

О. И. ЛУКОНИНА

Волгоградский государственный институт  
искусств и культуры

УДК 78.071.1

**ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ТВОРЧЕСТВА М. О. ШТЕЙНБЕРГА  
В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Наследие и творческая деятельность петербургского композитора *Максимилиана Осеевича Штейнберга* (1883–1946) мало известны современным музыкантам<sup>1</sup>. Между тем, среди мастеров так называемого «второго ряда» этот художник выделяется ярким, своеобразным музыкальным творчеством. Кроме того, М. О. Штейнберг оставил заметный след в публицистике, музыкальном просветительстве. В русскую культуру М. О. Штейнберг вошёл

и как выдающийся педагог, мудрый хранитель традиций Новой русской школы<sup>2</sup>. Объединяя разнообразные художественные интенции, музыкальное творчество Максимилиана Штейнберга развивалось параллельно культурной эволюции своего времени. Фокусируя в себе слияние разнородных тенденций, оно обозначило ступени эволюционного перехода русской музыки первой половины XX века, отразило смену культурных парадигм.

Становление личности и артистического облика М. О. Штейнберга происходило в необыкновенно интенсивной художественной атмосфере Петербурга начала XX века. Насыщенная небывалым напряжением творческих сил, накалом антиномий культурных направлений, Россия 1910-х годов являла собой своего рода «экстракт переходности»<sup>3</sup>. Предельность и максимализм характеризовали психологический модус эпохи, наполняя её «чувством чрезвычайности». Дыхание «конца века» – чувство заката доживаемой эпохи – вызывало стремление приблизить «разрушительную и возродительную катастрофу мира» (Вяч. Иванов). Эсхатологически-фатальным идеям противостоял пафос культурного преображения и духовного обновления.

Чуткий к многообразным импульсам и импрессиям своего времени, молодой Максимилиан Штейнберг был причастен миру художественных исканий культурной эпохи рубежа веков. В предметный мир его произведений *дореволюционного периода* (1904–1917) входят художественные универсалии, обусловленные смысловым планом символизма и творческого направления «Мир искусства»<sup>4</sup>. Разделяя убеждения художников-мирскутников А. Бенуа, Л. Бакста, М. Добужинского, М. Штейнберг утверждает категорию Красоты эстетической доминантой своего искусства. Как известно, панэстетизм «Мира искусства» явился

почвой для «прекрасной гуманитарной утопии» (Г. Стернин) – идеи переустройства мира через красоту. Романтическая вера в жизнестроительную силу искусства была свойственна и Штейнбергу.

Тотальное претворение красоты проходит сквозной линией во всех его музыкальных сочинениях дореволюционной поры. Провозглашение этой идеи в балете «Мидас» (1912) близко античному понятию калокагатии как этоса нравственно-этической и эстетической красоты<sup>5</sup>. В «эллинском спектакле», поставленном в 1914 году на Дягилевских сезонах в Париже, претворился панэстетизм, выражающий то каллистическое начало, которое источала красота античной старины. Музыка «Мидаса», как и вся композиция сцениума – оформление задника, порталов, кулис, па-



М. О. Штейнберг.  
Фотография 1919 г.

дуг, выполненных М. Добужинским, костюмы по эскизам Л. Бакста, пластика поведения на сцене в духе новаторских поисков М. Фокина, – представляли как «театрализирующая гипербола» (В. Хализев). Напомним, что интерес композитора к древнегреческой тематике был созвучен увлечённости «антиком» в эпоху Серебряного века, отразившейся в опере «Орестея» С. Танеева (1895), опере «Сервилия» (1900–1901) и прелюдии-кантате «Из Гомера» Н. Римского-Корсакова (1901), балете «Египетские ночи» А. Аренского (1900), сюите «Фавн и пастушка» И. Стравинского (1908), «Танце амазонки» А. Лядова (1910).

Красота ушедшего времени отзывалась в музыке М. Штейнберга к пьесе М. Метерлинка «Принцесса Мален» (1914), посвящённой Н. Рериху – единомышленнику и другу композитора. Мысленно устремляясь в прошлое, черпая в нём вдохновение,



Титульный лист партитуры симфонической поэмы «Драматическая фантазия» М. О. Штейнберга с дарственной надписью автора Александру Ильичу Зилоти

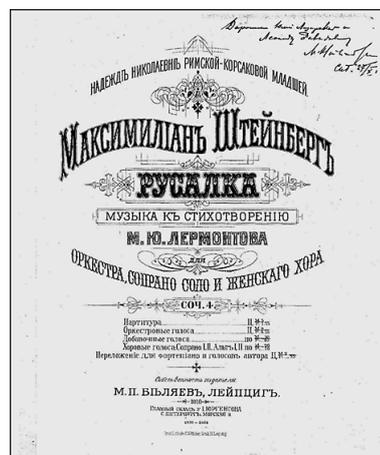
открывая новые грани, автор воспринимал и воссоздавал эпоху с позиции стилизации. Во вступлении к сказке «Принцесса Мален» хорал низких струнных, ладофонический эффект фригийского наклонения, диссонирующие полигармонии, «оцепенение» на увеличенном трезвучии направлены на создание реконструкции мрачной средневековой музыки в духе культовых песнопений. В партитуре введены колокола, гlockenspiel, фортепиано, которые звукоизображают неясные, таинственные зовы, шорохи, звоны и передают атмосферу смутных тревожных предчувствий. Изысканной штейнберговской сюите старинных танцев, состоящей из канцон, фарандол, мюзета, была созвучна импрессионистская манера декораций и костюмов Н. Рериха, оформлявшего спектакль «Принцесса Мален»<sup>6</sup>.

Под символизмом М. Штейнберг, как и многие его современники, осознавал не только «искусство, взятое само по себе, но шире – как современную душу, породившую это искусство»<sup>7</sup>. Эта душа жила острой неудовлетворённостью и жаждой «иных измерений». Как истинный символист – тайнотворец жизни – Штейнберг посредством многозначно-иносказательных образов стремился постигнуть и отразить в музыке потаённый смысл универсальных символов художественного языка, пытаясь проникнуть к «сущности мира».

Образы смерти, безысходности, томления, тревожного ожидания, мистические мотивы, характерные для художественного мира молодого композитора – отражение духа эпохи символизма и модерна.

Они связаны с запечатлением безвременья, статики, временной неподвижности. Кантата «Русалка» по стихотворению М. Лермонтова для сопрано соло и женского хора с оркестром (1907) – прекрасный образец подобной символистской звукописи<sup>8</sup>. Сказочная зарисовка Штейнберга, запечатляющая грёзу об идеально-прекрасном мире сна и смерти, оформлена с культом живописного мастерства. Музыкальное событие в данном контексте актуализируется не как процесс, а как пребывание в звучащем пространстве, погружение в него. Неспешные смены гармоний, тормозящие движение, фиксация одного состояния вызывают аналогии с образцами русского модерна: «Зачарованным царством» Н. Черепнина, «Фавном» И. Стравинского, «Волшебным озером» А. Лядова.

Стремление к необычному, демоническому, экстравагантному, культивирование поэзии природы, женщины и сказочного начала свидетельствуют о приверженности композитора системе идей эпохи кризиса. Культ женской красоты связан с амбивалентностью образов. В нём присутствуют образы вечной женственности (мечтательная принцесса Мален из сказки М. Метерлинка, Афродита в балете «Метаморфозы») и лики «губительной красоты»



Титульный лист партитуры кантаты «Русалка» М. О. Штейнберга с дарственной надписью автора Юлии Лазаревне Вейсберг (супруге А. Н. Римского-Корсакова)

роковой женщины-вамп (Астарта в опере-мистерии «Небо и Земля»). Образы огня, солнца, заката и зари, воды, тишины и неизведанного Востока, предстающие в музыке М. Штейнберга, являются характерными конвенциональными знаками в поэтике символизма и модерна.

Если тематика музыкальных сочинений молодого Штейнберга фокусирует комплекс настроений и идей, характерных для культурно-художественного кризиса конца XIX – начала XX века, то в *послереволюционное десятилетие* (1917–1927)

композитор отозвался на призывы строящейся советской республики. В период колоссальных социально-политических перемен, когда революция создала открытое пространство для свободы творчества и фантазии, на тематику творчества



Композиторы А.К. Глазунов (слева) и М.О. Штейнберг (справа). 1917 г.

мастера повлияли тенденции к сближению искусства и революции, искусства и жизни, реальности и социальной утопии. Так, в музыке Штейнберга к драме А. Луначарского «Фауст и город» (1921) выражены урбанистические идеи времени через звукообразность музыки города<sup>9</sup>. Динамично-импульсивный, жёстко организованный ритм, машинная токатность, жёсткие терцово-секундовые созвучия в музыке Штейнберга создают нагнетающий, угрожающе-«прессинговый» эффект бума индустриализации. Музыкальный образ нового мегаполиса – центра машинной цивилизации – сочетался с конструктивистскими театральными декорациями по эскизам С. Чехонина, которые демонстрировали строительные леса, гигантские механизмы, возведённые здания. Энергия стихийных ритмов в музыке к драме «Фауст и город» М. Штейнберга близка урбанистическим звучаниям Второй симфонии С. Прокофьева, задуманной как «симфония из железа и стали», оперы «Плотина» А. Мосолова, оперы В. Дешевова «Лёд и сталь».

Большинство произведений М. Штейнберга советского периода (1927–1946), вписываясь в контекст времени, реализовали мифопоэтические универсалии социалистического реализма. Концептуальность Третьей, Четвёртой и Пятой симфоний Штейнберга связана с «фундаментальной мифологической схемой эпохи» (Л. Аюпян): показом разрушения старого мира, сопряжённого с «апокалиптической» битвой добра и зла, и создания нового

советского порядка. Космогоническому мифу созвучен миф об инициационном перерождении человека. Аппеляция Штейнберга к ведущему концепту советской эпохи – «перековке» («переплавке») героя – отразила процессы формирования нового типа сознания масс, вовлечения людей в новую повседневность труда.

Несмотря на ярко выраженную идеологию соцреализма, творчество композитора советского периода не столь однозначно. К примеру, в аксиологию «постреволюционной романтики» вписываются образы штейнберговской Третьей симфонии (1927), созданной в русле социальной ангажированности. Ровесница Второй симфонии Шостаковича, кантаты «Октябрь» Н. Рославца, сюиты из балета «Сталь» А. Мосолова, симфония Штейнберга проникнута пафосом труда молодой советской страны. Но, отражая эмоциональные идеи времени, связанные с темой «интеллигенция и революция», сочинение поднимало и волнующие вопросы нравственного самоопределения личности. Воплотив образы разрушения и обретения надежды, становления нового сознания «освобождённого» человека, композитор пытался воссоздать психологический комплекс человеческой несвободы на фоне некой безличной силы. Таким образом, через



М. О. Штейнберг.  
Фотография 1928 г.

осознанно показанное смятение Личности в мире социальных потрясений и шаткость революционных идей в Третьей симфонии, помимо официально заявленной тематики труда, явственно ощутим антиутопический ракурс.

Подобный пример одновременного присутствия различных эстетических тенденций мы находим в Четвертой симфонии «Турксиб» (1933) М. Штейнберга. В сочинении, посвящённом открытию рельсовой колеи Туркестано-Сибирской магистрали в дикой пустыне, прозвучала тема

покорения советской страной природной стихии. Столкновение двух образов – активной воли человека и враждебной ему природы, двух времён – настоящего и прошлого, исконно связанного с бытом и культурой кочевых народов, приводит к победе коллективных усилий великой стройки первой пятилетки – пуску первого литерного поезда в пустыне. Имитация движения локомотива в финале Четвёртой симфонии Штейнберга коррелирует с множественными индустриальными натурализациями: пьесой «Пасифик 231» А. Онеггера, музыкой к пьесе «Рельсы» В. Дешевова, «Симфонией гудков» А. Аврамова, кантатой «Турксиб» Л. Шписа, хором А. Кастальского «Поезд». Машинизированный энергетизм, конструктивность, сонорные эффекты изображают движение поршней, звуки сигналов парового поезда.

Однако художественный замысел М. Штейнберга противоположен воспетой кубофутуристами «романтике машины». Композитор намеренно создаёт эффект натиска машинной агрессии. Многократное повторение мелодических, ритмических, темброво-изобразительных элементов образует полиостинатный блок. Применение полиостинатной техники нарочито противоречит становлению эмоции всеобщей радости. В финале «Турксиба» жёсткость, агрессивность движения поезда, вторгающегося в финал, перекрывает праздничное ликование. В этом отношении заключение Четвёртой симфонии не удовлетворяло слуховой установке на гимничный «сильный» финал, благодаря чему произведение оказалось под ударом со стороны «обязательного» государственного оптимизма.

Эстетика социалистического реализма воздействовала на образную драматургию Пятой симфонии-рапсодии (1942) М. Штейнберга. В основу произведения положено знаковое событие – «письмо узбекского народа, обращённое к товарищу Сталину в период борьбы советского народа с фашизмом». В монументальном четырёхчастном цикле повествовалось о многовековом развитии Узбекистана, разворачивалась история от древнейшей эпохи – походов Тамерлана, восстаний в Самарканде, прихода в Среднюю Азию Красной Армии и становления социалистического общества в стране – до событий Второй мировой войны. Динамика развития грандиозного музыкального полотна отразила ключевую тенденцию художественной культуры СССР – соответствие госзаказу и формирование «большого сталинского стиля».

В советский период М. Штейнберг репрезентировал советское эстетическое сознание, как показано выше. Несмотря на это, он не всегда сливался со временем, обнаруживая собственные приоритеты. В последние годы жизни композитор был подвластен «культурной памяти»: официальная линия

в его творчестве всё чаще маскируется уходом в сказку, легенду, притчу. Балет «Тиль Уленшпигель» по роману Ш. де Костера (1936), неоконченная опера по восточной сказке «Тахир и Зухра» (1942), неоконченный балет «Сарай-Мульк-Ханум» по национальной узбекской легенде (1945–1946) демонстрируют жизнеспособность культурных идей Серебряного века, которые воплотились в обращении к символистским жанрам, символистскому типу образности, доминировании импрессионистической звучности. К примеру, хореодрама «Тиль Уленшпигель» развивается по законам мистериального действия<sup>10</sup>. Показ исторических событий – коронация Филиппа, процессии еретиков и инквизиторов – чередуется с яркой обрисовкой корифеев – фландрского смельчака Тилия, неуклюжего Ламме, поэтичной, вечно женственной Неле. Повествование прерывается статическими созерцаниями (антракт «Замёрзшее озеро Зюдерзее»), мистическими экзальтациями, эпизодами эпитафий и карнавала с шествием ряженых. Общее векторное развитие направляется от катастрофы к фееричному финалу-просветлению. Балет сверкает каскадом фламандских и испанских танцев, артистичных и изысканных стилизаций песен трубадуров, полных романтической иронии и стихийности, отвечая редким для отечественной музыки тех лет неоклассическим опытам.

Итак, музыкальное наследие М. О. Штейнберга являлось своеобразным отзвуком переходных «зигзагов» отечественной художественной культуры первой половины XX века. Образно-художественный мир его сочинений репрезентирует динамику развития разноплановых культурных тенденций этого времени. Музыкальные сочинения символистско-мирискуснического этапа характеризовались осмыслением показательных художественных идей Серебряного века. Произведения послереволюционного периода обрисовывают эмоционально-образный мир, привлекавший М. Штейнберга как композитора, склонного к конструктивистским течениям. В конце 1920-х – 1940-х годах образно-художественное пространство композитора многопланово. Некоторые опусы являются яркими документами эпохи социального заказа, отразившими эстетику соцреализма. Иные произведения раскрывают тот модус видения современности, в котором главной оказалась «скрытая программа», благодаря которой под внешней концепцией соцреализма читается негативная утопия. Наконец, М. Штейнберг опирается и на художественные традиции, принадлежащие эпохе Серебряного века. Таким образом, штейнберговское наследие разнородно, пестро, отражает насыщенность и разноимпульсность эпохи, которая является свидетельством многоликостью целостности русской культуры.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Исследовательская литература, посвящённая творчеству М. О. Штейнберга, на сегодняшний день немногочисленна. Документально-художественными раритетами, с точки зрения меткости и проницательности оценок, являются очерки его современников: Богданов-Березовский В. Максимилиан Штейнберг. – М.: ССК, 1947; Римский-Корсаков А. М. О. Штейнберг. – М.: Музыка, 1928. Интерес современного музыковедения к личности М. О. Штейнберга возрастает. Об этом говорят публикации эпистолярия композитора. См.: Данскер О. Из записных книжек М. О. Штейнберга 1919–1929 гг. // Из фондов кабинета рукописей Российского института истории искусств. Публикации и обзоры: сб. ст. / сост. и отв. ред. Г. Копытова. – СПб.: РИК РИИИ, 1999. – С. 88–132; Из писем И. Ф. Стравинского к Римским-Корсаковым и М. Штейнбергу / публ. и коммент. Г. Копытовой // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 140–145.

<sup>2</sup> В списке многочисленных учеников М. О. Штейнберга с 1908 по 1946 годы – талантливые композиторы, дирижёры, музыковеды, фольклористы: Д. Шостакович, Ю. Шапорин, В. Щербачёв, В. Дешевов, Ф. Рубцов, М. Михайлов, К. Кушнарёв, Г. Уствольская, Е. Ручьевская, Е. Брусиловский, С. Богатырёв, М. Юдина и др.

<sup>3</sup> «Соединение разных столетий, нескольких этапов, пересечение старого и нового ... в России всё перепутывалось, становилось одновременным и параллельным, смыкалось и размыкалось», – пишет Д. Сарабьянов в отношении кризисности рубежной культуры (Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов: очерки. – М., 1971. – С. 77).

<sup>4</sup> Судя по театральным и концертным афишам, рецензиям, отзывам современников, музыка М. Штейнберга звучала в самых приметных центрах культурной элиты Петербурга: в художественно-артистическом кабаре «Бродячая собака», на концертах в стенах редакции журнала «Аполлон». Сочинения юного автора включались в программы концертов «Вечеров русского императорского общества», «Кружка современной музыки», Зала придворного дворянского собрания, общедоступных симфонических концертов Павловска, Сестрорецка... Среди исполнителей – выдающиеся имена: А. Зилоти, А. Никиш, А. Коутс, Г. Варлих, Ф. Блуменфельд, Н. Забела-Врубель.

<sup>5</sup> Балет «Мидас» – вторая часть музыкально-мимического триптиха «Метаморфозы», созданного по одноимённой поэме Овидия (1912–1913).

<sup>6</sup> Спектакль «Принцесса Мален» был поставлен в Петроградском Театре Музыкальной драмы (режиссёр И. М. Лапицкий, 1914). После премьеры газета «Речь» сообщала, что в спектакле Музыкальной драмы «две сцены из прекрасной пьесы Метерлинка» сопровождалась музыкой Штейнберга, в которой отчетливо сказалось влияние Дебюсси. Первая картина «Принцесса Мален» (во дворце) разыгрывалась «пантомимически под сплошную музыку на фоне живописной декорации Рериха», вторая картина (в башне) «была разыграна драматически, без музыки, которая только окаймляет представление небольшим вступлением и заключением» (Театр и музыка // Речь: ежедневная газета. – Петроград, 1914. – 2 декабря. – С. 9).

<sup>7</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 21.

<sup>8</sup> Кантата «Русалка», посвящённая супруге М. О. Штейнберга Надежде Николаевне Римской-Корсаковой (младшей), впервые прозвучала 27.02.1907 на концерте в честь юбилея А. К. Глазунова в исполнении блистательной Н. Н. Забелы-Врубель и оркестра под управлением А. И. Зилоти.

<sup>9</sup> Премьера состоялась в 1921 г. в Петербургском театре академической драмы (бывший Александринский театр), режиссёр С. Масловская. По замыслу А. Луначарского, спектакль был призван содействовать «духовному обновлению человечества».

<sup>10</sup> Балет «Тиль Уленшпигель» не был поставлен на сцене, так как был отнесён официальной критикой к формалистическим сочинениям. «Отверженная партитура» настолько не соответствовала духу времени, что не нашла и своего издателя. Несмотря на это, музыка Штейнберга была высоко оценена многими дирижёрами – Н. Рахлиным, А. Гауком, Е. Мравинским, М. Штейманом, которые исполняли симфонические фрагменты хореодрамы в СССР и за рубежом. М. Гнесин заверял: «Я лично готов считать “Тиль Уленшпигеля” лучшим сочинением Максимилиана Штейнберга» (М. Гнесин М. Штейнберг // Советская музыка. – 1946. – № 12. – С. 34).

**Луконина Оксана Игоревна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории и истории музыки  
Волгоградского государственного института  
искусств и культуры

