй (g – d – a – e) – является, как отмечает Г. С. Алфеевская [1, с. 131], семантическим обозначением

«ценностей» человеческого мира. Ощутимые изменения, вносимые И. Ф. Стравинским в скрипичные наигрыши, явно свидетельствуют, что их звучание постепенно «поддельвается» под музыку «Королевства Черга». В разделах, где скрипка взаимодействует с группой как бы аккомпанирующих ей ударных инструментов, композитор неоднократно обращается к обертоналию богатым открытым струнам, звук которых склонен к неуместному «выпячиванию»: они «обычно избегаются в выразительных мелодических фразах, их звучание специфично и может быть даже намеренно использовано как таковое» [13, с. 44–45]. Для совместного танца сказочных персонажей во втором и четвертом разделах танца вторгаются фигурации кларнета, выступая в качестве уже обозначенной ранее функции тембро-маски «темных сил».

Четыре раздела (ABA<sup>1</sup>B<sup>1</sup>) в форме Танго (два последних из которых являются вариантным повторением первых) – своего рода «поединок»-трансформация двух тематических комплексов из предшествующих разделов сказки: попевки Принцессы из эпизода «Маленький концерт» (щ. 13–16) и начальных оборотов «Песенки на берегу ручья». Их облик постепенно наделяется знаками «дьяволиады». Достигается это перерождение системой усиливающих друг друга приемов:

– во-первых, вычлениением-деструкцией четырехзвучного (начального) мотива в разделах B и B<sup>1</sup>, точно совпадающего с мотивом *Dies irae*. Если в «Маленьком концерте» функция тематического материала (корнет-а-пистон) и имитационно-мотивная работа с ним (фагот и скрипка) были неочевидны, то в Танго средневековая секвенция становится явным знаком «потустороннего мира». Она дана в различных вариантах, в том числе инверсивных, очерчивающих круговым движением мелодии фигуру *circulatio* – риторическую фигуру «вечности». Композитор словно пытается скрыть попевку за чередой мелодических, наигрышно-механистических фигураций кларнета;

– во-вторых, трансформацией в разделах A и A<sup>1</sup> материала пасторальных наигрышей из «Песенки у ручья»: их песенно-консонансная «окрашенность», варьируясь, постепенно превращается в наигрыш дьявольский, изощренно-импровизационного рисунка с преимущественно

трионовой основой – в разложенном и слитном звучаниях этого устойчивого для музыки символа «инфернального начала».

Скрытый трагизм встречи Солдата и Принцессы в Танго намечается с первых тактов музыки из-за смыслового «несовпадения» мелодической линии и ритма, а также особых свойств диалога тембров. Главная роль с точки зрения «обличения через тембр» принадлежит сопровождающей скрипку группе ударных без определенной высоты звука (большой барабан, прикрепленная к нему тарелка, малый барабан со спущенными струнами). Общеизвестно, что «особое место в системе современных персонафицированных образов занимает ударный звуковой материал. В нем соединяется специфичность и тембрового, и сонорного, и ритмического тематизма» [9, с. 105–106]. Жесткая безжалостно-сухая ритмическая игра ударной группы становится открытым олицетворением «чертовщины», выявляя момент острого столкновения. «Сам автор, – заметил в монографии Б. М. Ярустовский, – отмечал, что противопостав-

ление “пиликанья скрипки и акцентированных барабанов” замыслено им как драматургический контраст “души” Солдата и Дьявола» [19, с. 116].

Таким образом, алгоритм жанра танго как «микромира» в системе «обобщение через стиль» [9, с. 107], связанного с проявлением раскрепощенно-чувственного начала, дан в «Истории солдата» в иронично-пародийном ключе. Неожиданный переход в категорию танца смерти стал воплощением гротескного слома, реализующегося в Танго на трех уровнях «содержательных функций» жанра [8, с. 12]:

1) «изобразительности», сочетающей, по мнению Холоповой [17, с. 215], определяющие признаки жанра и «имитацию контекста»,

2) «обобщения»<sup>5</sup> как «ключа к интерпретации смысла художественного явления» [3, с. 20];

3) «искажения», ориентированного на деформацию композитором семантики жанра.

При помощи такого подхода И. Ф. Стравинский открыл метод концептуально-стилевой «мутации» жанра, наделив его чертами *danse macabre*.

#### Литература

1. Алфеевская Г. С. На повороте к неоклассицизму («История солдата») // И. Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания. – М.: Советский композитор, 1985. – С. 128–153.
2. Альшванг А. А. Проблемы жанрового реализма // Избранные сочинения: в 2 т. – М.: Музыка, 1964. – Т. 1. – С. 97–103.
3. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал общества теории музыки. – 2016. – № 3 (15). – С. 18–29.
4. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, Ленинградское отд-ние, 1977. – 276 с.
5. Гаркуша М. М. Жанр танго в творчестве И. Ф. Стравинского // Музыкальное образование и наука. – 2015. – № 2 (3). – С. 10–13.
6. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды. – 2-е изд. – Л.: Изд-во Советский композитор, 1979. – 232 с.
7. Ионин Л. Г. Социология культуры: учеб. пособие для вузов. – М.: ГУ ВШЭ, 2004. – 427 с.
8. Коробова А. Г. О функционировании отображенных жанров в симфониях советских композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Вильнюс, 1987. – 24 с.
9. Курышева Т. А. Театральность и музыка. – М.: Советский композитор, 1984. – 200 с.
10. Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация. Тексты и беседы. – М.: Логос, 2004. – 272 с.
11. Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта. – М.: АСТ, 2019. – 640 с.
12. Никольская О. А. Жанр марша и его воплощение в симфонической музыке конца XIX – первой половины XX века (Г. Малер, Д. Шостакович, Ч. Айвз): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2010. – 26 с.

<sup>5</sup> Приведем определение А. А. Альшванга, введенного в отечественное музыковедение понятие «обобщение через жанр»: «...применение широко распространенного, прекрасно известного музыкального жанра, ... обладающего свойством выражать в “опосредованном” виде эмоции, мысли и объективную правду, я называю обобщение через жанр» [2, с. 100].

13. Пистон У. Оркестровка: учеб. пособие / пер. с англ. К. Иванова. – М.: Советский композитор, 1990. – 464 с.
14. Пичугин П. А. Аргентинское танго. – М.: Музыка, 2010. – 262 с.
15. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. – М.: Музыка, 1977. – 160 с.
16. Савенко С. И. Мир Стравинского: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – М., 2002. – 34 с.
17. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
18. Цукер А. М. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки: Возможности. Пути. Перспективы // Стилевые искания в музыке 70–80-х годов XX века: сб. ст. – Ростов н/Д.: РГК, 1994. – С. 34–52.
19. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. – 3-е изд. – Л.: Музыка, 1982. – 260 с.

**References**

1. Alfeevskaya G.S. Na povorote k neoklassitsizmu («Istoriya soldata») [On the turn to neoclassicism (The Story of a Soldier)]. *I.F. Stravinsky. Stat'i, vospominaniya [I.F. Stravinsky. Articles, memoirs]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1985, pp. 128-153. (In Russ.).
2. Alshvang A.A. Problemy zhanrovogo realizma [Problems of genre realism]. *Izbrannye sochineniya: v 2 t. [Selected Works. In 2 volumes]*. Moscow, Muzyka Publ., 1964, vol. 2, pp. 97-103. (In Russ.).
3. Amrakhova A.A. Otechestvennaya teoriya zhanra v svete sovremennykh gumanitarnykh metodologiy [Domestic genre theory in the light of modern humanitarian methodologies]. *Zhurnal obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society for Music Theory]*, 2016, no. 3 (15), pp. 18-29. (In Russ.).
4. Asafyev B.V. *Kniga o Stravinskom [A book about Stravinsky]*. Leningrad, Muzyka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1977. 276 p. (In Russ.).
5. Garkusha M.M. Zhanr tango v tvorchestve I.F. Stravinskogo [The genre of tango in the works of I.F. Stravinsky]. *Muzikal'noe obrazovanie i nauka [Music education and science]*, 2015, no. 2 (3), pp. 10-13. (In Russ.).
6. Druskin M.S. *Igor' Stravinskiy: Lichnost', tvorchestvo, vzglyady [Igor Stravinsky: Personality, creativity, views]*. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1979. 232 p. (In Russ.).
7. Ionin L.G. *Sotsiologiya kul'tury: ucheb. posobie dlya vuzov [Sociology of Culture. Textbook for universities]*. Moscow, GU VShE Publ., 2004. 427 p. (In Russ.).
8. Korobova A.G. *O funktsionirovanii otobrazhennykh zhanrov v simfoniakh sovetskikh kompozitorov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [On the functioning of mapped genres in the symphonies of Soviet composers. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Vilnius, 1987. 24 p. (In Russ.).
9. Kurysheva T.A. *Teatral'nost' i muzyka [Theatricality and music]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1984. 200 p. (In Russ.).
10. Mamardashvili M.K. *Soznanie i tsivilizatsiya. Teksty i besedy [Consciousness and civilisation. Texts and talks]*. Moscow, Logos Publ., 2004. 272 p. (In Russ.).
11. Mann T. *Doktor Faustus [Doctor Faustus. Translated by N. Man, S. Apta]*. Moscow, AST Publ., 2019. 640 p. (In Russ.).
12. Nikolskaya O.A. *Zhanr marsha i ego voploshchenie v simfonicheskoy muzyke kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka (G. Maler, D. Shostakovich, Ch. Ayvz): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The genre of march and its embodiment in symphonic music of the late 19th - first half of the 20th centuries (G. Mahler, D. Shostakovich, C. Ives). Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Moscow, 2010. 26 p. (In Russ.).
13. Piston U. *Orkestrovka: ucheb. posobie [Orchestration: textbook. Translated by K. Ivanova]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1990. 464 p. (In Russ.).
14. Pichugin P.A. *Argentinskoe tango [Argentine tango]*. Moscow, Muzyka Publ., 2010. 262 p. (In Russ.).
15. Ruchyevskaya E.A. *Funktsii muzikal'noy temy [Functions of a musical theme]*. Moscow, Muzyka Publ., 1977. 160 p. (In Russ.).
16. Savenko S.I. *Mir Stravinskogo: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Stravinsky's world. Author's abstract of diss. Dr of Art History: 17.00.02]*. Moscow, 2002. 34 p. (In Russ.).
17. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. posobie [Music as an art form: textbook]*. St. Petersburg, Lan Publ., 2000. 320 p. (In Russ.).
18. Tsuker A.M. *Zhanrovo-stilevye vzaimodeystviya akademicheskoy i massovoy muzyki: Vozmozhnosti. Puti. Perspektivy [Genre-style interactions between academic and mass music: Opportunities. Paths. Prospects]. Stilevye iskaniya v muzyke 70–80-kh godov XX veka: sb. st. [Style searches in music of the 70-80s of the XX century: collection of articles]*. Rostov-on-Don, RGK Publ., 1994, pp. 34-52. (In Russ.).
19. Yarustovskiy B.M. *Igor' Stravinskiy [Igor Stravinsky]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1982. 260 p. (In Russ.).