

ISSN 2782-3601 (Print)  
ISSN 2782-361X (Online)

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

## MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2021 /4 (45)

# Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

16+

ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online)

2021, № 4

DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4

## РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Канд. иск. Шуранов В.А.

### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Вай Лин Чонг**, Китайский университет Гонконга, Китай

Д-р искусствоведения **Вера Борисовна Валькова**,  
Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р искусствоведения **Людмила Владимировна  
Гаврилова**, Сибирский государственный институт ис-  
кусств им. Дмитрия Хворостовского, Россия

Д-р искусствоведения **Галина Владимировна  
Григорьева**, Московская государственная консервато-  
рия им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Умитжан Рахметулловна  
Джумакова**, Казахский национальный университет  
искусств, Казахстан

Д-р искусствоведения **Екатерина Николаевна  
Дулова**, Белорусская государственная академия музы-  
ки, Республика Беларусь

Д-р искусствоведения **Татьяна Андреевна Зайцева**,  
Санкт-Петербургская государственная консерватории  
им. Н.А.Римского-Корсакова, Россия

Д-р искусствоведения **Константин Владимирович  
Зенкин**, Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Тамара Николаевна Левая**,  
Нижегородская государственная консерватория  
им. М.И. Глинки, Россия

Д-р культурологии **Андрей Михайлович Лесови-  
ченко**, Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского, Россия

**Максим Викторович Самаров**, Тулейнский универ-  
ситет Луизианы, Соединённые Штаты Америки

Д-р искусствоведения **Светлана Корюновна Сарки-  
сян**, Ереванская государственная консерватория им.  
Комитаса Армения

Д-р искусствоведения **Александр Яковлевич Селиц-  
кий**, Ростовская государственная консерватория имени  
С. В. Рахманинова, Россия

Д-р искусствоведения **Ирина Арнольдовна Сквор-  
цова**, Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Евгения Романовна Скурко**,  
Уфимский государственный институт искусств имени  
Загира Исмагилова, Россия

Д-р искусствоведения **Евгений Борисович Трембо-  
вельский**, Воронежская государственная академия ис-  
кусств, Россия

Д-р искусствоведения **Ольга Александровна Урван-  
цева**, Магнитогорская государственная консерватория  
им. М.И. Глинки, Россия

Д-р искусствоведения **Анатолий Моисеевич Цу-  
кер**, Ростовская государственная консерватория  
им. С.В. Рахманинова, Россия

Д-р искусствоведения **Александр Николаевич Яку-  
пов**, Государственный специализированный институт  
искусств, Россия

Адрес редакции и издателя: : Уфимский государственный институт искусств  
им. Загира Исмагилова, 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина,  
14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.

Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 2782-3601 (Print)  
ISSN 2782-361X (Online)

© Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2021, № 4

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской  
универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) [elibrary.ru](http://elibrary.ru)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,  
информационных технологий и массовых коммуникаций. Регистрационный  
номер ПИ № ФС 77-81373 от 07.07.2021

Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России»  
80018.

# Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online)

2021, № 4

DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4

## RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

FOUNDER AND PUBLISHER:

Ufa State Zagir Ismagilov Institut of Arts

EDITOR IN CHIEF

Ph.D (Arts) Vitaly A. Shuranov

### EDITORIAL BOARD

Dr. **Wai Ling Cheong**, Chinese University of Hong Kong, China

DrSci (Arts) **Vera B. Valkova**, Gnessin Russian Academy of Music, Russia

DrSci (Arts) **Lyudmila V. Gavrilova**, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Russia

DrSci (Arts) **Galina V. Grigorieva**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

DrSci (Arts) **Umitzhan-R. Dzhumakova**, Kazakh National University of Arts, Kazakhstan

DrSci (Arts) **Ekaterina N. Dulova**, Belarusian State Academy of Music, Republic of Belarus

DrSci (Arts) **Tatiana A. Zaitseva**, St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory, Russia

DrSci (Arts) **Konstantin V. Zenkin**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

DrSci (Arts) **Tamara N. Levaya**, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Russia

DrSci (Culturology) **Andrey M. Lecovichenko**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

Dr. **Maxsim V. Samarov**, Tulane University, United States of America

DrSci (Arts) **Svetlana K. Sarkisyan**, Yerevan State Komitas Conservatory, Armenia

DrSci (Arts) Dr. **Alexander J. Selitsky**, Rostov State Rachmaninov Conservatory Rostov-on-Don, Russia

DrSci (Arts) **Irina A. Skvortsova**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

DrSci (Arts) **Evgenia R. Skurko**, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Russia

DrSci (Arts) **Evgeny B. Trembovsky**, Voronezh State Academy of Arts, Russia

DrSci (Arts) **Olga A. Urvantseva**, Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka, Russia

DrSci (Arts) **Anatoly M. Tsuker**, Rostov State Rachmaninoff Conservatory, Russia

DrSci (Arts) **Alexander N. Yakupov**, State Specialized Institute of Arts, Russia

Address of the editorial board and the publisher: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina str., 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.  
License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 2782-3601 (Print)  
ISSN 2782-361X (Online)

© Problemy muzykal'noy nauki / Music Scholarship, 2021, No. 4

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEB): [elibrary.ru](http://elibrary.ru)

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Communications, Information Technology and Mass Communications. Registration Number: ПИИ No ФС 77-81373 from 07.07.2021

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

## РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

### Главный редактор

**Виталий Александрович Шуранов** —  
кандидат искусствоведения, профессор  
e-mail: pmnufa@mail.ru

### Заместитель главного редактора

**Евгения Романовна Скурко** — доктор искусствоведения,  
профессор

### Редакторы

**Светлана Михайловна Платонова** —  
кандидат искусствоведения, профессор

**Наталья Юрьевна Жоссан** — кандидат искусствоведения, доцент  
**Светлана Ивановна Махней** — кандидат искусствоведения, доцент

### Выпускающий редактор

**Алия Талгатовна Садуова** — кандидат искусствоведения, доцент  
**Редактор англоязычных текстов:** Матвеева Ирина Ивановна

**Корректор:** Супрыга Наталья Александровна

### Ответственный секретарь

**Хакимова Лилия Римовна**  
e-mail: pmnufa@mail.ru

### Администратор журнала

**Ахмадуллин Марс Лиронович**  
кандидат искусствоведения, профессор  
e-mail: pmnufa@mail.ru

**Дизайн:** Аскаров Рашит Наилевич

**Вёрстка:** Сазонова Катарина Александровна

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Выходит 4 раза в год.  
Свободная цена.

Официальный сайт журнала: <http://musicscholar.ru>

**DOI: 10.17674/2782-3601**

## EDITORIAL STAFF

### Editor in Chief

**Vitaly A. Shuranov** – PhD (Arts), Professor  
e-mail: pmnufa@mail.ru

### Chief Editor Assistant

**Yevgueniya R. Scurko** – DrSci. (Arts), Professor

### Editors

**Svetlana M. Platonova** – PhD (Arts), Professor  
**Nataliya Yu. Zhossan** – PhD (Arts), Associate Professor  
**Svetlana I. Makhney** – PhD (Arts), Associate Professor

### Executive Editor

**Aliya T. Saduova** – PhD (Arts), Associate Professor

**English text editor:** Irina I. Matveeva

**Corrector:** Natalia A. Supryaga

### Executive Secretary

**Liliya R. Khakimova**  
e-mail: pmnufa@mail.ru

### Administrator of the Journal

**Mars L. Akhmadullin**  
PhD (Arts), Professor  
e-mail: pmnufa@mail.ru

**Design:** Rashit N. Askarov

**Coding:** Katarina A. Sazonova

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.

Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.

Published four times a year.  
Negotiable price.

The official website of the journal is <http://musicscholar.ru>

**DOI: 10.17674/2782-3601**

Подписано в печать 28.12.2021. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 11.04. Усл.-печ. л. 20.93.  
Заказ № 112. Тираж (печатный) 120 экз. Дата выхода в свет 30.12.2021.  
В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте <http://musicscholar.ru> в разделе «Архив выпусков». Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова:  
450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Отпечатано на оборудовании ООО НПФ «Восточная печать»  
Юридический адрес типографии: г. Уфа, ул. Менделеева, д.195 к. 2, кв.47  
e-mail: orient4@mail.ru

Signed in for printing 28.12.2021. Format: 60×84 1/8. Offset paper.  
Font: "Times New Roman." Publ. l. 11.04. Printing l. 20.93.  
Order No. 112. Run of 120 copies (Print). Release Date 30.12.2021.  
In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website <http://musicscholar.ru> in the section "Archive of Past Journal Issues."  
Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:  
450008, Russian Federation, Ufa, Lenina str., 14.  
Printed on the printing facilities of ООО NPF «Vostochnaya pechat»  
Legal address of the Printing House: Ufa, Mendeleev str., 195, bldg. 2, sq. 47  
e-mail: orient4@mail.ru

## Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

является российским академическим изданием, включённым в список научных журналов, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) РФ по направлениям:

17.00.00 «Искусствоведение» (17.00.02 –

Музыкальное искусство, 17.00.09 – Теория и история искусства)

24.00.00 «Культурология» (24.00.01 – Теория и история культуры)

13.00.00 «Педагогические науки» (13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания)

Издание предназначено для публикации основных результатов исследований ведущих учёных и соискателей научных степеней (докторских и кандидатских).

Рукописи проходят «двойное слепое» рецензирование, рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science Editors (EASE).

Архивные комплекты журнала содержатся в Российской научной электронной библиотеке и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities).

Журнал присоединился к Будапештской инициативе открытого доступа – Budapest Open Access Initiative (BOAI).

# EBSCO



Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).

Издатель – Уфимский государственный институт искусств им. З.Исмагилова является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



## The Journal “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship”

is a Russian academic publication included in the list of scholarly editions peer reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in the directions of:

17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music,

17.00.09 – The Theory and History of Art)

24.00.00 “Culturology” (24.00.01 – The Theory and History of Culture)

13.00.00 “Pedagogical Sciences” (13.00.02 – The Theory and Methodology of Education and Upbringing)

The edition is designed for publication of the principal results of research of the leading scholars and aspirants for academic degrees (of Doctor of Arts and Candidate of Arts).

The manuscripts undergo a “double blind” reviewing, and the reviews are preserved in the editorial board for 5 years.

The editorial polity of the journal is based on recommendations of international organizations for the ethics of scholarly publications: the Committee on Publication Ethics (COPE) and the European Association of Science Editors (EASE).

The archival files of the journal are stored in the Russian Scholarly Electronic Library and are included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

The edition is registered as “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” in international data bases of scholarly citation and reviewing databases: Web of Science Core Collection (ESCI); EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities).

The journal became a member of the Budapest Open Access Initiative (BOAI).



# DOAJ



АНРИ  
Ассоциация научных редакторов и издателей



The journal is a member of the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).

The journal is published by the Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts is a member of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

The readers and the authors may acquaint themselves with the electronic version of the issues free of charge in the “Archives” section. PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



## Содержание

### К юбилею С.С. Прокофьева

- 7 **Долинская Е.Б.**  
Сергей Прокофьев – Сергей  
Слонимский: литературные параллели
- 20 **Петухова С.А.**  
Пресса о творчестве С. С. Прокофьева:  
проблематика изучения и осмысления  
материала
- 30 **Платонова С.М.**  
Пермская версия оперы С. С. Прокофьева  
«Огненный ангел»

### Из истории отечественной мысли о музыке

- 39 **Масловская Т.Ю.**  
Музыкальный мир Леонида Сабанеева.  
К 140-летию со дня рождения
- 47 **Сабанеев Л.Л.**  
Клод Дебюсси

### Из истории зарубежной музыки

- 58 **Приданова Е. В.**  
Художественная антропология Франсуа  
Дельсарта в её исторической перспективе
- 67 **Федусова А.А.**  
Эзопов язык в музыке терезиенштадтских  
узников

### Из истории русской музыки

- 79 **Зайцева Т. А.**  
О Балакиреве и его школе в «могучие  
1860-е»: к 185-летию композитора
- 93 **Макарова А.Л.**  
«Немецкая песенка» из «Детского  
альбома» П.И. Чайковского  
в австро-немецком контексте.

### 103 **Потяркина Е.Е.**

Оперные спектакли в «Русских сезонах»  
С.П. Дягилева: М.П. Мусоргский

### 111 **Жоссан Н.Ю.**

Претворение фольклора в художественном  
пространстве Серебряного века

### 123 **Л.И. Бушueva**

С.Е. Фейнберг и чувашский фольклор:  
о сборнике «Двадцать пять чувашских  
песен»

### Вопросы теории музыки

### 130 **Маргарян Г. С.**

Некоторые особенности Концертных инвенций  
для фортепиано с оркестром Гагика Овунца

### Духовная музыка

### 140 **Старостина Т.А.**

К истории возрождения московской  
певческой традиции Русской православной  
церкви во второй половине XX века

### Музыкальное краеведение

### 154 **Жиров М.С., Кузнецова Н.С., Жирова О.Я., Хорошилова Е. Л.**

Песенные традиции русско-украинского  
пограничья: к проблеме формирования  
в условиях межэтнического взаимодействия

### 163 **Милейко Ю.Н.**

У истоков начального музыкального  
образования в Красноярском крае  
(50–60-е годы XX века)

### Музыкальная культура народов России

### 172 **Н. И. Дмитриева**

Трансформация культурных практик  
детского музыкального творчества  
в Забайкалье (социокультурный аспект)

## Contents

### To S. Prokofiev Anniversary

- 7 **Elena.B. Dolinskaya**  
Sergei Prokofiev – Sergei Slonimsky:  
Literary Parallels
- 20 **Svetlana A. Petukhova**  
Press About S. S. Prokofiev's Creative Work:  
Problems of Studying and Comprehending  
the Material
- 30 **Svetlana M. Platonova**  
The Perm Version of S. S. Prokofiev's Opera  
"The Fiery Angel"

### From the History of Domestic Thought about Music

- 39 **Tatiana Yu. Maslovskaya**  
Leonid Sabaneev's Musical World.  
To the 140<sup>th</sup> Anniversary
- 47 **Leonid. L. Sabaneev**  
Claude Debussy

### From the History of Foreign Music

- 58 **Elena V. Pridanova**  
Artistic Anthropology of François Delsarte  
in its Historical Perspective
- 67 **Alina A. Fedusova**  
Aesopian Language in the Music of the  
Theresienstadt Prisoners

### From the History of Russian Music

- 79 **Tatyana A. Zaitseva**  
About Balakirev and His School in the  
"Mighty 1860s": on the Composer's 185<sup>th</sup>  
Anniversary
- 93 **Antonina L. Makarova**  
"German Song" from Tchaikovsky's  
"Children's Album" in the Austro-German  
Context

- 103 **Elena E. Potyarkina**  
Opera Performances in Sergey P. Diaghilev's  
"Russian Seasons": Modest P. Mussorgsky
- 111 **Natalya Yu. Zhossan**  
The Transformation of Folklore in the  
Artistic Space of the Silver Age
- 123 **Lubov I. Bushueva**  
S. Ye. Feinberg and Chuvash Folklore:  
About the Collection  
*Twenty Five Chuvash Songs*

### Music Theory Issues

- 130 **Gayane S. Margaryan**  
Some features of Concert Inventions  
for Piano and Orchestra by Gagik Hovunc

### Sacred Music

- 140 **Tatyana A. Starostina**  
Concerning the History of Moscow Singing  
Revival of the Russian Orthodox Church  
in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century

### Musical Local History

- 154 **Mikhail S. Zhiron, Natalia S. Kuznetsova,  
Olga Ya. Zhirona, Elena L. Khoroshilova**  
Russian-Ukraine Borderland Song  
Traditions: to the Issue of Forming  
in the Interethnic Interaction Conditions
- 163 **Julia N. Milejko**  
At the Origins of Primary Music Education  
in the Krasnoyarsk Territory  
(50-60s of the XX century)

### Musical Culture of the Peoples of Russia

- 172 **Natalia I. Dmitrieva**  
Transformation of Cultural Practices  
of Children Music Creativity in Transbaikal  
Territory (Sociocultural Aspect)



**Е. Б. ДОЛИНСКАЯ**

*Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского, г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0001-7936-3063*

**Сергей Прокофьев – Сергей Слонимский: литературные параллели**

Статья посвящена литературному наследию С. Прокофьева и С. Слонимского. Внимание акцентируется на давнем интересе Слонимского к творчеству своего кумира – Сергея Прокофьева, которому он посвящает свой первый крупный исследовательский труд. Позднее имя этого композитора пройдет через ряд его литературных опусов, а также отзовется в «Двух мимолётностях» для фортепиано, созданных к юбилею мастера в 2006 году.

Цель статьи – обозначить параллели между литературным творчеством Сергея Прокофьева и Сергея Слонимского. Материалом послужили дневники композиторов, автобиографические издания и другие литературные труды. Анализ источников показал, что у обоих музыкантов литературные зарисовки эволюционируют от описания события, важного или не очень, к эмоциональным, глубоким размышлениям, обобщениям; оба автора часто используют портрет как средство художественной характеристики для воссоздания интересующего их объекта. В многочисленных диалогических эпизодах дневниковых записей Прокофьева и Слонимского ярко проступают характерологические черты личностей самих авторов, где известную роль выполняет и сатирическая составляющая. В технике литературного письма обоими авторами использовались ключевые слова, текстовые рефрены, назывные предложения.

**Ключевые слова:** Сергей Прокофьев, Сергей Слонимский, литература, наследие, книги, дневники, автобиография, рассказы, портреты, эссе, письма, поэзия, проза, техника.

*Для цитирования / For citation:* Долинская Е.Б. Сергей Прокофьев – Сергей Слонимский: литературные параллели // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 7–19. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.007-019

**ELENA B. DOLINSKAYA**

*Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-7936-3063*

**Sergei Prokofiev – Sergei Slonimsky: Literary Parallels**

The article is devoted to the literary heritage of S. Prokofiev and S. Slonimsky. The attention is focused on Slonimsky's long-standing interest to the work of his idol, Sergei Prokofiev, whom he devotes his first major research work. Later, the name of this composer will pass through a number of his literary opus, and will also be reflected in "Two Fleeting Moments" for piano, created to the master's anniversary in 2006.

The purpose of the article is to outline the parallels between Sergei Prokofiev's and Sergei Slonimsky's literary works. The material was served the composers' diaries, autobiographical



editions and other literary works. The analysis of the sources showed that for both musicians, literary sketches evolve from a description of an event, important or not, to deep emotional reflections, generalizations; both authors often use the portrait as a means of artistic characterization to recreate the object of interest.

In numerous dialogical episodes of Prokofiev's and Slonimsky's diaries, the characterological traits of the authors themselves are clearly visible, where the satirical component also plays a certain role. In the literary writing technique both authors used keywords, text refrains, nominative sentences.

Keywords: Sergei Prokofiev, Sergei Slonimsky, literature, heritage, books, diaries, autobiography, stories, portraits, essays, letters, poetry, prose, technique.

**П**роблема взаимосвязи музыки и литературы – из тех, что разрабатывается достаточно давно, но не теряет своей значимости и сегодня. Формы диалогов и взаимодействия этих сфер культуры расширяются и обновляются постоянно в силу того, что филологи, изучая структурные особенности литературного текста, нередко находят аналогии им в музыкальных сочинениях композиторов разных эпох и национальных школ. По этой линии идёт постоянный терминологический взаимообмен между музыковедами и литературоведами. В современной филологии определяющую роль играет понятие интертекстуальности, широко развитое и в музыковедении. Сошлёмся на исследования М. Арановского, Л. Акопяна, статьи Е. Чигарёвой и М. Раку. Особо скажем о ценности работ Н. Гуляницкой, предложившей термин «композиторское музыковедение».

Композиторы, в их числе немало величайших, оставили выдающееся литературное наследие в виде книг, монографий и статей, автобиографий и писем.

Дружба композиторов, пожизненно объединяющая крупнейших музыкантов в личностные и творческие союзы, – явление, показательное для русской культуры XIX и первой половины XX столетий. Тесное общение учителя и ученика (П. Чайковский – С. Танеев), сотоварищество по обучению в Alma Mater (Н. Мясковский – С. Проко-

фьев), интерес к личности, творчеству и исполнительству друг друга (С. Рахманинов – Н. Метнер) дополнялись регулярной и обязательной перепиской. Последняя, как известно, послужила важнейшей исследовательской базой для изучения истории отечественной музыки названного периода. Роль литературного наследия классиков и сегодня трудно переоценить.

В сфере сказанного нет необходимости доказывать, сколь огромен интерес исследователей к сравнению стилевых взаимодействий композиторов разных поколений, какими являлись, в частности, С. Прокофьев и С. Слонимский. Последнему повезло – он ещё юношей присутствовал на авторских концертах Прокофьева<sup>1</sup>, а в детстве, занимаясь в классе А.Д. Артоболевской, познакомился с циклом Прокофьева «Детская музыка» (ор. 66). Уже почти век это сочинение входит в обязательный репертуар учащихся Детских музыкальных школ. Влияние этого цикла сказалось на характере и жанровости множества детских пьес Слонимского, написанных им и в XX, и в XXI столетиях. Известные всем начинающим пианистам «Капельные пьески» создавались по просьбе А.Д. Артоболевской. Поздние же детские пьесы (три тетради, изданные в Германии) были редкой для Слонимского заказной работой 1980–90-х годов, но в России изданы уже посмертно, в 2021 году.



Убеждена: С. Слонимским досконально было изучено всё, что создано Прокофьевым. Это и огромное литературное наследие композитора, и музыкальное, представленное разными жанрами – от опер, балетов, инструментальных концертов до детской музыки. Увлечение Прокофьевым Слонимский пронёс через всю свою жизнь, а первая масштабная исследовательская книга о творчестве композитора – «Симфонии Прокофьева» – была опубликована уже в 1964 году. Много позднее, в 2016-м, С. Слонимский напишет *Две мимолётности для фортепиано с посвящением их 115-летию со дня рождения Прокофьева*. Названия и образный контраст между пьесами дилогии – «Ажурное видение» (лирическое) и едко-ироничный «Сарказм» – рождены в отсвете ведущих сфер одноимённого цикла Прокофьева<sup>2</sup>.

Занимаясь изучением литературных рукописей обоих мастеров, пришла к выводу, что здесь немало параллелей, касающихся, например, очень ранних детских лет, уже заполненных не только музыкальным, но и литературным трудом. А также – огромным влиянием традиций семьи (особенно у С. Слонимского, сына крупного литератора М.Л. Слонимского).

Из автобиографии С. Прокофьева давно известен факт существования его детских дневников, и совсем недавно стали доступны аналогичные сведения о Слонимском<sup>3</sup>. Первые три тетради его детского дневника были озаглавлены не по летам серьезно: «Мои впечатления и размышления. Повесть. Том I». Том II открывался пометкой «Не для печати» [13]. В них не было никаких дат, кроме одной, при начале дневника – 22 июня 1941 года. Показательно, что оба композитора, ещё будучи мальчиками в возрасте менее десяти лет, изобрели в дневниках свои алфавиты (чтобы мамы перестали их читать). Из

дневников узнаём, что у обоих рано стал формироваться художественный вкус. Слонимский в пять лет, стоя на табурете, «пел» для гостей стихотворение «Ночевала тучка золотая» Лермонтова, в будущем его любимого поэта. Прокофьев же щедро сочинял и дарил родственникам маленькие фортепианные пьески, созданные ещё до занятий с Р.М. Глиэром, которые называл «собачками» (за их, видимо, гармонически «кусачий» текст).

Можно, думается, говорить, что оба Сергея как бы прожили по два детства: первое, безоблачное, имело место с «младых ногтей»: Сонцовка у автора «Игрока» и жизнь на съёмной даче близ Финского залива в Комарово – ныне Репино у Слонимского. Второе детство у обоих было сходным благодаря раннему началу самостоятельной жизни: творческой – у ученика младшего отделения Санкт-Петербургской консерватории С. Прокофьева, и социально обусловленной, военной – у С. Слонимского в годы эвакуации.

Кроме того, интерес к театру (с возможностью увидеть блистательные спектакли в Мариинке) у обоих петербуржцев проступил очень рано. В возрасте 5 лет и 9 месяцев, посетив этот столичный театр, С. Слонимский рисует оркестр, где на всех инструментах играет одна и та же фигура: разумеется, сам Сергей. Исполнение идёт удивительно необычным, только ему ведомым способом и на струнных, и на клавишных, и на духовых.

Прокофьев примерно в этом же возрасте оставляет для потомков некоторые зарисовки, важные для его начинающейся самостоятельной жизни: на рисунках он изображает всех участников своей оперы «Великан» на ходулях. Позже появляются зарисовки главных предметов в кабинете директора А. Глазунова, куда он входил, сгибаясь под тяжестью клавиров своих опер и камерных пьес.

Общеизвестен факт уникальный: уже в возрасте 6-8 лет Прокофьев обращается к крупным формам: пишет не только оперы («На пустынных островах» и «Ундина»), но и литературные романы и поэму «Граф». Многие десятилетия спустя С. Прокофьев, перебирая свои детские бумаги и рукописи, обнаруживает среди них неоконченный детский роман. Перечитав, приходит к выводу, что это «сплошное многословие», но что он мог бы писать «совсем недурные рассказы, была бы мысль». Опасение вызывает у него собственный литературный стиль: «Характерный ли он или просто неприятный? Если первое, то писать можно, если второе, то он будет смешным. Но важно следующее: если есть мысль, то стиль повинует мысли. У меня есть мысль, значит, я пишу» [цит. по: 10, с. 7].

Позже возникнут рассказы, которые Прокофьев писал между 1917 и 1919 годами. Первая половина была создана в Петербурге, во время двухмесячного ожидания визы в США. Он писал рассказы вдохновенно и не считал, что они мешают музыкальному творчеству. Скорее наоборот – способствуют развитию его литературного стиля. Создание рассказов – и это особенно показательно – совпало с одной из вершин в его творчестве, когда один за другим рождались шедевры ведущих жанров: Классическая симфония и Третий концерт для фортепиано с оркестром, оперы («Игрок» и «Любовь к трём апельсинам»), Симфонические фрески «Скифская сюита» (из музыки к балету «Ала и Лоллий»), кантата «Семеро их» (по Бальмонту).

Написав свои восемь рассказов практически за год (если вычесть возникающие неожиданно перерывы), композитор сделал знаковое обобщение в свою пользу и, естественно, не без яркой юмористической подсветки. С. Прокофьев подсчитал, что при таких темпах за сорок лет он на-

пишет триста двадцать рассказов – «что совсем недурно для солидного писателя!» [цит. по: 10, с. 9].

Приведём фрагмент высказывания сына Прокофьева, Святослава Сергеевича, который утверждал в предисловии к рассказам: «К сожалению, или к счастью для композитора, сочинение музыки одолело литературное творчество. Больше рассказов Прокофьев не писал. Его последним литературным опусом можно считать сказку “Петя и волк”, текст которой иногда издаётся отдельно от музыки и часто называется “народным”. Как это ни парадоксально, не это ли высшее признание литературного таланта Сергея Прокофьева?» [10, с. 9].

Зададимся вопросом: есть ли у С. Слонимского рассказы, изданные затем в печати? Собственных нет. Однако после смерти отца он издаёт всё наследие писателя – Михаила Леонидовича Слонимского – участника объединения «Серапионовы братья». Книга выходит под названием «Копыто коня» – так назывался один из интереснейших рассказов писателя.

Через 80 лет С. Слонимским будет издана автобиографическая книга «Бурлески, элегии, дифирамбы: в презренной прозе», построенная как череда рассказов-портретов, рассказов-воспоминаний, рассказов-очерков, словно останавливающих мгновения. В них, как и в «Автобиографии» Прокофьева, постоянно возникают диалоги и монологи, столь типичные для нарративной прозы, которая и у Прокофьева, и у Слонимского была активно востребована.

Подчеркнём: в литературных текстах разных жанров оба композитора умели органично преломлять индивидуальные особенности своих музыкально-речевых (оба выдающиеся рассказчики) интонаций. В литературных работах двух петербургских композиторов нет места заигры-



ванию с абсурдом или с вульгарностью, но есть редкое чувство юмора, зоркость наблюдателя. Разумеется, у каждого из сопоставляемых композиторов-литераторов есть своя манера в словесности, в устной или письменной речи. Напомним в этой связи об известном афоризме: стиль – это человек. В наследии же композитора-писателя соотношение в книгах личного с творческим всегда будет привлекать читающего, ибо его интерес к жизни большого мастера неистребим.

Сутью автобиографических книг нередко становится поиск феноменов успеха их героев. С этой точки зрения биографии, написанные о деятелях разных областей культуры, интересны своей достоверностью вплоть до мельчайших фактов. Начиная с дневников, Прокофьев и Слонимский сохраняли подлинные имена, не отклонялись от хода реальных ситуаций. Музыковедческий интерес к прозе творческой личности позволяет ввести сказанное в контекст эпохи, прочесть невысказанное между строк, достроить образ композитора, «симфонизировать» его идеи, то есть прокомментировать ту или иную мысль и тем самым дополнить его творческий образ: властителя дум эпохи, учителя жизни. Подтвердим эти аксиомы конкретными примерами.

Во второй части дневника («Продолжение») Слонимского под названием «Мои приключения и странствования во время войны (повесть). Том 1», есть параграф, рассказывающий, как плывущая на пароходе в эвакуацию детвора в возрасте от 5 до 9 лет решила устроить в кают-компании вечер с концертом. Младшие дети только что перенесли коклюш, и их величали «дошколята-коклюшата». В их число попал и сильно повзрослевший девятилетний Серёжа Слонимский. Объявляющая сказала, что выступает в концерте несколько «дошколят-коклюшат», и доба-

вила, что «Серёжа Слонимский исполнит на рояле свои произведения» (в это время у него уже были две тетради собственных сочинений). И вот такая реакция зафиксирована в дневнике: «Это было обидно. Похоже, что я дошколёнок. Но нечего делать. Я вышел к роялю и отбрэнчал. Хлопали вяло». Всего пять очень кратких назывных предложений, обобщающих ход внутренних психологических событий, переживаний и реакцию слушателей. Даже на этом частном примере возникает ассоциация с излюбленным лаконизмом письма Прокофьева. Например, подпись без гласных или его мастерское умение адаптировать в текстах опер длинные сложноподчинённые предложения в короткие назывные реплики с введением ключевых слов<sup>4</sup>.

Две ипостаси Слонимского – музыканта и литератора – уже в его дневниках представлены ярко, талантливо. В будущем они углублялись его огромной лекционно-просветительской деятельностью, педагогикой и написанием книг. Скажем сразу – ни одна из его «наваристых книг» (М. Горький) не была заказана композитору. К какому бы литературному творчеству Слонимский ни обращался – изучал симфонизм Прокофьева или историю «Мелодики» – в промежутках создавались очерки, эссе и книги о своих учителях. Все они написаны пером композитора, которого хочется назвать и литературоведом. Они всегда отличались стройным изяществом композиции, добротностью словесной фактуры, богатством душевных тональностей, простотой изречения.

Тетради дневников Слонимского далеки от канонов жанра: каждая из записей или описанные эпизоды воспринимаются как живые литературные экспромты. Однако в них уже заключён огромный спектр эмоций: от трагических воспоминаний о ходе Великой Отечественной войны до детски-наивного бытописательства по

принципу «что вижу – то пою». Поэтому любая, даже заурядная вещь, стоило ей попасть на глаза Сергею, становилась под его пером или броским портретом героев, или сюжетом для небольшого рассказа.

Литературный портрет, подобно живописи и скульптуре, существует и как самостоятельный жанр, и как составная часть большого произведения. С. Прокофьев и С. Слонимский выступали мастерами литературных портретов, своей точностью не уступающих графическим эскизам художников. Их портретирование выражалось в форме ярких литературных зарисовок образов современников (в первую очередь деятелей культуры), а также исторических личностей и, естественно, придуманных персонажей. Портретисты по призванию в творчестве, композиторы удивительно быстро схватывали главное в человеке и уже в дневнике легко и свободно рисовали портреты своих обидчиков (у Слонимского их было немало), но чаще всего – интересных личностей из любого сословия.

В ранних автобиографических зарисовках С. Прокофьев и С. Слонимский портретируют действующие лица из близкого окружения ребёнка: обычно это родители (или заменяющая их добрая няня), товарищи по играм и развлечениям, а позже – обязательно учителя в частных или официальных учреждениях. С. Прокофьев и С. Слонимский умело воплощают индивидуальные черты личности, для них интересной или, напротив, вызывающей отторжение.

Обратимся для примера к раннему тексту Слонимского – параграф под названием «Наша хозяйка». Он занимает всего 10 строк и начинается с любимого Сергеем приёма – с прямой речи, обращённой к читателю: «В этом рассказе я сообщу вам более подробно о нашей хозяйке. Она была уже древняя старуха, за 70 лет, но это не мешало ей вновь выйти замуж, за

бывшего кулака. Но повенчавшись, она стала жаловаться, что её мужик плохо работает. Она была довольно симпатичная старуха, но одного она не любила терпеть – это когда мы долго мылись... Когда у меня начался коклюш и я рано утром и поздно вечером непрерывно кашлял, она понимала, что я тут не виноват, и не ворчала (а мама боялась, что она нас выгонит)... Не помню, как мы прощались со старухой-хозяйкой, как вышли во двор, помню только, что очнулся я от раздумья у пруда. Грустно стало покидать этот город, уже насиженное, ставшее для меня почти родным, место Гаврилов-Ям» [13].

Одно из самых ценных свойств мемуарных текстов – воспроизведение характера одного конкретного человека, увиденного в определённой ситуации, как бы здесь и сейчас, характера, вписанного в контекст эпохи. Иллюстрациями сказанного могут послужить описания действующих лиц при поступлении в Петербургскую консерваторию на младшее отделение (С.С. Прокофьев) или в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории в годы войны (С.М. Слонимский). Один за другим возникают портретные зарисовки и экзаменаторов, и себя, входящих в кабинет под тяжестью собственных сочинений. В обоих случаях метод «зоркого глаза», усиленный литературной одарённостью, дополняется мастерством диалога и живописными деталями на полях рукописей.

В обильных диалогических эпизодах дневниковых записей Прокофьева и Слонимского ярко проступают характерологические черты личностей самих авторов, где известную роль выполняет и сатирическая составляющая. Последняя сполна представлена в литературных портретах Прокофьева и значительно меньше в дневниках и книгах Слонимского.

И у того, и у другого музыканта литературные зарисовки эволюционируют: от



описания события, важного или не очень, к эмоциональным, глубоким размышлениям, обобщениям и настроениям, где они ощущают себя не просто личностью, человеком, но прежде всего – творцом.

У Прокофьева, как и у Слонимского, были, разумеется, свои духовные искания, получившие отражение и в их творческой эволюции. Прокофьев не раз говорил о себе: «Я – выражение Духа, который даёт мне силы сопротивляться всему, что является бездуховным» [4, с. 82]. Его духовные искания получают отражение в сочинениях, обращённых к теме жизненного предназначения личности. Напомним для примера русский церковно-молитвенный характер темы монастыря, открывающей финальное действие «Огненного ангела». Близкое прокофьевскому появлению интонаций отечественной духовной музыки в синтезе с музыкальным языком мировой религиозной традиции наблюдаются у многих композиторов XX столетия. В их числе музыка Шостаковича и Слонимского. Последний стал в начале XXI столетия автором Реквиема. Об этом жанре он говорил, что композитор может написать только один раз Реквием и Фортепианный квинтет<sup>5</sup>. Именно в последнее десятилетие своей жизни Слонимский принимает крещение, чтобы успеть, как он говорил, пожить по-христиански.

Теперь кратко остановимся на характеристике литературных составляющих дневника С. Слонимского. Здесь видное место занимают пейзажные описания, что естественно для жизни мальчика, вынужденного следовать «из пункта А (Ленинград) в пункт Б (деревня Чёрная на Урале)». Путешествия девятилетнего С. Слонимского по берегам Волги и Камы давали простор иному – очевидной точности и достоверности наблюдателя при яркой фантазийности: «Пароход неспешно двигался по реке. Красные живописные

берега смутно выделялись на фоне волн. Лопасты парохода шумно работали, выбрасывая из-под колёс воду, которая с шипением отползала в сторону. Вот Волга расширилась и завернула в сторону... Небольшие домишки стелились по долине». Проплывая Казань, Слонимский фиксирует начало восхода: «Заря занимается. Первые лучи солнца озаряют город. Синие воды Волги перемешиваются и пенятся. Дует холодный ветер. Город ещё не пробудился. Одиночные люди иногда проходили по улицам. Было раннее, раннее утро... И тут я увидел тёплую полосу воды, тянущуюся на восток. Это была Кама. Пароход подошёл к пристани. На одной стороне Камы виднелся город Молотов (Пермь – *Е.Д.*), а на другой – бесконечные леса... Леса стояли в несколько рядов, и каждый ряд выделялся своим оттенком – серо-зелёным, буро-зелёным или каким-то другим». В путешествии эвакуированных детей лагеря ждала пересадка на железнодорожный транспорт: «Проехали тёмную туннель (орфография автора дневника – *Е.Д.*), которая показалась мне котлом, а дым, идущий из трубы паровоза, казался мне паром из этого котла, и, снова попав на поверхность, покатали по неровной изменности. Проехали мимо вдавившегося в крутой бок обрыва каменной стены, затем выехали на головокружительную высоту, а под собой видели долину... Я с любопытством глядел на уральский пейзаж, но ничего особенного в нём не находил – лес, обыкновенный хвойный тёмный лес, временами дома, деревни. И только что-то мрачное было в этом пейзаже, и хмурое, тёмное небо подчёркивало это. И в деревнях не было той какой-то весёлости, которая есть в ленинградских пригородных деревнях, а была угрюмость, какая-то глухость и что-то в этом роде. Но я этого ещё не замечал, хотя всё, что я видел, оставило у меня непри-

ятное впечатление – грязь, мрак и холод». По прибытии на Пермский вокзал общий итог С. Слонимского был неутешительным: «48 километров за 12 часов – в срок, достойный хилой кобылы или дождевого червя, которые водятся в обилии на здешних огородах, – но не современного поезда. Холода не заставили ждать дальнейшего. Поезд засвистел и ушёл. Так кончилась эвакуация лагеря литфонда из Гаврилова-Яма в деревню Чёрную, продолжавшаяся 8-10 дней. А потом из Ярославской области потянулись эшелоны детей, погибающих от бомбёжки, эпидемии, голода...» [13].

Военные сводки девятилетнего С. Слонимского не раз в дневнике обращены к текущим событиям в его родном городе: «Ленинград месяц уже находился в блокаде, и там наступал страшный голод. Немцы сжали Ленинград в кольцо, от которого нелегко освободиться. Балтийский флаг был заперт в Кронштадте. Немцы захватили Киев, Смоленск и шли на Москву, а Украина, Белоруссия, Прибалтика горели и разрушались» [13].

Дневник отличает разнообразие форм подачи фактов новой, военной жизни (увиденных, услышанных, пережитых), переходящих от драматических событий к бытовым эпизодам, описанным с долей юмора – и прежде всего по отношению к самому себе. И это не случайно: семью Слонимских связывала крепкая дружба – творческая и человеческая – с такими мастерами светлого юмора, как Евгений Шварц и Михаил Зощенко<sup>6</sup>, не без влияния которых шёл процесс формирования личности будущего композитора.

Нельзя не заметить, что почти в каждом из параграфов дневника (тетради № 1, № 2), как своеобразный текстовый рефрен, возникает выражение «очнуться от раздумий». Нередко оно бывает связано с непрерывностью долгого чтения, с которым

Слонимскому всегда было трудно расставаться: «оторвавшись от книги, которую читал, опять стал думать» (эпизод «Подготовка к выезду»). Кстати, указанный эпизод демонстрирует и значимость для девятилетнего Слонимского естественного для этого возраста описания разных событий, в его изложении как бы налетающих друг на друга. Чтобы не покидать своего читателя, Слонимский вводит такие пометы: «не возвращаюсь к началу», или «я обещал вам рассказать про примус»<sup>7</sup>.

Нельзя не остановиться ещё на одной области литературной деятельности двух мастеров: это музыкальная критика.

За перо рецензента или критика Прокофьев брался редко и весьма избирательно. Обращает на себя внимание крохотная публикация композитора «И. Стравинский. «Три песенки (из воспоминаний юношеских лет) для голоса с фортепиано». Он с восхищением писал: «Перед нами крошечная серенькая тетрадка, по содержанию обратно пропорциональная своему размеру и цвету. Это три наивных песенки, которые композитор откопал среди своих юношеских набросков, и, сделав аккомпанемент, посвятил своим малолетним детям. Оставшаяся в неприкосновенности детская простота вокальной партии в сочетании с изощрённым аккомпанементом производит необычно пикантное впечатление. Собственно аккомпанемент по рисунку ясен и прост, но не раз ущипнёт ухо непривычными созвучиями. При ближайшем же рассмотрении поразит та остроумная и в то же время железная логика, с которой композитор достигает этих созвучий» [4, с. 17].

Искренним воодушевлением отмечена статья Прокофьева о Шестнадцатой симфонии Мясковского (так называемой «Авиационной»). Он определил её жанр как героический, а лирическую привлекательность музыки характеризовал как «улыбку Глинки».



Сергей Слонимский своей статьёй об отечественном гении (М.И. Глинке) открывает книгу «Свободный диссонанс», озаглавливая её (статью) как «Русское чудо (Творчество Глинки)». Девять эссе о титанах русской музыки Балакиреве и Мусоргском, Римском-Корсакове и Глазунове, Рахманинове и Стравинском, Шостаковиче и Прокофьеве обрамлены предисловием и эпилогом. Цель последнего начинается с вопроса: состоится ли Русский Ренессанс? Вопрос не праздный, ведь в названии каждого очерка уже сосредоточена его смысловая направленность: «трагедию разобщённости людей» Слонимский видит как главную в операх Мусоргского, а размышлением о «трагической судьбе солнечного человека, о Прокофьеве», завершает свой аналитический круг. В предисловии же помещает следующее заключение: «С упоением читая вдохновенную прозу поэтов, на чьи стихи так люблю писать музыку... позавидовал их содержательной простоте, элегантно лёгкости повествования о поэзии... почти полному отсутствию специальных терминов. Они встречаются редко, лишь там, где без них невозможно обойтись (например, для обозначения необычного стихового ритма).

Увы, о музыке писать словами вообще очень, очень сложно. Лады, тональности, полифонические приёмы, музыкальные формы, темы, аккорды, ритмы, тембры, мелодические обороты – как промолчать о них музыканту... Без них поневоле складывается популярная брошюра, скользящая по поверхности нашего искусства. О поэзии и прозе словами писать естественно и приятно, о музыке – проблемно» [14, с. 5].

Литературный талант двух композиторов ярко раскрылся в письмах. Сергей Прокофьев был одним из тех, кто не только активно переписывался с коллегами и друзьями, но и сохранил высочай-

шую культуру *письма как литературного жанра*, справедливо подчёркивал В. Юзефович [11, с. 4]. Причём круг его респондентов был исключительно широк: Б. Асафьев, С. Дягилев, С. Кусевицкий, И. Стравинский, В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, П. Сувчинский, К. Бальмонт, Н. Мясковский и многие другие – в России и на Западе, в Москве и Ленинграде. Живой письменный диалог с единомышленниками исключительно активно продолжался более 40 лет и касался художественных событий, как личного характера, так и имеющих место в текущем времени.

Как и Прокофьев, Слонимский всю жизнь писал письма друзьям по цеху и единомышленникам-композиторам по всему миру. Легко представить, какой огромный свод интереснейших, уникальных сведений содержит его бесценный эпистолярный фонд. Незадолго до ухода Сергей Михайлович подготовил и издал свою переписку с Э. Денисовым, с которым, как и с А. Шнитке, С. Губайдулиной, Р. Леденёвым и другими москвичами (и не только), дружил до конца своих дней, доверяя письмам то, что не раз вынужден был скрывать в своих журнальных публикациях. В них «большие начальники», как называл Слонимский редакторов журналов и газет, неизменно всё подгоняли под дозволенный временем стандарт. В силу этого он написал Э. Денисову, что не стоит читать его очередную статью в журнале «Советская музыка», т.к. из неё вымарано всё ценное по содержанию, а оставлены только имена молодых композиторов. Тенденция оказалась очень живучей: ещё Д. Шостакович говорил Слонимскому, что перестал читать этот журнал, кроме его статей. Однако это уже другая тема.

Перейдём к итоговым наблюдениям.

\* Прокофьев и Слонимский обратились к жанру дневника в раннем детстве, а свою автобиографию писали в зрелом возрасте,



зачастую с критическим уклоном оценивая и свои поступки, и свои сочинения. К настоящему моменту дневники Слонимского ещё ждут своей публики. Аналогичный литературный труд Прокофьева стал известен на родине много позже его написания – только в начале XXI столетия.

\* Общим в литературном стиле двух петербуржцев видится мастерство как литературного портретирования, так и диалогов, всегда оживляющих изложение. Слонимский познакомился с парижским изданием дневников Прокофьева в 2002 году и постоянно, до конца своей жизни с любовью к ним обращался как читатель. Разумеется, классический труд Прокофьева, «Автобиографию», Слонимский знал давно текстуально и любил свободно цитировать её фрагменты в своих интервью и беседах, публикациях и лекциях.

\* По нашему предположению, именно знакомство с рассказами и «Дневником» Прокофьева сподвигло Слонимского к публикации своих автобиографических эссе, составивших ядро его известной книги «Бурлески, элегии и дифирамбы в презренной прозе». В них, как и в «Автобиографии» Прокофьева, маститый композитор чуть иронично «судит» свои юношеские сочинения разных жанров, но серьёзно преподносит эпизоды, что являются хроникой его музыкальной жизни.

\* Ценнейшая переписка С. Прокофьева с множеством респондентов в России и на Западе давно стала важнейшим источником литературы о музыке XX столетия. Огромная коллекция писем Слонимского пока представлена только прижизненным изданием переписки с Э. Денисовым.

Отмечу также, что особенности литературного слова Слонимского и Прокофьева сохранили либретто опер, написанных

композиторами. В вокальном интонировании определяющим выступает не столько природа мелоса, сколько вербальное начало, связанное с озвучанием самого слова. Его интонирование – с активным саморазвёртыванием – становится «фирменным знаком» вокальных сочинений обоих композиторов. В силу этого оперные и кантатные тексты порой сжимаются до кратких назывных предложений, а в камерном творчестве нередко появляются стихотворения с музыкой.

Пристальное внимание музыковедов к литературному наследию С. Прокофьева и С. Слонимского не могло не сложиться при жизни композиторов, если учесть масштаб их присутствия не только в русской музыке, но и в литературе XX столетия. В мировой же классике титул «великого писателя» предопределён гением Данте и Шекспира, Пушкина и Чехова. Писателям Прокофьеву и Слонимскому предназначено иное счастливое место – они творили для музыкантов, среди которых завоевали интерес всех специалистов, включая критиков. Своими дневниками и автобиографиями<sup>8</sup>, рассказами и эссе, книгами и письмами С. Прокофьев и С. Слонимский пробуждали в критике читателя, наделённого искренней радостью при встрече с интересной прозой. Последняя же покоряла доверительным тоном, краткостью и образной яркостью фразы, разнообразием приёмов. Непревзойдённые мастера устных рассказов, Прокофьев и Слонимский умели преломлять особость своих музыкальных интонаций, переводя их на лист бумаги без нотного стана. В литературных работах двух петербургских композиторов не было места социальной или политической проблематике, но крупным планом предстал образ их драматической эпохи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Речь идёт о премьере 1947 года в Ленинграде Шестой симфонии ор. 111 Прокофьева (оркестр Ленинградской филармонии, дирижёр Е. Мравинский) и о первом исполнении в 1952 году в Москве Симфонии-концерта для виолончели с оркестром ор. 125 (солист Мстислав Ростропович, дирижёр Святослав Рихтер).

<sup>2</sup> С. Слонимский не раз обращался в своём творчестве к подобной антитезе: «Монолог и токката» для кларнета и фортепиано (1974 г.), «Хоровод и fuga» для органа (1976 г.), две школьные юморески: «Примерный ученик» и «Непокорный школяр» (2017 г.).

<sup>3</sup> Результаты изучения двух частей первой тетради дневников представлены в публикации: Долинская Е.Б. Автомат войны застучал // Музыкальная жизнь. 2021. № 8. С. 52–57.

<sup>4</sup> Сошлёмся на первый монолог Алексея в «Игроке»: «Добродетельный фатер. Почтенное семейство», в котором композитором законспектирован развёрнутый текст-описание Достоевского.

<sup>5</sup> Возможно, данная ассоциация возникла в связи с ролью духовного начала в финале фортепианного ансамбля Н. Метнера – последнего сочинения композитора.

<sup>6</sup> Сергей Михайлович отдал много сил открытию музея Е. Шварца. С блестящими его комедиями «Голый король», «Дракон» молодой Слонимский был знаком с момента их авторской премьеры в квартире своего отца, Михаила Леонидовича Слонимского (1897–1972), редактора журналов «Звезда» и «Ленинград», разгромленных в 1946 году.

<sup>7</sup> История с примусом в высшей степени курьёзна. Мать и сын Слонимские посылают в Москву, где тогда находился Михаил Леонидович, телеграмму с просьбой срочно прислать им примус, что даёт возможность готовить тёплую пищу. Однако это обращение вызывает у отца семейства тревогу – нет ли в слове «примус» какого-либо шифра, и по этой причине отказывает в просьбе. Только письменное обоснование просьбы убеждает Михаила Леонидовича в том, что итогом приобретения примуса будет возможность приготовления горячей пищи.

<sup>8</sup> Не случаен, а скорее показателен, факт создания музыкальной композиции по Автобиографии С. Прокофьева в Детской редакции радио. Сценаристом и режиссёром был приглашён Алексей Баталов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Долинская Е.Б. Автомат войны застучал // Музыкальная жизнь. 2021. № 8. С. 52–57.
2. Долинская Е.Б. Музыкальная галактика С. Слонимского. СПб.: Композитор, 2018. 360 с.
3. Долинская Е.Б. Неизвестные ранние литературные тексты С. Слонимского // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 3. С. 7–18.
4. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
5. Прокофьев С. Автобиография. М.: Сов. композитор, 1973. 702 с.
6. Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. В 3 ч. Ч. 1: 1907–1918. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. 813 с.
7. Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. В 3 ч. Ч. 2: 1919–1933. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. 891 с.
8. Прокофьев С. Дневник. Лица. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. 61 с.
9. Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания / сост. С.И. Шлифштейн. М.: Музгиз, 1956. 468 с.
10. Прокофьев С. Рассказы. М.: Композитор, 2003. 176 с.
11. Сергей Прокофьев – Сергей Кусевицкий. Переписка 1910–1953. М.: ДЕКА-ВС, 2011. 536 с.

12. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 152 с.
13. Слонимский С. Дневники. Рукопись. Тетради I–V // Архив Слонимской.
14. Слонимский С. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. 144 с.
15. Слонимский С. Симфонии Прокофьева: опыт исследования. М.: Музыка, 1964. 231 с.
16. С.С. Прокофьев: нотографический справочник / Сост. С. Шлифштейн. М.: Сов. композитор, 1962. 169 с.
17. С.С. Прокофьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 599 с.
18. Чуковский К. «Живой как жизнь». О русском языке. М.: Время, 2014. 256 с.

*Об авторе:*

**Долинская Елена Борисовна**, доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7936-3063**, elena.b.dolinskaya@gmail.com

## REFERENCES

1. Dolinskaya E.B. Avtomat voyny zastuchal [The Machine of War Clangs]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2021. No. 8, pp. 52–57.
2. Dolinskaya E.B. Muzykal'naya galaktika S. Slonimskogo [The Musical Galaxy of S. Slonimsky]. St. Petersburg: Kompozitor, 2018. 360 p.
3. Dolinskaya E.B. Neizvestnye rannie literaturnye teksty S. Slonimskogo [Unknown Early Literary Texts of S. Slonimsky]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 3, pp. 7–18.
4. *Prokof'ev o Prokof'ev. Stat'i, interv'yu* [Prokofiev About Prokofiev. Articles, Interviews]. Edited by V. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 285 p.
5. Prokof'ev S. *Avtobiografiya* [Autobiography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 702 p.
6. Prokof'ev S. *Dnevnik. 1907–1933. V 3 chastyakh. Chast' 1: 1907–1918* [Diary. 1907–1933. In 3 parts. Part 1: 1907–1918.]. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. 813 p.
7. Prokof'ev S. *Dnevnik. 1907–1933. V 3 chastyakh. Chast' 2: 1919–1933* [Diary. 1907–1933. In 3 parts. Part 2: 1919–1933.]. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. 891 p.
8. Prokof'ev S. *Dnevnik. Litsa* [Diary. Faces]. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. 61 p.
9. Prokof'ev S. *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Materials, Documents, Memoirs]. Compiled by S.I. Shlifshstein. Moscow: Muzgiz, 1956. 468 p.
10. Prokof'ev S. *Rasskazy* [Stories]. Moscow: Kompozitor, 2003. 176 p.
11. *Sergey Prokof'ev – Sergey Kusevitskiy. Perepiska 1910–1953* [Sergei Prokofiev – Sergei Koussevitsky. Correspondence 1910–1953]. Moscow: DEKA-BC, 2011. 536 p.
12. Slonimskiy S. *Burleski, elegii, difiramby v prezrennoy proze* [Burlesques, Elegies, Dithyrambs in Despicable Prose]. St. Petersburg: Kompozitor, 2000. 152 p.
13. Slonimskiy S. *Dnevnik. Rukopis'. Tetradi I–V* [Diaries. Manuscript. Notebooks I–V]. *Arkhiv Slonimskoy* [Slonimsky's Archive].
14. Slonimskiy S. *Svobodnyy dissonans. Ocherki o russkoy muzyke* [Free dissonance. Essays on Russian music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2004. 144 p.
15. Slonimskiy S. *Simfonii Prokof'eva: opyt issledovaniya* [Prokofiev's Symphonies: An Experience of Research]. Moscow: Muzyka, 1964. 231 p.
16. *S.S. Prokof'ev: notograficheskiy spravochnik* [S.S. Prokofiev: Notographic Handbook]. Compiled by S. Shlifshstein. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1962. 169 p.



17. *S.S. Prokof'ev – N.Ya. Myaskovskiy. Perepiska* [S.S. Prokofiev – N.Ya. Myaskovsky. Correspondence]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 599 p.

18. Chukovskiy K. «*Zhivoy kak zhizn'*». *O russkom yazyke* [“Alive as life”. About Russian Language]. Moscow: Vremya, 2014. 256 p.

*About the author:*

**Elena B. Dolinskaya**, DrSci (Arts), Professor, Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, (125009, Moscow, Russia) **ORCID: 0000-0001-7936-3063**, [elena.b.dolinskaya@gmail.com](mailto:elena.b.dolinskaya@gmail.com)



**С.А. ПЕТУХОВА***Государственный институт искусствознания, г. Москва, Россия  
ORCID 0000-0002-9476-8963***Пресса о творчестве С.С. Прокофьева:  
проблематика изучения и осмысления материала**

В статье рассматривается проблематика актуализации газетно-журнальных публикаций, связанных с бытованием музыкального наследия Прокофьева. К такого рода источникам относятся не только критические отзывы на исполнения сочинений, но и общие обзоры, объявления, анонсы, заметки и другие краткие упоминания. В подавляющем большинстве музыковедческих исследований ссылки на указанные материалы немногочисленны либо отсутствуют вовсе. Среди причин выделяется главная – традиционное разделение музыковедения на две неравновеликие области: исследование собственно музыки и историю исполнительского искусства. Отмечено также возникновение в Советской стране нового жанра публицистики – «творческих отчётов» деятелей искусства. Влияние этих тенденций привело к тому, что во времена максимальной известности Прокофьева в отечественной литературе о нём зародилась традиция заменять многоголосие критических оценок одним голосом – его собственным, громко звучащим из интервью, статей и автобиографий.

Между тем сам композитор настойчиво и скрупулёзно собирал все доступные отзывы на свои выступления и исполнения. Корпуса этих источников занимают заметное место в огромном прокофьевском архиве. К некоторым из них Прокофьев обращался в процессе написания автобиографий, писем и дневников. Всё это побуждает к всестороннему исследованию данных материалов.

В статье впервые произведена их классификация в зависимости от жанров сочинений и выступлений, которым они посвящены. Сделана попытка установить иерархию известности таких публикаций и их востребованности учёными, начиная с рецензий на прокофьевские сольные концерты и заканчивая отзывами, сопутствовавшими посмертным театральным премьерам.

**Ключевые слова:** Прокофьев, наследие, бытование, газетно-журнальные материалы, музыковедение, история исполнительства, архивные источники.

*Для цитирования / For citation:* Петухова С.А. Пресса о творчестве С.С. Прокофьева: проблематика изучения и осмысления материала // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 20–29. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.020-029



SVETLANA A. PETUKHOVA

*State Institute for Art Studies, Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0002-9476-8963*

## Press About S. S. Prokofiev's Creative Work: Problems of Studying and Comprehending the Material

The article deals with the problems of actualization of the newspaper and magazine publications related to the existence of Prokofiev's musical heritage. Sources of this kind include not only critical reviews of compositions performances, but also general reviews, advertisements, announcements, notes and other brief mentions. In the overwhelming majority of musicological studies, references to these materials are few or nonexistent. Among the reasons, the main one stands out – the traditional division of musicology into two unequal fields: researching music itself and performing arts history. The emergence in the Soviet country of a new genre of journalism “creative reports” of artists was also noted.

These tendencies influence led to the fact that at the time of Prokofiev's maximum fame in Russian literature arose a tradition about him which has been flourishing today: to replace the polyphony of critical assessments with one voice – his own, loudly sounded from interviews, articles and autobiographies.

Meanwhile, the composer himself persistently and scrupulously collected all available reviews for his performances. The corpuses of these sources occupy a prominent place in the huge Prokofiev archive.

Some of them Prokofiev turned to in the process of writing autobiographies, letters and diaries. All this prompts a comprehensive study of these materials. The article firstly classifies them depending on the genres of compositions and performances which they are dedicated to. The attempt to establish a hierarchy of popularity of such publications and their relevance by scholars, by starting with reviews of Prokofiev's recitals and ending with reviews, accompanying post-mortem theatrical premieres, has been made in the article.

**Keywords:** Prokofiev, heritage, existence, newspaper and magazine materials, musicology, performing arts history, archival sources.

**В** первые имя Прокофьева было упомянуто на страницах прессы 11 сентября 1906 года. Обозреватель «Русской музыкальной газеты» похвалил две оркестровые пьесы молодого композитора, исполненные его консерваторским преподавателем Н.Н. Черепниним в Павловском летнем концерте<sup>1</sup>. Следовательно, в сентябре 2021 года, юбилейного для Прокофьева, его библиографии исполнилось 115 лет – дата не «круглая», но весомая.

За прошедший период, казалось бы, если не все, то большинство составляющих биографии и творчества Прокофьева подверглось изучению, осмыслению, систематизациям и классификациям. Не только собственно *текст* прокофьевского музыкального наследия, но и многочисленные *контексты* его бытования получили в разные времена различные научные интерпретации. Помимо этого, огромный публичный интерес привлекают документальные свидетельства жизни гения, в

последние десятилетия издаваемые в невиданных до того масштабах. Дневники и эпистолярный, рассказы и стихи Прокофьева, безусловно, обогащают современное представление о мышлении и мировоззрении композитора.

Однако в этой благополучной картине, как обычно, находятся и лакуны. Самая заметная из них – недостаточность, а то и полное отсутствие в исследованиях материалов газетно-журнальной периодики. Тех отзывов о Прокофьеве и его музыке, что появлялись через непродолжительное время после её исполнений. В общем корпусе такого рода публикаций, разумеется, наиболее ценными остаются прижизненные. Непосредственные, зачастую резкие или, напротив, уклончивые, они отражают восприятие Прокофьева его современниками, для которых он не являлся ни классиком, ни – сперва – даже известным или успешным композитором.

Объективную значимость сохраняют и рецензии на премьеры прокофьевских сочинений, состоявшиеся как при его жизни, так и после его кончины. Среди откликов второй группы на главное место необходимо поставить те, что появились как раз в рубежный период после 5 марта 1953 года – даты, ознаменовавшей не только перемену социального статуса Прокофьева, но и первопричину ослабления идеологического гнёта в Советской стране.

Вышеизложенные замечания в настоящее время могут быть высказаны лишь в качестве предварительных. Указанные материалы, относящиеся как к исполнениям отдельных произведений Прокофьева, так и к протяжённым периодам бытования его музыки, как правило, не выявлены<sup>2</sup>. Этот факт маркирует мощную тенденцию, относящуюся к творчеству не только Прокофьева, но и большинства других композиторов. С одной стороны, поиски материалов прессы нередко значительно

затруднены. С другой – всегда есть опасность обнаружить там информацию или её интерпретацию, которые могут разрушить давно устоявшуюся, традиционную концепцию, что приведёт к необходимости скрупулёзного комментирования с привлечением немалого числа разнородных источников. Но есть, разумеется, и третья сторона. Это разделение общего русла мировой музыковедческой науки на два направления: исследование музыки и историю исполнительства. На рубеже XX–XXI столетий исследовательская сфера значительно расширилась за счёт не применяемой ранее методологии. Однако проблематика публичного восприятия композиторского творчества, раскрытая на основании анализа не мемуарных свидетельств, зачастую немногочисленных и недатированных, а статей, рецензий, обзоров, анонсов, объявлений прессы, по-прежнему занимает далеко не первые позиции в списке научных приоритетов музыковедения. Естественно, что такое положение непосредственным образом отражается и на отношении к бытованию прокофьевского музыкального наследия.

\* \* \*

В научном обиходе сложилась устойчивая классификация критических отзывов в зависимости от жанров тех сочинений и выступлений, о которых они написаны. В жанровой системе классико-романтической эпохи на первое место по числу сопутствующих материалов периодики выдвинулись театральные представления и примыкающие к ним исполнения крупных вокально-симфонических опусов. В разные времена всё это привлекало значительно большее число зрителей, чем инструментальные концерты. Внутри же инструментальной отрасли также можно заметить соответствующую иерархию: симфоническим концертам посвящено большее число откликов, чем камерным,



которые на протяжении длительных периодов (в частности, в России в первой трети XIX столетия) почти не освещались прессой.

Начало творческой карьеры Прокофьева совпало с расцветом отечественной журнально-газетной публицистики, писавшей об искусстве. Тогдашняя широта охвата событий культурной жизни, огромный интерес публики и критики к каждому творческому явлению создавали новую «табель о рангах» журналистских материалов. И уже не «большие» традиционные спектакли, но яркие и неожиданные камерные зрелища, десятки которых проходили в столицах почти каждый вечер, привлекали к себе преобладающее внимание.

Сам Прокофьев отсчитывал начало собственной профессиональной библиографии с 18 декабря 1908 года – со скромного анонса своего первого выступления в качестве пианиста и композитора в зале Реформатского училища<sup>3</sup>. Корпус рецензий, посвящённых сольным выступлениям Прокофьева в сборных камерных концертах и (с 1916) в рециталах, объёмен и известен исследователям значительно лучше, чем подобные корпуса, сопутствовавшие прокофьевским театральным премьерам. Отличительной чертой этого собрания является также монолитность: отъезд Прокофьева на запад не стал тем рубежом, за которым его концертная деятельность превратилась в плохо различимую.

На второе место по частоте цитирования давно выдвинулись отклики на исполнения концертно-симфонических произведений Прокофьева. Пальму первенства здесь традиционно удерживает резкий и ироничный отзыв на первое исполнение Второго фортепианного концерта (Павловск, 23 августа 1913): «На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петер-шуле. Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать,

какие из них звучат повыше или пониже. При этом острый, сухой удар. В публике недоумение. Некоторые возмущаются. Места пустеют. Немилосердно диссонирующим сочетанием медных инструментов молодой артист заключает свой концерт. Скандал в публике форменный»<sup>4</sup>.

Прокофьев, скрупулёзно собиравший даже мелкие объявления о своих выступлениях, эту рецензию любил особенно нежно. Большую выдержку из неё он поместил в «Автобиографию»<sup>5</sup>, тем самым подав пример своим исследователям.

С ростом популярности композитора дополнительный интерес критики к его произведениям подогревался тем обстоятельством, что впервые автор нередко исполнял их сам. Однако именно обретение известности стало и причиной того, что Прокофьев постепенно сократил, а затем и вовсе прекратил свои выступления в качестве пианиста и дирижёра, с чистой совестью отдавшись лишь сочинительской деятельности. Вряд ли это обусловило значительно меньшее распространение рецензий на прокофьевские премьеры, состоявшиеся в СССР после войны. Но факт остаётся фактом. Материалы прессы, связанные с блистательными исполнениями симфоний, камерно-инструментальных ансамблей, фортепианных сонат, и ныне не только не проанализированы, но даже не собраны.

Например, в исследованиях поздних симфоний Прокофьева, в разные времена привлекавших пристальное внимание учёных, вообще отсутствуют отклики периодической печати. И можно понять, когда так происходит в западных работах [12], но неясно, что останавливает отечественных специалистов. Тем более, что некоторую известность в их среде получила развёрнутая статья о Прокофьеве в журнале «Time» (1945) – том самом, с портретом композитора на обложке с подписью: «Он придерживается темпа марксистского ме-



тронома». Материал, созданный анонимным американским автором и помещённый между красочными картинками и рекламными предложениями, вдохновлён премьерой Пятой симфонии (Москва, 13 января 1945). «Это большое по масштабу, значительное, громогласное произведение, в котором ощущается сложное переплетение мощи и динамической энергии советской электростанции с неким пасторальным лиризмом чеховской деревни. Человек, познакомивший с этим произведением США, – знаменитый Сергей Кусевицкий, родившийся в России, – был в восторге. Он назвал пятую симфонию “величайшим музыкальным событием за много-много лет, величайшей после Брамса и Чайковского! Никто не умеет писать с таким техническим совершенством, с такой инструментровкой!” Кусевицкий считает 39-летнего Шостаковича великим композитором будущего, а пятидесятичетырёхлетнего Прокофьева великим композитором, который уже пришёл»<sup>6</sup>.

По отношению к описываемому периоду вновь можно отметить возникновение нового (в сравнении с предшествовавшими временами) жанра отечественной газетно-журнальной публикации – так называемого «творческого отчёта» деятелей искусства, в том числе композиторов. «Отчёты» и Прокофьева, и Шостаковича составили значительные разделы соответствующих сборников [2; 8, с. 122–231]. Именно тогда, благодаря обилию подобных материалов, зародилась традиция, процветающая и ныне: заменять в исследованиях о Прокофьеве многоголосие критических оценок одним голосом – его собственным, дополненным при необходимости не критическими мемуарными и эпистолярными свидетельствами.

Сходным образом обстоит дело и с обращениями к сочинениям тех жанров, которые вошли в наследие Прокофьева уже

после его возвращения на родину. Это крупные вокально-симфонические опусы и музыка к спектаклям и кинофильмам. По числу отзывов лидирует здесь, разумеется, кинокартина «Александр Невский» (1938), с большим отрывом обогнавшая даже триумфальную премьеру «Ромео и Джульетты» (1940). Тем не менее только единичные тексты из объёмного корпуса использованы в недавней монографии, предметом которой стал указанный фильм [10].

Собранные публикации традиционно предоставил специалистам сам композитор – неутомимый создатель собственной биографии. Исследованием рецензий на прокофьевские исполнения стоит заниматься уже хотя бы потому, что не может быть ни малейших сомнений – герой данного «романа» очень хотел, чтобы плоды его собирательских трудов получили осмысление в будущем. В огромном прокофьевском архиве, разделённом между хранилищами нескольких городов, сборники рецензий занимают весьма заметное место. Газетно-журнальные вырезки Прокофьев клеивал в специальные тетради сперва сам, затем его сменили секретари и (последовательно) первая и вторая супруги. Активный путешественник и гастролёр, Прокофьев заказывал такие вырезки в каждом городе мира, где довелось побывать с творческими миссиями. А в 1940–1950-е, когда получаемых листов разного формата стало очень много, их уже не клеивали в тетради, а просто собирали в конверты приличного размера. И если поиск отечественной прессы можно, находясь в России, осуществить самостоятельно, то в отношении зарубежной эта задача сильно усложняется.

Актуальность обращения к уникальной коллекции композитора многократно возрастает по отношению к его театральному наследию. Напомню, что первые оперные и балетные премьеры музыки Прокофьева



состоялись за рубежом, как и поздние премьеры двух опер, которые автор был лишён возможности посетить: «Войны и мира» (Прага, 25 июня 1948; Флоренция, 26 мая 1953) и «Огненного Ангела» (Париж, 25 ноября 1954 – концертное исполнение; Венеция, 14 сентября 1955).

Список оперных постановок в принципе выглядит впечатляюще. Из девяти (включая раннюю «Унди́ну», 1907) завершённых опер Прокофьева четыре впервые показаны не на родине композитора: «Любовь к трём апельсинам» (Чикаго, 30 декабря 1921), «Игрок» (Брюссель, 29 апреля 1929), «Война и мир» и «Огненный Ангел». Добавим сюда вторую редакцию «Магдалены» (радиопрограмма BBC, 25 марта 1979), инструментовка которой частично осуществлена Э. Даунсом, и получим пять сочинений – более половины.

Судьба опер Прокофьева при его жизни в целом не сложилась счастливо. Особенно многих усилий и нервов стоил «Ангел», на которого было потрачено более 10 лет, а в советский период – «Война и мир», занявшая (с небольшими перерывами) рекордные 12. И, видимо, есть какая-то закономерность в том, что эти сочинения, о каждом из которых много писали исследователи, до последнего времени не имели исполнительских историй, основанных на работе с откликами прессы.

В данном случае к совокупности причин такого положения необходимо добавить ещё одну, во многом определяющую, – формирование установок создания многотомных историй театральных жанров в послевоенном отечественном музыковедении, то есть как раз тогда, когда планировались поздние премьеры прокофьевских театральных сочинений. В 1947-м – году 30-летия Октябрьской революции – Институт истории искусств начал разрабатывать под руководством В.Э. Фермана концепцию комплексной «Истории

русской оперы». Её обсуждение ожидаемо привело к противоречиям двух базовых идей: написанию истории собственно композиторского текста – и его воплощений на театральных сценах.

«Мы считаем, – говорил на обсуждении Ферман, – что история оперы является трудом не только музыковедческим, но в основном и прежде всего музыковедческим. <...> Опера есть не только спектакль, но и концерт <...> оперу не только смотрят, но и слушают. <...> В истории русской оперы на первом месте должны стоять вопросы музыкальной драматургии, музыкального языка, т[о] е[сть] исследование самих оперных произведений»<sup>7</sup>. После чего предложение дирекции Института создать полидисциплинарную группу для многостороннего исследования жанра было отвергнуто.

Подобные процессы происходили тогда и в сфере изучения балетного искусства: о нём, напротив, писали, прежде всего, театроведы, старавшиеся обычно ни в какой степени не затрагивать проблематику композиторских решений.

В результате газетно-журнальные материалы, в том числе дореволюционные, и до того не особенно востребованные музыковедами, продолжали находиться под спудом. Актуальные же публикации периодики 1940–1950-х оставались единственными свидетельствами, благодаря которым можно было дистанционно получить хотя бы общее, поверхностное представление о том, что реально происходило на театральных сценах.

Между тем сохранность и содержание корпусов прессы, связанных с каждой из посмертных премьер прокофьевских театральных произведений – «Войны и мира», «Сказа о каменном цветке» (Москва, 12 февраля 1954) и «Огненного Ангела», – представляются явлениями уникальными. Так, первая фундаментальная

рецензия на «Войну и мир» была написана до её постановки известным американским критиком Олином Даунсом (1944) – и, несмотря на «железный занавес», своевременно отложилась в прокофьевском архиве (РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 636. Л. 8). В премьерной истории «Цветка» удивляет неожиданно малое число откликов – *всего пять*, чему, конечно, были причины. «Посмертный» статус этого балета, с одной стороны, способствовал обострению к нему публичного интереса, с другой же – входил в противоречие с неожиданно слабой хореографией и музыкой, именно в данном случае обеспечивавшей дансатное балетное «сопровождение» [4, с. 193, 197].

Наличие в московском архиве рецензий на концертное исполнение «Огненного Ангела» в Париже (1954) – и полное отсутствие вообще каких-либо упоминаний о сценической премьере в Венеции (1955), разумеется, также могут быть рассмотрены как следствия более значительных тенденций. Они относятся к проблемной сфере, лишь опосредованно связанной с бытованием произведения Прокофьева. Среди его «мест силы», важных биографических локусов, Париж и Франция в целом занимали одну из главных позиций. Духовное единение композитора с французскими культурой, географией, природой, языком не прервалось и после того, как он оказался запертым на родине, и даже после того, как ушёл из жизни.

Из откликов на прокофьевские оперные премьеры к настоящему времени в науч-

ный обиход введён только один корпус периодики, предметом которого является «Война и мир» [5, с. 190–198]. Значительно лучше обстоит дело с библиографией балетных спектаклей – она намеренно оставлена здесь напоследок с целью завершить статью относительно мажорной нотой.

Из девяти балетов Прокофьева (считая «Алу и Лоллия», 1914, поставленных в 1927 году с иным сюжетом) премьерную историю с опорой на свидетельства прессы обрели пока четыре: «Шут» (Париж, 17 мая 1921) [9], «Стальной скок» (Париж, 7 июня 1927) [6; 7], «Ромео и Джульетта» (Брно, 30 декабря 1938; Ленинград, 11 января 1940) [3, с. 18–22, 85–89, 116–118] и «Каменный цветок» [4, с. 196–205]. Число немалое и даёт надежду, что работа будет продолжена.

Нельзя обойти молчанием аналитические статьи, основанные на обзорах прессы по более общим вопросам биографии и творчества Прокофьева [1; 13]. Подобные исследования позволяют выйти в обширные контекстные пространства общественного восприятия искусства и его создателей как таковых. Однако в качестве заключительного вывода всё-таки необходимо сформулировать следующий: отсутствие исполнительских библиографий большинства произведений Прокофьева не только лишает нас уникальных деталей, которые нередко сообщают очевидцы, но и ощутимо тормозит осмысление многих важных аспектов композиторского наследия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Хроника. Санкт-Петербург. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. 1906. № 37, 11 сентября. Стб. 792. Об исполнении этих пьес, названных в рецензии «увертюрой и балетной сюитой», нет свидетельств в документах композитора, и сами пьесы поныне не

атрибутированы согласно списку сочинений Прокофьева.

<sup>2</sup> В качестве примера можно привести недавнюю статью М.В. Фроловой-Уокер, посвящённую парижскому периоду биографии Прокофьева (1921–1934), как извест-



но, изобиловавшему яркими премьерями. В данной статье находится 44 ссылки на «Дневник» Прокофьева и только 13 – на отклики рецензентов [11]. Не конкретно для этой работы, а в принципе подобный подход таит вполне определённую опасность перевода (а то и замены) некоторых смысловых векторов. Для того, чтобы представить такие последствия со всей отчётливостью, достаточно сравнить любые мнения Прокофьева, изложенные в «Дневнике», с оценками рецензентов.

<sup>3</sup> «Исполнены будут: не[о]конченный квартет и песни Грига (посмертное издание) и ряд новых сочинений русских композиторов: гг. Прокофьева, Чеснокова, Мясковского, Метнера, Акименко и др[угих]». (См.: Театр и музыка // Новое время. 1908. 18 декабря).

<sup>4</sup> Не-критик. На концерте фортепьянного кубиста и футуриста в Павловске // Петербургская газета. 1913. 25 августа.

<sup>5</sup> Прокофьев С.С. Автобиография. Юные годы // Прокофьев С.С. Материалы, доку-

менты, воспоминания / сост., ред., примеч., вст. ст. С.И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. М.: ГМИ, 1961. С. 147. Обидно, что за текстом этой единственной рецензии скрылись иные, зачастую не менее хлёткие отклики, не столь популярные у учёных.

<sup>6</sup> Music: Composer, Soviet-Style // Time, the weekly newsmagazine. 1945. Vol. XLVI. No. 21, November 19. P. 57. Перевод дан по тексту документа, обнаруженного в архиве: РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 636. Л. 28–29. Этот материал автором не подписан, однако многочисленные контекстные свидетельства позволяют предположить, что он принадлежит Г.М. Шнейерсону.

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 223. Стенограмма обсуждения на Учёном совете Института истории искусств доклада В.Э. Фермана о принципах построения истории оперы (6 мая 1947). Л. 108, 109, 110. Подчёркивания в тексте принадлежат печатавшей его машинистке и, по-видимому, проставлены по инициативе докладчика.

## 🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Горбунова Н.А. Прокофьев в СССР (по материалам журнала «Советская музыка» 1935–1941 годов) // Исследования молодых музыковедов: сб. статей. М.: ПРОБЕЛ–2000, 2016. С. 190–197.
2. Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975 / сост. М.М. Яковлев, под ред. Г.А. Прибегинной. М.: Сов. композитор, 1980. 376 с.
3. Петухова С.А. Балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта». Исследование. М.: ЯСК, 2018. 344 с.
4. Петухова С.А. Балет С.С. Прокофьева «Сказ о каменном цветке»: замысел, создание, премьера // Современные проблемы музыкознания / гл. ред. И.П. Сусидко. М.: РАМ, 2020. № 3. С. 141–222.
5. Петухова С.А. «Война и мир»: этапы биографии // Современные проблемы музыкознания № 2 / гл. ред. И.П. Сусидко. М.: РАМ, 2021. С. 145–219.
6. Поршнев И.Д. «Стальной скок» С.С. Прокофьева в Париже и Лондоне (1927 год) // Современные проблемы музыкознания № 4 / гл. ред. И.П. Сусидко. М.: РАМ, 2020. С. 104–150.
7. Поршнев И.Д. «Стальной скок» С.С. Прокофьева в СССР (1927–1932): история сценической (не)судьбы // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 2 (34). С. 8–35.
8. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / ред.-сост. В.П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
9. Суриц Е.Я. Зарубежная критика о первом балете Прокофьева «Шут» в труппе Русский Балет Сергея Дягилева // Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 21 в 2 т. Т. 1 / гл. ред. Е.Е. Полоцкая. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2020. С. 45–60.

10. Bartig K. *Sergei Prokofiev's Alexander Nevsky*. Oxford Univ. Press, 2017. 161 p.
11. Frolova-Walker M.V. "Monsieur Prokofieff": Prokofiev in the French Context // *Rethinking Prokofiev* / Ed. by R. McAllister and Ch. Guillaumier. Oxford Univ. press, 2020, pp. 61–85.
12. Mott J.D. *A New Symphonism: Linearity, Modulation, and Virtual Agency in Prokofiev's War Symphonies*. PhD diss. The University of Texas at Austin, May 2018. 188 p.
13. Schultz J. *Prokofiev's Reception in the United Kingdom* // *Rethinking Prokofiev* / Ed. by R. McAllister and Ch. Guillaumier. Oxford Univ. press, 2020, pp. 385–404.

*Об авторе:*

**Петухова Светлана Анатольевна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания (125009, Москва, Россия), **ORCID 0000-0002-9476-8963**, [sapetuch@yandex.ru](mailto:sapetuch@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Gorbunova N.A. *Prokof'ev v SSSR (po materialam zhurnala «Sovetskaya muzyka» 1935–1941 godov)* [Prokofiev in USSR (Based on Materials of the Journal "Soviet Music" 1935–1941)]. *Issledovaniya molodykh muzykovedov: sbornik statey* [Studies of Young Musicologists: Collection of Articles. Moscow: PROBEL–2000, 2016, pp. 190–197.
2. *D. Shostakovich o vremeni i o sebe. 1926–1975* [D. Shostakovich About Time and Himself. 1926–1975]. Compiled by M.M. Yakovlev, edited by G.A. Pribegina. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 376 p.
3. Petukhova S.A. *Balet Sergeya Prokof'eva «Romeo i Dzhul'etta»*. *Issledovanie* [Ballet of Sergei Prokofiev "Romeo and Juliet". Research]. Moscow: YaSK, 2018. 344 p.
4. Petukhova S.A. *Balet S.S. Prokof'eva «Skaz o kamennom tsvetke»: zamysel, sozhdanie, prem'era* [Prokofiev's ballet 'The Tale of the Stone Flower': Conception, Creation, Premiere] *Sovremennye problemy muzykoznaniiya* No. 2. [Modern Problems of Musicology]. Chief editor I.P. Susidko. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki, 2020. No. 3, pp. 141–222.
5. Petukhova S.A. «Voyna i mir»: etapy biografii [War and Peace: Stages of Biography]. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya* [Modern Problems of Musicology]. Chief Editor I.P. Susidko. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki, 2021. pp. 145–219.
6. Porshnev I.D. «Stal'noy skok» S.S. Prokof'eva v Parizhe i Londone (1927 god) [Prokofiev's Steel Skok in Paris and London (1927)]. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya* No. 4. [Modern Problems of Musicology]. Chief Editor I.P. Susidko. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki, 2020. pp. 104–150.
7. Porshnev I.D. «Stal'noy skok» S.S. Prokof'eva v SSSR (1927–1932): istoriya stsenicheskoy (ne)sud'by [Prokofiev's Steel Skok in the USSR (1927–1932): History of Stage (Un)Fate]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for the Theory of Music]. 2021. No. 2(34). pp. 8–35.
8. *Prokof'ev o Prokof'eve. Stat'i i interv'yu* [Prokofiev on Prokofiev. Articles and Interviews]. Editor-compiler V.P. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1991. 285 p.
9. Surits E.Ya. *Zarubezhnaya kritika o pervom balete Prokof'eva «Shut» v truppe Russkiy Ballet Sergeya Dyagileva* [Foreign Critics About Prokofiev's First Ballet "Jester" with the Russian Ballet of Sergey Dyagilev] *Muzyka v sisteme kul'tury. Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii. Vypusk 21 v 2 tomakh. Tom 1* [Music in the System of Culture. Scientific Bulletin of Ural State Conservatoire. Issue 21 in 2 volumes. Vol. 1]. Chief editor E.E. Polotskaya. Yekaterinburg: Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.P. Musorgskogo, 2020, pp. 45–60.
10. Bartig K. *Sergei Prokofiev's Alexander Nevsky*. Oxford Univ. Press, 2017. 161 p.



11. Frolova-Walker M.V. “Monsier Prokofieff”: Prokofiev in the French Context. *Rethinking Prokofiev*. Ed. by R. McAllister and Ch. Guillaumier. Oxford Univ. press, 2020, pp. 61–85.
12. Mott J.D. *A New Symphonism: Linearity, Modulation, and Virtual Agency in Prokofiev's War Symphonies*. PhD diss. The University of Texas at Austin, May 2018. 188 p.
13. Schultz J. Prokofiev's Reception in the United Kingdom. *Rethinking Prokofiev*. Ed. by R. McAllister and Ch. Guillaumier. Oxford Univ. press, 2020, pp. 385–404.

*About the author:*

**Svetlana A. Petukhova**, PhD (Arts), Senior Research Worker, State Institute for Art Studies (125009, Moscow, Russia), **ORCID 0000-0002-9476-8963**, [sapetuch@yandex.ru](mailto:sapetuch@yandex.ru)



**С.М. ПЛАТОНОВА**

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова  
г. Уфа, Россия  
ORCID 0000-0001-5707-5773*

## **Пермская версия оперы С. Прокофьева «Огненный ангел»**

В статье рассматриваются предыстория и главные принципы режиссёрского решения *первой* в СССР постановки оперы С.С. Прокофьева «Огненный ангел», состоявшейся в Пермском академическом театре оперы и балета имени П.И. Чайковского 22 января 1984 года. Отмечается, что пермская сценическая версия характеризуется весьма значительными изменениями первоисточника, известного в то время только по изданному клавиру (Москва: Музыка, 1981). Указываются предполагаемые причины переосмысления текста оперы, обусловившего изменение концепции сочинения, образов главных героев – Ренаты и Рупрехта, драматургической роли известной пары Фауст–Мефистофель. Анализируются способы работы режиссёра Э.Е. Пасынкова с источником, такие как перестановки, переподтекстовки, купюры, привнесение фрагментов музыки из прокофьевской Третьей симфонии и др. Формулируется вывод о важной роли режиссёра народного артиста РСФСР Э.Е. Пасынкова, дирижёров заслуженных деятелей искусств РФ А.М. Анисимова и В.И. Платонова, впервые представивших на отечественной сцене оперный шедевр С.С. Прокофьева.

Ключевые слова: Пермский оперный театр, режиссёр Э.Е. Пасынков, А.М. Анисимов, В.И. Платонов, переосмысление либретто, идеализация образа Ренаты, героизация образа Рупрехта, перестановки сцен, переподтекстовки.

*Для цитирования / For citation*: Платонова С.М. Пермская версия оперы С. Прокофьева «Огненный ангел» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 30–38. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.030-038

**SVETLANA M. PLATONOVA**

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia  
ORCID 0000-0001-5707-5773*

## **Perm Version of the Opera by S. Prokofiev “Fire Angel”**

The article examines the background and main principles of the director’s decision of the first production of S.S. Prokofiev’s play “The Fiery Angel”, held at the Perm Academic Opera and Ballet Theater named after P.I. Tchaikovsky on January 22, 1984. It is noted that the Perm stage version is characterized by very significant changes in the original source, known at that time only from the published clavier (Moscow: Muzyka, 1981). The author points out the alleged reasons for rethinking the opera text, which led to a change in the composition concept, the images of the main characters – Renata and Ruprecht, the dramatic role of the famous pair Faust – Mephistopheles. The article analyses the ways of work of the director E.E. Pasyнков with a source, such as permutations, re-textualizations, bills, bringing in fragments of music from Prokofiev’s Third Symphony, etc.



The conclusion about the invaluable role of the director, People's Artist of the RSFSR E.E. Pasyнков, conductors, Honored Art Workers of the Russian Federation A.M. Anisimov and V.I. Platonov, who presented S.S. Prokofiev's opera masterpiece for the first time.

**Keywords:** Perm Opera House, director E.E. Pasyнков, conductors A.M. Anisimov, V.I. Platonov, rethinking the libretto, idealization of the image of Renata, glorification of the image of Ruprecht, the rearrangement of scenes, re-textualization.

**В**еликая опера Сергея Прокофьева «Огненный ангел» привлекает ныне внимание и постановщиков, и исследователей. Так, спектакль в Мюнхене (ноябрь–декабрь 2015)<sup>1</sup>, показанный по баварскому телевидению и оказавшийся доступным благодаря сети Интернет, пробудил желание напомнить о другой премьере оперы Прокофьева, ставшей важным событием музыкальной культуры. Собственно с пермской постановки 1984 года, осуществлённой режиссёром Эмилем Евгеньевичем Пасынковым (дирижёр-постановщик Александр Анисимов, дирижёр Валерий Платонов)<sup>2</sup> начинается история сценической жизни «Огненного ангела» в отечественном театре. Следует отметить, что в информационном пространстве встречаются досадные ошибки по поводу *первого* исполнения оперы в России<sup>3</sup>.

В советский период существовали ещё две постановки «Огненного ангела». Через шесть месяцев после пермской, в июне 1984, состоялась премьера оперы в Ташкенте, где основой, в отличие от пермского спектакля, стала авторская – прокофьевская – версия партитуры. Работа над ней шла параллельно с Пермским театром, куда дирижёр-постановщик из Узбекистана Дильбар Абдурахманова<sup>4</sup> приезжала, интересуясь российским вариантом. Несколько позже к «Огненному ангелу» обратился Грузинский театр оперы и балета имени Палиашвили (Тбилиси), показ их спектакля прошёл на фестивале в немецком городе Дуйсбурге (1990). В

1991 году «Огненный ангел» был поставлен в Мариинском театре, впоследствии он был возобновлён 23 августа 2020<sup>5</sup>.

Таким образом, сценическая жизнь оперы Прокофьева представлена довольно скромным числом постановок как в советском, так и российском музыкальном театре. Причины подобного невнимания к опере Прокофьева обуславливаются, прежде всего, существованием искусства в жёстких рамках советской идеологии. «Огненный ангел», созданный композитором по одноимённому роману В. Брюсова, не вписывался в парадигму соцреализма по причине сложности и неоднозначности содержания, проникнутого мистицизмом. Несмотря на то, что «красоту и невероятную силу этой музыки все прекрасно чувствовали», как справедливо отмечает Н.П. Савкина [16, с. 75], не всё оказывалось понятным, в частности, в поведении героини: «метания Ренаты представлялись нам беспочвенными и тёмным был их смысл» [там же]<sup>6</sup>.

Возникновению интереса к опере Прокофьева в отечественной музыкальной культуре в немалой степени способствовали два события. В 1978 году в журнале «Советская музыка» появилась статья И.В. Нестьева «Почему не ставят “Огненного ангела”?», где прозвучал страстный призыв к музыкальным театрам осуществить постановку шедевра композитора, ни разу не прозвучавшего на русской сцене, «и тем самым восстановить историческую справедливость» [8, с. 86]. Другим важным стимулом усиления вни-



мания к сочинению стало издание клавира в 1981 году по инициативе Г.Н. Рождественского. Поскольку права на оперу Прокофьева принадлежали английской компании «Буси и Хокс», в нём была сделана пометка: «Данное издание подлежит распространению только на территории СССР». Клавир был снабжён лаконичной, но ёмкой вступительной статьёй О.Б. Степанова.

Эти события, а также и постановка «Огненного ангела» Б.А. Покровским в Праге (1981) [9], во многом стали импульсом для Пермского театра, на сцене которого впервые в СССР опера была поставлена Эмилем Евгеньевичем Пасынковым. Автору данной статьи посчастливилось наблюдать за постановочным процессом и иметь возможность общения с режиссёром<sup>7</sup>. Роль Пермского театра как первооткрывателя отмечена в книге М.Е. Тараканова, посвящённой ранним операм Прокофьева [18, с. 163], а также в монографии Н.П. Савкиной [16, с. 249]. «"Огненный ангел" в нашей стране, – пишет исследователь, – был впервые поставлен в 1984 году благодаря энтузиазму Александра Анисимова и Эмиля Пасынкова» [там же].

Пермская сценическая версия характеризуется весьма значительными изменениями первоисточника, известного в то время только по изданному клавиру. Пять действий «Огненного ангела» преобразованы в семь картин, разделённых на три действия. Материал оперы Прокофьева был переосмыслен режиссёром. В первую очередь, это затронуло основную идею сочинения, понимаемую как беспрельдно напряжённая борьба в душе героини между силами земными и мистическими. В интерпретации режиссёра главной идеей становилась Любовь, всеохватывающая и всепоглощающая. Как отмечал сам Пасынков, центральной в опере «стала тема верности прекрасному

идеалу. Как это типично для музыки, философская тема трансформируется через показ эмоционального мира, через тему Любви» [9, с. 4]. «Изменения либретто были обусловлены "сверхзадачей" – приблизить содержание оперы к пониманию современным слушателем, – объяснял свою позицию режиссёр. – Большая концентрированность сюжета, создание более чётких, определённых характеров и коллизий стали возможны благодаря перестановкам, сокращениям, переакцентировке, новой подтекстовке, введению побочных драматургических линий» [там же, с. 12]. В результате в сценической версии оперы мистика, пронизывающая «Огненного ангела», уходила на второй план.

Кроме того, снять налёт мистики и оккультизма было необходимо для того, чтобы получить разрешение на постановку в партийном руководстве Пермской области. Клавир, переработанный в связи с предполагаемой режиссёрской интерпретацией, был представлен в соответствующий отдел обкома КПСС<sup>8</sup>. Благодаря привнесённым изменениям удалось добиться положительного решения, убедив партийных деятелей в необходимости постановки оперы, поскольку в этом случае театр становился её первооткрывателем для советских слушателей.

Снижение мистики произошло благодаря сценической трансформации пары героев – Фауста и Мефистофеля. В опере Прокофьева эти персонажи воспринимаются как явная пародия на героев Ш. Гуно, ирония в трактовке которых отчётливо проступает в выборе тембров: бас (Фауст) и тенор (Мефистофель). В отличие от композитора, в образе Мефистофеля Пасынков персонифицирует зло. В пермском спектакле дьявол становился квазирежиссёром, управляющим происходящим. Вся мистическая интрига концентрировалась в его образе. Так, возникавший «из-под



земли» (на поднимающемся из-под сцены лифте) Мефистофель жестом продемонстрировал, что галлюцинации и припадок главной героини Ренаты возникают исключительно по его воле. Общение Ренаты с духами и стуками («Комната в Кёльне») в трактовке Пасынкова также происходило по повелению Мефистофеля, до поры до времени скрытого от зрителя за высокой спинкой стула. И восхождение Ренаты на костёр инквизиции, завершающее оперу, совершалось под неусыпным оком Мефистофеля. Непознаваемое, мистическое воспринималось как аналогичное фантастике в романтических операх.

Важнейший акцент делался на «возвышении», даже некоторой идеализации, образов главных героев. Рупрехт умирал на дуэли за честь возлюбленной. Этот персонаж, по словам В.С. Гавриловой, «являющийся альтернативой мистическому Мадиелю, в трактовке Прокофьева олицетворяет земную энергию практического действия. Композитор ведёт своего героя по ступеням духовной эволюции – от бытового персонажа к обретению через любовь к Ренате качеств истинного героя» [1, с. 11]. Пасынков это качество усиливает, превращая Рупрехта в истинного Героя с большой буквы.

Именно из-за его гибели «пермская» Рената отправлялась в монастырь. Картина, где она конфликтует с Рупрехтом, выздоравливающим от раны, полученной на дуэли, купировалась. Постановщики считали, что такое поведение героини непоследовательно, неубедительно, особенно в русле концепции героизации. Фабула выпрямлялась и упрощалась, но идеи подвига мужчины во имя любви и верности женщины своему избраннику становились гораздо более выпуклыми, отчётливыми.

Заслуживает внимания режиссёрская интерпретация образа Генриха, суще-

ственно отличающаяся от прокофьевской. Так, первый возлюбленный Ренаты – граф Генрих, олицетворявший для неё любовную мечту детства – огненного ангела Мадиеля, – получал у Пасынкова реальное сценическое воплощение, причём с пением. Кроме того, Генрих и Фауст у режиссёра соединились в единый персонаж, носящий имя Генрих Фауст<sup>9</sup>, благодаря тому, что фраза прокофьевского Фауста «И нигде нельзя за деньги купить любовь» прозвучала из уст Генриха. Пасынков нашёл подтверждение подобному сценическому решению в литературе, обнаружив, что и у И. Гёте имя Фауста – Генрих. Рупрехт героически сражался именно с ним, Генрихом *Фаустом*, и сцена дуэли нашла эффектное театральное решение.

Режиссёр подчёркивал, что сам композитор значительно изменил литературный первоисточник. В.С. Гаврилова также отмечает, что «...сохраняя основные поэтические мотивы романа, Прокофьев существенно переосмыслил его текст. <...> Либретто, по сравнению с романом, отличаются сжатость, лапидарность, утрирование главных смысловых и эмоциональных акцентов. <...> Ряд общих приёмов придаёт тексту либретто динамику, служит своего рода драматургическим “нервом”» [1].

Важными драматургическими факторами в сценической версии оперы Э.Е. Пасынкова становятся приёмы переподтекстовки и монтажа. Переподтекстовка, неоднократно предпринимаемая режиссёром, служила, в первую очередь, для обострения конфликта, активизации драматического развития. Например, конце первого действия было придумано разбойное нападение на Рупрехта и Ренату, организованное Хозяйкой гостиницы и Работником. В сцене ранения, а затем и смерти Рупрехта переподтекстовка применялась для идеализации образа Ренаты.

Образ мятущейся прокофьевской героини, балансирующей на грани реального и ирреального, сомневающейся в своих чувствах, терял свою символистскую многозначность, становился романтическим. В момент гибели Рупрехта Рената, наконец, осознавала, что никто, кроме него, ей не нужен. Она, а затем дублирующий её слова хор многократно повторяли признания: «Я люблю тебя, Рупрехт». Такой поворот фабулы сильнее воздействовал на восприятие слушателей, чего и добивался режиссёр. Благодаря особому сценическому решению, при котором солистка находилась в глубине сцены, а группы хора на ярусе в зале, а далее, глубоко за кулисами, звучание «опоясывало» всё акустическое пространство. Таким образом, возникало ощущение всеохватности любовного признания.

Применение принципа монтажа в пермской редакции во многом было обусловлено спецификой первоисточника. Как известно, музыка оперы стала основой тематизма Третьей симфонии. Кроме того, Н.Е. Ржавинская отмечает такую особенность, обусловившую «возможность отчуждения музыки от конкретного сюжета», «Огненного ангела», как «особая система взаимодействия слова, музыки и сценического изображения», [15, с. 115]. Музыковед подчёркивает, что слово, музыка и сцена едины, но разграничены функционально, и это – единственный случай в театре Прокофьева. Разъединённость слова и действия, психологического и событийного планов, по словам Ржавинской, свойственна и роману В.Я. Брюсова, стилизованному под немецкую рукопись мемуарного характера XVI века [там же].

Отличительной особенностью музыкальной драматургии оперы, указывает Ржавинская, является то, что «*симфоническое развитие* в “Огненном ангеле” подчинено логике *сценического движения*

(курсив мой. – С.П.) до той максимальной, предельной степени, где законы, по которым это развитие осуществляется, начинают выступать именно как внутренние законы музыки» [15, с. 116]. То есть блоки лейтмотивов берут на себя роль персонажей. В качестве примера приведём сцену разговора Рупрехта с книготорговцем Яковом Глоком, где, по воле режиссёра, появляется Мефистофель. Невидимый вначале (как упоминалось, он сидит в «готическом» кресле, стоящем спинкой к зрителю), дьявол обнаруживает себя в момент, когда Рупрехт решительно устремляется на приём к учёному Агриппе, чтобы распознать причины галлюцинаций Ренаты<sup>10</sup>. Обходя полукругом сцену, Мефистофель жестом показывает, что всё мистическое здесь, в том числе видения героини, – дело его рук. В это время звучит начальный оборот мотива галлюцинаций. Следует отметить детальную работу по монтажу музыки оперы, проделанную дирижёрами А.М. Анисимовым и В.И. Платоновым. Имея «стабильный набор» (выражение Н. Ржавинской) [15, с. 116]) сквозных лейтмотивов, музыканты смогли поставить их в соответствии со сценической ситуацией, предложенной режиссёром.

Исследуя «Огненного ангела», В.С. Гаврилова указывает, что принцип дуализма реального и ирреального выразился в опере в виде синтеза театральных и симфонических принципов. Действие, происходящее на сцене, и действие, обозначаемое в оркестре – это два параллельных смысловых ряда: внешний и внутренний [1]. В пермском «Огненном ангеле» противостояние этих пластов заметно снижено. Интонационная драматургия оркестровой партии активно подчиняется зрительному ряду.

Постановка оперы С.С. Прокофьева «Огненный ангел» обозначила важный этап в истории Пермского театра. Сцени-



ческая жизнь спектакля сложилась весьма удачно. «Огненный ангел» был дважды показан в Москве на исторической сцене Большого театра СССР (1989)<sup>11</sup>. Дирижёр-постановщик А.М. Анисимов вскоре после премьеры доверил спектакль своему коллеге В.И. Платонову. В 1991 году «Огненный ангел» вошёл в программу фестиваля «Дни Прокофьева», проводившегося в Пермском театре. На партии главных героев были приглашены солисты грузинской оперы Анзор Шомахия (Рупрехт) и Нателла Мкервалидзе (Рената). Дирижировал В.И. Платонов. Тот факт, что столь сложная партитура держалась в реперту-

аре театра достаточно продолжительное время, свидетельствует о высоком творческом уровне пермских артистов<sup>12</sup>.

В советской музыкальной культуре существовали «лозунги времени», идеологические запросы. Пасынков, сформировавшись в этой системе, чувствовал и был зависим от них. Его обращение к «опальному» шедевру Прокофьева свидетельствовало о творческой смелости и активности жизненной позиции художника. Постановка «Огненного ангела» в Пермском театре – первая в СССР – стала яркой страницей в истории отечественного театра.

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Режиссёр-постановщик Барри Коски, дирижёр Владимир Юровский, партия Ренаты – Светлана Создательева. Помимо Мюнхена «Огненный ангел» Прокофьева поставлен также в Берлине, Дюссельдорфе, Риме, Варшаве, Брюсселе. Мюнхенский спектакль был повторён в Нью-Йорке. В названных городах заглавную партию пела Светлана Создательева – «самая известная и востребованная в мире Рената», как отмечает Д. Морозов [6]. Кроме того, в Лондоне (Ковент-Гарден), Токио, Сан-Франциско, был показан спектакль Мариинского театра [3].

<sup>2</sup> Премьера в Пермском театре состоялась 22 января 1984 года. В архиве автора данной статьи имеются программка спектакля [14] и газетная публикация от 23 января 1984 года [5].

<sup>3</sup> Например, в Википедии указывается 29 декабря 1991 года, как дата первой постановки оперы Прокофьева (имеется в виду спектакль Мариинского театра). На сайте belcanto.ru также приводится текст, содержащий ошибки: «премьера в СССР – в Ташкенте (! – С.П.), на русской сцене – в Перми, 30 октября 1983 г.» [10]. В.С. Гаврилова в автореферате кандидатской диссертации тоже называет неверную дату – 1983 год: «Пробуждение интереса отечественных музыкантов

к опере произошло позже – только в начале восьмидесятых годов. Так, в 1983 году состоялась первая постановка “Огненного ангела” в Пермском оперном театре» [1].

<sup>4</sup> Дильбар Гулямовна Абдурахманова (1936–2018) – советский и узбекский дирижёр, скрипач, педагог, народная артистка СССР (1977). Государственный академический Большой театр Республики Узбекистан имени Алишера Навои.

<sup>5</sup> Дирижер Валерий Гергиев, режиссер Дэвид Фриман. Рената – Галина Горчакова, Рупрехт – Сергей Лейферкус. Этот спектакль был записан фирмой Philips (The Fiery Angel. Gorchakova, Leiferkus. Kirov Opera and Orchestra. Mariinsky Theatre. Valery Gergiev. Philips, 1995. – Огненный ангел. Сергей Прокофьев. Мариинский театр, 1991). Режиссёры возобновления 2020 года – Юрий Лаптев, Кристина Ларина.

<sup>6</sup> Музыка оперы многие знали по Третьей симфонии, базирующейся на тематизме «Огненного ангела». Б.А. Королёк пишет, что «Прокофьев ещё в 1929 году сложил её из массивных фрагментов оперы, не дожидаясь театральной премьеры: в оперу было “убухана масса хорошей музыки” <...>, а музыка эта, по глубокому убеждению Прокофьева, не

была привязана к конкретному сюжету, имела абсолютную ценность» [3].

<sup>7</sup> Э.Е. Пасынков, видя активный интерес с моей стороны к работе театра над «Ангелом», счёл нужным продиктовать свои главные сценарно-драматургические установки [9]. Рукопись хранится в домашнем архиве автора статьи. Сравнение прокофьевского клавира с пасынковским вариантом изложено в статье, опубликованной в 2005 году [12].

<sup>8</sup> Экземпляр трансформированного клавира с многочисленными перемещениями и новыми подтекстовками находится в архиве В.И. и С.М. Платоновых.

<sup>9</sup> Напомним, что у Прокофьева Фауст носит имя Иоганн.

<sup>10</sup> Режиссёр делает переподтекстовку. Вместо вопроса «Принёс ли трактат о каббали-

стике?» Руперхт излагает просьбу: «Достань мне трактат о чёрной магии». Здесь – не только стремление постановщика сделать слова более понятными современному слушателю, но и выстраивание мотивации обращения героя к авторитетному учёному.

<sup>11</sup> Один из спектаклей состоялся 7 ноября 1989 года в преддверии фестиваля советской музыки «Московская осень–89» (партии Ренаты и Рупрехта исполнили Н. Абт-Нейферт и Ф. Можаяев). Второй – уже в рамках фестиваля [7] (в главных ролях С. Чумакова и Ю. Горбунов). Дирижировал В. Платонов.

<sup>12</sup> На одном из спектаклей побывал ленинградский композитор Андрей Павлович Петров и дал высокую оценку всему театру, а также дирижёру В.И. Платонову [11].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилова В.С. Стилевые и драматургические особенности оперы С.С. Прокофьева «Огненный ангел»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 27 с.
2. Корж Л.М. Прощание с Прокофьевым? // Пермские новости. 1991. 6 апреля.
3. Королёк Б.А. Прокофьев в Мариинском // URL: [https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/prokofiev125/angel\\_1991/](https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/prokofiev125/angel_1991/) (дата обращения 23.12.21).
4. Коробков С.Н. Лауреаты России: Создатели спектакля «Война и мир» в Пермском академическом театре оперы и балета имени П.И. Чайковского удостоены Государственной премии РСФСР // Звезда. 1984. 27 декабря.
5. Лежневский В.С. Первая в стране. После премьеры // Вечерняя Пермь. 1983. 23 января.
6. Морозов Д.Ф. Светлана Создателя: «Я прыгнула, как в омут головой» // Играем с начала; da capo al fine. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/21247> (дата обращения 18.11.21).
7. «Московская осень–89» // Досуг в Москве: репертуар театров и концертных залов. 1989. 11 ноября.
8. Нестьев И.В. Почему не ставят «Огненного ангела»? (Открытое письмо Б.А. Покровскому) // Сов. музыка. 1978. № 4. С. 83–86. (К изучению наследия С.С. Прокофьева).
9. «Огненный ангел» в Пермском оперном театре / рукописный материал: Э.Е. Пасынков, С.М. Платонова (А. Лушникова). Декабрь 1984. 23 с. Рукопись хранится в архиве автора настоящей статьи.
10. Опера Прокофьева «Огненный ангел». The Fiery Angel // URL: <https://www.belcanto.ru/angel.html> (дата обращения 28.11.21).
11. Петров А.П. Музыка огненных страстей: Премьера // Известия. 1984. 15 апреля.
12. Платонова С.М. Опера С. Прокофьева «Огненный ангел» (сравнение авторского клавира и пермской постановочной редакции) // Музыкальное содержание: наука и педагогика: мат. III Всерос. науч.-практ. конф. 26–29 апреля 2004 г. / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа, 2005. С. 194–203.
13. Попов Ин.Е. Творческий подвиг // Музыкальная жизнь. 1985. № 24. С. 7.



14. Прокофьев С.С. Огненный ангел: опера в 3-х действиях, 7 картинах: программа / либретто С.С. Прокофьева по одноименному роману В.Я. Брюсова. Музыкально-сценическая редакция Пермского академического театра оперы и балета имени П.И. Чайковского. Пермь, 1984. 7 с.

15. Ржавинская Н.Е. «Огненный ангел» и Третья симфония: монтаж и концепция // Сов. музыка. 1976. № 4. С. 115–121.

16. Савкина Н.П. «Огненный ангел» С.С. Прокофьева. К истории создания. М.: Московская консерватория, 2015. 288 с., 8 л. ил.

17. Сергей Сергеевич Прокофьев и Николай Яковлевич Мяковский. Переписка / сост. и подг. текста М.Г. Козловой, Н.Р. Яценко. М.: Сов. композитор, 1977. 600 с.

18. Тараканов М.Е. Ранние оперы Прокофьева. М.; Магнитогорск: Гос. ин-т искусствознания, Магнитогорский муз.-пед. ин-т., 1996. 199 с.

#### *About the author:*

**Платонова С.М.**, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID 0000-0001-5707-5773**, [svetplatona@yandex.ru](mailto:svetplatona@yandex.ru).

## REFERENCES

1. Gavrilova V.S. *Stilevye i dramaturgicheskie osobennosti opery S.S. Prokofeva «Ognennyy angel»: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Stylistic and Dramaturgical Features of Prokofiev's Opera "The Fiery Angel": Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2004. 27 p.

2. Korzh L.M. Proshchanie s Prokofevym? [Farewell to Prokofiev?]. *Permskie Novosti* [News of Perm]. 1991. 6 aprelya.

3. Korolek B. *Prokofev v Mariinskom* [Prokofiev at the Mariinsky]. URL: [https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/prokofiev125/angel\\_1991/](https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/prokofiev125/angel_1991/) (23.12.21).

4. Korobkov S.N. Laureaty Rossii: Sozdateli spektaklya «Voyna i mir» v Permskom akademicheskom teatre opery i baleta imeni P.I. Chaykovskogo udostoeny Gosudarstvennoy premii RSFSR [Laureates of Russia: The Creators of "War and Peace" at the Tchaikovsky Perm Academic Opera and Ballet Theatre are awarded the State Prize of the RSFSR]. *Zvezda* [The Star]. 1984. 27 dekabrya.

5. Lezhnevskiy Vs. Pervaya v strane. Posle prem'ery [The Airst in the Country. After the Premiere]. *Vechernyaya Perm'* [Evening Perm]. 1983. 23 yanvarya.

6. Morozov D.F. Svetlana Sozdateleva: «Ya prygnula, kak v omut golovoy» [Svetlana Sozdateleva: "I jumped as if into a Whirlpool with my Head"]. *Igraem s nachala; da capo al fine* [Playing from the Beginning; da capo al fine]. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/21247> (18.11.21).

7. «Moskovskaya osen'-89» [“Moscow Autumn-89”]. *Dosug v Moskve: repertuar teatrov i kontsertnykh zalov* [Leisure in Moscow: Repertoire of Theatres and Concert Halls]. 1989. 11 noyabrya.

8. Nest'ev I.V. Pochemu ne stavyat «Ognennogo angela»? (Otkrytoe pis'mo B.A. Pokrovskomu) [Why isn't the Fiery Angel staged? (Open Letter to B.A. Pokrovsky)]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1978. No. 4, pp. 83–86. (K izucheniyu naslediya S.S. Prokof'eva [To the Study of the Legacy of S.S. Prokofiev]).

9. «Ognennyy angel» v Permskom opernom teatre [“The Fiery Angel” at the Perm Opera Theatre]. Manuscript material: E.E. Pasyukov, S.M. Platonova (A. Lushnikova). Dekabr' 1984. 23 p. Manuscript is kept in the archives of the author of this article.

10. *Opera Prokof'eva «Ognennyy angel». The Fiery Angel* [Prokofiev's opera *The Fiery Angel*. The Fiery Angel]. URL: <https://www.belcanto.ru/angel.html> (28.11.21).
11. Petrov A.P. Muzyka ognennykh strastey: Prem'era [Music of Fiery Passions: Premiere]. *Izvestiya* [Izvestia]. 1984. 15 aprelya.
12. Platonova S.M. Opera S. Prokof'eva «Ognennyy angel» (sravnenie avtorskogo klavira i permskoy postanovochnoy redaktsii) [Prokofiev's opera "The Fiery Angel" (comparison of the author's clavir and the Perm redaction)]. *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika: materialy III Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 26–29 aprelya 2004 goda* [Music Content: Science and Pedagogic: Materials of III All-Russian Scientific Conference]. Responsible editor-compiler L.N. Shaimukhametova. Ufa, 2005, pp. 194–203.
13. Popov In.E. Tvorcheskiy podvig [Creative Feat]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1985. No. 24, pp. 7.
14. Prokof'ev S.S. *Ognennyy angel: opera v 3-kh deystviyakh, 7 kartinakh: programma* [The Fiery Angel: Opera in 3 acts, 7 scenes: programme]. Libretto by S.S. Prokofiev based on the novel of the same name by V.Y. Brusov. Muzykal'no-stsenicheskaya redaktsiya Permskogo akademicheskogo teatra opery i baleta imeni P.I. Chaykovskogo [Musical and Stage Editing of the Perm Academic Theatre of Opera and Ballet named after P.I. Tchaikovsky]. Perm, 1984. 7 p.
15. Rzhavinskaya N.E. «Ognennyy angel» i Tret'ya simfoniya: montazh i kontseptsiya [Fire Angel and the Third Symphony: Editing and Conception]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1976. No. 4. pp. 115–121.
16. Savkina N.P. «Ognennyy angel» S.S. Prokof'eva. *K istorii sozdaniya* ["Fire Angel" by S.S. Prokofiev. To the history of creation]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2015. 288 p., 8 sheets of illustrations.
17. *Sergey Sergeevich Prokof'ev i Nikolay Yakovlevich Myaskovskiy. Perepiska* [Sergei Sergeyevich Prokofiev and Nikolai Yakovlevich Myaskovsky. Correspondence]. Compilation and preparation of text by M.G. Kozlova, N.R. Yatsenko. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 600 p.
18. Tarakanov M.E. *Rannie opery Prokof'eva* [Prokofiev's Early Operas]. Moscow; Magnitogorsk: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, Magnitogorskiy muzykal'no-pedagogicheskiy institut, 1996. 199 p.

*Об авторе:*

**Svetlana M. Platonova**, PhD (Arts), Professor, Head at the History of Music Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, (450008, Ufa, Russia), **ORCID 0000-0001-5707-5773**, [svetplatona@yandex.ru](mailto:svetplatona@yandex.ru).





ОТ РЕДАКЦИИ

Мы открываем новую рубрику «Из истории отечественной мысли о музыке» статьей Т.Ю. Масловской, посвящённой Л. Сабанееву, и работой Л. Сабанеева «Клод Дебюсси». В последующих выпусках журнала будет продолжена публикация малоизвестных российскому читателю трудов Сабанеева и других ученых.

FROM THE EDITOR

*We are opening the new rubric "From the History of Domestic Thought about Music" with the article by Tatiana. Y. Maslovskaya, devoted to L. Sabaneyev, and with the work by Leonid L. Sabaneyev "Claude Debussy". The next journal issues will continue publishing little-known to the Russian readers works by Sabaneyev and other scholars.*



ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online)  
УДК 7.072

DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.039-046

**Т.Ю. МАСЛОВСКАЯ**

*г. Москва, Россия*

*ORCID: 0000-0002-9004-7894*

**Музыкальный мир Леонида Сабанеева.  
К 140-летию со дня рождения**



Л.Л. Сабанеев. Последние годы жизни (из семейного архива).

Статья является предисловием к публикации работы Л.Л. Сабанеева «Клод Дебюсси» (1922) и представляет собой краткий обзор музыкально-критической, научной и композиторской деятельности одного из самых оригинальных и независимых русских критиков Серебряного века и Русского зарубежья. Благодаря появлению новых записей музыкальных произведений



Сабанеева, публикации некоторых трудов, написанных в России, и особенно – знакомству с архивом, полученным из Франции от дочери Сабанеева В.Л. Ланской, некоторые привычные и давно сложившиеся представления о творчестве Сабанеева претерпели определённые коррективы. Так, возможность услышать запись двух фортепианных трио, одно из которых стало (по признанию Сабанеева) эскизом к грандиозной оратории Апокалипсис на текст Откровения Св. Иоанна, поколебало мнение о безусловной принадлежности Сабанеева к композиторам скрябинского круга. То же произошло и с надолго укоренившимся представлением о Сабанееве как авторе по преимуществу одной темы, опять же связанной с творчеством Скрябина и его мистическими идеями. Подобную точку зрения опровергают научные труды и публицистика о самых разных явлениях музыкальной жизни и разных персоналиях, созданные в России, и особенно – статьи, написанные в эмиграции, круг тем которых еще более широк, а некоторые прежние приоритеты поменялись, иногда на почти противоположные.

Ключевые слова: Л.Л. Сабанеев, музыкальный мир, А.Н. Скрябин, критические статьи, эмиграция, французский архив.

*Для цитирования / For citation:* Масловская Т.Ю. Музыкальный мир Леонида Сабанеева. К 140-летию со дня рождения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 39–46. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.039-046

**TATIANA Yu. MASLOVSKAYA**

*Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0002-9004-7894*

## **Leonid Sabaneev's Musical World. To the 140th Anniversary**

The article is a preface to the publication of the work “Claude Debussy” by L.L. Sabaneev (1922) and is a brief overview of the musical-critical, scientific and composing activities of one of the most original and independent Russian critics of the Silver Age and the Russian Diaspora. Thanks to the emergence of new recordings of Sabaneev's musical works, the publication of some works written in Russia, and especially the acquaintance with the archive received from France from the daughter of V.L. Lansky, some familiar and long-standing ideas about Sabaneev's work have undergone certain adjustments. Thus, the opportunity to hear a recording of two piano trios, one of which became (according to Sabaneev) a sketch for the grandiose oratorio Apocalypse on the text of the Revelation of St. John, had shaken the opinion about Sabaneev's unconditional belonging to the composers of the Scriabin circle. The same thing happened with the long-rooted idea about Sabaneev as the author of mainly one topic, again connected with the work of Scriabin and his mystical ideas. Such a point of view is refuted by scientific works and journalism about the most diverse phenomena of musical life and various personalities created in Russia, and especially articles written in emigration, the range of topics of which is even wider, and some of the previous priorities have changed, sometimes almost opposite.

Keywords: L.L. Sabaneev, musical world, A.N. Scriabin, critical articles, emigration, French archives.



После переиздания «Воспоминаний о Скрябине», ознаменовавших возвращение Л.Л. Сабанеева к российскому читателю, прошло чуть более 20 лет. За это время написанное Сабанеевым постепенно возвращалось из «небытия», хотя и не так скоро, как хотелось бы. Были переизданы (также в издательстве «Классика–XXI») «Воспоминания о Танееве» и изданы впервые «Воспоминания о России», куда вошли статьи, написанные в эмиграции. А в 2021 году издательство «Канон+» выпустило под одной обложкой три разные по темам и жанрам работы Сабанеева: «История русской музыки», «Музыка после Октября» и «Еврейская национальная школа в музыке» [6].

«История русской музыки» (1924), как и написанная годом позже «Всеобщая история музыки», – отклик на призыв создать новую педагогическую литературу для приобщения к культуре «масс», особенно молодёжи. Это оригинальные и, к сожалению, почти неизвестные учебные пособия, где автор даёт практически весь срез русской и европейской музыкальной жизни, затрагивая такие области, которые в учебники не попадали, например, о разных социальных группах слушателей и разном восприятии музыки – мысль, как никогда актуальная в современной ситуации.

«Еврейская национальная школа в музыке» (1924) – первая работа, освещающая деятельность Общества еврейской народной музыки и композиторов национальной школы «извне», человеком, не являющимся членом Общества и специалистом в гебраистике, но горячо сочувствующим молодой национальной музыкальной школе. Брошюра переведена на несколько языков, переиздавалась в Израиле и за почти 100 лет со времени выхода в свет не утратила своего значения.

«Музыка после Октября» (1926) – смелая попытка описать и оценить ситуацию в музыкальном мире России после 1917 года с расстояния ещё слишком короткой «исторической дистанции».

Уже на примере этих немногочисленных «возрождённых» трудов Сабанеева очевидно, что он не был автором одной темы, каким его привыкли считать: до революции – благодаря работам о Скрябине, что выразилось в известном, но не вполне справедливом афоризме В.В. Держановского «Аллах Скрябин и его пророк Сабанеев». Сам Леонид Леонидович отводил себе в отношениях со Скрябиным роль слушателя и ни в коей мере не собирался становиться пророком или идейным вдохновителем. Сабанеев, как и Скрябин, видел «пророком» Б.Ф. Шлёцера<sup>1</sup>: «Александр Николаевич очень любил Бориса Федоровича и искренне считал его своим провозвестником и как бы «пророком» [5, с. 197]. В 1920-е годы, особенно после выхода в свет «Воспоминаний о Скрябине» (1925), это заблуждение ещё более укрепилось, и Сабанеева продолжали критиковать именно за работы о Скрябине. В результате критики, которая стала ещё более ожесточённой после его эмиграции в 1926 году, читатели были лишены возможности познакомиться с превосходными работами 1910–1920-х годов о Вагнере, Дебюсси, Равеле, теоретическими исследованиями: «Психология музыкально-творческого процесса», «Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения» и особенно – «Музыка речи», которое чрезвычайно высоко ценили все, кому удалось его найти.

Перечитывая сейчас «Воспоминания о Скрябине» – лучшую и поистине блистательную книгу Сабанеева, запечатлевшую опыт творческого, научного, духовного постижения скрябинского мира, трудно понять, чем же она могла настолько воз-

мущать оппонентов автора, что эстафета недоброжелательной и явно предвзятой критики передавалась следующим поколениям? Может быть, оппоненты чувствовали, что книга, написанная Сабанеевым на переломе собственной судьбы, – не только монография или мемуары: это повесть о конце семьи, конце эпохи, конце русского музыкального мира, каким его «воскресил» Сабанеев, попрощавшись с ним навсегда и не засвидетельствовав почтения реалиям новой жизни.

Среди своих современников и товарищей по «музыковедческому цеху», многие из которых имели и музыкальное, и университетское образование (Ю. Энгель, В. Каратыгин, Л. Оссовский...), Сабанеев выделяется удивительно гармоничной совместимостью разнонаправленных, казалось бы, полюсов: профессор Московского университета, автор научных работ по математике и зоологии и музыкант в «трёх лицах» – композитор, пианист, критик («... я так и не знал, что я в самом деле, ученый или музыкант» [4, с. 8]). Но это не был дуализм противоположностей. Математический склад ума обнаруживает себя в работах о музыке. Он помог 15-летнему подростку без особых усилий постичь всю премудрость танеевской контрапунктической школы (С.И. Танеев возлагал большие надежды на своего любимого ученика, которого воспитывал с девяти лет, но ученик выбрал другой путь, далёкий от вкусов и пристрастий учителя). Вопросы, которые интересовали Сабанеева в математических и естественнонаучных исследованиях, в частности, проблемы симметрии, развиваются и в теоретических трудах о музыке, например, в брошюре «Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения». Наконец, характерные особенности его критических статей – краткость, логичность, умение в малое вместить многое – также свидетель-

ствуют об особой, «математической», дисциплине мышления.

В композиторском творчестве Сабанеева результаты занятий с Танеевым сказались в логике построения формы целого, в разработке музыкального материала и полифонической оснащённости. Но процесс сочинения музыки и её эмоциональный тон совершенно иные. В работе «Психология музыкально-творческого процесса» Сабанеев пишет об особой в его творческой жизни роли сновидений: «Я не могу не обратить внимания на этот своеобразный звуковой мир представлений, обособленный и от воли в главной массе независимый, с точки зрения его несомненного сходства со сновидениями» [7, с. 4]. Подобный тип творчества гораздо ближе скрябинскому. Сабанеев приводит слова Александра Николаевича в «Воспоминаниях о Скрябине»: «Какие мне снятся иногда, не сны, а видения! ... это великое наслаждение, звуки в образах...» [5, с. 56]. Но даже то небольшое из сочинений Сабанеева, что нам известно, едва ли подтверждает его репутацию композитора скрябинского круга. Она сложилась на основе ранних фортепианных пьес и, особенно, наиболее известного сочинения – Сонаты для фортепиано op. 15 памяти Скрябина (1924) с программой из стихотворного текста «Предварительного действия» и отзвуками его последних творений. Однако в рецензии 1915 года на фортепианные поэмы op. 11 и Четыре фрагмента op. 13, подписанной инициалами *В.К.* (по всей вероятности, это В. Каратыгин), обращает на себя внимание следующее замечание: «Общее, своё выражение произведений Сабанеева выделяет его из ряда последователей Скрябина. На пьесах... есть особая печать энергии, мужественности, индивидуального духовного склада, что вместе с интересной гармонией и выразительным тематическим



складом даёт им свою незаурядную силу» (Цит. по: [2, с. 164]). Наблюдения критика подтверждают и два фортепианных трио, записанные в Германии на фирме Genuin в 2012 году.

Стилистически сочинения 1910–1920-х годов вполне отвечают новейшим тенденциям времени. Леонид Леонидович считал, что путь эволюции его музыкальных вкусов «в сторону модернизма» шёл от Римского-Корсакова, у которого он брал уроки в Петербурге. Не последнюю роль сыграли восторженное увлечение Вагнером и, конечно, погружение в мир музыки Скрябина (особенно его последних сочинений), ставшего для Сабанеева родной стихией. Он живо интересовался открытиями в области музыкального языка (например, явлением ультрахроматизма), пытаясь осмыслить их в научных статьях. Интересно, что упомянутый выше В.К. относит Сабанеева к плеяде молодых композиторов: А. Станчинскому, А. Крейну, Н. Мясковскому, С. Прокофьеву, способных «сильно колыхнуть мертвое болото нашей... фортепианной литературы» (Цит. по: [2, с. 165]).

Во Франции Сабанеев продолжал писать музыку преимущественно в крупных жанрах: балет «Лётчица», симфонические сочинения и грандиозная оратория Апокалипсис на текст Откровения Св. Иоанна – главное творение своей жизни, не надеясь никогда его услышать. Им, возможно, он завершил свой непрерывный внутренний диалог со Скрябиным и идеей «Мистерии».

Сабанеев был прекрасным пианистом, выступал в публичных концертах в России и в эмиграции. Известно о его исполнении «Прометея» в собственном переложении, наизусть, к удивлению Танеева и самого Скрябина. Впрочем, наизусть он исполнил на пари всю оперу Вагнера «Тристан и Изольда».

Феноменальная память и общая музыкальная одарённость в сочетании с блестящим литературным даром, широкой эрудицией и острой наблюдательностью позволили Сабанееву стать одним из самых ярких и оригинальных музыкальных критиков Серебряного века. С 1908 по 1917 год для журналов («Музыка», «Аполлон», «Мелос», «Музыкальный современник») и многочисленных газет им было написано огромное количество статей. Как в композиторском творчестве, так и в амплуа музыкального критика Сабанеев стоял в эти годы на передовых позициях. Вкусы его были субъективны, суждения независимы и иной раз беспощадны, и не удивительно, что он приобрёл не только почитателей, но и ярких противников, а то и врагов. И, вероятно, было немало таких, кто обрадовался скандалу, чуть не погубившему репутацию Сабанеева, отголоски которого не затихли и поныне. Причиной стала публикация на несостоявшееся исполнение «Скифской сюиты» Прокофьева, когда все решили, что критик написал о музыке, которую не знал. Однако это не совсем так: «справедливости ради нужно отметить, что Сабанеев все же был знаком с музыкой сюиты, – и в этом признается сам Прокофьев: “... Сабанеев от своей агентуры имел очень точную информацию о ней и, если бы услышал, вероятно, не изменил бы ни слова в своей статье”» [2, с. 40].

Критические статьи Сабанеева, опубликованные до отъезда во Францию, никогда не переиздавались, и найти их можно только в старых журналах и газетах, имеющихся в немногих крупных библиотеках. Больше повезло, как бы это ни казалось странным, статьям, написанным в эмиграции. Малая, но весьма «представительная» их часть опубликована в сборнике «Воспоминания о России», благодаря знакомству с материалами архива, сохра-

нённого дочерью Сабанеева В.Л. Ланской и переданного ею на родину. Содержимое архива подробно описано в статье «О времени и о себе: Французский архив Леонида Сабанеева» [3], поэтому остановимся лишь на наиболее существенных моментах.

Как и на родине, за границей Леонид Леонидович сотрудничал с разными журналами и газетами, преимущественно с «Современными записками» и газетой «Русская мысль» (Париж), «Новое русское слово» и «Новый журнал» (Нью-Йорк). Темы статей стали ещё разнообразнее, чем до отъезда из России, большинство посвящено русской культуре, и в целом они представляют собой мемуары участника и очевидца блестящей эпохи Серебряного века. Главный герой этих публикаций – «русский музыкальный мир», включающий в свои границы и науку, и литературу, и быт, и политику. За границей Сабанеев очень много писал на политические темы, но все эти статьи хранятся в архиве Колумбийского университета и практически недоступны.

По-видимому, время и жизненные испытания сгладили нетерпимость и резкость прежних взглядов и принципиальных позиций. Но гораздо важнее, что некоторые из этих взглядов поменялись на едва ли не противоположные. Так произошло с оценкой творчества И. Стравинского и С. Прокофьева, к которым раньше Сабанеев не благоволил. И особенно интересный пересмотр позиций произошёл в отношении А. Скрябина и С. Рахманинова, почти поменявшихся местами в сабанеевской иерархии ценностей. Об этом свидетельствует даже знаменательный «ракоход» в названии поздней статьи: «Рахманинов и Скрябин» (1956) по отношению к ранней «Скрябин и Рахманинов» (1912). Статьи о Скрябине стали суше, из них исчез былой «экстаз» и восторг; веро-

ятно, сказала и усталость от многолетних нападков критики. И теперь Сабанеев воздавал должное Рахманинову (которого, по собственному признанию, в своё время «проглядел»), отмечая его гениальность пианиста, композитора и дирижёра и, особенно, редкое человеческое благородство. Заметим, что статьи о Рахманинове были написаны после смерти Сергея Васильевича, поэтому их следует признать абсолютно искренними и объективными.

Статьи Сабанеева, став более объективными и спокойными по общему эмоциональному тону, не потеряли оригинальности и независимости суждений. Значительная их часть написана к юбилейным датам, но творческие портреты совершенно свободны от елейного восхваления, и главное их достоинство – умение кратко, но при этом полно и многосторонне охарактеризовать «героя», подчеркнув детали, освещающие каждый такой портрет оригинально и неповторимо. Для Сабанеева люди, которым посвящены статьи, не были «памятниками», лишёнными человеческих слабостей и недостатков. Почти всех он знал лично, от А. Рубинштейна, Чайковского, Л. Толстого, Вл. Соловьёва, с которыми был знаком с детства, до его молодых современников, ещё при жизни признанных гениями. Потеряв своего взыскательного читателя в России, Сабанеев писал для эмигрантской публики, весьма пёстрой и в основной массе далёкой от искусства, но его статьи ждали и с удовольствием читали музыканты, литераторы, театральные деятели. Об этом свидетельствуют восторженные отклики Рахманинова и М. Алданова, Н. Малько и Л. Леонидова...

\* \* \*

Среди воспоминаний о прошлом обращает на себя внимание статья под названием «Чудаки» [4, с. 158–172]. Написанная с присущим Сабанееву остроумием,



не уступающим юмористическим рассказам Н. Тэффи или А. Аверченко, начинается она в другой, «минорной», тональности: «Россия всегда была поставщицей несравненных чудаков. Некоторых из них хотелось бы воскресить в памяти: ведь это – мир ушедший, и вновь таких уже не будет никогда. Будут другие, возможно; но не те, потому что «те» были кровно связаны с ушедшим жизненным укладом. А

может быть, и вовсе переведутся они, если удадутся старинные и неизменные мечты русских царей, императоров и революционеров об острижении под гребенку всех российских граждан – на предмет полного порядка и уравниения» [3, с. 158]<sup>2</sup>. Мысль провидческая, глубокая и не утратившая своей актуальности в наши дни. Как, впрочем, и большинство из созданного Л.Л. Сабанеевым.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Шлэцер (Schloezer de) Борис Фёдорович (1881–1969) – французский писатель, литературный и музыкальный критик. Выходец из России, с 1921 жил во Франции.

<sup>2</sup> Удивительно, что нечто подобное встретилось среди высказываний нашего совре-

менника, замечательного ученого-энциклопедиста С.С. Аверинцева: «В нашей культуре то нехорошо, что нет места для тех, кто к ней относится не прямо, а косвенно, – для меня, например. В Англии нашлось бы оберегаемое культурой место чудака» (Цит. по: [1, с. 107]).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 415 с.
2. Максименко А.О. Леонид Сабанеев: Terra incognita. Дипломная работа. Владивосток, 2012. 171 с.
3. Масловская Т. «О времени и о себе»: Французский архив Леонида Сабанеева // Музыкальная академия. 2011. № 4. С. 133–140.
4. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России / сост., предисл. Т.Ю. Масловская; коммент. С.В. Грохотов. М.: Классика-XXI, 2004. 268 с.
5. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI. 2000. 400 с.
6. Сабанеев Л.Л. История русской музыки. Музыка после Октября. Еврейская национальная школа в музыке. М.: Канон-Плюс. 2021. 296 с.
7. Сабанеев Л. Психология музыкально-творческого процесса. М.: Российская академия художественных наук, 1923. 23 с.

Об авторе:

**Масловская Татьяна Юрьевна**, кандидат искусствоведения, профессор (125040, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-9004-7894**, [tmaslovskaya@list.ru](mailto:tmaslovskaya@list.ru)

### REFERENCES

1. Gasparov M.L. *Zapisi i vypiski* [Notes and Extracts]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 415 p.
2. Maksimenko A.O. *Leonid Sabaneev: Terra incognita. Diplomnaya rabota* [Leonid Sabaneyev: Terra Incognita. Diploma thesis]. Vladivostok, 2012. 171 p.
3. Maslovskaya T. «O vremeni i o sebe»: Frantsuzskiy arkhiv Leonida Sabaneeva [About Time and About Myself: The French Archive of Leonid Sabaneyev]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2011. No. 4, pp. 133–140

4. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Rossii* [Memories of Russia]. Compilation, foreword by T.Yu. Maslovskaya; comments by S.V. Grokhotov. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 268 p.
5. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin]. Moscow: Klassika-XXI. 2000. 400 p.
6. Sabaneev L.L. *Istoriya russkoy muzyki. Muzyka posle Oktyabrya. Evreyskaya natsional'naya shkola v muzyke* [History of Russian Music. Music After October. Jewish National School in Music]. Moscow: Kanon-Plyus. 2021. 296 p.
7. Sabaneev L. *Psikhologiya muzykal'no-tvorcheskogo protsessa* [Psychology of Musical Creative Process]. Moscow: Rossiyskaya akademiya khudozhestvennykh nauk, 1923. 23 p.

*About the author:*

**Tatiana Yu. Maslovskaya**, PhD (Arts), Professor (125040, Moscow, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-9004-7894**, tmaslovskaya@list.ru





**Л.Л. САБАНЕЕВ**

*г. Москва, Россия*

## **Клод Дебюсси**

*От редакции.* Публикуемый материал представляет исследование выдающегося отечественного музыковеда начала XX века Л.Л. Сабанеева – первую часть его брошюры «Клод Дебюсси», выпущенной в 1922 году издательством «Работник просвещения»<sup>1</sup>. Это одна из ранних в России работ о творчестве французского композитора. Она отличается оригинальностью авторской позиции, «музыкальностью» и изяществом литературного стиля.

Сабанеев создаёт объёмный творческий портрет К. Дебюсси: размышляет об эстетических установках композитора, идеях, настроениях, круге образов, определивших индивидуальность стиля и шире – музыки композитора. Стиль Дебюсси рассматривается в контексте влияний предшественников, современников, разных национальных школ. В поле зрения исследователя попадают особенности формы, мелодики, гармонии, инструментовки Дебюсси. В этом же ряду – трактовка различных инструментов как соло (голос, фортепиано), так и в ансамбле (струнный ансамбль), оркестре.

Особенности стилистики и орфографии оригинала полностью сохранены.

Ключевые слова: Леонид Сабанеев, Клод Дебюсси, история отечественного музыкознания, импрессионизм и русская музыка

*Для цитирования / For citation:* Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 47–57. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.047-057

**LEONID. L. SABANEEV**

*Moscow, Russia*

## **Claude Debussy**

The published material represents the first part of Sabaneyev's scientific work "Claude Debussy", published in 1922 by the publishing house "Worker of Education" is offered. It is one of the earliest extremely interesting work about Debussy in Russia. It is distinguished by the originality of the author's position, "musicality" and literary style elegance.

Sabaneev creates a voluminous K. Debussy's creative portrait: he thinks over the composer's aesthetic attitudes, ideas, moods, and the range of images that determined the individuality of the composer's style and wider – the composer's music. Debussy's style is considered in the context of the predecessors' influences, contemporaries and various national schools. The researcher's field of view includes the features of form, melody, harmony, and Debussy's instrumentation. The



interpretation of various instruments both solo (voice, piano), and in an ensemble (string ensemble), orchestra is in the same row.

The stylistic and spelling features of original text are completely preserved.

**Keywords:** Leonid Sabaneyev, Claude Debussy, history of national musicology, impressionism and Russian music

Появление настоящей брошюры продиктовано целым рядом условий и причин. Прежде всего – полным отсутствием оригинальной и, я бы сказал, «русской» оценки одного из величайших композиторов последнего времени, – композитора, самого созданного отчасти воздействием русской музыкальной культуры и, обратно, так мощно повлиявшего на эту самую нашу русскую музыку уже в её более современном лике. До сих пор литература о Дебюсси на русском языке, помимо мелких журнальных статей и заметок, исчерпывалась переводами с французских его оценок. При полном уважении к литературному стилю и музыкальным вкусам моих заграничных коллег – гг. Louis Laloy, M. Calvocoressi и Шенневьера, равно как и Romain Rolland, тоже включившему свою лепту в симфонию кадильных дымов, вознесённых пред композиторским тронem Дебюсси, я не могу не указать на то, что в этих всех оценках, как очень часто случается с французами, патриотизм слишком часто заслоняет собой истину и литературное красноречие – мысль. Можно отнестись с величайшим почтением к композиторскому гению Дебюсси, но справедливость требует признания того, что фельетон никогда не есть эстетическая оценка и что французская музыкальная критика даже в своих лучших представителях никогда не возвышается над уровнем блестящего, но легковесного фельетона. Итак, Дебюсси в сущности *ещё не оценен*, ибо германское музыкальное сознание его органически не приемлет, а Россия не собралась ещё с ду-

хом, чтобы сказать свое веское слово в оценку несомненного *гения* и притом гения типично *латинской культуры*.

Время этой оценки наступило *именно теперь*, когда влияние гения Дебюсси ещё свежо, но когда насыщенная иными уже художественными упованиями атмосфера заставляет предполагать непрочность этих влияний в их основной эстетической окраске. Именно в России может быть *объективно* оценён гений Дебюсси, столь органически чуждый современной Германии и столь эстетически имманентный французскому музыкальному сознанию, что последнее лишено возможности его исследовать.



К. Дебюсси. Фото с дарственной надписью композитора Л. Сабанееву. 1913 год

Предлагаемая брошюра даёт в возможно лаконичной форме эстетическую характеристику творчества композитора, несомненно долженствующего быть причисленным к категории самых ярких явлений последнего времени. Биографические данные о жизни композитора даны тут в самой минимальной дозе, что тем более допустимо, что внешняя жизнь Дебюсси не носила в себе моментов яркости и не



изобиловала элементами событий. Оставаясь всецело в рамках эстетических критериев, я тем не менее не мог не отметить слишком ясной для нас, переживших войну и революцию, ориентации творчества Дебюсси с точки зрения коллизии двух культур: прежней, утончившейся и дегенерирующей, пред своим исчезновением рождающей обольстительные цветы эстетических достижений, и новой, бурной, стихийной, ещё не выработавшей в себе лика красоты и даже презирающей его, но несущей в себе неоспоримые, яркие элементы грядущей жизни и развития.

### I.

Современное музыкальное сознание причислило Клода Дебюсси к тем вершинам музыкального искусства, по которым история ведёт свой счёт событий. Целое поколение видело в нём своего пророка, провозвестника новой, разрешившейся от оков музыки, – музыки, освободившейся от традиций и академических тисков, смело и бодро входящей в необъятные звуковые миры. То, чем был Вагнер для предыдущего поколения, и то, чем отчасти был Скрябин для России, то был Дебюсси для молодой музыкальной Франции. Но ценность и значение Дебюсси как раз не в этом историческом сходстве, а в *том различии*, которое он, как новатор, обнаружил в своей индивидуальности по сравнению с этими двумя тоже новаторами, ибо эстетический мир Дебюсси все время был противоположен миру, в котором получали истоки и импульсы творчества Скрябин и Вагнер.

Чтобы оценить музыкальную стихию Дебюсси, нам надо рассмотреть те слагающие, из которых она создалась. Для осознания, для постижения феномена творчества гораздо важнее знать музыкальных предков композитора, чем его физических родоначальников. И в этом смысле генеалогия и родословное древо Дебюсси очень

поучительно и, пожалуй, более сложно и ветвисто, чем для других крупных композиторов.

Он музыкально очень родовит, этот французский патриций среди музыкантов. Тысячелетняя латинская культура давит и даже гнетёт его творческий стимул. Он весь – *следствие*, весь – сплошная *наследственность*, и элемент личной, буйной, молодой воли творчества в нём органически блёкнет перед сцеплением космических, социальных и национальных сил, обуславливающих и его психику, и его творчество, и самую его ту «революционность», которая так резко разнится от революционной бури Вагнера и нашего Скрябина.

Он весь – порождение Франции. Едва ли можно указать другого более национального композитора. Наши кучкисты, наскоро одевшие народный мелос в немецкие одежды, сплошной курьез, чисто-барская затея перед этой глубинной связью, которая делает Дебюсси роскошным, экзотическим, благоуханным цветком того дерева, корни которого глубоко ушли в землю Прованса и Иль-де-Франса и прозвучали в мире музыки в своё время полуденными песнями трубадуров, и листьями которого были такие чисто-французские гении, как Couperin, Rameaux, отразившие в своем музыкальном мире всё те же уже навеки, как горы, сложившиеся эстетические воззрения, цельные, компактные, неизменные. Одно и то же небо светило и трубадуру, и Couperin, и Дебюсси – одна мечта об искусстве была у всех.

Глубокая *старость этой национальной души* – вот что прежде всего поражает нас в этом творчестве. Порода всегда есть известная дегенерация. Усталостью духовного аристократа веет от звуков, исполненных такого бездонного *вкуса*, что этот культ вкуса заслоняет в искусстве всё остальное.

Это тот самый «вкус», отсутствие которого французы так болезненно чувствовали в величайших представителях германской музыки – в Бетховене (отзыв о нём самого Дебюсси см. письмо Fel. Weingartner'a, перевод коего помещен в «Муз. современнике» 1915 года, № 2), в Бахе, в Вагнере в особенности. Вкус – *низшее* выражение эстетических созерцаний, по мнению эстетиков-философов тот вкус, которым в человечестве обладает преимущественно женская половина, а из мужской – наименее мужественные и духовно развитые элементы. Франция – страна женственной культуры, в психологии её нетрудно разыскать все характерные слагающие женской души: рационализм, практический здравый смысл, культ золотой середины, быстрая возбуждаемость-чувственность и в области эстетической – вкус. Вот этот культ вкуса, умеряющий зной душевных эмоций, охлаждающий страсти и каждому глубоко переживанию полагающий предел и неминуемое «*decrescendo*», есть центральное содержание эстетики французского духа, неизменное от Галлии эпохи Юлия Цезаря и до наших дней. Но то, что ещё было молодо в дни трубадуров, что блесло и сверкало зрелостью в эпоху «Короля Солнца», то тяжёлой, двадцативековой наследственностью легло на потомка самой древней в мире духовной аристократии, утончённейшего из утончённых, несущего в себе испорченную кровь галльских предков-рыцарей – Клода Дебюсси.

Отсутствие воли к жизни и созерцательный транс, как следствие, это характерная черта этого цветка тысячелетнего, увядающего уже великана-древа. Предзакатное равнодушие к жизни, минимум волевого импульса, сдержанный ещё вдобавок выработанным вкусом тысячелетий, – вот творческий план Дебюсси.

Вот его исконные, глубинные родичи – это культура всей музыкальной Фран-

ции – трубадуры Рамо, Куперен. Линия прародителей обрывается за ними, и взор с любопытным недоумением замечает отсутствие почти всякой связи культуры Дебюсси с музыкой «великой эпохи», ни Баха, ни Моцарта, ни Бетховена, ни, боже сохрани, Вагнера. Все это – в стороне от него, и только формальный аналитический взор может ловить тут связующие звенья и нити. Но это иной полюс эстетического мировоззрения. Там мощь, культ силы, разбойная смелость или гранитная монументальность, благоговейное преклонение пред непостижимым. Среди предков Дебюсси не было мужчин, а только женщины. Тут, помимо женственности, ещё и атония жизни, восход к созерцательному пред угашением бытия. Оттого, быть может, в звуках Дебюсси просыпается иногда Восток, эта колыбель вековых культур, эта могила рядов сменявшихся цивилизаций, угасших и изживших себя наций, – Восток, уже века впавший в это же безвольное, созерцательное полубытие, ведущее к окончательной смерти. Более молодая, чем Восток, но тоже уже угасающая культура «нации-старца» Франции – протягивает руку другим таким же ещё более древним старцам человеческого рода.

Правда, есть ещё славяно-француз Шопен, следы влияния которого на Дебюсси можно ещё уловить. Но и он ведь – женщина, а не мужчина в искусстве. Ведь и славяне тоже – нация женственная по преимуществу. «Партеногенезис» Дебюсси таким образом является установленным вполне.

Отсутствие французских предков в период «великой эпохи» обгоняется тем, что Франция в это время сама заблудилась. Её национальный дух как-то угас и в тщетных поисках бытия напал на чуждые себе созерцания. Вместо вкуса – негатив его в романтических утрировках ложного титана Берлиоза и quasi-француза Мей-



ербера. Всегда от одной крайности есть склонность перейти в другую. И застывшая скала французского эстетизма, сокрушённая напором революции, даёт грозные контуры «Фантастической симфонии», рационалистический романтизм программной музыки и, наконец, сбита с толку отсутствием руководящих эстетических критериев в постоянно сменяющихся «правлящих сферах», попадает чрез бесвкусицу Мейербера в плен к Вагнеру.

Вагнер, как метко сказал Феликс Вейнгартнер, не переварим французским желудком и лежит у них в нём «комом» поныне. Но и отделаться от него не так-то легко. Чары байрейтского Клингзора опутали созерцание французов на полвека с лишком. Вся французская музыка с Сен-Санса – сплошная история о том, как французские фагоциты боролись с германскими токсинами и как мало из этого выходило толка. Стареющий организм не мог противостоять новой, занесённой извне в него, чуждой крови. Но она была, эта германская кровь, слишком чужда для организма латинян. Нет сомнения в том, что французы поняли Вагнера совсем вкривь и вкось – и внешне и несуразно, что всё глубинное в его творчестве, вся стихия его гениальности прошла мимо их восприятия. Ясно, что те, кто был даровитее, кто был тоньше, чувствовал если не Вагнера, то хотя бы эту *чуждость Вагнера* французскому гению.

Если Бизе был первым французом, прошедшим мимо Вагнера, в точном соответствии своему национальному типу, то Дебюсси был тут ещё более типичным. Весь его музыкальный склад есть сплошная антитеза вагнеровских идеалов, приёмов, эстетических воззрений. В лице Дебюсси старая культура, извергнув из себя чуждый ей тевтонизм и не переварив его, замирает в предзакатной созерцательности, почти абсолютно чуждой всяких волевых импульсов.

Но стареющая культура инстинктивно ищет варварской свободной, буйной крови, оживляющей организм. Иначе бы она впала в творческий маразм, в бессилие, в рассудочность внешнего эстетизма *вкуса*. Стремление к *освобождению музыки*, но безусловно в рамках хорошего вкуса – вот что окрыляет Дебюсси. Нет ничего более характерного для французского духа, как эта «революционность в пределах вкуса», как этот эстетизирующий рационализм и революционное эстетство. Судьба помогла Дебюсси, как лицу, обречённому на то, чтобы последними гениальными цветами украсить иссыхающий ствол великого древа романской культуры. Она привела его на восток, в Россию, где его гений получил ряд оплодотворительных прививок из глубины молодой, жизненной русской музыкальности.

Биографически это значит, что Дебюсси, родившийся в 1862 году, впитавший в себя вековые устои романской музыкальной культуры в недрах парижской консерватории, попадает ещё юношей в дом московского миллионера фон Мекка и приходит тут в соприкосновение с такими явлениями музыкальной жизни, как Мусоргский, Римский-Корсаков, Балакирев, Бородин.

Конечно, надо быть французом в роде Lalou или Chenneviere с их неизменной, самодовольной, наивной самоуверенностью, чтобы утверждать, будто русская культурная музыка осталась неведомой Дебюсси (это-то в доме одного из просвещённейших представителей московской буржуазии!) и что воздействие «варварской» России на французского композитора исчерпывалось музыкой... русских цыган, которые будто бы научили его впервые представлению о том, что такое музыка «без правил».

Я далёк от мысли преувеличивать самобытность и революционность русского «кучкизма». Быть может, прав один из

виднейших представителей этого самого кучкизма – Н.А. Римский-Корсаков, говоря, что нет никакой *русской* музыки. Теперь нам более чем когда бы то ни было ясно, что национальный лик не исчерпывается внешним сходством мелоса с народно-этнографическим, – и для нас Скрябин и Чайковский, эти два «иностранца из русских», быть может, окажутся более глубинно русскими, чем даже слишком по-немецки чёткий и по-французски рассудочный Римский-Корсаков, хотя у последнего весь мелос русского пошиба, а у Скрябина нет ни одной «русской» мелодии. Но для нас ясно то, что не ясно французам, – именно, что «песни московских цыган» не могли научить Дебюсси отсутствующей в них «музыке без правил», ибо всякому известно, что за музыка московских цыган и как далека она от желания быть революционной эстетически, как много в ней именно «правил». Ясно и то, что эта музыка не могла перекинуть в творчество Дебюсси целые обороты, родственные Мусоргскому и Бородину, столь мало имеющие общего с «цыганщиной». Именно Мусоргский, и почти определённо гениальный «Борис Годунов», которого Дебюсси, очевидно, много и пристально изучал, дал ему эту спасительную прививку чего-то свежего, необходимого, чтобы, соединившись с вековой романской культурой, дать чудный цветок его творчества.

Это новое, это свежее был эстетический нигилизм Мусоргского, его реализм, его представление о музыке, как средстве психологического чарования, его стремление оправдать всё звуковое, что обусловлено заданием психологии. Революционизм Дебюсси – от Мусоргского, но ему органически осталась чужда демократическая, «разбойная» душа опростившегося дворянина-гвардейца, а вековые оковы вкуса заключили этот революционизм в новую,

тесную тюрьму самоограничения, стыдящегося всего резкого, бурного, самую страсть облекающего в целомудренные покровы недоговорённых полуслов. Но ведь мы помним, что и в Мусоргском жила душа андрогина, а не мужа, что эта гениальная натура более старалась быть мощной и грубой, чем была ею на деле.

Ещё один предок нами не упомянут в этой галерее портретов родичей. Это – опять один из тех, кто своей свежестью, своим прикосновением к земляному, родному, национальному мог быть освежающей прививкой для старческого гения Франции. Это – Григ. В его гармонических новаторствах, в его цельном систематическом импрессионизме не трудно усмотреть черты сходства с теми гармоническими мирами, с тем психологическим подходом к звуковой материи, которая нам уясняется в творчестве Дебюсси.

Итак, вот эта галерея духовных родоначальников Дебюсси, формовавших его творческий мир и облик. Древняя культура французского основного, исконного музыкального течения, сдержанный, несколько рациональный, всегда сдерживаемый строгим канонем вкуса, музыкальный контур, воплощённый в мелодиях трубадуров и менестрелей, в гениальном творчестве Куперена и даровитом Рамо, некоторое влияние Шопена, в его утончённых музыкальных формах, небольшая прививка варварского музыкального духа Мусоргского и, наконец, пантеистический импрессионизм Грига – вот его предки. Любопытна уже отмеченная *женственность* этой галереи. Тут ни одного титана (Мусоргский в своём глубинном демократизме чужд Дебюсси), ни одного гения чёткого, могучего ритма жизнеощущения. Все полутона, все полутени, так гармонирующие с усталостью поэтического угасания великой культуры, со старостью духа, искущённого в утончённости пережива-



ний, духа по существу глубоко скептического, чуждого веры во что бы то ни было, тем более в мистические корни искусства.

Такие гении, как Дебюсси, являющиеся по существу *пассивными*, обусловленными наследственностью культуры, не волевыми, а созерцательными, редко обнаруживают сколько-нибудь резкую эволюцию стиля. Таких контрастов в стиле одного и того же автора, какие нам являет, например, творчество раннего и позднего Бетховена, раннего и позднего Вагнера, шагающего от почти бездарности к предельной гениальности – или раннего и позднего Скрябина, свершающего путь от явного подражания к исключительной оригинальности, мы тут никогда не разыщем. Конечно, полного раскрытия дарования сразу не наступает, но нет и таких колебаний: ровная, гладкая линия развития, быстро достигающая вершины и на ней успокаивающаяся надолго. Академический Дебюсси ранних лет почти не интересен. Его «L'enfant prodigue» – полученическая работа, за которую будущий новатор удостоился «Римской премии» от таких блюстителей музыкального порядка, какими всегда были французские консерватористы – всё же в большей мере предсказывает настоящего Дебюсси, чем шопеноподобный Скрябин первых opus'ов – Скрябина «Прометей». Уже в «La Damoiselle elue» мы видим Дебюсси во всеоружии своих собственных средств. Если бы кривыми линиями диаграмм было позволительно вычерчивать пути эволюции стилей, то кривая Скрябина неуклонно и непрерывно идёт вверх, а кривая Дебюсси, быстро достигнув значительной высоты, в ней пребывает, уже не воздвигаясь значительно далее.

Всякое дарование, тем более гениальное, получает всегда провиденциально ту атмосферу духовного окружения, ка-

кая ему нужна. Это случается как-то само собой. Дебюсси, несомненно, нашёл эту свою, родственную ему по духу, атмосферу в том кружке художников, артистов и поэтов, который группировался кругом Ст. Маллармэ. Любопытно, что этот могучий импульс исходил не из *специально-музыкальной* среды, а из среды, в коей едва ли не один Дебюсси был настоящим музыкантом. Утончённая организация духовного аристократа Дебюсси, конечно, не могла удовлетвориться замкнутым профессиональным, с довольно узким интеллектуальным развитием, кружком музыкантов. Он искал иной, более тонкой среды и нашёл её в группе поэтов символистов и художников-импрессионистов, возглавлявших тогда новаторские течения в искусстве.

Салон Маллармэ был как бы интеллектуальным фокусом Франции. Это были даже не «верхние 10.000» духовной аристократии, а «верхние 100» – ещё более узкий аристократический, интеллектуально и эстетически обострённый круг. Вековая культура вкуса выделила из себя этот «вкусовой центр», столь же органический, сколь морфологически оторванный от воспитавшей его среды. Иерархия интеллектуального развития увенчалась этой духовной олигархией, которая, конечно, и не пыталась обосновывать себя на каком-либо «демократическом» постаменте. Они были и хотели быть аристократами.

Символическая поэзия обнаружила в это время несравненную тягу к *музыке*, к музыке речи, к погружению в иррациональную стихию. Живопись стала стремиться к световым самодовлеющим впечатлениям, к отходу от «изобразительности», к чистой гармонии световых смен. *Музыкальная* иррациональная стихия пронизала дотолё чёткий художественный мир и сокрушила древнюю рациональ-

ность слова и предметность живописи. Один за другим отпадали старые каноны формы воплощения в свете открывающихся перспектив свободной сменности черт, обликов и очертаний.

Символизм в поэзии знаменовал собою ставку на чтение между строк и между слов, на постижение невыразимого. Быть может, он был отличен от русского символизма именно тем, что был психологичнее, не ставил пред собой онтологических связей. Сменность настроений в слове, сменность цветов в красках. В музыке же аналогом были гармонии – краски, и сменность этих гармоний. Нет никакого сомнения в том, что как наш, русский, глубокий, онтологический и в основе своей философский символизм породил Скрябина с его теургоманией, так эстетический символизм французов породил живописный звуковой импрессионизм Дебюсси. Разные причины вызвали разные следствия. Философии тут не было никакой. Французское искусство всегда имело неприязненные отношения со всякой философией, особенно мистической. По духу рационалист и чистый эстет (разновидность гастрономического отношения к жизни), француз скорее подпишет под эстетской формулой «искусство для искусства», чем станет изображать из себя в серьез теурга и волшебника и считать искусство за религиозный акт. Если угодно, это будет религия, но тогда та, «настоящая» религия уничтожится в волне эстетствующего скепсиса. Отсутствие мистических и теургических одеяний столь же характерно для французского символизма, как жречество – для русского. И никто не мог бы никогда заподозрить Дебюсси – верного сына салона Маллармэ – в желании стать пророком и богом – по образцу Скрябина. Он, этот утонченный скептик, знает всё великолепно и не верит ни во что, кроме психологической магии искусства (эмпи-

рический факт). Он знает свои границы и полномочия, не заносится и не смешивает искусство ни с политикой, ни тем более не желает обратить свой олигархический «салон» (и именно салон) в жреческую организацию. «Мы – творцы, *можем многое, но не знаем ничего*, да и ничего знать нельзя и не надобно» – вот скрытый девиз изнурённого, старческого скепсиса духовных сливок культуры.

Да, наконец, ведь вся эта мистическая судорога, все эти великие чаяния, грандиозные миссии, обречённости, пророчества – помимо того, что всё не приемлется рассудком (а француз всегда рационалист) – да они неминуемо-дурного *вкуса*, как всякая истерия, как всё, что не хочет золотой меры, не хочет замкнуться в эстетическом и пытается дойти до глубин, заглянуть в бездны, объять необъятное, подойти к границам последним...

Тут не могло родиться ни Вагнера, ни заглядывающего в бездну Достоевского, ни мечтающего стать богом Скрябина. Все это – дурной вкус, неуравновешенность. Самые утонченные, глубокие переживания должны быть сбалансированы на весах вкуса. И над всем – тонкий, неуловимый холодок скепсиса, отрывающего всякую «глубинность» у феномена искусства и, быть может, и жизни.

Нет ничего удивительного, что «вкусовой центр» культуры привёл к культу *полутонов*. Ведь опять же яркость есть дурной вкус, крик, резкость, тривиальность. Всё сглажено, все показано в дымке. Чёткость контуров уничтожена, ибо она в массе – безвкусна. Но острота чёткости оставлена – она может быть пикантна и дать серию вкусовых ощущений. В конечном счёте – быть может гастрономическая симфония ощущений. Ибо ведь не надо быть Авенариусом, а достаточно быть просто скептиком, чтобы усомниться в реальности всего, кроме ощущений. Искусство становится наизяко-



номнейшим восприятием ощущений в возможно более комплексной форме. За этими ощущениями никакой «хаос не шевелится», а быть может и шевелится, но бог с ним, – этим не интересуются. То, что есть глубина, есть тоже только ощущение, и не надо им злоупотреблять, чтобы не надоело и не приелось. Берегитесь слишком возвышенного, чтобы не стало противно; не надо слишком много красоты, чтобы не стать безобразным от её избытка... Единственное, в чём нельзя быть неумеренным, это во «вкусе».

Я убеждён, что в глазах Дебюсси какой-нибудь Вагнер или Бетховен выглядят так же комично, как обыватель из Чухломы в глазах истого парижанина. *Наивности* нет места в этом новом, одновременно и старом, великом и бесконечно-усталом искусстве, а ведь наивны и Бетховен со своей радостью всего человечества, и Скрябин с мечтами о предельном воссоединении искусств.

Зачем им воссоединяться, когда и порознь они хороши? И что за безвкусице ударять сразу по нервам всеми искусствами, когда истинный художник может сделать это одним? А предельные назначения всего искусства в целом? Да разве нам они ведомы? Ведь не надо забывать, что среди культурных предков Дебюсси были и Вольтер, и «энциклопедисты».

Умный, тонкий, высоко-художественный *протест* против всего крикливого, всего бездарного, всего академически-сухого, всего тривиального, всего «слишком», даже в хороших прилагательных этого слова, всего чрезмерного, всего даже просто недостаточно нового – вот музыка Дебюсси. И это всегда всё-таки протест, но *не революция*, ибо революция призывает к массе, а Дебюсси нет дела до массы. Эта психология творчества в нём очень скоро оформляется, и уже в “*La Damoiselle elue*” он является в полной мере носителем своих эстетических убеждений.

Характерен для Дебюсси, как следствие всего общего тона творчества, живописный взгляд на звуковой материал, который проникает все его работы. В этом отношении он более новатор, чем кто бы то ни было, ибо в этом пункте им более всего выветрена преемственность со старой музыкой. Ни для Вагнера, ни для Скрябина, ни даже для какого-либо ультра-современного Прокофьева звук не разлагается на отдельные краски, на отдельные созерцаемые моменты. Он – часть речи, органически слитый в её феномене. Во всей музыке есть «голосоведение» – логика отдельных звуковых струй.

У Дебюсси его вообще меньше, иногда же вовсе нет. Музыка его, ряды отдельных тонов, каждый из которых, созерцаемый, даёт известный психологический отстой – и сменяется новым. Так причудливо тают облака на небе, принимая свободные, ничем не связанные формы очертаний. У него нет голосоведения, а зато есть «гармониеведение». Его последователь Равель гораздо в этом отношении «классичнее» и ретрограднее. У Дебюсси центр – в сохранении отдельных ощущений и психологических моментов их переменности, а не в цельном образе восприятия, как было в прежней музыке да как осталось и в большей части современной.

Отсюда его свойство, которое можно, если угодно, означать как безформенность – атектоничность. Это – опять-таки не «формальная» атектоничность (формально у Дебюсси можно найти все признаки даже традиционных форм), а психологическая. Наше сознание не улавливает в этой изысканной музыке, с её отворачиванием к резким подчёркиваниям, пунктов психологического упора, по которым оно привыкло осознавать стройность. А эта стихия вечного наслаждения самым звуковым ощущением склонна к тому, чтобы давать слитные, сплошные, безгранные



последования этих ощущений. Мы погружены в музыку, а не созерцаем её, как что-то внешнее: мы купаемся в звуках, а не смотрим на них. В этой растворённости, в этой слитности с звуковым миром – и очарование, и магия, и в то же время какой-то органический дефект. Эта музыка *бесконечна* по существу, можно её перестать слушать, но она, кажется, обладает способностью вечного продолжения, она всё время пребывает, она статична, и форма для нее – что-то извне натянутое, лишнее, она безформенна, как небо с облаками, как текущая река. В любом месте можно прекратить созерцание и в любом его вновь начать.

Ко времени 1902 года творчество Дебюсси уже совсем окрепло. В смежности с этим появляются центральные его произведения: “L’après midi d’un faune” – написанный к тексту эклоги Маллармэ, ряд музыкальных поэм на стихи Бодлэра и Верлэна, оркестровые «Ноктюрны», и центральное творение всей эпохи – опера «Пеллеас и Мелисанда» – на сюжет и текст Метерлинка. Если аналитический взор и усматривает в этих творениях веяния творчества его духовных родоначальников – от старых французов и до Мусоргского, то нельзя не отрицать того факта, что все эти влияния так органически претворены в собственном лице Дебюсси, что они дают впечатление нераздельного единства. Необъятный гармонический мир, совершенно новый и по структуре, и по методу его художественного созерцания, тонкий, безукоризненный вкус, органический, совершенно самобытный стиль изложения, мастерский во всём, до чего бы ни касалась его рука, будь то фортепиано или голос, или оркестр, наконец, совершенно беспримерное чувство *колорита звучности*, создающее то совершенно новые звучности в фортепиано, то небывалые эффекты в оркестровке, – всё это представляет нам

Дебюсси этой эпохи, уже как совершенно зрелого композитора, и притом великого *в мастерстве*, в чисто-техническом овладении материалом звука.

Дальнейший путь его творчества – уже не раскрытие, а как бы пребывание на этой огромной, раз достигнутой высоте. Его сочинения как “Le mer”, “Images” для фортепиано и серия под тем же названием для оркестра, его многочисленные чисто-фортепианные, камерные и вокальные вещи дают картину некой остановки эволюции стиля и даже некоторой оцепенелости в достижении. Как все композиторы с очень ярко выраженной индивидуальностью, с рядом характерных *приёмов* сочинения, Дебюсси производит в массе своих творений несколько однообразное, монотонное впечатление, усиливающееся от свойственного ему культа полутоновых нюансов и избегания моментов физически ярких, четких и рельефных.

Всё же внимательный взор может усмотреть в позднем творчестве Дебюсси некоторые новые нюансы, некий сдвиг к, пожалуй, большей простоте, к большей, если угодно, классичности построений. Ведь тот *протест* против косности, воплощением которого явилось первичное творчество Дебюсси, со временем потерял смысл, ибо он был воспринят и переварен по мере возможности. Это обстоятельство, конечно, должно было повлиять на стиль его творчества и повлияло так именно, как следовало ожидать, в сторону некоторой ретроспективности. “Rondes de printemps” уже несут отпечаток этого «неоклассицизма» Дебюсси, но в его последних фортепианных вещах многое ещё рельефнее выступает.

Дебюсси кончил свой жизненный путь при зареве войны, в эпоху гибели культурных интересов и ценностей. Можно сказать, что он почти успел сказать всё,



что мог. Его последние произведения уже отмечены той печатью предельной зрелости и даже окаменелости манеры, какая характерна для творцов на склоне их творческого пути. Мы не можем так, как в случае Моцарта или Шуберта упрекать судьбу за то, что она закрыла перед нами слишком рано занавес его откровений. Сказано было многое, сказано было, *абсолютным* мастерством, которого далеко не всегда хватало даже первоклассным гениям. В следующих главах я постараюсь детальнее осветить творчество К. Дебюсси и его слагающие, пока же укажу что, как ни изолировано его искусство – искусство олигархической группы высшего вкуса – и как ни насыщено оно рафинированной, *ультра-буржуазной* культурой Франции начала двадцатого века, как ни сумеречны его настроения и стимулы самого творчества, симптоматично оно с социологической точки зрения, как

символ угасания, усталости аристократии духа одной из древнейших европейских культур, всё же его *чистый художественный* вес заставляет поместить Дебюсси в высшие ранги композиторского пантеона, в мир звуковых *гениев*, которые сумели подслушать и схватить неродившиеся ритмы и гармонии. Дебюсси, как художественное достижение, – величина огромная, быть может, более чёткая и оформленная, чем даже наш Скрябин, и то влияние, которое его творчество уже возымело на композиторский мир (и в том числе и на Скрябина), особенно ясно подтверждает это его высокое положение в композиторской иерархии.

Ибо ценность гения всегда обусловлена суммой влияний *на него*, а измеряется *суммой влияний его собственного творчества*.

*Продолжение следует*

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сабанеев Л. Клод Дебюсси. М.: Работник просвещения, 1922. 36 с.

### *Об авторе:*

**Леонид Леонидович Сабанеев** (1881–1968) – русский музыковед, композитор, музыкальный критик. Автор работ по общей истории музыки, истории русской музыки, исследований о Рихарде Вагнере, Клоде Дебюсси, Морисе Равеле, Александре Скрябине, русских композиторах начала XX века. Один из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), действительный член Музыкальной секции Академии художественных наук и президент Ассоциации современной музыки в Москве. Профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

### *About the author:*

**Leonid Leonidovich Sabaneyev** (1881–1968) was a Russian musicologist, composer, and music critic. Russian Russian composer is the author of works on the general history of music, the history of Russian music, research on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. One of the founders of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM), a full member of the Music Section of the Academy of Artistic Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow. Professor Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.



**Е. В. ПРИДАНОВА**

*Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки  
г. Нижний Новгород, Россия  
ORCID: 0000-0002-8729-8772*

## **Художественная антропология Франсуа Дельсарта в её исторической перспективе**

Статья направлена на исследовательское осмысление концепции «выразительного» человека Ф. Дельсарта, созданной в контексте усиленного интереса представителей европейского музыкального сообщества второй половины XIX века к антропологической проблематике. Выдающийся артист – певец, вокальный педагог, теоретик сценического мастерства – трактует произведение искусства как способ самопознания и самовыражения человеком своей природы в её самых лучших проявлениях («искусство как озарённая природа»). Он рассматривает возможности пластики, голоса и слова в единстве физического, эмоционального и интеллектуального проявлений человека. В современных холистических концепциях учёные вновь возвращаются к идеям психофизической целостности человека, пересматривая, в частности, роль телесности в познании и мышлении. Этим тенденциям отвечают идеи Дельсарта об основополагающей роли жеста в процессе рождения и выражения мысли. Теоретическая значимость рассматриваемой в статье концепции, таким образом, приобретает новую актуальность, предполагая выход за пределы сложившейся музыковедческой методологии в сферу междисциплинарных исследований. Цель статьи – выявить особенности художественно-антропологического подхода к музыкальному искусству во второй половине XIX века на примере теории и практики Ф. Дельсарта в его исторической перспективе.

**Ключевые слова:** Ф. Дельсарт, выразительный человек, музыкально-театральное искусство, жест, художественная антропология, музыкальная наука, междисциплинарные исследования.

*Для цитирования / For citation:* Приданова Е.В. Художественная антропология Франсуа Дельсарта в её исторической перспективе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 58–66. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.058-066

**ELENA V. PRIDANOVA**

*Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia  
ORCID: 0000-0002-8729-8772*

## **Artistic Anthropology of Francois Delsarte in its Historical Perspective**

The article is aimed at a research understanding of the concept of “expressive” person F. Delsarte, created in the context of the increased interest of the 19th century second half European musical community representatives to anthropological problems. An outstanding artist – a singer, a vocal teacher, a stage theorist interprets an art work as a way of self-knowledge and self-expression by a person of his nature in its best manifestations (“art as an illuminated nature”). He considers



the possibilities of plasticity, voice and word in the unity of physical, emotional and intellectual manifestations of a person. In modern holistic concepts, scholars again return to the ideas of the psychophysical integrity of a person, revising, in particular, the role of corporeality in the cognition and thinking. These tendencies are in line with Delsarte's ideas about the fundamental role of gesture in the process of thought formation and expression. Thus, the theoretical significance of the concept, considered in the article acquires a new relevance, suggesting going beyond the established musicological methodology into the sphere of interdisciplinary research. The purpose of the article is to reveal the features of the artistic and anthropological approach to musical art in the second half of the 19th century by using the example of F. Delsarte theory and practice in its historical perspective.

**Keywords:** F. Delsarte, expressive person, musical and theatrical art, gesture, artistic anthropology, musical science, interdisciplinary research.

**Х**удожественная антропология (или антропология искусства) – одно из актуальных междисциплинарных исследовательских направлений, объектом которого, согласно В.В. Савельевой, является «воссозданный в искусстве человек, изучаемый другим человеком» [8, с. 17]. Но если в литературоведении это есть «осмысление, интерпретация и разноаспектное изучение образов персонажей», то в музыкальной науке под художественной антропологией можно понимать анализ комплекса материальных (включая телесно-витальные) и духовных (ценностно-смысловых) проявлений личности, принадлежащей той или иной культурно-исторической эпохе и так или иначе воссозданной в произведении музыкальными средствами. Действительно, ресурсы музыки как вида искусства позволяют воплощать интеллектуальные концепции, моделировать эмоциональные состояния человека, отражать проявления его жизненной силы. Иными словами, её язык способен достаточно полно запечатлеть особенности человеческой экзистенции. Эти возможности многократно усиливаются, когда речь идёт о музыкальном театре.

Сегодня художественная антропология как наука находится в стадии своего формирования, в её проблемное поле попадают

вопросы, требующие междисциплинарной интеграции различных отраслей гуманитарной и естественнонаучной сфер. В области изучения культуры и искусства возрастает интерес к телесно-ориентированному подходу, в рамках которого утверждается понимание того, что «телесное – не просто внешняя сторона ментального, а форма его воплощения в жизнь, в реальность материального мира» [1, с. 11]. Разделяя общий вектор интереса к «Человеку и его внутренней драме поиска своего места во Вселенной» [7, с. 33], обозначим цель данной статьи следующим образом: выявить особенности художественно-антропологического подхода к музыкальному искусству во второй половине XIX века на примере теории и практики Ф. Дельсарта (1811– 1871) в его исторической перспективе.

Популяризатор системы Дельсарта в России директор Императорских театров С. М. Волконский так описывает путь французского мастера в искусство: под руководством профессора Бамбини «...мальчик познакомился с основами музыки и вошёл в волшебный мир Глюковских опер... [здесь и далее сохранена стилистика первоисточника – прим. Е.В.]. Скоро домашнего образования было уже недостаточно. Бамбини имел некоторые связи в музыкальном мире, он поместил пятнадцатилетнего ученика в консервато-

рию... Его начатки были странны: официальное непризнание и восторженные приветия со стороны некоторых знатоков... В консерватории он не выдержал конкурса» [3, с. 18]. Однако благодаря своему таланту в 1829 году молодой певец устроился в Национальный театр комической оперы, где завоевал огромный успех. С 1839 года он начинает проводить авторские курсы прикладной эстетики и на примере собственного исполнения музыкальных и драматических произведений наглядно демонстрирует основные положения своей концепции.

Как известно, теория Дельсарта не была полноценно зафиксирована автором, сведения о ней можно почерпнуть из набросков недописанной книги «*Episodes of a Revelator*» («Эпизоды Пророка»), а также из отрывочных свидетельств его дочери, учеников и современников, собранных на английском языке в объёмном издании *Abbé Delaumosne, François Delsarte «Delsarte System of Oratory»* [12]. На русском языке практическая часть учения наиболее полно изложена С.Н. Волконским в книге «Выразительный человек» [3].

Музыкальная практика трактуется автором как деятельность одновременно и художественная, и направленная на глубокое постижение сущности человеческой природы, что придаёт искусству статус особого рода целостного знания, объединяющего все типы познавательной активности человека – ощущение, чувствование (как субъективную реакцию) и мышление. Так, Дельсарт называет искусство «озарённой природой», или знанием «тех внешних приёмов, которыми раскрываются человеку жизнь, душа и разум» и умением «владеть ими и свободно направлять их» [3, с. 35]. Несмотря на то, что музыкальная эстетика ещё со времен Античности указывала на возможности искусства запечатлеть некоторые свой-

ства человеческой природы (что красноречиво отражает название известного труда В.П. Шестакова «От этоса к аффекту»), до середины XIX века никто, по-видимому, не ставил перед собой всеобъемлющей задачи воплотить своё понимание сущности человека в единстве теории и художественной практики.

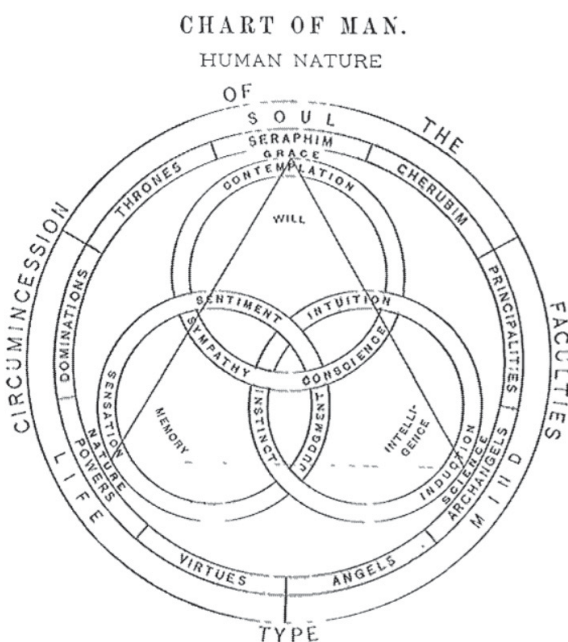
Антропология Дельсарта имеет религиозную основу. Французский мастер убеждён в том, что через человека проявляется божественная благодать. Это отразилось, в том числе, в принципе троичности, лежащем в основе всех его классификаций. В представленной ниже схеме он показывает, каким образом переплетаются человеческие способности, отражая проявления божественной души (*soul*), *жизненных сил* (*life*) и *ума* (*mind*). Каждая из них имеет свои функции: разум различает, душа сочтает, жизнь утверждает. В то же время каждое из этих начал в качестве элемента присутствует в двух других таким образом, что они всегда неразрывно связаны между собой, но в разных случаях одно из них доминирует, а два других имеют подчинённое значение. Так, проявление ума – интеллект (*intelligence*) – тесно связано с божественной интуицией (*intuition*) и проявлением жизненной силы – инстинктом (*instinct*). Проявление жизненной силы – ощущение (*sensation*) – переплетено с чувством (*sentiment*), являющимся свойством души, и суждением (*judgment*), идущим от ума. Наконец, созерцание (*contemplation*), как проявление божественной души, связано с сочувствием (*sympathy*), идущим от жизненной силы, и совестью (*conscience*), порождённой умом.

Следуя богословской традиции, Дельсарт считает мудрость, любовь и могущество божественными атрибутами. По его мнению, каждое из этих свойств отражается в человеке, при этом «любовь – элемент, который связывает и уравнивает



Пример 1.

Схема дана по изданию [12]



мудрость и силу, а суть любви раскрывается в общении, т. к. мы можем любить только то, что реагирует на наше собственное существование» [13, р. 351]. В человеке божественная природа проявляется по принципу пирамиды, на вершине которой – его ментальные возможности, в середине – эмоции и в основании – жизненная сила. Соответственно, гармоничное существование предполагает постоянный контроль сознанием происходящих процессов, тело обеспечивает выживание, а чувства («сердце») координируют ум и жизненную силу.

Если вынести за скобки религиозное толкование души, понимая её как совокупность психических явлений, и с новых позиций интерпретировать традиционную терминологию, с помощью которой Дельсарт объясняет природу человека, то можно увидеть в этой системе пронизательный поворот к холистическому принципу объяснения человеческой природы. Согласно современному научному дискурсу, человек есть «целостная объёмная недואльная структура, кодирующая поступающие сигналы сразу всеми ресурсами,

находящимися в её распоряжении, – а это всё богатство человеческой интегральной телесности. В результате поступившие сигналы оказываются представлены полнообъёмными репрезентантами, о которых можно сказать только одно: будучи увиденны с позиции двойственного ума, они воспринимаются как выраженные одновременно, параллельно и с самого начала сразу в трёх языках: 1) в языке телесных динамик (уровень отдельных субсистем организма); 2) в языке ощущений-переживаний (организм как совокупность систем); 3) в вербально-образных средствах эго-сознания (организм как новая, самостоятельно действующая в мире единичность)» [1, с. 278–279].

В соответствии со спецификой своей деятельности Дельсарт проецирует это понимание на выступление драматического актёра или оперного артиста, что приводит его к идее синтеза артикуляции (слово), тембро-интонации (голос) и жеста (пластика). Человек «выразительный» рассматривается им одновременно как предмет и материал искусства. По его мнению, в своих лучших образцах истинное искусство и должно явить людям их актуализированную божественность, т. е. максимально полную и гармоничную реализацию всех потенциальных возможностей.

В теории Дельсарта акцент сделан на выражении человеком своего внутреннего состояния, т.к. в целях коммуникации с другими он «обязан материализовать всё: ощущения через голос, чувства через жест, идеи через речь»; средства этой материализации он называет семиотическими, а их изучение – семиотикой. Огромное внимание автор уделяет первой стадии процесса самовыражения – жесту, под которым понимает «пантомимическое выражение впечатления» или «эллиптическую форму речи» [13, р. 368]. «Жест превосходит любой другой язык, потому что

он охватывает все составляющие нашего существа. Жест включает в себя всё, что находится внутри нас. Звук – это жест голосового аппарата. Согласные и гласные – жест ротовой полости, а жест, собственно так называемый, – продукт мышечного аппарата», – отмечает Дельсарт [12]. Открытие французского автодидакта корреспондирует и с современной музыкальной практикой. Так, например, по мнению Т.В. Цареградской, автора монографии «Музыкальный жест в пространстве современной композиции», английский композитор Б. Фернихоу (р. 1947) «...стоит на позициях понимания музыки как энергии и считает жест тем носителем энергии, который, “отвердевая”, становится фигурой» [10, с. 360].

Разработанная Дельсартом «семиотика» телодвижений (если трактовать жест расширительно как всю сферу кинезиса человека) является наиболее ценной частью его учения, поскольку систематизированно охватывает практически все его типы и виды. Свои семантические интерпретации автор создавал на прочной эмпирической основе: наблюдал за непосредственным общением людей в парках, на улицах и дома, в том числе за поведением детей, посещал больницу и анатомический театр (это было необходимо для выявления того, как отражается степень «жизненной силы» на направленности и динамике жеста), изучал скульптуру и живопись Античности и Возрождения.

Все движения он делит на три группы: эксцентрические (направленные от центра наружу и отражающие витальную энергию человека), концентрические (направленные к центру и обозначающие сферу

мысли) и нейтральные (монотонные, отражающие спокойную «жизнь души»). Задавая общий вектор трактовки смысла, он, тем не менее, подчёркивает, что человек всегда целостен в каждом своём проявлении как физическое, эмоциональное и интеллектуальное существо, поэтому предлагает стройную и детализированную систему расшифровки значения огромного количества телодвижений, в которой оказывается принципиально значимым не только направленность и интенсивность жеста, но и то, какая часть тела его совершает (глаза, голова, плечи, туловище, конечности, пальцы). Отсылая за подробностями к книге С.Н. Волконского [3], приведём лишь один красноречивый пример из области трактовки движений корпуса. Настолько же подробно изучена семантика движений всех остальных частей тела.

Помимо интерпретации статических

Пример 2.

Обозначения: К – концентрическое движение («к себе»), Э – эксцентрическое движение («от себя»), Н – нормальное движение (спокойное равновесие в центре).

Типы движений комбинируются попарно.

Схема дана по изданию [3]

КОРПУС	Вперед	и вбок, в сторону предмета,	К.-К. — Рассматривание
		прямо к предмету,	Н.-К. — Смирение
		и вбок, в сторону от предмета <sup>2</sup> ,	Э.-К. — Боязнь
	Прямо	и вбок, в сторону предмета,	К.-Н. — Нежность
		прямо к предмету,	Н.-Н. — Нормальное положение
		и вбок, в сторону от предмета,	Э.-Н. — Физическое усилие
	Назад	и вбок, в сторону предмета,	К.-Э. — Презрение
		прямо к предмету,	Н.-Э. — Гордость
		и вбок, в сторону от предмета <sup>2</sup> ,	Э.-Э. — Ужас

движений Дельсарт подробно рассматривает их и в динамическом аспекте. Что же представляет собой процесс «выражения» в целом? Рождаясь как нечто смутное в глубине души, мысль формируется сначала как еле уловимый телесный импульс,



который усиливается через всё ещё недостаточно ясное чувственно-эмоциональное переживание и только потом формулируется вербально.

Современники описывают художественный результат исканий Дельсарта, и он оказывается поистине впечатляющим. Вот как интерпретировал мастер роль Арнольда во фрагменте трио одной из самых драматичных опер Россини «Вильгельм Телль»: «...после слов “перерезал старику нить жизни” Арнольд догадывается, что Гесслер убил его отца, но ему ещё не сказали об этом. Первое и смутное подозрение появляется на лице художника. Постепенно оно становится более выраженным благодаря мимике; в глазах засветилось беспокойство, каждый мускул лица выражает сомнение, затем рука актёра, дрожащая и сжатая, протягивается к врагам, словно умоляя их высказаться более определённо. Он уже как будто заранее потрясён новостью, которую ему только предстоит услышать; наконец, состояние предчувствия беды становится невыносимым, и Арнольд, озарённый вспышкой прозрения, отчаянно восклицает: “Мой отец!”» [12].

Не менее тщательно проработана и знаменитая ария Телля, которую, кстати, очень высоко оценил Вагнер (в целом не испытывавший приязни к музыке Россини) за проникновенный драматизм вокальной партии, подчёркнутый выразительным соло виолончели. К сожалению, свидетели лекций и выступлений Дельсарта описывают его вокальное мастерство только с любительских позиций, например, в подобных эмоциональных пассажах: «Крик с его губ никогда не казался продуманным. Это был разрыв груди. Казалось, что слеза шла прямо из сердца. Это была правда, украшенная красотой. В его пении рулады превращались в настоящие взрывы смеха или настоящие рыдания»

[12]. Однако по сохранившимся наброскам книги можно понять, что вопросы семантики вокальной музыки, в том числе тембра (значение отдельных регистров), дыхания, артикуляции (эмоциональность гласных и смысловой посыл согласных и т.д.), интонации (эксцентрические, концентрические, монотонные, «особые» и др.), находились в поле внимания автора как предмет теоретического осмысления. Их изучение в тесной взаимосвязи с «семиотикой жеста» и сегодня может представлять интерес в науке о музыке. Отчасти подобную работу проделал в начале первого десятилетия XX века Жан д’Удин в книге «Искусство и жест» [9]. Однако автор, будучи философом, делает основной акцент не на интерпретации конкретных «музыкальных жестов», а на самой идее взаимосвязи музыки и движения.

Художественная антропология Дельсарта не была исключительным явлением в культуре своего времени. Напротив, именно во второй половине XIX века появилась и постепенно укреплялась утопическая линия преобразования человека посредством искусства в единстве тела, души и духа, являя собой воскрешение на новом уровне античных идей. Об этом, в частности, мечтал и Рихард Вагнер, которого также можно считать приверженцем самобытной линии развития искусства как жизненно необходимого для человечества инструмента «организации индивидуального сознания и поведения» [6, с. 34].

Так, немецкий романтик называет искусство высшим проявлением «гармоничной, в полном соответствии с природой развивающейся, чувственно прекрасной личности» [2]. В истинном произведении, по Вагнеру, должна быть «отображена человеческая природа с её подлинными стремлениями, возможностями и склонностями, как движущая и находящая в себе самой удовлетворение сила» [2]. Её



идеалом должен стать «артистический человек», цель существования которого – полноценная самореализация. «Если наш свободный человек будущего не должен будет считать целью своей жизни приобретение средств существования, ... если индустрия будет не нашей повелительницей, а, наоборот, нашей служанкой, – размышляет композитор, – тогда мы своей целью сделаем наслаждение жизнью и приложим все усилия к тому, чтобы воспитать в наших детях силу и способность наслаждаться жизнью как можно продуктивнее. Воспитание, основанное на развитии сил, на заботе о физической красоте, станет преимущественно художественным благодаря хотя бы любви к ребенку, ... благодаря радостному созерцанию развития его красоты; и каждый человек в известном смысле будет действительно художником» [2]. Таким образом, Вагнер призывает на новом уровне вернуться к идеалу, который некогда символизировал Аполлон: «...таковым же представлял его себе афинянин, когда все импульсы его прекрасного тела, его безудержных душевных стремлений и его неутомимой мысли побуждали его воспроизводить свою собственную сущность в идеальных образах искусства, когда голоса сливались в полнозвучном хоре, воспевавшем творения божества и дававшим импульс к полному увлечению танцу, который своими привлекательными и смелыми телодвижениями изображал эти божественные деяния» [2].

В сходном русле мыслили Л.Н. Толстой в России («*Искусство* есть духовный орган человеческой жизни») и Р.У. Эмерсон в Америке (знаменитый призыв к человеку: «Верь себе»). Своё практическое развитие идеи Дельсарта нашли в школе «эвритмического воспитания» Э. Далькроза, который на практике пытался воплотить мечты своих предшественников о воспитании целостной художественной личности, те-

лесно-двигательная активность которой «облагорожена» тонким чувствованием и постижением законов музыки. По его мнению, «...человек, способный пронизать ритмически свою жизнь и своё тело, приобщается к глубочайшим тайнам мироздания и приобретает невиданное могущество. Ритм воздействует на человека в целом, равным образом воспитывая и формируя его тело, душу и дух» [4, с. 15]. Цель системы «одухотворённых телесных упражнений» швейцарского педагога таким образом выходит за рамки искусства ради искусства; напротив, он стремится «...привести человека к самопознанию, к ясным представлениям о своих силах и творческих возможностях, помочь избавиться от физических и психологических комплексов и зажимов, обрести радость жизни» [4, с. 15].

Последствиями развития и укрепления в художественной практике идей антропологии стали направление «свободного танца», «теургическая концепция» искусства у символистов (вплоть до утопической «Мистерии» А.Н. Скрябина), театр переживания К. Станиславского и многие другие самобытные явления. Однако после мощной волны теоретического и практического интереса к антропологической проблематике произошёл заметный спад, обусловленный серьёзными социальными катаклизмами XX столетия.

«В каждой науке, как в отношении её целей, так и в отношении содержания, человек говорит о самом себе. Всякий научный опыт сводится к самопознанию» [11] – эти слова О. Шпенглера можно считать квинтэссенцией антропологического подхода к культуре, который сформировался во второй половине XIX века. Эта позиция близка и современной антропологической психологии, которая рассматривает культуру как «изоморфную сознанию живую систему» [6, с. 197]. Сегодня, в эпоху гло-



бальных трансформаций культуры, актуализация этого ценного опыта может оказаться по-новому перспективной, сообщив импульс как развитию искусства, так

и обогащению знания о человеке, в том числе в сфере специально-музыкальных и междисциплинарных исследований.

## ❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Бескова И.А. Природа и образы телесности. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 456 с.
2. Вагнер Р. Искусство и революция. URL: <http://wagner.su/book/export/html/348> (дата обращения: 28.09.2021).
3. Волконский С.М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Лань; Планета музыки, 2012. 176 с.
4. Жак-Далькроз Э. Ритм. М.: Классика XXI, 2001. 248 с.
5. Марков Б.В. Философская антропология. СПб.: Питер, 2008. 352 с.
6. Никольская О.С. Аффективная сфера как система смыслов, организующих сознание и поведение. М.: МГППУ, 2008. 464 с.
7. Роинашвили Р.И. Антропологическая революция Макса Шелера. URL: [https://iphras.ru/upload/root/biblio/spectr/spectr\\_1/2.pdf](https://iphras.ru/upload/root/biblio/spectr/spectr_1/2.pdf) (дата обращения: 28.09.2021).
8. Савельева В.В. Художественная антропология. Алматы: Изд-во АГУ им. Абая, 1999. 281 с.
9. Удин Жан д'. Искусство и жест. СПб.: Аполлон, 1911. 248 с.
10. Цареградская Т.В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.
11. Шпенглер О. Закат Европы. URL: [http://az.lib.ru/s/shpengler\\_o/text\\_1922\\_zakat\\_evropy.shtml](http://az.lib.ru/s/shpengler_o/text_1922_zakat_evropy.shtml) (дата обращения: 28.09.2021).
12. Delaumosne L'Abbé. Delsarte System of Oratory. The Complete Work of L'Abbé Delaumosne; The Complete Work of Mme. Angélique Arnaud; All the Literary Remains of François Delsarte (Given in his own words); The Lecture and Lessons Given by Mme. Marie Géraldy (Delsarte's Daughter) in America; Articles by Alfred Giraudet, Francis A. Durivage, and Hector Berlioz. Fourth Edition. New York: Edgar S. Werner. 1893. URL: <https://www.gutenberg.org/files/12200/12200-h/12200-h.htm> (дата обращения: 28.09.2021)
13. Warman Edward Barrett. Gesture and Attitudes, an Exposition of the Delsarte Philosophy of Expression Practical and Theoretical. Boston: Lee and Shepard, 1891. 438 p.

*Об авторе:*

**Приданова Елена Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, заместитель декана по аспирантуре и ассистентуре-стажировке, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки (603005, Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-8729-8772**, [epridanova@yandex.ru](mailto:epridanova@yandex.ru)

## ❧ REFERENCES ❧

1. Beskova I.A. *Priroda i obrazy telesnosti* [Nature and Images of Corporeality]. Moscow Progress-Traditsiya, 2011. 456 p.
2. Wagner R. *Iskusstvo i revolyutsiya* [Art and Revolution]. URL: <http://wagner.su/book/export/html/348> (28.09.2021).
3. Volkonskiy S.M. *Vyrazitel'nyy chelovek. Stsenicheskoe vospitanie zhesta (po Del'sartu)* [An Expressive Person. Stage Education of Gesture (according to Delsarte)]. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 2012. 176 p.

4. Zhak-Dal'kroz E. *Ritm* [Rhythm]. Moscow: Klassika-XXI, 2001. 248 p.
5. Markov B.V. *Filosofskaya antropologiya* [Philosophical Anthropology]. St. Petersburg: Piter, 2008. 352 p.
6. Nikol'skaya O.S. *Affektivnaya sfera kak sistema smyslov, organizuyushchikh soznanie i povedenie* [The Affective Sphere as a System of Meanings that Organize Consciousness and Behavior]. Moscow: MGPPU, 2008. 464 p.
7. Roinashvili R.I. *Antropologicheskaya revolyutsiya Maksa Shelera* [Anthropological Revolution by Max Scheler]. URL: [https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/spectr/spectr\\_1/2.pdf](https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/spectr/spectr_1/2.pdf) (28.09.2021).
8. Savel'eva V.V. *Khudozhestvennaya antropologiya* [Artistic Anthropology]. Almaty: Izdatel'stvo AGU im. Abaya, 1999. 281 p.
9. Udin Zhan d'. *Iskusstvo i zhest* [Art and Gesture]. St. Petersburg: Apollon, 1911. 248 p.
10. Tsaregradskaya T.V. *Muzykal'nyy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii* [Musical Gesture in space modern composition]. Moscow: Kompozitor, 2018. 364 p.
11. Shpengler O. *Zakat Evropy* [The Decline of the West]. URL: [http://az.lib.ru/s/shpengler\\_o/text\\_1922\\_zakat\\_evropy.shtml](http://az.lib.ru/s/shpengler_o/text_1922_zakat_evropy.shtml) (28.09.2021).
12. Delaumosne L'Abbé. *Delsarte System of Oratory. The Complete Work of L'Abbé Delaumosne; The Complete Work of Mme. Angélique Arnaud; All the Literary Remains of François Delsarte (Given in his own words); The Lecture and Lessons Given by Mme. Marie Géraldy (Delsarte's Daughter) in America; Articles by Alfred Giraudet, Francis A. Durivage, and Hector Berlioz*. Fourth Edition. New York: Edgar S. Werner. 1893. URL: <https://www.gutenberg.org/files/12200/12200-h/12200-h.htm> (28.09.2021).
13. Warman Edward Barrett. *Gesture and Attitudes, an Exposition of the Delsarte Philosophy of Expression Practical and Theoretical*. Boston: Lee and Shepard, 1891. 438 p.

*About the author:*

**Elena V. Pridanova**, PhD (Arts), Associate Professor at the Music History Department, Deputy Dean for Postgraduate Studies and Assistant Internship, Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory, **ORCID: 0000-0002-8729-8772**, [epridanova@yandex.ru](mailto:epridanova@yandex.ru)



**А.А. ФЕДУСОВА**

*Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки  
г. Нижний Новгород, Россия  
ORCID: 0000-0002-4262-7210*

## **Эзопов язык в музыке терезиенштадтских узников**

Изучение феномена «репрессированной музыки» Третьего рейха нередко сопряжено с поиском едва уловимых намеков, тайных знаков, скрытых посланий, которые в совокупности образуют единую знаковую систему – эзопов язык. Эзопов язык в искусстве – это неизменный спутник тоталитарных культур. Одним из ярких примеров его активного применения стала музыка, написанная в концентрационном лагере Терезиенштадт.

В зарубежном музыковедении данная проблема находит отражение в большом корпусе работ, в российских же исследованиях эзопов язык как феномен западноевропейской музыки пока малоизучен. Автор данной статьи, используя герменевтический и музыкально-аналитический метод, опираясь на культурно-исторические и биографические факты, рассматривает различные проявления эзопова языка в музыкальных сочинениях терезиенштадтских композиторов.

Заключенные в чешский замок Терезин, четыре композитора еврейского происхождения – В. Ульман, Г. Кляйн, П. Хаас и Г. Краса – запечатлели в своих произведениях дух сопротивления, горький смех над миром, тяжелые личные трагедии. Адресаты их были различны: близкие друзья и родные («Al s'fod» П. Хааса), заключенные Терезиенштадта (Пассакаля и fuga Г. Красы), славяне и евреи («Четыре песни на слова китайских поэтов» П. Хааса, Соната № 7 В. Ульмана), современники и потомки (Струнное трио Г. Кляйна). Композиторы ловко маневрировали, скрывая с помощью языковых «экранов» «знаки-сигналы» и «знаки-противоречия», которые были понятны лишь ограниченному кругу слушателей. Таким образом, музыка становилась для них важнейшим средством коммуникации, способом внутреннего освобождения.

**Ключевые слова:** Эзопов язык, Терезиенштадт, репрессированная музыка, Виктор Ульман, Гидеон Кляйн, Павел Хаас, Ганс Краса.

*Для цитирования / For citation:* Федусова А.А. Эзопов язык в музыке терезиенштадтских композиторов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 67–78.  
DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.067-078

**ALINA A. FEDUSOVA**

*Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia  
ORCID: 0000-0002-4262-7210*

## **Aesopian Language in the Music of the Theresienstadt Prisoners**

The study of the phenomenon of “repressed music” of the Third Reich is often associated with the search for subtle hints, secret signs, hidden messages, which together form a single sign system – the Aesopian language. Aesopian language in art is an invariable companion of totalitarian cultures. One

of the striking examples of its active use was the music written in the Theresienstadt concentration camp.

In foreign musicology, this problem is reflected in a large amount of works, while in Russian studies of Aesopians, the language as a phenomenon of Western European music is still poorly understood. The author of this article, using the hermeneutic and musical-analytical method, relying on cultural, historical and biographical facts, examines various manifestations of the Aesopian language in the musical works of the Terezienstadt composers.

Imprisoned in the Czech castle Terezin, four composers of Jewish origin – V. Ullmann, G. Klein, P. Haas and H. Krasa – captured in their works the spirit of resistance, bitter laughter over the world, and difficult personal tragedies. Their addressees were different: close friends and relatives (“Al s’fod” by P. Haas), prisoners of Theresienstadt (Passacaglia and fugue by H. Krasa), Slavs and Jews (“Four songs on the words of Chinese poetry” by P. Haas, Sonata No. 7 by V. Ullmann), contemporaries and descendants (G. Klein’s String Trio). Composers cleverly maneuvered, hiding with the help of language “screens” “signs-signals” and “signs-contradictions”, which were understandable only to a limited circle of listeners. Thus, music became for them the most important means of communication, a way of inner liberation.

**Keywords:** Aesopian language, Theresienstadt, repressed music, Victor Ullmann, Gideon Klein, Pavel Haas, Hans Krasa.

«Репрессированная музыка»<sup>1</sup> Третьего рейха уже более 75 лет является объектом пристального внимания зарубежных музыковедов. Ряд исследователей, таких как И. Шульц, М. Бекерман, Х.Г. Адлер, К. Бианки, Д. Блох, Б. Червинкова, М. Чурда, Р. Фриман, Й. Карас, У. Мигдаль, В. Нэгеле, Я. Немцов, Л. Педуцци, посвятили свои работы этому сложному феномену XX века. Однако в России данная тема остаётся пока малоизученной, в особенности это касается произведений, написанных в концентрационных лагерях. Между тем необходимость изучения «репрессированной музыки» Третьего рейха назрела давно, и не только потому, что того требует историческая наука, но и потому, что такая музыка представляет художественную ценность.

В данной работе мы подробно остановимся на музыке противоречивого по своей роли концентрационного лагеря Терезиенштадт<sup>2</sup>. Терезиенштадт называли «витриной» национал-социализма:

его использовали в пропагандистских целях, показывая богатую культурную жизнь международному сообществу (в концлагерь в 1944 году приезжала комиссия Красного Креста). Это позволяло скрывать массовые преступления национал-социалистов.

С другой стороны, музыка помогала узникам Терезиенштадта психологически пережить ужас действительности. Приведём в доказательство знаменитое высказывание В. Ульмана из эссе «Гёте и гетто»: «Терезиенштадт не препятствовал, но способствовал моей музыкальной работе» [22, S. 25–26]; воспоминание джазового музыканта Эрика Фогеля<sup>3</sup>: «Мы, музыканты, не думали, что наши угнетатели рассматривали нас только как инструмент в своих руках. Мы были одержимы музыкой и были счастливы, что могли играть наш любимый джаз. Мы удовлетворялись миром мечты, который нацисты создали для своей пропаганды» [14]; комментарий выжившего узника Е. Джона: «Музыка помогала в гетто



сохранить идентичность, достоинство и волю к жизни заключённых» [11].

Но даже эти свидетельства не способны в полной мере представить ценность музыкальной культуры в чудовищных условиях концлагеря. Здесь не просто занимались искусством, музыка становилась способом духовного объединения узников, их внутреннего сопротивления, она кричала о том, о чём невозможно было говорить, обвиняла и утешала. Стихийно в музыке Терезиенштадта начала складываться система иносказаний – эзопов язык.

Эзопов язык – явление искусства, актуализирующееся в периоды обострения проблемы «творец и власть». Литературовед Л.В. Лосев считал главной предпосылкой его возникновения «существование идеологической цензуры» [16, с. 4]. Эзопов язык является неизбежным спутником тоталитарных культур [5, с. 18], в которых политической диктатурой насильственным образом начинают навязываться эстетические нормы искусства.

В российской музыкальной науке об эзоповом языке принято говорить в отношении творчества Д.Д. Шостаковича. Разгромная статья «Сумбур вместо музыки» (1936) стала актом политического «бойкота» композитора. В статье Т.Н. Левоу отмечается, что в это время его творчество «оперировало аллюзиями и было адресовано “посвящённым”» [4, с. 23]. О скрытых смыслах произведений Шостаковича писали и его жестокие критики в газете «Правда»: «словно нарочно зашифровал свою музыку» [4, с. 20], – приковав к этому феномену внимание следующих поколений отечественных музыковедов.

Тайнопись была свойственна и музыке Терезиенштадта, на что указывали многие зарубежные исследователи. Особенно ярко идея иносказательности музыки прослеживается в статьях М. Бекермана: он

обнаруживает в Струнном трио молодого композитора Г. Кляйна особые символы, которые он именуется «посланиями в бутылке» [20]. Хотя некоторые выводы исследователя кажутся слишком смелыми<sup>4</sup>, само направление его работы и её предмет подталкивают к дальнейшим научным поискам.

Иносказания особенно широко представлены в музыке и либретто двух опер Терезиенштадта – «Император Атлантиды» В. Ульмана и «Брундибар» Г. Красы. Но в данной статье мы обратимся и к другим примерам, поскольку остановимся и на менее известных примерах, поскольку тайнопись пронизывала все музыкальные жанры и направления.

Основные темы и идеи, запечатлённые в музыкальных сочинениях Терезиенштадта с помощью эзопова языка, можно разделить на следующие группы: 1) духовное сопротивление; 2) сатирическое изображение обезумевшего мира; 3) отражение глубоко сокровенных личных переживаний. Приведённые ниже примеры ярко иллюстрируют это.

Необходимо обозначить уровни проявления эзопова языка. Мы выделяем три уровня: 1) жанр; 2) взаимодействие со словом; 3) стиль.

Нередко в разных сочинениях один и тот же жанр обладает единой семантикой. Например, *жанр* марша становится символом зла, разрушения, войны, существования в Терезиенштадте. Он широко представлен в операх «Император Атлантиды» В. Ульмана и «Брундибар» Г. Красы, также встречается в чистой музыке – в финале<sup>5</sup> Сонаты № 5 В. Ульмана, второй части Сонаты № 7<sup>6</sup>, в конце второй части Струнного трио Г. Кляйна. Другой жанр – пассакалия – стал воплощением образа насильственной смерти (Пассакалия и fuga Г. Красы; второй раздел арии Барабанщика из оперы «Император Атлантиды» В. Ульмана).

*Литературное слово*, взаимодействуя с музыкой, содержит элементы эзопова языка второго уровня. Намёки и аллюзии встречаются в поэтических текстах вокальных произведений и либретто опер. Например, в мелодраме «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» В. Ульмана ключевой для понимания собственного мироощущения композитора является поэтическая строчка «В седле, в седле, в седле...», которая находит своё отражение в музыке в жёстком, сухом лейтмотиве скачки. Взаимодействуя, музыка и слово передают слушателю монотонность движения времени, страх заключённых, потерявших свой дом, перед новым скитанием, ожидание смерти. Эту же мысль композитор вводит в автобиографический текст дуэта Пьеро и Смерти «Дни, дни, кто купит новые дни?» из оперы «Император Атлантиды» (в музыке звучит мрачная скороговорка, используется риторическая фигура *circulatio*).

Ещё один возможный вариант проявления эзопова языка – в *программности* инструментальных сочинений. Например, во второй части Сонаты № 5 Ульман поместил эпиграф из стихотворения венского поэта и сатирика еврейского происхождения К. Крауса “*Vor dem Schlaf*” («Перед сном», 1919)<sup>7</sup>: литературный текст подвергается «перекодировке» в «новой плоскости исторического, социально-политического и философского значения». Образ сна из текста К. Крауса становится метафорой смерти [8]. Интересно и то, что эта метафора появляется и в опере «Император Атлантиды» – в колыбельной Пьеро «Спи, дитя, спи. Я – твоя эпитафия».

Широким полем для иносказаний становится область стилистики. Одно перечисление найденных в терезиенштадтской музыке чужеродных стилизованных элементов, цитат и аллюзий заняло бы несколько страниц (большинство следующих приме-

ров посвящено проявлению эзопова языка на уровне стиля).

Эзопов язык Терезиенштадта представлял собой не отдельные, несвязанные элементы и средства, но единую разветвлённую коммуникативную систему, о чём свидетельствует, в первую очередь, закономерная повторяемость определённых знаков (жанров, литературных текстов, цитат, аллюзий, мотивов и пр.). При этом возникает двойной диалог: 1) диалог между композитором и слушателем; 2) диалог между композиторами, использовавшими одинаковые средства языка. Наличие диалога первого типа подтверждают, например, воспоминания выживших о терезиенштадтских постановках детской оперы «Брундибар» Г. Красы. Хотя опера была создана ещё в 1938 году, до Терезиенштадта, в концлагере антагонист Брундибар стал олицетворением Гитлера, а победа над ним – посланием для всех узников, сообщавшим надежду на лучшее будущее. О сходстве Брундибара и Гитлера в восприятии заключённых говорил венгерский дирижёр Иван Фишер в коротком документальном фильме, подготовленном для премьеры «Брундибара» в Будапеште в сентябре 2009 года [15].

Примеры диалога между композиторами не единичны. Дважды в качестве особого знака используется тема “*Dies Irae*” из Реквиема А. Дворжака: в Дуэте Пьеро и Смерти «Дни, дни, кто купит новые дни» из оперы «Император Атлантиды» (пример 1) и в теме фуги из Этюда для струнного оркестра П. Хааса. Цитата связана с мортальными образами, характерными для искусства Терезиенштадта.

Милитаристские образы связаны с темой гимна Третьего рейха<sup>8</sup>. В Терезиенштадте она по крайней мере дважды становилась символом разрушающегося мира. Тема представлена в арии Барабанщика «Мы, Всемогущие и Прославлен-



ные, даруем...» из оперы «Император Атлантиды» В. Ульмана (пример 1) и в несохранившейся единственной Симфонии, написанной в Терезиенштадте Карло Таубе<sup>9</sup>. Как указывает Арност Вайс, кульминацией финала Симфонии являлась тема гимна, «в котором первые четыре такта “Deutschland, Deutschland über alles” повторялись снова и снова и подчеркивали всё возрастающую свирепость, затем на вершине кульминации, не дойдя до über alles, происходит крушение “Deutschland, Deutschland” в ужасном диссонансе. Все поняли» [8].

Пример 1. В. Ульман. Опера «Император Атлантиды», 1 сцена, Первая ария Барабанщика «Милостью божьей»

Trommler  *f* *f sempre*

Wir, zu Got-tes Gna-ben Ü-be-rall der Ein-zi-ge, Ruhm des Va-ter-lan-des...

Имели место и косвенные, незначительные, на первый взгляд, связи между сочинениями. Один из таких связующих элементов – образ гусей в Струнном трио Г. Кляйна и «Четырёх песнях на слова китайских поэтов» П. Хааса. В первой песне из «Четырёх песен...» Хааса поэтическая строка «Из своего высокого дома я услышал крик диких гусей» приходится на кульминационную зону. М. Чурда символически трактует этот фрагмент: это «единственное событие поэмы, сверхъестественное появление чего-то знакомого в странном и незнакомом контексте», «мимолётное воспоминание дома» [10, р. 331]. В первой части Струнного трио Г. Кляйна появляется тема моравской песни “Tá kneždubská věž” [«Священная башня»]. В ней поётся о диком гусе, пролетающем над Кнездубской башней, которого убивает деревенский парень Яничек [1, с. 13]. В моравском фольклоре дикий гусь являлся символом свободы. Возникающая образная связь между произведениями П. Хааса и Г. Кляйна, а также па-

раллели с жизненными обстоятельствами заключения в башне Терезин помогают по-новому взглянуть на них и расширить границы их интерпретации.

Эзопов язык может быть и монологичен, отсюда связи между разными сочинениями одного автора. Например, «идея фикс» многих поздних опусов В. Ульмана становится сочетание дионисийского опьянения и надлома. Отсюда его многочисленные аллюзии на «Пьяный весною» из симфонии-кантаты «Песнь о земле» Г. Малера. Таковые встречаются в увертюре написанной незадолго до Терезиенштадта

оперы «Разбитый кувшин», в арии Пьеро «Луна на ходулях обходит коньки крыши»

из оперы «Император Атлантиды», в первой части Сонаты № 7.

К этому образу примыкает образ монаха Августина, уснувшего в яме с чумными мертвецами из известной австрийской народной песни (её Ульман цитирует в коде первой части Сонаты № 5). Образы Августина и Пьеро обретают для композитора значение автопортретов, поскольку он сам чувствовал себя оказавшимся в безумном месте, наподобие чумной ямы или мифической Атлантиды. Эту мысль подтверждают его собственные слова из критической заметки № 2, написанной в концлагере: «Мы в Терезиенштадте довольно рассудительно осматриваемся в этом мире, в этом обществе, положение которого столь неустойчиво, и всегда более или менее веселы. Мы давно осознали, что призыв мира больше не “Развлечение”, как во времена наших предков; в нас, потомках Арлекина и Коломбины, мы видим историческое будущее культуры, которое уже было в прошлом. Слишком много шума и вина, женщин и песен – это



танец на будущих могилах – наших могилах. Мы же потягиваем шампанское, но наш разум остаётся ясен» [21, S. 54–55].

Необходимо обозначить некоторые замечания о механизме выявления элементов эзопова языка. Л.В. Лосев пишет об этом: «Эзопов приём включает в себя контраст текста художественного произведения – текста, то есть уже организованного стилистически, – с социо-идеологической ситуацией» [16, p. 23]. Для понимания эзопова языка реципиенту нужно выявить заложенные в тексте скрытые смыслы. Чтобы это произошло, автор должен маркировать тот или иной важный художественный элемент, выделить его из остального текстового потока. Таким выделением может служить:

– понятные автору и реципиенту означающие знаки-сигналы (однозначно трактуемые элементы в конвенции ограниченного сообщества, коим может быть сообщество музыкантов Отдела досуга, узников Терезиенштадта, чешских евреев, чешских граждан, политических заключённых и пр.);

– означающие знаки-противоречия, выявляющие иносказательный смысл (внедрение определённых элементов, которые не укладываются в рамки ожидания слушателей и осознаются как нечто, нуждающееся в ином понимании).

Примерами знаков-сигналов могут служить многочисленные цитаты гимнов и национальных песен: гимн Чехословакии “Nad Tatrou sa blýska”, протестантский хорал «Возблагодарим все господа», гуситский гимн «Ktoz jsu bozi bojovníci» в фуге финала Сонаты № 7 В. Ульмана, Святовацлавский хорал в «Четырёх песнях на слова китайских поэтов» П. Хааса, “Deutschland, Deutschland über alles” в опере «Император Атлантиды» В. Ульмана и др.

Знаки-противоречия также нередки. Интересная загадка такого рода кроется

в финале «Четырёх песен на слова китайских поэтов» П. Хааса. В поэтическом тексте звучит полный надежды монолог о долгожданной встрече с родным человеком, между тем радостный характер музыки вызывает ощущение некой искусственности, внутренней неправильности. Это происходит по причине того, что главный символ дома, тема Святовацлавского хорала, исчезает из музыкальной ткани, а экспрессивные интонации сменяются незамысловатым напевом в *C-dur*, напоминающим «Крысолова» С.В. Рахманинова. Несомненно, эти музыкальные детали намекают на другой, «несчастливый финал».

Экранами (элементами, скрывающими эзопов язык) в сочинениях терезиенштадтских авторов служат отвлечённые вневременные сюжеты, темы и образы, языковые средства, делающие цитаты неузнаваемыми.

Отдельно следует остановиться на адресатах эзопова приёма. Анализируя музыкальные произведения Терезиенштадта, мы обнаруживаем, что все элементы тайнописи были понятны разному кругу людей: одни – только узкому кругу друзей, другие – заключённым Терезиенштадта, третьи – всем людям, подвергшимся остракизму, гонимым нациям. Некоторые произведения называют музыкальными завещаниями – их адресатами были те, кто смог пережить Терезиенштадт.

Приведём некоторые примеры. На наш взгляд, адресатом мужского хора «Al S’fod» П. Хааса на ивритский текст Давида Шимони (30 ноября 1942) [18, p. 121] были самые близкие друзья композитора, и в первую очередь – его коллега Г. Кляйн. Напомним, что после транспорта в концлагерь Терезиенштадт П. Хаас около года страдал сильной депрессией из-за вынужденной разлуки с семьёй, ничего не писал. По воспоминаниям Томаса Мандля, П. Хаас в Терезиенштадте стал «пол-



ностью подавленным и сломленным человеком» [17, S. 355]. Выйти из этого тяжелейшего кризиса ему помог молодой и предприимчивый Г. Кляйн. Согласно свидетельствам, он пришёл однажды к П. Хаасу и положил перед ним чистые нотные листы (сделанные от руки) [6]. Сейчас едва ли найдутся точные свидетельства их разговора, однако именно после него появилась рукопись “Al S’fod”. В переводе с иврита название означает «Не жалуйся» («Не горюй»). По-видимому, избранный Хаасом текст мог быть музыкальным продолжением того разговора с Кляйном.

Заключённым Терезиенштадта, несомненно, была адресована Пассакалия и fuga Г. Красы (7 августа 1944), его последний опус. В центре сочинения – энергичная оригинальная тема в духе моравского фольклора. Её претворение в пассакалии создаёт двойственность (радость превращается в трагическую гримасу). Активное развитие темы, её уменьшение и ускорение приводит к яркой кульминации, в которой неожиданно появляется образ приближающегося поезда [12, p. 228].

После обрыва кульминации тема исчезает: как герой, покинувший Терезиенштадт и увезённый в неизвестность. Столь яркие ассоциации с реальными событиями, которые наблюдали узники концлагеря, не вызывают сомнения.

Многие произведения терезиенштадтских композиторов обращены к общим чувствам целых наций. Особенно многочисленны чешские и еврейские музыкальные символы.

Например, важное значение приобрёл Святовацлавский хорал. Во время оккупации он превратился в символ духовного сопротивления.

Политически активные чешские композиторы стали использовать его в знак солидарности с противниками немецкого вторжения – назовем Мессу с хоралом «Святой Вацлав» op. 64 Станислава Маха (1939), Сюиту для гобоя и фортепиано П. Хааса (1939), «Триптих Святого Вацлава» для органа Витезслава Новака (1942). В самые тёмные времена 1940-х годов, когда весь мир нуждался в защите, П. Хаас, находясь в Терезиенштадте, в «Четырёх песнях на слова китайских поэтов» обратился к образу чешского заступника вновь (пример 2). И хотя преобладающими эмоциями в его музыке становятся меланхолия и тоска, утверждение этого мотива даёт надежду как бы вопреки самой действительности<sup>10</sup>.

Примером укрепления еврейского самосознания является цитирование песни

Пример 2

П. Хаас. Четыре песни на слова китайских поэтов.  
№ 1 «Я слышал крик диких гусей». Начальный мотив  
Святовацлавского хорала. Такты 1–2.

Con moto

Canto

Pianoforte

*pp espress.*

*p*

*pp*

на иврите «Рахиль» Иуды Шаррета. В тексте речь идёт о еврейской праматери Рахиль из Библии: «Смотри, её кровь течёт в моей крови, её голос звучит в моём, Рахиль, кто пасла Лабаново стадо, Рахиль, мать всех матерей». Цитата этой песни появляется в финале Сонаты № 7 В. Ульмана. Композитор обнаружил внутреннее сходство этой еврейской темы с национальным гимном Чехословакии «Nad Tatrou sa blýska», создав «двойную» отсылку: введя сначала цитату песни, он трансформировал её в вариациях и затем

с помощью восходящей секвенции превратил в чешский гимн.

Но исследуя финал Сонаты № 7, мы можем обнаружить и более личные мотивы, побудившие Ульмана обратиться к еврейской музыкальной традиции, – это дань памяти трагически погибшему в 1944 году в Терезиенштадте молодому композитору З. Шулю, стиль которого был близок си-нагогальной музыке. На эту мысль наводит не столько цитата «Рахиль», сколько ладовая основа контрапункта: здесь мы видим необычный гемиольный лад: d – e – f – gis – a – b – c – d.

Среди традиционных еврейских ладов такой вариант не встречается, хотя интервал ув.2 – один из главных маркеров еврейского фольклора. Отсылка скрыта глубже: это намёк на ладовую основу Хасидского танца № 2 З. Шуля. И это, очевидно, неслучайно: тоны точно совпадают. Эту важную деталь могли бы обнаружить немногие – только близкие Ульману и Шулю музыканты Терезиенштадта.

Наконец, приведём пример произведения-завещания, которое адресовано тем, кто пережил ужасы Третьего рейха. Наиболее ярким в этом отношении является Струнное трио Г. Кляйна. Трио было написано в сентябре–октябре 1944 года, за несколько недель до перевозки в лагерь смерти Аушвиц. М. Бекерман предполагал, что Г. Кляйн знал о скорой транспортировке. Мортальные образы пронизывают всё произведение, но особенно они сконцентрированы в финале. Это – кладёз музыкальных аллюзий, но все они скрыты и не всегда точно идентифицируются. Так, основная тема отсылает к творчеству В.А. Моцарта, которое композитор

скрупулезно изучал незадолго до депортации. Обнаруживается цитата из «Гретхен за прялкой» Ф. Шуберта, соответствующая поэтическому тексту “Meine Ruh is hin, min Herz ist schwer” [«Мой покой ушёл, моему сердцу тяжело»] (пример 3), а также намеки на «Гробницу Куперена» М. Равеля, «Асраэля» Й. Сука [7, р. 25]. Не представляется возможным доказать, намеренными ли были все эти отсылки к образу смерти. Но если гипотеза М. Бекермана всё же верна, то Г. Кляйн писал себе Реквием.

Пример 3.

Г. Кляйн. Трио для скрипки, альты и виолончели.  
Аллюзия на «Гретхен за прялкой»  
Ф. Шуберта. Часть 3, тт. 126–128.

Богатейший словарь эзопова языка в музыке Терезиенштадта не исчерпывается указанными примерами. Очевидно, дальнейшее изучение музыкальных произведений, пока остающихся в неизвестности, создание структурированной системы возникающих связей – стилевых, жанровых, тематических – позволило бы лучше понять как феномен музыкальной тайнописи, так и феномен искусства Терезиенштадта.

Подведем некоторые итоги. Эзопов язык является неотъемлемой составляющей всякой тоталитарной культуры, в том числе культуры Третьего рейха. Рассмотрев данный феномен на примере искусства Терезиенштадта, мы пришли к выводу, что в изолированной среде концлагеря тайнопись приобретала форму особой знаковой системы, включавшей в себя знаки-сигналы и знаки-противоречия.



Использование этого комплекса приемов приводило к вербализации содержания произведений и усилению коммуникативной функции музыкального искусства. С помощью эзопова языка Г. Кляйн, В. Ульман, Г. Краса и П. Хаас транслировали

идеи для своих современников, оказавшихся, как и они, в сложных жизненных обстоятельствах. Благодаря их сокровенным зашифрованным посланиям, многим заключенным Терезиенштадта удалось сохранить в себе волю к жизни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин впервые был использован в одноимённой немецкоязычной серии книг: *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe // Albrecht Dümmling; herausgegeben von Hans-Günter Klein. Neumünster; Friedberg: von Bockel Verlag; Pfau-Verlag, 1991–2021.* В России термин был впервые использован в буклете М. Калужского [3].

<sup>2</sup> Терезиенштадт – это концентрационный лагерь Третьего рейха (1941–1945), расположенный на западе Чехословакии в чешском городе Терезин. В этом концлагере в основном размещали пожилых людей и привилегированных евреев – культурную элиту Чехословакии, участников Первой мировой войны. В настоящее время в крепости расположен мемориальный комплекс.

<sup>3</sup> Эрик Фогель (1896–1980) – джазовый трубач, в марте 1942 года депортированный в концлагерь Терезиенштадт. Один из участников джазового коллектива «Свингеры гетто». Ему удалось бежать во время транспортировки в концлагерь Дахау. См. о его судьбе: [19].

<sup>4</sup> Почти не осталось высказываний композитора и его современников о музыкальном содержании, по этой причине многие предположения уже не могут быть подтверждены историческими фактами.

<sup>5</sup> Интересно предположение И. Шульца о том, что начальные звуки мелодии скрывают зашифрованное и данное в обращении название концлагеря Терезиенштадт: *Theresienstadt – h e e e s a d* [13, p. 51].

<sup>6</sup> В рукописи Ульмана есть зачёркнутый словесный комментарий к этой части – «Эскизы Терезиенштадта» [13, p. 69].

<sup>7</sup> Текст эпитафии следующий: «Уже так поздно, так поздно, / Не знаю, что будет дальше, / Теперь это будет недолго, / Моя возрастает тревога...».

<sup>8</sup> Эта традиция восходит к Э. Шультхофу, который ещё в 1919 году использовал гимн для критики немецкого национализма в своей «*Symphonia germanica*». См. об этом подробнее: [2, с. 50–51].

<sup>9</sup> Карло Зигмунд Таубе (1897–1944) – пианист, дирижер, композитор, ученик Ф. Бузони. В декабре 1941 года был депортирован в Терезиенштадт. Из написанных им в Терезиенштадте произведений сохранилась только колыбельная «Еврейский ребенок». Был убит в Аушвице. [9].

<sup>10</sup> Впервые об «идее четырёх тонов» заговорил В. Ульман в своих «26 критических заметках» после первого исполнения «Четырёх песен» в Терезиенштадте. См. об этом: [23, S. 33].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бекерман М. Правда и вымысел в современных музыкально-исторических исследованиях // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2. С. 9–17.
2. Векслер Ю. Музыка и революция Эрвина Шультхофа: от дада к «Коммунистическому манифесту» // Журнал Общества теории музыки. 2018. № 1. С. 43–56.
3. Калужский М. Репрессированная музыка. М.: Классика–XXI, 2007. 56 с.
4. Левая Т.Н. Контрасты жанра: Очерки и исследования о Д. Шостаковиче / под ред. Б.С. Гецелова. Нижний Новгород: ННГК, 2013. 173 с.

5. Цимбал М.Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (Фашистская Италия, Третий Рейх, СССР): дисс. ... канд. культурологии. СПб.: Изд-во Института философии СПбГУ, 2014. 153 с.
6. Beckerman M. Pavel Haas // The Orel Foundation // URL: [http://orelfoundation.org/composers/article/pavel\\_haas](http://orelfoundation.org/composers/article/pavel_haas) (28.12.2019).
7. Beckerman M. Klein the Janáčekian // *Musicologica BRUNENSIA*. 2009. Vol. 58. № 1–2, pp. 23–31.
8. Bianchi Carlo. L'Andante della Sonata No. 5 op. 45 di Viktor Ullmann. Una testimonianza da Theresienstadt // *Philomusica on-line*. Vol 5. No.1. 2006 // URL: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/05-01-SG02> (28.11.2021).
9. Carlo Taube // *Music and the Holocaust*. URL: <http://holocaustmusic.ort.org/ru/places/theresienstadt/taube-carlo/> (21.03.2021).
10. Čurda M. Analytical and Hermeneutical Perspectives on the Music of Pavel Haas: Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of PhD. Cardiff: Cardiff University, 2017. 399 p.
11. Davis S.N. Art. Theresienstadt // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel. Stuttgart, New York, 2016. [zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016] // URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15369> (05.12.2020).
12. Debenham J. Principles of Passacaglia: Terezín, Summer 1944 // *Analisi e Teoria Musicale*. 2014. № 1–2, pp. 217–232.
13. Eccher M. Beyond Theresienstadt: Illuminating the Late Piano Sonatas of Viktor Ullmann. Thesis of the degree of D. Mus. Performance Studies: Schulich School of Music. Montréal, 2020. 103 p.
14. Fackler G. Music on command // *Music and the Holocaust* // URL: <http://holocaustmusic.ort.org/ru/places/camps/> (02.06.2021).
15. Hans Krása: Brundibár – children's opera // Youtube. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=st4INYATIqc&ab\\_channel=BudapestFestivalOrchestra](https://www.youtube.com/watch?v=st4INYATIqc&ab_channel=BudapestFestivalOrchestra) (28.11.2021).
16. Loseff L. On the beneficence of censorship. *Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München: Verlag Otto Sagner, 1984. 277 p.
17. Migdal U. "Jüdische Musik" im KZ Theresienstadt? // *Musikwelten – Lebenswelten: Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur* / Hrsg. B. Borchard, H. Zimmermann. Köln; Weimar; Wien: Böchlau Verlag, 2009, S. 349–363.
18. O'Sullivan L.M. Selected Performances and Compositions of the Theresienstadt Ghetto (1941–1945): An Examination of Music, Memory and Survivance. PhD dissertation. Maynooth: National University of Ireland, 2012. 313 p.
19. Petrusich A. The Jewish Trumpeter Who Entertained Nazis to Survive the Holocaust // *The New Yorker*. April 22, 2019 // URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-jewish-trumpeter-who-entertained-nazis-to-survive-the-holocaust> (28.11.2021).
20. Reynolds E. Music Under the Microscope: Can We Know What Holocaust Composers Were Trying to Say? // NYU. 2014. // URL: <https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2014/march/music-under-the-microscope--can-we-know-what-holocaust-composers.html> (21.03.2021).
21. Schultz I. Viktor Ullmann: 26 Kritiken über Musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt Reprint (original published Hamburg: Bockel, 1993). Neumünster: Bockel, 2011. 172 p.
22. Schultz I. Wege und Irrwege der Ullmann-Forschung // *Schriftenreihe Verdrängte Musik*. Band 12: Viktor Ullmann – Die Referate des Symposiums anlässlich des 50. Todestag S. 14–16. Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien / Hrsg. von Hans-Günter Klein. Hamburg: Von Bockel verlag, 1994. S. 13–37.



23. Sedláčková P. Čtyři písně na slova čínské poezie. Výpověď terezínského vězně: Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2011. 43 s.
24. Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe // Albrecht Dümmling; herausgegeben von Hans-Günter Klein. Neumünster; Friedberg: von Bockel Verlag; Pfau-Verlag, 1991–2021.

*Об авторе:*

**Федусова Алина Алексеевна**, преподаватель кафедры истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки (603000, г. Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-4262-7210**, [alina.fedusova@yandex.ru](mailto:alina.fedusova@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Bekerman M. Pravda i vymysel v sovremennykh muzykal'no-istoricheskikh issledovaniyakh [Truth and Fiction in Contemporary Music Historical Research]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2008. No. 2, pp. 9–17.
2. Veksler Yu. Muzyka i revolyutsiya Ervina Shul'khofa: ot dada k «Kommunisticheskomu manifestu» [Music and Revolution by Erwin Schulhof: From Dada to the 'Communist Manifesto']. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2018. No. 1, pp. 43–56.
3. Kaluzhskiy M. *Repressirovannaya muzyka* [Repressed Music]. Moscow: Klassika-XXI, 2007. 56 p.
4. Levaya T.N. *Kontrasty zhanra: Ocherki i issledovaniya o D. Shostakoviche* [Contrasts of Genre: Essays and Studies on D. Shostakovich]. Edited by B.S. Getselyov. Nizhny Novgorod: NNGK, 2013. 173 p.
5. Tsimbal M.F. *Muzykal'naya kul'tura evropeyskikh totalitarnykh sistem (Fashistskaya Italiya, Tretiy Reykh, SSSR): dissertatsiya ... kandidata kul'turologii* [Musical Culture of European Totalitarian Systems (Fascist Italy, the Third Reich, the USSR): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of cultural studies]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Instituta filosofii Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014. 153 p.
6. Beckerman M. Pavel Haas. *The Orel Foundation*. URL: [http://orelfoundation.org/composers/article/pavel\\_haas](http://orelfoundation.org/composers/article/pavel_haas) (28.12.2019).
7. Beckerman M. Klein the Janáčkian. *Musicologica BRUNENSIA*. 2009. Vol. 58. No. 1–2, pp. 23–31.
8. Bianchi Carlo. L'Andante della Sonata No. 5 op. 45 di Viktor Ullmann. Una testimonianza da Theresienstadt. *Philomusica on-line*. Vol 5. No. 1. 2006. URL: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/05-01-SG02> (28.11.2021).
9. Carlo Taube. *Music and the Holocaust*. URL: <http://holocaustmusic.ort.org/ru/places/theresienstadt/taube-carlo/> (21.03.2021).
10. Čurda M. *Analytical and Hermeneutical Perspectives on the Music of Pavel Haas*: Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of PhD. Cardiff: Cardiff University, 2017. 399 p.
11. Davis S.N. Art. Theresienstadt. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* / hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel. Stuttgart, New York, 2016. [zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016]. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15369> (05.12.2020).
12. Debenham J. Principles of Passacaglia: Terezín, Summer 1944. *Analisi e Teoria Musicale*. 2014. No. 1–2, pp. 217–232.

13. Eccher M. *Beyond Theresienstadt: Illuminating the Late Piano Sonatas of Viktor Ullmann*. Thesis of the degree of D. Mus. Performance Studies: Schulich School of Music. Montréal, 2020. 103 p.
14. Fackler G. Music on command. *Music and the Holocaust*. URL: <http://holocaustmusic.org/ru/places/camps/> (02.06.2021).
15. Hans Krása: Brundibár – children’s opera. *Youtube*. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=st4INYATIqc&ab\\_channel=BudapestFestivalOrchestra](https://www.youtube.com/watch?v=st4INYATIqc&ab_channel=BudapestFestivalOrchestra) (28.11.2021).
16. Loseff L. *On the beneficence of censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München: Verlag Otto Sagner, 1984. 277 p.
17. Migdal U. “Jüdische Musik” im KZ Theresienstadt? *Musikwelten – Lebenswelten: Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*. Hrsg. B. Borchard, H. Zimmermann. Köln; Weimar; Wien: Böchlau Verlag, 2009, S. 349–363.
18. O’Sullivan L.M. *Selected Performances and Compositions of the Theresienstadt Ghetto (1941-1945): An Examination of Music, Memory and Survivance*. PhD dissertation. Maynooth: National University of Ireland, 2012. 313 p.
19. Petrusich A. The Jewish Trumpeter Who Entertained Nazis to Survive the Holocaust. *The New Yorker*. April 22, 2019. URL: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-jewish-trumpeter-who-entertained-nazis-to-survive-the-holocaust> (28.11.2021).
20. Reynolds E. Music Under the Microscope: Can We Know What Holocaust Composers Were Trying to Say? *NYU*. 2014. URL: <https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2014/march/music-under-the-microscope--can-we-know-what-holocaust-composers.html> (21.03.2021).
21. Schultz I. *Viktor Ullmann: 26 Kritiken über Musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt Reprint* (original published Hamburg: Bockel, 1993). Neumünster: Bockel, 2011. 172 p.
22. Schultz I. Wege und Irrwege der Ullmann-Forschung. *Schriftenreihe Verdrängte Musik. Band 12: Viktor Ullmann – Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags. 14.–16. Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien*. Hrsg. von Hans-Günter Klein. Hamburg: Von Bockel verlag, 1994, S. 13–37.
23. Sedláčková P. *Čtyři písně na slova čínské poezie. Výpověď terezínského vězně*: Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2011. 43 s.
24. *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe*. Ed. Albrecht Dümling; herausgegeben von Hans-Günter Klein. Neumünster; Friedberg: von Bockel Verlag; Pfau-Verlag, 1991–2021.

*About the author:*

**Alina A. Fedusova**, Lecturer of Music History Department, Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory (603000, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-4262-7210**, [alina.fedusova@yandex.ru](mailto:alina.fedusova@yandex.ru)





**Т.А. ЗАЙЦЕВА**

*Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0000-0001-8971-7558*

## **О Балакиреве и его школе в «могучие 1860-е»: к 185-летию композитора**

Цель данной статьи – показать связь творческих устремлений главы «Могучей кучки» и его питомцев с ведущими тенденциями русской культуры 1860-х годов. По-новому осветить эту важную тему позволила опора на круг чтения музыканта в совокупности с материалами его библиотеки, часть которых приведена впервые. Это помогло прояснить волновавшие Балакирева проблемы, размышления над которыми воплотились в его творчестве. В результате композитор первым из кучкистов ответил на насущные потребности времени, будь то историческая тематика или обращение к драматургии Шекспира. Его ключевые произведения тех лет – симфоническая картина «1000 лет» и музыка к трагедии «Король Лир», анализу которых уделено особое внимание. Проблематика картины, где композитор создал музыкальными средствами свой памятник русскому самосознанию, нашла продолжение и развитие в драматургии исторической оперы кучкистов. Его «Лир» открыл новый этап в музыкальной Шекспириане, составившей отдельное русло русской классики. Весом вклад балакиревцев в развитие восточной тематики. В качестве некой параллели отечественной научной арабистики рассматривается «арабистика» музыкальная, которая расцвела в творчестве кучкистов, сыгравших неоценимую роль в обновлении музыкального искусства России.

**Ключевые слова:** М.А. Балакирев, Новая русская школа, симфоническая картина «1000 лет» М.А. Балакирева, музыка к трагедии Шекспира «Король Лир» М.А. Балакирева, музыкальная «арабистика».

*Для цитирования / For citation:* Зайцева Т.А. О Балакиреве и его школе в «могучие 1860-е»: к 185-летию композитора // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 79–92 DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.079-092

**TATYANA A. ZAITSEVA**

*Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
ORCID: 0000-0001-8971-7558*

## **About Balakirev and His School in the "Mighty 1860s": on the Composer's 185th Anniversary**

The purpose of this article is to show the connection of the creative aspirations of the head of the “Mighty Bunch” and his pets with the leading trends of Russian culture of the 1860s. The reliance on the musician’s reading circle in conjunction with the materials of his library, some of which are given



for the first time, allowed to illuminate this important topic in a new way. This helped to clarify the problems that worried Balakirev, reflections on which were postponed in his work. As a result, the composer was the first of the Kuchkists who had responded to the urgent needs of the time, whether it was a historical theme or an appeal to Shakespeare's dramaturgy. His key works of those years are the symphonic painting "1000 years" and the music for the tragedy "King Lear", the analysis of which is given special attention. The problematic of the painting, where the composer created his monument of Russian identity by musical means, found continuation and development in the dramaturgy of the historical opera of the Kuchkists. His "Lear" opened a new stage in the musical Shakespearean, which formed a separate channel of the "post-Linkin" classics. The contribution of Balakirev residents to the development of oriental themes is significant. As a kind of parallel to the Russian scientific Arabic studies, the musical "Arabistics" is considered, which flourished in the works of the Kuchkists, who played an invaluable role in the renewal of the musical art of Russia.

Keywords: M.A. Balakirev, The New Russian School, symphonic painting "1000 years" by M.A. Balakirev, music for Shakespeare's tragedy "King Lear" by M.A. Balakirev, musical "Arabistics".

Эпоха 1860-х – особая пора, которая привлекала и привлекает внимание писателей, поэтов, музыкантов, художников наряду с исследователями и мыслителями. То было время, когда шёл бурный процесс обновления всей политической и культурной жизни России. Наряду с литературой и живописью русская музыка завоёвывала новые темы и образы, жанры и формы, изъясняясь свежим интонационным и ладогармоническим языком. Средоточием этих исканий стала балакиревская школа, которой В.В. Стасов дал звонкое имя – «Могучая кучка», не потускневшее в своей значимости за более чем полтора века, прошедшие со дня её основания.

Словно следуя наставлениям В.Г. Белинского, Балакирев среди множества превосходных сюжетов стремился выбирать те, что выражали «дух времени», «его господствующие идеи» [3, с. 636]. Прежде всего, это сюжеты исторические, которые в 1860-е годы особенно увлекали россиян, искавших в уроках прошлого ответы на вопросы, выдвинутые современностью. Среди них – история Руси-России, которая

стала едва ли не ведущей темой в творчестве Балакирева и его учеников. При этом учитель рисует разные лики Отечества. Светлый мир русской жизни воссоздаёт продолжающая традиции глинкаинской «Камаринской» Увертюра на темы трёх русских песен. Она стала прототипом увертюры на народные темы, которые, как отметил Ц.А. Кюи, «были и у нас во множестве написаны в значительном числе. Все копировали у Балакирева созданную им новую форму, полную блеска и интереса» [11, с. 377]. В качестве стилизованных ориентиров Кюи упоминает и балакиревскую поэму «Русь» (2-я редакция, 1890), первоначально названную симфонической картиной «1000 лет» (издана в 1869 году).

Принято считать, что толчком к её созданию в 1862–1864 годах послужила статья А.И. Герцена «Исполин просыпается», где молодого музыканта поразили образ поднимающейся волны народного возмущения. Однако очевиден и другой повод, разогревший творческую мысль Балакирева. Судя по названию картины, она была навеяна памятником «Тысячелетие России», воздвигнутым по проекту



М.О. Микешина в Новгороде к тысячелетию русского летоисчисления. А точнее – полемикой с официальной идеей памятника, ибо Балакирев оказался далек от показа русской истории через вереницу государственных деятелей, включая полководцев, литераторов и учёных. Герцен своей статьёй мог подтолкнуть композитора к размышлениям о русском пути, выделив судьбу народную в качестве определяющей и судьбу державы. Углубить эти позиции Балакиреву помогли историки Н.М. Карамзин, С.М. Соловьёв, В.И. Кельсиев наряду с литераторами В.Г. Белинским, Н.Г. Чернышевским и Н.А. Добролюбовым, которые видели в народе творца истории. К такому выводу подталкивали и события 1861 года, связанные с отменой крепостного права и возвращением народу долгожданной свободы. Их очевидцем стал Балакирев, отразивший в музыке свои впечатления как от чтения исторических и публицистических трудов, так и от действительности. В результате композитор создаёт музыкальными средствами *свой памятник русскому самосознанию*.

Балакирев открывает тему, позднее развитую выдающимся философом Н.А. Бердяевым в труде «Русская идея» (1946). Задумываясь о судьбе России, композитор задолго до учёного поставил эту тему в зависимость от национального характера. Обозревая исторический путь Отечества от времён язычества до современности, Балакирев сосредотачивается на трёх, судьбоносных, по его мнению, периодах, что отмечает в предисловии ко второму изданию поэмы. Разделённые веками эпохи предстают у композитора словно во вневременном кружении вокруг одних и тех же вопросов. Попутно заметим: Балакирев «поправил» Карамзина и последовавшего за ним Микешина, которые вели «Историю государства Российского» от 862 года; Балакирев же – с древних вре-

мён язычества. Борьба за вольность, увлечение старинным русским фольклором, идеализация вечевого строя Древней Руси – генеалогия этих вопросов восходит и к идеям декабризма, которые Балакирев мог впитать от наставника А.Д. Улыбышева.

Сконцентрировавшись на свободоловбии как сердцевине русского характера, Балакирев живописует его разные проявления: в эпоху язычества, Московского царства с его вольным Новгородом времён Ивана Грозного и у современного казачества. Три эпохи характеризуют три темы – три народные песни: «Не было ветру», «Подойду, подойду во Царьгород», «Катенька весёлая». И что важно: они показывают русский свободоловбивый характер не в статике, а в движении. При этом композитор «поправил» и В.И. Кельсиева, считавшего: «Казацкий порядок принял в себя и развил всё, что было лучшего в вечевом устройстве» [цит. по: 14, с. 25]. По мнению Балакирева, казачество сохранило лишь внешнюю связь с вечевым устройством, утратив его подлинный дух: «...Они сначала подкупают Вас в свою пользу своим quasi-республиканским, или, лучше, вечевым устройством, но приглядевшись, Вы увидите, что у них всюду господствует самый грубый произвол, проистекающий от них же, а не от правительства» [1, с. 189]. Вот почему композитор иначе обращается с третьей песней «Катенька весёлая», характеризующей современное казачество. Словно плясовой напев, разбежавшись, на полном ходу начинает ломаться, терять отдельные интонации, а потом исказиться благодаря «неуклюжим» *sforzando* на слабых долях такта. Отсюда ясно, почему композитор посчитал своё произведение инструментальной драмой, но – не трагедией. Заключительный мажорный аккорд звучит надеждой: ещё возможен иной разворот событий, если осознать причину греза-

щей опасности. И тогда не будет порушена судьба страны, как это чуть не случилось на примере перерождения третьей темы. А ещё балакиревская симфоническая картина исполнена мечты по Руси-России – той, которой она могла бы стать, но пока не стала. Композитор словно предупреждает: ход истории подошёл к опасной черте, от выбора дальнейшего пути зависит будущее России. Но есть, есть надежда на лучшую долю – о ней поёт пленительная четвёртая, балакиревская, тема [7, с. 77–94; 8, с. 183–185].

От программной балакиревской «Руси» тянутся нити к историческим хроникам «Борис Годунов» и «Хованщина» М.П. Мусоргского, сделавшего главным действующим лицом народ с его трагической судьбой. Отсюда и выбор композитором «смутных» периодов русской истории. Времена царствования Ивана Грозного оживают в «Псковитянке», «Боярыне Вере Шелого», «Царской невесте» Н.А. Римского-Корсакова. Он же воспел разноликий языческий мир древней Руси в «Снегурочке» и «Младце».

Музыка на театре – особое пристрастие кучкистов. Прембулой к созданию оперных шедевров стало освоение музыки к драме. Тем более что обращение к произведениям мировой классики ещё и помогало постигать законы драматургии, открытые гениями. Глава кружка увлёкся «Королем Лиром» Шекспира, Мусоргский – «Царём Эдипом» Софокла, А.С. Гусаковский (Гусаковский) – сценами из «Фауста» Гёте.

С середины 1850-х годов в России наблюдается подъём интереса к Шекспиру. Балакирев действует в унисон с передовыми демократическими кругами, для которых английский драматург стал знаменем в борьбе за утверждение реалистического искусства. «Истина, высочайшая истина – вот отличительный характер его созданий <...> вот поэзия *реальная*, поэ-

зия жизни, поэзия действительности», – писал Белинский [2, с. 107–108]. И для Балакирева Шекспир превратился в одного из художественных «богов». Потому Стасов и предложил композитору написать Увертюру к готовившемуся спектаклю «Король Лир» в новом переводе А.В. Дружинина. Но Балакирева захватил другой замысел: создать музыку ко всей трагедии. Драматический спектакль менее оперного заражён статичной картинностью, условностью мизансценирования, отличаясь большей действенностью, почерпнутой из реалий жизни. Это развязывало Балакиреву руки в поисках нового синтеза драматического содержания и музыки. Путь указывали «Эгмонт» Бетховена и «Князь Холмский» Глинки.

Из рук Глинки Балакирев подхватывает и развивает традицию живописать «дальние страны», опираясь на их фольклор, культурные обычаи. Незаменимую помощь ему оказывает Стасов, который угощает друга «*настоящей* английской музыкой», прислав записи двух песен [1, с. 65]. Это крайне важно для композитора, который стремится, по его словам, «подчиниться Шекспиру» [1, с. 71]. «Английская *древнейшая* песнь, на музыку которой в Глостершире английские мужики» пели «какую-то балладу» [1, с. 64], как нельзя лучше пригодилась в антракте к четвёртому действию. Она не только конкретизирует введённое композитором заглавие «Пробуждение Лира в лагерной палатке Корделии при звуках народной английской песни», но и поясняет подтекст: теперь развенчанный, обездоленный король сам сравнялся с простым человеком из народа.

Желая возродить атмосферу шекспировского «Глобуса», Балакирев также вводит в антракт к третьему действию присланную Стасовым песню Шута. Но композитору ещё важнее добиться по-шекспировски яркого контраста в развитии действия, а за-



одно – придать песне современную, узнаваемую российским слушателем-зрителем окраску. С этой целью Балакирев сближает напев с русской плясовой песней. В средней же части «Шествия», оглядываясь на Глинку, он вписывает в рукопись: «Движение полонеза из “Жизни за царя”»<sup>1</sup>.

А.Н. Серов, приветствовавший Увертюру к «Лире», ко всей балакиревской «музыке на театре» отнёсся критически. Расстроились его отношения с молодым композитором, переменился и тон рецензий критика. По мнению Серова, ощутимые в музыке Балакирева «русицизмы» «довольно дико разноречат с программой, когда она: „Король Лир“!» [17, с. 1633]. Между тем композитор, судя по ремаркам на автографах, ввёл в музыку «русский дух» сознательно. В его глазах герой трагедии не только пришёл из английской литературы, но был дан жизнью, её вечными для разных стран и эпох законами. Поэтому Балакирев находит параллели с Лиром в личностях и судьбах близких людей. «Королем Лиром» он величает Улыбышева, испытывавшего, подобно шекспировскому персонажу, сходные неурядицы в семье. «Большое родство с Лиром» композитор отмечает и у Стасова, а потому записывает на рукописи «Шествия»: «дикобразно, яко Бах»<sup>2</sup>. Неудивительно, что Стасову балакиревский «Лир» и посвящён. Наконец, мысли Шекспира, вложенные в уста Лира, Балакирев прикладывает и к себе. Объясняя В.М. Жемчужникову своё нежелание «сходиться» с «придворными особами», композитор ссылается на великого драматурга: «У всякого нищего, говорит Шекспир, есть своя роскошь, свой комфорт, без коего он существовать не может, и, отняв у него это необходимое для его индивидуальности, Вы отнимете у него жизнь» [13, с. 96]<sup>3</sup>.

В поле зрения музыканта попадают и новации в области драматического театра тех лет, где значимую роль стал играть ре-

жиссёр, а также не возбранялась перестановка сцен. Коррекцию шекспировского текста и его сокращение допустил Дружинин. Подобные «вольности» позволил себе и Балакирев. В его прочтении жанра «музыки к драме» музыка из «непраздного гостя» становится одним из важных действующих лиц. Она «предскажет» события, которые потом разворачиваются на театральных подмостках. При этом балакиревская свобода трактовки Шекспира шла от ощущения целого, от сути трагедии. Такой подход был крайне близок Балакиреву, у которого работа над крупным сочинением, как правило, начиналась с музыкально-драматургического сценария, шла от общего к частному. А то, что «Король Лир» создавался именно так, подтвердил сам композитор в письме к П.И. Чайковскому: «...У меня не рисовалось сначала никаких идей, и потом уже идеи стали приходить и укладываться в сочинённую мной рамку» [13, с. 137].

Причём своеобразие своей композиции музыкант почерпнул у Шекспира, открывавшего многие пьесы прологом, чтобы «пробудить воображенья власть» [21, с. 373]. Слово развивая его наставление, Балакирев вводит в пьесу не только увертюру, но и антракты-прологи к каждому акту. Во второй, окончательной, редакции (1906)<sup>4</sup> он переименовывает их во вступления, снабжая словесными пояснениями. Вот пример: «Злые дочери Лира. Проклятие отца». В этих антрактах-вступлениях композитор сосредотачивает суть трагедии в виде неких музыкально-драматургических «узлов», которые вместе составляют целостное музыкальное прочтение «Лира». Кроме того, Балакирев, отчасти следуя указаниям драматурга или укрупняя какие-то сцены, вводит разнообразные музыкальные вставки по ходу спектакля – от сигналов труб до «Шествия» Лира, живописующего не только

празднество во дворце, но и образ короля. Он – в центре внимания Балакирева, воплотившего в звуках сгущающуюся трагедию Лира как бесконечно страдающего человека, которого превратности судьбы подвели к бездне отчаяния. Глубока оценка Стасова, назвавшего Увертюру «проникновенной поэмой», в центре которой «величая фигура бедного старика Лира с великою любящею душою, не понятого и оттолкнутого» [18, с. 174].

Однако Балакирев далёк от пессимистических итогов: музыка к трагедии завершается апофеозом. Не потому, что творческое постижение Шекспира началось в пору, когда композитору был всего 21 год, и он не утратил свойственного молодости романтического взгляда на мир. Жизнеутверждающий финал Балакирев сохранил и во второй редакции, опубликованной незадолго до его кончины. Иными словами, таковой была выношенная художественная концепция Мастера. Серов счел её не соответствующей духу шекспировской трагедии. Спустя чуть ли не сто лет точку зрения Серова разделила Э.Л. Фрид [14, с. 129]. Однако они не заметили, что Балакирев, напротив, сумел разглядеть *дали* Шекспира. Торжествует правда, вечные законы жизни, и никому не дано безнаказанно их попирать. Гибнут злодеи, но гибнет и честная, любящая Корделия, и обездоленный Лир. Такова цена, которую главный герой заплатил за своё прозрение, обретя сквозь все беды лучшее в себе: любовь и сострадание к людям, умение радоваться простым человеческим чувствам. Вот что «дороже клада, почётнее короны королей» [22, Сонет № 91]. Торжествует Лир – человек, трудная судьба которого служит назиданием потомкам. Это подчёркивает музыка Балакирева, где после краткого эпизода: Лир над трупом Корделии и его смерть – звучит заключительный фрагмент *Allegro maestoso* с «укрупнённой» темой Лира, поданной в

ритмическом увеличении и мощном звучании оркестрового *tutti*.

«Шекспир не будет Шекспиром, если театр оставит победу за злодейством, если герой уйдёт со сцены... побеждённым и одиноким», – пишет замечательный историк театра Г.Н. Бояджиев [6, с. 123]. Но этого нет и в спектакле с балакиревской музыкой.

Создавая Лира, композитор, похоже, «предслышал» и свою нелёгкую судьбу, оказавшись после всех свершённых им с таким бескорыстием и отвагой могучих дел «непонятым и оттолкнутым» отдельными учениками, влиятельными современниками и потомками... Остался несломлен и Балакирев. Победа его духа – в многоликом творчестве, в том числе и в обращении к теме «Лира», в глубоком постижении шекспировской мысли. Прочитанная Балакиревым трагедия открыла новый этап в музыкальной Шекспириане, став первенцем у истоков отдельного русла русской классической музыки, которое вскоре пополнят произведения Чайковского, а позднее – Прокофьева, Шостаковича, Шебалина, Слонимского...

Параллельно с работой над «Лиром» Балакирев искал сюжет для оперы, а наряду с ним – тип *его* оперы. Боготворя Глинку, композитор не хотел его повторять. Трагедия – вот что влекло Балакирева. Неслучайно в чередё его оперных замыслов одной из первых оказалась шекспировская пьеса «Ромео и Джульетта». Однако Балакирев и сам не хотел повторяться, а потому, увлечшись «Лиром», отказался от «Ромео» и возобновил поиски<sup>5</sup>. Хотя не был забыт и во многом разработанный замысел, позднее передоверенный Чайковскому.

В поле зрения Балакирева находилась и современная драматургия: особо востребованными им оказались пьесы Л.А. Мея. Его «Псковитянку» композитор адресовал



Римскому-Корсакову, «Царскую невесту» – Бородину. Однако последний, написав несколько хоров, от предложенного сюжета отказался. Хоры же вошли в оперу «Князь Игорь», одним из источников либретто которого стало «Слово о полку Игореве», переложенное Меем былинным стихом.

Заинтересовала Балакирева и «Сервилия» Мея, о чём «проговаривается» библиоотека композитора. Так, в журнале «Музыкальный и театральный вестник» (1856, № 19. 13 мая) на 1-й странице в верхнем поле Балакирев оставил запись: «Отеч. Записки», и ниже: «1854 г. Май Сервилия 5 акт. Мей»<sup>6</sup>. Иными словами, и об этом сюжете из эпохи античности могла идти речь на собраниях кучкистов. Очевидно, что «Сервилию» в качестве либретто оперы Балакирев рекомендовал Кюи, но тот от предложения отказался. Неслучайно в письме Балакиреву от 17 июля 1856 года Кюи приводит краткое содержание другого либретто по повести Марлинского (псевдоним А.А. Бестужева), указывая в сноске: «Я очень рад, что мой изверг (речь идёт о герое по имени Мей. – Т. З.) – однофамилец с нелепым автором нелепой “Сервилии”. Это моя месть вам» [12, с. 34]. Иными словами, античная тематика, присутствовавшая в русской литературе тех лет в качестве периферийной, оказалась в поле зрения Балакирева и его учеников. Не осталась без внимания кучкистов и «Сервилия». Спустя годы к ней обратится Римский-Корсаков, когда античная тема уверенно войдёт в проблематику искусства рубежа веков. Сюжет его оперы по драме Мея составит некую петербургскую параллель античному сюжету «Орестеи» Тапеева – представителя московской школы. Кроме того, Римский-Корсаков не только переделает «Псковитянку», напишет музыку к этой драме, но воспользуется и другими сочинениями Мея, положив их в основу либретто опер «Боярыня Вера Ше-

лога» и «Царская невеста». Сотрудничать с Меем-либреттистом собирался и Балакирев, но из их альянса ничего не вышло: литератор только забирал «авансы», так и не представив каких-либо материалов для будущей оперы.

Повышенный интерес Балакирева к фольклору диктовало время второй половины XIX столетия, отмеченное бурным ростом национального самосознания по всей Европе. Композитор с его Новой русской школой словно оказался в эпицентре этих исканий, ибо устремления к новой образности нуждались в опоре на новый язык. В 1860 году, накануне отмены крепостного права, когда Россия бурлила в ожидании перемен, Балакирев вместе с поэтом Н.Ф. Щербиной отправился в путешествие по Волге. Композитора интересовал не городской фольклор, а древний, сохранённый в русской глухомани. Тревожное время определило и выбор им народных певцов – бурлаков: вот он, народ-герой, в котором таятся силы потайные! Доведённый до крайности, он способен поднять «закипающую волну» (А.И. Герцен) народного бунта, всё сметающую на своем пути! Со всей силой это обнажилось в финальной песне сборника «Эй, ухнем!», впервые записанной Балакиревым.

Выбор им прибрежных территорий Волги, вероятно, имел и другое значение: земли эти, не обследованные фольклористами, были более всего близки композитору – уроженцу Нижнего Новгорода. Песни волжских «рыбарей» он слышал с детства. Теперь Балакирев решил углубить свои знания фольклора, погрузившись в родную песенную стихию, и обогатить этой «живой водой» музыку нового стилевого направления. Вечно юная поэзия фольклора – таков, в глазах Балакирева, источник композиторского новаторства. В этих напевах он сумел разглядеть

творческий гений народа, создавшего за многовековую историю свою систему музыкального мышления, не схожую с западноевропейской. В её основе – монодия, отличающаяся самоценностью каждого тона. Данный принцип определяет склад обработок, выполненных Балакиревым, которому принадлежит «приоритет **открытия...** закономерностей русского народного мелоса не только в тематическом, но и в логическом плане – в плане его особой, монодийной ладоинтонационной природы» [5, с. 403]. Недаром о редкой глубине постижения им народно-песенного искусства Чайковский писал Л.Н. Толстому [15, с. 213].

Выпущенный композитором по итогам путешествия Сборник обработок русских народных песен (1866) стал неким рубежом в развитии отечественной культуры. Дело не только в том, что практически все мелодии из сборника были разобраны на цитаты, а ощущение монодийной природы народного мелоса позволило Балакиреву перевести на более высокую ступень искусство обработки напевов. Был сделан важный шаг к обновлению ладогармонического языка русской музыки.

В этом процессе важную роль сыграла не только поездка композитора по Волге. Внимание Балакирева привлекал *фольклор разных народов*. Музыкант помнил наказ Глинки, которому путешествия по Кавказу, Испании помогли открыть новые горизонты в творчестве. Балакирев и сам мечтал побывать сначала на Кавказе, потом – в Испании, Персии, Турции. Однако поездки эти не сбылись.

Возможность перенестись в чужие края вместе с героями любимых писателей музыканту дарила и русская литература, где со времён Пушкина утвердилась тема Кавказа. К ней сразу обращаются кучкисты, тогда ещё малочисленные. В 1857–1858 годах Кюи пишет оперу «Кавказский плен-

ник», в основу либретто которой легла одноимённая пушкинская поэма. Причём за созданием и музыки, и либретто наблюдал Балакирев, потому и сохранил рукописный вариант либретто В.А. Крылова в своей библиотеке, который удалось обнаружить<sup>7</sup>. Кавказ, поначалу воображаемый, завладел и самим главой кружка. Опираясь на стихи Лермонтова, композитор обогащает восточной тематикой свою камерно-вокальную лирику. Такова героическая Песня Селима (из поэмы «Исмаил-Бей», 1858), фантастичная Песня золотой рыбки (из поэмы «Мцыри», 1860). Причём композитор и рисует Кавказ таким, каким запечатлел его Лермонтов. Тем более Балакиреву хотелось увидеть «погибельный», по его определению, край воочию. «Погибельный» – скорее всего потому, что композитор заранее предвкушает эту волнующую встречу и страшится, боясь разочароваться в своих представлениях, окрашенных в лермонтовские тона. Но приехав на Кавказ, Балакирев поражён сходству воображаемых картин с реальностью, а потому, перепроверя себя, ещё раз перечитывает «все» Лермонтова, о чём восторженно сообщает В.В. Стасову [1, с. 188]. Новая природа и новые люди захватили Балакирева целиком. Влюблённость в Кавказ позволила ему чутко проникнуть в фольклор народов этого края и как будто «из первых рук» донести его красоты до учеников, щедро распахивая перед ними новые области творчества. «Какое громадное и важное воспитательное значение для нас всех имел энергичный юный Балакирев, только что вернувшийся с Кавказа и игравший нам слышанные им там восточные песенки!.. – восклицал Римский-Корсаков. – Эти новые звуки для нас в то время являлись своего рода откровением, *мы все буквально переродились* (выделено мной – Т.З.)» [16, с. 111]. Благодаря Балакиреву темы и образы Вос-



тока, причём Востока реального, стали одними из ведущих в творчестве кучкистов. Подчеркнём: в многообразии избираемых ими сюжетов отчётливо прослеживаются две тенденции: *творческая мысль балакиревых то кружит в границах России, то устремляется далеко за её пределы.*

Для самого Балакирева восточная тема навсегда осталась связанной преимущественно с Кавказом. Первым произведением, написанным после поездок 1862–1863 годов и навеянными ими, оказалась «Грузинская песня» на пушкинские стихи «Не пой, красавица», тоже рождённые Кавказом. Однако Балакирев далек от подражания глинкинскому романсу на тот же текст. У Балакирева песня эта сродни оперной сцене: неслучайно первоначально она была написана для голоса в сопровождении оркестра. Композитор разворачивает здесь целую поэму, сгущая драматические краски – в духе Лермонтова.

Лермонтовские образы увлекли композитора настолько, что он собрался по мотивам произведений поэта написать симфонические произведения. Примечателен балакиревский выбор героев. В их число не вошёл Печорин, ибо, по мнению композитора, в роли героя его сменил тургеневский Базаров. Не привлёк лермонтовский «Демон», которого композитор «вышучивал» в беседах с К.Н. Черновым [25, с. 25]. Пламенный Мцыри, чья драматичная судьба привела к гибели, но не сломила его стремления к свободе – вот кто завладел воображением Балакирева. Однако замысел симфонии «Мцыри» (1861) остался неосуществлённым, вероятно потому, что со временем уже не вмещал мысли композитора о драматичности жизни. Средоточием их стала симфоническая поэма «Тамара» (1882), написанная по одноимённому стихотворению Лермонтова. Представленная в Париже, поэма эта вызвала вос-

хищение французских музыкантов, в том числе – К. Дебюсси.

Образы Кавказа, дарившие Балакиреву особую свободу творчества, подтолкнули его к созданию фантазии – пламенного «Исламея» (1869). Вместе с ним в мировую музыку вошёл новый тембральный образ «восточного» фортепиано, одновременно знаменовавший и высшую ступень трансцендентной виртуозности.

Кавказ опосредованно помог композитору и в решении другой капитальной задачи: в создании симфонии нового типа, получившей название эпической. Неудачи Глинки, не осуществившего мечту о симфонии, построенной не по немецким схемам, лишь подстёгивали настойчивость Балакирева, искавшего ключи к отечественной трактовке жанра. Не стал примером и А.Г. Рубинштейн с его сонатами и симфониями, хотя Балакирев-дирижёр включал его симфонию «Океан» в свои программы. Новый подход главе кружка подсказал фольклор, где на первом плане – постоянные вариационно-вариантные превращения мелодий. В симфонической музыке данный принцип преобразования тематического материала многократно усиливался благодаря свежему ладогармоническому языку, разнообразным тембровым краскам. Это позволяло рисовать в симфонии объёмную, стереофоническую картину мира, где органично переплетались русское и восточное начала, так органично живописавшие евразийский мир Руси-России с её завораживающим окраинным Кавказом. Балакирев словно воплотил в звуках высказанную много позже мысль Бердяева: «...В России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории – Восток и Запад. Русский народ есть не чисто европейский и не чисто азиатский народ. Россия есть целая часть света, огромный Восток-Запад, она соединяет два мира. И всегда



в русской душе боролись два начала, восточное и западное» [4, с. 30]. В таком духе была задумана Балакиревым «Русская симфония». Потом её масштабный замысел трансформировался и перетёк в целый ряд его симфонических сочинений, включая Первую и Вторую симфонии, начатые и во многом сочинённые уже в 1860-е годы. Их фрагменты Балакирев неоднократно играл своим ученикам. В результате его незавершённые произведения *вливали* на создававшиеся кучкистами симфонические опусы.

На пути музыкального «евразийства» ярче всех балакиревские идеи развил Бородин. Недаром его Вторая, «Богатырская», симфония обрела такую популярность. «Можно, не побывав в России, получить представление о стране и народе, слушая эту музыку», – так отозвался о симфонии известный немецкий дирижёр Ф. Вейнгартнер [19, с. 601]. Неподражаемый Восток Бородина навеян, как и у Балакирева, жизнью Руси-России.

В музыке композитора оживают разные эпохи её истории. С современными событиями – присоединением Средней Азии к России в 1860–1870-х годах – связана симфоническая картина «В Средней Азии». Напротив, к «делам давно минувших дней» обращена опера «Князь Игорь», включающая Половецкие пляски с их искромётными ладогармоническими и тембровыми красками, разогретыми вихрем кипящих ритмов. Не сродни ли они фрагментам балакиревской «Жарптицы»? В исполнении учителя отрывки оперы, «преимущественно сочинённые на восточные темы» [16, с. 57], остались незабываемы.

Подчеркнём важное: в трактовке восточной тематики балакиревцы не замыкались в границах России, по-своему откликаясь на другие культурные тенденции тех лет. Так, в середине XIX века заявила

о себе русская научная арабистика, высоко оценённая учёными-арабистами всего мира. Эта сфера привлекла и отечественных литераторов. Арабистом был Н.Г. Чернышевский, арабский язык изучал в Казанском университете Л.Н. Толстой.

Кажется, с расцветом научной арабистики в России расцвела и «арабистика» музыкальная. Её основатель – великий Глинка с «Русланом», одним из номеров которого стал Арабский танец. Следующий шедевр – Персидские песни А.Г. Рубинштейна на слова Мирзы Шафи. Недаром ими восхищались кучкисты, продолжившие освоение «арабских земель», вдохновляясь сюжетами из литературы. Первым из кружка опять оказался Балакирев, запечатлевший арабскую Испанию в Увертюре на тему испанского марша, за вещанную ему Глинкой.

Не обошлось без творческих пересечений главы Новой русской школы «с блестящим когда-то бароном Брамбеусом – арабистом Сенковским, которым зачитывалась вся Россия» [10, с. 213]. Похоже, зачитывался им и Балакирев, включивший сочинения О.И. Сенковского в своё собрание. Сказка Сенковского, к сюжету которой, «по мысли Балакирева и Мусоргского» [16, с. 74], обратился Римский-Корсаков, легла в основу программы Второй симфонии «Антар», позднее переименованной в сюиту. По мотивам сборника арабских сказок «Тысяча и одна ночь» Римский-Корсаков создал свою сказочную сюиту «Шехеразада». Пленителен Танец персидок в «Хованщине» Мусоргского, интонационно перекликающийся со страницами «Демона» А.Г. Рубинштейна.

Ещё одно важное обретение: после поездок на Кавказ в произведениях Балакирева и его учеников сложился ладогармонический язык послеглинкинской классики, включивший не только диатонику, но и пряную восточную хроматику. Была



сформирована сложнολадовая гармония, востребованная в музыке XX и XXI столетий. Она питала тот реальный Восток, который в музыке едва ли не каждого отечественного композитора засверкал своими неподражаемыми красками.

Однако не только фольклор служил опорой музыкантам Новой русской школы в их стилистических исканиях. Балакирев вновь первым из кучкистов обратился к сфере церковно-певческого искусства. Декларируемый атеизм не мешал ему бывать в храмах, чутко вдумываться и вслушиваться в древние обиходные напевы. К этому подталкивали и научные работы Стасова, В.Ф. Одоевского. Первым опытом в данной сфере стало песнопение «Со святыми упокой» (1859), вызванное внезапной смертью друга. Сочинённая Балакиревым тема в духе знаменного распева

должна была лечь в основу новаторского русского Реквиема (1861), оставшегося неоконченным. Тогда же возник и замысел Ми-бемоль мажорного фортепианного концерта, вторая часть которого тоже строилась на данной теме и стала «реквиемом» Балакирева по себе<sup>8</sup>. На рубеже 1860–1870-х годов Балакирев взялся за грандиозный проект обновления Обихода<sup>9</sup>. Пришла пора ему погрузиться в стиливую сокровищницу, доставшуюся от предков...

Всё это подводит к мысли: Балакирев на редкость отчётливо провидел будущее, ту жизнь, что необходима России, и всей своей многогранной деятельностью отважно шёл к новым свершениям. Вот почему в истории русской музыки он стал ключевой фигурой: недаром из 1860-х годов потянулась балакиревская слава.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Рукописный отдел Института Русской литературы и искусств (РО ИРЛИ), ф. 162 (М. А. Балакирев), оп. 1, ед. хр. 58. Л. 1.

<sup>2</sup> Рукописный отдел Института Русской литературы и искусств (РО ИРЛИ), ф. 162 (М. А. Балакирев), оп. 1, ед. хр. 58. Л. 2.

<sup>3</sup> Композитор перефразирует слова Лира из II действия трагедии, сцена 4.

<sup>4</sup> В первой редакции музыка к трагедии «Король Лир» издана не была. Первое исполнение состоялось 23 апреля 1864 года в концерте, посвященном 300-летию Шекспира.

<sup>5</sup> Этот во многом разработанный замысел позднее был передоверен Чайковскому.

<sup>6</sup> Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (далее ОР РНБ), ф. 41 (М. А. Балакирев), оп. 1, ед. хр. 1562 (Музыкальный и театральный вестник. 1856, 1 апреля, № 14 и 13 мая, № 19). Л. 12 (Цит. впервые).

<sup>7</sup> ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1904. 90 л. (5 л. чист.).

<sup>8</sup> Финал концерта по эскизам Балакирева дописал С.М. Ляпунов.

<sup>9</sup> Подробнее об этом см.: [8, с. 159–258].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балакирев М.А., Стасов В.В. Переписка. В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1970. 488 с.
2. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя [On the Russian Story and the Stories of Mr. Gogol] // Полн. собр. соч. В 3 т. Т. 1. М.: ОГИЗ Гослитиздат, 1948. С. 100–148.
3. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. V. Статьи и рецензии. М.: АН СССР, 1954. 863 с.
4. Бердяев Н.А. Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. 318 с.

5. Бершадская Т.С. Обработки М.А. Балакирева и звуковысотная система русской песни // М.А. Балакирев. Личность. Традиции. Современники / ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2004. С. 96–104.
6. Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. 2-е изд. М.: Просвещение, 1981. 336 с.
7. Зайцева Т.А. М.А. Балакирев: Истоки. СПб.: Сударыня, 2000. 436 с.
8. Зайцева Т.А. Историческая ретроспектива Руси и перспектива России в творчестве М.А. Балакирева // Тысячелетие почитания святого равноапостольного князя Владимира: коллективное исследование / сост. и отв. ред. Н.С. Серегина. СПб.: Петрополис, 2016. С. 181–186.
9. Зайцева Т.А. Сокровища России: Духовная музыка М.А. Балакирева. М.: Музыка, 2013. 384 с.
10. Крачковский И.Ю. Над арабскими рукописями: Листки воспоминаний о книгах и людях. 4-е изд. М.: Наука, 1965. 232 с.
11. Кюи Ц.А. Избр. статьи / сост. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. 690 с.
12. Кюи Ц.А. Избр. письма / сост. И.Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
13. М.А. Балакирев. Воспоминания и письма / ред. кол. Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова, Э.Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз. 1962. 479 с.
14. М.А. Балакирев. Исследования и статьи / ред. кол. Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова, Э.Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз, 1961. 446 с.
15. М.А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А.С. Ляпунова, Э.Э. Язовицкая; ред. кол.: А.С. Ляпунова, Ю.А. Кремлев, Э.Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музыка, 1967. 599 с.
16. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. 440 с.
17. Серов А.Н. Критические статьи. В 4 т. Т. IV: 1864–1871 гг. СПб.: Тип. деп. уделов., 1895. С. 1569–2181.
18. Стасов В.В. Статьи о музыке. В 5 вып. Вып. 3: 1880–1886. [Б. м.]: [Б. и.], 1977. 354 с.
19. Финдейзен Н.Ф. Феликс Вейнгартнер, как симфонист // РМГ. 1898. № 5–6. С. 601.
20. Чернов К.Н. Милий Алексеевич Балакирев (По воспоминаниям и письмам) // Музыкальная летопись. Статьи и материалы / под ред. А.Н. Римского-Корсакова. Сб. 3-й. Л.; М.: Мысль, 1925. С. 5–74.
21. Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8 т. Т. 4. М.: Искусство, 1959. 652 с.
22. Шекспир В. Сонеты / пер. С.Я. Маршака. СПб.: Скорина, 1992. [Без указ. с.].

*Об авторе:*

**Зайцева Татьяна Андреевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, Санкт-Петербургская государственная консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (190068, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-8971-7558**, [vonhase@mail.ru](mailto:vonhase@mail.ru)

## REFERENCES

1. Balakirev M.A., Stasov V.V. *Perepiska. V 2 tomakh. Tom 1* [Correspondence. In 2 volumes. Volume 1]. Moscow: Muzyka, 1970. 488 p.
2. Belinskiy V.G. O russkoy povesti i povestyakh g. Gogolya [On the Russian Story and the Stories of Mr. Gogol]. *Polnoe sobranie sochineniy. V 3 tomakh. Tom 1* [Complete Works. In 3 volumes. Volume 1]. Moscow: OGIZ Goslitizdat, 1948. pp. 100–148.



3. Belinskiy V.G. *Polnoe sobranie sochineniy. V 13 tomakh. Tom V. Stat'i i retsenzii* [Full Collection Op. In 13 Volumes. Volume V. Articles and Reviews]. Moscow: AN USSR, 1954. 863 p.
4. Berdyaev N.A. *Russkaya ideya* [Russian Idea]. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2008. 318 p.
5. Bershadskaya T.S. Obrabotki M.A. Balakireva i zvukovysotnaya sistema russkoy pesni [Arranged by M.A. Balakirev and the pitch system of the Russian song]. M.A. Balakirev. *Lichnost'. Traditsii. Sovremenniki* [M.A. Balakirev. Personality. Traditions. Contemporaries]. Editor-compiler T.A. Zaitsev. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2004, pp. 96–104.
6. Boyadzhiev G.N. *Ot Sofokla do Brekhtha za sorok teatral'nykh vecherov* [From Sophocles to Brecht in Forty Theatrical Evenings]. 2nd edition. Moscow: Prosveshchenie, 1981. 336 p.
7. Zaytseva T.A. *M.A. Balakirev: Istoki* [M.A. Balakirev: Origins]. St. Petersburg: Sudarynya, 2000. 436 p.
8. Zaytseva T.A. Istoricheskaya retrospektiva Rusi i perspektiva Rossii v tvorchestve M.A. Balakireva [Historical Retrospective of Russia and the Perspective of Russia in the Works of M.A. Balakireva]. *Tysyacheletie pochitaniya svyatogo ravnoapostol'nogo knyazya Vladimira: kollektivnoe issledovanie* [Millennium of Veneration of the Holy Equal-to-the-Apostles Prince Vladimir: Collective Research]. Compilation and editor-in-chief N.S. Seregin. St. Petersburg: Petropolis, 2016, pp. 181–186.
9. Zaytseva T.A. Sokrovishcha Rossii: Dukhovnaya muzyka M.A. Balakireva [Treasures of Russia: Sacred Music by M.A. Balakireva]. Moscow: Muzyka, 2013. 384 p.
10. Krachkovskiy I.Yu. *Nad arabskimi rukopisyami: Listki vospominaniy o knigakh i lyudyakh* [Above Arabic Manuscripts: Leaves of Memories of Books and People]. 4th edition. Moscow: Nauka, 1965. 232 p.
11. Kyui Ts.A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Compiled by I.L. Gusin. Leningrad: Muzgiz, 1952, pp. 376–378.
12. Kyui Ts.A. *Izbrannye pis'ma* [Selected letters]. Compiled by I.L. Gusin. Leningrad: Muzgiz, 1955. 754 p.
13. *M.A. Balakirev. Vospominaniya i pis'ma* [M.A. Balakirev. Memories and Letters]. Editorial Board: Yu.A. Kremlev, A.S. Lyapunova, E.L. Freed (executive editor). Leningrad: Muzgiz. 1962. 479 p.
14. *M.A. Balakirev. Issledovaniya i stat'i* [M.A. Balakirev. Research and Articles]. Editorial Board: Yu.A. Kremlev, A.S. Lyapunova, E.L. Freed (executive editor). Leningrad: Muzgiz, 1961. 446 p.
15. *M.A. Balakirev. Letopis' zhizni i tvorchestva* [M.A. Balakirev. Chronicle of Life and Creativity]. Compiled by A.S. Lyapunov, E.E. Yazovitskaya; editorial board: A.S. Lyapunova, Yu.A. Kremlin, E.L. Freed (executive editor). Leningrad: Muzyka, 1967. 599 p.
16. Rimskiy-Korsakov N.A. *Letopis' moyey muzykal'noy zhizni* [Chronicle of My Musical Life]. 9th edition. Moscow: Muzyka, 1982. 440 p.
17. Serov A.N. *Kriticheskie stat'i. V 4 tomakh. Tom IV: 1864–1871 goda* [Critical Articles. In 4 Volumes. Volume IV: 1864–1871]. St. Petersburg: Tip. dep. udelov., 1895, pp. 1569–2181.
18. Stasov V.V. *Stat'i o muzyke. V 5 vypuskakh. Vypusk 3: 1880–1886* [Articles About Music. In 5 Issues. Issue 3: 1880–1886]. [Without a place]: [Bez izdatel'stva], 1977. 354 p.
19. Findeyzen N.F. Feliks Veyngartner, kak simfonist [Felix Weingartner as a Symphonist]. *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1898. No. 5–6, pp. 601.
20. Chernov K.N. Miliy Alekseevich Balakirev (Po vospominaniyam i pis'mam) [Miliy Alekseevich Balakirev (From Memoirs And Letters)]. *Muzykal'naya letopis'. Stat'i i materialy*

[Musical Chronicle. Articles and Materials]. Edited by A.N. Rimsky-Korsakov. Collection of the 3rd. Leningrad; Moscow: Mysl', 1925, pp. 5–74.

21. Shekspir U. *Polnoe sobranie sochineniy. V 8 tomakh. Tom 4* [Complete Works. In 8 volumes. Volume 4]. Moscow: Iskusstvo, 1959. 652 p.

22. Shekspir V. Sonety [Sonnets]. Translation by S.Ya. Marshak. St. Petersburg: Skorina, 1992. [Bez ukazaniya stranits].

*About the author:*

**Tatyana A. Zaitseva**, DrSci (Arts), Professor at the General Piano Course and Teaching Methods Department, St.Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (190068, St.Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-8971-7558**, vonhase@mail.ru



**А. Л. МАКАРОВА**

*Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского  
г. Екатеринбург, Россия  
ORCID: 0000-0001-6083-0856*

## **«Немецкая песенка» из «Детского альбома» П.И. Чайковского в австро-немецком контексте**

В статье рассматриваются некоторые аспекты диалога Чайковского с австро-немецкой музыкальной традицией, затрагивается проблема культурных стереотипов, влияющих на идентификацию «чужого» и самоидентификацию «своего». Для определения их роли в межкультурной коммуникации обозначаются несколько уровней биографического, творческого, музыкально-теоретического и социокультурного взаимодействия Чайковского с австро-немецкой традицией. Наряду с анализом лейпцигского издания «Немецкой песенки» и обзором биографических и творческих пересечений Чайковского с австро-немецкой культурой, задачей статьи является фиксация несовпадения культурных кодов. Несовпадение повлекло за собой последствия для европейской рецепции музыки Чайковского и для контакта композитора с европейскими музыкантами-современниками. Жанрово-интонационный комплекс «Немецкой песенки», а также высказывания композитора о Бахе, Генделе, Глюке, Гайдне, Моцарте, Бетховене и Шуберте показывают, что Чайковский воспринимал австрийскую и немецкую музыку в рамках единой культурно-географической общности. «Исправление» этого культурного стереотипа стало возможной причиной, по которой немецкий композитор Ф.Й. Бройер переименовал «Немецкую песенку» в «Тирольский танец» в аккордеонном переложении для лейпцигского издания 1944 года.

Другая сторона диалога – отношение австро-немецких музыкантов к творчеству Чайковского, которое эволюционировало от высокомерного отрицания (рецензия Э.Ганслика на Скрипичный концерт) к восторженному приятию (концертные проекты Чайковского 1890-х годов по приглашению венских музыкантов). Срыв участия Чайковского в Венской международной выставке 1892 года стал следствием несовпадения стереотипов социокультурного «этикета», из-за чего композитор лишился прижизненного творческого триумфа в Вене. В заключение ставится вопрос о последующем влиянии музыки Чайковского на австрийских (или австро-немецких) композиторов рубежа XIX–XX веков, а также о роли культурных стереотипов в этом процессе.

**Ключевые слова:** Чайковский, «Немецкая песенка», австро-немецкая культура, межкультурные взаимодействия, йодль, «моцартианство», Вена, Э. Ганслик, Э. Штраус.

*Для цитирования / For citation:* Макарова А.Л.. «Немецкая песенка» из «Детского альбома» П.И. Чайковского в австро-немецком контексте // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 93–102 DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.093-102

ANTONINA L. MAKAROVA

*Urals State M.P. Mussorgsky Conservatoire, Ekaterinburg, Russia*

ORCID: 0000-0001-6083-0856

## "German Song" from Tchaikovsky's "Children's Album" in the Austro-German Context

The article analyzes some aspects of Tchaikovsky's dialogue with the Austrian and German musical tradition, touching upon the problem of those cultural stereotypes which exert their influence upon someone's identification of 'another's' and his/her self-identification as 'his/ her own'. To determine their role in the intercultural communication, it singles out several levels of the biographical, creative, musical-theoretical and socio-cultural interaction between Peter I. Tchaikovsky and the Austrian and German tradition. Along with the analysis of *The German Song's* Leipzig edition and with the digest of Tchaikovsky's biographical and creative intersection with the Austrian and German culture, the task of the article is to fix a lack of coincidence of the cultural codes. The result of this lack is a number of consequences important for the European reception of Tchaikovsky's music as well as for the composer's contacts with his contemporary European musicians. The genre and intonational complex of *The German Song*, given together with the author's appraisal of Bach, Händel, Glück, Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert, show that Tchaikovsky perceived Austrian and German music within the framework of one and the same cultural and geographical community. The "correction" of this cultural stereotype became an eventual reason because of which the German composer F.J. Bräuer renamed *The German Song into The Tyrolian Dance* in accordion arrangement for the version edited in Leipzig in 1944.

The other side of the dialogue was the Austrian and German musicians' attitude towards Tchaikovsky's creative work, which had undergone a certain evolution from an arrogant negation (Edward Hanslik's review of *The Violin Concert*) to an enthusiastic acceptance (Tchaikovsky's concert projects of the 1890-es when he was invited by the Vienna City musicians). Tchaikovsky's failure to take part in Vienna International 1892 Exhibition became the consequence of the lack of coincidence between the socio-cultural etiquette "stereotypes" because of which the composer was bereft of a life-time creative triumph in Vienna.

In conclusion the article considers the matter of subsequent influence of music by Tchaikovsky on Austrian or Austrian-German composers at the turn of the 19-20th centuries, as well as the role of cultural stereotypes in this process.

**Keywords:** Tchaikovsky, "The German Song", the Austrian and German culture, cross-cultural interactions, Yodel, "Mozartianism", Vienna, Eduard Hanslik, Eduard Strauss.

Музыка Чайковского обрела широкую популярность за пределами России ещё при жизни композитора. На сегодняшний день существуют исследования, подробно освещающие бытование и восприятие его произведений в различных географических точках Европы

в разные временные периоды [15, 16, 18, 19]. Несмотря на общепризнанную интернациональность интонационного словаря Чайковского, его музыка, преломляясь в «чужом» культурном контексте, в Европе воспринималась и воспринимается несколько иначе, чем в России.



Цель данной статьи – рассмотрение некоторых аспектов диалога Чайковского с австро-немецкой музыкальной традицией. Взаимное отражение австро-немецкой музыки в пьесе из «Детского альбома» – это частный случай, который затрагивает проблему культурных стереотипов, влияющих на идентификацию «чужого» и самоидентификацию «своего». Для выявления их роли целесообразно рассмотреть несколько уровней биографического, творческого, музыкально-теоретического и социокультурного взаимодействия Чайковского с австро-немецкой культурой. Поэтому, наряду с анализом лейпцигского издания «Немецкой песенки», значимой задачей является фиксация несовпадений культурных кодов, кодов, которые оказали воздействие как на рецепцию произведений Чайковского, так и на контакт самого композитора с европейскими музыкантами-современниками. Реконструкция культурных стереотипов, а также рассмотрение межкультурных взаимодействий сквозь их призму, на наш взгляд, способно стать актуальным методологическим ракурсом для развития темы «Чайковский и австро-немецкая музыка».

Начальным импульсом для размышлений на данную тему послужило знакомство с Переложением для аккордеона двух пьес из «Детского альбома» («Итальянской песенки» и «Немецкой песенки», Рис. 1).

Переложение было сделано немецким композитором Францем Йозефом Бройером, причём «Немецкая песенка» была им переименована в «Тирольский танец». Нидерландский исследователь Ronald de Vet, автор статьи об этом издании, поставил вопрос о причинах смены названия и указал, что Бройер предпослал пьесе ещё и жанровое наименование «Лендлер», в связи с чем было бы логично назвать пьесу из «Детского альбома» «австрийский танец» [20, S. 109]. Чайковский же, как известно, не выставлял никаких до-



Рис. 1. Переложение для аккордеона Ф.Й. Бройера (Franz Josef Breuer, 1914–1996) 1944 года [14].

полнительных жанровых обозначений (Рис. 2).

Выскажем предположение: если Бройер посчитал необходимым подчеркнуть жанр лендлера с помощью напечатанного термина, то связь музыки с австрийским танцем представлялась ему очевидной и значимой для исполнителя-аккордеониста. Вероятно, поэтому Бройер и не мог назвать «песенкой» или «песней» музыку, которая однозначно воспринималась им как танец.

Почему всё же «тирольский», а не «австрийский» танец? Вслушиваясь в мелодию, можно обратить внимание на повторяющиеся восходящие скачки на септиму и сексту в 3, 4 и 7 тактах, из-за которых в пьесе Чайковского слышатся отголоски йодля. Наряду с этим, композитор во всей пьесе обходится повторением единственного автентического оборота Т–Д<sub>7</sub>–Т в Es-dur и простым периодом повторного



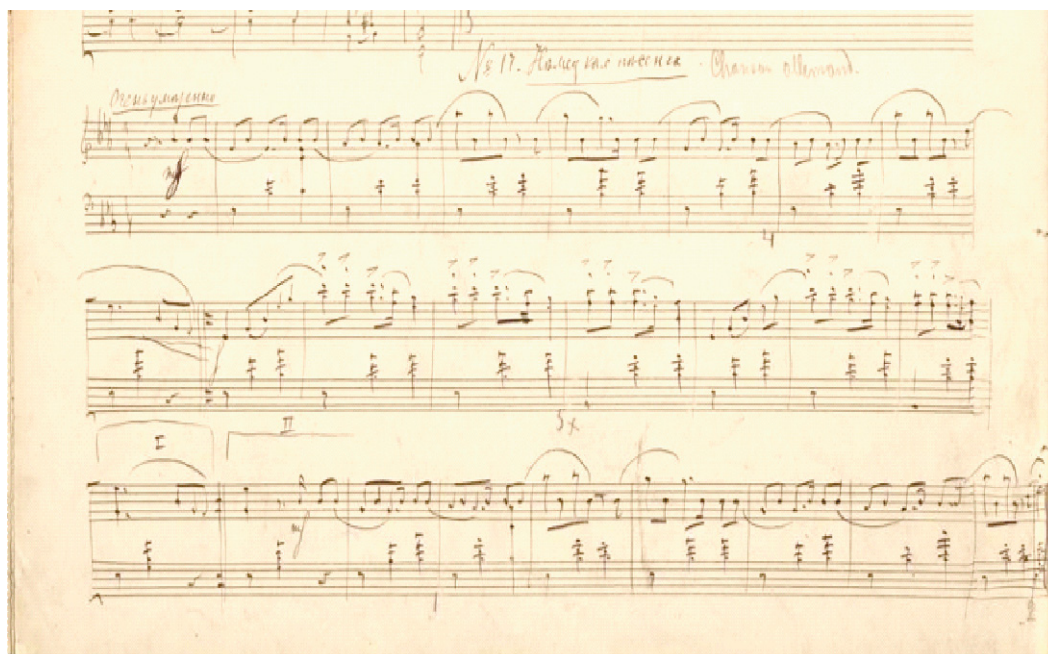


Рис. 2. «Немецкая песенка» (чистовая рукопись) [9].

строения в качестве структурной единицы формы. Такой экономный набор гармонических и формообразующих средств в сочетании с жанровыми признаками лендлера и йодля, вероятно, должны были представить юному пианисту звуковой облик немецкой культуры, какой она виделась Чайковскому – уравновешенно-добродушной, упорядоченной, рациональной, традиционно-классической. В фортепианном звучании эта рациональность и даже некоторое однообразие словно приглушают и энергетику лендлера, и аллюзии на ликование йодля в мелодии. Но исполнение пьесы на аккордеоне неожиданно усиливает колорит йодля, т. к. для этого вокального жанра, помимо повторения широких скачков из грудного в головной регистр, характерно преобладание автентических оборотов в мажоре и тембра аккордеона в инструментальном сопровождении – как единственного аккомпаниатора или в составе ансамбля<sup>1</sup>.

Немецкая музыкальная энциклопедия [17, S. 74–79] рассматривает йодль (Jodeln) скорее не как жанр, а как вокальную манеру с довольно широкой географией. По-

нятия, обозначающие «йодль» на других языках, существенно сужают территорию данного музыкального явления, локализуя его в пределах альпийской Швейцарии и Тироля: по-немецки «Jodeln»; по-английски «to yodel», «to sing in Swiss or Tyrolese style»; по-французски «jodler», «chanter à la tyrolienne» [17, S. 74].

Так интонационные аллюзии на йодль, высвеченные тембром аккордеона, приводят нас (как, вероятно, привели и Франца Бройера) в Тироль – регион в Альпах, включающий в себя федеральную землю Тироль в Австрии и провинцию Южный Тироль (или Больцано) в Италии [7, ст. 234], причем большая часть Тироля находится в Австрии.

Таким образом, те музыкальные черты, которые для Чайковского олицетворяли немецкую культуру, для Бройера оказались признаками австрийской. Возможно, поэтому немецкий композитор не смог назвать «Немецкой песенкой» музыку, которая звучит как австрийский танец с чертами тирольской – тоже австрийской! – фольклорной манеры пения. Культурный стереотип стал причиной расхождений



между **образом** немецкой музыки в пьесе Чайковского и *самоидентификацией* немецкой культуры в сознании её носителя.

Вместе с тем, высказывания Чайковского в дневнике 20 сентября 1886 года [2, с. 212–213] и в музыкально-критических статьях свидетельствуют о *маловероятности* разграничения им немецкой и австрийской традиций. Чайковский проводит линию преемственности между европейскими композиторами, а именно: Бах, Гендель, Глюк, Гайдн – это предшественники Моцарта, идеала красоты в музыке; рядом с Моцартом – великий Бетховен, субъективно менее близкий Чайковскому. Моцарт и Бетховен, в свою очередь, – это предшественники Шуберта [4, с. 437]. Мы видим, что в этой генеалогической цепочке австрийские композиторы идут в одном ряду с немецкими как представители единой культурно-исторической общности. Видимо, по этой причине Чайковский – в отличие от Бройера – не находил противоречия между названием «Немецкая песенка»

и признаками австрийских лендлера и йодля в музыке пьесы.

Вместе с тем, по одному произведению и приведённым теоретическим размышлениям Чайковского трудно судить о многообразии его творческого взаимодействия с австрийской музыкой. Рассмотрим факты, подтверждающие устойчивый интерес композитора к указанной культурной традиции.

\*\*\*

Наряду с отзывами Чайковского на концерты, о степени его знакомства с творчеством австрийских композиторов прошлого говорит и состав нотных изданий в клинской библиотеке композитора. (Табл. 1).

Восторженное преклонение Чайковского перед Моцартом целенаправленно выражено и в его творчестве. А. Климовицкий анализирует случаи «намеренного подражания» [3, с. 173] манере Моцарта, которые относятся к 1880–1890-м годам<sup>2</sup>. Кроме того, в 1875 году Чайковский осуществил эквиритмичный перевод и редакцию речитативов в «Свадьбе Фигаро», а в

**Таблица 1.** Музыка австрийских композиторов в личной библиотеке Чайковского (по каталогу библиотеки Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П.И. Чайковского в Клину [1, с. 215–278]).

Композитор	Произведения
<b>Й. Гайдн</b>	Детская симфония, Симфонии № 7–12, 16 струнных квартетов в серии Payne's Kleine Partitur–Ausgabe
<b>В.А. Моцарт</b>	Celebre Fantaisie en Fa mineur 9 дивертисментов для разных инстр. составов Оперы «Cosi fan tutte», «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта» Квартеты и квинтеты 10 квартетов, 1 трио и 6 квинтетов, 2 секстета в серии Payne's Kleine Partitur–Ausgabe Клавирные пьесы (менуэты, рондо и т.д.) Сонаты 72 тома Полного собрания сочинений Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe)
<b>Ф. Шуберт</b>	4 квартета, квинтет и октет в серии Payne's Kleine Partitur–Ausgabe Большая фантазия для оркестра Фантазия, анданте, менуэт и аллегретто для фп. «Лебединая песня» в переложении для фп.

1880-е годы, параллельно с «Моцартианой», писал о замысле сделать новый перевод «Дон Жуана» [3, с. 173–174].

Ещё один стилевой след австрийской культуры в творчестве Чайковского связан с областью бытового музицирования и атмосферой аристократического салона. Многочисленные вальсы – самостоятельные пьесы, части циклов фортепианных миниатюр, сюит и симфоний – предстают как многоликий символ праздника, беззаботного счастья или ностальгии по безмятежному поэтизированному бытию. В этом же русле находится и «Немецкая песенка» из «Детского альбома» с её опосредованными народно-танцевальными истоками, предназначенная для домашнего детского музицирования.

Была ли симпатия Чайковского к австрийской культуре взаимной? Для ответа на этот вопрос обратимся к диалогу *австрийских музыкантов* с Чайковским и его творчеством.

С 1855 по 1865 год постоянным дирижёром летних концертов в зале Павловского вокзала был Иоганн Штраус-сын, «король вальсов» [5, с. 28–29, 32]. В одном из павловских концертов в августе 1865 года Иоганн Штраус продирижировал «Характерными танцами» Чайковского, о чём последний сообщает в письме: «В первый раз играли в Павловске мои танцы, но афиши я увидел только вечером, когда ехать уже было поздно. Ларош был и остался ими очень доволен» [12, с. 66–67].

История непростых взаимоотношений Чайковского с Веной – столицей Австрии – началась с премьеры Скрипичного концерта в 1881 году и резко негативной рецензии Э. Ганслика, которую композитор цитирует в письме к фон Мекк от 15/27 декабря 1881 года: «Что касается Скрипичного концерта, то начало его сносно, но чем далее, тем хуже. В конце первой ча-

сти, говорит он, скрипка не играет, а ревет, кричит, рыкает. Andante тоже начинается удачно, но скоро переходит в изображение какого-то дикого русского праздника, где все пьяны, у всех лица грубые, отвратительные. “Какой-то писатель, – продолжает Ганслик, – выразился про одну картину, что она так реально отвратительна, что от неё воняет; слушая музыку г. Чайковского, мне пришло в голову, что бывает и вонючая музыка”» [11, с. 625]. Несмотря на это публичное оскорбление, Пётр Ильич намеревался включить Вену в своё концертное турне по Европе в декабре 1887–январе 1888 года, но из-за непрактичности своего концертного агента ему не пришлось знакомить венскую публику со своей музыкой, так как дата концерта в Вене совпала с концертом в Париже [10, с. 336–337].

Австрийский исследователь Л. Сундквист в своей статье показывает, что, наряду с недоброжелателями, композитор имел в Вене почитателей и пропагандистов своего творчества в лице пианиста Антона Доора (с 1869 года) [8, с. 95] и Альберта Гутмана – «владельца музыкального магазина, издателя симфоний Брукнера и концертного агента» [8, с. 97]. Последний сыграл заметную роль в организации музыкальной части Венской международной музыкально-театральной выставки 1892 года. Для неё Гутман сформировал специальный оркестр и от имени Выставочной комиссии направил приглашения выдающимся композиторам того времени<sup>3</sup>, в том числе и П.И. Чайковскому [8, с. 97]. Однако после генеральной репетиции за день до концерта, назначенного на 22 сентября 1892 года, Чайковский неожиданно покинул Вену [8, с. 102]. Мотивируя свой шаг, он писал Гутману: «Приехав сюда, я думал, что буду дирижировать оркестром в большом зале, предназначенном для музыкального торжества. Оказалось, что это – ресторанное помещение



для потребления пива и вина, а не музыки. Я на репетициях слишком страдал от этой мысли и не могу примириться с этим»<sup>4</sup>. (В письме брату Модесту от 7/19–10/22 сентября 1892 года Чайковский выражается жёстче: «в кабаке» [13, с. 164–165]).

Последний сюжет в романе Чайковского с Веной наметился 20 сентября/2 октября 1893 года, когда композитор получил письмо от директора Королевского венского оркестра Эдуарда Штрауса (брата Иоганна):

«Милостивый государь,

Как поклонник Ваших творений, из которых некоторые постоянно блистают в моей концертной программе, я беру на себя смелость спросить Вас, не будете ли Вы так добры продирижировать каким-либо из Ваших произведений для оркестра в одном из моих концертов ...; я убеждён, что это доставило бы великое удовольствие моей публике, а сами Вы имели бы большой успех» [6, с. 19]. После положительного ответа Чайковского Э. Штраус выразил свою горячую признательность в следующем – ещё более эмоциональном – письме от 29/17 октября 1893 года:

«Милостивый государь,

Шлю Вам тысячу благодарностей за согласие, которое доставляет мне истинное удовольствие. Прошу Вас выбрать число: это 18/6 февраля, или 25/13 февраля, или же 4 марта/ 20 февраля – как Вам удобнее.

Вы меня обяжете, если вышлете то произведение, которым желаете дирижировать, за две недели до своего приезда, чтобы я мог разучить его со своим оркестром и тем облегчить Вам репетиции.

Я в восторге от того, что смогу доставить своей аудитории такое удовольствие; не могу достаточно отблагодарить Вас за высказанное мне расположение.

Примите, сударь, уверение в моём совершенном уважении и сердечный привет преданного Вам

Эдуарда Штрауса» [6, с. 19–20].

К сожалению, венскому проекту не суждено было осуществиться из-за смерти композитора через 8 дней после второго письма Штрауса, но сам факт такого статусного приглашения, а также его возторженная и учтивая форма показывают, что музыкальная столица Европы в тот момент была готова отдать должное гениальной музыке Чайковского.

Возвращаясь к несостоявшемуся концерту композитора в Вене, отметим, что эпизод предполагаемого выступления Чайковского в ресторанном зале может восприниматься как очередное (после Ганслика) унижение композитора со стороны венских музыкальных кругов. Именно так увидел ситуацию и сам Чайковский. Но Альберт Гутман, приславший русскому композитору «лестное» и «убедительное» приглашение, принятое Чайковским «с благодарностью» [8, с. 99, 97], вероятно, не предвидел такой реакции. Л. Сундквист приводит сведения, что И. Брамс и Г. Бюлов, дирижируя подобными популярными концертами в Берлине, вполне мирились с такими порядками и в Вене. Кроме того, отчёт Гутмана свидетельствовал, что «сидящие за столами слушатели всегда вели себя образцово, и во время исполнения музыки в зале царил благоговейная тишина» [8, с. 103], а генеральную репетицию перед несостоявшимся концертом Чайковского публика вспоминала с восхищением<sup>5</sup>.

Таким образом, ситуация, вполне приемлемая для европейского музыканта, вызвала резкое неприятие у русского композитора, привыкшего к другой модели коммуникации между композитором, исполнителем и слушателем. Стереотипы социокультурного «этикета» – несовпадение в концертных нормах – помешали венским музыкантам ответить сердечной взаимностью на давнюю любовь Чайков-

ского к австро-немецкой музыкальной культуре.

Тем не менее письма Э. Штрауса и отзывы в венской прессе (см. Прим. 5) убедительно показывают: несмотря на аберрации Чайковского в представлениях об австрийском и немецком в пьесе из «Детского альбома», несмотря на казус отмены концерта в 1892 году по причинам ментального плана, венские музыканты и публика к 1890-м годам прониклись искренней симпатией

к творчеству русского композитора. Учитывая инициативные запросы венцев на музыку Чайковского незадолго до его смерти, возможно ли говорить о последующем влиянии его творчества на австрийских (или австро-немецких) композиторов рубежа XIX–XX веков? Какова роль культурных стереотипов в этом процессе? В поиске ответов на эти вопросы нам видятся дальнейшие перспективы в теме «Чайковский и австро-немецкая музыка».

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В этом можно убедиться, прослушав видео- и аудиозаписи современных мастеров йодля: Franzl Lang <https://www.youtube.com/watch?v=vQhqikWnQCU>; Тирольский йодль <https://www.youtube.com/watch?v=pgKvK-3-tpY>.

<sup>2</sup> 1880 – Серенада для струнного оркестра 1 часть; 1887 – Оркестровая сюита «Моцартиана»; 1890 – III картина «Пиковой дамы»; 1892 – «Щелкунчик» [3, с. 158–188].

<sup>3</sup> Наряду с Чайковским, были приглашены И. Брамс, М. Брух, А. Брукнер, Ж. Массне, А. Рубинштейн, К. Сен-Санс, П. Масканьи [8, с. 99].

<sup>4</sup> Цит. по [8, с. 102].

<sup>5</sup> Об этом свидетельствуют эпитеты из некрологов на смерть Чайковского в венской прессе: «чудесная сюита», «прекрасный» и «великий» фортепианный концерт [8, с. 102].

### ЛИТЕРАТУРА

1. Айнбиндер А.Г. Личная библиотека П.И. Чайковского как источник изучения его творческой биографии: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 389 с.
2. Дневники П.И. Чайковского. 1873–1891. М.; Л.: Музгиз, 1923. 294 с.
3. Климовицкий А.И. Пётр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. СПб.: Петрополис; РИИИ, 2015. 424 с.
4. Кремлёв Ю. Русская мысль о музыке. Очерки истории русской муз. критики и эстетики в XIX в. В 3 т. Т. 2: 1861–1880. Л.: Музгиз, 1958. 614 с.
5. Майлер Ф. Иоганн Штраус / перев. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1980. 104 с.
6. П.И. Чайковский и зарубежные музыканты. Избранные письма иностранных корреспондентов / сост. И. Алексеев. Л.: Музыка, 1970. 239 с.
7. Советская историческая энциклопедия. В 16 т. Т. 14. М.: Сов. энциклопедия, 1973. 1040 с.
8. Сундквист Л. Участие П.И. Чайковского в Венской международной музыкальной и театральной выставке: Новые факты о фортепианной пьесе «Страстное признание» и несостоявшемся концерте композитора в Вене // П.И. Чайковский. Забытое и новое: альманах. Вып. 3 / сост. П.Е. Вайдман, А.Г. Айнбиндер. М.: Театралис, 2015. С. 95–103.
9. Чайковский П.И. Детский альбом. 24 легких пьесы. Рукопись // Культура РФ. Чайковский: Открытый мир. – URL: <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/detskiy-albom-24-legkih-pesy> (05.09.2021).
10. Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. М: Музгиз, 1953. 438 с.
11. Чайковский П.И. – Н.Ф. фон Мекк. Переписка. В 4 т.: 1876–1890. Т. 3: 1879–1881 / сост., науч.-текстол. ред., коммент. П.Е. Вайдман. Челябинск: МРІ, 2010. 830 с.



12. Чайковский П.И. Письма к родным. Т. 1: 1850–1879. М.: Музгиз, 1940. 768 с.
13. Чайковский П.И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. XVI–Б. Письма 1892. М.: Музыка, 1979. 279 с.
14. Akkordeonmusik. Eine Auswahl beliebter Kompositionen zur Unterhaltung und für den Unterricht bearbeitet von Franz Josef Breuer. Heft 10. Leipzig: W. Ehrler, 1944. URL: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/selteneausgaben.htm> (05.09.2021).
15. Braun L. La Terre promise. Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. Čajkovskij Studien. Band 15. Mainz: Schott, 2014. 520 s.
16. Braun L. Mögen diese hübschen Lieder doch auch mit deutschen Worten erscheinen. Hans Schmidt und die Anfänge der Čajkovskij–Rezeption in Deutschland // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 2012. No. 19. URL: [http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/Mitt19Braun2.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/Mitt19Braun2.pdf) (05.09.2021).
17. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 7. München: Deutschen Taschenbuch Verlag; Kassel, Basel, London: Bärenreiter–Verlag, 1989. 1946 sp., XXIV s.
18. Feddersen P. Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation. Mainz. London: Schott, 2006. 307 s.
19. Glaab W. Peter Tschaikowsky. Der Komponist in Berlin. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2020. 232 s.
20. Vet R. de. Čajkovskijs «Tiroler Tanz» // Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen. 2016. No. 23. S. 109. URL: [http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/082128%20Mitt%202016%20Besprechungen%20Mitteilungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/082128%20Mitt%202016%20Besprechungen%20Mitteilungen.pdf) (05.09.2021).

*Об авторе:*

**Макарова Антонина Леонидовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (620075, Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0001-6083-0856**, [antonim1984@mail.ru](mailto:antonim1984@mail.ru)

## REFERENCES

1. Aynbinder A.G. *Lichnaya biblioteka P.I. Čaykovskogo kak istochnik izučeniya ego tvorcheskoy biografii: dissertatsiya ... kand. Iskusstvovedeniya* [Personal Library of P.I. Tchaikovsky as a Source for the Study of His Creative Biography: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2010. 389 p.
2. *Dnevniky P.I. Čaykovskogo. 1873–1891* [Diaries of P.I. Tchaikovsky. 1873–1891]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1923. 294 p.
3. Klimovitskiy A.I. *Petr Il'ich Čaykovskiy. Kul'turnye predchuvstviya. Kul'turnaya pamyat'. Kul'turnye vzaimodeystviya* [Peter Ilyich Tchaikovsky. Cultural Premonitions. Cultural Memory. Cultural Interactions]. St. Petersburg: Petropolis; RIII, 2015. 424 p.
4. Kremlev Yu. *Russkaya mysl' o muzyke. Oчерki istorii russkoy muz. Kritiki i estetiki v XIX v. V 3 tomakh. Tom 2: 1861–1880* [Russian Thought About Music. Essays on the History of Russian Muses. Criticism and Aesthetics in the 19th Century. In 3 volumes. Volume 2: 1861–1880]. Leningrad: Muzgiz, 1958. 614 p.
5. Mayler F. *Iogann Shtraust* [Johann Straust]. Translated from German by V.G. Schnittke. Moscow: Muzyka, 1980. 104 p.
6. *P.I. Čaykovskiy i zarubezhnye muzykanty. Izbrannye pis'ma inostrannykh korrespondentov* [P.I. Tchaikovsky and Foreign Musicians. Selected Letters of Foreign Correspondents]. Compiled by I. Alekseev. Leningrad: Muzyka, 1970. 239 p.
7. *Sovetskaya istoricheskaya entsiklopediya. V 16 tomakh. Tom 14* [Soviet Historical Encyclopedia. In 16 volumesю Volume 14]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1973. 1040 columns.

8. Sundkvist L. Uchastie P.I. Chaykovskogo v Venskoj mezhdunarodnoy muzykal'noy i teatral'noy vystavke: Novye fakty o fortepiannoy p'ese «Strastnoe priznanie» i nesostoyavshemsya kontserte kompozitora v Vene [Participation of P.I. Tchaikovsky at the Vienna International Music and Theater Exhibition: New Facts about the Piano Piece “Passionate Confession” and the composer’s failed concert in Vienna]. *P.I. Chaykovskiy. Zabytoe i novoe: al'manakh. Vypusk 3* [P.I. Tchaikovsky. Forgotten and New: Almanac. Issue 3]. Compiled by P.E. Weidman, A.G. Einbinder. Moscow: Teatralis, 2015, pp. 95–103.
9. Chaykovskiy P.I. Detskiy al'bom. 24 legkikh p'esy. Rukopis' [Children’s Album. 24 Easy Pieces. Manuscript]. *Kul'tura RF. Chaykovskiy: Otkrytyy mir* [Culture of the Russian Federation. Tchaikovsky: Open World]. – URL: <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/detskiy-albom-24-legkih-pesy> (05.09.2021).
10. Chaykovskiy P.I. *Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Musical Critical Articles]. Moscow: Muzgiz, 1953. 438 p.
11. *Chaykovskiy P.I. – N.F. von Meck. Perepiska. V 4 tomakh: 1876–1890. Tom 3: 1879–1881* [Tchaikovsky P.I. – N.F. von Meck. Correspondence. In 4 volumes: 1876-1890. Volume 3: 1879–1881]. Compilation, scientific and textual edition, comments by P.Ye. Weidman. Chelyabinsk: MPI, 2010. 830 p.
12. Chaykovskiy P.I. *Pis'ma k rodnym. Tom 1: 1850–1879* [Letters to Relatives. Volume 1: 1850–1879]. Moscow: Muzgiz, 1940. 768 p.
13. Chaykovskiy P.I. *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska. Tom XVI–B. Pis'ma 1892* [Full composition of writings. Literary works and correspondence. Volume XVI–B. Letters 1892]. Moscow: Muzyka, 1979. 279 s.
14. *Akkordeonmusik. Eine Auswahl beliebter Kompositionen zur Unterhaltung und für den Unterricht bearbeitet von Franz Josef Breuer. Heft 10.* Leipzig: W. Ehrler, 1944. URL: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/selteneausgaben.htm> (05.09.2021).
15. Braun L. *La Terre promise. Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs. Čajkovskij Studien. Band 15.* Mainz: Schott, 2014. 520 s.
16. Braun L. Mögen diese hübschen Lieder doch auch mit deutschen Worten erscheinen. Hans Schmidt und die Anfänge der Čajkovskij–Rezeption in Deutschland. *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen.* 2012. No. 19. URL: [http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/Mitt19Braun2.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/Mitt19Braun2.pdf) (05.09.2021).
17. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Band 7.* München: Deutschen Taschenbuch Verlag; Kassel, Basel, London: Värenreiter–Verlag, 1989. 1946 sp., XXIV s.
18. Feddersen P. *Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation.* Mainz. London: Schott, 2006. 307 s.
19. Glaab W. *Peter Tschaikowsky. Der Komponist in Berlin.* Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2020. 232 s.
20. Vet R. de. Čajkovskijs «Tiroler Tanz». *Tschaikowsky-Gesellschaft Mitteilungen.* 2016. No. 23. S. 109. URL: [http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/082–128%20Mitt%202016%20Besprechungen%20Mitteilungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/082–128%20Mitt%202016%20Besprechungen%20Mitteilungen.pdf) (05.09.2021).

*About the author:*

**Antonina L. Makarova**, Associate Professor of Music History Department, Urals State M.P. Mussorgsky Conservatoire (620075, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-6083-0856**, [antonim.1984@mail.ru](mailto:antonim.1984@mail.ru)

**Е. Е. ПОТЯРКИНА**

*Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского  
г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-7679-7226*

## **Оперные спектакли в «Русских сезонах» С.П. Дягилева: М.П. Мусоргский**

Статья посвящена постановкам опер М.П. Мусоргского в «Русских сезонах» С.П. Дягилева. Отмечается значительная роль оперных спектаклей в обширном репертуаре дягилевской труппы. Среди них важное место принадлежит операм Мусоргского – «Борис Годунов» и «Хованщина». Фрагменты из «Бориса Годунова» в исполнении Ф. Шаляпина прозвучали в программе «Исторических концертов», организованных Дягилевым в 1907 году. Музыка М.П. Мусоргского вкупе с интерпретацией гениального певца произвела невероятный фурор, что стало своеобразным отправным пунктом для «Русских сезонов». Отдельное внимание уделяется значительному вкладу С.П. Дягилева, осуществившего большую подготовительную работу, в том числе и архивную, а также смелости его режиссёрских решений в постановках «Бориса Годунова» и «Хованщины». Изучая авторские клавиры, Дягилев обнаружил множество интереснейших фрагментов, оставшихся «за кадром» редакций Н.А. Римского-Корсакова. Подчёркивая остроту конфликтов, изначально заложенную в операх Мусоргского, Дягилев расставил собственные драматургические акценты. Эти режиссёрские версии «Бориса Годунова» и «Хованщины» вызвали большой резонанс и горячие споры, но однозначно стали яркими достижениями «Русских сезонов».

Ключевые слова: Сергей Дягилев, Модест Мусоргский, «Русские сезоны», русская опера, оперы М.П. Мусоргского, «Борис Годунов», «Хованщина», Федор Шаляпин.

*Для цитирования / For citation:* Потяркина Е.Е. Оперные спектакли в «Русских сезонах» С.П. Дягилева: М.П. Мусоргский // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 103–110. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.103-110

**ELENA E. POTYARKINA**

*Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-7679-7226*

## **Opera Performances in Sergey P. Diaghilev's "Russian Seasons": Modest P. Mussorgsky**

The article is devoted to the performances of operas by M.P. Mussorgsky in S.P. Diaghilev's "Russian Seasons". The significant role of opera performances in the extensive repertoire of the Diaghilev troupe is noted. Among them an important place is occupied by Mussorgsky's operas – "Boris Godunov" and "Khovanshchina". Fragments from "Boris Godunov" performed by F. Chaliapin were presented in the program of "Historical Concerts" organized by Diaghilev in 1907. Music



by M.P. Mussorgsky, coupled with the interpretation of the brilliant singer, created an incredible sensation, which became a kind of starting point for Russian Seasons.

Special attention is paid to the significant contribution of S.P. Diaghilev, who did a lot of preparation, including archival work, as well as the boldness of his director's versions in the productions of "Boris Godunov" and "Khovanshchina". Looking at the author's clavier, he discovered many interesting fragments left behind the scenes in version by N. Rimsky-Korsakov. The aspiration to return these musical finds sometimes clashed with the Diaghilev's format conception, in particular, with the required duration of the performance. Emphasizing the severity of the conflicts, originally laid down in Mussorgsky's operas, Diaghilev set his own dramatic accents. Thanks to special directorial versions, "Boris Godunov" and "Khovanshchina" caused a great resonance and became a significant achievement of "Russian Seasons".

**Keywords:** Sergey Diaghilev, Modest Mussorgsky, "Russian Seasons", Russian opera, operas by M.P. Mussorgsky, "Boris Godunov", "Khovanshchina", Fyodor Chaliapin.

«Русские сезоны» С.П. Дягилева – одно из ярчайших явлений музыкально-театральной культуры начала XX века, которое ассоциируется, прежде всего, с Парижем и балетом. При этом как география, так и жанровый охват гораздо шире. Спектакли дягилевской труппы проходили в различных европейских странах – Германии, Италии, Испании, Великобритании и др., а также в США, Аргентине и Уругвае. Значительную часть репертуара действительно составляли балеты, но не стоит забывать и о том, что в дягилевской антрепризе осуществлялись постановки опер, спектаклей смешанных жанров (например, оперы-балеты) и различные концертные программы. Изначально в центре интересов С.П. Дягилева была именно опера, и этот жанр сопровождал всю историю существования дягилевской антрепризы. Данный факт оказывается несколько «за кадром» исследовательской мысли, что обуславливает актуальность настоящей статьи.

Среди оперных спектаклей, поставленных в рамках дягилевских проектов, особое значение имеют оперы М.П. Мусоргского. «Борис Годунов», фактически, становится отправной точкой существования антрепризы Дягилева. Показ состоялся

19 мая 1908 года в Париже на открытии «Русских сезонов». Примечательно и то, что это было первым исполнением «Бориса Годунова» за рубежом.

Своего рода подготовкой к постановке стали исторические концерты 1907 года, в которых С.П. Дягилев представил практически краткую антологию русской классической музыки. Организация концертов отличалась обстоятельностью; С.П. Дягилев образовал специальный комитет, в который входили Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Глазунов, С.В. Рахманинов, А. Никиш, Ф.М. Blumenфельд и др.

Председателем комитета значился камергер императорского двора А.С. Танеев, почетными председателями – русский посол в Париже А.И. Нелидов, графиня де Греффюль и французский государственный деятель А. Бриан.

Программа включала в себя яркие образцы русского музыкального искусства различных жанров: симфонические произведения и фрагменты из опер, вокальные миниатюры и фортепианные концерты. Был представлен целый калейдоскоп композиторских имен: М.И. Глинка, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, А.П. Бородин, А.К. Лядов, А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов и др. Среди исполненных произведений про-



звучали и фрагменты из «Бориса Годунова» и «Хованщины» М.П. Мусоргского, чей красочный композиторский язык буквально ошеломил парижскую публику. «Молодое поколение французских композиторов <...> стало бредить, в буквальном смысле слова бредить, Мусоргским» [5, с.193]. Из исполнителей же, среди которых были А. Никиш, Ф.М. Блуменфельд, И. Гофман, С.В. Рахманинов и др., наибольший успех снискал Ф.И. Шаляпин. Видимо, горячая симпатия аудитории к Мусоргскому и Шаляпину стала для Дягилева одним из импульсов к постановке в 1908 году «Бориса Годунова» в Париже.

Стоит отметить, что изначально Дягилев планировал поставить ещё и оперу Н.А. Римского-Корсакова «Садко». При этом «Бориса» должны были исполнять на русском, а «Садко» – на французском языке. «Я всё же решаюсь в будущем мае предпринять постановку “Садко” и “Бориса” в Париже, в Grand Opera. “Садко” предполагаем дать с французами [и] по-французски (Садко – Alvarez). “Бориса” же – пока по-русски с Шаляпиным и Собиновым» [7, с. 100].

В результате в программе осталась только опера М.П. Мусоргского. По какой-то причине Дягилев отказался и от идеи сотрудничества с Собиновым. В письме к Е.М. Садовской певец сетует на то, что импресарио так ему и не сообщил о своём окончательном решении. «Он так у меня и не был, так что надо думать, что моё приглашение по каким-то причинам расстроилось. Удивляет меня только то, что такой с виду воспитанный человек не счёл нужным даже написать мне два слова. В общем я ничего против такого исхода не имею» [3, с. 427].

В итоге к подготовке спектакля Дягилевым были привлечены творческие силы во главе с Ф.И. Шаляпиным и Д.А. Смирновым. В качестве режиссёра был при-

глашён А.А. Санин. Над оформлением спектакля трудилась целая группа художников, в числе которых – К.А. Коровин, И.Я. Билибин, А.Я. Головин, А.Н. Бенуа. Хор вместе с хормейстером У.И. Авранком, а также главный машинист сцены К.Ф. Вальц и бригада рабочих-декораторов были взяты из московского Большого театра. Оркестром Парижской оперы дирижировал Ф.М. Блуменфельд.

Помимо организации постановочного процесса Дягилев самым активным образом работал и над концепцией спектакля. Тщательно изучив авторский клави́р, сравнив его с редакцией Римского-Корсакова, Дягилев, фактически, создал собственную сценическую версию «Бориса Годунова». По его решению было внесено значительное количество изменений, касающихся порядка следования сцен, некоторых купюр и «возвращений» авторского материала, который отсутствовал в редакции Римского-Корсакова. Так, обнаружив в авторском клави́ре такие красочные фрагменты, как сцена с курантами и картина под Кромами, Дягилев захотел непременно их вернуть. При этом были исключены сцены в корчме и в комнате Марины Мнишек. Перед Дягилевым стояла непростая задача: совместить идею возвращения ярких музыкальных находок Мусоргского с достаточно жёсткими ограничениями хронометража. Самым тщательным образом высчитывалось время, требующееся для перемены декораций и мизансцен, так как в идеальном, по мнению Дягилева, варианте оперный спектакль должен был начаться в восемь часов вечера, а окончиться не позднее четверти двенадцатого. Отчасти это обстоятельство повлияло на решение о купюрах, но в любом случае первичными были драматургические идеи. Дягилев стремился к показу трагедии царя Бориса, разворачивающейся на фоне невероятно красочных звуковых

фресок, к противопоставлению личности со всеми её внутренними противоречиями и сложностями и народной массы.

Картина «Венчание на царство» казалась Дягилеву особенно впечатляющей и требующей некоторого расширения. Он просил Римского-Корсакова дописать около 40 тактов, чтобы продлить сцену шествия бояр и духовенства: «Сцену венчания надо поставить так, чтобы французы рехнулись от её величия» [7, с. 103].

Какое-то время у Дягилева даже была идея начать оперу именно с венчания на царство, убрав картину у Новодевичьего монастыря. В основном эти мысли возникали из-за того, что для перемены декораций и размещения на сцене огромного – около трехсот – количества человек требовалось слишком много времени. Но в итоге опасения отступили на второй план, и обе картины остались в спектакле. Между ними была помещена сцена в келье Чудова монастыря.

Таким образом, в спектакле сразу заявлялись контрасты разных уровней – визуальный и драматургический. Камерная сцена в келье контрастировала визуально с двумя обрамляющими её массовыми сценами. После невероятно пышного шествия бояр и духовенства в сцене венчания на царство монолог Бориса поражал своим пронзительным ощущением скорбного одиночества.

Переставлена была также сцена у фонтана: в версии Дягилева она предшествовала картине, действие которой разворачивалось в тереме царя Бориса («Часы с курантами»).

Восстановленная сцена под Кромами открывала третий акт, далее следовала картина в Грановитой палате с финальной сценой смерти Бориса, которая благодаря исполнению Ф.И. Шаляпина производила сильнейший театральный эффект.

В итоге структура оперы выглядела следующим образом:

I действие

1-ая картина. У стен Новодевичьего монастыря;

2-ая картина. В келье;

3-ая картина. Венчание на царство;

II действие

1-ая картина. У фонтана;

2-ая картина. Царский терем;

III действие

1-ая картина. Под Кромами;

2-ая картина. Грановитая палата.

Дягилевский замысел был направлен на подчёркивание контрастов, заложенных в музыкальной драматургии оперы. При этом в его решении расставлялись собственные авторские акценты. В дягилевском спектакле все векторы драматургического движения направлены к Борису, выводя на первый план его личность. Если учесть, что Дягилев ориентировался на Шаляпина, обладавшего феноменальным актёрским даром, то такая трактовка должна была создавать невероятное впечатление.

Стоит отметить яркую кинематографичность этой постановки, явно опережавшую своё время. Сопоставление сцен, выстроенное подобно смене кадров, сильнейшие контрасты – ситуаций, характеров, декораций – не только ошеломляли и интриговали, но и давали повод для различных критических высказываний и сомнений. Так, в газете «Либерте», отметившей дарование Шаляпина и музыкальные достоинства оперы, высказывались весьма едкие замечания о том, что парижской публике вместо подлинного Мусоргского показали даже не усечённый и переработанный вариант Римского-Корсакова, а вообще непонятно чью версию [12].

Впрочем, нападки эти выглядели скорее как своего рода ревность, так как успех «Бориса Годунова» не вызывал сомнений.



Оперу называли шедевром, сравнивая её драматургию с произведениями Шекспира. Самые горячие отзывы были связаны не только с искусством Шаляпина, но и с массовыми сценами. Отмечалась особая продуманность всех, даже самых незначительных линий. Каждый из хористов играл свою мини-роль с такой же отдачей, как и певцы-солисты. Такое решение массовых сцен стало настолько поразительным, что после первой же картины была устроена оvation.

Постановка «Бориса Годунова» сыграла важнейшую роль не только в творческой жизни Дягилева. Она положила начало его многолетней дружбе с Мисией Серт<sup>1</sup>, которую импресарио впоследствии назвал своим самым большим и верным другом жизни. В 1908 году Мисия, захваченная дягилевской идеей, сняла для себя целый ярус лож, не пропустив ни одного вечера с представлением «Бориса Годунова».

Резонанс, вызванный оперой Мусоргского, вдохновил Дягилева на сезон 1909 года. Он должен был представить русскую оперную классику во всей красе: «Руслан и Людмила» Глинки, «Юдифь» Серова, «Князь Игорь» Бородин, «Псковитянка» Римского-Корсакова<sup>2</sup> и повторно «Борис Годунов» Мусоргского. К этим и без того грандиозным планам добавился ещё замысел вечера одноактных балетов. Идея не получила полного воплощения, так как возникли проблемы с финансированием. Был сильно сокращён оперный блок программы. Полностью удалось поставить только «Ивана Грозного» («Псковитянку») с Шаляпиным в роли царя. Спектакль прошёл успешно, но не смог повторить прошлогодний триумф. От «Бориса Годунова» вовсе пришлось отказаться, остальные же оперы были представлены фрагментарно.

Оперное творчество Мусоргского в дягилевской антрепризе вновь появилось в

сезоне 1913 года: сначала в Театре Елисейских полей в Париже, затем в Друри Лейн в Лондоне. Помимо «Бориса Годунова» была показана также и «Хованщина», работа над которой вызвала волну споров.

Дягилев планировал представить особую версию музыкального текста оперы. Замысел этой постановки он вынашивал ещё с 1910 года, предполагая осуществить его в Париже. Зимой 1909–1910 гг. Дягилев «просидел в Публичной библиотеке над автографной рукописью “Хованщины”» [2]. Сопоставляя её с редакцией Римского-Корсакова, он обнаружил, что «не... осталось почти ни одной страницы оригинальной рукописи без многочисленных существенных поправок и изменений, сделанных Римским-Корсаковым» [2]. Увидев эти вопиющие расхождения, Дягилев задумал вернуть первоначальный облик опере. На замысел требовались значительные средства, что заставило импресарио отложить его на время. Когда британский дирижер Т. Бичем, питавший к русской опере сугубый интерес и арендовавший театр Drury Lane, обратился с предложением организовать грандиозный оперно-балетный сезон, Дягилев не мог не воспользоваться таким подарком судьбы.

Бичем располагал достаточными активами для того, чтобы поставить «Хованщину». Дягилев, всегда стремившийся к сенсациям, и здесь остался верен себе. Во всех публичных высказываниях он декларировал своё намерение поставить оперу Мусоргского в таком виде, в каком её задумал композитор. Фрагменты, не вошедшие в редакцию Римского-Корсакова, но сохранившиеся в рукописи Мусоргского, согласно этим высказываниям, должны были быть восстановлены; работа над музыкальным текстом поручалась Стравинскому и Равелю. Данные заявления, надо

отметить, звучат несколько странно, так как сам импресарио планировал подвергнуть «Хованщину» значительным изменениям. Впрочем, от некоторых из них всё же пришлось отказаться.

По иронии судьбы первым противником новой версии оказался Шаляпин, на участие которого рассчитывал Дягилев. С одной стороны, у певца было собственное видение постановки<sup>3</sup>, с другой – сказало его известное нежелание учить новые партии или запоминать какие-либо изменения. В итоге, например, не осуществилась дягилевская идея включения в партию Досифея арии Шакловитого.

Все сложности подготовки были преодолены, и спектакль оказался одним из самых успешных в истории дягилевской антрепризы. Особое отношение Дягилева к музыке Мусоргского, понимание и чувство её силы и красоты определили облик постановки. Импресарио был уверен в гениальности этого сочинения и, разумеется, в силе его воздействия на публику. Ко всему прочему, до 1913 года Лондон ещё не видел Шаляпина на своих сценах, и можно себе представить, каким открытием был данный сезон! У самого певца были определённые опасения перед первой поездкой в Лондон. Ему казалось,

что англичане не поймут русскую оперу. Страхи Шаляпина оказались напрасны, восторг публики был невероятен!

«...Опера наша русская сыграла уже три спектакля в большом театре, который называется Drury Lane, и имела огромный, огромный успех. Несмотря на то, что здесь, как и в Париже, совсем не понимают русского языка, однако успех мы имели такой, который можно назвать уже *триумфом*» [10, с. 506].

Постановки «Бориса Годунова» и «Хованщины» стали значительным достижением дягилевской антрепризы. И «Борис Годунов», в дягилевском решении сосредоточенный вокруг образа царя, и «хоровая опера», какой представил Дягилев «Хованщину», стали настоящей сенсацией. Акценты версии Дягилева, несмотря на все споры вокруг них, были направлены, в первую очередь, на сильнейшие стороны опер Мусоргского – красочность гармоний, особое психологическое наполнение, значительную роль хорового пласта. Это было не только открытие опер Мусоргского европейской публике, но и один из ярких импульсов, будировавших невероятный интерес к русскому музыкальному искусству в целом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В то время мадам Эдвардс.

<sup>2</sup> Под названием «Иван Грозный».

<sup>3</sup> В 1911 году Шаляпин поставил «Хованщину» в Мариинском театре.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дягилев и музыка. Словарь / сост. И.М. Пешкова, И.Н. Парфёнова. М.: Артист-Режиссер-Театр, 2017. 432 с.
2. Дягилев С.П. Ответ Н.Н. Римской-Корсаковой // Речь. № 248. 10 сентября 1910.
3. Леонид Витальевич Собинов. В 2 т. Т. 1: Письма / сост. К.Н. Кириленко. М.: Искусство, 1970. 792 с.
4. Леонид Витальевич Собинов. В 2 т. Т. 2: Статьи, речи, высказывания. Письма к Л.В. Собинову. Воспоминания о Л.В. Собинове / сост. К.Н. Кириленко. М.: Искусство, 1970. 551 с.



5. Лифарь С. Дягилев и С Дягилевым. М.: Вагриус, 2005. 588 с.
6. С. Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка: современники о Дягилеве В 2 т. Т. 1 / авт.-сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 493 с.
7. С. Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью, переписка: современники о Дягилеве В 2 т. Т. 2 / авт.-сост. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 574 с.
8. Схейен Ш. Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, 2020. 608 с.
9. Тимофеев Я.И. Между реставрацией и вандализмом: «Хованщина» в редакции Дягилева // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 177–193.
10. Фёдор Иванович Шаляпин. В 2 т. Т. 1: Литературное наследство. Письма. Воспоминания об отце / сост. Е. Грошева. М.: Искусство, 1957. 866 с.
11. Фёдор Иванович Шаляпин. В 2 т. Т. 2 Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф.И. Шаляпине / сост. Е. Грошева. М.: Искусство, 1958. 724 с.
12. Garraud G. Les Premières // La liberte. 21.05.1908, p. 2
13. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes-An Itinerary. Part I // Dance Research. Volume 27, Issue 1, May 2009. pp. 109–198.
14. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes-An Itinerary. Part II (1922-9) // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research Vol. 27, No. 2, pp. 254–360.

*Об авторе:*

**Елена Евгеньевна Потяркина**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-7679-7226**, [lepiano@yandex.ru](mailto:lepiano@yandex.ru)

## REFERENCES

1. *Dyagilev i muzyka. Slovar'* [Diaghilev and Music. Dictionary]. Compilers I.M. Peshkova, I.N. Parfenova. Moscow: Artist-Rezhisser-Teatr, 2017. 432 p.
2. Dyagilev S.P. Otvet H.N. Rimskoy-Korsakovoy [The Answer of N.N. Rimskaya-Korsakova]. *Rech'* [Speech]. No. 248. September 10, 1910.
3. *Leonid Vital'evich Sobinov. V 2 tomakh. Tom 1: Pis'ma* [Leonid Vitalievich Sobinov. In 2 volumes. Volume 1: Letters]. Compiled by K.N. Kirilenko. Moscow: Iskusstvo, 1970. 792 p.
4. *Leonid Vital'evich Sobinov. V 2 tomakh. Tom 2: Stat'i, rechi, vyskazyvaniya. Pis'ma k L.V. Sobinovu. Vospominaniya o L.V. Sobinove* [Leonid Vitalievich Sobinov. In 2 volumes. Volume 2: Articles, speeches, statements. Letters to L.V. Sobinov. Memories of L.V. Sobinove]. Compiled by K.N. Kirilenko. Moscow: Iskusstvo, 1970. 551 p.
5. Lifar' S. *Dyagilev i S Dyagilevym* [Diaghilev and with Diaghilev]. Moscow: Vagrius, 2005. 588 p.
6. *S. Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu, perepiska: sovremenniki o Dyagileve V 2 tomakh. Tom 1* [S. Diaghilev and Russian art: articles, open letters, interviews, correspondence: contemporaries about Diaghilev. In 2 volumes. Volume 1]. Compiled by I.S. Zilbershtein, V.A. Females. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 493 p.
7. *S. Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat'i, otkrytye pis'ma, interv'yu, perepiska: sovremenniki o Dyagileve V 2 tomakh. Tom 2* [S. Diaghilev and Russian art: articles, open letters, interviews, correspondence: contemporaries about Diaghilev. In 2 volumes. Volume 2]. Compiled by I.S. Zilbershtein, V.A. Females. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 574 p.

8. Skheyen Sh. *Sergey Dyagilev. «Russkie sezony» navsegda* [Sergei Diaghilev. “Russian Seasons” forever]. Moscow: KoLibri, 2020. 608 p.
9. Timofeev Ya.I. Mezhdru restavratsiy i vandalizmom: «Khovanshchina» v redaktsii Dyagileva [Between Restoration and Vandalism: “Khovanshchina” edited by Diaghilev]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2010. No. 2, pp. 177–193.
10. *Fedor Ivanovich Shalyapin. V 2 tomakh. Tom 1: Literaturnoe nasledstvo. Pis'ma. Vospominaniya ob ottse* [Fedor Ivanovich Chaliapin. In 2 volumes. Volume 1: Literary Legacy. Letters. Memories of Father]. Compiled by E. Grosheva. Moscow: Iskusstvo, 1957. 866 p.
11. *Fedor Ivanovich Shalyapin. V 2 tomakh. Tom 2. Stat'i. Vyskazyvaniya. Vospominaniya o F.I. Shalyapine* [Fedor Ivanovich Chaliapin. In 2 volumes. Volume 2 Articles. Statements. Memories of F.I. Chaliapin]. Compiled by E. Grosheva. Moscow: Iskusstvo, 1958. 724 p.
12. Garraud G. Les Premières. *La liberte*. 21.05.1908, p. 2
13. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes-An Itinerary. Part I. *Dance Research. Volume 27, Issue 1, May 2009*. pp. 109–198.
14. Pritchard J. Serge Diaghilev's Ballets Russes-An Itinerary. Part II (1922-9). *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research Vol. 27, No. 2*, pp. 254–360.

*About the author:*

**Elena E. Potyarkina**, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Russian Music Department, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatoire (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-7679-7226**, [lepiano@yandex.ru](mailto:lepiano@yandex.ru)



**Н.Ю. ЖОССАН***Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия  
ORCID 0000-0001-9123-9639*

## **Претворение фольклора в художественном пространстве Серебряного века**

Статья посвящена выявлению основных тенденций претворения фольклора в пространстве художественной культуры Серебряного века. Отмечается, что неотъемлемой гранью художественного образа Мира в этот период становится широко разрабатываемая русская тема. Подчеркивается активный интерес художников различных стилевых направлений к народному творчеству, наблюдаемый в литературе, живописи, музыке. Происходит расширение круга используемых авторами фольклорных жанров. В центре их внимания оказываются «крайние» точки фольклорно-жанрового диапазона – архаика (И. Стравинский, Н. Рерих, А. Блок) и современность (И. Стравинский, А. Блок, В. Брюсов, Н. Гончарова, А. Лентулов, М. Ларионов, П. Кончаловский и др.).

В качестве основных тенденций претворения фольклора в композиторском творчестве выделяются: обновление «кучкистских» традиций (Н. Римский-Корсаков); в русле романтизма (С. Рахманинов); в ракурсе символизма (А. Лядов, Н. Черепнин); сакрализация фольклора (С. Рахманинов и Новая московская школа); неофольклоризм И. Стравинского. Акцентируется влияние творческих открытий Серебряного века на отечественную музыку второй половины XX столетия.

**Ключевые слова:** Серебряный век, художественная культура, символизм, фольклор, архаика, частушка, взаимодействие профессионального искусства и фольклора.

*Для цитирования / For citation:* Жоссан Н.Ю. Претворение фольклора в художественном пространстве Серебряного века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 111–122. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.111-122

**NATALYA Yu. ZHOSSAN***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia  
ORCID 0000-0001-9123-9639*

## **The Transformation of Folklore in the Artistic Space of the Silver Age**

The article is devoted to the identification of the main trends in the implementation of folklore in the space of artistic culture of the Silver Age. It is noted that the widely developed Russian theme becomes an integral facet of the artistic image of the World during this period. The active interest of artists of various styles in folk art, observed in literature, painting, and music, is emphasized. There is an expansion of the range of folklore genres used by the authors. In the center of their attention are the “extreme” points of the folklore-genre range – archaic (I. Stravinsky, N. Roerich, A. Block)



and modernity (I. Stravinsky, A. Block, V. Bryusov, N. Goncharova, A. Lentulov, M. Larionov, P. Konchalovsky and others).

The main trends in the implementation of folklore in the composer's work are: continuation of the "Kuchkist" traditions (N. Rimsky-Korsakov); in line with Romanticism (S. Rachmaninov); in the perspective of symbolism (A. Lyadov, N. Cherepnin); sacralization of folklore (S. Rachmaninov and the New Moscow School); neofolclorism of I. Stravinsky. The influence of the creative discoveries of the Silver Age on the domestic music of the second half of the twentieth century is emphasized.

**Keywords:** Silver Age, artistic culture, symbolism, folklore, archaic, ditty, interaction of professional art and folklore.

И серебряный месяц ярко  
Над серебряным веком стыл...  
(А. Ахматова)

Пожары дымные заката  
(Пророчества о нашем дне)  
Кометы грозной и хвостатой  
Ужасный призрак в вышине...  
(А. Блок)

**П**ериод конца XIX–начала XX столетия в художественной жизни России – время небывалого расцвета всех видов творческой деятельности, рождения новых направлений в искусстве, появления плеяды блестящих имён, определивших развитие не только отечественной, но и мировой культуры. Метафора «Серебряный век», коррелирующая с пушкинским «Золотым веком», применяемая для характеристики данного культурно-исторического феномена, постепенно приобрела статус термина и вошла в научный обиход.

Вопрос об авторстве этого определения<sup>1</sup> до сих пор остаётся дискуссионным. Среди возможных претендентов называются имена Н. Бердяева, А. Ахматовой, Н. Оцупа, С. Маковского. Как отмечает Л. Березовая, впервые оно прозвучало в речи историка культуры профессора П. Милюкова, произнесённой в Сорбонне в 1924 году в связи с празднованием 125-летия со дня рождения

А. Пушкина, где говорилось о «декадансе Серебряного века» [3].

По утверждению Л. Корабельниковой, автором определения является поэт «младшего поколения» литературной эмиграции Н. Оцуп<sup>2</sup>, отмечавший в своей книге воспоминаний: «Пишущий эти строки предложил это название для характеристики модернистской русской литературы» [Цит. по: (3)]. Авторство Оцупа подтверждал и известный критик искусства Серебряного века «аполлоновец» С. Маковский в воспоминаниях «На Парнасе Серебряного века» [3].

В отечественном музыкознании существует масштабный корпус исследований разных жанров, посвящённых культуре Серебряного века. Среди них монографии Т. Левой [12], В. Логиновой [13], И. Скворцовой [21], диссертации И. Михайловой [14], Е. Потяркиной [18], разнообразные статьи. Тем не менее существуют лакуны, требующие заполнения. Одной из них является проблема *претворения фольклора в пространстве художественной культуры* данного периода, остающаяся на сегодняшний день недостаточно изученной. Особого внимания заслуживают исследования И. Вершининой [4], Г. Головинского [5; 6], Ю. Паисова [15], С. Савенко [20], в которых раскрывается специфика преломления фольклора



в творчестве И. Стравинского. Вместе с тем взаимодействие профессионального искусства и фольклора в *многостилевом контексте* ещё не рассматривалось как целостное явление художественной культуры Серебряного века, что и обусловило цель настоящей статьи.

Историческая ситуация, сложившаяся в России в начале XX столетия, представляет собой парадоксальное явление: на фоне политического *распада страны* происходит величайший *взлёт* художественной жизни. Плотная череда драматических событий первых двух десятилетий (русско-японская война, революция 1905 года, Первая мировая война) приводит к обострению социально-политических противоречий в январе–феврале 1917 года и октябрьскому перевороту, коренным образом изменившему облик государства. По концентрированности и «спрессованности» не только исторических событий, но и событий в области культуры Серебряный век, по словам Л. Березовой, – это целая эпоха, как бы «стиснутая в одну скоротечную человеческую жизнь» [3].

Русская художественная культура рубежа веков формируется в атмосфере ожидания глобальных перемен, проникнутой и радостным предвкушением обновления, и, одновременно, апокалиптическими предчувствиями. Пафос революционной романтики пронизывает сочинения М. Горького («Пусть сильнее грянет буря!»), В. Маяковского («Левый марш»), слышен в призывах к мировому пожару у А. Блока. Пророчества грядущей катастрофы, нашествия жестокой индустриальной силы, угрожающей патриархальной России и всему человечеству, тревожным набатом звучат в «Сорокоусте» С. Есенина, в поэме «Конь блед» В. Брюсова с эпиграфом из Откровений Иоанна Богослова: «И се конь блед и си-

дящий на нём, имя ему Смерть». Мотивы утраты и смерти достигают своего апогея в период Первой мировой войны в поэзии А. Блока:

Рождѣнные в года глухие  
Пути не помнят своего.  
Мы – дети страшных лет России –  
Забыть не в силах ничего.  
(А. Блок. Рождѣнные  
в года глухие. 1914)

Насыщенная художественная жизнь, разворачивающаяся на этом фоне, проникнута «тотальной неустойчивостью» [10, с. 5], образует контрастную полифонию стилевых направлений в русском искусстве и литературе, охватывающую символизм и футуризм, акмеизм и абстракционизм, конструктивизм и примитивизм и другие. Поляризация, присущая мироощущению периода рубежа веков, получает воплощение в оппозиции *индивидуальности* и *соборности*. Погружение во внутреннюю жизнь, повышенное внимание к нюансам душевных переживаний сочетаются со стремлением к космическому, вселенскому. Это в полной мере проявилось в символизме, ведущем стилистическом направлении эпохи, и во многом обусловило его национальную специфику<sup>3</sup>.

В противовес символистскому погружению в мистицизм, устремлённости в неведомое наблюдается активный интерес к *национальным истокам*: язычеству, скорморошеству, иконописи, древнерусским культовым песнопениям, религии и верованиям... Многоаспектно представленная *русская тема* становится неотъемлемой гранью художественного образа Мира начала XX века. Её углублённая разработка в пространстве *стилевого плюрализма* выводит на новый уровень парадигму *взаимодействия профессионального искусства и фольклора*.

Обращение к язычеству, воспринимаемое как поиск «точки опоры»,

культ «земного», сближает Н. Рериха и И. Стравинского («Идолы», «Человечьи праотцы» Н. Рериха и «Весна священная» И. Стравинского). Примечательно, что духовная общность двух выдающихся художников материализовалась в совместном творческом проекте – постановке «Весны священной» в Париже (1913), где Рерих предстал не только как художник, но и как либреттист [11, с. 29].

Увлечение древнеобрядовым фольклором, наряду с Рерихом и Стравинским, испытывает А. Блок, о чём свидетельствует его статья «Поэзия заговоров и заклинаний» [2]. Стремление ощутить природу так, как воспринимали её древние – через народную магию и обрядовость – наглядно проступает в блоковском цикле «Пузыри земли».

В лирике Блока возникают образы, традиционные для русских народных сказок: царица и царевна («Царица смотрела заставки»), колдун («На весеннем пути в теремок»); обнаруживаются характерные фольклорные лексемы «матушка-земля», «воля» («Не мани меня ты, воля»). Важную роль играет в поэтике Блока фольклорно-жанровое начало. Поэт привносит в свои стихи выразительные черты частушки, городского и так называемого цыганского романса. Ярчайший пример широкого использования фольклорно-жанровых элементов – поэма «Двенадцать». Близость к народной песне проступает в особенностях поэтического языка Блока, прежде всего, в использовании тонического типа стихосложения<sup>4</sup>; дактилических суффиксальных рифм: «кружимся – тешимся», «девочки – звёздочки» («Веселимся, кружимся»); «Огонёчки теплятся, // Прохожие крестятся...» («Мальчики да девочки»). Прослеживаются и текстовые аналогии с детскими песенками, например, в стихотворении «Веселимся, кру-

жимся...». Сравним фрагмент блоковского текста:

Красное солнце!  
Глянь-ка в оконце!  
с фольклорным:  
Солнышко, солнышко,  
Выгляни в окошечко.

Интерес к фольклору в контексте стилизованного плюрализма активно проявляется и в изобразительном искусстве. «Живописный модерн, наряду с архитектурным, – отмечает И. Скворцова, – дал огромное число классических иллюстраций русской сказки. Птицы-сирины, русалки, богатыри, всякая сказочная нечисть, особенно искусно вплетённая в прихотливый орнамент и обрамляющая какой-либо сказочный сюжет в иллюстрациях, как это часто встречается у Билибина, были любимыми сюжетами картин этого времени» [21, с. 123]. Фольклорно-сказочные образы привлекают внимание В. Васнецова («Алёнушка», «Иван-царевич на Сером Волке», «Богатыри»), Н. Рериха («Заморские гости»), М. Врубеля («Леший», «Царевна-Лебедь»). Необычайно востребована и сама сказка, получившая разнообразную трактовку и ставшая тем универсальным жанром, в котором тяготение к мистическому и необъяснимому, чудесному органично соединилось с позитивным коллективным духом нации. Следует отметить множественность жанровых модификаций литературной сказки Серебряного века, что обуславливается сочетанием пристального внимания авторов к праистокам, к опыту народного творчества с поисками новых, самобытных форм выражения.

В жанровом многообразии сказочной прозы и поэзии начала XX столетия находят отражение философские, нравственные вопросы времени, затрагивающие темы борьбы добра и зла, света и тьмы, поиска идеала. Дух времени ощутим в



сказках-новеллах Ф. Сологуба («Мечта на камнях», «Турандина», «Венчанная», «Красногубая гостья»), сказках-притчах М. Кузмина («Принц Желание», «Золотое платье», «Шесть невест короля Жильберта» и др.), сказочно-мифологических сочинениях А. Ремизова («Посолонь», «Русалия», «Сказки русского народа»), саркастических сказках-миниатюрах Л. Андреева («Сказочки не совсем для детей»). Традиционные сказочные образы нередко наполняются современным политическим звучанием. Таковы «Политические сказочки» Ф. Сологуба, опирающиеся на традиции сатиры М. Салтыкова-Щедрина, преломляемые в символистском ракурсе.

Благодаря освоению малоизученных пластов народного творчества происходит расширение диапазона используемых фольклорных жанров. Оппозиция *архаика–современность* также становится характерной чертой культуры Серебряного века, причём её присутствие нередко можно обнаружить в пределах творчества одного художника. Яркий пример тому музыка Стравинского, где наряду с обращением к праистокам происходит освоение современного фольклора. Композитор раздвигает привычные фольклорно-жанровые границы, уничтожая, по словам Б. Асафьева, «привилегии только старинной песни» [1, с. 25]. Разрабатывая частушку, уличный фольклор, Стравинский открывает для профессионального искусства новые жанровые сферы, считавшиеся «недостойными» внимания. Примечательно, что в музыкальной среде отношение к частушке было неоднозначным<sup>5</sup>, в то время как поэты разных стилевых ориентаций проявляли к ней активный интерес. Частушка проникает в поэзию С. Есенина и А. Блока. В. Брюсов создаёт цикл «Песни», где в частушечно-лубочной форме рисует жизнь большого города,

бесхитростно описывая переживания его обитателей – барышни из дома «с красненьким фонариком» («Весёлая»), рабочего, уличившего возлюбленную в измене («Фабричная»)<sup>6</sup>:

Я ль не звал её в беседку?  
Предлагал я ей браслетку.  
Она сердца не взяла  
И с другим гулять пошла.

Ещё одной приметой времени становится повышенное внимание к *наивному русскому народному искусству* со стороны художников различных стилевых направлений, в том числе и авангардных. В центре их внимания оказываются, как отмечает Г. Поспелов, «образы городского народного искусства – наивное творчество вывесочников или, ещё более, мастеров лубочных картинок. Наблюдавший этот процесс А.Н. Бенуа так и назвал его – “поворотом к лубку”...» [17].

Влияние лубка прослеживается в творчестве И. Билибина и А. Лентулова, элементы лубочной графики обнаруживаются в работах В. Васнецова и Б. Кустодиева. П. Кончаловский использует стилизацию под лубок в сценическом оформлении оперы А. Рубинштейна «Купец Калашников». Традиции лубка, красочной вывески, яркой игрушки отчётливо проступают в натюрмортах И. Машкова. В 1914 году К. Малевич, А. Лентулов, В. Маяковский и Д. Бурлюк создают группу «Сегодняшний лубок», возрождающую традиции батального лубка XIX века. Выпускается серия из 22 листов на военные сюжеты, отразившая патриотическое настроение общества в связи с началом Первой мировой войны, где приёмы наивно-примитивного художественного языка сочетаются с индивидуальной манерой каждого художника.

Стремление к синтезу достижений западноевропейского изобразительного искусства с традициями наивной фольклорной живописи, в том числе и лубка, отличает

содружество «Бубновый валет»<sup>7</sup>, объединившее художников многих стилевых устремлений (фовизм, кубизм, примитивизм и др.). Отделившаяся от него впоследствии группа «Ослиный хвост», организованная М. Ларионовым и Н. Гончаровой, также видит будущее современного искусства в опоре на *народно-национальные* истоки. «Большое и серьёзное искусство не может не быть национальным <...>, – утверждает Н. Гончарова. – *Чужое искусство надо сливать со своим* (курсив мой – Н.Ж.). Только таким путём создаётся тот необходимый подъём, который толкает искусство вперёд» (цит. по: [17]). Г. Пospelов, характеризуя отношение художников (Ларионова, Гончаровой, Кончаловского, Машкова, Лентулова и др.) к стилю примитива, также отмечает, что в их произведениях «всегда осуществлялось своего рода “преображение чужого в своё”, своеобразная “двойная природа” отношения современного живописца к образцам “примитивного стиля”» [17].

Наблюдается активный интерес к народной жизни во всех её проявлениях. Народные гулянья и праздники, балаганые представления получают яркое претворение в «Масленице» Б. Кустодиева, «Петрушке» И. Стравинского. Стихийная праздничность красок – буйство цвета на чёрном фоне – присуща подносам П. Кончаловского. Олицетворением праздничных настроений, по словам Г. Пospelова, становятся и «семейные портреты Кончаловского, с персонажами, похожими на людей, позирующих перед аппаратом ярмарочного фотографа», и полотна Лентулова «Москва» и «Василий Блаженный», «с их восприятием старинной архитектуры как ярко фольклорной и зрелищной» [17].

Дихотомия «*композитор–фольклор*» в условиях стилевого плюрализма культуры Серебряного века также выходит на новый уровень отношений. Рассуждения

Ю. Энгеля, известного критика начала XX века, о том, что «у современных русских композиторов, по-видимому, всё сильнее разрывается связь с народным творчеством...», а приметой времени становится поворот «от частного к общему, от национального к человеческому...» [27, с. 321], опровергаются самой творческой практикой, демонстрирующей множество авторских интерпретаций народных первоисточников. Ситуация рубежа веков, с характерным переплетением «договаривания» (А. Соколов) [23, с. 15] и зарождения нового, обуславливает многообразие принципов претворения фольклора в композиторском творчестве в различных стилевых контекстах, среди которых выделим основные:

- обновление «кучкистских» традиций (Н. Римский-Корсаков);
- претворение фольклора в русле романтизма (С. Рахманинов);
- сакрализация фольклора (С. Рахманинов и Новая московская школа);
- неофольклоризм И. Стравинского;
- фольклор в ракурсе символизма (А. Лядов, Н. Черепнин).

Последние три из обозначенных тенденций являются собственно новыми, принадлежащими исключительно искусству XX столетия, в то время как первые две – «договариванием» предшествующего века. Однако Художник существует и творит в конкретном историческом времени и пространстве, и в его творчестве происходит диффузия прошлого, настоящего и будущего. «Договаривание» в сочинениях Римского-Корсакова и Рахманинова – не только новый этап развития традиций, но и предвидение будущего.

Это качество в полной мере проявляется в поздних операх-сказках Римского-Корсакова. В самой трактовке жанра сказки, особенно в опере «Золотой петушок», где проступают черты мышле-



ния, свойственные в большей степени XX веку, чем XIX. В «Золотом петушке» композитор выходит за рамки фольклорно-жанрового первоисточника, усложняя его. Полижанровость структуры последней оперы Римского-Корсакова определяется сочетанием признаков балаганного представления («небылица в лицах»), символистского театра, морализующей сказки<sup>8</sup>. В обеих пушкинских операх о близости к фольклорно-зрелищным жанрам свидетельствует тенденция «масочности» персонажей, звучание фанфары, как бы призывающей к вниманию, приём отчуждения исполнителя от образа. Впоследствии подобный приём, как отмечает А. Кандинский, будет применён И. Стравинским в «Байке» и «Похождениях повесы», а «фанфара зазыва» – в «Дивертисментах» во втором акте «Любви к трём апельсинам» С. Прокофьева [10, с. 193].

Интерес Римского-Корсакова к эстетике балагана соответствовал духу времени, поскольку в искусстве Серебряного века «балаган» стал не только олицетворением модернистских театральных новаций, но и своего рода символом эпохи рубежа столетий. Сборно-разборные конструкции балагана и его героя, по словам Е. Шевченко, как нельзя лучше выразили «подвижность, шаткость, неустойчивость мира и человека в момент утраты ими метафизического и мировоззренческого равновесия – крушения старого и обретения нового» [26, с. 30].

В претворении Римским-Корсаковым фольклорных жанров обнаруживается стремление к гротеску и пародии, также свойственное искусству XX века. Знаменателен и сам поворот композитора от крестьянской песни, былинного эпоса, календарной обрядовости к детскому и уличному фольклору, плясовым, прибауткам, частушечности, скоморошеству, что объясняется эволюцией образов царя

и народа в поздних операх-сказках в сторону комизма («Салтан») и гротеска («Петушок»). Нарочитая деформация фольклорных жанров в последней опере Римского-Корсакова сочетается с широким применением в пародийном ключе аллюзий, цитирования, в том числе и автоцитирования. В подобном тяготении композитора к ироническому преломлению традиций усматривается предвосхищение *постмодернистской* тенденции свободного гротескно-пародийного манипулирования стилями прошлого и настоящего, ставшей одной из характерных примет художественной культуры XX столетия.

Творческим открытием Римского-Корсакова С. Слонимский считает новый вид *попевочного тематизма*, подхваченный «не только Стравинским и Прокофьевым, но <...> и Бартоком, Мартину, Орфом, Лютославским и многими другими» [22, с. 75]. Кроме того, истоки полидиатоники Стравинского также прослеживаются в используемом Римским-Корсаковым методе гармонического обогащения диатонической мелодии, названном В. Цуккерманом «принципом инородной диатоники», суть которого «заключается в столкновении двух диатоник, в усложнении диатоники путём воздействий на неё со стороны другого диатонического элемента» [25, с. 90]. Таким образом, происходит «преобразование мелодической диатоники *иной, но диатонической* же гармонией» [там же]. Стравинский, проявлявший большой интерес к *фольклорному интонированию*, для достижения особой «шероховатости», жёсткости звучания, свойственных фольклорному исполнению, прибегает к приёму «простое в сложном окружении» [7, с. 75]. В результате полиладовое наслоение диатонических попевок приводит к возникновению хроматической системы на полидиатонической основе.

Новации Стравинского получили развитие в творчестве композиторов 1960-х–первой половины 1970-х годов. Мощный всплеск интереса к фольклору привёл к появлению сочинений, где фольклор, подчиняясь индивидуальному художественному замыслу, образует сложный синтез с приёмами современной композиторской техники (С. Слонимский, Р. Щедрин, Ю. Буцко, Э. Денисов, Б. Тищенко).

Влияние С. Рахманинова на отечественную музыку заключается в предвосхищении им в цикле «Три русские песни» тенденции *драматизации* фольклорных жанров, которая станет характерной для претворения народно-песенных первоисточников в композиторском творчестве второй половины XX века. Стремление выявить психологический подтекст лирических, свадебных и календарных песен нередко приводит в сочинениях отечественных авторов к проникновению в песенную мелодику черт плача, причета, к обострению ладогармонического и интонационного языка. Таковы «Деревенские хоры» М. Ермолаева, триптих «Господин Великий Новгород» и кантата «Вечерок» Ю. Буцко, хор «Ах ты, пташечка полевая» из «Родников» Б. Гибалина и др.

Новая линия в развитии взаимоотношений профессионального искусства и фольклора начала века, связанная с *претворением фольклора в сакральном пространстве*, обозначилась в творчестве С. Рахманинова и композиторов Новой московской школы (А. Кастальский, А. Гречанинов, П. Чесноков). «Всенощная» Рахманинова, синтезирующая народ-

но-песенную и православно-церковную традиции, стала вершиной отечественной духовной музыки. Однако дальнейшее существование искусства в жёстких рамках советской идеологии привело к нарушению преемственности в развитии и исчезновению хоровых литургических жанров.

Потерянная связь с культурой Серебряного века восстанавливается только начиная с последней трети XX столетия. Возрождение традиций духовной музыки становится возможным благодаря таким «перестроечным» завоеваниям, как отмена политической цензуры, обретение свободы слова и вероисповедания. *Претворение фольклора в сакральном контексте* оказывается одной из ведущих тенденций в современном хоровом творчестве (К. Волков «Плач Аввакума», А. Ларин «Русские страсти», В. Генин «Плач по Андрею Боголюбскому, великому князю Владимирскому», В. Калистратов «Покаяние» и др.). Таким образом, ренессанс духовной музыки, перекинувший арку к началу столетия, придаёт завершенность всей многостилевой «композиции» XX века.

Настоящая статья представляет собой попытку очертить основные тенденции взаимодействия профессионального и народного творчества в художественной культуре Серебряного века. Проблема *композитор и фольклор* в контексте стилового плюрализма музыкального искусства начала XX столетия, безусловно, заслуживает отдельного внимания и может стать темой специального исследования.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Следует отметить, что выражение «серебряный век» в советской литературной среде получило широкое распространение после появления «Поэмы без героя» Анны Ахматовой,

первая сокращённая публикация которой состоялась в сборнике «Бег времени» в 1965 году.

<sup>2</sup> Л. Корабельникова указывает, что Н. Оцуп был одним из создателей журнала



«Числа», издававшегося в Париже, а начиная с № 5 – единоличным редактором. В номерах 7–8 (1933) появилась его статья, озаглавленная «Серебряный век». Позднее, в 1950-х годах, когда понятие широко вошло в жизнь, Оцуп в одном из писем Юрию Иваску подтверждает своё авторство [11, с. 11].

<sup>3</sup> Эстетика русского символизма, как известно, формировалась под влиянием философских взглядов В. Соловьёва и Д. Мережковского. Богоискательство – национальная особенность русской философии. «Русский мыслитель, от простого богомольца до Достоевского, Толстого и Владимира Соловьёва, – отмечал выдающийся философ Серебряного века С. Франк, – всегда ищет “правду”; он хочет не только понять мир и жизнь, а стремится постичь главный религиозно-нравственный принцип мироздания, чтобы преобразить мир, очиститься и спастись» [24].

<sup>4</sup> По мнению В. Жирмунского, тонический тип сложения, в частности, блоковский дольник, восходит к русскому народному стиху, свободному и разнообразному по своей ритмической структуре, поскольку «в нём величиной постоянной является только число

ударений, предопределяемых ритмическим строением напева» [8, с. 29].

<sup>5</sup> В частности, крайне негативно этот жанр воспринимала известный фольклорист Е. Линёва, утверждавшая, что в частушке «чувствуется отсутствие художественности в поэтических образах и музыке» [19, с. 254].

<sup>6</sup> Следует отметить, что «Песни» Брюсова были весьма скептически встречены большей частью критиков, назвавших их «псевдонародными частушками» и «фальсификацией».

<sup>7</sup> «”Бубновый валет” – название выставки картин, устроенной в 1910 году в Москве Ларионовым, Кончаловским, Лентуловым, Машковым, Гончаровой и другими, а позднее – художественного общества, основанного в 1911 году Кончаловским, Машковым, Лентуловым и кругом близких им живописцев. Ларионов и Гончарова не примкнули к новому обществу, организовав в 1912 году экспозицию «Ослиный хвост», а в 1913 году – «Мишень», и таким образом символом недолгого творческого единения всех этих мастеров остался “Бубновый валет” 1910 года» [17].

<sup>8</sup> Об этом см.: Жоссан Н.Ю. Сказка в поздних операх Н.А. Римского-Корсакова (об особенностях трактовки жанра) [7].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
2. Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний // Блок А.А. Собр. соч. В 8 т. Т. 5: Проза 1903–1917 / под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М.; Л.: Худ. литература, 1962. С. 36–65.
3. Березовая Л.Г. Серебряный век в России: от мифологии к научности (к вопросу о содержании понятия) // Новый исторический вестник. 2001. № 3(5). С. 4–16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/serebryanyy-vek-v-rossii-ot-mifologii-k-nauchnosti-k-voprosu-o-soderzhanii-ponyatiya> (дата обращения: 19.09.2021).
4. Вершинина И.Я. Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967. 223 с.
5. Головинский Г.Л. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
6. Головинский Г.Л. Стравинский и фольклор. Наблюдения и заметки // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. М.: Сов. композитор, 1985. С. 68–94.
7. Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.
8. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. 407 с.



9. Жоссан Н.Ю. Сказка в поздних операх Н.А. Римского-Корсакова (об особенностях трактовки жанра) // *Музыковедение*. 2020. № 12. С. 3–11.
10. Кандинский А.И. Римский-Корсаков (1890–1900-е годы) // А.И. Кандинский. Статьи о русской музыке. М.: Московская консерватория, 2010. С. 164–205.
11. Корабельникова Л.З. Музыка в художественной культуре Серебряного века // *История русской музыки*. В 10 т. Т. 10 Б: 1890–1917 / под ред. Л.З. Корабельниковой, Е.М. Левашёва. М.: Музыка, 2004. С. 5–37.
12. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
13. Логинова В.А. Лики Серебряного века: В.И. Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский: учеб. пособие. Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. 262 с.
14. Михайлова И.Н. Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия (Р. Глиэр, А. Гречанинов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2018. 32 с.
15. Паисов Ю.И. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания / сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. М.: Сов. композитор, 1985. С. 94–128.
16. Паисов Ю.И. Александр Гречанинов: от фольклоризма к модерну (1901–1917) // *Музыка России: от средних веков до современности*. Сборник статей. Вып. 1 / ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: Композитор, 2004. С. 189–218.
17. Поспелов Г.Г. Бубновый валет: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. 2-е изд., [доп.]. М.: Пинакотека, 2008. 288 с. // URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/bubnoviy-valet.html> (дата обращения 05.10.2021).
18. Потяркина Е.Е. К.Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 30 с.
19. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / вст. статья, сост., коммент. П.А. Вульфуса; предисл. Е.М. Орловой; общ. ред. О.И. Соколовой. М.: Музыка, 1979. 367 с.
20. Савенко С.И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
21. Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2012. 353 с.
22. Слонимский С.М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. 144 с.
23. Соколов А.С. Музыкальная хронология XX века // *Теория современной композиции: учеб. пособие*. М.: Музыка, 2005. С. 14–22.
24. Франк С.Л. Сущность и ведущие мотивы русской философии // URL: <https://studfile.net/preview/4179875/#:~:text=> (дата обращения 10.10.2021).
25. Пуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1975. 464 с.
26. Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х–1930-х годов: автореф. дис. ... док. филологических наук. Самара, 2010. 40 с.
27. Энгель Ю.Д. Об опере // Ю.Д. Энгель. Глазами современника: Избранные статьи о русской музыке 1898–1918 / сост., ред., коммент., вст. статья И.Ф. Кунина. М.: Сов. композитор, 1971. 524 с.

*Об авторе:*

**Жоссан Наталья Юрьевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID 0000-0001-9123-9639**, [natzhossan@mail.ru](mailto:natzhossan@mail.ru)

## REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Kniga o Stravinskom* [A book about Stravinsky]. Leningrad: Muzyka, 1977. 279 p.
2. Blok A. Poeziya zagovorov i zaklinaniy [Poetry of conspiracies and incantations] // Blok A.A. *Sobranie sochineniy. V 8 tomakh. Tom 5: Proza 1903–1917* [Blok A.A. Collected Works. In 8 volumes. Volume 5: Prose 1903–1917]. Edited by V.N. Orlov, A.A. Surkov, K.I. Chukovsky. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1962, pp. 36–65.
3. Berezovaya L.G. Serebryanyy vek v Rossii: ot mifologii k nauchnosti (k voprosu o sodержanii ponyatiya) [The Silver Age in Russia: from Mythology to Scientificness (to the Question of the Content of the Concept)]. *Novyy istoricheskiy vestnik* [New Historical Bulletin]. 2001. No. 3(5), pp. 4–16. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/serebryanyy-vek-v-rossii-ot-mifologii-k-nauchnosti-k-voprosu-o-soderzhanii-ponyatiya> (19.09.2021).
4. Vershinina I.Ya. *Rannie balety Stravinskogo* [Stravinsky's Early Ballets]. Moscow: Nauka, 1967. 223 p.
5. Golovinskiy G. *Kompozitor i fol'klor. Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki* [Composer and Folklore. From the Experience of XIX–XX Centuries Masters. Essays]. Moscow: Muzyka, 1981. 279 p.
6. Golovinskiy G.L. Stravinskiy i fol'klor. Nablyudeniya i zametki [Stravinsky and Folklore. Observations and Notes]. *I.F. Stravinskiy. Stat'i. Vospominaniya* [I.F. Stravinsky. Articles. Memoirs]. Compiled by G.S. Alfeevskaya, I.Ya. Vershinin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985, pp. 68–94.
7. Grigor'eva G.V. *Stilevye problemy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Style Problems of Soviet Music in the Second Half of the Twentieth Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 206 p.
8. Zhirmunskiy V.M. *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika* [Literature Theory. Poetics. Stylistics]. Leningrad: Nauka, Leningradskoe otdelenie, 1977. 407 p.
9. Zhossan N.Yu. Skazka v pozdnykh operakh N.A. Rimskogo-Korsakova (ob osobennostyakh traktovki zhanra) [A Fairy Tale in Late Operas by N.A. Rimsky-Korsakov (about the peculiarities of the interpretation of the genre)]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2020. No. 12. pp. 3–11.
10. Kandinskiy A.I. Rimskiy-Korsakov (1890–1900-e gody) [Rimsky-Korsakov (1890–1900s)]. *A.I. Kandinskiy. Stat'i o russkoy muzyke* [A.I. Kandinsky. Articles about Russian music]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2010. pp. 164–205.
11. Korabel'nikova L.Z. Muzyka v khudozhestvennoy kul'ture Serebryanogo veka [Music in the Artistic Culture of the Silver Age]. *Istoriya russkoy muzyki. V 10 tomakh. Tom 10 B: 1890–1917* [History of Russian Music. In 10 volumes. Volume 10 B: 1890–1917]. Edited by L.Z. Korabelnikova, E.M. Levasheva. Moscow: Muzyka, 2004. pp. 5–37.
12. Levaya T.N. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [Russian Music of the Early Twentieth Century in the Artistic Context of the Era]. Moscow: Muzyka, 1991. 166 p.
13. Loginova V.A. *Liki Serebryanogo veka: V.I. Rebikov, Nikolay Cherepnin, Aleksey Stanchinskiy: uchebnoe posobie* [Faces of the Silver Age: V.I. Rebikov, Nikolay Cherepnin, Alexey Stanchinsky: a tutorial]. Orenburg: Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich, 2011. 262 p.
14. Mikhaylova I.N. *Muzykal'noe voploshchenie poezii Serebryanogo veka v kamernom vokal'nom tvorchestve kompozitorov nachala XX stoletiya (R. Glier, A. Grechaninov): avtoreferat dissertatsii ...kandidata iskusstvovedeniya* [The Musical Embodiment of the Poetry of the Silver Age in the Chamber Vocal Work of Composers of the Early XX Century (R. Glier, A. Grechaninov): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2018. 32 p.
15. Paisov Yu.I. Russkiy fol'klor v vokal'no-khorovom tvorchestve Stravinskogo [Russian folklore in the vocal and choral work of Stravinsky]. *I.F. Stravinskiy. Stat'i. Vospominaniya* [I.F. Stravinsky. Articles. Memoirs]. Compiled by G.S. Alfeevskaya, I.Ya. Vershinin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985, pp. 94–128.

16. Paisov Yu.I. Aleksandr Grechaninov: ot fol'klorizma k modernu (1901–1917) [Alexander Grechaninov: from Folklorism to Modernism (1901–1917)]. *Muzyka Rossii: ot srednikh vekov do sovremennosti. Sbornik statey. Vypusk 1* [Music of Russia: from the Middle Ages to the Present. Digest of Articles. Issue 1]. Editor-compiler M.G. Aranovsky. Moscow: Kompozitor, 2004. pp. 189–218.
17. Pospelov G.G. *Bubnovyy valet: primitiv i gorodskoy fol'klor v moskovskoy zhivopisi 1910-kh godov* [Jack of Diamonds: Primitive and Urban Folklore in Moscow Painting of the 1910s]. 2nd edition, [revised]. Moscow: Pinakoteka, 2008. 288 p. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/bubnoviy-valet.html> (05.10.2021).
18. Potyarkina E.E. *K.D. Bal'mont i russkaya muzyka rubezha XIX–XX vekov: avtoreferat dissertatsii ...kandidata iskusstvovedeniya* [K.D. Balmont and Russian Music of the Turn of the XIX–XX Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2009. 30 p.
19. *Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klоре: Materialy i dokumenty* [Russian Thought about Musical Folklore: Materials and Documents]. Introductory article, compilation, comments by P.A. Wulfius; foreword by E.M. Orlova; general edition of O.I. Sokolova. Moscow: Muzyka, 1979. 367 p.
20. Savenko S.I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.
21. Skvortsova I.A. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Art Nouveau Style in Russian Musical Art at the Turn of the XIX–XX Centuries]. Moscow: Kompozitor, 2012. 353 p.
22. Slonimskiy S.M. *Svobodnyy dissonans. Ocherki o russkoy muzyke* [Free Dissonance. Essays on Russian Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2004. 144 p.
23. Sokolov A.S. *Muzykal'naya khronologiya XX veka* [Musical Chronology of the Twentieth Century]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoe posobie* [Theory of Modern Composition: Textbook]. Moscow: Muzyka, 2005, pp. 14–22.
24. Frank S.L. *Sushchnost' i vedushchie motivy russkoy filosofii* [The Essence and Leading Motives of Russian Philosophy]. URL: <https://studfile.net/preview/4179875/#:~:text=> (10.10.2021).
25. Tsukkerman V.A. *Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy* [Musical Theoretical Sketches and Studies]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 464 p.
26. Shevchenko E.S. *Estetika balagana v russkoy dramaturgii 1900-kh–1930-kh godov: avtoreferat dissertatsii ...doktora filologicheskikh nauk* [Aesthetics of a Booth in Russian Drama of the 1900s–1930s: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Philology]. Samara, 2010. 40 p.
27. Engel' Yu.D. *Ob opere* [About the Opera]. *Yu.D. Engel'. Glazami sovremennika: Izbrannye stat'i o russkoy muzyke 1898–1918* [Yu.D. Engel. Through the Eyes of a Contemporary: Selected Articles on Russian Music 1898–1918]. Compilation, editing, comments, introductory article by I.F. Kunin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 524 p.

*About the author:*

**Natalya Yu. Zhossan**, PhD (Arts), Associate professor at the Theory Music Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID 0000-0001-9123-9639**, [natzhossan@mail.ru](mailto:natzhossan@mail.ru)



**Л.И. БУШУЕВА**

*Чувашский государственный институт гуманитарных наук, г. Чебоксары, Россия*  
*ORCID: 0000-0002-1132-7055*

### **С.Е. Фейнберг и чувашский фольклор: о сборнике «Двадцать пять чувашских песен»**

Обращение видного московского композитора и пианиста С.Е. Фейнберга к чувашскому фольклору привело к появлению сборника вокально-инструментальных обработок «Двадцать пять чувашских песен». Разнообразные по содержанию и жанровой принадлежности песни условно объединены в четыре раздела: лирические, гостевые, песни (мелодии) с новыми текстами и песни старого быта. Цель статьи – выявить своеобразие подхода С. Фейнберга к чувашскому фольклору и новизну применяемых музыкально-выразительных средств. Сочинение сыграло заметную роль в творческой эволюции композитора – как в плане воздействия народного мелоса на вокальный стиль, так и в плане благотворного влияния на творчество в целом.

Ключевые слова: С.Е. Фейнберг, вокальный сборник «Двадцать пять чувашских песен», музыкальный фольклор, средства претворения фольклора.

*Для цитирования / For citation:* Бушуева Л.И. С.Е. Фейнберг и чувашский фольклор: о сборнике «Двадцать пять чувашских песен» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 123–129. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.123-129

**LUBOV I. BUSHUEVA**

*Chuvash State Institute of Humanities, Cheboksary, Russia*  
*ORCID: 0000-0002-1132-7055*

### **S.Ye. Feinberg and Chuvash Folklore: About the Collection *Twenty Five Chuvash Songs***

Appealing of famous Moscow composer and pianist S.Ye. Feinberg to the Chuvash folklore led to the emergence of vocal-instrumental collection of elaborations «Twenty Five Chuvash Songs». The songs, diverse in content and genre, are conventionally grouped into four sections: lyrical, guest, songs (melodies) with new lyrics and songs of old life. The purpose of the article is to identify the originality of S. Feinberg's approach to Chuvash folklore and the novelty of used musical and expressive means. The composition played the notable role in the composer's creative evolution – both in part of impact of Chuvash melody on vocal style and in beneficial influence on creative work in general.

Keywords: S.Ye. Feinberg, vocal collection «Twenty Five Chuvash Songs», Chuvash musical folklore, method of folklore implementation.

**М**аститый московский композитор и пианист Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890–1962) известен как продолжатель традиций русского классического искусства, и особенно – творчества А.Н. Скрябина. Близость к его устремлениям и музыкально-выразительным средствам заметна в утонченности и изысканности звучания, романтической обостренности чувств, эмоциональном накале сочинений, тяготении к масштабным концептуальным композициям. Также можно отметить усложненность ладогармонического языка и богатую, многозвучную фактуру полифонического склада. Выдающийся пианист и автор значительных теоретических трудов, из которых наиболее известна книга «Пианизм как искусство», С.Е. Фейнберг сорок лет преподавал в Московской консерватории. Создав собственную исполнительскую школу и воспитав таких известных пианистов, как В.К. Мержанов, В.В. Бунин, В.А. Натансон, он проявил себя в искусстве как самобытный музыкант-мыслитель с многогранным дарованием.

Композитор интересовался фольклором разных народов и создал несколько сборников вокально-инструментальных обработок: «Пять песен народов Запада», «Двадцать пять чувашских песен», «Двадцать народных песен для голоса с фортепиано», «Шесть кабардинских песен». «Двадцать пять чувашских песен» ор. 24 для голоса с фортепиано (1936) выделяются в этом ряду как один из наиболее крупных и успешных примеров обращения Фейнберга к жанру обработки. Цель статьи – выявить своеобразие подхода С. Фейнберга к чувашскому фольклору и новизну применяемых музыкально-выразительных средств.

С.Е. Фейнберг познакомился с чувашским фольклором благодаря С.М. Максимова – одному из основоположников чу-

вашского профессионального искусства, обучавшемуся в 1930–1935 гг. в Московской консерватории. Он использовал народные напевы из предоставленных ему С.М. Максимовым изданий «146 песен, записанных от Г. Фёдорова Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым» [6] и «13 чувашских песен нового быта» [5]. Композитор говорил, что напетые народным певцом мелодии пленили его «своей глубокой национальной самобытностью, отсутствием наносных влияний, чуждых складу подлинного песенного мелоса» [7, с. 2]. Из богатого репертуара Г. Фёдорова музыкант отобрал 25 ясных и чётких по мелодическому рисунку напевов, преимущественно древнего происхождения, с характерными музыкально-стилистическими чертами и поэтическими темами.

Разнообразно представленную в сборнике традиционную фольклорную образность: картины природы, обрядовую и бытовую лирику, встречи с родными, размышления о жизни, развлечения молодёжи – дополнила тема колхозного строительства, отражённая в новобытовой песне. Автор поэтических переводов на русский язык Ю.С. Стремин старался в большинстве текстов соответствовать содержанию оригинала. Волю фантазии он дал в бодрых, энергичных напевах «сăвăсăр» (без слов), связав их с темой современности. Проявления творческой свободы, желание привнести нечто своё заметны также в трактовке фольклорных текстов в обработках «Липа клонит свой убор» (№ 5), «Одно сердце у орла» (№ 8), «Кони скачут» (№ 18) и «Я не буду старшиною» (№ 22).

С.Е. Фейнберг выделил в сборнике четыре раздела: лирику, гостевые песни, три песни (мелодии с новыми текстами) и песни старого быта, оговаривая условность подобного деления. Он не стремился придерживаться жанровых раз-



личий при распределении фольклорного материала, поэтому в разделе «Гостевые песни» почти половина напевов относится к жанру масленичных песен. Необычайно широко и многочисленно представлена почитаемая композитором лирическая сфера: в этот раздел включены разнообразные по темам, образам и настроению гостевые-застольные, посиделочные, масленичные, поселенческие песни.

Внутри каждого раздела несомненны признаки трёхчастной цикличности. Наиболее яркие по образности произведения расположены в центре. В разделе «Лирика» (№ 1–10) таковыми являются обработки «Путник» (№ 6) и «Из полуночных лесов» (№ 7), контрастирующие крайним номерам внутренней сосредоточенностью и драматизмом. В «Песнях старого быта» (№ 21–25) эмоциональной вершиной стала скорбная, трагичная «Старинная песня переселенцев» (№ 23). В разделе «Гостевые песни» (№ 14–20) настрой задают молодецкие удалые, лихие «Жили мы весело» (№ 16) и «Кони скачут» (№ 18). В расположенной между ними «Утушке» (№ 17) неуёмная энергия фольклорного источника переведена в более спокойное, лирическое русло. Лишь раздел «Три песни» выстроен по иной, *крещендирующей* схеме, что объяснимо его идейным замыслом и воспеванием современных достижений.

Небольшая вступительная статья С. Фейнберга к сборнику поясняет, насколько важной для него была работа над созданием цельного образа, гармонично сочетающего традиции народной культуры и актуальные веяния профессионального искусства: «Я стремился не только перевести народную песню на язык современных музыкальных форм. Но, ощущая в значительности и совершенстве подлинника живой творческий импульс, я пытался органически связать мелодию песни с фортепианным сопровождением, путём дальнейшего

углубления и развития основного тематического материала» [7, с. 2]. Оставив без изменений интонационную основу выбранных песен, композитор только кое-где преобразовал в них метроритм, сократив пятидольный каданс до более привычного для европейской акцентно-тактовой метрики варианта. Фольклорный напев он использовал как источник интонаций, положив наиболее характерные обороты в основу фортепианного сопровождения.

В инструментальной партии – той области, которой С. Фейнберг в каждом камерном произведении всегда придавал огромное значение, композитор дал себе полную свободу. За счёт изобретательной фортепианной фактуры куплетная форма обработок нередко обогащается вариационностью. По образно-тематическим, ритмическим, ладогармоническим и фактурным особенностям соотношения вокальной мелодии и фортепианной партии все обработки можно свести к нескольким основным группам.

К первой относятся сочинения, где явно заметны черты «охранительного» подхода. Народное и авторское начало гармонично сочетаются, фольклорная мелодия и инструментальное сопровождение дополняют и обогащают друг друга. Ладовая основа этих обработок – диатоника, иногда осложнённая натурально-ладовой переменностью, хроматизмы и альтерированные ступени используются минимально, привнося утончённость и изысканность. К подобному типу произведений относятся песни «Ласточка» (№ 4), «Колхоз в Тораях» (№ 10), «Долы глубоко вторят песням» (№ 11), «Выйду в поле» (№ 12), «Посажу я яблони» (№ 20), «Нет у нас лошадки» (№ 21), «Стой, жених» (№ 25).

В произведениях второй группы вокальная партия и аккомпанемент более самостоятельны. Тематически связанное с фольклорной мелодией, инструмен-

тальное сопровождение детализирует и обыгрывает сюжетные повороты поэтического текста в обработках «Иван и Татьяна» (№ 3), «Утушка» (№ 17), «Сани с узором» (№ 19), «Я не буду старшиною» (№ 22). Вместе с тем композитор далёк от простой иллюстративности, он, как отмечает И. Лихачёва, «использует звукопись очень тонко, ненавязчиво и в качестве дополнения или важной, но не первостепенной детали в раскрытии содержания» [4, с. 139]. В обновлённом тексте обработки «Я не буду старшиною» усилены мотивы независимости и вольнолюбия, о которых в фольклорном источнике упоминалось лишь вскользь, намёком.

*Фольклорный текст.*

Мы бурмистром не будем.  
На что нам жёлтый тулуп?  
Мы бурмистрами не будем  
и не нам носить это имя.  
На что нам хорошая одежда?  
Нам не быть писарями,  
не носить нам это имя.  
На что нам много денег?  
Купцами нам не быть,  
не нам носить имя купца.

*Текст Ю. Стремина.*

Я не буду старшиною:  
мне кафтан не по плечу.  
Я не буду старшиною.  
Погулять вволю хочу.  
Богатеем я не стану,  
мне не надобен кошель.  
Богатеем я не стану,  
бедняку легче на душе!  
Быть подьячим не хочу я,  
хоть одет он на показ.  
Быть подьячим не хочу я,  
не хочу, вот и весь мой сказ!

В соответствии с новым замыслом расходящиеся пассажи в фортепианной пар-

тии способствуют впечатлению внутренней раскованности и свободы. Фрагменты текста, где говорится о своенравии и независимости героя, акцентированы альтерацией ступеней и хроматическими гармониями, колоритно выделяющимися на фоне диатонического сопровождения.

В других обработках данной группы, обобщённо отражая настроение песни, композитор углубляет её образность при помощи широкого спектра средств классической мажоро-минорной системы. Он оттеняет ладовую неоднозначность народной мелодии, «раскрашивает» напев хроматическими гармониями, обращается к полифоническим приёмам. Такой подход присущ песням «Время нам луга косить» (№ 1), «Каждый ждёт свою подругу» (№ 2), «Если стаи налетят» (№ 14), «Чемерика» (№ 15), «Жили мы весело» (№ 16), «Мы разорили гнёздышко в чаще» (№ 24). Степень «вмешательства» в первоначальный образ в каждом произведении различна. В обработке «Чемерика» просветлённость, умиротворённость народного напева дополняется прозрачной фортепианной фактурой с красочными гармоническими бликами. Полнозвучная, богато разработанная фортепианная партия, напоминающая фактуру романса, в номере «Если стаи налетят» усиливает заложенные в фольклорном тексте чувства гедонизма, удовлетворённости, полноты восприятия жизни. Молодецкая удаль, отвага в песне «Жили мы весело» разрастается в динамичную, масштабную, колоритную картину бесшабашного веселья. Щемящие малосекундовые интонации из вокальной партии «Каждый ждёт свою подругу» проецируются на фортепианное сопровождение, усугубляя настроение внутреннего одиночества и тоски.

В обработках третьей группы народное и авторское начала в создании единого художественного целого не только равноправны,



зачастую фортепианная партия доминирует. В песнях «Липа клонит свой узор» (№ 5), «Путник» (№ 6), «Из полуночных лесов» (№ 7), «Одно лишь сердце у орла» (№ 8), «В этот день» (№ 13), «Кони скачут» (№ 18), «Старинная песня переселенцев» (№ 23) фортепианное сопровождение образует самостоятельный полифонический пласт, с использованием полиладовых и политональных наложений, полиритмических и полиметрических эффектов. Помещённая в столь контрастный по музыкально-выразительным средствам художественный мир пентатонная вокальная мелодия звучит как минимум непривычно и отстранённо от инструментального окружения. Такое взаимоотношение напева и сопровождения заметно в бытовых лирических зарисовках «Липа клонит свой узор» и «Одно лишь сердце у орла», в полной безудержной энергии «Кони скачут».

В обработках углублённо-психологического плана, где затронуты темы одиночества и трудных жизненных испытаний: «Путник» (№ 6), «Из полуночных лесов» (№ 7), «Старинная песня переселенцев» (№ 23), фактурно усложнённая, насыщенная хроматизмами инструментальная партия становится чрезвычайно важным выразительным компонентом, усиливающим заложенный в содержании фольклорного источника драматизм. Особо выделяется среди них «Старинная песня переселенцев». Здесь благодаря сопровождению сдержанно-печальная мелодия, по меткому замечанию В. Гроссман, «...поднимается до настоящего пафоса народной скорби» [1, с. 38].

Исследователи творчества С.Е. Фейнберга неоднократно отмечали огромное значение сборника «Двадцать пять чувашских песен» для эволюции композитора – как в плане воздействия чувашского мелоса на его вокальный стиль, так и несомненного благотворного влияния на твор-

чество в целом. Возможно, сочинение не раз упоминалось в советской и зарубежной прессе и получило высокую оценку в книге «Музыка за 1937 год», опубликованной в Париже [2, с. 194]. Соглашаясь с мнением В. Гроссман, что «Фейнберг подошёл к обработке чувашских мелодий именно как инструментальный композитор, пианист» [1, с. 34], нельзя не отметить, что он значительно расширил традиционные представления о жанре, приблизившись в отдельных номерах к художественным этюдам или прелюдиям. Исследователь предлагает назвать их «свободной художественной обработкой» или же «фортепианными вариациями-этюдами на народную тему» [1, с. 35]. После завершения сборника композитор продолжил работу в этом направлении и сделал виртуозные, пианистически сложные транскрипции двух номеров для фортепиано: «Чувашской колыбельной» и «Чувашской мелодии» [8].

Подобно романсам, стиль обработок С. Фейнберга ««достаточно изощрён и изыскан и, конечно, не рассчитан на широкую слушательскую аудиторию», пишет И. Лихачёва [4, с. 117]. Однако это совсем не препятствовало их известности в советские годы. Одним из знаменитых интерпретаторов данных произведений был выдающийся русский бас, солист Большого театра СССР М.Д. Михайлов, неоднократно с успехом исполнявший обработки «Нет у нас лошадки» и «Стой, жених» на концертах. Как сообщает М.Г. Кондратьев, «на правительственном приёме в Большом Кремлевском дворце... его заставили повторить номер» [3, с. 141].

Ещё в 1937 г. В. Гроссман пыталась привлечь внимание исполнителей к данному сочинению: «Сборник Фейнберга – очень значительное художественное явление. Нужно удивляться тому, что до сих пор ещё эти песни не используются нашими исполнителями в той мере, в ка-



кой они этого заслуживают. Может быть, причина здесь в значительной трудности большинства песен, – они требуют высококвалифицированных исполнителей-пианистов. Но достоинства песен так велики, что труд этот полностью себя оправдывает. И цель этого очерка – прежде всего – напомнить советским исполнителям о прекрас-

ных, высокохудожественных чувашских народных песнях, обработанных рукой талантливому мастера» [1, с. 39].

К сожалению, и в наше время произведение мало знакомо музыкантам и слушателям. Оно уступило место другим, более современным, но не столь изысканным трактовкам песенного фольклора Чувашии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гроссман В. Чувашские песни С. Фейнберга // Советская музыка. 1939. № 1. С. 34–39.
2. Илюхин Ю.А. Роль деятелей музыки русского и других народов СССР в развитии чувашской музыкальной культуры // В великом содружестве советских народов. Чебоксары, 1974. С. 187–199.
3. Кондратьев М.Г., Андрейко Е.О. Максим Михайлов: «Настоящий русский бас». Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2019. 271 с.
4. Лихачёва И. Вокальное творчество С.Е. Фейнберга // Самуил Евгеньевич Фейнберг. Пианист. Исследователь / ред.-сост. И.В. Лихачёва. М.: Сов. композитор, 1984. С. 115–141.
5. Максимов С.М. 13 чувашских песен нового быта. М.: Музгиз, 1934. 24 с.
6. 146 халӑх юрри. 146 чувашских народных песен, записанных от Гаврилы Фёдорова, С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьёвым и Т. Парамоновым. Чебоксары; М.: Чувашиздат, Огиз – Музгиз, 1934. 128 с.
7. Фейнберг С. Двадцать пять чувашских песен. Для голоса с фортепиано. Текст Ю. Стремина. М.: Музгиз, 1937. 74 с.
8. Фейнберг С. Избранные произведения. Для фортепиано. М.: Музыка, 1979. 63 с.

*Об авторе:*

**Бушуева Любовь Ивановна**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник искусствоведческого направления, Чувашский государственный институт гуманитарных наук (428015, г. Чебоксары, Россия), **ORCID: 0000-0002-1132-7055**, [niclub7@gmail.com](mailto:niclub7@gmail.com)

## REFERENCES

1. Grossman V. Chuvashskie pesni S. Feynberga [Chuvash Songs by S. Feinberg]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1939. No. 1, pp. 34–39.
2. Ilyukhin Yu.A. Rol' deyateley muzyki russkogo i drugikh narodov SSSR v razvitii chuvashskoy muzykal'noy kul'tury [The Role of Figures of Music of Russian and Other Peoples of the USSR in the Development of Chuvash Musical Culture]. *V velikom sodruzhestve sovetskikh narodov* [In the Great Commonwealth of Soviet Peoples]. Cheboksary, 1974, pp. 187–199.
3. Kondrat'ev M.G., Andreyko E.O. *Maksim Mihaylov: «Nastoyashchiy russkiy bas»* [Maksim Mihajlov: “A Real Russian Bass”]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2019. 271 p.
4. Likhacheva I. Vokal'noe tvorchestvo S.E. Feynberga [The Vocal Work of S.E. Feinberg]. *Samuil Evgen'evich Feynberg. Pianist. Issledovatel'* [Samuel Evgenievich Feinberg. Pianist. Researcher]. Compiled by I.V. Lihachyova. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984, pp. 115–141.



5. Maksimov S.M. *13 chuvashskikh pesen novogo byta* [13 Chuvash Songs of New Life]. Moscow: Muzgiz, 1934. 24 p.

6. *146 khalăkh yurri. 146 chuvashskikh narodnykh pesen, zapisannykh ot Gavriila Fedorova, S. Maksimovym, F. Pavlovym, V. Vorob'evym i T. Paramonovym* [146 Halakh Yurri. 146 Chuvash Folk Songs Recorded from Gavril Fedorov by S. Maksimov, F. Pavlov, V. Vorobyov and T. Paramonov]. Cheboksary; Moscow: Chuvashizdat, Ogiz – Muzgiz, 1934. 128 p.

7. Feynberg S. *Dvadsat' pyat' chuvashskikh pesen. Dlya golosa s fortepiano. Tekst Yu. Stremina* [Twenty-five Chuvash Songs. For Voice and Piano. Text by Y. Stremine]. Moscow: Muzgiz, 1937. 74 p.

8. Feynberg S. *Izbrannye proizvedeniya. Dlya fortepiano* [Selected Works. For Piano]. Moscow: Muzyka, 1979. 63 p.

*About the author:*

**Lubov I. Bushueva**, PhD (Arts), Senior Scientific Worker at the Art Criticism Department, Chuvash State Institute of Humanitarian Sciences (428015, Cheboksary, Russia), **ORCID: 0000-0002-1132-7055**, [niclub7@gmail.com](mailto:niclub7@gmail.com)





**Г.С. МАРГАРЯН**

*Российско-Армянский университет, г. Ереван, Армения  
ORCID: 0000-0002-3833-1193*

## **Некоторые особенности Концертных инвенций для фортепиано с оркестром Гагика Овунца**

В статье рассмотрены особенности драматургии и формообразования в Концертных инвенциях для фортепиано с оркестром (ор. 8) Гагика Овунца – одного из интереснейших композиторов XX века, которого часто называют последним классиком, замыкающим плеяду так называемой армянской пятёрки – А. Бабаджанян, Э. Мирзоян, А. Арутюнян, Л. Сарьян и Э. Худоян. Целью статьи является выявление характерных композиционных черт и средств художественной выразительности произведения. Несмотря на признанность творчества автора, как у себя на родине, так и за рубежом, многие произведения Г. Овунца всё ещё остаются недостаточно изученными. Нет специальных работ, посвящённых изучению Концертных инвенций, исключение составляет разве что аннотация И. Нестьева к пластинке грамзаписи [9]. Данная статья является попыткой восполнить этот пробел.

Концертные инвенции Г. Овунца стали новым, значимым словом в армянском музыкальном искусстве XX века. Они заняли достойное место в концертном и педагогическом репертуаре, как студентов консерватории, так и маститых пианистов. Особое внимание в работе уделено анализу приёмов композиторского письма Г. Овунца. В статью включены нотные примеры, демонстрирующие ключевые аспекты произведения, имеющие целью показать особенности нетрадиционной трактовки этого жанра в творчестве композитора. Из характерных особенностей Концертных инвенций, как и творчества автора в целом, выделены ладогармонические соподчинённые системы, созданные композитором и в той или иной мере используемые практически во всех его произведениях. В творчестве композитора особое место занимали системообразующие элементы, которые позволили создавать оригинальные музыкальные конструкции и гармонические сочленения.

Ключевые слова: Гагик Овунц, цикл, Концертные инвенции, контрастная драматургия, концертность, ладогармоническая система, симметричный лад, регистры, остинато.

*Для цитирования / For citation:* Маргарян Г.С. Некоторые особенности Концертных инвенций для фортепиано с оркестром Гагика Овунца // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 130–139. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.130-139



**GAYANE S. MARGARYAN**

*Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia*

*ORCID: 0000-0002-3833-1193*

## **Some Features of Concert Inventions for Piano and Orchestra by Gagik Hovunc**

The article examines the features of dramaturgy and morphogenesis in Concert Compositions for Piano and Orchestra Op. 8 by Gagik Hovunc – one of the most interesting Armenian composers of the 20th century, who is often called in Armenia the last classic, closing the galaxy of such outstanding composers as A. Babajanyan, E. Mirzoyan, A. Harutyunyan, L. Saryan and E. Khudoyan. The aim of the article is to identify the characteristic compositional features and means of artistic expression of the work. Despite the recognition of the author's musical works, both in Armenia and abroad, a lot of G. Hovunc's works still remain insufficiently studied. This article is an attempt to fill this gap.

G. Hovunc's concert inventions have become a new, significant word in the Armenian compositional art of the 20th century. They have taken a worthy place in the concert and pedagogical repertoire of both conservatory students and venerable pianists. Special attention is paid to the analysis of the techniques of G. Hovunc's compositional writing. The article includes musical examples demonstrating the key aspects of the work with the aim of showing the features of the unconventional interpretation of this genre in the composer's work. From the characteristic features of concert inventories, as well as the author's work as a whole, are distinguished the ladoharmonic subordinate systems created by the composer and used in one way or another in almost all of his works. System-forming elements occupied a special place in the composer's work which allowed the author to create original musical constructions and harmonic articulations.

**Keywords:** Gagik Hovunc, cycle, concert inventions, contrasting dramaturgy, concertness, ladoharmonic system, symmetrical fret, registers, ostinato.

**В** 1936 году Арам Хачатурян написал самый известный армянский фортепианный концерт, вошедший в мировую музыкальную сокровищницу. Во второй половине прошлого столетия, следуя по проторённому пути, армянские композиторы не раз обращались к этому жанру, экспериментировали с формой, тематизмом, стилями и пр. Как результат – было создано немало оригинальных произведений в этом жанре – Героическая Баллада А. Бабаджаняна, Концертино А. Арутюняна, концерты Г. Чеботарян, Р. Саркисяна, Л. Чаушяна, Концерт-Рапсодия А. Хачатуряна и др.

Жанр фортепианного концерта попадает и в поле зрения армянских исследо-

вателей в контексте изучения фортепианной музыки в целом. Назовём монографии Ш.А. Апоян «Фортепианная музыка Советской Армении» [2], С. Аматуни «Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество» [1], Р.И. Хараджян «Фортепианное творчество Арама Хачатуряна» [14] и другие. К вопросам традиционного и новаторского в фортепианном концерте А.И. Хачатуряна обращается в своей статье С.М. Бугаян [3].

В армянской музыковедческой литературе есть немало работ, посвящённых общему анализу камерно-инструментальных и симфонических жанров. Это монографии С. Саркисян «Вопросы современной армянской музыки (60-е годы)»

[13] и «Армянская музыка в контексте XX века» [12]; статья М. Рухкян, А. Аревшатыан «Симфоническое и камерно-инструментальное творчество» [11] и др. Автор данной статьи также посвятила несколько работ исследованию отдельных фортепианных концертов, написанных после пятидесятих годов XX столетия, таких как Концерты Г. Овунца [7], Г. Чеботарян [8] и др.

В 1970-е годы, когда стали обозначаться тенденции к взаимодействию, взаимообогащению различных музыкальных жанров, наряду с традиционными концертами были созданы произведения, написанные по принципу попеременного солирования инструментов оркестра. К последним относятся Концертные инвенции Г. Овунца, ставшие предметом настоящего исследования. Целью данной статьи является выявление характерных композиционных черт и средств художественной выразительности этого произведения.

Творчество Г. Овунца давно стало неотъемлемой частью музыкальной жизни Армении. Его сочинения знают и тепло принимают во многих странах мира. В них нашли отражение достижения классической европейской школы, музыки XX столетия и армянские музыкальные традиции. В результате эволюции музыкального мышления автора сформировался оригинальный, хорошо узнаваемый музыкальный язык.

Творчество Г. Овунца было новаторским, однако новаторство не было для композитора самоцелью ни в начале пути, ни, тем более, в его поздний период. Музыка Г. Овунца образна и одновременно лаконична. В ней недопустимы неоправданные длинноты, ей чужда внешняя помпезность, она убеждает содержательностью тематического материала и чувством художественной меры. Ясное логическое музыкальное мышление, выверенное ком-

позиторское мастерство, не допускающее смазанных, нечётких контуров, характеризуют творчество композитора. Его сочинениям свойственен естественный сплав интеллектуального и эмоционального начал. Средства выразительности музыки конца прошлого века композитором использовались в полной мере, что давало возможность обогатить и обострить интонационные и гармонические звучания, усилить эмоциональное напряжение произведений. Целенаправленный лаконизм, исходящий не от формы, а от содержания музыки, широта логических линий, ощущение современности сочетаются в его музыке с творчески понятым традиционным.

Концертные инвенции посвящены памяти Г. Давидяна – дяди автора, погибшего молодым в Великую Отечественную войну. Одарённый человек, увлечённый архитектурой, Г. Давидян оказал влияние на становление художественных взглядов будущего композитора. Спустя много лет Г. Овунц занялся «архитектоникой звука и ритма»<sup>1</sup>, мастерски «структурируя музыкальную конструкцию».

Концертные инвенции для фортепиано и оркестра (ор. 8, 1974 г.) были написаны Г. Овунцем в период исканий собственной ладогармонической системы. Этот период поиска новых форм, «новой архитектуры звуков», «новой профессиональной почвы», новых систем для «выявления гармонии» композитор описал в своей небольшой теоретической работе «Мысли о гармонии» [10]. Примечательно, что, создав собственную гармоническую систему, автор, тем не менее, не отказался от некоторых традиционных музыкальных форм, придав им, однако, иную функциональность и значимость.

Гармоническая система, изобретённая Г. Овунцем, состоит из трёх ладогармонических соподчинённых систем. Первую из



них стало возможным создать, используя обертоны IV и V ступеней. За основу берётся большая терция *c–e*. Эти звуки перемещаются на большую терцию вверх (или вниз) – возникают три звука *c–e–gis (as)*, октава становится симметричной. Затем каждый из возникших звуков, по выражению самого Овунца, «*призывает*» свои квинты, и возникает симметричный лад, состоящий из шести звуков (*c–dis–e–g–gis–h*). На каждой из основных ступеней звуков лада можно построить три трезвучия – мажорное, минорное, увеличенное (*c–e–g, c–es–g, c–e–gis, e–gis–h, e–g–h, e–gis–his, as–c–es, gis–h–dis, as–c–e*). Каждый из этих аккордов имеет одинаковое происхождение и может восприниматься как тоника. В этой ладогармонической системе написаны «Три инвенционные пьесы для валторны и фортепиано», Соната № 1 – «Гармония лада» для фортепиано ор. 11.

Вторая ладогармоническая подсистема возникла от использования обертонов V, VI и VII ступеней. За основу берутся малые терции *e–g–b*. Как и в первом случае, они перемещаются, но на этот раз на малую терцию вверх (можно и вниз). Возникает четвёртый звук *des (cis)*. Октава симметризуется, «*призываются ближайшие родственники*» – квинты. В результате возникает восьмитоновый симметричный лад (*e–f–g–as–b–h–cis–d*). В этой ладогармонической системе написаны «Постлюдия» из третьего цикла инвенций для оркестра ор. 6, Концерт для скрипки с оркестром ор. 12, Соната-дуэт для скрипки и виолончели ор. 13, Соната № 2 – «Ладо-акустическая гармония» для фортепиано ор. 14.

Третья ладогармоническая подсистема образовалась на основании VII, VIII, IX, X, XII натуральных звуков: *b–c–d–e–fis*. За основу берётся большая секунда, которая передвигается на *fis(ges)–gis(as)*. Вновь

«*призываются*» натуральные квинты – в результате образуется двенадцатитоновый лад (*b–h–c–cis–d–dis–e–f–fis–g–gis–a*). В Концерте для фортепиано с оркестром ор. 16, в пьесе «Contraste» для флейты с фортепиано ор. 15, «10 пьесах-монограммах для фортепиано» ор. 17 и в «Симфонической сюите» ор. 18 Гагиком Овунцем были использованы все три ладогармонические системы. Собственный ладогармонический порядок способствовал возникновению характерных, выразительных тембро-акустических звучаний. «Сама по себе композиторская “кухня” никакой ценности не имеет. В счёт идёт лишь эффект красоты и выразительности, достигаемый художником-мастером», – пишет Ю.Н. Холопов [15].

Прежде чем приступить к написанию собственно фортепианного концерта, Г. Овунц создал концерт в нетрадиционной форме. Концертные инвенции – это цикл из четырёх небольших, подчёркнуто контрастных, исполняющихся без перерыва, вполне завершённых по мысли частей. Впервые Концертные инвенции для фортепиано и оркестра были исполнены Светланой Навасардян в 1975 году на Всесоюзном фестивале «Тбилисская весна» Тбилиским филармоническим оркестром под управлением Р. Мангасаряна.

На вопрос, чем предопределён выбор названия произведения, автор отвечал, что он пытался вернуть термину «инвенция» его прежний смысл (от латинского *inventio* – находка, изобретение). Г. Овунц употреблял этот термин именно в таком значении и для воплощения образов в инвенциях искал новые гармонические, тембровые решения, особый метаязык. Опираясь на действенность кратких, обособленных интонаций, автор каждый раз переосмысливал их в тембровом и ритмически инвариантном развитии. Несмотря на очевидный отказ композитора от темы-мелодии

в традиционном понимании этого слова, в его музыке угадываются картины жизни и быта армянского народа, а порой узнаваемы пейзажные зарисовки суровой армянской природы. «Культуры (а музыки в первую очередь!) нет там, где за ней не стоит “дух” субъекта (человека, нации...)), – отмечает Г.А. Демешко [4, с. 141].

В первой инвенции под названием «Моно-конструкция» задействованы медная группа и фортепиано. Этот дуэт задаёт удивительный эмоциональный тонус вступительной пьесе. Она начинается резким призывом валторн, на который сразу откликается фортепиано. Далее начинается их переключка. Вся пьеса строится на небольшой начальной интонации, которая в первый раз проходит в партии фортепиано.

Пример № 1.



Эта интонация становится носителем образа вступления цикла. Сопоставление разных мотивов-интонаций в одной фразе приводит к внутрифразовой контрастной драматургии, характерной для этой и других инвенций. Очевидна внешняя «скупость» музыкального облика мотива, многократное интонационное и ритмическое варьирование которого, складываясь в симметричные периоды, заменяет собою тему, или тема «сжимается» в мотив, который берёт на себя её функции выражения образа. Потребность в такого рода мотивности, по-видимому, вызвана желанием автора увеличить

Пример № 2.



внутрифразовую динамику. В результате происходит своеобразная автономия мотива, таящая новые драматургические возможности.

Последовательность различных интервальных ходов разворачивается по принципу чередования широких интервалов с более узкими, иной раз являющимися обращениями друг друга (чаще всего это септимо-секундовые последования). В партии солиста движение интервалов в одной руке становится инверсионным по отношению к такой же диссонантной интервальной череде – в другой.

Кстати, во второй инвенции оркестровая партия предстанет инверсией фортепианного изложения. Это один из изблюбленных приёмов Г. Овунца. Так обеспечивается равновесие, симметричность общего движения, которая является одним из основополагающих принципов развития музыкальной мысли автора. Музы

зыка первой пьесы, поначалу отличающаяся резкой диссонантностью, некоторой жёсткостью, «необузданностью» чувств, к концу становится умиротворённой, а сама инвенция заканчивается, как бы «истаяя».

Вторая пьеса, «Движение остинато», порученная фортепиано и струнным, резко контрастируя с концом предыдущей инвенции, захватывает безудержным ритмическим разнообразием. Кажется, богатая фантазия композитора не знает

Вторая пьеса, «Движение остинато», порученная фортепиано и струнным, резко контрастируя с концом предыдущей инвенции, захватывает безудержным ритмическим разнообразием. Кажется, богатая фантазия композитора не знает

Г. Овунц. Инвенция № 1.  
«Моно-конструкция»



предела ритмической инвариантности музыки. Фортепиано и оркестр, взаимодействуя друг друга, ведут импульсивный, динамичный разговор.

В отдельности взятые партия солиста и оркестра представляют моноритмичное движение, являющее собою конструктивную серию (несмотря на то, что происходит частая смена метра). Но наложенные одна на другую (трёхмерный в партии фортепиано на четырёхмерный в оркестре), они, с одной стороны, дополняют друг друга, создавая интересную ритмическую мозаику, отличающуюся гибкостью и изобретательностью, с другой – подчиняются тенденции сохранения метрической пульсации. Метр у Г. Овунца, даже если он переменный, «... внутри себя симметричен, равномерен, слагаемые его не смазаны, а отчётливо ощутимы на слух в силу своей ритмической организованности», – отмечает Джагацпаян Г.А. [6, с. 52].

Применение автором интонационных и метрических остинато, сочетающихся с прихотливыми ритмическими рисунками у солирующего фортепиано, связано с традициями народного искусства, получившими в инвенции интеллектуальное, динамическое переосмысление. Остинатный мотив очень короткий. На его фоне разворачивается динамичный тематический материал в подвижном темпе. Он много раз повторяется, видоизменяясь и развиваясь. Само остинато не всегда остаётся неизменным. Оно проходит не только в басу и звучит то в основном виде, то в обращении. Повторность остинато и развивающаяся на его фоне партия солиста в целом создают интересный эффект.

Третья инвенция – «Старинная песня» – привлекает прелестью задушевной кантилены. Небольшая по размерам, она играет роль лирического центра цикла. В её основе известная народная песня «Հայրկանիկ» («Девушки Армении»).

Примечательно, что Г. Овунц использовал полную версию песни. Она озвучивается разными группами инструментов симфонического оркестра, в «скромном» гармоническом сопровождении кварто-квинтовых сцеплений, подчёркивающих национально определённый характер музыки. В этой инвенции автор задействовал полный оркестровый состав. Однако группы инструментов солируют поочередно – они «планово» проводят тему, в результате чего она претерпевает интенсивное тембровое и фактурное развитие.

Первое проведение темы на фоне струнных поручено «одинокому» кларнету, затем вступает фортепиано, далее – кларнет, вновь фортепиано, потом струнные. Так, передаваясь от инструмента к инструменту, смыкаясь в полифонических сопряжениях, тема проходит через всю часть, то несколько уплотняясь интонационно, то вновь разрежаясь. Импровизационность изложения, а также тембровая драматургия создают ощущение своеобразной импрессионистской стилизации фольклорных интонаций.

Ударная ритмика литавр (как и в первой пьесе) возвещает о начале последней инвенции, названной автором «Пост-ритмика». Здесь, как и в третьем номере цикла, задействован полный состав оркестра. Но в отличие от предыдущей инвенции, где чаще всего оркестровые группы выступали поочередно, в этой пьесе почти всё время используется полная мощь оркестра. Тематический материал представлен оригинальной ритмоформулой, выполняющей роль темы, и несколькими интермедиями, являющимися связующими звеньями между проведениями темы. Интермедии построены на материале темы. Это краткие ритмические попевки-возгласы. Исполнение каждой из них композитор поручает разным группам инструментов, но чаще это фортепиано и медные духо-



вые. Тема и интермедии благодаря частым метрическим «модуляциям» звучат в изошрённом ритмическом «обрамлении».

Очевидна мотивно-интонационная связь между инвенциями. Композитор соединяет звенья цикла, конструируя темы из родственных интонаций. Любопытна структура финальной пьесы, в ней слышны мотивы-воспоминания как первой, так и третьей инвенций. В средней части, после неоднократного проведения темы, «одиноким» кларнет на фоне высоких струнных (выполняющих здесь роль своего рода высокого дама<sup>2</sup> посредством чередования секундово-септимовых интервальных последовательностей из первой инвенции цикла) на короткий миг вновь возвращает лирическое настроение третьей инвенции.

Эта тема-воспоминание призвана ещё больше оттенить стремительность импульсивных ритмов, резких диссонантных звучаний, которыми полна последняя инвенция.

Пример № 3.

И вновь слышна тема в исполнении фортепиано, поддерживаемая валторнами, скрипками и контрабасами.

Таким образом, несмотря на относительную самостоятельность частей, они объединены общей, заранее заданной идеей, реализуемой автором и объединяющей части целого. Хотя это самостоятельные пьесы, при подробном рассмотрении общей структуры цикла становится оче-

видным своеобразное, оригинальное претворение идеи сонатной формы. Первой инвенции придана функция вступления – «пролога», вторая – быстрая, воспринимается как главная партия, третья выполняет роль побочной партии, а четвёртая – функции разработки, репризы и коды цикла.

Что касается содержания музыки, то в ней преобладает конфликтность, которая является результатом столкновения гипертрофированной динамической моторики и архаичной лирики монологического характера. В музыке, сочетающей в себе экспрессию выражения и импрессионистскую звукопись, проявилась энергетическая импульсивность композитора. Обе составляющие не нарушают конструктивно чёткой фактуры произведения и не уводят от национального строя мелоса и ритмики.

Перед взором слушателей цикла встают раннесредневековые армянские храмы, выстроенные из грубо отёсанных камней, прекрасные в своей монолитной обобщён-

ности. Интересно, что, несмотря на то, что инвенциям даны названия, автор не предписывает им программу. Названия пьес носят скорее жанровую подсказку, они как бы наводят исполнителей и слушателей на определённые мыслиобразы.

Так композитор даёт возможность «домыслить» образную суть музыки.

Роль фортепиано в инвенциях решается по-разному. Если в первой пьесе фортепианная партия не является доминирующей и выступает в ансамбле скорее как лидер среди равных по значимости инструментов, а иногда «растворяется» в общем оркестровом звучании, то во второй, третьей, и особенно в четвёртой инвенциях



фортепиано наделено большим артистизмом – оно явно солирует. Характерным драматургическим приёмом становится развитие стремительными взлётами с последующим «неожиданным» обрывом. Регистровые скачки, ударность, токатность фортепианной партии, сдерживаемая и одновременно ведомая оркестром, проявляется не столько в концертном исполнении солиста, сколько в симфонизированности действия с использованием инструментальных средств фортепиано.

Примечателен излюбленный Г. Овунцем приём частичного «комбинированного» использования оркестрового состава. Так, в первых двух инвенциях автор ограничивается дуэтом медных и фортепиано, затем струнных и фортепиано, приберегая полную мощь оркестра

для динамичного, логического развития к кульминации цикла. Такой же приём, способствующий философски-обобщённому воплощению сложных психологических состояний и драматического противостояния с конструктивно значимыми гармониями, будет использован композитором и в концерте для фортепиано с оркестром, хотя интонационное сходство с ним слышно уже в Концертных инвенциях.

Анализ Концертных инвенций, как и других произведений Г. Овунца, свидетельствует о том, что композитор находился под влиянием структурализма и в его творчестве доминирующими являются системообразующие, а не отдельно взятые элементы. Не случайно в его статьях и высказываниях ключевыми словами являлись «система» и «конструкция».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В тексте курсивом выделены слова композитора из его интервью, данного автору этой статьи в 2007 г.

<sup>2</sup> Неизменно звучащий фоновый тон, использующийся при игре на дудке и др. народных духовых инструментах.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Амадуни С.Б. Арно Бабаджанян, инструментальное творчество. Ереван: Советакангрох, 1985. 208 с.
2. Апоян Ш.А. Фортепианная музыка Советской Армении. Ереван: Айастан, 1968. 247 с.
3. Бугаян С.М. Традиционное и новаторское в фортепианном концерте А. Хачатуряна: пути сопряжения // Южно-российский музыкальный альманах. 2016, № 4(25). С. 74–79.
4. Демешко Г.А. Звуковой ландшафт музыки в пространстве постиндустриальной культуры // Вестник КемГУКИ. 2018. Вып. 43. С. 136–144.
5. Демешко Г.А. Смысловые контексты опусной музыки рубежа XX – XXI веков (к постановке вопроса) // Вестник музыкальной науки. Новосибирск. 2014, № 1(3). С. 45–53.
6. Джагацпанян Г.А. Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца // Музыкальная Армения. 2005. № 3. С. 51–53.
7. Маргарян Г.С. Концерт Г. Овунца для фортепиано с оркестром. АНРА // Вестник общественных наук. Ереван. 2007, № 1(618). С. 208–219.
8. Маргарян Г.С., Чеботарян Г.М. Концерт для фортепиано с оркестром // Вестник РАУ. Общественные и гуманитарные науки. 2007, № 2 (5). С. 60–68.
9. Нестьев И.В. Из аннотации к грамзаписи. Исполн.: С. Навасардян, фп.; [все произв. исполн.] Симф. орк. радио и ТВ Армении, дир. Р. Мангасарян. М.: Мелодия, 1977 [«Грамзапись»].

10. Овунц Г.Г. Мысли о гармонии. Ереван: Мшакуйт, 1995. 16 с.
11. Рухкян М., Аревшатыан А. Симфоническое и камерно-инструментальное творчество // История музыки народов СССР. Т. 7. Вып. 3 / гл. ред. Г.Л. Головинский. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. С. 149–180.
12. Саркисян С.К. Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. М.: Композитор, 2002. 296 с.
13. Саркисян С.К. Вопросы современной армянской музыки (60-е годы). Ереван: Советакан грох, 1983. 148 с.
14. Хараджян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ереван: Айастан, 1973. 194 с.
15. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Онлайн-библиотека Ю.Н. Холопова 2003. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения 19.09.2021).

*Об авторе:*

**Маргарян Гаяне Саркисовна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры мировой литературы и культуры РАУ, профессор кафедры специального фортепиано, Ереванская государственная консерватория им. Комитаса (199 375010, Ереван, Армения).  
**ORCID: 0000-0002-3833-1193**, [gayane.margaryan1@rau.am](mailto:gayane.margaryan1@rau.am)

## REFERENCES

1. Amatuni S.B. *Arno Babadzhanian, instrumental'noe tvorchestvo* [Arno Babajanyan, Instrumental Art]. Yerevan: Sovetakan grokh, 1985. 208 p.
2. Apoyan Sh.A. *Fortepiannaya muzyka Sovetskoy Armenii* [Piano Music of Soviet Armenia]. Yerevan: Ayastan, 1968. 247 p.
3. Bugayan С.М. Traditsionnoe i novatorskoe v fortepiannom kontserte A. Khachaturyana: puti sopryazheniya [Raditional and Innovative in Khachaturian Piano Concerto: Ways of Juxtaposition]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2016, No. 4 (25), pp. 74–79.
4. Demeshko G.A. Zvukovoy landshaft muzyki v prostranstve postindustrial'noy kul'tury [Sound Landscape of Music in the Space of Post-Industrial Culture]. *VESTNIK Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv 2018. Vypusk 43* [Vestnik Kemerovo State University of Culture and Arts. 2018. Issue 43], pp. 136–144.
5. Demeshko G.A. Smyslovye konteksty opusnoy muzyki rubezha XX–XXI vekov (k postanovke voprosa) [Meaningful Contexts of Opus Music of the Turn of XX–XXI Centuries (to the Statement of the Question)]. *Vestnik muzykal'noy nauki. Novosibirsk* [Bulletin of Musical Science. Novosibirsk]. 2014, No. 1(3), pp. 45–53.
6. Dzhagatspanyan G.A. Traditsionnoe i novatorskoe v tvorchestve G. Ovuntsa [Traditional and Innovative in the Work of G. Hovunts]. *Muzykal'naya Armeniya* [Musical Armenia]. 2005, No. 3, pp. 51–53.
7. Margaryan G.S. Kontsert G. Ovuntsa dlya fortepiano s orkestrom. ANRA [Owunts Concerto for Piano and Orchestra. ANRA]. *Vestnik obshchestvennykh nauk. Erevan* [Vestnik of Social Sciences. Yerevan.]. 2007, No. 1(618), pp. 208–219.
8. Margaryan G.S., Chebotaryan G.M. Kontsert dlya fortepiano s orkestrom [Chebotaryan. Concerto for Piano and Orchestra]. *Vestnik Rossiysko-Armyanskiy universitet. Obshchestvennye i gumanitarnye nauki* [Bulletin of Russian-Armenian University. Social and Humanitarian Sciences]. 2007, No. 2(5), pp. 60–68.



9. Nest'ev I.V. *Iz annotatsii k gramzapisi. Ispolnenie: S. Navasardyan, fortepiano; [vse proizvedeniya ispolnitelya] Simfonicheskiy orkestr radio i TV Armenii, dirizher R. Mangasaryan* [From the Annotation to the Gramophone. Performance: S. Navasardyan, Piano; [All Works by the Performer] Symphony Orchestra of Radio and TV of Armenia, conductor R. Mangasaryan. Moscow: Melodiya, 1977 ["Gramzapis"].
10. Ovunts G.G. *Mysli o garmonii* [Thoughts on Harmony]. Yerevan: Mshakuyt, 1995. 16 p.
11. Rukhkyan M., Arevshatyan A. *Simfonicheskoe i kamerno-instrumental'noe tvorchestvo* [Symphonic and Chamber-Instrumental Works]. *Istoriya muzyki narodov SSSR. Tom 7. Vypusk 3* [History of Music of USSR Peoples. Vol. 7. Vol. 3]. Edited by G.L. Golovinsky. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 1997, pp. 149–180.
12. Sarkisyan S.K. *Armyanskaya muzyka v kontekste XX veka. Issledovanie* [Armenian Music in the Context of the 20th Century. Study]. Moscow: Kompozitor, 2002. 296 p.
13. Sarkisyan S.K. *Voprosy sovremennoy armyanskoy muzyki (60-e gody)* [Issues of Modern Armenian Music (60th Years)]. Yerevan: Sovetakan grokh, 1983. 148 p.
14. Kharadzhanyan R. *Fortepiannoe tvorchestvo Arama Khachaturyana* [Piano works of Aram Khachaturian]. Yerevan: Ayastan, 1973. 194 p.
15. Kholopov Yu.N. *Novye paradigmy muzykal'noy estetiki XX veka* [New Paradigms of Musical Aesthetics in XX Century]. *Onlayn-biblioteka Yu.N. Kholopova 2003* [Online Library of Yu.N. Kholopov 2003]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (19.09.2021).

*About the author:*

**Gayane S. Margaryan**, PhD (Arts), Professor at the World Literature and Culture Department, Russian-Armenian University (199 375010, Yerevan, Armenia), **ORCID: 0000-0002-3833-1193**, [gayane.margaryan1@rau.am](mailto:gayane.margaryan1@rau.am)





**Т.А. СТАРОСТИНА**

*Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского  
г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-5357-8696*

## **К истории возрождения московской певческой традиции Русской православной церкви во второй половине XX века**

Статья посвящена процессу возрождения русской церковно-певческой традиции в период, прошедший от восстановления патриаршества (1943) и до начала постсоветского этапа отечественной истории (1990). Прослеживается развитие богослужебно-певческой культуры за время пребывания на Патриаршем престоле Сергия (Старогородского), Алексия I (Симанского) и Пимена (Извекова). В статье указываются имена регентов, продолжавших клиросное служение в избежавших закрытия московских храмах, определяются их основные достижения. Характеризуются тенденции церковной хоровой культуры, наследующие дореволюционным певческим традициям. Представлены свидетельства певчих и регентов, принимавших непосредственное участие в восстановлении традиции хорового церковного пения. Автор акцентирует тезис о значении позиции священников в отношении певческой составляющей богослужения. Музыкальная грамотность священников и архиереев сыграла большую роль в деле возрождения певческой традиции Церкви. В статье уделяется внимание проблеме развития богослужебно-певческой традиции в условиях господства атеистической идеологии. Делается вывод о постепенном вхождении духовного репертуара в концертную жизнь Советской России на правах значимого слоя отечественной музыкальной культуры. Определяются приоритеты наследия композиторов Московской школы рубежа XIX–XX веков в области церковного хорового репертуара. Выявлены пути проникновения богослужебной музыки в светскую художественную среду. Подчеркивается значение звукозаписей, сделанных к празднованию 1000-летия Крещения Руси.

Ключевые слова: церковно-певческая традиция, регент, богослужебный репертуар, духовная музыки, хоровая культура, клиросное служение.

*Для цитирования / For citation:* Старостина Т.А. К истории возрождения московской певческой традиции Русской православной церкви во второй половине XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 140–153. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.140-153



TATYANA A. STAROSTINA

*Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia*

*ORCID: 0000-0002-5357-8696*

## Concerning the History of Moscow Singing Revival of the Russian Orthodox Church in the Second Half of the 20th Century

The article is devoted to the process of the revival of the Russian church singing tradition in the period from the restoration of the patriarchate (1943) to the beginning of the post-Soviet stage of Russian history (1990). The development of liturgical and singing culture is traced during the stay of Sergius (Starogorodsky), Alexy I (Simansky) and Pimen (Izvekov) on the Patriarchal throne. The article lists the names of the choir conductors who continued their kliros service in the Moscow churches that escaped the closure, and defines their main achievements. The tendencies of church choral culture inheriting from pre-revolutionary singing traditions are characterized. Presented are the testimonies of singers and choir directors who were directly involved in the restoration of the tradition of church choral singing. The author emphasizes the thesis about the importance of the position of priests in relation to the singing component of liturgy. The musical literacy of priests and archpastors played a great role in the revival of the singing tradition of the Church. The article focuses on the problem of the development of the liturgical singing tradition in the conditions of the dominance of atheistic ideology. The conclusion is made about the gradual entry of the spiritual repertoire into the concert life of Soviet Russia as a significant layer of the national musical culture. The priorities in the field of the church choral repertoire are determined; the first positions in it were occupied by the legacy of the composers of the Moscow school at the turn of the XIX–XX centuries. The ways of penetration of liturgical music into the secular artistic environment are revealed. The importance of the sound recordings made for the celebration of the 1000th anniversary of the Baptism of Rus is emphasized. The ways of penetration of liturgical music into the secular artistic environment are revealed.

**Keywords:** church singing tradition, choir conductor, liturgical repertoire, sacred music, choral culture, choir service.

**Н**ачальный этап восстановления церковно-певческой традиции при патриархах Сергии (Старогородском) и Алексии I (Симанском)

Русская православная церковь после возобновления патриаршества (в 1943 году патриархом был избран Сергей (Старогородский)) вступила в продолжительный период восстановления [5]. Однако в последние годы войны и сразу после её окончания было преждевременно думать о возрождении полноценной церковно-певческой традиции. Предстояло сначала укрепить литургическую основу церковной жизни. Начался процесс упорядочивания богослужбной деятельности

во вновь открываемых храмах. В 1946 году были открыты несколько семинарий и две духовные академии – Московская и Ленинградская; многие священнослужители вернулись из мест заключения и приступили к преподаванию в духовных учебных заведениях, формировались епархии. Клирики дореволюционного поколения, используя свой давний опыт служения, уделяли внимание пению в храмах. Среди них был, в частности, владыка Гурий (Егоров) – первый настоятель вновь открытой Троице-Сергиевой Лавры<sup>1</sup>. Патриарх Алексей I также был чрезвычайно внимателен к вопросам церковного пения, богослужбного хорового репертуара [1]. Церковные хоры

в послевоенный период состояли исключительно из воцерковлённых верующих певчих; регентовали только мужчины, в том числе представители далёких от музыки специальностей<sup>2</sup>. Чтец Матфей Перверзев пишет, что, несмотря на незначительное число больших церковных хоров, те, которые были, являли «удивительные примеры художественного, выразительного и в то же время молитвенного пения. О преемстве дореволюционным традициям в разных областях церковной жизни в советские годы свидетельствуют многие очевидцы» [12]. М. Перверзев приводит слова регента Н.С. Георгиевского [5]: «Когда вспоминаю о том в общем-то тяжёлом для Церкви времени, чувствую теперь, насколько оно было благодатным. А благодать эта была в людях, которые помнили ещё все дореволюционные традиции и уклады. И таких людей тогда было большинство. Большинство русских людей в то время следовали православным традициям так, как это было принято исстари на Руси. И я, конечно, счастливый человек: я смотрел на них, слушал их, воспитывался под их руководством и ощущал тот “аромат времени”, о котором мы сегодня много говорим, часто вспоминаем, но который уже, конечно, навсегда ушёл...» [12].

Период послевоенного восстановления церковной жизни – интереснейшая и важнейшая страница в истории послеоктябрьской России. Трудно переоценить подвижничество, проявленное в эту пору клириками и мирянами, по крупицам собиравшими наследие разоренной литургической культуры. В рамках компактной статьи невозможно даже в общих чертах охарактеризовать многоплановую картину возрождения церковно-певческой традиции в русской Церкви. Целесообразно поэтому сосредоточиться на клиросной практике московских храмов и отметить самые важные направления происходящих перемен.

Старейший московский регент Л.Г. Стальская<sup>3</sup> вспоминала: «В конце 1940-х годов в храмах певцы были <...> те, которые начинали петь ещё до войны. Тогда им всем уже было за 50, а я была самая молоденькая. Храмов в то время было мало, очень мало. Регентов-женщин не признавали, регентовали только мужчины. Я была с образованием, а регентовал у нас [молодой человек], который окончил энергетический институт. Или регентовали те, которые пели до войны в хороших хорах – Агафонников, Копченков, Озеров (он из певцов). Они всю жизнь пели в церкви, репертуар они знали, все гласы пели по памяти»<sup>4</sup>. <...> «И все-таки, – признаётся Людмила Георгиевна, – мне посчастливилось стоять на клиросе рядом со старшим поколением – людьми, которые пережили репрессии. Конечно, вера их была искренней, крепкой. И это оказывало влияние на то, как они пели» [13].

Эпоха патриаршества Алексия I длилась четверть века, с 1945-го по 1970-й год. Известно, что патриарх Алексий I прекрасно разбирался в вопросах регентования и уставных норм церковного пения: зачастую именно он, а не тот или иной регент, определял репертуар богослужебного пения<sup>5</sup>.

1960-е годы, несмотря на притеснения Церкви со стороны советского и партийного руководства, в церковной музыкальной среде сформировалась целая плеяда выдающихся регентов. Так, были широко известны братья Агафонниковы (Владимир и Герман). Владимир (1904–1979) был регентом хора Троицкого собора г. Подольска<sup>6</sup> и руководил разными московскими церковными хорами. Герман (1901–1964) также регентовал в некоторых московских храмах. Сводный хор Германа и Владимира Агафонниковых многократно участвовал в торжественных богослужениях в соборах Свято-Троицкой



Сергиевой Лавры. Братья Агафонниковы занимались композицией – создавали духовные хоровые сочинения [3; 15].

Старший современник братьев Агафонниковых – видный регент, церковный композитор и вокальный педагог Николай Иванович Озеров (1892–1972), который до революции служил переписчиком нот в московском Синодальном хоре. В частности, он собственноручно переписал партии Всенощного бдения С.В. Рахманинова для первого исполнения в 1915 году. На протяжении ряда лет (с середины 1960-х по 1971 год) Озеров регентовал левым клиросом в Богоявленском Кафедральном соборе и в храме Пимена Великого<sup>7</sup>.

В военные и послевоенные годы в московской церковной среде славился Патриарший хор в Елоховском соборе под управлением Виктора Степановича Комарова. «Личность регента Комарова оказывала огромное влияние на хор, его признавали все как регента с даром от Бога» [12]. Виктор Степанович не имел музыкального образования. Он окончил медицинский факультет Московского университета. «Обладая только практическим клиросным опытом, [он] стал регентовать в возрасте 19 лет в храме в честь иконы Божией Матери «Взыскание погибших»<sup>8</sup>, находившемся при Коммерческом училище на Зацепе» [12]. Начиная с 1943 года, по приглашению настоятеля протопресвитера Николая Колчицкого<sup>9</sup>, Комаров служил регентом в Елоховском Богоявленском соборе<sup>10</sup>.

«Регентом Патриаршего хора Виктор Степанович оставался в течение 31 года, до самой своей смерти в 1974. <...> В памяти хора – интронизации трёх патриархов: Патриарха Сергия (Страгородского) в 1943 г., Патриарха Алексия (Симанского) в 1945 г. и Патриарха Пимена в 1971 г. В.С. Комаров подготовил и провел концерты, посвящённые 500-летию Автокефалии Русской Православной Церкви

(1948 г.), 40-летию восстановления патриаршества (1957 г.) и концерты в честь патриарших интронизаций» [12, 7]<sup>11</sup>.

Хор Комарова также участвовал в светских концертах и других мероприятиях. Например, в 1946 году он выступал в публичном концерте, посвящённом победе в Великой Отечественной войне, в Большом зале Московской консерватории. В военные годы хор Комарова озвучивал фильм С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный»<sup>12</sup>. Начиная с 1968 года, В.С. Комаров занимался преподаванием. Вместе с регентом Н.С. Даниловым он вёл занятия регентского кружка в Московской духовной академии<sup>13</sup>.

В конце 1960-х годов, наряду с Комаровым, выделяется фигура Николая Васильевича Матвеева (1909–1992). В отличие от Комарова, Матвеев как профессионал пользовался авторитетом в кругах музыкальной общественности<sup>14</sup>. Уроженец Сергиева Посада (в советское время Загорска), он в начале своего творческого пути руководил хорами в Загорске и Тарасовке. С 1948 года Матвеев регентовал в Скорбященском храме на Ордынке<sup>15</sup>. Благодаря его трудам Скорбященский храм в 1970-е годы стал своего рода очагом мастерского церковного пения [14]. В хоре храма на Ордынке пели даже солисты Большого театра<sup>16</sup>. Профессиональный уровень хора был исключительно высок, что давало возможность регенту осваивать масштабные и сложные сочинения. Например, в годовщину смерти П.И. Чайковского исполнялась «Литургия Иоанна Златоуста». В храме на Ордынке (в единственном месте в Москве) также звучало «Всенощное бдение» С.В. Рахманинова. В дни исполнения этих хоровых шедевров в Скорбященский храм стекалось множество светских музыкантов.

Н.В. Матвеев проявил себя и как незаурядный педагог. С 1969 года он возглавил Регентский класс в Московской духовной



академии и приступил к чтению нового курса – «Истории церковного пения». В методических целях им был составлен «Обиход церковного пения» в 3-х частях (Всенощная, Литургия, осмогласие)<sup>17</sup>.

В 1960-е годы, период «хрущёвских гонений» [9], число постоянных церковных хоров сократилось. В числе действующих остались, в частности, хоры Н.В. Матвеева, В.С. Комарова, В.А. Кондратьева (ученика Комарова, в храме в честь иконы Божией Матери «Знамение»), хор церкви Илии Обыденного под управлением В.А. Хлебникова. Постепенный рост церковных хоров начался в 1970-е годы, в том числе в связи с приходом в храм профессиональных музыкантов. Пение в церкви становилось одной из форм дополнительного заработка [11].

*Некоторые тенденции духовно-музыкальной культуры при патриархе Пимене (Извекове)*

После кончины в 1970 году патриарха Алексия I наступила эпоха патриарха Пимена (Извекова), глубокого знатока церковно-певческой культуры и регентского дела [16]<sup>18</sup>. В первые годы его патриаршества регентом Елоховского собора ещё был Комаров, глубоко уважаемый и ценный Патриархом. Знаменательно, что именно в пору патриаршества Пимена, в начале 1970-х годов, ускорилось сближение литургической и научной форм деятельности в области церковного пения. Так, в Ленинградской духовной академии в эти годы преподавал выдающийся ученый (литургист и медиевист) Николай Дмитриевич Успенский<sup>19</sup>. Он был в числе выпускников Высших богословских курсов, работавших в Ленинграде с 1925 по 1928 год: именно это учебное заведение дало ему возможность закончить богословское образование. Успенский, известный музыкантам более как медиевист, не

менее интенсивно работал как богослов и являлся самым выдающимся литургистом РПЦ в советские годы. Его работы издавались в Журнале Московской Патриархии<sup>20</sup> и серии «Богословские труды», выпускаемой издательским отделом Патриархии<sup>21</sup>. Но известность у светской аудитории ему принесла книга «Древнерусское певческое искусство», вышедшая в 1965 году и переизданная в 1971-ом.

В Ленинградской консерватории сформировалась научная школа музыкальной медиевистики М.В. Бражникова. В 1967 году был открыт курс по музыкальной палеографии, который стал вести М.В. Бражников. В 1971 году его ввели в ГМПИ им. Гнесиных, а в 1974-ом – в Московскую консерваторию<sup>22</sup>.

Важно подчеркнуть следующее: постепенно, как в кругах светских музыкантов, так и в церковной среде, утверждалось представление о том, что *духовная музыка, созданная композиторами для Церкви и раскрывающая свой потенциал в контексте богослужения, принадлежит не только Церкви, но и национальной культуре в целом, а потому может существовать в пространстве светской культуры как самодостаточное художественное явление*. Так, с конца 1960-х годов на концертную сцену постепенно начали возвращаться шедевры русской хоровой духовной музыки. В этом была немалая заслуга главного дирижёра Русской хоровой капеллы А.А. Юрлова. Под его руководством хор представлял широкой аудитории сочинения Д.С. Бортнянского, М.С. Березовского, А.Л. Веделя, В.П. Титова и др. Первое публичное выступление этого коллектива с духовной программой состоялось в 1967 году на Международном фестивале в польском городе Быдгоще [6]. В дальнейшем духовная русская хоровая классика зазвучала и на отечественной концертной эстраде. Начали издаваться



пластинки с аудиозаписями русской духовной музыки<sup>23</sup>.

На годы патриаршества Пимена приходится период активной и плодотворной деятельности митрополита Питирима (Нечаева), который начиная с 1963 года, более тридцати лет (до 1994), возглавлял Издательский отдел Московской Патриархии. Этот видный церковный деятель проявлял постоянную заботу о развитии церковно-певческой культуры и о сохранении её наследия. На протяжении многих лет он собирал нотные духовно-музыкальные издания, пластинки с записями церковной музыки. Благодаря его инициативе в период подготовки к празднованию 1000-летия Крещения Руси Издательским отделом Московской Патриархии совместно с фирмой «Мелодия» было выпущено 15 пластинок с записями духовной хоровой музыки<sup>24</sup>.

После кончины в 1975 году В.С. Комарова хор Богоявленского Патриаршего собора по благословению патриарха Пимена возглавил Геннадий Николаевич Харитонов<sup>25</sup>, который пробыл регентом в соборе с 1980 до 1991 года. По свидетельствам очевидцев, «песнопения в исполнении хора под руководством Харитонова отличались проникновенностью, большой молитвенной настроенностью. В выборе репертуара Г.Н. Харитонов отдавал предпочтение знаменному, киевскому, греческому, болгарскому роспевам, творческому наследию лучших русских композиторов. Исполнение духовных песнопений соборным хором под управлением Г.Н. Харитонova было записано на грампластинке, выпущенной в 1987 году в честь 1000-летия Крещения Руси» [8].

Л.Г. Стальская вспоминает: «Мы ещё застали старое поколение регентов – “синодалов”. Славилась своими хорами храм святителя Николая в Кузнецках<sup>26</sup>, храм Преображения Господня в Богородском<sup>27</sup>,

где был регентом Серафим Виноградов, Елоховский собор и его регенты Виктор Комаров, Геннадий Харитонов. Также известны были в Москве такие талантливые регенты, как Н.И. Озеров, В.А. Кондратьев<sup>28</sup>, священник Александр Машков<sup>29</sup>, Герман и Владимир Агафонниковы и другие» [15].

Помимо избежавшего закрытия Елоховского собора с его Патриаршим хором в Москве был ещё один постоянно действовавший храм, который в 1960-х–1970-х годах славился своим хором, – храм Илии Пророка в Обыденском переулке<sup>30</sup>. В этом хоре с 1958 по 1978 год пела Людмила Стальская. Она рассказывала, что регент «Василий Афанасьевич Хлебников<sup>31</sup>, сохраняя тембровую яркость, всегда добивался идеального ансамбля <...>. Не разрешал прибавлять звук там, где не надо, была чисто “хоровая” настройка. Это особая культура звука. <...> Сам Василий Афанасьевич окончил знаменитое Синодальное училище и был музыкантом высочайшего класса, работал совместно с Чесноковым. Слух у него был абсолютный, так что камертоном он не пользовался, просто держал его в руках во время службы» [15]. Стальская неоднократно упоминала о том, как внимательно этот регент-синодал относился к богослужебной функции песнопений: «Хлебников шёл от синодальной манеры пения, он начинал репетиции со стихир, говорил – концерты в сторону, им вас и в светских хорах обучат, а суть праздника – стихира. И мы прочитывали стихиру, пропевали её четко, чтобы слышно было каждое слово. Стихирам придавалось большое значение»<sup>32</sup>.

Выдающимся сподвижником патриарха Пимена в деле возрождения литургической и певческой культуры Русской Православной Церкви был архимандрит Матфей (Мормыль, 1938–2009) – монах, священник, богослов и великий регент

Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. На протяжении почти полувека (с 1961 и до своей кончины в 2009) он руководил несколькими хорами Лавры, прежде всего, сводным хором Московской Духовной Академии и Семинарии. Главная заслуга арх. Матфея – восстановление в Лавре традиции мужского монастырского пения и составление обширного богослужебного репертуара для мужского хора, в результате чего богослужения Лавры обрели певческую полноту. Кроме того, этот выдающийся церковный музыкант адаптировал для своего хора огромный массив духовных хоровых партитур русских композиторов, начиная от Д.С. Бортнянского и заканчивая диак. Сергием Трубачёвым. Жизнь, деятельность и творческое наследие архимандрита Матфея освещены в двух крупных монографических трудах, опубликованных сравнительно недавно [2, 17].

Годы патриаршества Пимена совпали, применительно к социально-политической истории, с «эпохой Брежнева». Для данного периода характерен приход в церковь светских музыкантов, которые подрабатывали пением на службах. В это время церковь стала тем местом, где звучала церковная классика XIX века.

В брежневские годы, несмотря на формальное смягчение позиции светского руководства по отношению к Церкви [10], число духовных учебных заведений было крайне малым. Оставались Московская духовная семинария и Академия, Ленинградская семинария и Академия, а также Одесская семинария. Число монастырей, как и прежде, было небольшим. Это: Троице-Сергиева лавра, Одесский мужской монастырь, Свято-Вознесенский Флоровский женский монастырь в Киеве, Псково-Печорский мужской монастырь в Псковской области, Пюхтицкий женский монастырь в Эстонии, Жировицкий мужской монастырь в Белоруссии, Свято-Ду-

хов мужской монастырь в Вильнюсе, Спасо-Преображенская пустынь (женский монастырь) в Латвии, Горненский женский монастырь в Иерусалиме и Свято-Пантелеимонов мужской монастырь на горе Афон.

В 1970-е годы в церковно-певческой среде обозначилась новая тенденция – привлечение к регентской деятельности женщин<sup>33</sup>. По инициативе митрополита Питирима (Нечаева; 1926 – 2003)<sup>34</sup> в 1971 году к регентскому служению была допущена Ариадна Владимировна Рыбакова (1946 г.р., дочь Владимира Николаевича Агафонникова)<sup>35</sup>. В конце 1960-х годов началось регентское служение Елены Павловны Машкович (монахини Иоанны; 1937–2012)<sup>36</sup>, проявившей себя также как аранжировщик и автор переложений. В условиях почти полного отсутствия доступных нотных изданий это была важная деятельность. В храме Святителя Николая в Кузнецях, а затем в других приходах регентовала Тамара Васильевна Семёнова<sup>37</sup>. Руководитель широко известного хорового коллектива «Благовест» Галина Васильевна Кольцова также начинала свой творческий путь с регентования<sup>38</sup>. Традиция привлечения женщин к регентской деятельности сохраняется до настоящего времени.

Рассмотрев приведенные свидетельства об истории церковно-певческой традиции Русской православной церкви в послевоенный период советской истории, можно сделать следующие заключения.

Несмотря на трагические события, постигшие Русскую православную церковь и её певческую культуру в десятилетия советской власти, между богатейшей до-революционной традицией храмового пения и послевоенным восстановительным периодом протянулась связующая нить – опыт певчих и регентов старой школы. Представляется промыслительным тот факт, что эти церковные музыканты, прошедшие через горнило войн, репрессий



и притеснений, сохранили силы для возрождения церковно-певческой традиции и дальнейшего труда на этом поприще.

В дореволюционные годы и затем по окончании Великой Отечественной войны, в период активной работы регентов старой школы, оптимальным для церковного хора считался большой состав – 30–40 участников. Ныне коллектив подобного масштаба встречается на клиросе редко. Вместе с тем востребованность массы голосов объяснялась стилистическими задачами церковного пения: хор должен был звучать исключительно ровно, чтобы голоса не напрягались и не форсировали звук: плотность звучания естественно достигалась множественностью голосов внутри каждой партии.

Дореволюционное наследие церковно-певческой культуры содержало огромный массив хоровой музыки, в том числе её подлинных шедевров. Для исполнения этих сложных композиций требовались хористы с широкими вокальными возможностями и достаточным уровнем музыкальной эрудиции. После эпохи гонений на Церковь и военных лет контингент певчих неизбежно должен был измениться не в лучшую сторону. Однако уменьшение числа действующих храмов в некотором роде «скорректировало» ситуацию: в немногие оставшиеся хоры собралось большое число даровитых и опытных певчих. Они в полной мере сумели заново воссоздать атмосферу благоговейного молитвенного пения и передать свои знания и навыки молодым хористам, пришедшим в храмы после войны. Потенциал опытных певчих был таков, что оказалось возможным в краткие сроки восстановить тот богатый репертуар церковно-хоровой классики, который был широко известен и часто исполнялся в 1920-е годы – перед массовым закрытием храмов.

Регенты и церковные композиторы, в основном «синодалы», оставшиеся в со-

ветской России, но лишённые возможности работать на благо Церкви, создали в Московской консерватории систему светского хормейстерского образования. В условиях этой системы воспитывались хоровые музыканты высочайшей квалификации, обладающие широким музыкальным кругозором, умеющие слышать хоровую партитуру и как гармонический феномен, и как полимелодическое сплетение голосовых линий. Кроме того, регент не столько управляет исполнением конкретного произведения, сколько руками буквально «лепит» звучание хора: эта же манера стала характерной и для отечественных хормейстеров. Светское дирижерско-хоровое образование в России, таким образом, возросло на благодатной почве регентского мастерства первых наставников.

В поздний период советской истории (в 80-х годах XX века) немалую роль сыграло продвижение шедевров церковно-хорового наследия на концертную эстраду. Тем самым компоненты церковного стиля хорового письма становились достоянием общенациональной музыкальной культуры, исподволь формировали музыкальный вкус слушательской аудитории.

В период восстановления церковно-певческой традиции (главным образом в годы патриаршества Алексия I и Пимена) со всей определённостью выявилась связь литургических компонентов с музыкальными. Чем внимательнее к певческому компоненту богослужения было священноначалие, тем интенсивнее развивалось и в старых, и во вновь открытых храмах мастерство певчих и регентов, тем богаче становился репертуар. Кроме того, углублялось понимание канонических текстов хористами, оттачивался навык внятного произнесения пропеваемых молитвословий. В итоге в полной мере воплощалось единство духовного и художественного потенциала церковно-певческой традиции.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В 1945–1946 годах – наместник вновь открытой Троице-Сергиевой лавры. На этом посту активно восстанавливал монашеские традиции.

<sup>2</sup> Из беседы автора с Н.Г. Денисовым (24.03.17).

<sup>3</sup> Людмила Георгиевна Стальская (01.01.1936) – московский регент, певшая в своё время на клиросе вместе с певчими из разорённых во время гонений храмов.

<sup>4</sup> Из беседы Старостиной Т.А. и Денисова Н.Г. с регентом Стальской Л.Г. (июнь 2016 г.).

<sup>5</sup> Из беседы автора с Денисовым Н.Г. (24.03.17).

<sup>6</sup> Троицкий собор – православный храм в Подольске на Соборной площади. Храм относится к Московской епархии Русской православной церкви, является центром Подольского благочиннического округа.

<sup>7</sup> Церковь Пимена Великого (Троицы Живоначальной), что в Новых Воротниках в Сущёве – храм расположен в историческом центре Москвы, в районе Тверской, Центрального административного округа (Нововоротниковский переулок, 3). Главный престол освящён в честь Святой Троицы; приделы – в честь Владимирской иконы Божией Матери, в честь преподобного Пимена Великого.

<sup>8</sup> Храм иконы Божией Матери «Взыскание погибших» на Зацепе – домовый православный храм при Российском экономическом университете имени Г.В. Плеханова. Располагается по адресу: г. Москва, улица Зацепы, дом 41, корпус 4.

<sup>9</sup> Николай Фёдорович Колчицкий (1890–1961) – протопресвитер Русской православной церкви, настоятель московского Богоявленского патриаршего собора в Елохове (с 27 декабря 1924 года); управляющий делами Московской патриархии (1941–1960).

<sup>10</sup> Богоявленский кафедральный собор в Елохове – православный храм, расположенный в Басманном районе Москвы. Был построен в 1845 году по проекту архитектора Евграфа Тюрина. На месте, где расположен собор, находилось село Елохово, вошедшее в

состав города в XVIII веке. В 1938–1991 годах был патриаршим собором Русской православной церкви. С 1991-го является кафедральным храмом Московской городской епархии.

<sup>11</sup> Знаменательно, что ещё в советские годы о В.С. Комарове были публикации в Журнале Московской Патриархии [1962. № 12. С. 13–14; 1974. № 9. С. 21–23; 1975. № 3. С. 27 (Некр.)].

<sup>12</sup> Сохранились видеозаписи выступлений хора под управлением В.С. Комарова, например, А. Ведель, «На реках Вавилонских» (1946 и 1948 гг.).

<sup>13</sup> Отношение к Комарову в московской церковной среде было двоякое. Светские музыканты относились к нему насторожённо, так как он не имел музыкального образования, а священноначалие считалось с ним, понимая, что это подлинный церковный регент. Из беседы автора с Денисовым Н.Г. (24.03.17)

<sup>14</sup> В 1930 году окончил дирижёрско-хоровое отделение (вечернее) 1-го музыкального техникума. В дальнейшем учился на заочном отделении дирижёрского факультета Музыкально-педагогического института им. Гнесиных.

<sup>15</sup> Храм иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» (Спаса Преображения) – православная церковь в Москве на Большой Ордынке, относится к Москворецкому благочинию Московской епархии Русской православной церкви. По главному престолу церковь носит название Преображенской, но из-за связанного с ней прославления иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость», в честь которой освящён один из приделов, известна под названием Скорбященской.

<sup>16</sup> Однако, по словам Л.Г. Стальской, все певчие приходили на клирос с «риском для своей работы. Например, такой инцидент у Матвеева был – Мазурок учился в консерватории у Свешниковой Оксаны, был солистом, к нему пришли и сказали, чтобы он выбирал: или он в консерватории будет учиться, или петь в храме. И ему пришлось уйти из храма» [из беседы Старостиной Т.А. и Денисова Н.Г. с регентом Л.Г. Стальской (июнь 2016 г.)].



<sup>17</sup> В числе молодых музыкантов, вступивших на регентское поприще в 1980-х годах при наставническом содействии Н.В. Матвеева, был А.А. Пузаков, ныне известный московский регент, руководящий хором Скорбященского храма.

<sup>18</sup> Патриарх Пимен (в миру Сергей Михайлович Извеков; 10 июля 1910, село Кобылино, Малоярославецкий уезд, Калужская губерния, Российская империя – 3 мая 1990, Москва, СССР) – епископ Русской православной церкви. Патриарх Московский и всея Руси (3 июня 1971 – 3 мая 1990) [19].

<sup>19</sup> Николай Дмитриевич Успенский (1900–1987) – российский специалист в области церковной истории, исторической и систематической литургики, древнерусского церковно-певческого искусства, восточно-христианской гимнографии, литургист и музыковед; преподаватель Ленинградской консерватории, профессор Ленинградской духовной академии.

<sup>20</sup> В ЖМП вышли работы: Святая Четыредесятница (1945. № 3. С. 33–38); Чин воздвиженья Креста (1954. № 9. С. 49–57); История и значение праздника Рождества Христова (1956. № 12. С. 38–47); Соборность Церкви [святоотеческое учение] (1959. № 7. С. 45–51) и др.

<sup>21</sup> В «Богословских трудах» опубликованы, в частности: Православная вечерня (историко-литургический очерк) (1960. № 1. С. 5–51); Молитвы Евхаристии св. Василия Великого и св. Иоанна Златоуста (1961. № 2. С. 63–76); Кондаки св. Романа Сладкопевца (1969. № 4. С. 191–195); Литургия Преждеосвященных даров (историко-литургический очерк) (1976. № 15. С. 146–184); Чин всенощного бдения на православном Востоке и в Русской Церкви (1978. № 18. С. 5–117; № 19. С. 3–70); Византийская Литургия (историко-литургическое исследование): издавалось частями в 1980–1983 и 1985 гг. В 1975 году вышел специальный том «Богословских трудов», № 13, посвященный проф. Н.Д. Успенскому: [http://www.btrudy.ru/archive/bt\\_13.html](http://www.btrudy.ru/archive/bt_13.html).

<sup>22</sup> Этот курс на протяжении 20 лет вела доктор искусствоведения Т.Ф. Владышевская.

<sup>23</sup> Назовём некоторые из записей, относящиеся к наиболее ранним образцам: Мо-

сковский камерный хор. Худ. рук. Владимир Минин (1974): среди исполняемых произведений – «Степенны», «Многолетствование», «Старинный распев»; Музыка эпохи Петра I. Государственная республиканская академическая хоровая капелла. Худ. рук. А.А. Юрлов (1974): в число записей включён концерт В. Титова; Московский камерный хор. Худ. рук. Владимир Минин (1978): Русский партесный концерт; Колокольные звоны (1980): звоны Троице-Сергиевой Лавры, Ново-Девичьего монастыря, Псково-Печёрского монастыря. В начале 1970-х годов была осуществлена запись «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова хором под руководством А.В. Свешникова. Тираж пластинок, по распоряжению министра культуры Е.А. Фурцевой, предназначался для отправки за рубеж и для распространения среди партийного и советского руководства [17, с. 59–60].

<sup>24</sup> Например: 1000-летие Крещения Руси. Хвали, душе моя, Господа / Хоры Старообрядцев Поморского согласия. СССР. Мелодия. 1986 год; Тысячелетие Крещения Руси. Песнопения Русской Православной Церкви. Великий Пост – Св. Пасха / Хор под управлением Николая Матвеева. 2 пластинки. СССР. Мелодия. 1987 год; Вознесох Избранного от людей Моих / Хор Владимирского кафедрального собора г. Киева, регент М. Литвиненко. Мелодия. 1987 год; Воскресни Боже: 1000-летие крещения Руси, 988–1988 / Хор Корецкого ставропигиального Троицкого женского монастыря под управлением монахини Херувимы. Мелодия. 1987 г.; С. Рахманинов. Всенощное Бдение / Камерный хор, дир. Валерий Полянский. 2-ная пластинка. Мелодия. 1987 год; Радуйся, Земли Российской Заступнице / Хор Троицкого Собора Александро-Невской лавры под управлением диакона Павла Герасимова, Хор Ленинградской Духовной Академии, Семинарии под управлением иеромонаха Ионафана. Мелодия. 1987 год.

<sup>25</sup> С 1980 по 1991 год был регентом хора Елоховского Богоявленского Патриаршего собора. Затем эмигрировал в Германию.

<sup>26</sup> Упомянутый нами ранее Храм святителя Николая в Кузнецкой слободе (также Храм Ни-

колы в Кузнецях или Николо-Кузнецкий храм) – православный храм Москворецкого благочиния Московской городской епархии. Храм расположен в районе Замоскворечье, Центрального административного округа города Москвы (Вишняковский переулок, д. 15). Храм Николы в Кузнецях является одной из немногих церквей на постсоветском пространстве, которые никогда не закрывались.

<sup>27</sup> Храм Преображения Господня в Богородском – православный храм Воскресенского благочиния Московской городской епархии. Это единственный оставшийся в Москве деревянный храм XIX века. Храм расположен в районе Богородское, Восточного административного округа города Москвы (Краснобогатырская улица, д. 17).

<sup>28</sup> Кондратьев Владимир Анатольевич пел в Патриаршем хоре под управлением В.С. Комарова. Некоторое время регентовал в Богоявленском Елоховском соборе на левом клиросе. С 1975 по 2011 год В.А. Кондратьев – регент храма иконы Божией Матери «Знамение» в Переяславской слободе.

<sup>29</sup> Протоиерей Александр Степанович Машков (1884–1964) – регент, церковный композитор, священник. С 1904 года начинается его регентская деятельность. Сочинения прот. Александра Машкова: прокимны Божественной Литургии и аллилуиарии; песнопения двенадцатых праздников; песнопения Божественной литургии и др.

<sup>30</sup> Храм Илии Пророка Обыденного – приходский православный храм в честь пророка Илии (главный престол) в Москве, расположенный по адресу: 2-й Обыденский переулок, 6. Построен в 1702–1706 на Остожье, близ Чертольях.

<sup>31</sup> Василий Афанасьевич Хлебников – регент в храме Илии Пророка в Обыденском переулке в 1960-х – 70-х годах.

<sup>32</sup> Из беседы Старостиной Т.А. и Денисова Н.Г. с регентом Л.Г. Стальской (июнь 2016 г.).

<sup>33</sup> В клиросной практике женское регентование имело место и ранее, но преимущественно на периферии. В частности, в с. Котово Ярославской губернии регентом храма Успения Пресвятой Богородицы в 1920-х годах служила Ираида Осиповна Тихова, прославленная в 2001 г. как исповедница [16].

<sup>34</sup> С 1963 года председатель Издательского отдела Московского Патриархата (оставался на этом посту более 30 лет). Митрополит Питирим был среди тех церковных иерархов, кто уделял большое внимание церковному пению (*Питирим (Нечаев), митр.* В Церкви должна быть особая культура пения // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. М., 2005. С. 13–23).

<sup>35</sup> С 1971 года по недавнее время регентовала в храме Воскресения Словущего в Успенском вражке. На базе этого хора в 1983 году был создан хор «Воскресение» при Издательском отделе Московской Патриархии, художественным руководителем и дирижёром которого являлась Ариадна Владимировна Рыбакова. Более десяти лет, с 1982 года, заведовала музыкальным отделом издательства Московской патриархии.

<sup>36</sup> В 1969 году, после смерти Василия Александровича Зорина, Елену Павловну попросили регентовать на престольном празднике 12 августа. В этот день возглавлял богослужение митрополит Крутицкий и Коломенский Пимен (Извеков), который похвалил молодого регента. С этого времени Е.П. Машкович осталась в храме регентом и являлась им с 1969 по 1977 год и с 1982 по начало 1990-х годов. С 1977 по 1982 год она руководила хором храма Успения Пресвятой Богородицы в Гончарах – Подворье Болгарской Церкви.

<sup>37</sup> Долгое время была регентом в храме святителя Николая в Кузнецях. Затем регентовала в церкви Ризоположения на Донской, а также в Никольском в Подмосковье.

<sup>38</sup> В 1990-е годы регентовала в Николо-Архангельском храме подмосковного села Никольское.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексей (Симанский), патр. О церковном пении: Речь Святейшего патриарха Алексия I, произнесенная в Московской духовной академии 18 апреля 1948 года // URL: <https://pravbeseda.ru/library/?page=book&id=551> (дата обращения 10.09.2021).
2. Бетина А.А. «Пою Богу моему, дондеже есмь». Жизнь и творческая деятельность архимандрита Матфея (Мормыля). Сергиев Посад: Изд-во Московской духовной академии, 2019. 336 с.
3. Георгиевский Н.С. Великий пост с патриархом Алексием I // URL: <http://www.pravoslavie.ru/60478.html> (дата обращения 10.04.2017).
4. Династия Агафонниковых. Статьи, воспоминания, дневники / сост. Н.Ф. Ржевская; гл. ред. А. А. Агафонов. М.: Подольск, 2005. 360 с.
5. Интервью А.К. Светозарского с Валерией Михайловой «Встреча иерархов со Сталиным в Кремле» 5 сентября 2016 г. // URL: <https://pravoslavie.ru/96729.html> (дата обращения 14.12.2018).
6. Капелла России имени А.А.Юрлова // URL: <http://choir-capella.ru/o-kapelle/istoriya-kapellyi> (дата обращения 05.09.2021).
7. Ковская М.А., Журавлёв Н.В. «Пойте Богу разумно...»: Виктор Степанович Комаров в воспоминаниях современников (1893–1974) // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2000–2001. М., 2002. С. 237–253.
8. Любартович В.А., Юхименко Е.М. Собор Богоявления в Елохове. История храма и прихода. М.: Православная энциклопедия, 2004. 246 с.
9. Марченко Алексей, протоиерей. Религиозная политика советского государства в годы правления Н.С. Хрущёва и её влияние на церковную жизнь в СССР. М.: Изд-во Крутицкого подворья, Общество любителей церковной истории, 2010. 328 с.
10. Маслобоев Н.К. Эволюция взаимоотношений Русской православной церкви и государства в СССР и в постсоветской России. Религиоведческий анализ: дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2003. 160 с.
11. Нефёдова В.Г. Пение в церковных торжествах в 1970-х годах // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. М., 2005. С. 421–423.
12. Переверзев М. Патриарший хор В.С. Комарова как продолжатель традиций церковного пения. Дипломная работа. М.: ПСТГУ, 2015 // URL: <http://pstgu.ru/download/1385630685.58-78.pdf> (дата обращения 23.02.2018).
13. Питирим (Нечаев), митр. В Церкви должна быть особая культура пения // Труды Московской регентско-певческой семинарии. 2002–2003. М., 2005. С. 13–23.
14. Регент М. Василенко о московской традиции: Пасхальная радость на каждой службе // URL: <https://prichod.ru/opinions/27520/> (дата обращения 11.10.2021).
15. Регент Людмила Стальская (14.10.2016): «Храм для меня – это всё» / Беседовала Антонина Мага, корреспондент ТАСС. Специально для портала «Приходы» // URL: <http://prichod.ru/opinions/27086/> (дата обращения 8.03.2017).
16. Резниченко Е.Б., Кренева И.А. Русское церковное пение советского периода, 1917–1945: учеб. пособие. М.: ПСТГУ, 2019. 84 с.
17. Рыцарь регентского служения. Отец Матфей (Мормыль). Материалы. Воспоминания. Исследования / сост. Н.Г. Денисов, Н.А. Филатов. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. 544 с.
18. Садиков Н.Н. Хормейстер И.Г. Агафонников. Черты к портрету // Вестник ПСТГУ. Вып. 2 (14). 2014. С. 173–179.
19. Янгичер В., прот. Святейший Патриарх Пимен как регент // URL: [http://www.mpda.ru/site\\_pub/334521.html](http://www.mpda.ru/site_pub/334521.html) (дата обращения 07.11.2017).



Об авторе:

**Старостина Татьяна Алексеевна**, доктор искусствоведения, и.о. профессора кафедры истории русской музыки, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID 0000-0002-5357-8696**, i.starostin@gmail.com

## REFERENCES

1. Aleksey (Simanskiy), patriarch. *O tserkovnom penii: Rech' Svyateyshego patriarkha Aleksiya I, proiznesennaya v Moskovskoy dukhovnoy akademii 18 aprelya 1948 goda* [On Church Singing: The Speech of His Holiness Patriarch Alexy I, Delivered at the Moscow Theological Academy on April 18, 1948]. URL: <https://pravbeseda.ru/library/?page=book&id=551> (10.09.2021).
2. Betina A.A. «*Poyu Bogu moemu, dondezhe esm'*». *Zhizn' i tvorcheskaya deyatel'nost' arkhimandrita Matfeya (Mormylya)* ["I Sing to My God, as Long as I am." The life and work of Archimandrite Matthew (Mormyl)]. Sergiev Posad: Izdatel'stvo Moskovskoy dukhovnoy akademii, 2019. 336 p.
3. Georgievskiy N.S. *Velikiy post s patriarkhom Aleksiem I* [Great Lent with Patriarch Alexy I]. URL: <http://www.pravoslavie.ru/60478.html> (10.04.2017).
4. Dinastiya Agafonnikov. *Stat'i, vospominaniya, dnevniki* [Articles, Memoirs, Diaries]. Compilation by N.F. Rzhetskaya; chief editor A.A. Agafonov. Moscow: Podol'sk, 2005. 360 p.
5. Interv'yu A.K. *Svetozarskogo s Valeriey Mikhaylovoy «Vstrecha ierarkhov so Stalinyim v Kremle» 5 sentyabrya 2016 goda* [Svetozarsky with Valeria Mikhailova "Meeting of Hierarchs with Stalin in the Kremlin" on September 5, 2016]. URL: <https://pravoslavie.ru/96729.html> (14.12.2018).
6. *Kapella Rossii imeni A.A. Yurlova* [Russian Capella named after A.A. Yurlov]. URL: <http://choir-capella.ru/o-kapelle/istoriya-kapellyi> (05.09.2021).
7. Kovskaya M.A., Zhuravlev N.V. «*Poyte Bogu razumno...*»: Viktor Stepanovich Komarov v vospominaniyakh sovremennikov (1893–1974) ["Sing to God Reasonably ...": Viktor Stepanovich Komarov in the Memoirs of his Contemporaries (1893–1974)]. *Trudy Moskovskoy regentsko-pevcheskoy seminarii. 2000–2001* [Proceedings of the Moscow Regent-Singing Seminary. 2000–2001]. Moscow, 2002, pp. 237–253.
8. Lyubartovich V.A., Yukhimenko E.M. *Sobor Bogoyavleniya v Elokhove. Istoriya khrama i prikhoda* [Cathedral of the Epiphany in Yelokhovo. The History of the Temple and the Parish]. Moscow: Pravoslavnaya entsiklopediya, 2004. 246 p.
9. Marchenko Aleksey, protoierey. *Religioznaya politika sovetskogo gosudarstva v gody pravleniya N.S. Khrushcheva i ee vliyanie na tserkovnuyu zhizn' v SSSR* [The Religious Policy of the Soviet State During the Reign of N.S. Khrushchev and her Influence on Church Life in the USSR]. Moscow: Izdatel'stvo Krutitskogo podvor'ya, Obshchestvo lyubiteley tserkovnoy istorii, 2010. 328 p.
10. Masloboev N.K. *Evolyutsiya vzaimootnosheniy Russkoy pravoslavnoy tserkvi i gosudarstva v SSSR i v postsovetskoy Rossii. Religiovedcheskiy analiz: dissertatsiya ... kandidata filosofskikh nauk* [The Evolution of the Relationship Between the Russian Orthodox Church and the State in the USSR and post-Soviet Russia. Religious Analysis: Dissertation for the Degree of philosophical sciences]. St. Petersburg, 2003. 160 p.
11. Nefedova V.G. Penie v tserkovnykh torzhestvakh v 1970-kh godakh [Singing in Church Celebrations in the 1970s]. *Trudy Moskovskoy regentsko-pevcheskoy seminarii. 2002–2003*. [Proceedings of the Moscow Regent-Singing Seminary. 2002–2003]. Moscow, 2005, pp. 421–423.
12. Pereverzev M. *Patriarshiy khor V.S. Komarova kak prodolzhatel' traditsiy tserkovnogo peniya. Diplomnaya rabota* [Patriarch Choir V.S. Komarova as a Successor of the Traditions of Church Singing. Graduate Work]. Moscow: Pravoslavnyy Svyato-Tikhonovskiy gumanitarnyy universitet, 2015. URL: <http://pstgu.ru/download/1385630685.58-78.pdf> (23.02.2018).



13. Pitirim (Nechaev), mitropolit. V Tserkvi dolzhna byt' osobaya kul'tura peniya [The Church Should have a Special Culture of Singing]. *Trudy Moskovskoy regentsko-pevcheskoy seminarii. 2002–2003* [Proceedings of the Moscow Regent-Singing Seminary. 2002–2003]. Moscow, 2005, pp. 13–23.

14. Regent M. Vasilenko o moskovskoy traditsii: Paskhal'naya radost' na kazhdoy sluzhbe [Regent M. Vasilenko About the Moscow Tradition: Easter Joy at Each Service]. URL: <https://prichod.ru/opinions/27520/> (11.10.2021).

15. Regent Lyudmila Stal'skaya (14.10.2016): «Khram dlya menya – eto vse» [Regent Lyudmila Stalskaya (10/14/2016): “The temple is everything for me”]. Besedovala Antonina Maga, korrespondent TASS. Spetsial'no dlya portala «Prikhody» [Interviewed by Antonina Maga, a TASS Correspondent. Especially for the Portal “Arrivals”] URL: <http://prichod.ru/opinions/27086/> (8.03.2017).

16. Reznichenko E.B., Kreneva I.A. *Russkoe tserkovnoe penie sovetskogo perioda, 1917–1945: uchebnoe posobie* [Russian Church Singing of the Soviet Period, 1917–1945: Study Guide]. Moscow: Pravoslavnyy Svyato-Tikhonovskiy gumanitarnyy universitet, 2019. 84 p.

17. Rytsar' regentskogo sluzheniya. Otets Matfey (Mormyl'). *Materialy. Vospominaniya. Issledovaniya* [Knight of the Regency Service. Father Matthew (Mormyl). Materials. Memories. Research]. Compilers N.G. Denisov, N.A. Filatov. St. Petersburg: Pushkinskiy Dom, 2017. 544 p.

18. Sadikov N.N. Khormeyster I.G. Agafonnikov. Cherty k portretu [Choirmaster I.G. Agafonnikov. Features to the Portrait]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon University for the Humanities]. Issue 2(14), 2014, pp. 173–179.

19. Yangicher V., protoierey. *Svyateyshiyy Patriarkh Pimen kak regent* [His Holiness Patriarch Pimen as regent]. URL: [http://www.mpda.ru/site\\_pub/334521.html](http://www.mpda.ru/site_pub/334521.html) (07.11.2017).

*About the author:*

**Tatyana A. Starostina**, DrSci (Arts), Acting Professor at the History of Russian Music Department, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5357-8696**, [i.starostin@gmail.com](mailto:i.starostin@gmail.com)





**М.С. ЖИРОВ, Н.С. КУЗНЕЦОВА,  
О.Я.ЖИРОВА, Е.Л. ХОРОШИЛОВА**

*Белгородский государственный институт искусств и культуры  
г. Белгород, Россия*

*ORCID: 0000-0002-3774-915X, ORCID: 0000-0001-7611-6542,  
ORCID: 0000-0002-5553-8815, ORCID: 0000-0002-1000-6356*

### **Песенные традиции русско-украинского пограничья: к проблеме формирования в условиях межэтнического взаимодействия**

Статья посвящена исследованию актуальной проблемы – формированию песенных традиций русских и украинцев в условиях межэтнического взаимодействия в период строительства оборонительных сооружений белгородской засечной черты на территории бассейна реки Оскол. Сравнительный анализ говора, обрядовой культуры, осуществлённый на основе экспедиционных и архивных материалов, немногочисленных научных публикаций, позволил обозначить самостоятельность традиционных культур русских и украинских поселенцев в части бытовых, хозяйственных и семейно-брачных отношений. Сохранность этнического субстрата русских выявлена в народной одежде, в весенне-летних обрядах календарного цикла, в перечне свадебных чинов, обряде «повивания» невесты в доме жениха, свадебных и лирических песнях (приуроченных и не приуроченных).

Наиболее ярко компоненты украинской культуры проявились в довенечном и заключительном этапах свадебного обряда русских, хореографической лексике, наборе народных инструментов и инструментальных наигрышей, говоре. Общим явлением для всего региона русско-украинского пограничья оказалось исполнение щедровок, песен молодёжного цикла, а также позднетрадиционной лирики.

Ключевые слова: Русско-украинское пограничье, межэтническое взаимодействие, песенная традиция, музыкальный диалект, факторы формирования.

*Для цитирования / For citation:* Жиров М.С., Кузнецова Н.С., Жирова О.Я., Хорошилова Е.Л. Песенные традиции русско-украинского пограничья: к проблеме формирования в условиях межэтнического взаимодействия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 154–162. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.154-162



**MIKHAIL S. ZHIROV, NATALIA S. KUZNETSOVA,  
OLGA YA. ZHIROVA, ELENA L. KHOROSHILOVA**

*Belgorod State Institute of Arts and Culture*

*Belgorod, Russia*

*ORCID: 0000-0002-3774-915X, ORCID: 0000-0001-7611-6542,*

*ORCID: 0000-0002-5553-8815, ORCID: 0000-0002-1000-6356*

## **Russian-ukraine borderland song traditions: to the issue of forming in the interethnic interaction conditions**

The article is devoted to an actual problem: forming Russians and Ukrainians song traditions in the context of interethnic interaction at the time of building defensive structures of the Belgorod notch line at the area of the Oskol River basin. The comparative analysis of the dialect, ritual culture, that was implemented on the basis of expeditionary and archival materials and a few scientific publications made possible to identify the independence of the traditional cultures of Russian and Ukrainian settlers in terms of household, economic and family-marriage relations. Preserving Russian ethnic substratum was revealed in folk clothes, in the spring-summer rituals of the calendar cycle, in the list of wedding ranks, the rite of “winding up” the bride in the groom’s house, wedding and lyrical songs (timed and untimed).

The Ukrainian culture components were most clearly manifested in the pre-final and final stages of the Russian wedding ceremony, choreographic vocabulary, folk instruments and instrumental tunes set and dialect. A common phenomenon for the entire region of the Russian-Ukrainian borderland was the performance of generosity, youth cycle songs and late traditional lyrics.

Keywords: Russian-Ukrainian borderlands, interethnic interaction, song tradition, musical dialect, formation factors.

**П**есенная традиция бассейна реки Оскол сравнительно недавно выделена исследователями как самостоятельный музыкальный диалект юга России. Этому факту способствовал целый ряд причин. Данная песенная традиция включает относительно небольшую территорию в пределах четырёх административных районов – Чернянского, Новооскольского, Волоконовского, Валуйского и граничащих с ними сёл Старооскольского, Корочанского, Вейделевского и Красногвардейского районов Белгородчины. Её расположение – на стыке двух мощных музыкально-этнографических комплексов: курского Попсёлья и воронежско-белгородского пограничья, в сочетании с зоной, приграничной с Украиной, – позволило исследователям назы-

вать традиционную культуру бассейна реки Оскол буферной зоной, тем не менее, вполне самостоятельной и самостоятельной: «Приоскольская традиция консолидировалась в самостоятельный локальный стиль, который характеризуется как смешанный, а его своеобразие определяется влиянием воронежско-белгородского стиля, курского Попсёлья, украинской традиции» [10, с. 215].

В результате полевых наблюдений, обработки архивных материалов научно-творческой лаборатории «Народная музыка юга России в современном социокультурном пространстве» Белгородского государственного института искусств и культуры были выявлены существенные различия в традициях русских и украинских сёл. В задачи настоящего исследо-

вания входит отбор и сравнительная характеристика компонентов традиционной культуры русских сёл, как сохранивших этнический субстрат, так и заимствованных из иноэтничной среды.

Сравнительный анализ проводился нами на основе обобщения экспедиционных и архивных материалов, а также с привлечением существующих на сегодняшний день немногочисленных публикаций об этнических традициях украинских поселенцев на юге России. Среди основных изысканий необходимо отметить работы исследователей: Е.А. Дороховой [2], С.А. Жигановой [3], П.В. Иванова [7], В.Н. Осадчей [8], Л.Н. Чижиковой [11], Г.Я. Сысоевой [9].

Традиционная культура верхнего Приосколья относится ко вторичным песенным системам (термин М.А. Енговатовой, Е.А. Дороховой). Её формирование связано со строительством оборонительных линий, предназначенных для защиты Московского государства от кочевников в XVI–XVII вв. В связи с этим колонизация этой территории осуществлялась мощными миграционными потоками из городов Большой засечной черты (Тула, Белёв, Новосиль и др.) и позже, в XVIII столетии, – украинскими переселенцами [5]. Как правило, русские и украинцы заселяли целые сёла или группы сёл, образуя своеобразные этнические анклав.

Характер отношений (общественных, бытовых, хозяйственных) русских и украинских переселенцев можно рассматривать как оппозиционный. На это указывает, в первую очередь, этническая самоидентификация, выраженная в народных терминах по отношению друг к другу: *хохлы* и *москалы* (или *кацаны*). Исследователи также отмечали, что браки между русскими и украинцами не приветствовались [11, с. 47]. Значительные отличия имели и виды их хозяйственной деятельности.

Так, русские занимались по преимуществу земледелием, а среди украинцев славились мастера-ремесленники: скорняки, чумаки (занимались торгово-перевозным промыслом), столяры-краснодеревщики, сапожники.

Этнические различия прослеживаются и в областях материальной и духовной культур. Например, в сложившихся комплексах женской традиционной одежды: у русских – комплекс с юбкой из фабричной ткани и домотканой конопляной рубахи с геометрической вышивкой красного и чёрного цветов в технике крест, у украинок – «парочка» (комплекс, состоящий из юбки и кофты, сшитых из одной фабричной ткани). Знаковые для местного календарного цикла весенне-летние девичьи обряды также имеют различия в содержании и сроках отправления: «Крещение и похороны кукушки» у русских длился с Вознесения до Троицы, проводы «Маринки» у украинцев совершались на Ивана Купалу. Совокупность обозначенных признаков позволяет констатировать самостоятельность традиционных культур русских и украинских поселенцев в бассейне реки Оскол и с высокой точностью очертить их пограничное пространство.

Одним из устойчивых компонентов традиционной культуры является говор. Учёные-диалектологи исследуемый регион относят к курско-орловской группе говоров южнорусского наречия, которая характеризуется диссимилиативным «аканьем». В совместной работе К.Ф. Захаровой и В.Г. Орловой выделена межзональная группа оскольских говоров, характеризующаяся наличием смешанных признаков: «На территории оскольских говоров имеют распространение явления, характерные для говоров русско-украинского пограничья...» [6, с. 139]. Полевые наблюдения авторов статьи подтверждают, что в обиход русского населения



прочно вошли традиционные украинские слова, произносимые на свой манер: *снідати* – *снєдати* (завтракать); *вечірять* – *вечерять* (ужинать); *бурякы* – *бураки*, (свёкла); *гребовать* (брезговать); *балакать* (говорить), *втыхаря* (тайком); *зажурився* (запечалился); *сидало* (насест для домашней птицы) и др.

Среди обрядов и праздников календарного цикла общим явлением для всего региона русско-украинского пограничья оказалось исполнение *щедровок*. В ходе экспедиционной работы, проводившейся в бассейне реки Оскол, отмечено бытование новогодних величально-поздравительных песен уже в редуцированной форме. В поэтических текстах сохранилась структура с зачином и следующей за ним концовкой, содержащей требования одарить колядовщиков:

Щидровочка щидрувала,  
У виконцэ заглядала.  
Шо ты, тётка, наварыла?  
Шо ты, тётка, напыкла?  
Нэсы скорий до викна.  
Ны кусай и ны ломай,  
А по цилому давай.

Примечательно, что на исследуемой территории преобладают песни молодёжного цикла, в целом характерные для украинской традиции. В «украинизированных» сёлах Новооскольского района канун старого Нового года по-прежнему именуют «Маланкой». Раньше хозяев дома, где жили девушки на выданье, с праздником поздравляла «Маланка» – ряженая невестой девушка, которую водили подруги – одну или с «Васылём». Хозяйка обязательно угощали их варениками [4, с. 83].

В наибольшей степени украинскими элементами насыщен свадебный обряд русских сёл бассейна реки Оскол. В довенечной части ритуала они проявляются вкраплениями, главным образом, в сёлах южного субареала. К ним относятся сле-

дующие обрядовые действия: возвращение хлеба невестой в случае отказа или связывание краешек на сватовстве – при согласии; обычай приходить жениху на ночёвку к невесте после сватовства; украшение каравая ветками дерева, именуемого «тэремом» или «гильцем»; надевание невестой свадебного венка из бумажных цветов – *квиток*; перевязывание сватов и дружка рушниками через плечо; в северном субареале – многоэтапный выкуп невесты (выкуп приданого, косы, места, связанных ложек).

Цикл заключительных обрядов свадьбы отличается повсеместным распространением элементов, заимствованных из украинской традиции. К ним относятся: обычай вывешивания флага на крыше дома жениха, катание свашки по селу на тачке и вываливание её в луже, забивание кола у ворот дома жениха по окончании свадебного пира, ношение родственниками невесты несъедобного завтрака – *снєданья* молодым, редкий обычай – «жито молотить» (русское село Макешкино, украинское село Гринёв Новооскольского района, украинское село Жигайловка Корочанского района). В украинских сёлах понятие «жито молотить» включало в себя различные действия. Например, в селе Жигайловка Корочанского района «житом» назывался букет из 9 пучков колосьев жита (по 9 колосьев в каждом пучке), сложенный на манер деревца. Его перевязывали красной лентой, украшали конфетами, ставили в графин с вином рядом с караваем. На второй день свадьбы разыгрывали борьбу за этот цветок между родственниками невесты и жениха. Ряженные со стороны жениха приходили с серпом, утверждая, что «жито уже созрело» и его необходимо жать. Конфеты гости быстро разбирали, как знак будущей сладкой жизни молодых, всех угощали вином из графина. В русском селе Макешкино

Новооскольского района под выражением «*жито молотить*» подразумевалась пляска на снопе сена в знак окончания свадебных гуляний.

К стабильным, неизменным компонентам русской свадьбы принадлежат обряд «повивания» невесты в доме жениха (в отличие от украинского обряда «покрывания» в доме невесты) и перечень свадебных чинов (у русских – *свашка, бояре, дружка*; у украинцев – *свашка, светилка, старший дружка, дружок, дядька*).

Важно отметить, что украинские традиции в русской свадьбе соотносятся, глав-

ным образом, с её заключительным этапом, обрядовые действия которого направлены на социализацию молодых, признание их статуса всей общиной. Если начало свадебного ритуала исследователи рассматривают как оппозицию рода невесты и рода жениха (соответственно, свой/чужой), то конец свадьбы – как единение родов. В таком контексте наиболее логичным оказывается доминирование украинских элементов на заключительном этапе русской свадьбы. Таким образом, можно предположить, что заключительный этап верхнеоскольской свадьбы является своеобразным отражением

длительных межэтнических культурных отношений русских и украинцев.

Как показывает анализ, свадебные песни исследуемой территории сохраняют этническое своеобразие. Так, у украинцев корпус свадебных песен представляют, как правило, два политекстовых напева с формулами стиха 6+6 и 5+3 (см. Пример 1), а у русских – группой политекстовых напевов с формулами стиха 6+6, 7+7, 4+5 и 4+4+3, 4+4+6 с «алилешным» рефреном (см. Пример 2), а также целым корпусом напевов, не входящих в группу политекстовых.

Вероятно, локальной особенностью украинских сёл является функционирование свадебных напевов со стихом 5+3 в качестве прощальных, но не корильных (как, например, в западной части Белгородчины). Нельзя не отметить, что в русских сёлах верхнего Приосколья напевы с ана-

Пример 1 Свадебный политекстовый напев украинского села Жигайловка Корочанского района Белгородской области (формула стиха 6+6)

Пример 2. Свадебный политекстовый напев русского села Васильдол Новооскольского района Белгородской области (формула стиха 6+6)



логичной формулой стиха фиксируются редко и также в качестве прощальных.

Наиболее ярко компоненты украинской культуры проявились в лексике хореографических движений, используемых в плясовых песнях и бытовых танцах. Например, подпрыгивание вверх с прямым корпусом при постановке рук на пояс, удары ногой о ногу в прыжке, так называемые «голубцы», попеременные притопы ногами перед собой, боковое движение быстрым шагом с прибивом, боковое движение соскоком, хлопки по груди, коленям, пяткам у мужчин; использование платков в ходе исполнения хороводных песен и лёгкой обуви из мягкой кожи – у женщин. Этот хореографический стиль был обозначен И.И. Веретенниковым в книге «Белгородские карагоды» как «оскольский» [1]. Описанный хореографический пласт движений на основе круга, полукруга, импровизационных переходов участников внутри круга в сочетании с обилием бытовых танцев «Нареченька», «Барыня», «Сербиянка», хороводной формы частушек «Семёновна», «Тройками» и инструментальных наигрышей «Дуся», «Подружка», «Саратов», «Побреду» и других характерен для песенных традиций украинских поселенцев бассейна реки Оскол. Общность движений сопровождается и типичным для традиции некогда бытовавшим набором инструментов: балалайка, гармонь, мандолина, цимбалы (в селе Гринёв Новооскольского района словом цимбалы называют металлический треугольник), травяная дудка. Факт того, что танцевальная традиция украинцев так плотно прижилась в исследуемом регионе, возможно, указывает на изначальное отсутствие или неразвитость хореографических компонентов на начальном этапе формирования местной песенной традиции.

Жанр лирической песни является любимым как в русских, так и в укра-

инских сёлах региона. В русских сёлах отмечено бытование как приуроченных лирических песен, так и неприуроченных, причём последние значительно доминируют. Большинство из них обладают признаками, характерными для исторически наиболее раннего слоя напевов, к которым, по мнению З.В. Эвальд, относятся: преобладание вариантно-гетерофонной фактуры в совместном пении, узкообъёмного амбитуса звукорядов, модальной мелодики, наличие политекстовых напевов, напряжённое тембровое звучание [12]. Неприуроченные лирические песни с традиционной музыкальной стилистикой (вторичной ритмической композицией, узкообъёмным звукорядом) встречаются значительно реже, преимущественно в сёлах южного субареала.

Позднетрадиционные лирические песни практически однотипны для русских и украинских сёл. Это подтверждает факт их заимствования друг у друга, что не отрицают и сами исполнители. Для песен этой группы характерны следующие признаки: преобладание фактуры гомофонно-гармонического склада или двухголосия по типу «ленточного» (термин Т.С. Бершадской), наличие широкого диапазона, романсовых интонаций, а также – опора мелодики на стопный стих, октавные узлы в середине и конце мелострофы, первичный тип ритмической композиции. Популярными сюжетами песенного стиля бассейна реки Псёл является семейно-бытовая тематика: «Скакал казак через долину», «Туман ярмом», «Посияла огирочки», «Срывала я розу в вишнёвом саду», «Копав, копав крыныченьку» и др.

Таким образом, изучение компонентов традиционной культуры верхнего Приосколья, установление их иерархических взаимосвязей позволяет в новом свете представить динамику развития традиционной культуры юга России. С одной



стороны, обилие компонентов украинской культуры в традиции русских сёл указывает на активные межэтнические взаимодействия. С другой стороны, при более тщательном рассмотрении набора компонентов и их отношений друг к другу удалось установить, что межэтнические коммуникации проявились в элементах, соотносимых со стадиально более поздним историко-культурным периодом.

Это актуализирует необходимость разработки проблемы стандартизации материальной и духовной культуры этого периода, обусловленную воздействием урбанизации, общей подвижности населения, роста числа русско-украинских браков, что незамедлительно отразилось в устройстве жилища и хозяйственных построек, в традициях кухни, диалекте, в том числе диалекте музыкальном.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Веретенников И.И. Белгородские карагоды. Белгород, 2020. 89 с.
2. Дорохова Е.А. Этнокультурные «острова»: пути музыкальной эволюции. Песенный фольклор русских сёл Курского Посемья и Слободской Украины: монография. СПб.: Композитор, 2013. 460 с.
3. Жиганова С.А. Кубанская свадьба как музыкально-этнографическая традиция позднего формирования: автореф. дис... кандидата искусствоведения. М., 2008. 27 с.
4. Жиров М.С. Народная художественная культура Белгородчины: учебное пособие. Белгород, 2000. 263 с.
5. Загоровский В.П. Изюмская черта. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1980. 238 с.
6. Захарова К.Ф., Орлова В.Г. Диалектное членение русского языка. 2-е изд., стереотипное. М.: Едиториал УРСС, 2004. 176 с.
7. Иванов П.В. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии. Харьков: Печатное дело, 1907. 226 с.
8. Осадчая В.Н. Обрядова пісенність Слобожанщини. Харьков: Видавець Савчук О.О., 2011. 184 с.
9. Раннее казачество на Тихой Сосне: сборник материалов / ред.-сост. Г.Я. Сысоева. Воронеж, 2019. 207 с.
10. Сысоева Г.Я. Приоскольский локальный стиль в Белгородской области // Народная художественная культура Белгородчины на рубеже веков: состояние и перспективы: тезисы и доклады научно-практической конференции (Белгород, 21–22 декабря 2000 г.). Белгород, 2001. С. 210–217.
11. Чижикова Л.Н. Русско-украинское пограничье: история и судьбы традиционно-бытовой культуры. М.: Наука, 1988. 256 с.
12. Эвальд З.В. Социальное переосмысление жнивных песен Белорусского Полесья // Песни Белорусского Полесья / под ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Сов. композитор, 1979. 148 с.

*Об авторах:*

**Жиров Михаил Семёнович**, доктор педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, [zhirovms1951@mail.ru](mailto:zhirovms1951@mail.ru)

**Кузнецова Наталья Станиславовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0001-7611-6542**, [natafolk@mail.ru](mailto:natafolk@mail.ru)



**Жирова Ольга Яковлевна**, кандидат педагогических наук, профессор кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-5553-8815**, zhirovms1951@mail.ru

**Хорошилова Елена Леонидовна**, доцент кафедры искусства народного пения, Белгородский государственный институт искусств и культуры (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-1000-6356**, horoshilova-elena@mail.ru

## REFERENCES

1. Veretennikov I.I. *Belgorodskie karagody* [Belgorod Karagods]. Belgorod, 2020. 89 p.
2. Dorokhova E.A. *Etnokul'turnye «ostrova»: puti muzykal'noy evolyutsii. Pesenny fol'klor russkikh sel Kurskogo Posem'ya i Slobodskoy Ukrainy: monografiya* [Ethno-cultural 'islands': ways of musical evolution. Song Folklore of Russian Villages from Kursk and Sloboda Ukraine: Monograph]. St. Petersburg: Kompozitor, 2013. 460 p.
3. Zhiganova S.A. *Kubanskaya svad'ba kak muzykal'no-etnograficheskaya traditsiya pozdnego formirovaniya: avtoreferat dissertatsii... kandidata iskusstvovedeniya* [Kuban wedding as a musical and ethnographic tradition of late formation: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 27 p.
4. Zhirov M.S. *Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura Belgorodchiny: uchebnoe posobie* [Folk Art Culture of the Belgorod Region: Textbook]. Belgorod, 2000. 263 p.
5. Zagorovskiy V.P. *Izyumskaya cherta* [Izyumskaya chert']. Voronezh: Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta, 1980. 238 p.
6. Zakharova K.F., Orlova V.G. *Dialektnoe chlenenie russkogo yazyka* [Dialect division of the Russian language]. 2nd edition, stereotyped. Moscow: Editorial URSS, 2004. 176 p.
7. Ivanov P.V. *Zhizn' i pover'ya krest'yan Kupyanskogo uezda Khar'kovskoy gubernii* [Life and beliefs of peasants in Kup'yansky uyezd, Kharkiv Province]. Kharkov: Pechatnoe delo, 1907. 226 p.
8. Osadchaya V.N. *Obryadova pisennist' Slobozhanshchiny* [Rite singing of Slobozhanshchina]. Kharkiv: Vidavets' Savchuk O.O., 2011. 184 p.
9. *Ranee kazachestvo na Tikhoy Sosne: sbornik materialov* [Early Cossacks on Tikhoy Sosna: collection of materials]. Editor-compiler G.Ya. Sysoeva. Voronezh, 2019. 207 p.
10. Sysoeva G.Ya. *Prioskol'skiy lokal'nyy stil' v Belgorodskoy oblasti* [Priorskolsky Local Style in Belgorod Region]. *Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura Belgorodchiny na rubezhe vekov: sostoyanie i perspektivy: tezisy i doklady nauchno-prakticheskoy konferentsii (Belgorod, 21–22 dekabrya 2000 goda)* [Folk Art Culture of Belgorod Region at the Turn of Centuries: State and Prospects: Abstracts and Reports of the Scientific and Practical Conference (Belgorod, December 21–22, 2000)]. Belgorod, 2001, pp. 210–217.
11. Chizhikova L.N. *Russko-ukrainskoe pogranič'e: istoriya i sud'by traditsionno-bytovoy kul'tury* [Russian-Ukrainian Borderlands: History and Destiny of Traditional and Customary Culture]. Moscow: Nauka, 1988. 256 p.
12. Eval'd Z.V. *Sotsial'noe pereosmyslenie zhivnykh pesen Belorusskogo Poles'ya* [Social rethinking of stubble songs of Belarusian Polesie]. *Pesni Belorusskogo Poles'ya* [Songs of Belarusian Polesie]. Edited by E.V. Gippius. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 148 p.

*About the author:*

**Mikhail S. Zhirov**, DrSci (Pedagogy), Professor at the Folk Singing Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture, **ORCID: 0000-0002-3774-915X**, zhirovms1951@mail.ru

**Natalia S. Kuznetsova**, PhD (Arts), Associate Professor at the Folk Singing Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture, **ORCID: 0000-0001-7611-6542**, natafolk@mail.ru

**Olga Ya. Zhirova**, PhD (Pedagogy), Professor at the Folk Singing Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture, **ORCID: 0000-0002-5553-8815**, zhirovms1951@mail.ru

**Elena L. Khoroshilova**, Associate Professor at the Folk Singing Art Department, Belgorod State Institute of Arts and Culture, **ORCID: 0000-0002-1000-6356**, horoshilova-elena@mail.ru



**Ю.Н. МИЛЕЙКО**

*Сибирский государственный институт искусств, имени Дмитрия Хворостовского,  
г. Красноярск, Россия  
ORCID: 0000-0001-6047-3393*

## **У истоков начального музыкального образования в Красноярском крае (50–60-е годы XX века)**

В статье излагается информация, касающаяся истории начального музыкального образования в городах Красноярского края: Игарке, Канске, Железногорске, Ачинске, Минусинске, Норильске, Енисейске, Заозёрном, Ужуре, Шушенском, Нижнеингаше. Для создания целостной и достоверной картины впервые в научный обиход вводится информация, обнаруженная в материалах и документах, хранящихся в Государственном архиве Красноярского края, официальные сведения, опубликованные на сайтах школ, а также выводы, представленные в научных изданиях по указанной теме. Анализируется период 50–60-х годов XX века, когда происходило формирование начального образовательного звена в регионе. Представлены хронология и причины появления детских музыкальных школ. Кроме того, приводятся данные о помещениях, инструментарии, преподавательском составе и контингенте учащихся. Отмечается влияние промышленности в указанных городах, что послужило одной из причин развития начального музыкального образования в Красноярском крае. Акцентируется внимание на тех изменениях, которые произошли в советской культуре в целом и оказали значительное воздействие на образование. В заключение приводится список городов, где на начало 1970-х годов насчитывалось несколько музыкальных школ. Эти учебные заведения и по сей день успешно ведут образовательную деятельность.

Ключевые слова: Красноярский край, начальное музыкальное образование, детская музыкальная школа, региональная специфика.

*Для цитирования / For citation:* Милейко Ю.Н. У истоков начального музыкального образования в Красноярском крае (50–60-е годы XX века) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 163–171. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.163-171

**JULIA N. MILEIKO**

*Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia  
ORCID: 0000-0001-6047-3393*

## **At the Origins of Primary Music Education in the Krasnoyarsk Territory (50–60<sup>th</sup> Years of the 20<sup>th</sup> Century)**

The article presents information concerning the history of primary music education in the cities of the Krasnoyarsk Territory: Igarka, Kansk, Zheleznogorsk, Achinsk, Minusinsk, Norilsk, Yeniseisk, Zaozerny, Uzhur, Shushenskoye, Nizhneingash. To create a complete and reliable picture, for the first time, information found in materials and documents stored in the State Archive of the Krasnoyarsk

Territory, official information published on school websites, as well as conclusions presented in scientific publications on this topic are introduced into scientific use. The article analyzes the 50-60th years of the 20th century, when the formation of the primary educational level in the region took place. The chronology of the appearance of children music schools is presented, the reasons for their opening are indicated. In addition, the information about premises, tools, teaching staff and the contingent of students are provided in the article. The influence of industrial development in these cities, as the article notes, was one of the reasons for the emergence and development of primary music education in the Krasnoyarsk Territory. In addition, the attention is focused on the changes that took place in the Soviet culture in general and had a significant impact on an education process. In conclusion, the article presents a list of cities where there were several music schools at the beginning of the 70th. These educational institutions are still successfully conducting educational activities.

**Keywords:** Krasnoyarsk Territory, primary music education, children music school, regional specifics.

**В** 2020 году отмечалось столетие первого профессионального заведения на территории Красноярского края – Народной консерватории. Её учреждение послужило стимулом к развитию музыкального образования в регионе. За последующие десятилетия в крае сложилась целостная система, своеобразии которой привлекает внимание научного сообщества. Е.С. Царёва и М.И. Павлова в статье о струнно-смычковом исполнительстве пишут: «Музыкальная культура Сибири является неотъемлемой частью общекультурного пространства. Изучение музыкальной истории отдалённых регионов России всё чаще становится целью отечественных исследователей. Очевидно, что внимание учёных сосредоточено на крупных городах, являющихся в то же время культурными центрами регионов. В Восточной Сибири одним из таких центров по праву считается Красноярск» [17, с. 72]. Остановимся подробнее на начальной ступени музыкального образования и осветим некоторые особенности, обусловившие появление ДМШ и ДШИ на территории второго по масштабам региона страны.

В 1929 году в Красноярске открылась первая музыкальная школа, получившая

название базовой. Ныне это Детская музыкальная школа № 1. Она до сих пор остаётся ведущей музыкальной школой города и края, одним из значимых методических центров. К 1960 году в Красноярске было уже семь музыкальных школ. Это было связано с тем, что на рубеже 1940–1950-х годов музыкальная жизнь в Красноярске начала активно развиваться. Одной из причин послужил активный рост промышленности и открытие различных заводов. Это завод «Сибэлектросталь» (1951), Красноярский радиозавод (1952, позднее – Красноярский завод телевизоров), Завод химического волокна (1954) и др. При заводах, клубах, ДК города и края стали активно открываться секции художественной самодеятельности. Значительную поддержку в обеспечении коллективов музыкальными инструментами оказал профсоюз работников лесной и бумажной промышленности. Дети рабочих и сотрудников занимались музыкой в специальных классах общеобразовательных школ либо в музыкальных школах, что считалось престижным и важным для процесса воспитания.

К середине 50-х годов XX века в музыкальной жизни Красноярска произошли существенные изменения. Это связано



Ил.1. Народная консерватория, Красноярск

с преобразованиями, возникшими в советской культуре в целом. Известно, что «15 марта 1953 года было создано Министерство культуры СССР, объединившее Министерство высшего образования, Министерство кинематографии, Министерство трудовых ресурсов, Комитет по делам искусств при СМ СССР и Комитет по радиовещанию при СМ СССР» [10, с. 93]. Главным ведомством стало Министерство культуры СССР. Это оказало положительное влияние на развитие музыкальной жизни России в целом и напрямую коснулось организации культурной жизни Красноярского края. Некоторые учреждения были реорганизованы, в частности, краевое музыкально-эстрадное бюро – в краевую государственную филармонию. Активизировалась гастрольная деятельность коллективов из Новосибирска, Свердловска.

Кроме этого, в июле 1957 года по инициативе инженера А.М. Эткина на Заводе телевизоров открылся Университет культуры с двумя отделениями – музыкальным (занимались по программе ДМШ) и изобразительным. К тому же при общеобразовательных школах, заводах и фабриках функционировали самодеятельные коллективы. Важнейшим итогом 1950-х годов можно считать открытие 17 ноября 1958 года Красноярского отделения Всероссийского хорового общества, что говорит о внимании к коллективному музицированию.

Однако история края – это история не только его столицы, но и других городов. В данной статье осветим вопрос о том, как развивалось начальное музыкальное образование на территории Красноярского края, и представим некоторые аспекты его становления. В силу того, что охватить историю возникновения и становления всех школ края не представляется возможным, остановимся лишь на тех территориальных центрах (север, юг, запад, восток), которые появились в 50-е годы XX века и на сегодня являются старейшими.

Согласно архивным данным, в 1950-е годы на территории края открылось 10 музыкальных школ. Первая начала работу в 1949 году в городе Игарка [6] – на севере края. Вслед за ней школы появляются и в других городах: на востоке – Канск (1950) [7], Заозёрный (1957) [5] и Нижнеингаш (1959) [11], в центре – Железногорск (1953) [8], на севере – Норильск (1955) [12], на западе – Ужур (1958) [14], на северо-западе – Ачинск (1955) [2], на юге – Минусинск (1955) [4] и Шушенское (1959) [18], на юго-западе – Енисейск (1957) [3]. Если ситуация в городе Красноярске с развитием начального музыкального образования в 1950-е годы активно развивалась и, как говорится, жизнь в городе «кипела», то в крае всё было не столь радужно: очевидна была нехватка кадров, ресурсов, финансов. И всё же потребность в музыкальном образовании возникала. Основной причиной появления музыкальных школ в крае стала организация заводов и развитие промышленности. В города начали прибывать люди, в том числе и репрессированные, которых ссылали на тяжёлые работы. Среди них было немало образованных людей, представителей искусства. Как пишет в исследовании Е.С. Царёва, «значительная роль в распространении, становлении и развитии профессиональной музыкальной культуры

в Сибири на протяжении веков принадлежала так называемым “пришлым” творческим силам, оказавшимся в этих суровых краях вследствие различных трагических обстоятельств» [16, с. 85]. Обозначенная ситуация сложилась в Игарке, Канске, Минусинске, Ачинске, Железногорске. В 1947–1953 гг. в Игарке строилась железнодорожная магистраль до Салехарда протяжённостью более 1000 км. Её называли «дорога на костях», потому что строительство производилось вручную, и оно стоило жизни многим рабочим. К сожалению, проекту не суждено было реализоваться ввиду природных условий, и тысячи человеческих жизней были положены напрасно.

В 1950-е годы в Минусинске открывается трест «Минусинскнефтегазразведка». Организация проводила разведывательные работы по добыче нефти и газа на юге Красноярского края. В другом крупном городе – Железногорске – к 1953 году появились деревообрабатывающий комбинат, кирпичный и бетонные заводы, разрабатывались песчано-гравийные карьеры, а к 1956 году к городу подвели внутреннюю ведомственную железную дорогу с целью скорейшего завершения строительства Горно-химического комбината<sup>1</sup>. В 1953 году в Канске теплоэлектроцентраль (ТЭЦ) «Красноярскэнерго» стала крупнейшим энергетическим центром города. В 1955 году в Ачинске началось строительство глинозёмного комбината. И в этот же год была организована и Детская музыкальная школа, и создан строительный трест № 143. Все эти данные свидетельствуют о том, что в центральных городах края активно развивалась промышленность, и рабочие, которые прибывали в город, нуждались в организации своего досуга и свободного времени своих детей, что и способствовало развитию музыкального образования в крае. Имелись, с одной

стороны, профессиональные кадры – из числа ссыльных, приезжих, работавших по распределению, а с другой – те, кто нуждался в занятиях музыкой.

Как указано в документах Государственного архива Красноярского края<sup>2</sup>, на момент открытия у школ не было собственных помещений. Например, в Игарке школьные классы размещались в Доме культуры Северного Управления, частично в Игарской средней школе № 9 и Доме пионеров; в Канске – в небольшом деревянном доме с шестью комнатами, печным отоплением на углу улиц Горького и Каландарашвили; в Железногорске – в здании кинотеатра «Спартак». В Минусинске для музыкальных занятий отвели два класса в школе рабочей молодежи; в Норильске занятия проходили в здании бывшего интерната. Это говорит о том, что школы начинали свою деятельность вопреки обстоятельствам, несмотря на сложные условия. Понимание необходимости начального музыкального образования, приобщения детей к творчеству, организация их свободного времени были очень важным аспектом государственной политики.

В сложных условиях музыкальные школы нередко становились центрами музыкальной жизни и вели просветительскую работу. В диссертации, посвящённой отечественному образованию в области музыкального искусства, А.О. Аракелова отмечает: «Детские музыкальные школы стали массовым явлением, создававшим основную базу для развития музыкальной культуры и искусства в стране посредством образовательной и музыкально-просветительской деятельности<sup>3</sup>: детскими музыкальными школами проводились различные городские, республиканские творческие конкурсы и фестивали; организовывались шефские концерты в детских домах, общеобразовательных школах, домах культуры; на их базе открывались



курсы общего музыкального образования для взрослых, создавались различные концертные бригады для выезда в районные и областные центры, больницы, к сельским труженикам и т. д. В эти же годы сложилась практика поиска одарённых детей педагогами детских музыкальных школ в общеобразовательных школах, детских садах и детских домах» [1, с. 142].

Осознание на государственном уровне важности начального музыкального образования подтверждается тем фактом, что в 1960-е годы началось строительство отдельных зданий школ. В этом отношении самыми благополучными можно назвать Норильскую и Канскую школы.



Здание Норильской ДМШ № 1

Норильская школа получила в эксплуатацию новое здание в 1959 году. Особой гордостью стал концертный зал, который до сих пор пленяет всех приезжих музыкантов своими акустическими особенностями.

Авторами проекта здания выступили бывшие заключённые Норильлага, талантливые архитекторы Е.О. Трушин<sup>4</sup> и Л.Э. Францман<sup>5</sup>.

Канская музыкальная школа обрела собственное двухэтажное здание общей площадью 500,3 кв/м. в 1963 году. Как утверждают документы (см. Примечание 3). в школе имелось 19 комнат, из них 15 площадью от 8 до 19 кв. м, отдельный класс теоретических дисциплин площа-

дью 40 кв. м и зал на 180 мест. Для сравнения: ДМШ № 1 г. Красноярска в то время всё ещё располагалась в помещении Красноярского училища искусств, где ей было выделено 6 классных комнат.

На момент появления первых музыкальных школ в Красноярском крае самыми популярными инструментами были фортепиано и баян. Спустя некоторое время в школах стали появляться и другие специальности: скрипка, виолончель, духовые инструменты. В целом это было связано с кадровым составом учреждений. В годовых статистических отчётах на начало 1960-х гг. приведены следующие данные. Количество преподавателей: Игарка, фортепиано – 3, баян и аккордеон – 3; Канск, фортепиано – 4, баян – 4, скрипка – 2, духовые инструменты – 1, хоровой класс – 2; Ачинск, фортепиано – 8, баян – 3, смычковые инструменты – 1, теория музыки – 1; Минусинск, фортепиано – 4, баян – 2, скрипка и виолончель – 2, теория музыки – 5. Последняя цифра выглядит в тех условиях просто фантастической!

Уровень образования преподавателей был разным. Для сравнения: в Красноярске в ДМШ № 1 по данным отчётов 1963/1964 учебного года работало 6 педагогов с высшим образованием, со средним – 15; в Канске с незаконченным высшим – 1, со средним специальным – 12; в Ачинске с высшим – 2, со средним специальным – 10, с низшим, т. е. после окончания ДМШ; в Ужуре со средним – 3, с незаконченным средним – 5.

В архивных документах отмечается ещё один факт: острая нехватка музыкальных инструментов. Их приобретали где только можно: на рынке, в комиссионном магазине. Как говорится, «собирали с миру по нитке», но, несмотря на сложности с обеспечением учреждений необходимыми инструментами и мебелью, все школы были оснащены, что отражено в



годовых статистических отчётах 1960-х годов, где приводятся следующие данные: в Ачинске рояль – 1, пианино – 8, баянов – 18, аккордеон – 1, скрипок – 6, виолончелей – 3, а также имелись магнитофон и проигрыватель; в Енисейске пианино – 7, роялей – 1, баянов – 9, аккордеонов – 2, магнитофонов – 2, проигрывателей – 1; в Канске рояль (старый) – 1, пианино – 12, баянов – 25 (7 оркестровых), комплект духового оркестра и отдельно 2 трубы, комплект домрового оркестра, скрипок – 8, виолончелей – 5, магнитофонов – 1, проигрывателей – 1, радиол – 1.

Благодаря тому, что школы постепенно получали собственные здания, пополняли библиотечные фонды, приобретали музыкальные инструменты, контингент учащихся с каждым годом увеличивался. Анализируя ситуацию с количеством детей, обучающихся в школах на начало и конец 1960-х годов, можно увидеть следующую динамику. В ДМШ № 1 Красноярска на начало десятилетия обучалось

252 учащихся, на конец – 328; в Ачинске – 218 и 236; в Ужуре – 129 и 134; в Минусинске – 172 и 187; в Норильске – 170 и 300, в Енисейске – 82 и 90; в Шушенском – 114 и 144 соответственно. Незначительный отсев учащихся всё-таки был. Например, в Канске на начало десятилетия – 286 учащихся, на конец – 267. Причинами тому были пропуски занятий, неуспеваемость, переезд в другие регионы.

Приведённые данные позволяют говорить о том, что музыкальное образование интенсивно развивалось во всех регионах края – как в центральных, так и в отдалённых. Благодаря активной работе в 1950–1960-х годах сложилась довольно благоприятная картина музыкального образования. На начало 1970-х годов в Красноярске было открыто уже 8 школ, в Енисейске – 3, в Нижнем Ингаше – 2, в Шушенском – 2. Всё это стало мощным фундаментом и залогом дальнейшего развития начального музыкального образования в крае.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ввиду военной специфики производства Железногорску присвоили статус «закрытого» города», что повлияло на все отрасли, в том числе на музыкальное образование.

<sup>2</sup> Годовые отчёты детских музыкальных школ, музыкальных училищ Красноярского края за 1963/1964 учебный год // ГАКК. Ф. Р-2084. Оп. 1. Ед. хр. 110.

Годовые статистические отчёты музыкальных школ края за 1967/1968 учебный год // ГАКК. Ф. Р-2084. Оп. 1. Ед. хр. 204.

<sup>3</sup> В качестве примера приведём Детскую музыкальную школу № 2 имени И.О. Дунаевского, открытую в Москве в 1956 году. В ней долгие годы работала Е.Б. Лисянская, создавшая в 80-е годы XX века уникальную авторскую программу по «Музыкальной литерату-

ре», которая имела огромную популярность. Подробнее об этом [9, с. 164–169].

<sup>4</sup> Трушиньш Я.К. – «архитектор и инженер-строитель, доктор технических наук. Окончил архитектурный факультет Латвийского госуниверситета (1945–1951); ВЗПИ (1959–1963). В 1943 году призван в немецкую армию, где служил до мая 1945-го. После окончания войны вернулся в Ригу. С 01.02.1956 года работал в проектной конторе Норильского комбината как вольнонаёмный архитектор проекта отдела гражданских сооружений, старший архитектор; с 1962 года являлся главным инженером отдела экспериментального проектирования; с 1963 года – в строительном отделе, трудился как старший инженер, а с 1966 года стал старшим архи-



тектором. С 25.03.1966 года в Норильской лаборатории строительной физики КПСНИИП был руководителем группы, с января 1967 по декабрь 1971 года – руководителем сектора бытовых и вспомогательных зданий» [13].

<sup>5</sup> Францман Л.Э. – «инженер-конструктор.

Срок отбывал в Норильлаге. В 1997 году на здании Норильского музучилища установлена памятная доска: «Здание построено в 1957–1958 гг. Авторы проекта – заключенные Норильлага: архитектор Я.К. Трушиньш, инженер-конструктор Л.Э. Францман» [15].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аракелова А.О. Отечественное образование в области музыкального искусства: исторический опыт, проблемы и пути развития: дис.... доктора искусствоведения. Магнитогорск, 2012. 589 с.
2. Ачинская музыкальная школа № 1 // URL: <https://admsh1.krn.muzkult.ru> (дата обращения 10.10.21).
3. Детская музыкальная школа города Енисейска // URL: <https://edmsh.krn.muzkult.ru> (дата обращения 13.10.21).
4. Детская музыкальная школа города Минусинск // URL: <http://mdms.krn.muzkult.ru> (дата обращения 10.10.21).
5. Детская школа искусств города Заозёрного // URL: <https://dshi-zaoz.krn.muzkult.ru> (дата обращения 15.10.21).
6. Детская школа искусств города Игарка // URL: <http://igarka-art.bdu.su> (дата обращения 05.10.21).
7. Детская школа искусств № 1 города Канска // URL: <http://dshi1-kansk.krn.muzkult.ru> (дата обращения 05.10.21).
8. Детская школа искусств им. М.П. Мусоргского города Железногорск // URL: <http://dshi-k26.ru> (дата обращения 05.10.21).
9. Милейко Ю.Н. Е.Б. Лисянская и её учебная программа по дисциплине «Музыкальная литература» // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 163–170.
10. Музыкальная культура Красноярска. Т. 2: 1920–1978. Красноярск, 2011. 608 с.
11. Нижнеингашская детская школа искусств // URL: <https://ndshi.krn.muzkult.ru> (дата обращения 15.10.21).
12. Норильская детская школа искусств // URL: [https://norilsk-city.ru/administration/subdivision/belongins/1237/11512/index.shtml#:~:text=Первая%20музыкальная%20школа%20в%20Норильске,улице%20Мончегорской%20\(ныне%20ул.%20Кирова\)](https://norilsk-city.ru/administration/subdivision/belongins/1237/11512/index.shtml#:~:text=Первая%20музыкальная%20школа%20в%20Норильске,улице%20Мончегорской%20(ныне%20ул.%20Кирова)) (дата обращения 17.10.21).
13. Трушиньш Я.К. // URL: [https://ru.openlist.wiki/Трушиньш\\_Яков\\_Карлович\\_\(1924\)](https://ru.openlist.wiki/Трушиньш_Яков_Карлович_(1924)) (дата обращения 12.10.21).
14. Ужурская школа искусств // URL: <https://uzr-art.krn.muzkult.ru> (дата обращения 15.10.21).
15. Францман Л.Э. // URL: [https://memorial.krsk.ru/martirof/fl\\_fia.htm](https://memorial.krsk.ru/martirof/fl_fia.htm) (дата обращения 12.10.21).
16. Царёва Е.С. Военнопленные первой мировой войны в музыкальной жизни Сибири // Южно-российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2012. С. 78–85.
17. Царёва Е.С., Павлова М.И. Струнно-смычковое исполнительство и народная консерватория (музыкальный техникум) Красноярска в 1920-е гг. // Arte. 2021. № 3. С. 71–79.
18. Шушенская детская школа искусств // URL: <http://shush-dshi.ru> (дата обращения 15.10.21).

Об авторе:

**Милейко Юлия Николаевна**, аспирант первого года обучения, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0001-6047-3393**, [mileyko.yulia@mail.ru](mailto:mileyko.yulia@mail.ru)

## REFERENCES

1. Arakelova A.O. *Otechestvennoe obrazovanie v oblasti muzykal'nogo iskusstva: istoricheskiy opyt, problemy i puti razvitiya: dissertatsiya... doktora iskusstvovedeniya* [Domestic Music Education: Historical Experience, Problems and Ways of Development: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Magnitogorsk, 2012. 589 p.
2. *Achinskaya muzykal'naya shkola № 1* [Achinsk Music School No. 1]. URL: <https://admsh1.krn.muzkult.ru> (10.10.21).
3. *Detskaya muzykal'naya shkola goroda Eniseyska* [Children's Music School of Yeniseisk]. URL: <https://edmsh.krn.muzkult.ru> (13.10.21).
4. *Detskaya muzykal'naya shkola goroda Minusinsk* [Children's Music School of Minusinsk]. URL: <http://mdms.krn.muzkult.ru> (10.10.21).
5. *Detskaya shkola iskusstv goroda Zaozernogo* [Children's School of Arts of Zaozerny]. URL: <https://dshi-zaoz.krn.muzkult.ru> (15.10.21).
6. *Detskaya shkola iskusstv goroda Igarka* [Children's School of Arts of Igarka]. URL: <http://igarka-art.bdu.su> (05.10.21).
7. *Detskaya shkola iskusstv № 1 goroda Kanska* [Children's School of Arts No. 1 of the City of Kansk]. URL: <http://dshi1-kansk.krn.muzkult.ru> (05.10.21).
8. *Detskaya shkola iskusstv imeni M.P. Musorgskogo goroda Zheleznogorsk* [Children's School of Arts named after M.P. Musorgsky of Zheleznogorsk]. URL: <http://dshi-k26.ru> (05.10.21).
9. Mileyko Yu.N. E.B. Lisyanskaya i ee uchebnaya programma po distsipline «Muzykal'naya literatura» [E.B. Lisyanskaya and Her Syllabus for the Discipline “Musical Literature”]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Music Science]. 2020. Vol. 8, No. 3, pp 163–170.
10. *Muzykal'naya kul'tura Krasnoyarska. Tom 2: 1920–1978* [Musical Culture of Krasnoyarsk. Vol. 2: 1920–1978]. Krasnoyarsk, 2011. 608 p.
11. *Nizhneingashskaya detskaya shkola iskusstv* [Nizhneingashskaya Children School of Arts]. URL: <https://ndshi.krn.muzkult.ru> (15.10.21).
12. *Noril'skaya detskaya shkola iskusstv* [Norilsk Children School of Arts]. URL: [https://norilsk-city.ru/administration/subdivision/belongins/1237/11512/index.shtml#:~:text=Pervaya%20muzykal'naya%20shkola%20v%20Noril'ske,ulitse%20Monchegorskoy%20\(nyne%20ul.%20Kirova\)](https://norilsk-city.ru/administration/subdivision/belongins/1237/11512/index.shtml#:~:text=Pervaya%20muzykal'naya%20shkola%20v%20Noril'ske,ulitse%20Monchegorskoy%20(nyne%20ul.%20Kirova)) (17.10.21).
13. *Trushin'sh Ya.K.* [Trusins J.K.]. URL: [https://ru.openlist.wiki/Trushin'sh\\_Yakov\\_Karlovich\\_\(1924\)](https://ru.openlist.wiki/Trushin'sh_Yakov_Karlovich_(1924)) (12.10.21).
14. *Uzhurskaya shkola iskusstv* [Uzhur School of Arts]. URL: <https://uzr-art.krn.muzkult.ru> (15.10.21).
15. *Frantsman L.E.* [Franzman L.E.]. URL: [https://memorial.krsk.ru/martirof/fl\\_fia.htm](https://memorial.krsk.ru/martirof/fl_fia.htm) (12.10.21).
16. Tsareva E.S. *Voennoplennye pervoy mirovoy voyny v muzykal'noy zhizni Sibiri* [POWs of the First World War in Musical Life of Siberia]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S.V. Rakhmaninova, 20126, pp. 78–85.



17. Tsareva E.S., Pavlova M.I. Strunno-smychkovoe ispolnitel'stvo i narodnaya konservatoriya (muzykal'nyy tekhnikum) Krasnoyarska v 1920-e gody [String-and-Bow Playing and Krasnoyarsk Folk Conservatory (Music College) in 1920's]. *Arte* [Arte]. 2021. No. 3, pp. 71–79.

18. *Shushenskaya detskaya shkola iskusstv* [Shushenskaya Children's School of Arts]. URL: <http://shush-dshi.ru> (15.10.21).

*About the author:*

**Julia N. Mileiko**, the 1st year postgraduate student, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-6047-3393**, mileyko.ylia@mail.ru





**Н.И. ДМИТРИЕВА**

*Детская школа искусств № 4, г. Улан-Удэ, Россия  
ORCID: 0000-0003-0323-7866*

## **Трансформация культурных практик детского музыкального творчества в Забайкалье (социокультурный аспект)**

В статье рассматриваются музыкальные практики детей как отражение духовной и культурной жизни общества в Забайкалье. Обосновывается внимание на двух коренных для Забайкалья традициях – бурят и семейских – в связи с исторической продолжительностью их культурных контактов. Автором выдвигается понятие «культурные практики детского музыкального творчества (КПДМТ)». Ставится проблема трансформации детских музыкальных практик в контексте общественно-культурного развития региона. Дана оценка внешним факторам – политическим, экономическим, социальным, духовным, правовым, влияющим на формирование музыкальных видов детского творчества. В работе используются типологический, стадийный, структурно-типологический методы, а также экспликации, PESTLE-анализа. Составлена таблица, наглядно представляющая взаимосвязь на определённом историческом этапе типа общества, доминирующего типа культуры, маркеров музыкальной культуры и характерных для этого времени КПДМТ. Исследование показало, что в культурных практиках детского музыкального творчества отражаются процессы и содержание общественно-культурной жизни региона, а начиная с советского периода – и всей страны в целом. Автор приходит к выводу, что на волне возрождения этнического самосознания практики традиционного типа общества (и КПДМТ в том числе) могут быть актуализированы и реконструированы.

**Ключевые слова:** культурные практики, детское музыкальное творчество, трансформация, Забайкалье, буряты, семейские.

*Для цитирования / For citation:* Дмитриева Н.И. Трансформация культурных практик детского музыкального творчества в Забайкалье (социокультурный аспект) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 172–180. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.172-180

**NATALIA I. DMITRIEVA**

*Ulan-Ude Children's Art School No. 4, Ulan-Ude, Russia  
ORCID: 0000-0003-0323-7866*

## **Transformation of Cultural Practices of Children Music Creativity in Transbaikal Territory (Sociocultural Aspect)**

The article presents the children musical practices as a reflection of the spiritual and cultural life of Transbaikal society. The attention is reasoned on two indigenous traditions of Transbaikal Territory – the Buryats and the Semeisk ones, in connection with the historical duration of their cultural contacts. The author introduces the concept of cultural practices of children music creativity (CPCMC). The article raises the problem of children music practices transformation in the context of regional social



and cultural development and gives the assessment of external factors – political, economic, social, spiritual, legal which influence on forming musical kinds of children creativity. This work uses typological, stage and structurally-typological methods, an explication method, PESTLE-analysis. The chat which represents the relationship at a certain historical stage of the society, the culture dominant type, musical culture markers and the specific CPCMC of that time has been complied. The study showed that the cultural practices of children musical creativity reflect the processes and content of the regional social and cultural life as well as since the Soviet period the country in whole. The author comes to the conclusion that on the wave of the ethnic identity revival, the practices of the traditional society type (including CPCMC) can be updated and renovated.

**Keywords:** cultural practices, children musical creativity, transformation, Transbaikal, Buryats, Semeiskie.

Участие детей как носителей и проводников традиций долгое время находилось в тени внимания учёных-культурологов, поскольку считалось, что культура должна исследоваться на примере людей старшего поколения. В настоящее время всё чаще именно дети становятся объектом исследования как активные участники формирования и развития поведенческих и духовных правил в жизни общества. Так, группа авторов – Н.П. Копцева, А.В. Кистова, Н.Н. Пименова – указывают, что от культуры детства зависит сохранение и развитие этнокультур<sup>1</sup>. Эта позиция используется для анализа практик в детском музыкальном творчестве коренных народов Забайкалья<sup>2</sup>, этнические традиции которых отражают весь опыт общественного развития – от начала формирования этносов по сегодняшний день.

До прихода русских на территории Забайкалья проживали автохтонные этносы – буряты и эвенки. Более многочисленные буряты к тому времени уже сформировались как единый этнос и делились на несколько племенных и территориальных групп, распадавшихся на роды. Наиболее многочисленными были булагаты, эхириты и хори-буряты [3, с. 5–7]. Процесс колонизации русскими бурятских территорий происходил поэтапно. Первыми

русскими стали казаки, которые, начиная с 1640-х годов, были призваны охранять восточные границы Российской империи. Их влияние ограничивалось контролем над коренным населением и призывом в русские войска. Заселение Забайкалья старообрядцами (семейскими) началось с 1735 года и продлилось более 30 лет. Семейские бережно сохраняли традиции, старую обрядность, поэтому многие исследователи отмечали, что именно благодаря семейским живёт русская народная культура. «Осмотрительный консерватизм старообрядцев во многом оказался нужным для нового подъёма или возрождения национальной культуры, ибо продлил её бытование до наших дней», – отмечал Ф.Ф. Болонев [2, с. 19].

После революции новая волна русских переселенцев на исконно бурятские территории связана с развитием промышленности. В качестве русских старожилов следует выделить семейских, поскольку они привнесли в Забайкалье архаичный уклад, традиции, верования русского народа, многие из которых сохранили до настоящего времени. Таким образом, в центре внимания оказываются две коренные для Забайкалья традиции: бурят и семейских.

Важным акцентом исследования является мысль о доминировании тех или иных культурных практик детей в определённых

ную стадию социального и духовно-культурного развития общества, региона и их трансформация. Ранее в научной литературе обращение к практикам детского музыкального творчества бурят и семейских происходило только в контексте анализа общих для социума духовных и культурных ценностей. В последние десятилетия возникают единичные работы, где музыкальные практики детей стали центром анализа, в первую очередь в педагогике<sup>3</sup>. Культурологический аспект в исследовании детских музыкальных практик применён впервые. Автором выдвигается понятие, согласно которому: *Культурные практики детского музыкального творчества (КПДМТ) – это виды и формы музыкальной деятельности, непосредственно связанные с детьми (производимые либо самими детьми, либо совместно со взрослыми), выполняющие функцию механизма социализации и инкультурации через активизацию креативного потенциала участников.*

Объектом исследования выступают культурные практики детского музыкального творчества (КПДМТ), а предметом исследования – их развитие и изменение под влиянием внешних факторов. Цель статьи – анализ процесса трансформации КПДМТ на примере региональной культуры Забайкалья. Основополагающей для данного исследования становится типология культур А.В. Костиной[4]<sup>4</sup>. В работе используются методы экспликации, стадийный, структурно-типологический и PESTLE-анализа.

Возникновение определённых культурных практик, их эволюция, процесс трансформации, замена новыми обусловлены историко-культурными событиями, влияющими на состояние духовной жизни общества. Так, например, А.М. Хохлова, рассуждая об ускорении всех жизненных процессов<sup>5</sup>, подчёркивает, что «социоло-

гический анализ новых культурных практик позволяет уловить, как в глобальном мире даже (бес)событийная сфера каждодневной жизни... становится ... изменчивой и многообразной» [11, с. 100].

О.В. Шлыкова, отмечая усиление роли цифровой культуры, указывает, что формирующиеся новые аудиовизуальные культурные практики, в том числе и сетевые, «вносят качественные изменения в характеристики развивающегося smart-социума, где по-другому понимается свобода индивида, его культурная самоидентификация и возможности художественной самореализации» [12, с. 22].

Чтобы проследить трансформацию культурных практик в сфере детского музыкального творчества, применим метод PESTLE-анализа к разным историческим периодам развития коренных народов Забайкалья.

Первые сведения о бурятах содержатся в монгольской хронике XIII века «Сокровенное сказание» [9, с. 36], где говорится о трёх племенах: хори-туматах (нынешние хори-буряты), баргутах и бурятах. Политическим фактором этого древнего периода является главенство материнского рода; экономическим – доминирующее значение охоты, рыболовства, собирательства и слабое – скотоводства, наличие торговых связей между населением Забайкалья и монгольскими племенами. Социокультурный фактор характеризуется большой смертностью детей, убийством стариков, достигших 70-ти лет, процветанием шаманизма, обрядовой культуры, развитием устного народного творчества (мифы, легенды, предания, пословицы, поговорки). Следует отметить также наличие народного календаря и знаний в метеорологии. Технологический показатель выражен применением примитивных орудий труда и охотничьего вооружения. В правовом отношении присутствует соци-



альное и культурное равенство, распределение обязанностей перед родом независимо от возраста, начиная с младенчества, а также поклонение природе, её сохранение в экологическом плане.

Следующий период – от древности до XVII века – определяется в политическом отношении сменой матриархата на патриархат, в экономическом – развитием торговли. Главенствующим становится скотоводство, в связи с этим меняется правовой фактор. Переход к кочевому скотоводству создаёт условия для имущественного разделения и социального неравенства, появления рабовладения<sup>6</sup>. В социокультурном плане отмечается обогащение знаний благодаря внедрению ламаизма и буддизма, избранные дети получают возможность обучаться. Технологический, экологический, правовой факторы остаются на уровне древних отношений, где дети считаются полноправными членами общины.

В период обоснования русских в Забайкалье в XVII веке складываются раннеклассовые отношения, внутри рода укрепляется частнособственническая форма быта. Экономическим фактором служит развитие земледелия, что приводит к оседлому быту бурят. Социокультурное значение приобретают аграрные познания, формируется слабо развитое производство. Важным социокультурным явлением оказывается переход части бурят в православие. Возникает письменность, благодаря чему расширяются возможности получения начального образования детьми.

В советский период политический фактор определяет централизованная власть, единая идеология. Устанавливаются экономические связи между регионами, расширяется производство, развиваются средства массовой информации: радио, телевидение. Провозглашается социальное, национальное равноправие, но при

этом происходят подавление верований и религии, репрессии, ущемление традиционных практик, служителей культа. Положительным моментом воспринимается возможность бесплатного образования для детей, открытие культурных центров, детских музыкальных школ. Важно отметить, что в советский период изменяется роль ребёнка: от уравнивания со старшим поколением и, соответственно, несения им бремени «взрослой» жизни – до выделения детей в отдельный пласт общества со своими правами и обязанностями.

В период перестройки наблюдается кризис политических, экономических, социокультурных систем. Распад СССР способствует возникновению политических программ, в которых сочетается суверенитет бывших советских республик с потребностью в интеграционных проектах между ними во всех сферах. Рыночные отношения на основе получения прибыли стимулируют зарождение и процветание разных видов массовой культуры, что приводит к замещению ею явлений элитарной и национальной культуры.

В постсоветском пространстве прослеживается рост заинтересованности в дополнительном образовании детей (как на бюджетной, так и на платной основе), участии в различных конкурсных мероприятиях, использовании просветительских и обучающих ресурсов информационно-телекоммуникационной сети Интернет, в том числе массовых открытых онлайн-курсов, видеоуроков. Проекты предлагают не только учреждения образовательного направления, но и музеи, библиотеки, общественные организации и др. Интерактивные приёмы передачи информации создают новые культурные практики и ведут к трансформации старых. Так, например, проведение концертов и конкурсов онлайн запускает процесс масштабирования, охват большего



числа зрителей и участников мероприятий. Сфера дополнительного образования детей становится «инновационной площадкой для отработки образовательных моделей и технологий будущего, а персонализация дополнительного образования определяется как ведущий тренд развития образования в XXI веке» [6].

В научной литературе появляется множество статей по проблеме взаимодействия и противоречия форм и типов культур между собой. Так, например, Т.И. Кузуб объясняет снижение интереса слушателя к академическому музыкальному искусству, престижу профессионального музыкального образования резкой сменой культурных ориентиров. Автор подчёркивает, что конфронтация «массовой и элитарной культур особенно обострилась в постсоветском пространстве российской культуры, в котором открылся свободный доступ к различным информационным ресурсам, а также про-

изошло полное переосмысление системы ценностей» [7, с. 256–257].

Вместе с тем обращение к культурной идентичности также выходит на первый план. Т.Ф. Ляпкина связывает разнообразие культурных практик в широком смысле со спецификой освоения культурного пространства региона (культурное пространство как мир воплощения ценностей). Под культурными практиками в узком смысле исследователь понимает специфические формы коммуникации или совместной деятельности по формированию (конструированию) регионально-этнической идентичности. Ляпкина отмечает процесс «этнизации идентичности» на происходящий в постсоветской России, который проявляется в формировании у групп людей в разных регионах представления о своей общности и уникальности [8, с. 166].

В таблице 1 предпринята попытка вычленения музыкальных практик детей

Таблица 1

Период	Тип общества	Доминирующий тип культуры	Характеристика	Маркеры музыкальной культуры	Культурные практики детского музыкального творчества
До XVII века	традиционный	этнический	архаичность	улигер, ёхор, обрядовый фольклор	участие внутри «взрослой» музыкальной культуры
XVII–начало XX века	индустриальный	этнический	культурные контакты между русскими и бурятами	улигер, ёхор, обрядовый фольклор	выделение детской музыкальной культуры с сохранением участия наравне со взрослыми в обрядах и праздниках
Советский период	индустриальный	элитарный	взаимопроникновение культур	художественная самодеятельность, концертный фольклор, композиторское творчество	возникновение системы музыкального образования



## Продолжение таблицы 1

«Пере- стройка» и 1990-е годы	постин- дустри- альный	массовый	глобализа- ция и массовиза- ция сознания	эстрадный шлягер, массовые конкурсы и фестивали	развитие развлекатель- но-досуговых практик
XXI век	постин- дустри- альный	смещение типов куль- тур	применение IT- техноло- гий	продукция масс-ме- диа, стилизованный- фольклор, видео-конкурсы и фестивали	интерактивные и дистанционные, му- зыкально-коррекцион- ные практики, возрождение этничес- ких традиций

в контексте рассмотренных исторических периодов в культуре Забайкалья:

Проведённый анализ показал следующее:

- выделение детской музыкальной культуры было связано с индустриальным этапом общественного развития в Забайкалье и сопровождалось культурными контактами между коренным населением (главным образом, бурятами) и русскими старожилами;

- процесс взаимопроникновения культур продолжился в советский период, характерной чертой которого стало возникновение системы музыкального образования детей, культивирующей элитарный тип музыкальной культуры (с доминантой развития регионального композиторского творчества в рамках «единого советского образца»);

- формирование постиндустриального типа общества, совпавшее с крахом советской идеологии, усилением глобализации и массовизации сознания, привело к выдвиганию развлекательно-досуговых форм в сфере детского музыкального творчества, обусловленных усилением роли массового типа культуры;

- последние десятилетия отмечены, с одной стороны, *смещением разных типов культур*, массовым применением IT-технологий, стимулирующих развитие интерактивных и дистанционных практик, дополненных новыми – музыкально-коррекционными, а с другой – *возрождением этнических традиций*.

Действительно, в культурных практиках детского музыкального творчества отражаются процессы и содержание общественно-культурной жизни региона, а начиная с советского периода – и всей страны в целом. Процесс развития, по мнению В.П. Большакова, может привести к их трансформации в культурные индустрии, и в этой ситуации важно, «насколько и каким образом в них сохраняется то, что характерно для собственно культурных практик» [1, с. 22]. На наш взгляд, опыт прошлого, обычаи традиционного типа общества могут быть актуализированы и реконструированы на волне возрождения этнического самосознания, и роль детей в этом процессе трудно переоценить.

## PRИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Сохранение и развитие уникальной культуры коренных малочисленных народов Красноярского края зависит от культуры детства коренных народов» [5, с. 422].

<sup>2</sup> Забайкалье – историко-географическая область в России на юго-востоке Восточной Сибири, к югу и востоку от озера Байкал. Здесь расположены Забайкальский край,

большая часть Бурятии (Окинский, Тункинский районы Бурятии находятся на юго-западе от оз. Байкал) и часть Слюдянского района Иркутской области.

<sup>3</sup> Назовём некоторые из них: Лыкова И.А. Культурные практики – свободная форма самореализации растущего человека // Социализация детей дошкольного и младшего школьного возраста как инвестиция в будущее: сб. науч. ст. М.: Спутник+, 2016. С. 9–12; Лыкова И.А. Сущность и значение культурных практик // Региональный подход к поликультурному образованию детей и молодёжи: материалы Всерос. науч.-практ. конф. Арзамас: Нижегородский гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского, 2016. С. 94–100; Корепанова М.В. Феномен культурных практик ребёнка // Образование в современном мире: горизонты и перспективы: сб. науч. ст. Гродно: ЮрСаПринт, 2018. С. 20–26.

<sup>4</sup> А.В. Костина выделяет три типа культур (национальная, этническая, массовая) и определяет, что «единственной основой современного культурного и цивилизационного равновесия становится диалог как форма взаимодействия..., основанного на толерантности идеологий и культур» [4, с.7].

<sup>5</sup> А.М. Хохлова пишет: «...глобальная современность означает ускорение всех процессов повседневной жизни... уже не социальные структуры и институты задают конфигурации индивидуальных стилей поведения... а повседневные выборы и практики оформляют социокультурные паттерны» [11, с. 100].

<sup>6</sup> Межродовые отношения осложняются столкновениями за землю под пастбище, за лучшие охотничьи угодья или похищением женщин.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Большаков В.П. Культурные практики в процессах становления культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2(27). С. 16–22.
2. Болонев Ф.Ф. Месяцеслов семейских Забайкалья (Праздники в числах). Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 1990. 76 с.
3. Вяткина К.В. Очерки культуры и быта бурят / ред. Л.П. Потапов. Ленинград: Изд-во «Наука», Ленинградское отделение, 1969. 219 с.
4. Костина А.В. Национальная культура – этническая культура – массовая культура: «Баланс интересов» в современном обществе. М.: Либроком, 2009. 216 с.
5. Копцева Н.П., Кистова А.В., Пименова Н.Н. Культура детства коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока (на материале полевых исследований чулымской этнокультурной группы в Тюхтетском районе Красноярского края) // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 1. С. 422.
6. Концепция развития дополнительного образования детей в Республике Бурятия. Утверждена Распоряжением Правительства от 24.08.2015 № 512-р. // URL: <https://docs.cntd.ru/document/432844194> (дата обращения 03.10.2021).
7. Кузуб Т.И. Оппозиция и взаимодействие массовой и элитарной музыкальных культур в свете развития медиакультуры // Известия Самарского научного центра РАН. 2010. № 5–1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oppozitsiya-i-vzaimodeystvie-massovoy-i-elitarnoy-muzykalnyh-kultur-v-svete-razvitiya-mediakultur> (дата обращения 05.11.2021).
8. Ляпкина Т.Ф. Конструирование регионально-этнической идентичности: проблемы новых культурных практик в регионах России // Studia Culturae. 2013. № 18. С. 163–170.
9. Очерки истории культуры Бурятии. Т.I / ред. Д.Д. Лубсанов. Улан-Удэ: Бурятское кн. изд-во, 1972. 490 с.
10. Спиридонова Е.В. PEST-анализ как главный инструмент анализа факторов дальнего окружения // Современные научные исследования и инновации. 2017. № 3. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2017/03/79940> (дата обращения 21.10.2021).



11. Хохлова А.М. «Текучая» повседневность: трансформация культурных практик в условиях глобализации // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 12. Психология. Социология. Педагогика. 2013. № 1. С. 95–102.

12. Шлыкова О.В. Цифровизация и цифровая культура как новые тренды информационной эпохи // Аудиовизуальная платформа современной культуры: материалы Международной научной конференции (в рамках XV Колосницинских чтений), Екатеринбург, 20–21 ноября 2020 года. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2020. С. 22–31.

*Об авторе:*

**Дмитриева Наталия Ивановна**, заместитель директора, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Детская школа искусств № 4 г. Улан-Удэ (670000, Улан-Удэ, Россия), **ORCID: 0000-0003-0323-7866**, enidmitrieva@mail.ru

## REFERENCES

1. Bol'shakov V.P. Kul'turnye praktiki v protsessakh stanovleniya kul'tury [Cultural Practices in the Processes of culture Formation]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of St. Petersburg State University of Culture and Arts]. 2016. No. 2(27), pp. 16–22.

2. Bolonev F.F. *Mesyatseslov semeyskikh Zabaykal'ya (Prazdniki v chislakh)*. [The Monthly Calendar of Semeiskie in Zabaikalya (Holidays in Numbers)]. Novosibirsk: Izdatel'stvo Instituta arkheologii i etnografii Sibirskoe otdelenie Rossiyskoy akademii nauk, 1990. 76 p.

3. Vyatkina K.V. *Ocherki kul'tury i byta buryat* [Sketches of Culture and Way of Life of Buryats]. Edited by L.P. Potapov. Leningrad: Izdatel'stvo «Nauka», Leningradskoe otdelenie, 1969. 219 p.

4. Kostina A.V. *Natsional'naya kul'tura – etnicheskaya kul'tura – massovaya kul'tura: «Balans interesov» v sovremennom obshchestve* [National Culture – Ethnic Culture – Mass Culture: The “Balance of Interests” in Modern Society]. Moscow: Librokom, 2009. 216 p.

5. Koptseva N.P., Kistova A.V., Pimenova N.N. Kul'tura detstva korennykh malochislennykh narodov Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka (na materiale polevykh issledovaniy chulymskoy etnokul'turnoy gruppy v Tyukhtetskom rayone Krasnoyarskogo kraya) [Culture of Childhood of Indigenous Peoples of the North, Siberia and the Far East (on the material of field research of Chulym ethno-cultural group in Tyukhtetsky District of Krasnoyarsk Territory)]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Science and Education]. 2014. No. 1, pp. 422.

6. *Kontseptsiya razvitiya dopolnitel'nogo obrazovaniya detey v Respublike Buryatiya. Uтверждена Распоряжением Правитель'stva от 24.08.2015 N 512-r*. [The Concept of Additional Education for Children in the Republic of Buryatia. Approved by the Government Order No. 512-r of 24.08.2015]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/432844194> (03.10.2021).

7. Kuzub T.I. *Oppozitsiya i vzaimodeystvie massovoy i elitarnoy muzykal'nykh kul'tur v svete razvitiya mediakul'tury* [Opposition and Interaction of Mass and Elite Music Cultures in the Light of Media Culture Development]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk* [Izvestia Samara Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences]. 2010. No. 5–1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/oppozitsiya-i-vzaimodeystvie-massovoy-i-elitarnoy-muzykalnyh-kultur-v-svete-razvitiya-mediakultur> (05.11.2021).

8. Lyapkina T.F. *Konstruirovaniye regional'no-etnicheskoy identichnosti: problemy novykh kul'turnykh praktik v regionakh Rossii* [Constructing Regional-Ethnic Identity: Problems of New Cultural Practices in Russian regions]. *Studia Culturae* [Studia Culturae]. 2013. No. 18, pp. 163–170.

9. *Ocherki istorii kul'tury Buryatii. Tom I* [Essays on the History of Buryatia's Culture. Volume I]. Edited by D.D. Lubsanov. Ulan-Ude: Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1972. 490 p.
10. Spiridonova E.V. PEST – analiz, kak glavnyy instrument analiza faktorov dal'nego okruzheniya [PEST – analysis as the main tool to analyze the factors of distant environment]. *Sovremennye nauchnye issledovaniya i innovatsii* [Modern Scientific Research and Innovation]. 2017. No. 3. URL: <https://web.snauka.ru/issues/2017/03/79940> (21.10.2021).
11. Khokhlova A.M. «Tekuchaya» povsednevnost': transformatsiya kul'turnykh praktik v usloviyakh globalizatsii [“Fluid” Everyday Life: Transformation of Cultural Practices in the Context of Globalization]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 12. Psikhologiya. Sotsiologiya. Pedagogika* [Vestnik (Herald) of Saint Petersburg University. Series 12. Psychology. Sociology. Pedagogy]. 2013. No. 1, pp. 95–102.
12. Shlykova O.V. Tsifrovizatsiya i tsifrovaya kul'tura kak novye trendy informatsionnoy epokhi [Digitalization and Digital Culture as New Trends of Information Age]. *Audiovizual'naya platforma sovremennoy kul'tury: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (v ramkakh XV Kolosnitsynskikh chteniy), Ekaterinburg, 20–21 noyabrya 2020 goda* [Audiovisual Platform of Modern Culture: Materials of International Scientific Conference (within XV Kolosnitsynski Readings), Ekaterinburg, 20–21 November 2020]. Ekaterinburg: Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet, 2020, pp. 22–31.

*About the author:*

**Natalia I. Dmitrieva**, Deputy Headmaster and Music and Theory Disciplines Lecturer, Ulan-Ude Children's Art School No. 4, (670000, Ulan-Ude, Russia), **ORCID: 0000-0003-0323-7866**, [enidmitrieva@mail.ru](mailto:enidmitrieva@mail.ru)

