



Б. А. ШИНДИН

*Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
г. Новосибирск, Россия*

ORCID: 0000-0001-8166-2695, chin-d-din@yandex.ru

Концерт М. Березовского «Не отвержи мене во время старости» в контексте стилеобразующих принципов русской музыки XVIII столетия

Процесс освоения русскими композиторами XVIII века нового художественного пространства сопровождался множеством противоречивых тенденций. Явления нарождающейся культуры нового времени и далеко не утраченные традиции музыкального прошлого раскрывали свой потенциал преимущественно в русле двух стилевых потоков: барокко и классицизма. Адекватное истолкование созданного в это время массива произведений происходит путём сопоставления тенденций отечественной и западноевропейской культуры.

Проблемное поле положений Д. С. Лихачёва о своеобразии русского барокко расширили литературоведы и музыковеды. Сложилась точка зрения, согласно которой русское барокко, в отличие от европейского, носило оптимистический характер со слабо выраженным трагическим элементом. В эту картину не вписывается, однако, насыщенный трагическими настроениями хоровой концерт М. С. Березовского «Не отвержи мене во время старости», совместивший признаки барокко и классицизма.

В основу Концерта положены стихи (9–13) 70-го псалма, повествующего о трагических обстоятельствах жизни Давида. Магистральный вектор вербальных мотивов раскрывает популярную в искусстве полную драматизма тему изгнания. Наделённая экспрессией лексика усилена напряжённым интонационным развитием, охватывающим все разделы цикла. Эмоциональный накал Концерта позволяет поместить его в художественное пространство, сопряжённое с трагедийной сферой отечественной музыки, той её части, которая представляет индивидуальные мотивы человеческой истории. Трагедийная тема – сквозная для русской музыки. В XIX веке трагедия личности наиболее ярко раскрыта в творчестве П. И. Чайковского, в XX веке – в творчестве Д. Д. Шостаковича. Вершиной трагического восприятия мира XVIII века следует признать хоровой цикл М. С. Березовского.

Ключевые слова: Максим Березовский, хоровой концерт, русская музыка, русское барокко, 70-й псалом, трагедийная образность, генетические коды искусства, Д. Д. Шостакович, П. И. Чайковский.

BORIS A. SHINDIN

Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, Novosibirsk, Russia

ORCID: 0000-0001-8166-2695, chin-d-din@yandex.ru

Maxim Berezovsky's Concerto "Do not Forsake Me at the Time of Old Age" in the Context of the Stylistic Principles of Russian Music of the 18th Century

The process of acquisition of new artistic space by 18th century Russian composers was accompanied by many ambiguous and contradictory trends. The correlated phenomena of the new emerging culture of a new era and the not forsaken traditions of the musical past disclosed their potential predominantly in the direction of the following two styles: the Baroque and the Classicist. An appropriate interpretation of the numerous musical works composed at that time takes place through comparison of the tendencies of Russian and Western European culture.

The peculiarity of the Russian Baroque was noted in the research works of Dmitri Likhachev. His works formed the view according to which the Russian Baroque, in contrast to the European variety, possessed an optimistic character with a very sparsely expressed tragic element. However, this picture of a harmonious, light style does not correspond with the intense tragic feelings inherent in the choral concerto by Maxim Berezovsky "Do not Forsake Me at the Time of Old Age," which combines features of baroque and classicism.

The basis of the Concerto is formed by the literary text it was set to – verses 9–13 of Psalm 70, which recount the tragic circumstances of the life of David. The main vector of verbal explanation discloses the theme of exile, which has always been popular in dramatic forms of art. The musical means endowed with expression are reinforced with intense melodic development, covering all four movements of the cycle. The emotional intensity of the Concerto makes it possible to place it into an artistic domain that is congruent with the tragic element of Russian music, the segment of it which represents motives of individuals in human history. The theme of tragedy runs continuously throughout the entirety of Russian music. In the 19th century the tragedy of the personality is most clearly expressed in the music of Piotr Tchaikovsky, while in the 20th century, they are presented most vividly the music of Dmitri Shostakovich. The pinnacle of the tragic perception of the world in the 18th century is formed by this particular choral cycle by Maxim Berezovsky.

Keywords: Maxim Berezovsky, choir concerto, Russian music, Russian Baroque, Psalm 70, tragic imagery, the genetic codes of art, Dmitri Shostakovich, Piotr Tchaikovsky.

Триста лет тому назад, на рубеже XVII–XVIII столетий, в отечественной культуре стали складываться контуры процесса, сопряжённого с освоением нового художественного пространства. Сотканный из множества неоднозначных и даже противоречивых тенденций, этот процесс определил стилистический ландшафт всего XVIII века. Его наиболее значимая, рельефная часть характеризовалась реалиями нарождающейся европейски ориентированной культуры. В одной плоскости с ней сосуществовали, однако, далеко не утраченные традиции русского музыкального средневековья. Музыка нового времени корректировала свой потенциал в соотношении с художественными принципами веков минувших. В сложных переплетениях сталкивались, соотносились, сопоставлялись явления прошлого, настоящего, будущего с их центробежными и центростремительными силами, элементы, свойственные культуре национальной и общеевропейской, факторы локального и глобального, периферийного и доминантного характера.

Подходы, позволяющие системно описать неординарный и практически забытый в XIX столетии мир этой культуры, стали складываться только в первой половине XX века. Историко-теоретический ракурс её освоения был представлен немногочисленными работами прежде всего Н. Ф. Финдейзена и особенно Б. В. Асафьева¹. В них наметились два принципа исследования музыкальной составляющей эпохи: эмпирический и теоретический. Один из них раскрывал свой потенциал в поисках новых источников. Возможности другого определились по ходу интерпретации данных и выработки концепции, способной осмыслить музыкальное

искусство XVIII столетия в контексте явлений отечественной и мировой культуры.

Наиболее результативными в познании рассматриваемого периода стали труды, созданные представителями различных областей гуманитарного знания уже во второй половине столетия. Ведущая роль в развитии этих тенденций, безусловно, принадлежала литературоведению, что позволяет говорить об известной степени научного литературоцентризма. Свой вклад в постижение основополагающих тенденций эпохи внесли и специалисты в области пространственных искусств (живописи, архитектуры). Культура XVIII века становится также предметом невиданного прежде внимания музыковедов, обратившихся к её жанровым и стилевым феноменам, интегрированным в творчество отдельных композиторов и композиторской школы в целом. Исследования специалистов-гуманитариев в своей совокупности вскрыли многообразный спектр художественных проблем столетия и раскрыли те условия, которые и сделали возможной кардинальную смену культурной парадигмы.

Адекватное истолкование преобразовательных процессов происходило, главным образом, в сопоставлении явлений, присущих древнерусской культуре и русской культуре нового времени. Столь же существенное внимание уделялось сравнению атрибутивных качеств, свойственных отечественной и западноевропейской культуре второй половины XVII–XVIII столетий. Объективным основанием проведения такого рода аналитических процедур служит содержательно-стилистический анализ созданного в этот период массива художественных произведений. Как известно, последние рас-



крывали свой потенциал в русле двух стилевых потоков: барокко и классицизма. Первый из них датируется серединой (второй половиной) XVII – серединой XVIII века. По отношению к изобразительному искусству и архитектуре принято говорить о трёх этапах барокко: раннем – «московском» (вторая половина XVII века), среднем – «петровском» (первая треть XVIII века), позднем (1730–1750-е гг.) [8, с. 6]. Музыковеды делят эпоху на два периода, выделяя раннее (вторая половина XVII века) и высокое (первая половина XVIII века) барокко [2, с. 74]. Три этапа развития русского классицизма обозначают временными рамками, охватывающими 30-е годы XVIII века – первое десятилетие XIX века (1730–1750-е гг., 1750–1790-е гг., первые десятилетия XIX века)².

В сравнительной картине стилевых норм прежде всего привлекает внимание происходящий на 1730–1750-е годы «стык», свидетельствующий о сосуществовании «соседних» направлений: барокко и классицизма. Судя по художественной практике, это сосуществование продолжается и далее, когда классицизм становится доминирующим, а барокко – «сопутствующим», периферийным направлением.

Данная ситуация объясняется характерными для художественного творчества обстоятельствами: наличием между близлежащими стилевыми феноменами более или менее обширных пограничных (переходных) зон, интегрирующих их признаки. Отдельные признаки схождения продолжают раскрывать себя и далее, в период утверждения вновь формирующегося стиля. Именно поэтому далеко не всегда можно провести чёткую грань между уходящей и нарождающейся художественной традицией, в частности, между барокко и классицизмом.

Одним из показательных для XVIII века образцов стилевого совмещения как раз и является созданный в последний период творчества (после 1774 года)³ Концерт М. С. Березовского. Это обстоятельство, в частности, подчёркивает М. Г. Рыцарева. Указывая на признаки классицизма в хоровом творчестве композитора 1770-х годов, она вместе с тем пишет, что «это всего лишь черты, которые не становятся преобладающими и не подчиняют себе общий монументальный полифонический стиль барочного хорового концерта, эталоном которого может служить “Не отвержи мене во время старости”» [9, с. 105].

Как уже отмечалось, иная грань в истолковании культуры XVIII столетия определена соотношением сущностных признаков барокко в его восточноевропейском и западном вариантах («своего» и «чужого» барокко). Известно, что проблема своеобразия русского барокко была поднята в исследованиях Д. С. Лихачёва. Впервые обозначенная им в статье «Семнадцатый век в русской литературе» (1969), она получила всестороннюю аргументацию в его последующих работах. Не вдаваясь в детали предложенной учёным концепции, отметим главные её позиции:

1. Представляется существенным историко-культурное положение барокко между ренессансом и классицизмом.

2. В России не было подлинного ренессанса (были только его отдельные элементы).

3. «Отсутствие ренессанса поставило русское барокко в иное отношение к Средневековью, чем в европейских странах, где барокко явилось на смену ренессансу».

4. «Русское барокко не возвратилось к средневековым традициям, а подхватило их, укрепило на этих традициях».

5. Барокко на Руси в какой-то степени приняло на себя функции Ренессанса, и этим «может быть объяснён жизнерадостный, человекоутверждающий и просветительский характер русского барокко» [6, с. 204–207].

Проблемное поле размышлений учёного было расширено другими представителями гуманитарного знания, в частности, А. М. Панченко. «Трудами создателей силлабической поэзии, перспективной живописи и партесной музыки, – отмечает он, – Россия приобщалась к европейской цивилизации... При этом, – продолжает исследователь, – русские заимствовали из культуры барокко лишь оптимистические мотивы. *Медитация, рефлексия, барочный пессимизм были им совершенно чужды* [курсив мой. – Б. Ш.]» [7, с. 35].

В русле этих взглядов, но уже по отношению к музыкальному искусству, русское барокко характеризуют Л. В. Кикнадзе и В. И. Рабинович: «Трагический элемент, свойственный западному барокко, в России был выражен слабо – русское барокко было жизнерадостнее, оптимистичнее, оно к тому же в этом плане смешивалось и сочеталось с чертами ренессанса» [4, с. 27–28].

Подведём предварительные итоги:

– некоторые из присущих барокко стилевых признаков были интегрированы в последующий

классицизм, что позволяет говорить о барокко, корректирующем классицизм;

– в культуре русского барокко, в барочной оболочке происходило восприятие ренессансных идей – обстоятельство, способствующее его светлому, человекоутверждающему характеру, не сходному с трагическим вариантом западно-европейского барокко.

Всё изложенное позволяет далее обратиться к структурным и содержательным аспектам произведения М. С. Березовского – четырёхчастной композиции, представляющей собой образец классицистского стиля, опирающегося на барочные традиции. Это обращение сразу же ставит перед нами проблему интерпретации, вызванную несоответствием сложившейся в исследовательской литературе характеристики эмоционально-образного ландшафта эпохи и репрезентирующей данную эпоху избранного нами объекта внимания.

Нельзя не согласиться с тем, что доминантные качества музыки второй половины XVIII века как раз и демонстрируют тот светлый, утверждающий характер, о котором столь настойчиво, последовательно и, безусловно, с известной долей справедливости пишут исследователи. Этот мир «с характерной для него возвышенностью строя чувств и образов, стремлением к ясной простоте и гармоничности» [3, с. 162] – мир русского классицизма – идеально отражён в хоровом творчестве Д. С. Бортнянского. В контуры этого в целом торжественно-благородного, сдержанно-лирического стиля «не вписывается», однако, насыщенный трагической энергией опус М. С. Березовского – явление неординарное и явно диссонирующее с ведущей образно-стилистической линией русской музыки той эпохи.

Осмысление данной не столь уж простой и в определённой степени противоречивой ситуации целесообразно предварить истолкованием тематически-смыслового наполнения Концерта. Вербальным источником цикла являются стихи 70-го псалма, который можно интерпретировать как часть одной из показательных для Псалтири образных сфер. Последняя представляет собой содержательно единый, но структурно дискретный цикл, тематически связанный с повествованием о трагических обстоятельствах жизни Давида во времена его гонений царём Саулом и бегства от восставшего третьего сына Авессалома. Вариации этой темы изложены в псалмах 21, 30, 34, 40, 68, 69, 70, 108.

В основу Концерта положены стихи: 9 (I часть *Adagio* – «Не отвержи мене...»), 10–11 (II часть *Allegro* – «Яко реша врази мои мне, и стрегущи душу мою... глаголюще», «Бог оставил есть его; пожените и имите [преследуйте и схватите] его»), 12 (III часть *Adagio* – «Боже мой, не удалися от мене»), 13 (IV часть – fuga «Да постыдятся и исчезнут»). Опираясь на текст первоисточника, композитор раскрывает содержание тематических сфер, в последовательности которых получает отражение вся глубина конфликта. Одна из сфер построена на обращении псалмопевца к Богу о помощи в ситуации униженности, отчаяния и незаслуженных страданий и, казалось бы, неизбежной гибели (I–III части: «Не отвержи», «не удалися от мене», «поспеш на помощь»). Другая (II часть) – посвящена преследующим Давида недругам. Здесь характеризуются действия злоумышляющих, торжествующих, глумящихся и жаждущих его гибели врагов («преследуйте и схватите его»). Пафос их обличения и надежды на возмездие содержит IV часть: «Да постыдятся и исчезнут».

Нетрудно заметить, что магистральный вектор вербальных мотивов, образующих некоторое подобие фабульного рельефа, раскрывает одну из популярных в европейском искусстве Средневековья, Возрождения, барокко полную драматизма тему изгнания (грехопадения и изгнания из рая), сопряжённую с настроением отчаяния, безысходности и незащищённости личности⁴.

Патетически приподнятая, наделённая тревогой экспрессивная лексика фиксирует атмосферу трагического мироощущения, усиленную музыкальными средствами с их напряжённым мелодическим развитием, охватывающим контрастные и вместе с тем образно и интонационно сопряжённые разделы цикла. Безупречно реализованная композитором идея синтеза слова и музыки, Логоса и Мелоса, позволила обострить эмоциональный накал уникального творения, безусловно, несущего в себе черты автобиографичности. Об этом свидетельствует глубоко индивидуальное претворение темы страдания и одиночества.

Обратимся к ключевой и завершающей последовательную цепь рассуждений мысли. Она направлена на установление круга явлений, так или иначе сопоставимых с главным объектом нашего внимания. Это позволит «поместить»



Концерт в естественное для него художественное пространство, представив его знаковым рождением отечественной культуры, одним из значимых её направлений. Размышление в этой плоскости предлагает нам множество образцов музыкального искусства, в разных ракурсах соизмеримых с творением Березовского.

С древнейших времён произведения русской литературы, изобразительного искусства, искусства музыкального наполнялись драматическими и трагедийными мотивами. В многообразных сюжетных вариантах некоторых из них воплотились значительные события переломных эпох и сопряжённые с ними общественные коллизии, напитанные социальными противоречиями в человеческих отношениях, отражёнными в судьбах людей, народа, страны. Ведущими в этом русле миропонимания стали темы защиты Отечества, раскрывающие различные грани концепции народного и национального, отношения народа и власти.

Для нас, однако, важен иной облик трагедийной образности, представляющий мир отдельного человека, духовные грани его внутренней жизни, сюжеты, передающие трагедию личности в её абсолютном персональном выражении. В повествованиях об этих индивидуальных мотивах человеческой истории социальные, общезначимые обстоятельства становятся либо фоновыми, периферийными, либо вообще не включаются композиторами в конфликтное поле произведения. Частью этого художественного массива, актуализирующего различные стороны трагедийно-психологической концепции, как раз и является хоровая драма Березовского.

Обращаясь к характеристике творчества Березовского, Е. М. Левашёв фиксирует наше внимание на связях Концерта с музыкальными произведениями предшествующего времени. «Хотя хоровой цикл “Не отвержи”, – пишет он, – принадлежит совсем иной эпохе, нежели партесные барочные творения московских и киевских мастеров XVII – начала XVIII столетия, однако ряд существенных технических приёмов и методов сочинения говорят нам о неразрывности традиций в развитии отечественного хорового искусства.

Здесь достаточно часты совпадения конкретного мелодического материала – например, между главной темой концерта “Не отвержи...” и мелодией песнопения В. Титова “Взбранной

воеводе” (фуга “О тебе, о тебе”), или между секвенцией на слова “оскудевати” у Березовского и аналогичной секвенцией “плачу” в опусе анонимного украинского автора» [5, с. 157].

Аналогии можно продолжить, обратившись к немногочисленным сочинениям, созданным уже в последнюю треть XVIII века. Из наиболее близких по духу опусу Березовского отметим наполненный траурно-драматическими образами хоровой концерт О. А. Козловского «Плачу и рыдаю», его же Реквием памяти польского короля Станислава Августа, музыку к трагедиям В. А. Озерова, Я. Б. Княжнина, П. А. Катенина.

И всё же по отношению к анализируемому произведению важен не только взгляд в прошлое или настоящее, но и взгляд в будущее. В связи с этим следует отметить, что особенно часто и многообразно трагическое начало в жизни отдельной личности воплощалось русскими композиторами XIX–XX веков. Это время представлено яркими образцами, предельно отразившими драматические коллизии бытия. В XX столетии кульминацией воссоздания трагедийно-психологической образности является творчество Д. Д. Шостаковича, в XIX – П. И. Чайковского. Вершиной восприятия трагедийных смыслов действительности в XVIII столетии следует признать хоровой цикл Березовского «Не отвержи мене во время старости». Столь же существенным представляется и ещё одно обстоятельство: Концерт стал отправной точкой, началом того процесса, в русле которого в отечественной музыке вплоть до нашего времени в индивидуальных авторских трактовках продолжает своё развитие тема страданий и разочарований, концепция конфликтного мировидения. Безусловно прав был Б. В. Асафьев, ведущий жанрово-стилистическую историю отечественной классики от музыкальных событий XVIII столетия. Именно тогда были установлены те основы, благодаря которым русская музыка стала одним из величайших феноменов мирового искусства. Некогда посеянные семена дали великие всходы.

Факторы, позволяющие рассмотреть некоторые из произведений названных композиторов в единой содержательной плоскости, могут быть подтверждены и даже усилены показателями собственно интонационного порядка. Обратим внимание на главную, на первый взгляд, предельно простую тему Концерта, представленную последовательностью двух секвентных

построений. В каждом из них терцовый подъём сменяется секундовым заполнением, возвращающим мелодию к начальному тону.

Посредством двух секвентных волн мелодия достигает вершины, расположенной на расстоянии октавы от начального звука (тоники), и затем опускается на терцию опять-таки по секундовым интервалам. Далее путём секундового опевания, придающего теме черты декламационности, происходит утверждение основного звука лада.

Подобного рода мотивы, основанные на секвентном движении вверх с последующим секундовым нисхождением, входят в число репрезентантов музыки П. И. Чайковского. Они образуют своего рода кочующие формулы с их многообразными трансформациями.

Быть может, особенно ярким примером служит тема вступления (*Andante, e moll*) Шестой симфонии П. И. Чайковского. Лежащие в основе Симфонии и Концерта мотивы-образы, первоначально изложенные в низком регистре, придают звучности (в одном случае оркестровой, в другом – хоровой ткани) мрачную окраску. Их секвентное повторение на более высоком уровне порождает импульс последующего динамического нарастания, использующего потенциал ранее накопленной энергии. Напомним и то, что та и другая темы играют самую существенную роль в драматургии этих крупномасштабных произведений, являясь фактором, способствующим адекватной реализации художественного замысла.

Идея такого движения, но уже интерпретированная композитором XX столетия, реализована, к примеру, в Пятой симфонии Д. Д. Шостаковича. Её четырёхтактовое вступление («тема-эпиграф», по мысли М. Д. Сабининой) образует две секвенции восходящего движения с последующим спуском мелодии по секундовым интонациям, создающим атмосферу тягостных раздумий. Эти же закономерности нетрудно увидеть в Сонате для альты и фортепиано (ор. 147) – кульминации более чем двухсотлетнего развёртывания образно-смысловой концепции, раскрывающей сущность трагического бытия.

Отмеченные, безусловно, не случайные сходства и подобия ещё раз демонстрируют проявление известных закономерностей: историческую преемственность интонационно-образных мотивов, выполняющих функцию генетических

кодов. Эти универсалии играют самую существенную роль в построении художественных текстов, способствуя организации структурных компонентов, наполняющих динамическое пространство каждого отдельного произведения. Столь же важно их место в интонационной материализации преемственных связей между произведениями одной эпохи и, наконец, произведениями, возникшими в разные исторические эпохи. Пронизывающие ткань славянской музыки коды-знаки репрезентируют идею единства культуры в её синхронических и диахронических наполнениях. Совокупность обладающих закреплённым значением, откристаллизовавшихся во времени форм звучаний создаёт смысловые зоны, несущие в себе унаследованную семантику, облечённую в унаследованную интонацию. Вся эта накопленная человеческим обществом, сохранённая и передаваемая далее информация и образует, по мысли Ю. М. Лотмана, феномен культуры.

Генетические свойства русской музыки впервые были отмечены Б. В. Асафьевым [1, с. 27]. На этот вопрос обратила внимание М. С. Шагинян ещё задолго до того, как музыковеды озаботились семантическими проблемами творчества. Так, в воспоминаниях о С. В. Рахманинове она в эмоционально-образном ключе размышляет о важнейшей проблеме искусства: как соотносить яркую творческую индивидуальность композитора с давно сложившимися традициями. Стремясь раскрыть «индивидуально-рахманиновское» в истории музыки, она пишет о «той родниковой творческой силе, которая вдруг у одиночки-творца вливается в русло устоявшейся, могучей традиции родного искусства, знакомого с детских лет, и, поддержанное всем массивом этой традиции, оно поднимает свой собственный голос, становящийся на фоне её вовсе не «повторяемым эклектически», не «эпигонским», а как дети рядом с родителями, – всё более крепнущим, мужаящим, всё более узнаваемым именно в своём индивидуальном отличии от прошлого, от отца с матерью» [10, с. 398].

Мысль М. С. Шагинян, безусловно, значима для понимания феномена культуры, единство которой вырабатывается не только посредством устойчивых, актуальных для разных эпох маркированных форм. Она есть результат движения – движения «крепнущего и мужаящего» от прошлого к настоящему, «от отца с матерью».



Культура не может пребывать в неизменном, застывшем состоянии. Неизбежно эволюционируя, она всегда находится в поле национального

самосознания, как находятся в нём русские композиторы XVIII–XXI столетий.

PRIMECHANIYA

¹ Напомним: в 1920 году, возглавив Разряд истории музыки Института истории искусств, Б. В. Асафьев создал группу учеников для исследования музыкальной культуры XVIII века. Результаты деятельности коллектива помещены в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России» (1927). В него вошли статьи: Б. В. Асафьева («Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского»), А. В. Дружинина, В. А. Прокофьева, А. Н. Римского-Корсакова, А. В. Финагина.

² Как видно, периодизация стилевых потоков не является жёсткой и абсолютной. Её отдельные нюансы различны в работах литературоведов, музыковедов, специалистов в области изобразительного искусства и зодчества.

³ «Наиболее вероятно, – отмечает Е. М. Левашёв, – что именно во второй, петербургский период

его жизни композитором был создан подлинный шедевр отечественного искусства XVIII века, сочинение, которое можно без натяжек поставить наравне с самыми высокими образцами европейской музыки – концерт “Не отвержи мене во время старости”» [5, с. 155].

⁴ В древнерусской традиции созвучная Концерту тема отражена в кондаке 6-го гласа, исполняемом в неделю сыропустную (последнее воскресенье перед Великим Постом), в покаянном стихе «Плач изгнанного из рая Адама»: «Седе Адам тогда и плакося, прямо сладости рая / Руками бия лице, и глаголаше: Милостиве, помилуя мя». Известны фрески, изображающие данный сюжет: например, фреска XVIII века храма пророка Иоанна Предтечи Вологды.

LITERATURA

1. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Избранные труды. М., 1955. Т. 4. С. 25–34.
2. Владышевская Т. Ф. Партесный хоровой концерт в эпоху барокко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975. Вып. 21. С. 72–112.
3. Келдыш Ю. В. Д. С. Бортнянский // История русской музыки: в 10 т. М., 1985. Т. 3. С. 161–193.
4. Кикнадзе Л. В., Рабинович В. И. Исторические закономерности стилеобразования и русская музыкальная культура XVIII века // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. М., 1975. Вып. 21. С. 18–31.
5. Левашёв Е. М. М. С. Березовский // История русской музыки: в 10 т. М., 1985. Т. 3. С. 132–160.
6. Лихачёв Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л.: Наука, 1973. 253 с.
7. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984. 203 с.
8. Побединская А. Г. Введение // Русское искусство эпохи барокко: конец XVII – первая половина XVIII века: каталог. Л., 1984. С. 3–20.
9. Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. Жизнь и творчество. Л.: Музыка, 1983. 144 с.
10. Шагинян М. С. Воспоминания о Сергее Васильевиче Рахманинове // Собр. соч.: в 9 т. М., 1988. Т. 7. С. 359–431.

Об авторе:

Шиндин Борис Александрович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), ORCID: 0000-0001-8166-2695, chin-d-din@yandex.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Ob issledovanii russkoy muzyki XVIII veka i dvukh operakh Bortnyanskogo [About the Research of Russian Music of the 18th Century and of Two Operas by Bortnyansky]. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow, 1995. Vol. 4, pp. 25–34.
2. Vladyshevskaya T. F. Partesnyy khorovoy kontsert v epokhu barokko [Partesny Choral Concerto in the Baroque Era]. *Traditsii russkoy muzykal'noy kul'tury XVIII veka* [The Traditions of Russian Musical Culture of the 18th Century]. Vol. 21. Moscow, 1975, pp. 72–112.
3. Keldysh Yu. V. D. S. Bortnyanskiy [D. S. Bortnyansky]. *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [The History of Russian Music: In 10 Vol.]. Vol. 3. Moscow, 1985, pp. 161–193.
4. Kiknadze L. V., Rabinovich V. I. Istoricheskie zakonomernosti stileobrazovaniya i russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka [Historical Patterns of Style Formation and the Russian Musical Culture of 18th Century]. *Traditsii russkoy muzykal'noy kul'tury XVIII veka* [The Traditions of Russian Musical Culture of the 18th Century]. Vol. 21. Moscow, 1975, pp. 18–31.
5. Levashev E. M. M. S. Berezovskiy [M. S. Berezovsky]. *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.* [History of Russian Music: In 10 Vol.]. Vol. 3. Moscow, 1985, pp. 132–160.
6. Likhachev D. S. *Razvitie russkoy literatury X–XVII vekov* [The Development of Russian Literature from the 10th to the 17th Centuries]. Leningrad: Nauka, 1973. 253 p.
7. Panchenko A. M. *Russkaya kul'tura v kanun petrovskikh reform* [Russian Culture on the Eve of Tsar Peter's Reforms]. Leningrad: Nauka, 1984. 203 p.
8. Pobedinskaya A. G. Vvedenie [Introduction]. *Russkoe iskusstvo epokhi barokko: konets XVII – pervaya polovina XVIII veka: katalog* [Russian Art of the Baroque Era: From the End of the 17th to the First Half of 18th Century: A Catalogue]. Leningrad, 1984, pp. 3–20.
9. Rytsareva M. G. *Kompozitor M. S. Berezovskiy. Zhizn' i tvorchestvo* [The Composer M. S. Berezovsky. Life and Work]. Leningrad: Muzyka, 1983. 144 p.
10. Shaginyan M. S. Vospominaniya o Sergee Vasil'eviche Rakhmaninove [The Memories of Sergei Vasilyevich Rachmaninoff]. *Sobranie sochineniy: v 9 t.* [Collected works: In 9 Vol.]. Vol. 7. Moscow, 1988, pp. 359–431.

About the author:

Boris A. Shindin, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music History Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-8166-2695**, chin-d-din@yandex.ru

