

УДК 78.01+781.1

DOI: 10.17223/22220836/26/9

О.В. Мизюркина

## ЛУБОК, ЛУБОЧНОСТЬ И СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ В БАЛЕТЕ И.Ф. СТРАВИНСКОГО «ПЕТРУШКА»

*В статье рассматривается значение феномена лубка в музыке И. Стравинского в сопоставлении с его ролью в творческих поисках В. Кандинского. Устанавливается роль синестезии в организации лубочной картинке. Предлагается синестетическая интерпретация сцен массовых гуляний в балете И. Стравинского «Петрушка». Выявляются связанные со спецификой лубка межчувственные признаки сонорно-фонического и композиционного уровней музыкального текста.*

**Ключевые слова:** И. Стравинский, В. Кандинский, «Петрушка», лубок, лубочность, синестетичность, балаган, театр представления.

В становлении стиля Василия Кандинского – художника, основавшего нефигуративное направление в живописи, одного из первых теоретиков синестезии, – большую роль сыграл такой жанр русской народной графики, как лубок<sup>1</sup>. Лубок для Кандинского – «элемент чисто и вечно художественного» [1. С. 60], общей для всех искусств глубинной невербальной сферы, в которой формируются механизмы синестезии. Кандинский обратился к лубку в поисках формулы, которая соединяет духовное, национальное и универсальные живописные формы. Характерно описание лубка художником: «Глядя издали, вы видите только пятна разных цветов, самые же предметы, изображенные на картине, открываются не прежде, как при продолжительном рассматривании, и то в самом близком расстоянии» [Там же]. Подражая лубку, он искал «средства для введения зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся» [Там же].

Для Кандинского с лубком был связан поиск «тайников души русской». Как представляется, в этом плане обращение к жанру лубка Василия Кандинского можно сопоставить с поисками в области национальной специфики другого великого русского мастера – композитора Игоря Стравинского. Через лубочность оба художника находят свой национальный стиль. Следует отметить, что как Кандинский, так и Стравинский обращаются к лубку в 1910–1920 гг. Особенно ярко черты лубка воплотились именно в раннем творчестве обоих художников, что к тому же совпало с их интересом к синтезу искусств. Но еще в большей степени лубок и лубочность становятся импульсом к возникновению синестезий или межчувственных ассоциаций.

---

<sup>1</sup> Лубок – «потешные листы», как именовали этот жанр в XVII в. (чаще всего они исполнены на дереве, а с XVIII в. – на металле), или «народная гравюра» (термин чисто исследовательский, возникший в теоретических кругах) – это плоскостная, ярко раскрашенная, примитивно самобытная картинка, которая была самого разнообразного содержания: сатирического, сказочно-былинного, бытового. Лубок всегда сохранял декоративность решения и чисто народный юмор [3. С. 11]. Истоки лубка видят в смеховой культуре, в скоморошьях действиях времени Ивана Грозного. В обобщении, в умении схватить самое главное, в лаконизме их очеркового изображения прослеживается старейшая традиция иконописных подлинников.

Художественное мышление И. Стравинского в музыковедческом обиходе принято считать предельно ясным, продуманным, интеллектуально организованным, что, на первый взгляд, исключает возможность трактовки его творчества в интуитивно-эмоциональном ключе, к которому, в частности, апеллирует *синестетичность*<sup>1</sup>.

Однако, несмотря на упорядоченность и логическую обоснованность творческого процесса, анализ некоторых биографических источников показал, что наряду с ярко выраженным логическим, конструктивным началом значительное место в его творчестве занимают субъективно окрашенные ассоциации, в том числе и межчувственные. Опираясь на высказывания как самого Стравинского, так и крупных исследователей его творчества, можно обнаружить характеристики музыкальных звучаний, которые относятся к визуальной и кинестетической модальностям.

Как полагаем, межчувственные координаты в творчестве Стравинского отчасти обусловлены его обращением к жанру лубочной картинки. О связи музыки русского периода Стравинского с лубком неоднократно говорилось в работах отечественных исследователей.

Отмеченную способность «вчувствования» Стравинского в воспринимаемый ритм и интервал [2. С. 290] можно сопоставить с эмпатийным погружением в живописное пространство Кандинским. Лубок для художника являлся своего рода импульсом, погружал в определенную атмосферу национального и в то же время спонтанного, дологического, архаического творчества, что так перекликается с музыкой Стравинского русского периода.

По нашему предположению, позитивное, творческое применение архаических художественных средств в лубке соотносится с кажущейся спонтанностью, нестандартностью композиционных решений в творчестве Стравинского. А иносказательность образов на лубочной картинке аналогична аллегоричности многих произведений композитора.

Кроме того, лубок как жанр при сохранении национальной самобытности включает в себе очень яркое проявление как живописного, так и графического начал. Яркий контраст, заключенный в самом сопоставлении живописности и графичности на одном изобразительном полотне, придает лубочной картинке особую выразительность, «вещественность» и гротескный характер, что было так близко музыке Стравинского. Тесное единство яркости звуковых красок и четкой прорисованности линий, наряду с монтажностью композиций Стравинского, как можно полагать, обнаруживает связи с лубочным искусством.

Для лубка основной задачей было стремление забавлять. Более того, по мысли Ю. Лотмана, даже само «художественное пространство лубочного листа организовано особым образом, ориентируя зрителей на пространственные переживания театрального типа» [5]. Это обусловлено не только композицией внутри лубка, но и частым его обрамлением в виде декораций. В этом русле лубок близок балаганному театру как разновидности условного театра представления, к которому в ранний период часто обращается Стравинский.

---

<sup>1</sup> Синестетичность – качество невербального мышления, основанное на межчувственных ассоциациях – синестезиях (с греч. *соощущение*), вследствие которых возникают ощущения, характерные для другой модальности восприятия [4].

Как можно полагать, лубок можно считать *визуальной сверткой театра представления*. Ярким примером здесь является балет «Петрушка».

Балет был сочинён в 1910 г. По словам композитора, «импульсом к созданию балета послужил образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи...». В указанном высказывании композитора можно обнаружить комплекс межчувственных ассоциаций, среди которых доминируют двигательная и визуальная, что подчеркивает синестетическую природу замысла некоторых произведений Стравинского.

Как можно установить, наличие визуально-двигательно-аудиальных синестезий в балете «Петрушка» сочетается с лубочными принципами. Отметим, что был период, когда в музыковедческой литературе лубочность «Петрушки» трактовалась, в первую очередь, как ориентация композитора на недостаточную сложность техники создания лубка. «Ставилась в строку и до бедности примитивная, почти лубочная по характеру обработка материала, однообразие приемов изложения, крикливая инструментовка» [6. С. 14].

Однако более значимым в аспекте рассматриваемой проблемы является тот факт, что в анализе Б. Асафьева с лубочностью как фольклорным жанром связываются различные межчувственные ассоциации. Так, ученый акцентирует аудиально-световую синестезию в следующем высказывании: «Здесь в Петрушке Стравинский почувствовал звончатость и блеск народных инструментальных интонаций». Исследователь также оперирует визуальными и синестетическими ассоциациями, говоря о том, что партитура «Петрушки» «театрально-импрессионистична» и «музыка насыщена ритмами – жестами» [7. С. 38]. Д. Рогаль-Левицкий отдельно выявляет связь с лубком оркестровки балета, подчеркивая графическую природу его партитуры: «Это русский лубок, остроумно задуманный и блистательно выполненный в оркестре» [6. С. 11]. Данное высказывание дает основание рассматривать графические принципы лубочной картинки на темброво-фоническом уровне музыкального текста балета.

Кроме того, театральность как качество, указанное Асафьевым, также имеет точки пересечения с лубочностью, так как лубок, как было отмечено, можно считать *визуальной сверткой театра представления*. В этом русле Стравинский и обращается к балаганному театру, который изначально находится в рамках театра представления. Заложенные в народном театре масочность, плакатность и народный юмор, соотносимые с лубком, создают эффект очуждения, характерный для условного театра Б. Брехта. Этот прием получил яркое претворение в театральной музыке Стравинского как способ представить явление с неожиданной стороны, а также как принцип дистанцирования, позволяющий выразить актеру отношение к своему персонажу [8. С. 156]. С позиций лубочного искусства, пронизанного синестетичностью, на наш взгляд, правомерно рассмотреть композиционное сходство балета «Петрушка» с балаганным театром.

Обратим внимание на то, что отсылки к лубку относятся не ко всем известному Петрушке, а к Петрухе Фарносу – герою лубочных картинок, по которым театроведы устанавливают возможное изначальное содержание ко-

медий Петрушки<sup>1</sup>. Следует отметить, что именно лубочные изображения с Петрушкой стали главными носителями информации о скоморошьем театре, так как частично содержали тексты, визуальный ряд и, благодаря яркому художественному комплексу, передавали эмоциональный тонус представления.

Опираясь на характерные черты народной картинки, считаем возможным установить проявляющиеся на композиционном уровне музыкального полотна балета Стравинского лубочные признаки. К ним относятся, во-первых, монтажность композиции, заложенная в лубочной картинке, во-вторых, арочность на уровне формы в целом и на уровне каждой из картин. Кроме того, к организации музыкального полотна «потешных сцен» косвенно можно отнести такие признаки формирования музыкальной образности, как знаковость, символичность каждого элемента на пространстве лубка; яркость и театральность образов, масочность, также заложенная в лубке. На композиционном уровне проявляются и более частные, связанные с языковыми средствами принципы воплощения образов, к которым отнесем: графичность оркестровых линий, подобную графике лубочного листа; комбинирование микроэлементов в музыкальной ткани, соотносимое с насыщением лубка мелкими деталями; пестроту и яркость оркестровых красок, изысканное тембровое плетение; в некоторых случаях – нарочитую упрощенность мелодической линии, граничащую с примитивностью (музыкальный материал Арапа). Наконец, немаловажное значение имеет и такой признак, как опора на интонации городского фольклора, также отсылающая к лубку как принадлежности в большей степени городской русской культуры и дающая основания для соотнесения лубочной картинки с ярмарочными гуляньями.

В результате закономерности народной картинки проявляются как на уровне формы посредством арочности, так и на уровне оркестровки, в виде тембровой вещественности, а также благодаря ярчайшей пародийности (третья картина).

Наиболее показательными в отношении балаганного театра являются в балете *сцены массовых гуляний*. Благодаря активному сонорному уровню материала крайних картин они могут быть рассмотрены сквозь призму связи синестетичности и монтажных принципов организации лубка.

Конструктивно первая картина содержит черты народной картинки, которые подтверждает арочность, присущая рондальности. Эпизоды «Фокус» и следующая за ним «Русская» замкнуты и автономны, что в свою очередь также отсылает нас к пространству лубка.

Одним из ярчайших маркеров «Гуляний на масляной» является активный сонорно-фонический уровень, отображающий шум толпы. Не случайно И.Д. Медриш писал о сцене гуляний: «Яркое звуковое пятно, образующееся в результате переплетения нескольких линий, создает уникальную атмосферу петербургской масленицы» [10. С. 10]. Обилие тематических образований, яркая тембровая отграниченность создают посредством визуально-графических ассоциаций ощущение звукового хаоса. Так, Д. Рогаль-

---

<sup>1</sup> Как известно, фигура Петрушки наследовала традиции скоморошества. Согласно А.П. Кулишу, именно к периоду конца XVII – середины XVIII в., когда скоморошество полностью исчерпало себя, и следует отнести появление Петрушки – куклы, наследующей не только одежду скоморохов, но и исполняемый ими репертуар [9].

Левицкий сравнивает разноголосицу начала первой картины с «кромешным адом». Пестрота красок и невероятный динамизм просматриваются в просодическом гештальте образа Петрушки из «Котика Летаева» А. Белого, «схватывающем» самые общие, генеральные свойства общей атмосферы балета Стравинского: «колпачишкой и щеткою в руке-раскоряке колотится что есть мочи кукла-Петрушка... на балаганном углу... где кипят и пучатся бубны – под полотном балагана! Мы спешим в кровавые кумачи, в мимо текущие ураганы... старые-старые ярости, ...где нас всех завертят, закрутят, зажарят...» [11. С. 390].

Любопытно контрастное сопоставление первого раздела с эпизодом «Фокус», отчетливо напоминающее лубочное отсутствие плавных переходов и обостренную графичность. После звучных струнных холодные флейтовые интонации фокусника создают противовес предыдущей яркости и динамике масленичного гулянья.

«Фокус» – центральный симфонический эпизод первой картины, где, по словам Асафьева, «в сферу света и движения вливается останавливающее жизнь магическое начало» [7. С. 38]. Резкая смена тембров как бы переключает слушателей в иное, магическое, пространство. Начало эпизода «Фокус» открывает сумрачная тема у фаготов и контрфагота. Призрачные арфа и челеста погружают слушателя в атмосферу волшебства. Флейтовая мелодия фокусника, также придающая холодный оттенок, создает гравитационный эффект покачивания и при всей своей свободе изложения имеет жанровую природу, вызывая двигательные синестезии. И в этом случае мелодическая упрощенность данной мелодии отсылает нас к лубку и к заложенной в его основе песенной городской культуре. «Фокус» архитектурно замкнут, написан в трехчастной форме, что ещё раз доказывает близость к архитектонике лубочной картинки. В момент включения кукол ледяная, свистящая флейта пикколо знаменует конец совершенного волшебства.

Финал картины «Русская», по словам Рогаль-Левицкого, – «стремительная пляска, полная огня и свежести, а в своей средней части ласковой вкрадчивости» [6. С. 13]. «Русская» представляет сферу, ярко контрастную эпизоду фокуса. «Сухой, колкий, токатный» материал говорит о лубочной графичности. Особенно сильным в «Русской» оказывается двигательно-динамический параметр. «Скованная энергия дает ощущение распора большего напряжения» [7. С. 38]. Надо сказать, что термин «распор», взятый Б. Асафьевым из архитектуры, обозначает проявление динамического распора в неподвижности. По словам Асафьева, в музыке Стравинского «энергия мелоса скована железным ритмом и вот-вот взорвётся и хлынет как вода на берег в наводнение, её движение – “железный поток”, в котором закономерность направления обусловлена взаимодействием распора и “скрепляющих ритмов”» [Там же. С. 39]. Графическая ритмическая чёткость сообщает динамику и необычайную энергию музыке Стравинского<sup>1</sup>.

Основная тема «Русской» – ударно звонкая, исполняется *tutti*. Изложение мелодии квартсекстаккордами на фоне терцквартаккорда придает необычай-

<sup>1</sup> Отметим, что данное высказывание можно соотнести с термином Л. Дьячковой «динамика в статике» [12].

ную броскость, сочность и размашистость звучанию. Впервые особенно ярко выступает тембр рояля; его взлетающие пассажи, наряду с остигатностью и общей моторностью, становятся характерным принципом воплощения огненной стихии. Вращающееся движение внутри духовых, насыщение ткани микроэлементами, подобно пятнам-вспышкам, может свидетельствовать о принадлежности «Русской» сфере огня. Гравитационная направленность вверх пассажей рояля, струнных и духовых, особая динамика, сопряжённая с моторностью, также позволяют отнести этот номер к образу огненной стихии. Тематизм «Петрушки» с этой точки зрения также амбивалентен. В то время как музыка второй картины отображает сложную внутреннюю организацию ярмарочной куклы, яркая образная характерность и плакатность в русской пляске рисуют портрет Петрушки как балаганного героя.

С другой стороны, обилие интонационных элементов внутри музыкальной ткани говорит о графической организации лубочного полотна, знаковости каждого элемента. Кроме того, с вихревым движением, вращением соотносится рондообразная форма, графическое изображение которой могло бы напомнить раскручивание по спирали. На наш взгляд, уместно здесь провести параллель с «Поганым плясом Кашеева царства» из балета «Жар-птица». Основные структурные элементы и система выразительных средств делают эти номера похожими в отношении динамики и «распора» и свидетельствуют о принадлежности к огненной стихии и графичности, выраженной в партитуре. Но по эмоциональному тону «Русская» передает празднично-созидающую атмосферу и скорее относится к смеховому архетипу.

*Четвертая сцена* – «Народные гулянья на Масляной» – составляет почти треть балета и переводит звучание на более высокую ступень динамики и экспрессии.

В центре сцены помещён ряд симфонизированных танцевально-жанровых и характерных эпизодов, которые готовят драматическую развязку. Не ставя своей целью осуществить анализ всей сцены, считаем правомерным коснуться «Танца кучеров и конюхов» как динамического центра сцены танцевальной сюиты и подробнее остановиться на «Ряженных» и смерти Петрушки. Отметим, что говоря об особой ритмической сложности и обособленности эпизодов внутри сцены, эту черту можно трактовать как разъединение элементов, являющееся, по В. Мейерхольду, основным признаком театра представления. Добавим к этому, что автономность ритма несет в себе определенную остроту, гротесковость и отвлеченность, также свойственную эстетике представления.

Одной из характерных черт организации музыкальной ткани четвертой картины становится тематическая концентрация фоновых элементов и растворение тематизма в фоне. Это перекликается, с одной стороны, с принципом тематической работы Стравинского в целом, с другой стороны – с принципом организации лубочного листа, для которого характерны рассредоточенность элементов, их автономность и особая функциональная значимость каждого.

«Танец кучеров и конюхов» – самый сильный номер в отношении гравитационной раскачки, проникающий в последующий реминисцентный материал кормилиц. Непрерывающаяся пульсация у тубы и литавр, утяжеленная

фактура, характерная для русского пляса, создает необычайное ощущение масштабности, архитектурного распора, замеченного в музыке Стравинского Асафьевым, вызывает двигательные синестезии. Мелодическая разрозненность и дискретность, скрепленная при этом остинатностью, соотносится с лубочной мозаичностью, знаковостью, а также с характерным для народной картинки принципом «досказывания». Обращаясь к эскизным, лаконично намеченным образам лубка, человек додумывает содержание сам, и в музыке «Танца...» слушатель по кратким мотивным фрагментам угадывает звучание всем известной песни. Таким способом Стравинский, подобно создателям лубочной картинки, играет с публикой, одновременно реализуя игровую эстетику театра представления.

Тембровое разнообразие в проведении мелодических сегментов подчеркивает лубочную природу материала с точки зрения характерного для народной картинки принципа броскости цветовых пятен, выраженного посредством красочности и автономности отдельных цветов. Вместе с тем сам материал городской песни придает музыке неповторимый колорит разухабистого, праздничного звучания. Цитированная тема «Не лёд трещит», сочетаясь с уже звучавшей «Вдоль по Питерской», еще раз подтверждает тезис о лубочной монтажности, единовременности восприятия нескольких звучащих пластов.

Лубочная пародийность заключается в несоответствии кларнетовой мелодии и утяжеленного подголоска тубы и тромбонов в квартсекстаккорд. Стравинский словно ёрничает, максимально снижая жанр городской песни. Подобный прием напоминает характерное для лубочной раскраски несоответствие цвета и детали. «Не отступая от образцов, утвержденных вековой давностью, красят коней зеленою краскою, деревья сандальною [синей], наряды суриком, здания синим, подходящим к фиолетовому цвету» – сообщает текст 1820-х гг. (цит. по [13. С. 40]). Отчасти такое тембровое несоответствие инструмента и функции мелодического фрагмента говорит о пародийности и вместе с тем очуждении, характерном для театра представления. Выворачивая таким образом наизнанку городской фольклор, композитор выражает полное юмора, ерническое отношение к объекту.

Завершается танец кучеров и конюхов хаотичной разноголосицей. В сплошном сонорном звуковом потоке растворяются все ранее бывшие выпуклыми и обособленными интонационные элементы. И из этого звучащего хаоса вырастает потрясающий по динамике номер «Ряженные».

С одной стороны, номер «Ряженные», предшествующий развязке, сюжетно подчеркивает принадлежность Петрушки балаганному театру, так как появление в нем чërта знаменует скорый конец представления. «Черт приобретает комический оттенок, связанный со спецификой карнавальной смеховой культуры» [10. С. 11]. С другой стороны, материал эпизода «Ряженные» насыщен визуально-графическими синестезиями. Эпизод «скачки» с нарастающими темпами и моторикой выводит двигательное начало на новый кинестетический уровень. Динамика достигает своего апогея в момент, когда выбегают Арап, Балерина и Петрушка. Неожиданный момент смерти Петрушки, с одной стороны, подчеркивает монтажность композиции, с другой – отчасти

снимает драматизм развязки, что так характерно для балаганного театра и смеховой культуры.

В момент смерти Петрушки Стравинскому удалось гениально отразить трепет уходящей жизни ударом падающего бубна. Появление фокусника переключает слушателей в иную сферу, благодаря флажолетам у струнных и сползающим интонациям у пикколо, и создает гравитационный эффект невесомости. Это в очередной раз доказывает идею карнавальности, перехода в иное пространство. Несмотря на отзвуки праздничной музыки, конец четвертой сцены оставляет слушателей в некотором оцепенении, погружает в медитативное состояние. И на фоне зыбких и постепенно растворяющихся линий фанфара Петрушки знаменует возрождение всеми любимого героя ярмарочных гуляний.

Эстетика театра представления на уровне формы проявилась в виде разъединения на небольшие сегменты, отчетливо акцентированной сюитности, резкой смены картин, резкой смены меры движения. То есть разъединение на уровне формообразования проявляется в первую очередь в обособленности эпизодов, в их дробном членении, в резком отличии рядом стоящих фрагментов.

Таким образом, на композиционном уровне балета, с одной стороны, проявляется синестетичность. Помимо межчувственных связей, связанных с яркой образностью и проникающих на более крупный уровень из сонорно-фонического уровня, здесь образуется комплексная синестезия «музыкальное пространство». С другой стороны, замкнутые формы, арочность, создающие пространственность композиции, во многом ведут свое происхождение из условной организации пространства в лубочной композиции.

Говоря в целом о балете, отметим, что именно лубочность придает музыке Стравинского графичность, живописность на уровне музыкального языка посредством жестких, отграниченных линий, яркой тембровой характерности. В связи с этим можно говорить об архаике, заложенной в лубочной картинке, а также применимой к образу Петрушки. Другая сторона лубка – особый принцип организации – соотносится с монтажностью в музыке Стравинского. При этом посредством образной характерности, монтажной организации, карикатурности некоторых образов мы находим в балете не только эстетику лубка, но и черты театра представления.

В результате инициированные лубочностью принципы, реализующие эстетику театра представления и дополненные синестетичностью, способствуют превращению балета в красочное музыкальное полотно, состоящее из 4 лубочных картинок.

Возвращаясь к близости композитора в трактовке лубка к сфере художественных поисков В. Кандинского, можно сделать вывод, что Стравинский, как и Кандинский, нашел в лубке формулу, которая, организуя пространство балета, соединяет национальное, универсальное и духовное.

#### *Литература*

1. *Многогранный мир Кандинского: сб. статей / под ред. Н.Б. Автономовой, Д.В. Сарабьянова, В.С. Турчина.* М.: Наука, 1999. 208 с.
2. *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления / под ред. М.С. Друскина. СПб.: Музыка, 1971. 414 с.



3. Хромов О.Р. Историография русской лубочной картинки XIX столетия (И.М. Снегирев, Ф.И. Буслаев, Д.А. Ровинский) : автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1991. 24 с.
4. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания / под ред. Н.И. Коноваловой. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
5. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Серия: Мир искусств. СПб.: Академический проект, 2002. С. 322–339.
6. *Петрушка*. Партитура // Предисловие Д. Рогаль-Левицкого. М. : Музгиз, 1963. С. 3–15.
7. Асафьев Б.А. Книга о Стравинском / под ред. В.В. Рубцовой. СПб.: Музыка, 1977. 277 с.
8. Сурина Т.М. Станиславский и Брехт. М.: Искусство, 1975. 271 с.
9. Кулиш А.П. Комедия о Петрушке как поздняя форма функционирования смеховой культуры [Электронный ресурс]. URL: [http://booth.ru/petrushka/kulish\\_petrushka.shtml](http://booth.ru/petrushka/kulish_petrushka.shtml) (дата обращения: 15.11.2013).
10. Медриш И.Д. Стравинский и народный театр // Музыка и время. 2009. № 12. С. 9–13.
11. Белый А. Котик Летаев // Сочинения: в 2 т. Проза. М. : Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 293–444.
12. Дьячкова Л.С. К проблеме формы Стравинского. Принцип «подобия» // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М. : Советский композитор, 1985. С. 153–176.
13. Соколов Б.М. «Бессмысленно, пестро и даже смешно...». Цвет в художественной системе русской народной гравюры // Лотмановский сборник. М., 1997. С. 39–45.

*Mizyurkina Olga V.* Novosibirsk State Conservatory by M.I. Glinka (Novosibirsk, Russian Federation).

E-mail: [olgamiz1991@mail.ru](mailto:olgamiz1991@mail.ru)

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2017, № 26, pp. 83–92.

DOI: 10.17223/22220836/26/9

# **LUBOK, LUBOK PRINCIPLES AND SYNESTHESIA IN STRAVINSKY'S BALLET «PETRUSHKA»**

**Key words:** Stravinsky, Kandinsky, «Petrushka», lubok, lubok principles, synesthesia, buffoonery, presentation theater.

The importance of such notion as Russian lubok article discusses for Stravinsky's music and creativity of Kandinsky is discussed in the article. The importance of lubok as an impulse for creativity both of the artist and the composer is stressed. Both lubok and lubok principles stimulate emergence of synesthesia or intersensory associations.

The role of synesthesia in the organization of lubok picture is set. The author believes that a positive and creative use of archaic artistic means in the lubok, taken as a basis of transition to non-objective painting of Kandinsky correlates seaming with the apparent spontaneity and originality of composite solutions in the works of Stravinsky. Allegories of the lubok picture is similar to allegory of the meaning in many works of the composer.

The article gives an idea that the lubok can be considered a visual representation of the convolution of the farcical theater. The organization of "amusing scenes" in musical paintings includes such indirect signs of the formation of musical figurativeness as: choice of the respective themes, iconic symbolism of each element in the lubok, brightness and theatrical images, mask also embedded in the lubok. Synesthetic interpretation of mass celebration scenes in Stravinsky's ballet "Petrushka" is proposed.

Intersensory signs of resonant-phonetic and compositional levels of the musical text connected with the specifics of lubok are taped. Principles of image incarnation are embodied in two levels - resonant-phonetic and compositional. The resonant-phonetic level includes: graphicness of orchestral lines similar to the graphics of lubok, a combination of microelements in the musical texture, correlated with the saturation of the lubok fine details; - diversity and brightness of orchestral colors and exquisite timbre weaving; in some cases deliberate simplicity of the melodic line bordering with primitiveness.

Lubok painter building patterns are considered from the point of view of arched, installation, timbre layering compositional level. In the context of the fourth scene "The dance of coachmen and grooms" is interpreted as a dynamic center of the dance suite, as well as the scene of "The masked" and the death of Petrushka. The special rhythmic complexity and isolation of episodes within the scene are interpreted as a separation of elements which the main feature of presentation theater according to Meyerhold.

The analysis made reveals the general properties of synesthesia thinking of Kandinsky and Stravinsky. Complex lubok signs gives graphic quality to both Stravinsky's music and Kandinsky's paintings through bright timbre specificity of composer and picturesqueness of hard delineated lines of the artist. Archaism embedded in the lubok painting is applicable to amusing scenes as well as to the nature of the icon-painting of Kandinsky's pictures. Mounting lubok image becomes an impulse for a special organization of artistic paintings of both the artists.

### References

1. Avtonomov, N.B., Sarabyanov, D.V. & Turchin, V.S. (eds) (1999) *Mnogogrannyy mir Kandinskogo* [The multi-faceted world of Kandinsky]. Moscow: Nauka.
2. Stravinskiy, I.F. (1971) *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya* [Dialogues. Memories. Reflections]. St. Petersburg: Muzyka.
3. Khromov, O.R. (1991) *Istoriografiya russkoy lubochnoy kartinki XIX stoletiya (I.M. Snegirev, F.I. Buslaev, D.A. Rovinskiy)* [Historiography of the Russian popular print of the 19th century (I.M. Snegirev, F.I. Buslaev, D.A. Rovinskiy)]. Abstract of History Cand. Diss. Moscow.
4. Kolyadenko, N.P. (2005) *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya* [Synesthetic of music and artistic consciousness]. Novosibirsk: Novosibirsk State. Conservatory.
5. Lotman, Yu.M. (2002) *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on semiotics of culture and art]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt. pp. 322–339.
6. Rogal-Levitsky, D. (ed.) (1963) *Petrushka. Partitura* [Petrushka. Musical Score]. Moscow: Muzgiz. pp. 3–15.
7. Asafiev, B.A. (1977) *Kniga o Stravinskom* [A Book about Stravinsky]. St. Petersburg: Muzyka.
8. Surina, T.M. (1975) *Stanislavskiy i Brekht* [Stanislavsky and Brecht]. Moscow: Iskusstvo.
9. Kulish, A.P. (n.d.) *Komediya o Petrushke kak pozdnaya forma funktsionirovaniya smekhovoy kul'tury* [Comedy about Petrushka as a late form of functioning of laughter culture]. [Online] Available from: [http://booth.ru/petrushka/kulish\\_petrushka.shtml](http://booth.ru/petrushka/kulish_petrushka.shtml). (Accessed: 15th November 2013).
10. Medrish, I.D. (2009) Stravinskiy i narodnyy teatr [Stravinsky and folk theater]. *Muzyka i vremya – Music and Time*. 12. pp. 9–13.
11. Belyy, A. (1990) *Sochineniya: v 2 t. Proza* [Works: in 2 vols. Prose]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literature. pp. 293–444.
12. Dyachkova, L.S. (1985) K probleme formy Stravinskogo. Printsip “podobiya” [To the problem of Stravinsky's form. The principle of “similarity”]. In: Stravinskiy, I.F. *Stat'i. Vospominaniya* [Articles. Memories]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. pp. 153–176.
13. Sokolov, B.M. (1997) “Bessmyslenno, pestro i dazhe smeshno...” Tsvet v khudozhestvennoy sisteme russkoy narodnoy gravyury [“It's meaningless, colorful and even funny...” Colour in the artistic system of Russian folk engraving]. In: Lotman, Yu. Et al. *Lotmanovskiy sbornik* [Lotman's collection]. Moscow: [s.n.]. pp. 39–45.