

eISSN 2587-9731

Современные проблемы **МУЗЫКОЗНАНИЯ**



Contemporary Musicology

Том 9 № 3
Vol.

2025

eISSN 2587-9731

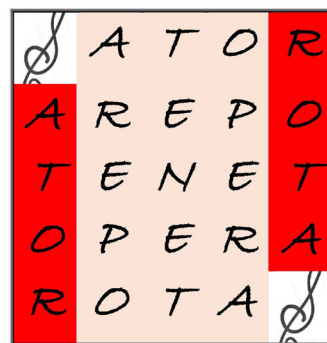


Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

PEER-REVIEWED OPEN-ACCESS SCHOLARLY ONLINE JOURNAL



2025/9(3)



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3>

eISSN 2587-9731

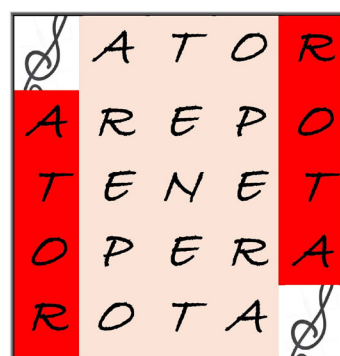


Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

РЕЦЕНЗИРУЕМОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ



2025/9(3)



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3>



Contemporary Musicology is an open-access peer-reviewed scholarly online journal.

Founded: 2017.

The Journal publishes research studies in the field of music history and theory, music performance, as well as the methodology of music studies in interdisciplinary contexts. The Journal's scope corresponds to the subject categorie of 5.10.3. *Types of Art (Musical Art) (Art History)*.

Languages of publication: Russian and English.

The Editorial Team is guided by the Core Practices developed by the *Committee on Publication Ethics (COPE)*.

Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review. The Journal publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.

Contemporary Musicology is included in the List of Peer-Reviewed Scientific Journals recommended by the *Higher Attestation Commission (VAK)*, in which major research results from the dissertations of Candidates of Sciences (Cand. Sci.) and Doctor of Science (Dr.Sci.) degrees are to be published.

The Journal is indexed in the *RINTs* scientific database; all publications are deposited in the *Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU*.

The Journal is indexed in database *Scopus*.

The Journal is indexed in *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*.

The Journal is registered in the *Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Communications*.

Certificate of Registration: ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

FOUNDER AND PUBLISHER: Gnesin Russian Academy of Music.

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the member of the *Association of Science Editors and Publishers (ASEP)* and the *Publishers' International Linking Association (PILA)*.

Periodicity: Quarterly.

No fee is charged from the authors for the submission, peer review, and publication process.

Authors retain copyright and grant *Contemporary Musicology* right of first publication with the work simultaneously licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

E-mail address: **gnesinsjournal@gnesin-academy.ru**



ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки
Российской Федерации



Scopus



Crossref



НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU



ASEP
Association of Science
Editors and Publishers



РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index



Журнал «Современные проблемы музыкознания» — сетевое периодическое рецензируемое научное издание открытого доступа.

Издается с 2017 года.

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами истории и теории музыки, музыкального исполнительства, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи публикуются на русском и английском языках.

Работа журнала строится на основах строгого соблюдения редакционной этики согласно нормам COPE (Committee on Publication Ethics).

К публикации принимаются ранее нигде не издававшиеся статьи, отобранные Редакционным советом и прошедшие рецензирование. На страницах журнала публикуются оригинальные научные статьи и обзоры, переводы зарубежных исследований с комментариями, анализ исторических документов и рецензии на новые книги о музыке.

Журнал входит в Перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в наукометрической базе РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), все статьи размещаются на сайте Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

Журнал индексируется в наукометрической базе данных Scopus.

Журнал включен в индекс научных изданий открытого доступа Directory of Open Access Journals (DOAJ).

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Журнал выходит с периодичностью 4 раза в год.

Плата за подачу, рецензирование и публикацию статей не взимается.

Авторы сохраняют за собой авторские права на работу и предоставляют журналу право первой публикации работы на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

Адрес электронной почты: gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

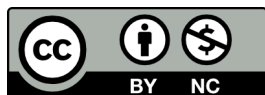


**ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ
КОМИССИЯ (ВАК)**
при Министерстве образования и науки
Российской Федерации



Scopus

Crossref



НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU



АНРИ
Ассоциация научных
редакторов и издателей

DOAJ OPEN
GLOBAL
TRUSTED

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index

EDITOR-IN-CHIEF

IRINA P. SUSIDKO

DR.SCI. (ART STUDIES), Full Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation



EDITORIAL BOARD

LEVON H. HAKOBIAN

DR.SCI. (ART STUDIES), STATE INSTITUTE FOR ART STUDIES, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

MIKHAIL L. ANDREEV

DR.SCI. (PHILOLOGY), ACADEMICIAN OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES, GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE,
MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

LORENZO GENNARO BIANCONI

PHD, EMERITUS PROFESSOR, ALMA MATER STUDIORUM — UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, ADJUNCT PROFESSOR, UNIVERSITY
OF BOLOGNA, BOLOGNA, ITALY

VERA B. VAL'KOVA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

XUQING WANG

MUSIC THEORY PROFESSOR, SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC, SHANGHAI, CHINA

ANDREAS WEHRMEYER

DR.SCI. (ART STUDIES), SUDETENDEUTSCHES MUSIKINSTITUT, PRIVATDOZENT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT
REGENSBURG, REGENSBURG, GERMANY

LARISA L. GERVER

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

PETR N. GORDEEV

DR.SCI. (HISTORY), HERZEN UNIVERSITY, ST. PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

ZIVAR M. GUSEINOVA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT-PETERSBURG RIMSKY-KORSAKOV STATE CONSERVATORY, ST. PETERSBURG,
RUSSIAN FEDERATION

NATALIA S. GULYANITSKAYA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

ANDREI V. DENISOV

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT-PETERSBURG RIMSKY-KORSAKOV STATE CONSERVATORY, ST. PETERSBURG,
RUSSIAN FEDERATION

VADIM R. DULAT-ALEEV

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, N. G. ZHIGANOV KAZAN STATE CONSERVATOIRE, KAZAN, TATARSTAN,
RUSSIAN FEDERATION

SVETLANA G. ZVEREVA

PHD, ROYAL CONSERVATOIRE OF SCOTLAND, GLASGOW, SCOTLAND

LARISSA V. KIRILLINA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, TCHAIKOVSKY MOSCOW STATE CONSERVATORY, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

SVETLANA V. LAVROVA

DR.SCI. (ART STUDIES), VAGANOVA BALLET ACADEMY, ST. PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

GIUSEPPINA LA FACE

PHD, ALMA MATER PROFESSOR, ALMA MATER STUDIORUM — UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, ADJUNCT PROFESSOR, UNIVERSITY
OF BOLOGNA, BOLOGNA, ITALY

LI JIANFU

CAND. SCI. (ART STUDIES), ASSOCIATE PROFESSOR, LIUPANSHUI NORMAL UNIVERSITY, LIUPANSHUI, GUIZHOU, CHINA

INNA NARODITSKAYA

PHD, FULL PROFESSOR, SCHOOL OF MUSIC, NORTHWESTERN UNIVERSITY, EVANSTON, ILLINOIS, USA

ALEXEI A. PANOV

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT PETERSBURG STATE UNIVERSITY, ST. PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

ALEKSANDER S. RYZHINSKII

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

TATIANA B. SIDNEVA

DR.SCI. (CULTURAL STUDIES), FULL PROFESSOR, GLINKA NIZHNY NOVGOROD STATE CONSERVATOIRE, NIZHNY NOVGOROD,
RUSSIAN FEDERATION

ILДАР D. KHANNANOV

PHD, PROFESSOR OF MUSIC THEORY, PEABODY INSTITUTE, JOHNS HOPKINS UNIVERSITY, BALTIMORE, MD, USA

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

PHILIP EWELL

PHD, PROFESSOR OF MUSIC THEORY, HUNTER COLLEGE, CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, NY, USA

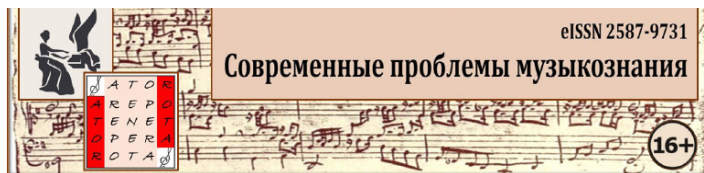
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Ирина Петровна Сусидко

доктор искусствоведения, профессор

(РАМ имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация)



eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания

16+

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Левон Оганесович Акопян

доктор искусствоведения (ГИИ, г. Москва, Российская Федерация)

Михаил Леонидович Андреев

доктор филологических наук, академик (Российская академия наук, ИМЛИ, г. Москва, Российская Федерация)

Лоренцо Дженнаро Бьянкони

RnD, почетный профессор, адъюнкт-профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)

Вера Борисовна Валькова

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Ван Сюйцин

профессор теории музыки, Шанхайская консерватория Китая

Андреас Вермайер

доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга, г. Регенсбург, Германия)

Лариса Львовна Гервер

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Пётр Николаевич Гордеев

доктор исторических наук (РГПУ имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Зивар Махмудовна Гусейнова

доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Наталья Сергеевна Гуляницкая

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Андрей Владимирович Денисов

доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Вадим Робертович Дулат-Алеев

доктор искусствоведения, профессор (КГК имени Н. Г. Жиганова, г. Казань, Татарстан, Российская Федерация)

Светлана Георгиевна Зверева

кандидат искусствоведения, Королевская консерватория Шотландии, Глазго, Шотландия

Лариса Валентиновна Кириллина

доктор искусствоведения, профессор (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, Российская Федерация)

Светлана Витальевна Лаврова

доктор искусствоведения (АРБ имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Джузеппина Ла Фаче

RnD, профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)

Ли Цзяньфу

кандидат искусствоведения, доцент (Люпаньшуйский педагогический университет, г. Люпаньшуй, провинция Гуичжоу, Китайская Народная Республика)

Инна Народицкая

RnD, профессор (Северо-Западный университет, г. Эванстон, Иллинойс, США)

Алексей Анатольевич Панов

доктор искусствоведения, профессор, (Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Александр Сергеевич Рыжинский

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Татьяна Борисовна Сиднева

доктор культурологии, профессор (НГК имени М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Российская Федерация)

Ильдар Дамирович Ханнанов

RnD, профессор (Университет им. Джонса Хопкинса, г. Балтимор, Мэриленд, США)

Татьяна Владимировна Цареградская

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Филип Юэлл

RnD, профессор теории музыки (Городской университет Нью-Йорка, г. Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США)



EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko,
Doctor of Art Studies, Professor

Executive Editor
Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Scientific Editor
Nina V. Pilipenko,
Doctor of Art Studies, Associate Professor

Managing Editor
Artur A. Mingazhev

Website Administrator
Valery S. Poroshenkov

Proofreader
Galiya R. Bayazitova,
Cand.Sci. (Arts)

Executive Secretary
Yana A. Gorelik

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко —
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный редактор
Дана Александровна Нагина —
кандидат искусствоведения, доцент

Научный редактор
Нина Владимировна Пилипенко —
доктор искусствоведения, доцент

Шеф-редактор
Артур Аскарлович Мингажев

Администратор веб-сайта
Валерий Сергеевич Порошенков

Корректор
Галия Раилевна Баязитова —
кандидат искусствоведения

Ответственный секретарь
Яна Александровна Горелик

Address of the Editorial office | Адрес редакции:

30–36 Povarskaya, Moscow 121069, Russian Federation
Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Факс | Fax: +7 (495) 691-15-54
Телефон | Phone: +7 (495) 691-15-54

E-mail | Адрес электронной почты редакции:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт журнала:

<https://gnesinsjournal.ru>

Дорогие друзья!

Журнал «Современные проблемы музыкознания» начинает публикацию серии статей, посвященных личности и творчеству Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. В 2025 году исполнилось 50 лет со дня его смерти, в 2026-м исполнится 120 лет со дня рождения. Публикации в журнале объединят две эти даты, представляя читателям материалы Шестой международной конференции «Техника музыкальной композиции: теория и практика. Шостакович in memoriam», которая прошла в Российской академии музыки имени Гнесиных 14–18 апреля 2025 года. Доклады на конференции были посвящены личности и творчеству Шостаковича, историческому и теоретическому контексту его музыки. Научный форум имел значительный резонанс.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

14 – 18 апреля 2025 г.

**ШЕШТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ
НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ:
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА»
Шостакович in memoriam**

тех
ни
ка

музыкальной

АТО
РЕПО
ТЕНЕТ
ОПЕРА
РОТА

композиции





ГИИ



приоритет2030⁺



К



ИР



наука



130
ГЕСИИНА



НМ

- Российская академия музыки имени Гнесиных
Кафедра аналитического музыкознания
Научно-творческий центр по изучению
проблем музыкального театра
Научно-творческий центр современной музыки
- Фонд Дмитрия Дмитриевича Шостаковича
- Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
- Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова
- Государственный институт искусствознания
- Российский институт истории искусств
- Академия русского балета имени А. Я. Вагановой

gnesin-academy.ru



«Поражен размахом конференции. Я рад, что она посвящена моему любимому Шостаковичу, но одновременно затрагивает самые разные мотивы, которые имеют отношение не только к Шостаковичу, но и вообще к музыкальной науке», — мнение Иосифа Генриховича Райскина, старейшего российского музыковеда и музыкального критика, отражает общее впечатление от уровня научной дискуссии.

Ивана Петкович Лозо, PhD, приглашенный научный сотрудник Калифорнийского университета (Риверсайд, США) отметила: «Конференция предоставила мне возможность проверить и усовершенствовать свои идеи в диалоге со сверстниками, наставниками и будущими коллегами. Кроме того, выступление на конференции — факт признания моей темы, имевшей резонанс. Из Москвы я увожу живой отклик, отзвуки которого появятся в моей будущей работе».

Высоко оценила уровень конференции и Фумико Хитоцуянаги, PhD, старший преподаватель Музыкального университета Сёва (Кавасаки, Япония): «Это был замечательный опыт. Чувствую, что подход русских музыковедов к произведениям Шостаковича отличается от принятого в Японии, и это очень помогает мне получать новую информацию. Очень хочу, чтобы в Японии исследовали русскую музыку на таком же высоком уровне, как в России, и мне хотелось бы объявить об этом всему миру».

В рамках конференции были прочитаны девять «золотых лекций» ведущих музыковедов. Статья Татьяны Ивановны Науменко по материалам такой лекции открывает коллективный *hommage* музыковедов великому композитору.

Ирина Петровна Сусидко

I. Shostakovich in memoriam

- Shostakovich and Khrapchenko: On the Problem of “The Artist and Power”12
Tatiana I. Naumenko

II. Source Studies

- Revision of the Orchestral and Vocal Works of Modest Musorgsky by Nikolai Rimsky-Korsakov. Part I. The Publication History and Legal Aspects of Musorgsky’s Works
Edited by Rimsky-Korsakov.....61
Nadezhda I. Teterina,
Vasilisa A. Aleksandrova,
Ivan E. Levashev

III. History of Music in Letters and Documents

- Rachmaninoff and France: 1920–30s.....90
Vera B. Val’kova

IV. History of Musical Theatre

- Two *Frauen mit dem Dolche*: Operas by Mikhail Ostroglazov and Vladimir Rebikov
Based on the Play by Arthur Schnitzler.....115
Elena M. Shabshaevich

V. Psychology of Music

- “The Black Box” of Musical Feeling: Facts and Fiction.....134
Dina K. Kirnarskaya

I. Памяти Д. Д. Шостаковича

- Шостакович и Храпченко: к проблеме «Художник и власть».....12
Татьяна Ивановна Науменко

II. Источниковедение

- Н. А. Римский-Корсаков в работе над оркестровыми и вокальными сочинениями
М. П. Мусоргского. Часть I. История публикаций и юридические аспекты издания
сочинений Мусоргского в редакции Римского-Корсакова.....61
**Надежда Ивановна Тетерина,
Василиса Александровна Александрова,
Иван Евгеньевич Левашев**

III. История музыки в письмах и документах

- С. В. Рахманинов и Франция: 1920–1930-е годы.....90
Вера Борисовна Валькова.

IV. Музыкальный театр: вопросы истории

- Две «Женщины с кинжалом»: оперы М. А. Остроглазова и В. И. Ребикова
на сюжет А. Шницлера115
Елена Марковна Шабшаевич

V. Музыкальная психология

- «Черный ящик» музыкального переживания: факты и фантазии.....134
Дина Константиновна Кирнарская

== Памяти Д. Д. Шостаковича ==

Научная статья

УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-012-060>

EDN OWYMTR



**Шостакович и Храпченко:
к проблеме «Художник и власть»**

Татьяна Ивановна Науменко

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ t.naumenko@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>



Аннотация. Статья посвящена истории взаимоотношений Д. Д. Шостаковича и М. Б. Храпченко, председателя Всесоюзного комитета по делам искусств (ВКДИ) при Совете народных комиссаров СССР (1939–1948). Это ведомство было создано в 1936 году под руководством П. М. Керженцева. Начальный период взаимодействия с ВКДИ оказался для Шостаковича весьма драматичным. Первой крупной акцией ВКДИ была публикация статьи «Сумбур вместо музыки» («Правда», 28 января 1936 года),

направленная против оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»; за ней последовала еще одна — «Балетная фальшь» («Правда», 6 февраля 1936 года) с обвинениями против балета «Светлый ручей». Назначение в 1939 году Храпченко на должность председателя ВКДИ кардинально изменило положение Шостаковича, который на протяжении долгого времени в полной мере ощущал поддержку нового главы ведомства. В статье на основе архивных документов, мемуаров, писем и материалов периодической печати реконструирован весь период общения Шостаковича и Храпченко. Композитор неоднократно обращался за помощью к председателю ВКДИ и неизменно получал ее как в творческих, так и в бытовых вопросах. В 1948 году Храпченко, как и многие деятели искусства, стал жертвой антиформалистической кампании. По указанию Сталина была проведена проверка денежных затрат на подготовку оперы «Великая дружба» В. И. Мурадели. Главным ответственным за неудачу оперы был назначен Храпченко, который затем в течение ряда лет выплачивал государству крупный штраф. На Совещании деятелей советской музыки, которое проходило в ЦК ВКП(б) 11–13 января 1948 года под председательством А. А. Жданова, против Храпченко выступили многие из тех, кого он поддерживал на протяжении долгих лет своей работы в ВКДИ. Единственным, кто встал на его защиту, был Шостакович. До конца жизни композитор поддерживал общение с Храпченко, который в 1960-е годы занимал высокие посты и всегда, когда мог, откликался на просьбы композитора.

Ключевые слова: Д. Д. Шостакович, М. Б. Храпченко, И. В. Сталин, А. А. Жданов, Всесоюзный комитет по делам искусств, композитор и власть, советская музыка, симфония, антиформалистическая кампании 1948 года

Для цитирования: Науменко Т. И. Шостакович и Храпченко: к проблеме «Художник и власть» // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9. № 3. С. 12–60. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-012-060>

===== *Shostakovich in memoriam* =====

Original article

**Shostakovich and Khrapchenko:
On the Problem of “The Artist and Power”**

Tatiana I. Naumenko

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ t.naumenko@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>

Abstract. The article is devoted to the history of the relationship between Dmitry Shostakovich and Mikhail Khrapchenko, Chairman of the All-Union Committee for Arts Affairs (VKDI) under the Council of People’s Commissars of the Soviet Union (1939–1948). This department was created in 1936 under the leadership of Platon Kerzhentsev. For Shostakovich, the initial period of interaction with VKDI turned out to be quite dramatic. The first major action of the VKDI was the publication of the article *Muddle Instead of Music* (*Pravda*, 28 January 1936), directed against Shostakovich’s opera *Lady Macbeth of Mtsensk*; this was shortly followed by another entitled *Ballet Falsehood* (*Pravda*, 6 February 1936) that made accusations against the ballet *The Limpid Stream*. However, the appointment of Khrapchenko to the post of chairman of the VKDI in 1939 radically changed the position of Shostakovich, whose support by the new head of the department would benefit him greatly in the years to come.

The article reconstructs the entire period of communication between Shostakovich and Khrapchenko based on archival documents, memoirs, letters and periodical press materials. The composer repeatedly turned to Khrapchenko for help and invariably received it in both creative and everyday matters. In 1948, Khrapchenko, like many other artists, became a victim of the anti-formalist campaign. On Stalin's orders, an audit was conducted of the financial costs of preparing the opera *The Great Friendship* by Vano Muradeli. Having been designated as responsible for the failure of the opera, Khrapchenko subsequently spent several years paying a large fine to the state. At the conference of Soviet music figures, which took place at the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union (Bolsheviks) from 11–13 January 1948 under the chairmanship of Andrei Zhdanov, many of those whom Khrapchenko had supported during his many years of work at the VKDI spoke out against him. The only one who spoke out in defence of Khrapchenko was Shostakovich. Until the end of his life, the composer maintained communication with Khrapchenko, who again held high positions in the 1960s and always responded to the composer's requests when he could.

Keywords: Dmitry Shostakovich, Michail Khrapchenko, Joseph Stalin, Andrey Zhdanov, All-Union Committee for Arts Affairs, the composer and power, Soviet music, symphony, anti-formalist campaign of 1948

For citation: Naumenko, T. I. (2025). Shostakovich and Khrapchenko: On the Problem of "The Artist and Power". *Contemporary Musicology*, 9(3), 12–60. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-012-060>

Введение

Проблема «художник и власть» в отношении Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975) ставилась неоднократно. Широкий и смысловой диапазон рассмотрения — от академически выверенной истории взаимоотношений композитора с советским режимом (в публикациях Левона Оганесовича Акопяна [1; 2]) до описания почти личного противостояния творца и тирана, однозначного уже в самой провокационной формулировке Соломона Моисеевича Волкова — «Шостакович и Сталин. Художник и царь» [3].

Цель статьи — внести некоторое уточнение в само понятие «власти», рассмотрев взаимоотношения Шостаковича с правительственным чиновником гораздо меньшего масштаба, чем Сталин, но и значительно большей близости к нуждам деятелей искусства. Речь пойдет о председателе Всесоюзного комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР Михаиле Борисовиче Храпченко (1904–1986), назначенном на эту должность в апреле 1939 года и снятом на волне антиформалистической кампании 1948-го. Шостакович поддерживал с ним отношения начиная с 1938 года, всегда имея возможность обратиться за поддержкой как к руководителю правительственного ведомства, фактически наркому искусств (*Иллюстрация 1*).

Храпченко: краткая биография

Во всевозможных научных и мемуарных источниках, за небольшим исключением, деятельность Храпченко рассматривается преимущественно в негативном ключе. Можно даже сказать, что с 1948 года, когда председатель Комитета был, что называется, с треском снят с должности, оценка его деятельности практически не подвергалась пересмотру. Об этом свидетельствуют, например, встречающиеся в новейшей литературе такие формулировки, как «незадачливый начальник правительственного комитета искусств» или даже «беспринципная тень власти». Автор первого определения (журналист В. В. Огрызко) запоздало злорадствует по поводу увольнения Храпченко на волне шельмования оперы В. И. Мураделли «Великая дружба»¹; автор второго (литературовед А. Н. Архангельский,

¹ Огрызко В. В. Вынужденные перебежчики // Литературная Россия: Интернет-портал. 2015. 23 февраля. № 2012/11. URL: <https://litrossia.ru/item/5638-oldarchive/> (дата обращения: 24.07.2025).



*Иллюстрация 1. С. А. Самосуд, Д. Д. Шостакович, М. Б. Храпченко.
Фото из семейного архива*

признан иностранным агентом) ставит в вину критическое высказывание о «плохом языке» поэмы Александра Трифоновича Твардовского «Василий Теркин» во время ее обсуждения на присуждение Сталинской премии². Создается впечатление, что почти уже забытому наркомун не могут простить того, что с легкостью прощают многим другим его соратникам, нередко допускавшим гораздо более резкие суждения и поступки.

² Архангельский А. Н. Писатель, Союз и Война // «Мы предчувствовали полыханье...» Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны. Июнь 1941 — сентябрь 1945 г. Документы и комментарии. М.: Политическая энциклопедия, 2015. Т. 2: в 2 кн. / рук. коллектива Т. М. Горяева, сост. В. А. Антипина, З. К. Водопьянова (отв. сост.), Т. В. Домрачева. Кн. 1. С. 6–9. С. 7–8.

Привычка к негативным оценкам заметна даже в некоторых более нейтральных контекстах. Так, в издании писем к Ивану Ивановичу Соллертинскому комментатор (Людмила Григорьевна Ковнацкая) обращает внимание на пометы, сделанные Шостаковичем напротив фамилий В. Ф. Переверзева и М. Б. Храпченко. Речь идет о шеститомнике Гоголя, изданного под редакцией этих литературоведов в 1937 году. Комментатор предполагает, что своими пометами Шостакович указывал другу на разительную несхожесть судеб этих литературоведов [4, с. 242].

Комментарий этот требует уточнения, особенно в контексте, связанном с подготовкой шеститомника. Храпченко был его составителем и автором вступительной статьи, что довольно примечательно, если учесть разницу между маститым мэтром Переверзевым и начинающим ученым. Валерьян Федорович Переверзев (1882–1968) был старше Храпченко более чем на 20 лет; «уровень» Переверзева — это, скорее, А. В. Луначарский, М. М. Бахтин, Б. М. Эйхенбаум, т. е. основоположники советского литературоведения и эстетики. Тем не менее 30-летнему Храпченко было поручено стать главной «движущей силой» издания; возможно, в этом обнаружилась дальновидность Переверзева, понимавшего смысл разворачивающейся кампании против старой интеллигенции. Всего год спустя (в 1938-м) Переверзев был репрессирован. Ученый пострадал именно как крупная величина, основатель научной школы. Он обвинялся, по формулировке литературного критика М. А. Лифшица, в «отходе от марксизма в сторону меньшевизма»³. В том же 1938 году Лифшиц нападал и на Храпченко⁴, что, к счастью, обошлось без последствий.

Шостаковичем председатель Комитета по делам искусств вряд ли воспринимался как литературовед. В глазах друзей-музыкантов Храпченко был прежде всего правительственным чиновником — статус, сопряженный с не меньшими рисками, чем занятия литературоведением⁵. Неслучайно один из друзей семьи, вспоминая этот период деятельности Храпченко, писал: «Огромная ответственность, ежедневная напряженная работа, где, он знал, нельзя ошибиться. Рядом падали великаны — в партии и жизни. Каждый день исчезали люди, отстранялись от работы знакомые» [6, с. 295–296].

³ Цит. по изданию: *Лифшиц М. А.* Стыдливая социология // Надоело. В защиту обыкновенного марксизма. М.: Искусство-XXI век, 2012. С. 375, 376.

⁴ Там же. С. 369.

⁵ О деятельности Храпченко в должности председателя ВКДИ см. [5].

До назначения Храпченко отношения Шостаковича со Всесоюзным Комитетом по делам искусств были весьма драматичными. Первым председателем ВКДИ стал «старый большевик» Платон Михайлович Керженцев. С его именем связано и начало работы над большим проектом по созданию классической советской оперы [7; 8], и недоброе внимание к Шостаковичу, чья опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») пала жертвой новых политических ветров. Достаточно вспомнить, что само ведомство было создано всего за 11 дней до появления знаменитой статьи «Сумбур вместо музыки» — 17 января 1936 года. Вскоре последовала новая публикация — «Балетная фальшь», — направленная против балета Шостаковича «Светлый ручей».

Через неделю после разгрома «Леди Макбет» Шостакович по собственной инициативе пришел на прием к Керженцеву. Беседа с ним не оставляла сомнений, что за творчеством композитора отныне будет установлен строгий государственный контроль. Исследователь событий 1936–1938 годов («сталинской культурной революции») Леонид Валентинович Максименков выделяет пять пунктов такого контроля со стороны Комитета по делам искусств, согласно которым композитору предписывалось: 1) освободиться от влияния некоторых услужливых критиков, вроде И. И. Соллертинского, поощрявших худшие стороны в творчестве Шостаковича; 2) поехать по деревням Советского Союза и записать народные песни России, Украины, Белоруссии и Грузии; 3) выбрать и гармонизировать из собранного сто лучших песен; 4) перед тем как композитор будет писать какую-либо оперу или балет, присылать либретто на проверку в Комитет по делам искусств. Наконец, 5) уже в процессе работы над новой оперой или балетом отдельные написанные части проверять перед рабочей и колхозной аудиториями [9, с. 111–112].

Таким было начальное знакомство Шостаковича с новообразованным ведомством, не сулившее композитору ничего хорошего и самым непосредственным образом повлиявшее на его дальнейшую творческую биографию. Как известно, ни одного пункта из пяти рекомендованных Шостакович не выполнил, поступив намного более радикально. Композитор навсегда отказался от сочинения опер и балетов, сделав тем самым неактуальными и согласование либретто, и апробацию написанного перед рабочими и колхозниками.

В январе 1938 года Керженцев был снят с должности, а на его место назначен Алексей Иванович Назаров, до того заведовавший отделом печати ЦК ВКП(б).

Месяц спустя его заместителем утвердили 33-летнего Храпченко, работавшего в тот период старшим научным сотрудником Института мировой литературы имени А. М. Горького. В поле зрения партийного руководства он вряд ли попал случайно. Намечалась смена политического курса в области культуры, которая во многом была продиктована стремлением власти вернуть доверие художественной интеллигенции. В новый состав Комитета пригласили людей, едва перешагнувших тридцатилетний рубеж. «Мы были молоды тогда», — много лет спустя написал один из заместителей Храпченко, Александр Васильевич Солодовников, отмечавший, что деятели искусства сразу же почувствовали смягчение обстановки и приняли новую команду управленцев дружелюбно и даже по-отечески [10].

К этому времени Храпченко, несмотря на молодость, уже имел достаточно солидный послужной список. В числе важнейших вех его биографии следует назвать преподавание на отделении литературы и языка Воронежского университета (1921–1931); затем перевод в Москву в Институт литературы и искусства Коммунистической академии (1931–1933); заведование кафедрой в Институте красной профессуры (ИКП) (1936–1938) и исполнение им обязанностей директора Института литературы в составе ИКП.

Самым крупным организационным достижением Храпченко к 1938 году стало участие в разработке структуры и программы вновь создаваемого Литературного института⁶. В 1933 году замысел разработчиков воплотился в двух формах — научной и учебной. В русле научной был образован Институт мировой литературы АН СССР (ИМЛИ), в русле учебной — Вечерний рабочий литературный университет, через три года получивший свое современное название — «Литературный институт имени А. М. Горького», впоследствии ставший прославленным учебным заведением, кузницей писательских кадров.

Среди научных достижений Храпченко следует назвать, в первую очередь, кураторство (в качестве заместителя главного редактора) ценной академической серии «Литературное наследство», основанной в 1934 году, а также подготовку и выпуск в 1937-м упомянутого 6-томного собрания сочинений Н. В. Гоголя.

⁶ В Постановлении Секретариата Оргкомитета Союза писателей СССР от 3 сентября 1933 года говорится: «Поручить комиссии в составе т.т. Вс. Иванова, Кирпотина, Юдина, Храпченко, Березовского, Жучкова разработать вопрос о структуре и программе Литературного Университета». См.: Курилов А. С. Как создавался Литинститут // Литературная Россия: интернет-портал. 2015. 23 февраля. № 2008/51. URL: <https://litrossia.ru/item/3212-oldarchive/> (дата обращения: 24.07.2025).

Именно об этом издании Шостакович писал И. И. Соллертинскому из куйбышевской эвакуации в ноябре 1942 года: «...Я очень прошу тебя достать “Собрание сочинений” в шести томах под редакцией Н. С. Ашукина, В. Ф. Переверзева (sic!) и М. Б. Храпченко (sic!). Достань том IV (Государственное издательство “Художественная литература”. Москва, 1937). В этом томе IV отыщи страницу 343. На ней имеется заголовок “Отрывок из утраченной драмы”. Должен честно признаться, что от страницы 343 до страницы 348 включительно я никогда не читал. Сейчас прочитал и был совершенно потрясен великолепием этих страниц» [4, с. 242].

Обратим внимание на важность этого высказывания. Шостакович одним из первых отметил то, что составляло основное содержание деятельности Храпченко как научного редактора и публикатора литературных сочинений. Это было частью его профессиональных принципов: добиваться, чтобы собрания сочинений выходили полностью, без каких-либо изъятий. Много лет спустя, уже в ранге академика, Храпченко отстоял выход первоначального варианта книги «Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков» (1970) с переводами С. С. Аверинцева и М. Л. Гаспарова, а также 17-томное Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского (1972–1976) без купюр, выдержав длительную, чреватую непредсказуемыми санкциями борьбу с идеологическим отделом ЦК КПСС [11, с. 1129]. Особенно важно отметить и педантичное отношение Храпченко к собственным текстам. Это качество дает основание доверять также его дневникам как ценным источникам уже почти утраченной информации: в них описываемые события подаются, как правило, чрезвычайно детально, со множеством смысловых нюансов. Дневниковые записи позволяют воссоздать более точную картину некоторых событий, на сегодняшний день кажущихся устоявшимися и даже хрестоматийными. Не лишним будет упомянуть, что Храпченко, по свидетельству современников, обладал исключительной памятью. Не фиксируя просьб и обращений, он никогда ничего не забывал, а записи в дневнике иногда делал с большой точностью даже через двадцать дней после описываемых событий.

*Шостакович и новый председатель
Комитета по делам искусств*

Карьера Назарова в Комитете, начавшаяся в январе 1938 года, оказалась чрезвычайно непродолжительной. Через несколько месяцев после назначения он тяжело заболел и летом перенес трепанацию черепа.

Это вынудило его обратиться к председателю Совнаркома Вячеславу Михайловичу Молотову с просьбой «решить вопрос о дальнейшем пребывании на посту председателя Комитета». Просьба была удовлетворена, и 1 апреля 1939 года исполняющим обязанности председателя был назначен Храпченко.

Примерно в это время состоялось личное знакомство Храпченко и Шостаковича. Судя по дальнейшей переписке, обстоятельства этого знакомства способствовали установлению быстрого взаимопонимания и доверия. Так, еще в период болезни Назарова Римская опера обратилась в Комитет с просьбой предоставить партитуру оперы «Леди Макбет Мценского уезда» для постановки. В сентябре Храпченко, будучи еще зампредом, получил предписание НКВД, в котором утверждалась «нецелесообразность посылки в Италию “Катерины Измайловой” как произведения, осужденного за формализм» [12, с. 626]. Письмо Храпченко направил Моисею Абрамовичу Гринбергу, начальнику Главного музыкального управления Комитета. Шостакович откликнулся незамедлительно: «26-го сентября тов. Гринберг сообщил мне, что в фашистской Италии хотят ставить мою оперу “Леди Макбет Мценского уезда”. Категорически возражаю против постановки этого произведения и прошу никаких матерьялов не высылать» [там же]⁷. Этот ответ был не только политически безупречным, но и великодушным по отношению к еще неопытному председателю Комитета, которому, в случае отправки партитуры в Италию, пришлось бы всю ответственность принять на себя.

С этого момента начались творческие контакты, а немного позже — переписка, позволяющая пролить свет на некоторые события в жизни Шостаковича после 1938 года. Имеется немало фактов, свидетельствующих об особом отношении Храпченко к Шостаковичу, которого он, без сомнения, считал советским композитором № 1.

Возможно, сближению и даже простоте общения способствовало также особое отношение Храпченко к Ленинграду — городу, в котором он встретил свою будущую жену Тамару Эрастовну Цытович (*Иллюстрация 2*). Тамара была дочерью Эраста Платоновича Цытовича (1874–1942), авторитетного петербургского ученого и педагога, до революции занимавшего пост директора Царскосельского реального училища имени Императора Николая II, где он преподавал физику и арифметику (в том числе царским детям).

⁷ Документальные свидетельства этого эпизода см.: РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 10. Ед. хр. 30. Л. 46.

Брак оказался счастливым. Книга воспоминаний о Тамаре Эрастовне, выпущенная издательством Московской консерватории в 2020 году, освещает некоторые неизвестные страницы жизни этой семьи, в которой отношения друг к другу были пронизаны неизменным взаимопониманием и заботой. Общими были и повседневные дела, и большие переживания, и помощь в профессиональной работе. На протяжении всей жизни они поддерживали других членов семьи — родителей, братьев и сестер; любили общих друзей и помогали им всеми имеющимися возможностями. Один из учеников Цытович, профессор Московской консерватории Михаил Александрович Сапонов вспоминает: «Божественным счастьем была отмечена эта дивная пара» [6, с. 283] (Иллюстрация 3).



Иллюстрация 2. М. Б. Храпченко с женой Т. Э. Цытович (1934).
Фото из семейного архива

Единственное художественное произведение, написанное Храпченко еще в 28-летнем возрасте, освещает некоторые личные обстоятельства его жизни, связанные с Ленинградом. Именно этот город молодой писатель выбирает в качестве места действия, помещая в центр сюжета ленинградскую девушку Зину. Ее образ проходит через все повествование. Собственно, крупным планом показаны только двое: герой и девушка, к которой он обращается, которой и адресована вся эта история (сочинение от начала до конца построено в форме мысленного разговора с ней).

После переезда из Ленинграда Тамара Эрастовна работала в Музее музыкальной культуры, а затем в Московской консерватории, где впоследствии почти 30 лет заведовала кафедрой истории зарубежной музыки. Друзья семьи с удивлением отмечали, что Михаил Борисович быстрее, чем можно было ожидать, пришел к пониманию музыки Шостаковича, а немного позднее Прокофьева [11, с. 1124]. Без сомнения, решающую роль в этом сыграла Тамара Эрастовна,



Иллюстрация 3. Т. Э. Цытович и М. Б. Храпченко (1947).

Фото из семейного архива

музыковед большой эрудиции. Позже, в 1942 году, она была сотрудницей Шостаковича при создании книги «Советская музыка за 25 лет». Композитор возглавлял редакционную коллегию, а Цытович была ответственным секретарем и автором одного из очерков. В сентябре они направили Храпченко письмо с подробно разработанным планом. Издание обещало получиться солидным, однако по ряду причин не состоялось.

Ленинград навсегда стал важной частью жизни наркома. В скором времени это обнаружится и в особом внимании к ленинградским музыкантам, как и деятелям искусства в целом, и в личном присутствии Храпченко при эвакуации коллекций государственного Эрмитажа в первые дни войны, и в отправке в блокадный Ленинград при любой возможности посылок с витаминами.

В Ленинграде всю блокаду находился его друг и надежный соратник Борис Иванович Загурский, руководитель ленинградского Управления по делам искусств, благодаря которому Храпченко лучше многих знал об обстановке в осажденном городе. Благодаря его стараниям и поддержке со стороны Николая Михайловича Шверника, возглавлявшего совет по эвакуации при СНК СССР, из Ленинграда и в первые недели войны, и в дни блокады были вывезены многие художники, композиторы и артисты. При поддержке Комитета 5 апреля 1942 года в Ленинграде состоялся первый симфонический концерт. Стали происходить и другие значимые события. Начали работу музыкальная школа Петроградского района, консерватория. Это входило в противоречие с требованиями военного руководства, предписывающего вывозить из фронтового города людей, не работающих на оборону. Загурскому пришлось обратиться в Комитет к Храпченко, который, в свою очередь, связался с Ленгорисполкомом и заручился его согласием [5, с. 258–259]. Позже Загурский писал Храпченко: «Благодаря содействию Комитета искусств, удалось открыть занятия в консерватории. Там начало работать Музыкальное училище, в которое принято сто человек, и группа по повышению квалификации, состоящая из пятидесяти человек» [13, с. 71]. И хотя потом пришлось объясняться с военными властями, дело было сделано.

Среди довоенных проектов Шостаковича и Храпченко можно выделить подготовку к празднованию 100-летия со дня рождения М. П. Мусоргского в 1939 году — Шостакович тогда возглавил юбилейный организационный комитет, — а также работу над редакцией «Бориса Годунова»:

окончание оркестровки композитор датировал 10 мая 1940 года. Следует отметить и участие Шостаковича в Декаде ленинградского искусства в мае 1940 года: по свидетельству Максимилиана Осиповича Штейнберга, Храпченко лично отбирал репертуар, включив в программу ленинградской филармонии Пятую симфонию [14, с. 126].

В письмах Шостаковича⁸, адресованных Храпченко в начале войны, интонация становится заметно более доверительной. Это вполне естественно в свете свалившихся на композитора невзгод и испытаний. Теперь уже нужно было хлопотать не только о творческих делах, но о переезде родственников из Ленинграда в Куйбышев, беспокоиться о питании семьи, о продовольственных карточках, о загородной даче для детей...

Так, в начале января 1942 года Шостакович пишет Храпченко из Куйбышева об окончании Седьмой симфонии и просит оказать возможную материальную помощь своей матери Софье Васильевне. Это была не первая просьба. В ноябре 1941 года в письме Исааку Давидовичу Гликману композитор, сообщая о переезде в Куйбышев, писал: «Поселились в общежитии Большого театра, а в первых числах ноября, благодаря стараниям М. Б. Храпченко, получили комнату. Комната хорошая (22 метра), теплая, уютная. Так и живем» [15, с. 31–32].

Просьба о переезде матери также нашла поддержку у Храпченко. В марте Софья Васильевна вместе со старшей дочерью Марией Дмитриевной и внуком Митей приехала к сыну в Куйбышев, и в том же месяце Шостакович, отправившись в Москву на столичную премьеру Седьмой симфонии и не застав Храпченко на месте, оставляет ему новое письмо. В нем он просит перевезти в Куйбышев его тестя и тещу Василия Васильевича и Софью Михайловну Варзар, обеспечив им международный или мягкий вагон; также он обращается с просьбой переселить его самого из плохо отапливаемой гостиницы «Метрополь» в гостиницу «Москва» или «Националь». Вторая просьба была выполнена немедленно; во всяком случае, Софья Михайловна Хентова упоминает о пребывании Шостаковича только в гостинице «Москва» [16, с. 37]. Первую удалось выполнить тоже достаточно быстро: уже через 10 дней, 31 марта, композитор пишет Гликману о переезде тестя и тещи как о свершившемся факте [15, с. 42].

С наступлением лета 1942 года жизнь многочисленной семьи Шостаковичей, относительно благополучная, все же существенно усложнилась. 4 июня

⁸ Двенадцать писем Шостаковича, адресованных Храпченко, опубликованы В. В. Перхиным [12]. Здесь и далее письма цитируются по этому изданию.

в письме Храпченко Шостакович просит отправить его детей за город, обеспечив им питание, а также продлить лимитную промтоварную и продовольственную книжки для его семьи. В конце письма композитор сообщает о своем желании переехать в Москву и просит Храпченко похлопотать о предоставлении ему квартиры.

Дети Шостаковича были отправлены на дачи, принадлежавшие Куйбышевскому обкому ВКП(б), а Храпченко приступил к решению квартирного вопроса. Найти подходящий вариант получилось не сразу. Сначала он обратился к председателю Мосгорисполкома В. П. Пронину, однако это не принесло положительных результатов. Пронин предложил композитору две комнаты в разных местах, о чем Шостакович незамедлительно сообщил Храпченко как о неприемлемом варианте [12, с. 637–638]. Тогда (в марте 1943 года) Храпченко обратился с письмом уже к Молотову; тот дал распоряжение выделить Шостаковичу квартиру на улице Кирова, 21 (в настоящее время — улица Мясницкая). Квартиру композитор оценил как «скверную» [15, с. 56], однако прожил в ней до весны 1946 года — т. е. до того времени, пока в его делах не приняли участие непосредственно И. В. Сталин и Л. П. Берия [17].

Профессор Владимир Васильевич Перхин, исследователь и комментатор переписки Храпченко с деятелями искусства, приводит следующее письмо Шостаковича, адресованное Сталину: «Дорогой Иосиф Виссарионович, сегодня я говорил по телефону с тов. Л. П. Берия. Он сказал, что говорил с Вами о моих делах, насчет которых я ему писал. Лаврентий Павлович сказал мне, что Вы отнеслись к моему положению очень сочувственно. Все мои дела налаживаются великолепно. В июне я получу квартиру из 5 комнат. В июле дачу в Кратово и кроме того получу 60 000 рублей на обзаведение. Все это меня чрезвычайно обрадовало» [12, с. 643]. Был определен и адрес нового жилья: Можайское шоссе, дом 37/45 (сейчас это Кутузовский проспект): в этой квартире Шостакович жил до 1962 года, впоследствии переехав на улицу Неждановой (Брюсов переулок).

В феврале 1943 года, уже находясь в Москве, Шостакович попросил Храпченко о трудоустройстве: семье не хватало денег. 17 мая композитор получил должность консультанта по вопросам музыки в Комитете по делам искусств: Храпченко своим приказом назначил ему персональный оклад в 4000 рублей, дав возможность заниматься только творческой работой, как об этом Шостакович

и просил [12, с. 639]. В начале мая 1945 года, в связи с новой просьбой об увеличении оклада до 12 000, что, вероятно, было довольно затруднительным, Храпченко распорядился о награждении Шостаковича благодарностью Комитета по делам искусств в дополнение к ранее полученной медали «За доблестный труд в Великой Отечественной войне». Это давало существенные льготы, помогало снизить расходы.

Шостакович просил Храпченко далеко не только за себя. В 1942 году, после смерти Болеслава Леопольдовича Яворского, он писал из Куйбышева о необходимости присуждения ученому Сталинской премии (посмертно) за труд «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина». С целью разобраться с архивом выдающегося музыковеда он также просил вызвать в Москву его ученика Сергея Владимировича Протопопова. Просил композитор и за других людей — пианиста-изобретателя Льва Акимовича Вайнтрауба, которому необходимо было выехать из Уфы в Москву; за дирижера Евгения Алексеевича Акулова, которого Большой театр выселял из квартиры в маленькую комнату; за вдову композитора Игоря Сергеевича Миклашевского. Все это говорит не только о «беспокойной совести художника», по определению профессора Перхина [12, с. 641], но и об особом доверительном отношении к председателю Комитета, который не отвергал ни одной просьбы Шостаковича.

Участие в проекте по созданию Гимна СССР

Достаточно показательными в плане отношения Храпченко к Шостаковичу можно считать два крупных проекта — создание Гимна СССР и деятельность в Комитете по Сталинским премиям, куда Храпченко входил со дня основания премии в 1940 году и до увольнения в 1948-м.

Конкурс на создание гимна был объявлен в 1943 году. В условиях войны это событие могло показаться не вполне уместным, однако еще более «неуместным» стал казаться «Интернационал» на фоне укрепления союзнических отношений между СССР, США и Великобританией в борьбе с гитлеровской Германией [18]. На необходимость нового гимна указывал и ряд событий внутреннего характера. После победы в Сталинградской битве и на Курской дуге был учрежден ряд орденов: орден Победы и орден Славы, а несколько ранее — ордена Александра Невского, А. В. Суворова и М. И. Кутузова [5, с. 398]. По словам Перхина, «это было ходом текущей истории подсказанное прямолинейное утверждение

преемственности русского исторического процесса» — в противовес тем силам, какие вели отсчет истории страны с 1917 года [19, с. 41].

Внимание к национальной тематике имело свои особенности. В довоенный период, после принятия Конституции 1936 года, оно проявилось в грандиозном проекте «Дружба народов», к которому в полной мере был причастен и Храпченко. Со времени его назначения стали регулярно (дважды в год) проводиться Декады национального искусства, сопровождавшиеся небывалым размахом и вносявшие заметный вклад в формирование всесоюзного многонационального художественного канона. В этом смысле примечательна одна из застольных речей Сталина, произнесенная на приеме в Кремле (22 апреля 1941 года) в честь Декады таджикского искусства. В этой речи он подчеркнул, что «Ленину принадлежит приоритет в формировании советской национальной политики, превратившей “тюрьму народов” — царскую Россию в СССР, “союз свободных народов”» [20, с. 324]. Характерна даже лексическая структура этого текста, предвосхищающего текстовые обороты будущей главной государственной песни страны («Союз нерушимый республик свободных...»).

В июне 1943 года при участии Храпченко прошло совещание по вопросам будущего гимна. Председатель Комитета отвечал за приглашение поэтов и композиторов и организацию прослушивания подготовленных произведений. В числе приглашенных были поэты Демьян Бедный, В. И. Лебедев-Кумач, М. А. Светлов, А. А. Сурков; композиторы М. И. Блантер, Р. М. Глиэр, И. И. Дзержинский, И. О. Дунаевский, Д. Б. Кабалевский, В. И. Мурадели, А. И. Хачатурян, Т. Н. Хренников, Ю. А. Шапорин, В. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович. Всего в конкурс включились более сорока поэтов и сто шестьдесят пять композиторов. Прослушивания, проходившие в Бетховенском зале Большого театра 17 июля, 11 и 24 августа, утешительных результатов не принесли. Наконец, в сентябре был утвержден стихотворный вариант С. В. Михалкова и Г. А. Эль-Регистана. Процесс работы достаточно подробно отражен во многих публикациях, в которых приводится обширный корпус документальных и мемуарных свидетельств. Среди них можно выделить те, в которых говорится об особенном участии Храпченко в работе поэта М. В. Исаковского и композиторов С. С. Прокофьева, Ю. А. Шапорина и Д. Д. Шостаковича [12; 19; 21].

31 октября 1943 года началось прослушивание музыки гимна разных авторов членами Политбюро вместе с государственной комиссией.

Оно прошло, как и все последующие, в Большом театре. Гимны звучали в исполнении Краснознаменного ансамбля красноармейской песни и пляски СССР. Им руководил его создатель, композитор, профессор Московской консерватории имени П. И. Чайковского, дирижер Александр Васильевич Александров.

В дневнике Храпченко также содержатся свидетельства о ходе работы⁹. Он отмечает, что во время перерыва Сталин говорил, что лучше всех получилось у Шостаковича и Хачатуряна (в соавторстве), но у них, по его словам, «не вышел припев». Храпченко стал защищать гимн Шостаковича и говорить об особой талантливости композитора — помимо совместного с Хачатуряном, Шостакович сочинил и собственный гимн. И все же за основу Сталин решил взять гимн Александрова.

Второе прослушивание состоялось 16 ноября. Как пишет Храпченко в своем дневнике, прослушанные гимны расстроили Сталина. Он вдруг попросил исполнить гимн «Боже, Царя храни...», который хорошо знал. Но тут же отменил просьбу и заказал английский гимн. Потом попросил гимн Хачатуряна – Шостаковича. Ворошилов уже не знал, чем успокоить Сталина, который впал в крайне раздраженное состояние. Решили слушать по списку. Почти всеми работами вождь был недоволен. Только три произведения, наконец, остановили его внимание: Александрова, Хачатуряна–Шостаковича и грузинского композитора Туския.

Дневниковая запись Храпченко также отражает эпизод, впоследствии описанный Волковым в его «Свидетельстве». Он касается оркестровки гимна Александрова. Храпченко утверждает, что плохую оркестровку первым отметил Сталин:

Он заявил, что оркестр звучит очень плохо и обратился к Шостаковичу с вопросом: «Как Вы считаете?»

Шостакович ответил: «Барабанов очень много. В основе гимн инструментован верно, но много труб и барабанов. Оркестр нагрохотал».

Александров тут же заявил, что это не он оркестровал, а Кнушевицкий. Хачатурян довольно ехидно бросил реплику о том, что Кнушевицкий — очень опытный музыкант и хорошо оркеструет.

Сталин: «Надо по-другому оркестровать гимн. Пусть композиторы помогут оркестровать ... А кто руководит этим делом, кто наблюдает за оркестровкой, кто поручает оркестровать?» [5, с. 410, 412].

⁹ Здесь и далее события описываются на основе дневников Храпченко, впервые опубликованных в 2025 году [5, с. 406–429].

Храпченко пишет, что в этот момент он был уверен, что Александров все взвалит на него.

Однако обошлось, композиторы выручили. Шостакович и Хачатурян заявили: «Обычно композитор сам оркеструет и должен оркестровать».

Ворошилов добавил: «Они считают, что настоящий композитор только тот, кто может делать все сам».

Сталин повернулся к Александрову и ехидно спросил: «Скажите откровенно, Вы в этом деле не сильны?»

Александров начал выпутываться: «Я возьмусь за оркестровку сам. Сделаю [там же, с. 410].

Однако не сделал. Сначала ее поручили композитору Сергею Никифоровичу Василенко, однако и его вариант был отвергнут. Тогда Храпченко обратился к Дмитрию Романовичу Рогаль-Левицкому, известному мастерством оркестровки. В своих мемуарах Рогаль-Левицкий еще раз акцентирует противостояние, возникшее в правительстве между сторонниками гимнов Александрова и Хачатуряна–Шостаковича. Он пишет, что Ворошилов называл александровский гимн «хромой лошадью» — каждая шестнадцатая вызывала в нем ощущение спотыкания. А Сталин слышал в нем величавость огромного корабля, рассекающего волны, и склонялся к этому варианту. С оркестровкой Рогаль-Левицкого Александров связывал большие надежды. Вероятно, это и было главной интригой завершающего этапа работы.

Волков же акцентирует несколько иные моменты:

Сталин начал допрашивать Александрова, почему тот сделал такую плохую оркестровку... Александров был готов к чему угодно, но только не к беседе со Сталиным об оркестровке. Он растерялся, смутился и казался совершенно уничтоженным. Было видно, что он прощается не только с гимном, но со всей карьерой и, возможно, кое с чем поважнее <...> Александров сделал последнюю попытку. Оправдываясь, он обвинил во всем аранжировщика. Это было недостойно и подло. Эта беседа могла стоить аранжировщику головы.

Я увидел, что дело может плохо кончиться: Сталина заинтересовали жалкие оправдания Александрова. Это был нездоровый интерес, интерес волка к ягненку. Заметив это, Александров начал переходить меру. Бедный аранжировщик превращался в саботажника, преднамеренно сделавшего плохую оркестровку песни Александрова.

Я больше не мог сдерживаться. Это отвратительное зрелище могло означать массу проблем для аранжировщика, человек мог погибнуть ни за что. Я не мог

этого допустить и сказал, что обсуждаемый аранжировщик — превосходный профессионал, и добавил, что несправедливо было бы привлекать его к ответу [22, с. 344].

Как видно из этого описания, Волков разукрасил домыслами простой и достаточно короткий разговор, в котором Храпченко не усмотрел ничего опасного, кроме возможного перекалывания вины на него самого. Собственно говоря, именно ему и было поручено довести до ума гимн Александрова.

15 декабря 1943 года состоялось последнее прослушивание гимнов. К этому времени Михалков и Эль-Регистан по просьбе Сталина переработали текст припева. Были прослушаны четыре гимна-финалиста: гимн партии большевиков Александрова, затем гимн Хачатуряна — Шостаковича, Туския и, наконец, новый вариант Хачатуряна и Шостаковича и новый вариант Александрова.

В дневнике Храпченко эпизод описан так:

Уже после исполнения гимна партии большевиков мне стало ясно, что будет принята именно эта музыка. Исполнение хора вызвало оживленное одобрение. Молотов обратился знаками ко мне, показывая, как замечательно звучит хор. Оркестровое исполнение... вызвало также одобрительное отношение, хотя и не такое оживленное. Музыку Хачатуряна — Шостаковича прослушали внимательно, но холодно. Туския снова вызвал оживление у ряда товарищей, особенно понравилось мастерское владение оркестром. Берия был очень доволен. Но Сталин не выражал никаких знаков одобрения [5, с. 415].

Предположение Храпченко оказалось верным. Гимн Шостаковича—Хачатуряна отстаивал только Ворошилов, однако Сталин ему возразил, сказав: «В гимне Александрова с начала до конца проведена одна линия. Он весь цельный. Он как крейсер идет вперед, разрезает волны. У Хачатуряна—Шостаковича нет этого. Они разукрасили гимн, а цельности нет» [там же].

Неожиданно Храпченко поддержал Ворошилова и стал возражать Сталину, заявив, что «простому человеку петь гимн Александрова будет очень трудно». Сталин откликнулся вполне миролюбиво: «А почему трудно? Ничего трудного нет» [там же]. И довольно точно спел первый куплет. Присутствующие были поражены выпадом руководителя Комитета. Дальше Храпченко спорить не стал.

Дискуссии в Комитете по Сталинским премиям

Еще одна страница отношений Храпченко и Шостаковича связана с присуждением Сталинских премий. Как известно, Шостакович становился лауреатом Сталинской премии пять раз — трижды ему присуждалась премия первой степени и дважды — второй.

Решение об учреждении Сталинских премий было принято 20 декабря 1939 года. В Постановлении говорилось: «В ознаменование шестидесятилетия товарища Иосифа Виссарионовича Сталина Совет народных комиссаров Союза ССР постановляет: учредить 16 премий имени Сталина (в размере 100 тысяч рублей каждая), присуждаемых ежегодно деятелям науки и искусства за выдающиеся работы»¹⁰. Правом выдвижения кандидатов на получение премии наделялись творческие союзы и организации, а также театры, издательства и журналы. Затем предполагалось обсуждение произведений в Комитете по Сталинским премиям, после чего предложения направлялись в СНК СССР, где при участии Политбюро результаты утверждал лично Сталин.

Появление такой формы поощрения, как премия за художественные достижения, стало продолжением еще одной формы сотрудничества власти с деятелями искусства. Ежегодное подведение итогов выводило советское искусство в широкое общественное пространство, задавало определенную сумму критериев, какими следовало руководствоваться при создании новых произведений. Храпченко в своем дневнике отмечал, что на обсуждениях в Кремле Сталин не раз интересовался, насколько то или иное произведение известно публике и имеет у нее успех. Кроме того, он учитывал и возможную реакцию западной интеллигенции. То есть на первом этапе существования премии общественный резонанс рассматривался как главный критерий.

В мае 1940 года был определен персональный состав Комитета по Сталинским премиям. В него вошли 36 человек, каждый из которых в своей области творчества имел немалый вес. Председателем стал народный артист СССР Владимир Иванович Немирович-Данченко, заместителями — Михаил Александрович Шолохов, Рейнгольд Морицевич Глиэр и Александр Петрович Довженко. Храпченко был введен в состав комитета как руководитель главного ведомства по делам искусств (*Иллюстрация 4*).

¹⁰ Постановление СНК СССР об учреждении премий имени Сталина по литературе // Правда. 1940. 2 февраля. № 32.

Первое заседание Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства состоялось 16 сентября 1940 года. С этого дня и далее (кроме периода эвакуации) все заседания проходили в нижнем фойе здания Московского Художественного академического театра. Стенограмму вела и подписывала Ольга Сергеевна Бокшанская — личный секретарь Немировича-Данченко. Подготовленные ею документы — письма, стенограммы — отличались чрезвычайно подробным характером, что сегодня придает им исключительную



Иллюстрация 4. Заседание Комитета по Сталинским премиям. Группа деятелей советского искусства. Среди них: Р. М. Глиэр, В. И. Немирович-Данченко, И. М. Москвин, А. М. Герасимов, А. Н. Толстой, А. Б. Гольденвейзер, Н. Я. Мясковский, Ю. А. Шапорин, А. В. Александров, В. И. Мухина и др.

Копия с фотографии 1940–1943 гг.
Российский национальный музей музыки.
ГЦММК КП-4310/305. Н-1513/V всп.

историческую ценность. Напомню, что педантичной подробностью отличаются и дневниковые записи Храпченко.

На первом заседании были образованы секции. Их возглавили А. Н. Толстой (литература), И. М. Москвин (театр и кино), Р. М. Глиэр (музыка), И. Э. Грабарь (изобразительное искусство). Храпченко участвовал во всех обсуждениях Комитета и докладывал итоги на кремлевских совещаниях, где рассматривались не только произведения литературы и искусства, но и научные изобретения (*Иллюстрация 5*).



Иллюстрация 5. Д. Д. Шостакович на заседании Комитета по Сталинским премиям СССР в области литературы и искусства в помещении МХАТа СССР им. Горького.

Рядом с ним справа — скульптор С. Д. Меркуров.
Российский национальный музей музыки. ГЦММК КП-6467/4. Н-27355/2

Необходимость договориться о подходах при обсуждении премии потребовала согласований основополагающего характера. Так, дискуссия развернулась вокруг главного определения — «выдающееся произведение». Скульптор Сергей Дмитриевич Меркуров предложил считать достойным премии «то, которое не вызывает спора». Храпченко возразил:

Термин «выдающееся произведение» становится своего рода жупелом. Все начинают «бояться своей собственной тени» — выдающиеся и не выдающиеся. Бесспорно, критерий должен быть высокий. Но полагать, что каждый год будут произведения, которые делают эпоху в истории, нельзя. А премия ежегодная. Поэтому присуждать премию произведению, которое не вызывает спора, значит обречь это дело на то, что не будет такой премии. Если в скульптуре есть вещь, которая имеет целый ряд достоинств при существующих недостатках, ее можно премировать. Потому что классически завершенных произведений мы не будем иметь каждый год¹¹.

Именно Храпченко предложил ввести премии и за графические произведения, что позволило в годы войны отметить творчество мастеров оборонного плаката. Он также отстаивал и массовую песню — предложение о внесении этого жанра в список номинантов выдвинул Николай Дмитриевич Мордвинов. Речь шла о песнях Исаака Осиповича Дунаевского, о которых Храпченко сказал: «Все-таки нельзя отрицать того, что для народа в целом его творчество оказалось очень значительным и полезным. Если говорить о радости, которую композитор дал народу, то в этой радости большая доля принадлежит Дунаевскому. А забыть о радостях народа никак нельзя»¹².

В профессиональной деятельности Храпченко начался новый и очень значимый этап. Участие в обсуждении ежегодных премий в области литературы и искусства не только приобщало его к многообразному миру художественного творчества, но и позволяло сблизиться с деятелями искусства, лучше понять их интересы, планы и надежды. Кроме этого,

¹¹ Стенограммы Пленума Комитета за 16 сентября, 11, 13, 18, 21, 24, 26 ноября и 24 декабря 1940 года. РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 89–90.

¹² Там же. Л. 156. По той же причине в 1946 году Храпченко предложил обсудить выдвижение Л. О. Утесова, Л. А. Русланову, А. А. Редель и М. М. Хрусталева — он не забыл, каким колоссальным авторитетом пользовались эти артисты в годы войны и как ждали их на фронте. См.: Стенограммы Пленума Комитета за 11. III; 1, 3, 5, 6, 7, 11, 13, 14 и 18. IV. 1946 г. РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 229–230.

нельзя не отметить и того огромного воздействия на формирование личности самого Храпченко, какое имело для него близкое знакомство с выдающимися людьми своего времени. Особенно заметное влияние оказало на него общение с Немировичем-Данченко. В дневниковых записях Храпченко детально описаны их многочасовые беседы, общий тон которых напоминает диалоги учителя и ученика.

Пример выдающегося наставника все чаще побуждал Храпченко к отказу от конъюнктурных подходов к оценке произведений. Если на первых заседаниях он был одним из последовательных проводников партийной линии и настаивал, что главным требованием для присуждения премии должны быть два соображения — широта звучания и общественный резонанс, чем отрицал произведения камерных жанров, то уже через год под воздействием Немировича-Данченко он изменил свою позицию. В марте 1941 года Храпченко отправил письмо в правительство с просьбой о дифференциации премий в области музыкального искусства. Речь шла о сочинениях камерной музыки. Если бы его предложение не было принято, в списки не могли бы попасть два произведения Шостаковича — Фортепианный квинтет (премия 1941 года) и Фортепианное трио (премия 1946 года). Фортепианный квинтет именно Храпченко и отстаивал на совещании в Кремле.

До сих пор в присуждении премии квинтету некоторые исследователи склонны видеть нечто загадочное. Например, Волков задается вопросом: «Что же так привлекло Сталина в этой музыке Шостаковича? Ее политическая и “гражданская” ценность в тот момент должна была представляться вождю равной нулю. Неужели Сталин был прельщен ее благородством, необахианской сдержанностью, спиритуальной глубиной и мастерством отделки?» [23, с. 163]. Вероятно, эти вопросы были вполне правомерны в случае, если бы решения о награждении принимал лично Сталин. Однако материалы стенограмм обнаруживают значительно более сложную картину. Члены Комитета по Сталинским премиям, да и сам Храпченко, отнюдь не были безмолвными статистами. Во время обсуждений часто возникали и споры, и несогласия. Имена некоторых «комитетчиков» (в их числе Храпченко фигурирует чаще других) с обидой упоминаются до сих пор за то, что не поддержали и не отстаивали.

Безусловно, списки лауреатов согласовывались со Сталиным — совсем нередкими были и случаи категорического вмешательства с его стороны. Однако бывало и так, что он даже не знакомился с выдвигаемым произведением

(как, вероятно, было и с Квинтетом Шостаковича). Многое здесь решали личные пристрастия — например, литературные произведения Сталин читал в обязательном порядке. Что же касается инструментальной музыки или произведений живописи, то они, судя по ряду признаков, не входили в число приоритетных для него областей.

Позиция Храпченко также не была ни однозначной, ни стабильной. Действительно, в феврале 1941 года он защищал Фортепианный квинтет Шостаковича, хотя до этого выступал за «широту звучания и общественный резонанс» номинируемых произведений. Примечательно, что Квинтет все же прошел, несмотря на довольно скептическое отношение Сталина. Вопреки мнению Волкова, ничем особенным это произведение вождя не привлекло. На обсуждении в Кремле Сталин ставил под сомнение именно «общественный резонанс» произведения, а Храпченко этот «резонанс» отстаивал. В его дневниковой записи от 19 марта 1941 года этот эпизод описан так:

Сталин спрашивает: Кто слышал квинтет Шостаковича?

Храпченко указал на Поскребышева.

Поскребышев заявил, что он слышал и ему нравится. Музыка простая и ясная.

Сталин: Где исполнялся квинтет?

Храпченко: Он исполнялся в зале им. Чайковского и в Консерватории.

Сталин: Вероятно, исполнялся для небольшой группы?

Храпченко: Нет, там было тысячи полторы. Кроме того, квинтет исполнялся по радио.

(Сталин стал заметно раздражаться.)

Сталин: Знают ли его широкие массы?

Не дожидаясь ответа, Сталин начал придираться к формулировкам: Как здесь написано: «законченную в 1940» или «законченный в 1940»? Важно не это сказать, а демонстрируется ли это произведение и с какого времени. Надо переделать. (Молчание). Что же мы за вас будем работать.

(Через некоторое время мною было сформулировано. Я зачитал...)

Помолчав, Сталин снова задал вопрос: Напечатаны ли ноты этого произведения?

Храпченко: Ноты изданы в сравнительно небольшом тираже. В большом тираже нет и надобности. Это квинтет, квинтетов у нас немного [5, с. 375].

Говоря о том, что Квинтет слышал только Поскребышев, Храпченко почему-то слукавил. По свидетельству Вадима Васильевича Борисовского, одного

из участников Государственного квартета имени Бетховена, с произведением Шостаковича был знаком не только Поскребышев. 25 ноября 1940 года Квintет был сыгран специально для Храпченко в его кабинете. У Борисовского читаем: «Сверхсрочное исполнение, для которого: I. Отменен отъезд Шостаковича в Тбилиси; II. V I [Д. Цыганов] разыскан в Комитете; III. V-la [В. Борисовский] [разыскан] на фабрике смычковых инструментов; IV. Cello [С. Ширинский] снят с занятий в консерватории» [24, с. 50] (*Иллюстрация 6*).

Незадолго до этого, 12 ноября 1940 года, Квintет был исполнен в московском Доме композиторов для членов музыкальной секции Комитета по Сталинским премиям. Борисовский записывает в дневнике: «По настоянию А. Б. Гольденвейзера, Квintет был полностью повторен при закрытых дверях для членов



Иллюстрация 6. Шостакович с участниками квартета имени Бетховена.
Российский национальный музей музыки. ГЦММК КП-6389/19. Н-8897

Комитета (Гольденвейзер, Самосуд, Шапорин, Глиэр, Гаджибеков)», а 19-го — на пленуме Комитета по Сталинским премиям. Наконец, 23 ноября 1940 года в Малом зале Московской консерватории состоялась публичная премьера Квинтета в исполнении Квартета имени Бетховена и автора. III и V части Квинтета бисировались» [там же, с. 49]. До Нового 1941 года Квинтет был исполнен еще пять раз.

В итоге за это сочинение Шостакович получил Сталинскую премию I степени. Примечательно, что в заметке газеты «Правда», посвященной церемонии вручения премий, квинтет Шостаковича оказался единственным произведением, охарактеризованным именно с позиции его «знаменитости»: «Первые дипломы получают композиторы — автор симфонии-кантаты “На поле Куликовом” Ю. А. Шапорин, автор оперы “В пущах Полесья” А. В. Богатырев, автор знаменитого фортепианного квинтета Д. Д. Шостакович»¹³. Информация в «Правду» поступила из Комитета по делам искусств.

С тех пор Храпченко всячески поддерживал Квартет имени Бетховена. О его особом отношении может свидетельствовать один из эпизодов, случившийся в начале войны. По воспоминаниям вдовы Борисовского, летом 1941 года квартет имени Бетховена едва не погиб во время военных учений: трое квартетистов (за исключением В. П. Ширинского, в те дни сопровождавшего семью в эвакуацию) записались в ополчение. Их решили испытать в строевом походе на 25 километров. В начале войны в Москве стояла страшная жара. В первый день музыканты как-то эти километры прошагали, а на завтра в очередном рейсе-забеге случилось ЧП: Вадим Васильевич Борисовский потерял сознание. Его долго приводили в чувство, а затем доставили к командиру. Тот сразу же стал звонить в Комитет по делам искусств, и когда Храпченко узнал о случившемся, он немедленно приказал вернуть музыкантов в Москву. Так квартет получил бронь, которая, как позже выяснилось, спасла жизнь его участникам. Квартет вернулся в Москву и в течение военных лет дал 150 концертов на фронтах и на флоте [25, с. 138–139]. А весь консерваторский отряд ополченцев — они называли себя «батальоном имени Чайковского» — погиб в Вяземском котле в октябре 1941 года.

¹³ Вручение дипломов лауреатам Сталинских премий. Деятели искусства // Правда. 1941. 22 апреля. № 111.

Примечательны и некоторые аспекты, связанные с успехом Седьмой симфонии Шостаковича. Во множестве известных источников утверждается, что она была принята с огромным воодушевлением практически повсеместно: ее поддерживали как музыканты, так и широкая общественность. Везде, где исполнялась симфония, — в Куйбышеве, Москве, Новосибирске, Ленинграде, — свидетельства очевидцев были неизменно восторженными. Валериан Михайлович Богданов-Березовский вспоминал, что предварительное ее прослушивание, состоявшееся в присутствии композиторов Ю. Кочурова и Г. Попова 17 сентября 1941 года, то есть еще до эвакуации Шостаковича из блокадного Ленинграда, прошло в обстановке напряженного внимания, в полной тишине, без единой реплики. Единственное, о чем попросили присутствующие, — это повторить сыгранное. То есть впечатление от Симфонии непосредственно в момент переживания трагических событий войны, было мощным, ошеломляющим, неподдельно искренним¹⁴.

В куйбышевском докладе Храпченко, состоявшемся 2 февраля 1942 года, то есть еще до премьеры Симфонии, которая готовилась 5 марта, он говорил о ней как о «замечательном, поистине выдающемся произведении широко известного и любимого всеми нами композитора Шостаковича. Седьмая симфония войдет в историю советского искусства и мирового искусства как замечательный документ эпохи, как произведение, которое наполнено нашей советской жизнью и нашей борьбой...»¹⁵. На протяжении доклада симфония будет упомянута неоднократно, но важно не только это. Седьмая симфония стала оправданием поддержки крупных произведений искусства, которые в смутении первых месяцев войны были отодвинуты на второй план. Это прямо читается в словах Храпченко, сказанных в том же выступлении: «Сейчас ставится вопрос о том, какое искусство нужно — больших или малых форм... Сейчас, мол, не до “Войны и мира”. Это неправильная точка зрения. Нужны произведения, которые... обобщают жизнь, произведения большие, крупного масштаба, в которых отобразилась бы наша эпоха в большом, многогранном виде».

Это были не случайные слова. Поддержка сочинений крупной формы, которую неоднократно провозглашал Храпченко в своих публичных выступлениях, рождала недовольство в среде композиторов-песенников. Даже неизменно доброжелательный Дунаевский, которого, вероятно, задело

¹⁴ Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства. Книга первая. Л.: Музыка, 1971. С. 243–245.

¹⁵ «Советское искусство в Отечественной войне». Доклад на общем собрании работников искусства г. Куйбышева. Стенограмма. РГАЛИ. Ф. 2894. Оп. 1. Ед. хр. 8. 18 л.

обсуждение премий 1940 года, в январе 1941-го обратился с письмом к Храпченко: «Массовая песня лишена возможности соревноваться на соискание почетнейшей премии, ибо во мнении комитета средняя симфония всегда будет выше и достойнее самой лучшей песни и, может быть, только десятка два “Песен о Родине” в состоянии сравниться в их глазах с квинтетом Шостаковича» [12, с. 581]. В 1944 году массовая песня уже обсуждалась на получение Сталинской премии, однако раздражение не уходило. Поэт Алексей Александрович Сурков, выступая в сентябре 1944 года в Союзе советских писателей, утверждал, что невнимание к советской массовой песне никак не может быть восполнено набирающими силу монументальными симфоническими произведениями:

Без симфонического творчества Шостаковича, Хачатуряна и других симфонистов, без больших форм народная музыка существовать не может, и, очевидно, она определяет историческую значимость музыки в будущем. Но возьмите даже 7-ю симфонию Шостаковича. Ее исполняли пять раз в Москве, еще пять раз на периферии, где имеются большие оркестры <...> Потом это ставится в нотных библиотеках на полку, а народ хочет хлеба... он хочет петь себя в трагическую минуту своей жизни, петь себя в подъемные минуты своей жизни¹⁶.

Примечательно, что создатели массовой песни каждый раз в качестве противоположного примера почему-то упоминали творчество Шостаковича, хотя именно Шостакович, входя в жюри самых крупных песенных конкурсов, неизменно поддерживал лучшие из них, что влекло и повышение престижа, и материальное вознаграждение. Однако, повторю, именно с произведениями крупной формы Храпченко связывает будущую деятельность Комитета по Сталинским премиям. Седьмая симфония чрезвычайно укрепила позиции так называемых «академиков», как называли в Комитете сторонников академического искусства.

В феврале 1942 года, еще до премьеры Симфонии, в Куйбышеве состоялось предварительное заседание Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства, на котором Шостакович сыграл Седьмую симфонию на рояле. Присутствовали А. Н. Толстой, Р. М. Глиэр, Б. Э. Хайкин и М. Б. Храпченко. А всего через две недели, 19 февраля 1942 года, в Тбилиси, где в то время находился Немирович-Данченко, Седьмая симфония была выдвинута на премию первой степени также еще до ее первого исполнения.

¹⁶ Стенограмма творческого совещания на тему «Песня в дни Отечественной войны». РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 681. Л. 30–31.

Практически во всех источниках утверждается, что она прошла единогласно, без дискуссии. Это верно, но только для обсуждения на секционном заседании Комитета по Сталинским премиям. Там вопрос о присуждении премии первой степени был решен буквально двумя репликами.

19 февраля 1942 г., утреннее заседание.

Немирович-Данченко: Шостакович. 7-я симфония. Есть какие-нибудь замечания?

Храпченко: По-моему, можно не обсуждать ввиду полной ясности.

Чиаурели: Такие восторженные отзывы были об этой симфонии, что никаких сомнений не может быть¹⁷.

На этом Немирович-Данченко объявил перерыв и во время вечернего заседания к Седьмой симфонии больше не возвращались.

Несколько иначе о Седьмой симфонии говорили на обсуждении в Кремле, состоявшемся 10 апреля 1942 года. Кроме Сталина, в обсуждении участвовали Г. М. Маленков, А. А. Андреев, В. М. Молотов, А. С. Щербаков, Вознесенский, Поскребышев, Сабуров, Тевосян.

Докладывал Щербаков. Седьмая симфония Шостаковича вызвала реплику: «Это то самое произведение, которое нас в прошлом году вынуждали премировать?» [5, с. 377].

Характерен этот оборот — «вынуждали премировать»: вероятно, именно так запомнилась настойчивая позиция Храпченко по отношению к Фортепианному квинтету. Характерно также и то, что присутствующие на кремлевском заседании достаточно прохладно воспринимали ту восторженную реакцию, какую вызвала Симфония, уже исполненная в Куйбышеве, прозвучавшая по радио и отмеченная в центральной прессе как крупнейшее общественно-музыкальное событие.

На вопрос о прошлогоднем произведении Щербаков ответил, что это новое произведение, добавив: «Его перехвалили, но это крупное произведение» [там же].

Расхожее для того времени словечко «перехвалили» ранее прозвучало на секционном заседании Комитета по Сталинским премиям, однако не в адрес Шостаковича, а в адрес оперы Ивана Ивановича Дзержинского «Кровь народа».

¹⁷ Заседание Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства. 19/II. 1942. РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 44.

Николай Яковлевич Мясковский об этой опере сказал: «Музыка там жалкая... Апофеоз стоит совершенно отдельно. Герой, героиня, немцы говорят одним языком». Шапорин добавил: «В отношении этой оперы можно сказать то же самое, что говорил Вл. Ив. Немирович-Данченко в отношении Корнейчука, — беда, что его захвалили»¹⁸. Шапорин имеет в виду возвышение Дзержинского после того, как оперу «Тихий Дон» одобрил Сталин — точно так же, как позже это случилось с пьесой Александра Евдокимовича Корнейчука «Фронт» (1942), правки в которую Сталин вносил лично. Храпченко позже писал, что эта искусственно сконструированная пьеса, прямолинейно отражающая конфликт поколений командиров, к 1943 году воспринималась зрителями как веселая комедия¹⁹.

После этого замечания Щербакова Седьмую симфонию больше не обсуждали, но и никакой поддержки сверху в приведенном эпизоде не просматривается. Более того, присуждение Сталинской премии Шостаковичу, как правило, чрезвычайно благожелательное при секционном обсуждении в Комитете по Сталинским премиям, в правительстве каждый раз встречало довольно небрежное отношение. Тексты стенограмм и дневниковых записей Храпченко показывают, что многих представителей власти Шостакович заметно раздражал. Это видно и по записи, сделанной в 1944 году, когда обсуждались Восьмая симфония и Трио № 2.

Восьмая симфония вызвала противоположные оценки уже на секционном заседании. Ее обсуждали дважды — 16 и 24 марта 1944 года. Мясковский рекомендовал ее как произведение, которое признано всеми, несмотря на разные вкусовые отношения. Однако его поддержали только художник И. Э. Грабарь и скульптор В. И. Мухина. Александр Борисович Гольденвейзер назвал Восьмую симфонию произведением «предельно пессимистичным», а девять членов из восемнадцати ее ни разу не слышали. По предложению Храпченко решение было отложено на неделю²⁰.

¹⁸ Заседание Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства. РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 48.

¹⁹ Храпченко — Щербакову о «постепенном снятии с репертуара пьесы “Фронт” Корнейчука». 03.11.1943 // Большая цензура: Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956. М.: МФД; Материк, 2005. С. 542.

²⁰ Здесь и далее цитируется стенограмма секционных заседаний Комитета по Сталинским премиям от 16 и 24 марта 1944 года: РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 140–226.

Следующее обсуждение открыл Храпченко. Характеризуя Восьмую симфонию, он сказал:

Вероятно, с точки зрения музыкальной техники это произведение таит в себе огромные возможности. Но я подхожу к этому произведению как рядовой слушатель. Я ее слушал три раза, и у меня такое впечатление, что в 8-й симфонии Шостакович возвращается к тем темам, которые им были придуманы раньше. Здесь мы видим, как мне кажется, нарочито усложненный язык... Мое ощущение — человека, который не может считаться знатоком музыки, что это вещь, уводящая Шостаковича с того пути, на который он встал в Квинтете и 7-й симфонии... Я очень люблю Шостаковича, очень высоко ценю его талант, но я не могу не сказать этого, если быть честным в своих высказываниях...

Я хотел высказать еще одно соображение: бывают такие произведения, оценка которых не сразу становится ясной. Может, случится так и с 8-й симфонией?

Храпченко многие поддержали — И. М. Москвин, С. М. Михоэлс, А. Б. Гольденвейзер. И. О. Дунаевский заявил, что 8-я симфония — «не тот путь, на который надо указывать» композиторской молодежи. Тем не менее симфония была оставлена в списке для голосования и даже представлена к получению премии второй степени. Однако именно в тот год правительство решило премий не присуждать. Постановления ждали в апреле 1945 года, но оно не было опубликовано, а в конце марта назначен новый отбор. Возможно, это объясняется политической турбулентностью, возникшей в преддверии победы, когда многие оценки в спешном порядке пересматривались. Очередной цикл заседаний стартовал 3 апреля 1945 года. Музыкальная секция Комитета по Сталинским премиям вернулась к обсуждению и 8-й симфонии, и заново представленного Трио (*Иллюстрация 7*).

Изучая архивные документы, нельзя не заметить, что к этому времени критерий оценки произведений сместился от «общественного резонанса» к «воздействию на слушателя»: задача хорошего произведения виделась в его способности пробуждать мгновенный и непосредственный отклик. И в газетных статьях, и в общественных дискуссиях была заново актуализирована несколько сентиментальная риторика 1930-х годов, когда было принято цитировать письма читателей и слушателей, поступающие в редакции газет. Характерным образцом можно считать письмо пионеров, адресованное Максиму Горькому: «Мы хотим таких книжек, чтобы мы, девочки, плакали»²¹. Образ плачущей девочки,

²¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 468.



*Иллюстрация 7. На заседании комитета по Сталинским премиям.
Слева направо: А. Е. Корнейчук, М. Б. Храпченко, А. Б. Гольденвейзер.
Российский национальный музей музыки. ГЦТМ КП 316820/34. НФ 110718*

впоследствии трансформированный в «плачущего слушателя» и взятый на вооружение музыкальными критиками, еще не раз будет мелькать на страницах советских газет и журналов как весомое доказательство высокого качества сочинения.

Это и решило судьбу Трио на фоне отвергнутой Восьмой симфонии. Следует подчеркнуть, что именно Храпченко, годом раньше ее отклонивший, самым настойчивым образом рекомендовал Трио к присуждению Сталинской премии первой степени. Елена Марковна Двоскина, публикатор фрагмента стенограммы 1945 года, полагает, что наилучшим доводом оказалась трогательная речь Александра Александровича Фадеева. Действительно, выступление руководителя Союза писателей сыграло нужную роль. В тот период слова, найденные Фадеевым, оказались наиболее убедительными:

«Я — человек с полным отсутствием музыкального образования, но меня это произведение исключительно впечатлило, и я долго находился под его впечатлением. Из всего, что мы на Комитете слышали, наиболее сильное впечатление у меня осталось от этого трио» [26, с. 91]. Слово «впечатлило», трижды повторенное на протяжении короткого высказывания, притом повторенное профессиональным писателем, хорошо знающим законы словесности, во многом решило исход дела.

Однако следует обратить внимание и на начало выступления Фадеева, сказавшего:

По вопросу о Шостаковиче я поддерживаю точку зрения Михаила Борисовича (Храпченко. — *Т. Н.*) насчет того, что нужно премировать его за Трио и дать первую премию. Я не согласен с Мордвиновым, что трио можно назвать вещью формалистической. Оно впечатляет человека, очень неискушенного в специфических вопросах музыки. Просто человека, имеющего живую душу, это произведение захватывает. Это выдающееся произведение» [там же].

В итоге премию Трио получило, однако на кремлевском заседании и на этот раз не обошлось без разногласий. Фиксируя в дневнике некоторые существенные моменты обсуждения, Храпченко ссылается на особое мнение Берии, предложившего вообще снять вопрос с обсуждения, так как «материал не был разослан, и никто не успел подготовиться.

Далее Храпченко дословно воспроизводит диалог Сталина и Берии.

Сталин уточнил, правда ли, что вопрос не подготовлен?

Берия настаивал, что сначала надо изучить материал. Следующая его реплика показывает, что дело было совсем не в Трио. «Некоторые гг. получают премии из года в год. Вот по искусству — каждый год Шостакович, Хачатурян — Хачатурян, Шостакович».

Сталин спросил Храпченко, сколько раз была присуждена премия Шостаковичу.

Храпченко ответил, что два раза и сейчас представляется в третий.

Сталин, обращаясь к Берии: Ну так чего ж Вы хотите? Отложить?

Берия подтвердил.

Сталин: Если мы просто примем Ваше заявление к сведению — я надеюсь, это Вас удовлетворит?

Берия возразил.

Сталин: Значит, Вы добиваетесь того, чтобы отложить обсуждение. И категорически настаиваете на своем предложении. Отчаянный Вы человек.

Сталин обратился ко всем: Ну, как?

Все поддержали предложение отложить [5, с. 382].

Таким образом, решение о премировании Трио в Кремле было принято только на повторном заседании.

Многие факты свидетельствуют, что никакие разногласия между Храпченко и Шостаковичем не становились поводом для административного давления на композитора и не приводили к запрету его произведений (*Иллюстрация 8*).

В 1946 году «Музгиз» издал партитуру Восьмой симфонии, и состоялось ее исполнение в Ленинграде. Подтверждением особой позиции Храпченко по отношению к композитору можно считать и реакцию на письмо Шостаковича, направленное на имя заместителя председателя Всесоюзного общества культурной



Иллюстрация 8. Слева направо: Т. Э. Цытович, М. Б. Храпченко, Д. Д. Шостакович (1943).

Семейный архив. Разрешение Татьяны Валерьевны Храпченко от 27.02.2024 г.

связи с заграницей Владимира Семеновича Кеменова. В нем содержится требование об исполнении Восьмой симфонии на фестивале «Пражская весна». Письмо поступило в аппарат Комитета по делам искусств. Как утверждает Перхин, резолюция Храпченко означала согласие с требованиями композитора [12, с. 643]. В итоге Восьмая симфония в Праге была дважды с огромным успехом исполнена оркестром Чешской филармонии под управлением Евгения Александровича Мравинского, как этого и хотел композитор. По свидетельству Григория Михайловича Шнеерсона, орация длилась более тридцати минут²².

Девятая симфония в Комитете по Сталинским премиям тоже вызвала дискуссию. Ее обсуждение проходило весной 1946 года. В пользу симфонии высказался только Шапорин, который характеризовал ее как развлекательную симфонию-гротеск: «Это сделано с присущим Шостаковичу блеском и остроумием. Хорошо звучит»²³. Однако его поддержал только Дунаевский:

Положительное и огромное значение 9-й симфонии заключается в том, что Шостакович как законодатель симфонических «мод» в данном случае ставит очень важную и нужную проблему легкой жанровой симфонии, чрезвычайно необходимой, потому что, если мастер открывает пути в чудесный мир, это буйство звуков, этот необычайный свет и озорство, которые делают это произведение оптимистическим, заслуживает всяческого внимания. Я не поклонник звукоконцепции Шостаковича, но произведение производит солнечное впечатление²⁴.

Храпченко возразил:

Симфония № 9, по моему мнению, не принадлежит к числу лучших произведений Шостаковича. Это мастерски написано, но мне не показалось, что в ней есть особый блеск и есть глубина. Мне показалось, что это произведение скорее промежуточного характера. Это работа, которую сделал композитор в паузе между крупными произведениями, и выдвигать ее нет достаточно серьезных оснований²⁵.

В итоге премии Девятая симфония не получила. В то же время критическую статью о ней, которую направил в журнал «Советская музыка» Юрий Всеволодович Келдыш, Храпченко к печати не допустил.

²² Шнеерсон Г. М. Жизнь музыки Шостаковича за рубежом // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1976. С. 246–247.

²³ РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 214–216.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же.

Не допустил председатель ВКДИ и готовящуюся в той же «Советской музыке» публикацию отчета о совещании Союза советских композиторов, на котором говорилось о нетерпимом положении в области критики. Ему это припомнят позже, в разгар кампании 1948 года. В знаменитом выступлении на собрании композиторов и музыковедов Москвы Тихон Николаевич Хренников охарактеризует позицию Храпченко как «зажим даже робких попыток критики формалистического направления» [12, с. 121–122].

Смутные годы

События 1948 года, ставшие трагическими не только для многих композиторов, но и для Храпченко, приближались постепенно. Председатель Комитета стал чувствовать нарастающее недовольство и со стороны коллег, и со стороны власти. В 1945 году на него и его семью был написан донос. Владимир Петрович Козлов указывает, что в этом документе «единственный более или менее реальный факт — национальная принадлежность родственников жены Храпченко (немцы). Все остальное — домыслы и предположения, на основании которых Храпченко превращается чуть ли не в немецкого шпиона, поскольку имеет возможность видеть Сталина, а затем пересказывать услышанное своим родственникам-немцам, которые, кстати, живут в другом городе»²⁶. К этому же времени относится и начало многочисленных докладов П. В. Федотова, комиссара госбезопасности третьего ранга, в которых отмечалось «неудовлетворительное руководство Всесоюзного комитета по делам искусств в общем руководстве театрами», что привело к отставанию драматургии, замедленному росту режиссерских и актерских кадров и неудовлетворительному состоянию театральной критики. Кроме этого, Федотов собирал мнения актеров, режиссеров и других деятелей искусства, обсуждавших между собой кризисные тенденции первого послевоенного периода²⁷.

Одним из источников недовольства деятельностью Храпченко стала позиция Андрея Александровича Жданова. В 1946 году председатель Комитета мог лишиться должности в результате реформы ведомств. В марте

²⁶ Козлов В. А. Феномен доноса (По материалам фонда НКВД-МВД СССР, хранящегося в ГА РФ. 1944–1953 гг.) // Скепсис: научно-просветительский журнал. URL: https://scepsis.net/library/id_3810.html (дата обращения: 24.07.2025).

²⁷ О деятельности театров // ЦА ФСБ России. Ф. 4. Оп. 3. Д. 390.

Совнарком СССР был преобразован в Совет министров, народные комиссариаты в министерства, а наркомы — в министров. Однако тогда Сталин оставил Храпченко в должности. Но уже в апреле Жданов, выступая на совещании по улучшению агитационно-пропагандистской работы, обрушил на Храпченко всю силу своего раздражения:

Тов. Сталин говорил, что издеваются над народом, показывают графьев и князьев, просто нет заботы о народе... В этом отношении мы должны направить ведомственные газеты, которые делают критику не в интересах народа, не в интересах страны в самом широком смысле, а в интересах Храпченко и его ведомства... Надо усилить наш контроль над Храпченко. Раз мы представляем интересы народа, то имеем право потребовать от Храпченко и руководителей театров, чтобы они ставили по 2–3 пьесы в год, пусть как хотят, но ставят [28, с. 49–50].

Храпченко и команда сотрудников Комитета вполне осознавала происходящее, о чем свидетельствует ряд публикаций в газете «Советское искусство», в которых с неменьшей остротой, чем в выступлениях Жданова, поднимались вопросы драматургии, режиссуры, актерской игры в драматических и музыкальных театрах, а также положение в области музыкального и изобразительного искусства и критики. Вероятно, причина раздражения была в другом: в усталости, нарастающем давлении цензуры, которая могла ассоциироваться с политикой Храпченко — власть председателя Комитета в то время многим казалась по-прежнему прочной и незыблемой. При этом следует подчеркнуть одно очень важное обстоятельство. На совещании директоров и художественных руководителей московских театров, которое прошло в Комитете 11–12 сентября 1946 года, ни один из выступавших не стал вслед за Ждановым критиковать руководство Комитета. Что бы ни говорили деятели искусства в кулуарах, что бы ни записывал за ними комиссар Федотов, никто из них не захотел выступить публично либо в печати с осуждением Храпченко.

Однако анонимные жалобы на Храпченко продолжали поступать; особенное недовольство вызвала его статья «Расцвет советского искусства», напечатанная в журнале «Огонек»²⁸. Она была настолько обстоятельной, с таким количеством деталей и подробностей, что могло показаться, будто председатель

²⁸ Храпченко М. Расцвет советского искусства // Огонек. 1947. № 45. С. 6–7.

Комитета подводит итог и, уходя, прощается. Так и получилось. Статья оказалась последней публикацией Храпченко в ранге председателя Комитета. В ней он еще раз назвал произведения драматургов, художников и композиторов, к появлению которых он так или иначе был лично причастен, считая их лучшими достижениями целой эпохи. В последний раз он произнес и слова благодарности Шостаковичу, упомянув не только сочинения-лауреаты — Фортепианный квинтет, Трио и Седьмую, но также и Пятую симфонию.

В наступившем декабре на Храпченко свалилась неудача с оперой «Великая дружба» Вано Ильича Мурадели. Для Комитета это стало неожиданностью. На протяжении военных лет фрагменты этой оперы под названием «Чрезвычайный комиссар» передавались по радио, имели успех у слушателя и не вызывали ни малейшего недовольства властей. Об этом вспоминал певец В. А. Бунчиков (исполнитель партии комиссара), когда описывал свои работы на Всесоюзном радио: «Оперу “Чрезвычайный комиссар” выучили быстро, и спустя полтора месяца показали ее Мурадели... От автора читал Михаил Иванович Царев. После передачи оперы в эфир Вано Мурадели был в таком восторге, что на радостях пригласил всех участников постановки к себе на ужин...»²⁹.

Эти воспоминания показывают, что до определенного времени ничего особенно крамольного в опере Мурадели не видел никто. Как и некоторые другие произведения, она попала в вихрь стремительно меняющейся конъюнктуры: неслучайно оперу готовили 20 театров к тридцатилетию Октябрьской революции, и ни один не усомнился в ее политической благонадежности. О работе над оперой Комитет неоднократно сообщал политическому руководству страны, и никакого «вдруг», о котором впоследствии громогласно говорил Жданов на Совещании деятелей советской музыки (11–13 января 1948 года)³⁰, попросту не существовало.

В это же время Сталин дал указание министру финансов А. Г. Звереву провести проверку денежных затрат на подготовку «Великой дружбы». Было уже понятно, что Храпченко избрали «козлом отпущения»:

²⁹ Бунчиков В. А. Когда душа поет (Неизданные воспоминания певца) // Н. Кружков. Виртуальная Ретро Фонотека: сайт. URL: <http://retrofonoteka.ru/pevets/bunchinech/bunchinech.htm> (дата обращения: 24.07.2025).

³⁰ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) [Стенографический отчет]. М.: Правда, 1948.

на упомянутом Совещании Жданов прямо заявлял, что «Храпченко несет главную ответственность за это дело»³¹.

Позицию Жданова с разной степенью категоричности поддержали Т. Н. Хренников, А. И. Хачатурян, Д. Б. Кабалевский, музыковеды Ю. В. Келдыш и И. В. Нестьев. Келдыш и Кабалевский рассказали об эпизоде, связанном с изъятием из журнала «Советская музыка» критической статьи о Девятой симфонии.

Единственным, кто встал на защиту Храпченко, был Д. Д. Шостакович. «Композитор мог бы воспользоваться случаем и свести счеты с Храпченко, критиковавшим 8-ую и 9-ую симфонии на заседаниях Комитета по Сталинским премиям, — отмечает Перхин. — Может быть, на такую “мечь” и рассчитывал Жданов. Но натолкнулся на нравственное благородство... После Шостаковича Жданов свернул прения, не дав выступить еще двум записавшимся...» [12, с. 121–122].

В те несколько дней, которые прошли между Совещанием и увольнением, Храпченко спешил завершить самые срочные дела, подписал несколько важных приказов — в частности, о назначении опального писателя Валентина Петровича Катаева, автора запрещенной пьесы «Домик», заместителем художественного руководителя Московского театра сатиры³². А уже 23 января Жданов распорядился о взыскании с Храпченко материальных средств. В течение ряда последующих лет Храпченко выплачивал деньги за оперу «Великая дружба» как за разбазаривание государственных средств, и, по свидетельству очевидцев, жил в заваленной книгами тесной квартире. Ничего председатель Комитета так и не нажил за 10 лет своего пребывания в должности.

Послесловие

Поддерживать отношения с опальным наркомом осмеливались немногие. Да и надобность отпала. Примечательно в этом смысле письмо дирижера Бориса Эммануловича Хайкина (1948): «Многоуважаемый и дорогой Михаил Борисович! Очень грущу, что нет повода повидаться с Вами, но и очень приятно, что не нужно ни о чем Вас просить (к чему привыкли и Вы, и мы)»

³¹ Вступительная речь товарища А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки // Выступление товарища А. А. Жданова на совещании деятелей советской музыки. М.: Госполитиздат, 1952. С. 6.

³² РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1742. Л. 22.

[12, с. 541]. В это время по Москве из уст в уста передавались слухи, будто Сталин кричал на Храпченко прямо в ложе Большого театра: «Вы думаете, что вы — профессор? Вы — свинопас!» Под свиньями, как утверждает Игорь Георгиевич Вишневецкий, разумелось стадо оберегаемых им деятелей современного искусства [29, с. 586].

Вскоре Храпченко стали вызывать на допросы. Его сын Валерий Михайлович впоследствии утверждал, что отца спасло самоуправство Берии. Сталин решил напомнить ретивому помощнику, кто хозяин в Кремле, и приказал оставить Храпченко в покое и допросы прекратить. Но и после этого в Союзе писателей тяжело заболевшему Храпченко боялись выдать даже путевку в Дом творчества — потребовалось личное вмешательство Фадеева.

Из 126 деятелей литературы, театра, музыки и изобразительного искусства, состоявших с Храпченко в регулярной переписке, остались считанные единицы. Шостакович входил в их число. До конца жизни он переписывался с Храпченко, поздравлял его с праздниками, а позже — с орденами и званиями. Когда возникала надобность, мог обратиться за какой-либо помощью. К 1960-м годам Храпченко снова стал влиятельным человеком, крупным чиновником Академии наук СССР, занимавшим высокие должности академика-секретаря и члена Президиума ВАК. Он по-прежнему откликался на все просьбы композитора и, наверное, никогда не забывал, как в самую страшную минуту его жизни именно Шостакович был тем единственным, кто не отрекся от него.

Список литературы

1. Акопян Л. О. Шостакович и советская власть. История взаимоотношений // Д. Д. Шостакович: pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей: антология / сост., вступ. статья, комментарии Л. О. Акопяна. СПб.: Издательство РХГА, 2016. С. 7–50.
2. Акопян Л. О. Шостакович, Пролеткульт и РАПМ // Д. Д. Шостакович: pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей: антология / сост., вступ. статья, комментарии Л. О. Акопяна. СПб.: Издательство РХГА, 2016. С. 284–294.
3. Волков С. М. Шостакович и Сталин: художник и царь. М.: Эксмо, 2004.

4. Шостакович Д. Д. Письма И. И. Соллертинскому / предисл. Л. Г. Ковнацкой. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2006.
5. Всесоюзный комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР 1941–1945 / Т. И. Науменко (пред. авт. коллектива), А. Г. Михайлик, Л. Х. Муромцева, Я. А. Гурецкая; редкол.: А. С. Рыжинский (пред.) и др. М.: ИстЛит, 2025.
6. «Дорогая Тамара Эрастовна...»: Памяти профессора Т. Э. Цытович: Страницы жизни и творчества. Воспоминания / ред.-сост.: Ю. С. Бочаров, М. А. Сапонов (отв. ред.), В. М. Храпченко, Т. В. Храпченко. М.: Московская консерватория, 2020.
7. Науменко Т. И. Работа над советской оперой после 1936 года // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 4. С. 25–44.
8. Науменко Т. И. «Песенная опера» 1930-х годов: в поисках новой поэтики жанра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 58–67. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.058-067>
9. Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция, 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997.
10. Солодовников А. В. Мы были молоды тогда. Воспоминания // Театральные страницы. М.: Искусство, 1979. С. 186–223.
11. Балашов Н. И., Караулов Ю. Н. Путь русского филолога в XX веке // Вестник Российской академии наук. 2005. Т. 75, № 12. С. 1123–1131.
12. Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко, председатель Всесоюзного комитета по делам искусств: апрель 1939 – январь 1948: свод писем / изд. подгот. В. В. Перхин. М.: Наука, 2007.
13. Крюков А. Н. Музыка и музыканты военного Ленинграда. По воспоминаниям и документам. СПб.: Композитор, 2015.
14. Шостакович в дневниках М. О. Штейнберга / публ. и комм. О. Л. Данскер // Шостакович между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2000. С. 83–148.
15. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / сост. и комментарии И. Д. Гликмана. М.: DSCH – СПб.: Композитор, 1993.
16. Хентова С. М. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество: в 2-х кн. Л.: Советский композитор, 1986. Книга 2.

17. *Maximenkov L.* Stalin and Shostakovich: Letters to a "Friend". Shostakovich and His World / ed. by Laurel E. Fay. Princeton: Princeton University Press, 2004. P. 43–58. <https://doi.org/10.1515/9780691232195-006>
18. Девятков С. В., Жилев В. И., Невежин В. А. «"Интернационал" устарел для нашего народа». Создание государственного гимна СССР (1943–1944) // Российская история. 2023. № 3. С. 78–94. <https://doi.org/10.31857/S2949124X23030082>
19. Перхин В. В. «Сплотила Великая Русь...»: Из истории подготовки и восприятия государственного гимна (июнь 1943 – апрель 1944) // Stephanos. 2019. № 4 (36). С. 38–67. <https://doi.org/10.24249/2309-9917-2019-36-4-38-67>
20. Невежин В. А. Застолья Иосифа Сталина. Книга первая. Большие кремлевские приемы 1930-х – 1940-х гг. М.: Новый хронограф, 2011.
21. Сидоров Н., Тополянский В. Гимнокосмогония: документальная хроника военного времени // Континент. 2007. № 4 (134). С. 236–290.
22. Волков С. М. Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. New York: Limelight editions, 1979.
23. Волков С. М. История русской культуры XX века от Льва Толстого до Александра Солженицына. М.: Эксмо, 2008.
24. Баласанян К. С. К истории исполнения камерной музыки Д. Д. Шостаковича (По дневникам В. В. Борисовского) // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. М.: DSCH, 2005. Вып. 1. С. 45–66.
25. Ельянова М. Л. «Неправдоподобная правда» // Музыкальная академия. 2004. № 2. С. 135–139.
26. Двоскина Е. М. Восьмая симфония Шостаковича и Сталинская премия // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 88–94.
27. Сталинские премии. Две стороны одной медали: сб. док. и худож.-публицист. материалов / сост. В. Ф. Свиньин, К. А. Осеев. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2007.
28. Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / под общ. ред. акад. А. Н. Яковлева; сост. Д. Г. Наджафов, З. С. Белоусова. М.: МФД: Материк, 2005.
29. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009.

References

1. Hakobyan, L. O. (2016). Shostakovich i sovetskaya vlast'. Istoriya vzaimootnoshenij [Shostakovich and the Soviet Power. History of Relations]. In L. O. Hakobyan (Ed.), *D. D. Shostakovich: pro et contra. D. D. Shostakovich v otsenkakh sovremennikov, kompozitorov, publitsistov, issledovatelej, pisatelej: antologiya* [*D. D. Shostakovich: Pro et Contra. D. D. Shostakovich in the Assessments of Contemporaries, Composers, Publicists, Researchers, and Writers: Anthology*] (pp. 7–50). RCAH [Russian Christian Academy for Humanities] Publishing House. (In Russ.).
2. Hakobyan, L. O. (2016). Shostakovich, Proletkul'ti RAPM [Shostakovich, Proletkul't and RAPM]. In L. O. Hakobyan (Ed.), *D. D. Shostakovich: pro et contra. D. D. Shostakovich v otsenkakh sovremennikov, kompozitorov, publitsistov, issledovatelej, pisatelej: antologiya* [*D. D. Shostakovich: Pro et Contra. D. D. Shostakovich in the Assessments of Contemporaries, Composers, Publicists, Researchers, and Writers: Anthology*] (pp. 284–294). RCAH [Russian Christian Academy for Humanities] Publishing House. (In Russ.).
3. Volkov, S. (2004). *Shostakovich i Stalin: khudozhnik i tsar'* [*Shostakovich and Stalin: The End of a Creative Life*]. Eksmo Publishing House. (In Russ.).
4. Shostakovich, D. D. (with Kovnatskaya, L. G.). (2006). *Letters to I. I. Sollertinsky*. *Compozitor – Sankt-Peterburg*. (In Russ.).
5. Naumenko, T. I., Mikhailik, A. G., Muromtseva, L. H., & Guretskaya, Y. A. (2025). *Vsesoyuznyj komitet po delam iskusstv pri Sovete narodnykh komissapov SSSR 1941–1945* [*The All-Union Committee for the Affairs of the Arts under the Council of People's Commissars of the USSR 1941–1945*] (A. S. Ryzhinsky et al., Eds.). *Istoricheskaya literatura*. (In Russ.).
6. Bocharov, Yu. S., Saponov, M. A., Khrapchenko, V. M., & Khrapchenko, T. V. (2020). (Eds.). *“Dorogaya Tamara Erastovna...”: Pamyati professora T. E. Tsytovich: Stranitsy zhizni i tvorchestva. Vospominaniya* [*“Dear Tamara Erastovna”: In Memory of Professor T. E. Tsytovich: Pages of Life and Work. Memories*]. The Scholarly and Printing Center “Moscow Conservatory.” (In Russ.).
7. Naumenko, T. I. (2017). Working on the Soviet Opera after 1936. *Contemporary Musicology*, (4), 25–44. (In Russ.).

8. Naumenko, T. I. (2023). The “Song Opera” of the 1930s: In Search for New Poetics of the Genre. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (3), 58–67. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.058-067>

9. Maksimenkov, L. V. (1997). *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaya kul’turnaya revolyutsiya, 1936–1938* [Confusion Instead of Music: The Stalinist Cultural Revolution of 1936–1938]. Yuridicheskaya kniga. (In Russ.).

10. Solodovnikov, A. V. (1979). My byli molody togda. Vospominaniya [We Were Young Then. Memories]. In Yu. S. Rybakov, & M. D. Sedykh (Eds.), *Teatral’nye stranitsy* [Theatre Pages] (pp. 186–223). Iskusstvo. (In Russ.).

11. Balashov, N. I., & Karaulov, Yu. N. (2005). The Path of a Russian Philologist in the 20th Century: On the Centenary of the Birth of Academician M. B. Khrapchenko. *Herald of the Russian Academy of Sciences*, 75(12), 1123–1131. (In Russ.).

12. Perkhin, V. V. (Ed.). (2007). *Deyateli russkogo iskusstva i M. B. Khrapchenko, predsedatel’ Vsesoyuznogo komiteta po delam iskusstv: aprel’ 1939 – yanvar’ 1948: svod pisem* [Russian Arts Affairs and the President of the All-Union Committee on Arts Affairs, April 1939 – January 1948, M. B. Khrapchenko: Collection of Letters]. Nauka. (In Russ.).

13. Kryukov, A. N. (2015). *Muzyka i muzykanty voennogo Leningrada. Po vospominaniyam i dokumentam* [Music and Musicians of Wartime Leningrad. Based on Memoirs and Documents]. Compozitor – Sankt-Peterburg. (In Russ.).

14. Dansker, O. L. (Ed.). (2000). Shostakovich v dnevnikh M. O. Shtejnberga [Shostakovich in the Diaries of M. O. Steinberg]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich mezhdu mgnoveniem i vechnost’yu. Dokumenty, materialy, stat’i* [Shostakovich between a Moment and Eternity. Documents, Materials, Articles] (pp. 83–148). Compozitor – Sankt-Peterburg. (In Russ.).

15. Glikman, I. D. (Ed.). (1993). *Pis’mak drugu: Pis’mo D. D. Shostakovicha k I. D. Glikmanu* [Letters to a Friend: Letters from D. D. Shostakovich to I. D. Glikman]. DSCH – Compozitor – Sankt-Peterburg. (In Russ.).

16. Khentova, S. M. (1986). *Dmitrij Shostakovich. Zhizn’ i tvorchestvo* [Dmitry Shostakovich. Life and Work] (In 2 books, Book 2). Sovetskij kompozitor. (In Russ.).

17. Maximenkov, L. (2004). Stalin and Shostakovich: Letters to a “Friend”. In L. E. Fay (Ed.), *Shostakovich and His World* (pp. 43–58). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691232195-006>
18. Devyatov, S. V., Zhilyaev V. I., & Nevezhin, V. A. (2023). “The International’ is Outdated for Our People.” Creation of the National Anthem of the USSR (1943–1944). *Rossijskaâ istoriâ*, (3), 78–94. <https://doi.org/10.31857/S2949124X23030082>
19. Perkhin, V. V. (2019) “United by the Great Rus...”: From the History of the Genesis and Perception of the National Hymn (June 1943 – April 1944). *Stephanos*, 36(4), 38–67. Perkhin, V. (2019). <https://doi.org/10.24249/2309-9917-2019-36-4-38-67>
20. Nevezhin, V. A. (2011). *Zastol’ya Iosifa Stalina. Kniga pervaya. Bol’shie kremlevskie priemy 1930-kh – 1940-kh gg.* [Joseph Stalin’s Feasts. Book One. The Great Kremlin Receptions of the 1930s–1940s]. Novy Khronograf.
21. Sidorov, N., Topolyansky, V. (2007). Gimnokosmogoniya: dokumental’naya khronika voennogo vremeni [Gymnocosmogony: Documentary Chronicle of Wartime]. *Kontinent* [Continent], 134 (4), 236–290.
22. Volkov, S. M. (1979). Testimony. The Memories of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov. Limelight Editions.
23. Volkov, S. M. (2008). *The Magical Chorus. A History of Russian Culture from Tolstoy to Solzhenitsyn*. Knopf Doubleday Publishing Group.
24. Balasanyan, K. S. (2005). K istorii ispolneniya kamernoj muzyki D. D. Shostakovicha (Po dnevnikam V. V. Borisovskogo) [On the History of Performance of Chamber Music by D. D. Shostakovich (Based on the Diaries of V. V. Borisovsky)]. In *Dmitrij Shostakovich. Issledovaniya i materialy* [Dmitri Shostakovich. Research and Materials] (Issue 1, pp. 45–66). DSCH. (In Russ.).
25. Elyanova, M. L. (2004). “Neprawdopodobnaya Pravda” [“The Implausible Truth”]. *Music Academy*, (2), 135–139. (In Russ.).
26. Dvoskina, E. M. (2008). Vos’maya simfoniya Shostakovicha i Stalinskaya premiya [Shostakovich’s Eighth Symphony and the Stalin Prize]. *Music Academy*, (2), 88–94. (In Russ.).

27. Svinyin, V. F., & Oseyev, K. A. (Eds.). (2007). *Stalinskie premii. Dve storony odnoj medali* [Stalin Prizes. Two Sides of the Same Medal]: Collection of Documentary and Artistic-Publicist Materials. Svinyin and Sons. (In Russ.).

28. Yakovlev, A. N., Nadzhafov, D. G., & Belousova, Z. S. (Eds.). (2005). *Stalin i kosmopolitizm. 1945–1953. Dokumenty Agitpropa CK* [Stalin and Cosmopolitanism. 1945–1953. Documents of the Agitation Propaganda of the Central Committee]. MFD: Materik. (In Russ.).

29. Vishnevetsky, I. G. (2009). *Sergej Prokofev* [Sergei Prokofiev]. Molodaya Gvardiya. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Науменко Т. И. — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки.

Information about the author:

Tatiana I. Naumenko — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Vice-Rector for Scientific Affairs, Head of the Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию 14.05.2025;
одобрена после рецензирования 01.08.2025;
принята к публикации 12.08.2025.

The article was submitted 14.05.2025;
approved after reviewing 01.08.2025;
accepted for publication 12.08.2025.

Источниковедение

Научная статья

УДК 781.63; 78.075

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-061-089>

EDN LNYFJA



**Н. А. Римский-Корсаков в работе над оркестровыми
и вокальными сочинениями М. П. Мусоргского.
Часть I. История публикаций и юридические аспекты
издания сочинений Мусоргского
в редакции Римского-Корсакова**



*Надежда Ивановна
Тетерина¹✉,*



*Василиса Александровна
Александрова²,*



*Иван Евгеньевич
Левашев³*

^{1 2 3} Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация,

¹✉ nad_teterina@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9465-8959>,

²<https://orcid.org/0000-0002-5699-2390>,

³<https://orcid.org/0009-0007-8215-030X>

Аннотация. Работа Н. А. Римского-Корсакова над оркестровыми и вокальными сочинениями М. П. Мусоргского еще не становилась предметом научного изучения. Представленная статья — первый опыт такого исследования. Она делится на три части. Первая часть, посвященная истории и юридическим аспектам издания сочинений Мусоргского в редакциях Римского-Корсакова, публикуется в настоящем номере журнала. Вторая и третья части, в которых рассматривается редакторская работа Римского-Корсакова над оркестровыми сочинениями Мусоргского и его вокальными циклами, выйдет в следующих выпусках. Изучение предпринято в связи с подготовкой к изданию Полного академического собрания сочинений Мусоргского в Государственном институте искусствознания. В статье рассмотрены взаимоотношения Римского-Корсакова с братьями Владимиром и Дмитрием Стасовыми, издателем В. В. Бесселем, публикации вокальных произведений и оркестровых партитур Мусоргского в редакциях Римского-Корсакова в 1882–1908 гг., выявлены их отличия от авторских версий.

Ключевые слова: М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, В. В. Бессель, В. В. Стасов, вокальные циклы, «Детская», «Без солнца», «Песни и пляски смерти», оркестровые сочинения, «Марш», «Скерцо (*B-dur*)», «Интермеццо», Полное академическое собрание сочинений М. П. Мусоргского

Благодарности: Авторы благодарят сотрудников сектора Академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания за внимательное прочтение рукописи, рецензирование и высказанные замечания, которые способствовали расширению проблематики и уточнению важных деталей.

Для цитирования: Тетерина Н. И., Александрова В. А., Левашев И. Е. Н. А. Римский-Корсаков в работе над оркестровыми и вокальными сочинениями М. П. Мусоргского. Часть I. История публикаций и юридические аспекты издания сочинений Мусоргского в редакции Римского-Корсакова // Современные проблемы музыкознания. Т. 9, № 3. С. 61–89. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-061-089>

Source Studies

Original article

**Revision of the Orchestral and Vocal Works
of Modest Musorgsky by Nikolai Rimsky-Korsakov.
Part I. The Publication History and Legal Aspects of
Musorgsky's Works Edited by Rimsky-Korsakov**

¹ *Nadezhda I. Teterina*, ² *Vasilisa A. Aleksandrova*, ³ *Ivan E. Levashev*

^{1 2 3} State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,

¹ ✉ nad_teterina@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-9465-8959>,

² <https://orcid.org/0000-0002-5699-2390>,

³ <https://orcid.org/0009-0007-8215-030X>

Abstract. The revision of Modest Musorgsky's orchestral and vocal works by Nikolai Rimsky-Korsakov has not been the subject of research yet. The present article is the first attempt to explore this aspect of the work of the Russian classical composer. This article is divided into three parts. The first part, focusing on the history of publications and legal aspects of publishing Musorgsky's works as edited by Rimsky-Korsakov, is published in this issue of the journal. The second and third parts that examine the revision of the orchestral works and song cycles of Musorgsky by Rimsky-Korsakov will appear in subsequent issues.

This study was undertaken in connection with preparations for the publication of the *Academic Edition of Musorgsky's Complete Works* at the State Institute for Art Studies. The article examines Rimsky-Korsakov's relationship with brothers Vladimir and Dmitry Stasov, the publisher Vasily Bessel, as well as the publication of Musorgsky's vocal works and orchestral scores as edited by Rimsky-Korsakov in 1882–1908, indicating their differences from the original versions.

Keywords: Modest Musorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Vasily Bessel, Vladimir Stasov, song cycles, *The Nursery*, *Sunless*, *Songs and Dances of Death*, orchestral works, *March*, *Scherzo* in B-flat major, *Intermezzo*, *Academic Edition of Musorgsky's Complete Works*

Acknowledgments: The authors would like to thank the Academic Music Publications Department of the State Institute for Art Studies for carefully reading and reviewing the manuscript, as well as providing valuable comments, which helped to expand the range of considered issues and clarify important details.

For citation: Teterina, N. I. & Aleksandrova, V. A. & Levashev, I. E. (2025). Revision of the Orchestral and Vocal Works of Modest Musorgsky by Nikolai Rimsky-Korsakov. Part I. The Publication History and Legal Aspects of Musorgsky's Works Edited by Rimsky-Korsakov. *Contemporary Musicology*, 9(3), 61–89. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-061-089>

Введение

Редактирование Николаем Андреевичем Римским-Корсаковым (1844–1908) оркестровых и вокальных сочинений Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881) — объемная и весомая часть его творческого наследия. Для истории музыкальной культуры самыми важными работами, открывшими Мусоргского для всего мира, стали оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» — сокращенные, заново инструментованные, фактически пересочиненные Римским-Корсаковым. Помимо них, процесс редактирования затронул музыкальный материал четырех оркестровых опусов («Ночь на Лысой горе», «Интермеццо *in modo classico*», Скерцо, Марш «Взятие Карса»), трех крупных хоровых произведений («Эдип в Афинах», «Поражение Сеннахериба», «Иисус Навин»), трех вокальных циклов («Детская», «Без солнца», «Песни и пляски смерти»), фортепианной сюиты «Картинки с выставки», множества романсов и неоконченной оперы «Женитьба». Можно говорить, что Римский-Корсаков оставил после своей смерти почти полное «собрание сочинений Мусоргского в обработках Римского-Корсакова», то есть в том виде, в каком композитор-редактор мыслит наследие своего скончавшегося друга и коллеги¹.

Деятельность Римского-Корсакова была первопроходческой, заложила методологические основы для следующего поколения музыкантов-редакторов, продолживших работу над сочинениями Мусоргского — В. Г. Каратыгина, Ц. А. Кюи, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, М. М. Ипполитова-Иванова. Римский-Корсаков занимался редактированием сочинений Мусоргского со времени его смерти в 1881 году и до собственной кончины в 1908-м. По словам Евгения Михайловича Левашева, им была проделана «гигантская и самоотверженная работа, охватывающая период почти в тридцать лет его жизни и исчисляемая десятками партитур и клавиров практически во всех музыкальных жанрах, к каким только принадлежали рукописи Мусоргского» [2, с. 41]. Начав с завершения неоконченных сочинений, Римский-Корсаков прежде всего думал о своей роли публикатора, в некотором роде даже первооткрывателя

¹ Разработка темы, связанной с редакторской деятельностью Римского-Корсакова, была начата Владимиром Ильичом Скуратовским (1963–2016) в дипломной работе, защищенной в 1988 году в Московской консерватории. В сборнике «Множественность научных концепций в музыкознании» была опубликована статья, представляющая собой расширенный вариант введения к дипломной работе. См.: [1].

музыки почившего композитора, писал о том, что «необходимо было издание для исполнения, для практически-художественных целей»² [3, с. 252].

Вначале Римский-Корсаков почти не прикасался к изданным при жизни Мусоргского сочинениям, вероятно, считая невозможным спорить с авторской волей, однозначно выраженной посредством авторизованного печатного издания. Впоследствии эта установка постепенно изменялась в сторону большей творческой свободы. Самый яркий пример — редактирование «Бориса Годунова». После исключения оперы из репертуара Мариинского театра Римский-Корсаков создает собственную сокращенную редакцию, публикует ее в клавире в 1896-м³ и в партитуре в 1898 году⁴. К произведениям, завершенным Мусоргским, но не опубликованным при жизни, он изначально относился более свободно, видоизменяя форму и оркестровку, внося многочисленные преобразования во все компоненты музыкального языка: гармонию, мелодику, динамику, фактуру, ритм, фразировку, темп, становясь, таким образом, композитором-соавтором [4].

*Юридические аспекты издания сочинений Мусоргского
в редакции Римского-Корсакова*

Попытки досконально выяснить роль братьев Стасовых — Владимира Васильевича и Дмитрия Васильевича, — а также самого Римского-Корсакова и Василия Васильевича Бесселя⁵ в издании и переиздании оркестровых партитур и вокальных сочинений Мусоргского за четверть века с 1882 по 1908 год обречены почти на полный провал, поскольку документально подтвержденных следов их многолетнего сотрудничества осталось мало.

² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / под ред. и с доп. А. Н. Римского-Корсакова. М.: Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1926. С. 252.

³ Мусоргский М. П. Борис Годунов. Народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом (по Пушкину и Карамзину) М. П. Мусоргского. В обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова. Переложение для фортепиано и голосов и предисловие Н. А. Римского-Корсакова. М.; СПб.: В. Бессель и К^о, 1896.

⁴ Мусоргский М. П. Борис Годунов. Народная музыкальная драма в 4-х действиях с прологом (по Пушкину и Карамзину) М. П. Мусоргского. Полная партитура для оркестра. В обработке и инструментовке Н. А. Римского-Корсакова. М.; СПб.: В. Бессель и К^о, [1898].

⁵ Бессель Василий Васильевич (Wilhelm Franz Bessel, 1843–1907) — российский музыкальный издатель.

Первое письменное свидетельство, многократно цитируемое, никем не оспариваемое, но и не верифицированное, о решении Римского-Корсакова заняться редактированием музыки Мусоргского принадлежит Илье Федоровичу Тюменеву (1855–1927), присутствовавшему на похоронах композитора 18 марта 1881 года на Тихвинском кладбище⁶. Напомним, что трое из перечисленных выше лиц — Владимир Стасов, Дмитрий Стасов и Римский-Корсаков — принимали активное участие в организации похорон Мусоргского и были на погребении. Тюменев пишет:

...После литии <...> молчаливый и даже скрытный по части предполагаемых музыкальных работ Николай Андреевич, проходя в толпе, нарочито громко (вероятно, по предварительному уговору) сказал Стасову, что он пересмотрит и проредактирует все, оставшееся после покойного, и все, что только возможно, будет закончено и выпущено в свет, начиная с «Хованщины». Такое заявление для музыкантов было дороже многих и многих речей⁷.

Из контекста тюменевских воспоминаний становится ясно, что слова Римского-Корсакова нельзя считать случайными, спонтанными, возникшими под влиянием тяжелого переживания, они были заранее продуманы и, скорее всего, либо согласованы с Владимиром Стасовым, либо стали прилюдным ответом на некие предварительные конфиденциальные разговоры о будущей судьбе музыкального наследия Мусоргского. Так или иначе, в день похорон именно Римский-Корсаков публично взял на себя обязательство быть музыкальным душеприказчиком Мусоргского.

О том, что происходило в течение следующего года, нам ничего не известно. Доступные ныне источники о работе Римского-Корсакова над оркестровыми опусами и вокальными циклами Мусоргского информации не содержат⁸. Только в конце апреля 1882 года обнаруживается послание композитора своему ученику, московскому музыкальному критику Семену Николаевичу Кругликову (1851–1910), неожиданное для нас, поскольку ранее он делился с ним известиями только о «Хованщине».

⁶ Ныне — Некрополь мастеров искусств.

⁷ Тюменев И. Ф. Последний путь Мусоргского (из воспоминаний) // Советская музыка. 1959. № 7 (248). С. 92. См. также: [5].

⁸ Если бы речь шла о «Хованщине», то, напротив, в эпистолярии Римского-Корсакова сохранилось достаточно сведений, чтобы восстановить хронологию редактирования оперы в эти месяцы [6, с. 365–366].

В письме от 25 апреля как бы вскользь упоминается среди прочих новостей: «Приготовляю “Пляски смерти” Мусоргского к печати — они издадутся Бесселем летом»⁹.

С этой отправной точки и следует начать отсчет дальнейшим событиям. В мае возрастает насыщенность переписки Римского-Корсакова с Владимиром Стасовым. В частности, 25 мая, накануне своего отъезда в деревню Стелёво, Римский-Корсаков, не застав Стасова в Публичной библиотеке, пишет ему записку, в которой речь идет о «Песнях и плясках смерти»: «Принес <...> вам на хранение 4 “пляски смерти”, готовые для печати <...> как уладите с Бесселем, так и отдайте ему “пляски” для печатания»¹⁰. Буквально на следующий день Стасов торопливо отвечает, досадуя на несостоявшуюся встречу:

Мне необходимо было потолковать с Вами насчет дел Мусоргского и проекта контракта с Бесселем, который я чистенько переписал и намеревался прочесть Вам после того, как его просмотрел мой брат Дмитрий¹¹. — Он не сделал никаких особых замечаний, только советует, чтоб Вы всякий раз, когда будете давать Бесселю готовый оригинал, непременно брали с него расписку с обозначением месяца и числа, из предосторожности, для того чтоб он не вздумал когда-нибудь впоследствии уверять, что, — дескать, такой-то или такой-то оригинал ему был передан несвоевременно и он не успел поэтому его напечатать тогда, когда следовало. Но мой брат согласился тоже и с моим мнением, что вовсе не мешает нам, с нашей стороны, хоть немножко оградиться на всякий случай [от] Бесселя и написать в контракте, что если он не станет исполнять своих условий

⁹ Римский-Корсаков Н. А. Переписка с С. Н. Кругликовым: Письма 1879–1895 гг. // Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 8 т. М.: Музыка, 1981. Т. 8-А / подгот. А. П. Зориной, И. А. Коноплевой. С. 87.

¹⁰ Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 8 т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. Т. 5 / подгот. А. С. Ляпуновой. С. 375.

¹¹ Значение и роль Д. В. Стасова (1828–1918) обстоятельно изучена с точки зрения юриспруденции и развития адвокатского дела в России. Однако, по нашему мнению, недостаточно освещена его деятельность в сфере защиты авторских прав русских композиторов (А. С. Даргомыжского, М. И. Глинки, П. И. Чайковского) и его усилий по созданию профессиональных концертных и учебных заведений (Императорское Русское музыкальное общество и Санкт-Петербургская консерватория). См.: [7].

(например, печатать партитур, наперед уже напечатав те голосовые вещи, которые могут быть аппетитны и прибыльны), то он лишится права на уже напечатанное или что, по крайней мере, то же самое будет передано другому издателю, то есть ему будет конкуренция в продаже¹².

Контекст взаимных посланий подробно расшифровывает Анастасия Сергеевна Ляпунова в своих комментариях:

Стасов вел переговоры с В. В. Бесселем относительно издания сочинений Мусоргского, редактирование которых и подготовку к печати по смерти автора взял на себя Римский-Корсаков. В. В. Стасов (с помощью своего брата Д. В. Стасова) выработал текст договора между Римским-Корсаковым и Бесселем. В фонде Стасова сохранилось несколько черновиков текста этого договора¹³. Один из них написан карандашом рукой Римского-Корсакова и представляет собой, по-видимому, самый первый вариант. Второй [вариант] написан Стасовым и исправлен Римским-Корсаковым. Третий, окончательный вариант написан Стасовым с учетом исправлений Римского-Корсакова и дополнен Бесселем¹⁴.

Спустя две с половиной недели Стасов известил Римского-Корсакова о том, что он передал Бесселю «Песни и пляски смерти»:

Сегодня я вызвал к себе Бесселя <...> и отдал ему все 4 «Пляски смерти» печатать. Он был в великом удовольствии и сказал, что сегодня же гравёры начнут царапать металлические доски, так как никакой работы нет у них пока. Он прибавил, что недели через 2 все это будет уже награвировано и он будет рад, если получит тогда же продолжение работ для Мусоргского¹⁵.

В тот же день был окончательно согласован договор между Римским-Корсаковым и Бесселем. Приведем далее только общие положения и те позиции, которые имеют отношение к изданию оркестровых партитур и вокальных циклов.

¹² *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 8 томах. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. Т. 5 / подгот. А. С. Ляпуновой. С. 377–378.

¹³ По-видимому, речь идет о фонде семьи Стасовых (ф. 294) в Институте русской литературы (Пушкинском доме) (ИРЛИ). К сожалению, А. С. Ляпунова не приводит единиц хранения (номеров) этих документов.

¹⁴ *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 8 т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. Т. 5 / подгот. А. С. Ляпуновой. С. 376.

¹⁵ Там же. С. 381.

Мы, нижеподписавшиеся, заключили следующее условие:

Я, Бессель, покупаю в полную мою собственность, с обязанностью издать их в указанные ниже сроки, все сочинения покойного М. П. Мусоргского, до сих пор еще никому не проданные и принадлежащие ныне по его дарственной записи тайному советнику Т. И. Филиппову. Сочинения эти следующие: <...> четыре романа под заглавием «Песни и пляски смерти»; <...> романс «Поездка на палочке в Юкки» (продолжение «Детской»); <...> сочинения для оркестра: «Intermezzo» (Scherzo), «Scherzo» (B-dur); «Ночь на Лысой горе»; «Восточный марш» (Alla turca) <...>

Исчисленные выше сочинения <...> я, Бессель, обязуюсь издать к маю 1885 года, и именно оркестровые сочинения — в полных партитурах и четырехручных переложениях, а сочинения для голоса и фортепьяно — в оригинальном виде.

<...> Я, Римский-Корсаков, обязуюсь до мая 1883 года постепенно доставлять г[осподину] Бесселю приготовленные мною к изданию исчисленные выше сочинения М. П. Мусоргского, оркестровые <...> — в партитуре <...>, а сочинения для голоса и фортепьяно — в оригинальном их виде. Доставлять же все эти сочинения г[осподину] Бесселю обязуюсь я, Римский-Корсаков, одно после другого, на расстоянии не далее одного месяца»¹⁶.

Договор в окончательном виде был подписан Бесселем 1 июля, о чем мы узнаем из очередного письма Стасова: «Подписал наш контракт, мною самим переписанный, как Вы желали, со всеми новыми подробностями»¹⁷.

Издательская концепция и основные нотные серии

Летом 1882 года нотопечатня Бесселя начала гравировку новых нотных досок с тем, чтобы издать музыку, не опубликованную при жизни Мусоргского, и переиздать то, что было выпущено в свет ранее. Бесселю уже ничто не мешало приступить к осуществлению своих далеко идущих планов, а именно — сосредоточить в своих руках все наследие композитора. Тогда же им были задуманы две серии: «Романсы и песни М. Мусоргского» и «Сочинения для оркестра М. П. Мусоргского». Участие Римского-Корсакова в их планировании и составлении возможно предполагать лишь гипотетически, поскольку никакой достоверной информации к настоящему времени не обнаружено.

В вокальное собрание, первые выпуски которого появились в середине 1882 года, был включен 21 романс и 3 цикла в следующей последовательности:

¹⁶ Там же. С. 376.

¹⁷ Там же. С. 386.

1. Детская песенка.
2. Сиротка.
3. Колыбельная.
4. Стрекотунья-белобока.
5. Озорник.
6. Царь Саул.
7. Спи, усни, крестьянский сын.
8. Ночь.
9. Классик.
10. «Раёк», комический рассказ.
11. Не божиим громом.
12. Горними тихо летела душа небесами.
13. Спесь.
14. Ой, честь ли то молодцу лен прясти?
15. Рассеивается, расступается.
16. Видение.
17. По-над Доном сад цветет.
18. Днепр.
19. Песнь из «Фауста» Гёте (О блохе).
20. Калистрат.
21. Странник.

«Без солнца»: Альбом стихотворений Гр[афа] А. Голенищева-Кутузова.

1. В четырех стенах.
2. Меня ты в толпе не узнала.
3. Окончен праздный день.
4. Скучай.
5. Элегия.
6. Над рекой.

«Детская»: Эпизоды из детской жизни.

1. С няней.
2. В углу.
3. Жук.
4. С куклой.
5. На сон грядущий.
6. Поездка на палочке.
7. Кот Матрос.

«Песни и пляски смерти»: Стихотворения Гр[афа] А. Голенищева-Кутузова.

1. Трепак.
2. Колыбельная.
3. Серенада.
4. Полководец.

Нотные доски первых десяти романсов, вокальных циклов «Без солнца» и пяти песен «Детской» остались старыми, в том виде и с теми же номерами, как при жизни Мусоргского. Романсы с № 11 по № 21, «Песни и пляски смерти» и два последних номера «Детской» (№ 6 и № 7) были отредактированы и подготовлены к печати Римским-Корсаковым уже после смерти автора. Они издавались впервые в статусе «посмертных», что разъяснялось на обложке: «Все посмертные сочинения изданы под редакцией Н. А. Римского-Корсакова» (*Иллюстрация 1*).

Римский-Корсаков, как было оговорено в контракте с Бесселем, отредактировал и подготовил к печати две неизданные песни Мусоргского — «Поездка на палочке» и «Кот Матрос», которые были частью неоконченного вокального цикла «На даче». Однако они почему-то уже тогда считались продолжением и расширением цикла «Детская». Кто именно присоединил эти номера к «Детской», остается до сих пор непонятным, но, так или иначе, под общим заголовком «Детская» утвердилось не пять, а семь песен, что противоречило творческой воле Мусоргского. Именно эта увеличенная по составу редакторская и издательская версия прочно закрепилась в истории, заменив собой оригинал.

Существенно преобразовал Римский-Корсаков структуру «Песен и плясок смерти», поменяв порядок номеров. Мусоргский предполагал, начав с «Колыбельной», закончить «Полководцем». Римский-Корсаков на первое место поставил «Трепак», после чего шли «Колыбельная» и «Серенада». «Полководец» как кульминационный финальный номер цикла был оставлен на своем месте.

<i>Мусоргский</i>	<i>Римский-Корсаков</i>
1. «Колыбельная»	1. «Трепак»
2. «Серенада»	2. «Колыбельная»
3. «Трепак»	3. «Серенада»
4. «Полководец»	4. «Полководец»



Иллюстрация 1. Обложка серии «Романсы и песни М. Мусоргского», гравированная в 1882 году в издательстве «В. Бессель и К°»

В серию «Сочинения для оркестра М. П. Мусоргского», начатую Бесселем в 1883 году, были включены три издаваемые впервые партитуры — Скерцо, Интермеццо, Марш — с кратким уточнением: «Издание под редакцией Н. А. Римского-Корсакова». О том, что оркестровые опусы также обладают статусом «посмертных», Бессель указал вверху обложки по-французски: *Oeuvres Posthumes de M. Moussorgsky (Иллюстрация 2)*.

Во второй половине 1890-х годов в серии оркестровых сочинений под редакцией Римского-Корсакова начались публикации многочисленных переработок и переоркестровок композиций, которые лишь отчасти принадлежали автору. Произведения «псевдо-Мусоргского» были, по сути, переделками оригинального музыкального материала другими композиторами. Например, такие как «Концертная фантазия “Ночь на Лысой горе”», «Оркестровая сюита “Картинки с выставки”», «Интродукция и Полонез из оперы “Борис Годунов”». Подобные «новейшие» издания оказались популярными и стали коммерчески весьма успешными.

В оглавлении на обложке (*Иллюстрация 3*) партитуры Скерцо и Интермеццо стали писаться латиницей: № 1. *Scherzo. (B-dur)*, 2. *Intermezzo. (H-moll)*. Следующая пьеса — № 3. *Marche turque. (As-dur)* — поменяла свое название. Из «Марша» в издании 1883 года она превратилась в «Турецкий марш» с явной отсылкой то ли к «Турецкому маршу» из музыки к драме «Афинские развалины» Л. ван Бетховена, то ли к *Rondo alla turca* из клавирной сонаты KV 331 В. А. Моцарта. Добавились два оркестровых номера из оперы «Хованщина»: № 7 (*Introduction de l'opéra Chowantchina*) и № 9 (*Entr'acte de l'opéra Chowantchina*), инструментованные Римским-Корсаковым. Отметим, что эти опусы не рассматривались Мусоргским в качестве отдельных концертных пьес. Что уж говорить об оркестровой сюите из «Хованщины», каковой не существовало вовсе, но которая предлагалась Бесселем под номером 10: *Suite: Introduction, Entr'acte et Danses persanes de l'opéra Chowantchina*.

Заголовок № 8. *Tableaux musicaux. Suite* вводил всех в заблуждение, поскольку такого оркестрового сочинения у Мусоргского нет. На самом деле Бессель издал восемь номеров из фортепианного цикла «Картинки с выставки» в оркестровке Михаила Макарьевича Тушмалова (1861–1896), скрипача и композитора, ученика Римского-Корсакова. Степень участия учителя в партитуре пока остается невыясненной.

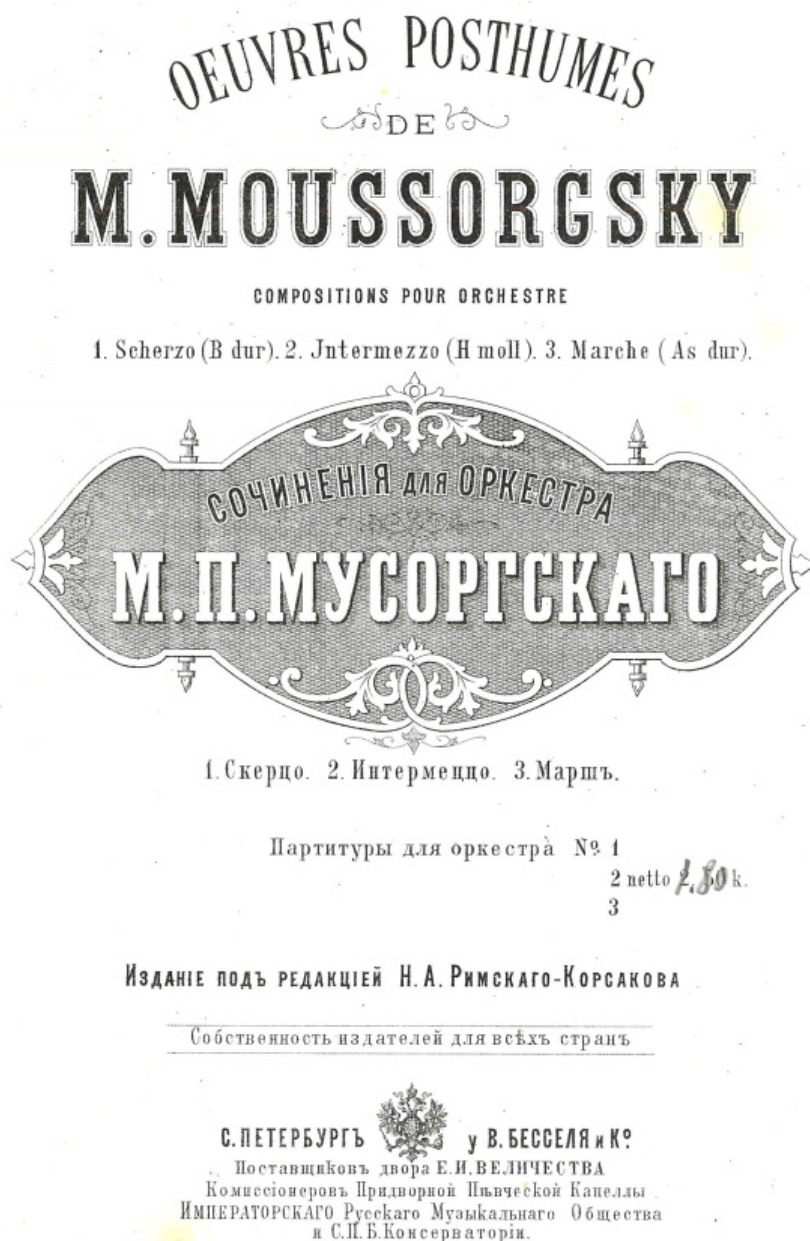


Иллюстрация 2. Обложка серии «Сочинения для оркестра М. Мусоргского», гравированная в 1883 году в издательстве «В. Бессель и К^о»

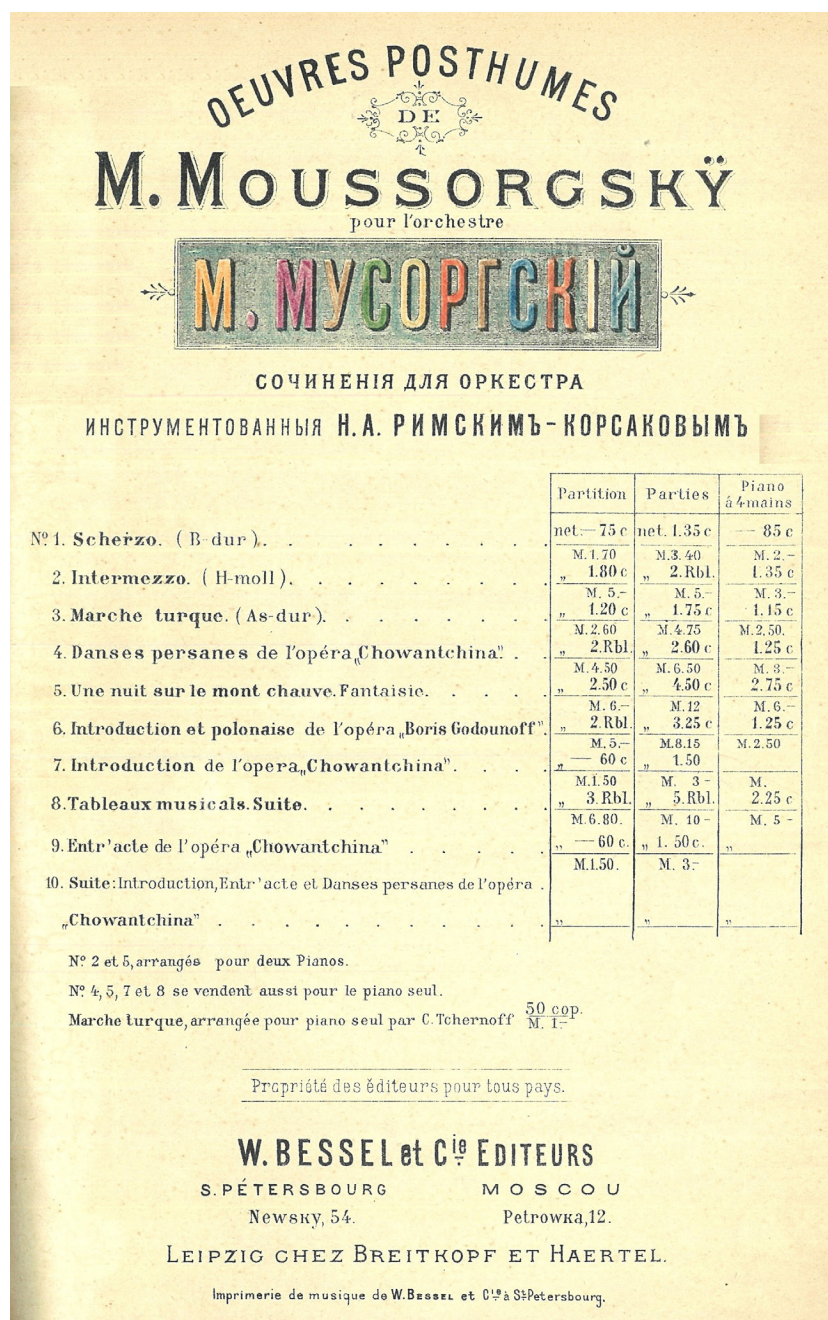


Иллюстрация 3. Обложка серии «М. Мусоргский. Сочинения для оркестра, инструментованные Н. А. Римским-Корсаковым», гравированная в конце 1890-х годов в издательстве «В. Бессель и К^о»

Со второй половины 1890-х годов Бессель начинает добавлять на титульный лист указание на лейпцигскую типографию старейшего немецкого издательства Брайткопф и Гертель (*Breitkopf & Härtel*). По сведениям Феликса Эрнестовича Пуртова, он установил «комиссионерские отношения с рядом ведущих европейских фирм. В 1888 году было подписано соответствующее соглашение с *Breitkopf & Härtel* (Лейпциг) и *Adolph Fürstner* (Берлин)» [8, с. 473]. В 1902 году оперы «Борис Годунов» и «Хованщина», оркестровые сочинения, фортепианный цикл «Картинки с выставки» и вокальный цикл «Детская» были включены в каталог *Breitkopf & Härtel* и стали распространяться в европейских странах и США¹⁸.

*Издания вокальных циклов Мусоргского
в редакции Римского-Корсакова в 1900–1908 годах*

Серия вокальных сочинений в начале XX века расширялась и активно пополнялась новыми выпусками в том числе и в связи с выходом издательства Бесселя на европейский рынок. В 1900 году цикл «Детская» (из семи номеров) был заново отдан в гравировку, проставлено новое цензурное разрешение — 5 июля 1900 года¹⁹. Нотный текст набирался более свободно по сравнению с прижизненным изданием, однако характерная рамка и виньетки при оформлении каждой страницы сохранены. В вербальном тексте исправлена пунктуация, названия каждого номера печатались по-русски и по-французски, в подтекстовке добавлена строка и распевы на французском языке (*Иллюстрация 4*).

Обложка для «Детской», рисунок которой еще в 1872 году сделал художник Илья Ефимович Репин, была несколько изменена, на ней появилось дополнительное указание на переводчика: *Paroles françaises de Michel Delines* / «Французские тексты песен Мишеля Делиня» — литератора, публициста и переводчика Михаила Осиповича Ашкинази (1851–1914), работавшего под псевдонимом Michel Delines. Указание на автора музыки выгравировано на французский манер: *Musique de M. Moussorgsky* (*Иллюстрация 5*).

¹⁸ Verzeichnis des Musikalienverlages von *Breitkopf & Härtel* in Leipzig. Vollständig bis Ende 1902. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902. Pp. 704–705.

¹⁹ *Moussorgsky M. Enfantines: Sept mélodies piano et chant / musique et poesie de M. Moussorgsky*. St. Petersburg: W. Bessel & Cie, ценз. 1900. [Dépôt unique pour la France et la Belgique chez E. Frommont à Paris (Rue d'Anjou, 40)]. Распространение музыки русских композиторов за рубежом в последние десятилетия XIX века содействовало утверждению авторитета издательств [9].

0 48

пальцамъ такъ больно, мама. Ма-ма! вотъ въ самыхъ кончикахъ, вотъ тутъ, такъ
Oh, que j'ai mal et que je souffre! I - ci, les ongles me font si mal;

ad libit. parlando

но-етъ, но-етъ такъ.... Нѣтъ! ка-ковъ коготъ, ма-ма....
ils me brûlent, oh! Mais, ce chat, quel brigand, ma-man,

Vivo.

a?
dis!

f *p* *f* *f*

0 135 b Лит. В. Вессель и К. Тронцу. № 24.

Дозв. Ценз. С. п. б. 5 Июля 1900 г.

Иллюстрация 4. Последняя страница «Детской» с датой разрешения цензора

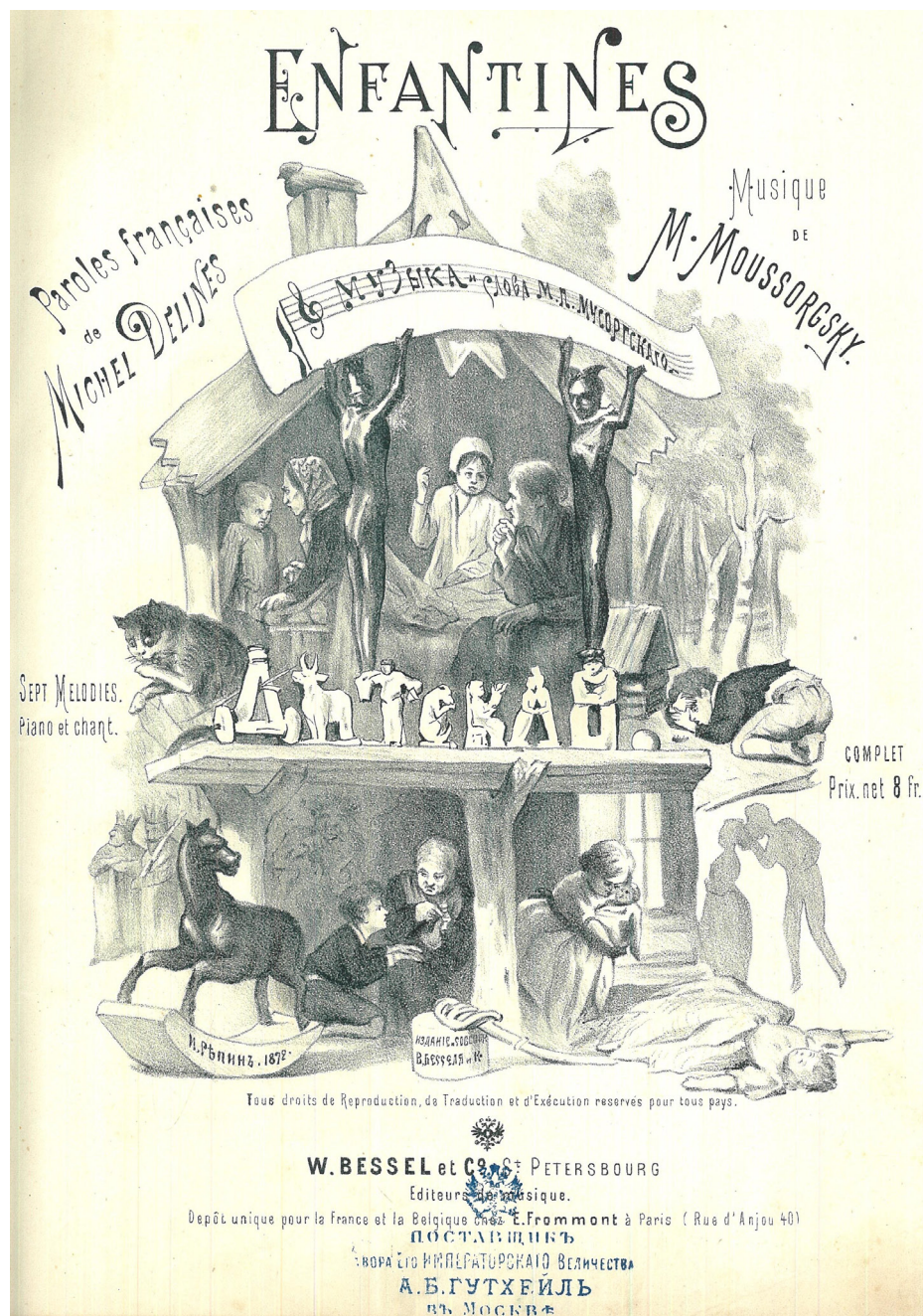


Иллюстрация 5. Обложка вокального цикла М. П. Мусоргского «Детская» с французским текстом, подготовленная для продаж во Франции и Бельгии. Вверху слева указание на переводчика: «Paroles françaises de Michel Delines»

В издании 1900 года вокальный цикл появился под новым заголовком на французском языке — *Enfantines* — показывающем значительную вольность издателя. Дело в том, что авторское название «Детская», очевидно, подразумевало особую комнату, в которой по большей части и происходило действие пяти песен. В этом случае точным переводом было бы французское *chambre des enfants*. Но прилагательное во множественном числе *Enfantines* (Детские) можно понять и как «детские песни», и как «детская музыка», и как «детская тетрадь». Именно эти не самые точные значения передаются титулом *Enfantines*. В публикации отсутствовало имя редактора. Римский-Корсаков не был указан на обложке, не упомянут на титульных страницах песен «Поехал на палочке» и «Кот Матрос», нотный текст которых был подготовлен к изданию именно им.

Следующая этапная бесселевская публикация вокальных сочинений Мусоргского относится к 1908 году. Она была рассчитана не только на русских и французских, но и на немецких музыкантов. Серия имела только французский заголовок: M. Moussorgsky. Oeuvres vocales. Mélodies et Scènes lyriques a une voix avec accompagnement de piano. Nouvelle édition. Rédigés par N. Rimsky-Korsakow / «М. Мусоргский. Вокальные сочинения. Романсы и оперные сцены для голоса в сопровождении фортепиано. Новое издание. Редакция Н. Римского-Корсакова» (Иллюстрация 6).

Общее количество вокальных опусов оставлено без изменений — 21 романс и 3 вокальных цикла, как и в публикации 1882 года. Французский глагол *rédiger*, примененный Бесселем для описания характера работы Римского-Корсакова, не имеет точного и однозначного перевода на русский язык. В зависимости от контекста он понимается и как «редактировать», и как «составлять», что, быть может, было сделано специально с целью самой общей характеристики труда Николая Андреевича либо из-за обозначения каких-то юридических тонкостей, связанных с авторским правом.

Редакторские и издательские новации публикации 1908 года, выполненной в кооперации российской и немецкой фирм, предназначенной для европейских и американских музыкантов, заключались в следующем:

- сделана новая гравировка нотных досок;
- Римский-Корсаков откорректировал все входящие в это издание вокальные сочинения Мусоргского, а не только посмертные;
- титульная страница издания с перечислением вокальных сочинений Мусоргского, изданных Бесселем, существует только на французском языке;

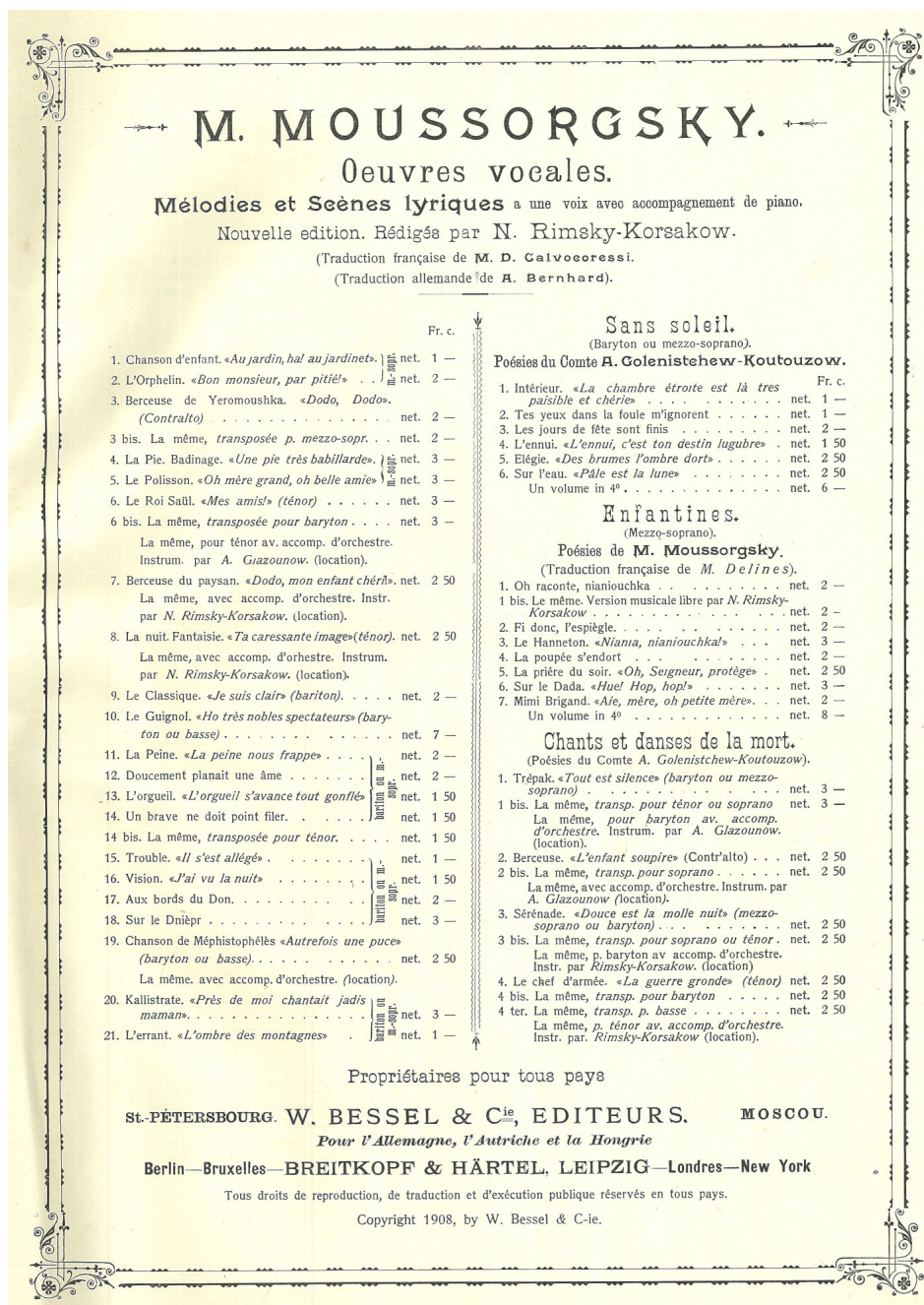


Иллюстрация 6. М. Moussorgsky. Oeuvres vocales. Mélodies et Scènes lyriques à une voix avec accompagnement de piano. Nouvelle édition. Rédigées par N. Rimsky-Korsakow. Обложка издания 1908 года

- название каждой песни и автор слов даются на трех языках — французском, немецком и русском;
- словесные тексты гравированы также на трех языках: французском (верхняя строка), немецком (средняя строка) и русском (нижняя строка). Большинство французских переводов были специально сделаны для этого издания Мишелем-Димитри Кальвокоресси²⁰, только в «Детской» оставлены уже имевшиеся в предыдущей публикации тексты Делиня. Немецкие переводы принадлежат музыковеду, композитору Августу Рудольфовичу Бернгарду²¹.

Римский-Корсаков дополнительно расширил «Детскую». К песне «С няней» он добавил вариант “1bis”, сочинив, по его определению, «свободный музыкальный пересказ» романса еще в 1897, но до 1908 года не публиковавшийся. Для «Песен и плясок смерти» Римский-Корсаков создал, либо по собственной инициативе, либо по предложению Бесселя, несколько транспонированных версий каждого номера, предназначенных для разных типов вокальных голосов. Дополнительные варианты обозначены латинскими порядковыми числительными: “bis” (второй) и “ter” (третий). Мусоргский не указал, для какого голоса (сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас) предназначен каждый романс, но, судя по диапазонам вокальных партий, он не рассчитывал на исполнение цикла одним певцом или певицей от начала и до конца. С дополнением Римского-Корсакова появилась возможность исполнять одним артистом или артисткой всего цикла целиком. Варианты указаны на обложке издания. Например, для «Трепака»: № 1 — для среднего голоса (баритона или меццо-сопрано), № 1bis — для высокого голоса (тенора или сопрано), № 1ter — для низкого голоса (баса или контральто).

Известно, что Римский-Корсаков держал в руках бесселевское издание приблизительно за месяц до своей кончины 8 (21) июня 1908 года, о чем свидетельствует дневниковая запись Василия Васильевича Ястребцева 6 мая 1908 года: «Сидя часть визита у Римских-Корсаковых в кабинете, я просматривал новое издание романсов Мусоргского (с французским текстом), причем увидел, что романс с няней из “Детской” имелся в двух

²⁰ Кальвокоресси Мишель-Димитри (1877–1944) — франко-британский музыкальный критик, музыковед, переводчик.

²¹ Бернгард Август Рудольфович (1852–1908) — российский музыковед-теоретик, переводчик, композитор и педагог. Директор Санкт-Петербургской консерватории в 1897–1905 гг.

редакциях: в оригинальном своем виде и под тем же номером с пометкой “bis” в свободном музыкальном изложении Римского-Корсакова»²².

Публикация 1908 года стала итоговой, наиболее полной и выверенной как для самого Римского-Корсакова, так и для нотопечатни Бесселя.

В. В. Бессель скончался в 1907 году. После его смерти дела издательства перешли младшему брату Ивану и двум сыновьям — Василию и Александру [10]. В 1917 году они эмигрировали в Белград, затем перебрались в Лондон, а позднее в Париж. Пуртов приводит сведения о наличии в Саксонском государственном архиве в Лейпциге шести томов неопубликованной переписки двух нотных издательств — «В. Бессель и К^о» и *Breitkopf & Härtel*, «охватывающие период с 1910 по декабрь 1935 года. Первые полтора тома посвящены деловым контактам двух издательств до декабря 1913 года. В них затрагиваются вопросы публикации произведений русских композиторов, защиты авторских прав издательства на их сочинения, постановки оперных произведений Мусоргского и Римского-Корсакова в Европе и США, получения доли прибыли за исполнение опер от различных театров» [8, с. 473–474].

В настоящее время немецкое издательство *Breitkopf & Härtel* на своем сайте предлагает к продаже нотные выпуски сочинений Мусоргского в редакции Римского-Корсакова. Из оркестровых опусов рекламируются партитуры Скерцо *B-dur*²³ и «Ночь на Лысой горе» в аранжировке Римского-Корсакова (“arranged by Nikolaj Rimskij-Korsakow”)²⁴ (Иллюстрация 7).

В отечественном сегменте рынка нотных публикаций крупнейших фирм — «Музыка», «Композитор», «Композитор • Санкт-Петербург», «МРІ • Авто Граф» — отсутствуют объявления о продаже сочинений Мусоргского в редакции Римского-Корсакова. Однако многочисленные издания «Бессель и К^о» в достаточном количестве и хорошем состоянии хранятся в библиотечных фондах — «Отделе нотных изданий и звукозаписей»

²² [Ястребцев В. В.] Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. Т. 2: 1898–1908. С. 515.

²³ Mussorgskij: Scherzo in B $\flat$ major // Breitkopf & Härtel. URL: <https://www.breitkopf.com/work/4871/scherzo-in-bb-major> (дата обращения: 06.08.2025).

²⁴ Mussorgskij: A Night on the Bare Mountain // Breitkopf & Härtel. URL: <https://www.breitkopf.com/work/4863/a-night-on-the-bare-mountain> (дата обращения: 06.08.2025).

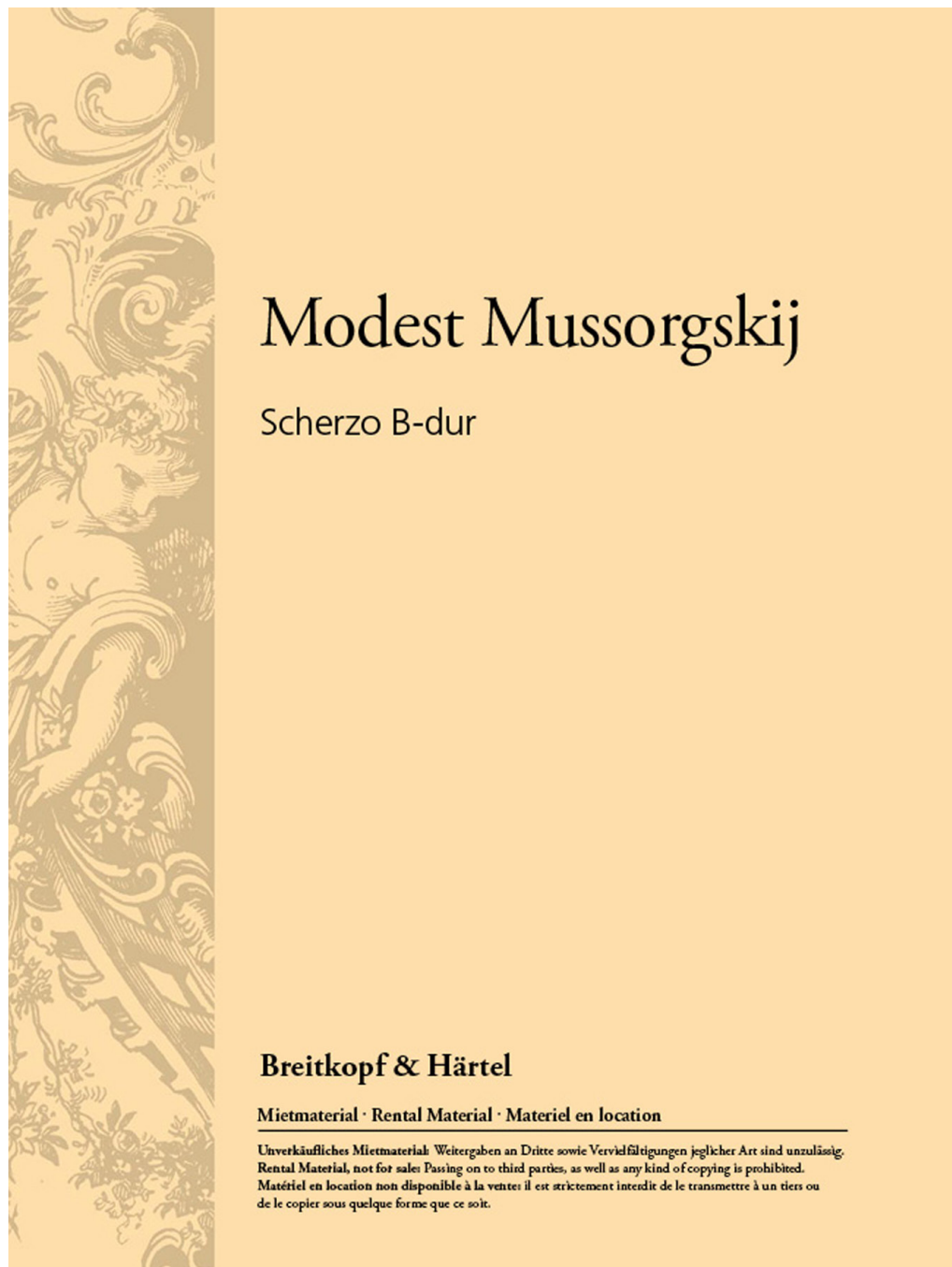


Иллюстрация 7. Modest Mussorgskij. *Scherzo in B major* arranged by Nikolaj Rimskij-Korsakow [orchestra score] на сайте издательства *Breitkopf & Härtel*

Российской государственной библиотеки (Москва) и «Отделе нотных изданий и музыкальных звукозаписей» Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

Заключение

Хорошо известно, что широкий круг исполнителей и слушателей России, Европы и Америки впервые познакомился с сочинениями Мусоргского не в оригинальном виде, а в творческих редакциях Римского-Корсакова. Симфонические опусы и вокальные циклы более 40 лет (1882–1928) бытовали в концертной практике только в переработках Римского-Корсакова [11].

Однако с момента издания Павлом Александровичем Ламмом²⁵ авторских версий вокальных сочинений в рамках Полного собрания сочинений Мусоргского (1927–1939) интерес к обработкам Римского-Корсакова постепенно снижается, они реже звучат с концертной эстрады. Подобно тому, как на рубеже 1920–1930-х годов музыканты открывали для себя забытые или вовсе не известные авторские версии Мусоргского, в наши дни нуждаются в открытии вокальные редакции Римского-Корсакова [12].

Академическая публикация оркестровых сочинений и вокальных опусов Мусоргского в творческом пересочинении Римского-Корсакова, текстологически выверенная по сохранившимся рукописным материалам и бесселевским изданиям, будет осуществлена в рамках научно-издательского проекта Государственного института искусствознания — Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского. Редакции Римского-Корсакова — великого музыканта и выдающегося практика — наряду с авторскими, станут доступны для изучения и исполнения профессиональными музыкантами, педагогами, студентами и любителями музыки.

Список литературы

1. Скуратовский В. И. Н. А. Римский-Корсакова как редактор // Келдышевские чтения — 2005. К 60-летию Е. М. Левашева. Множественность научных концепций в музыкознании: сборник статей. М.: Композитор, 2009. С. 211–224.

²⁵ Ламм Павел Александрович (1882–1951) — музыковед, пианист, источниковед, текстолог, главный научный редактор Полного собрания сочинений М. П. Мусоргского (1927–1939), которое не было завершено.

2. Левашев Е. М. Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // Наследие М. П. Мусоргского: сборник материалов к выпуску Полного академического собрания сочинений в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 24–62.

3. Тетерина Н. И., Левашев Е. М. В редакции Римского-Корсакова // Советская музыка. 1994. № 2. С. 64–74.

4. Скуратовская М. В. Учебник «Основы оркестровки» и три исторические оперы Н. А. Римского-Корсакова // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 2. С. 120–141.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-120-141>

5. Рахманова М. П. Два эпизода: Морской корпус и Александроневская Лавра // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 74–95.

6. Горячих В. В. «Хованщина» М. П. Мусоргского и ее редакция Н. А. Римского-Корсакова: наблюдения над рукописями // Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. С. 352–377.

7. Воронец А. А., Федина А. С. Значение деятельности Д. В. Стасова в сфере защиты прав композиторов // Юридическая наука: история и современность. 2019. № 9. С. 90–96.

8. Пуртов Ф. Э. Музыкальное издательство «В. Бессель и Ко» в годы эмиграции: 1917–1935 (по материалам Саксонского государственного архива Лейпцига) // Художественная культура русского зарубежья: 1917–1939: сборник статей / отв. ред. Г. И. Вздорнов; редкол.: М. А. Бусев, В. В. Иванов, Г. Г. Пospelов и др. М.: Индрик, 2008. С. 473–480.

9. Радзецкая О. В. Каталоги и прейскуранты нотоиздательской фирмы «Юлий Генрих Циммерман»: организация, рекламные механизмы, ассортимент (из фондов Российской государственной библиотеки) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 84–99. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.084-099>

10. Гаврилина О. Н. Василий и Иван Бессель: издатели и общественные деятели // Коломенские чтения. 2021: Петербургская печать. Издатели и издательства. СПб.: РОССИКА «Лики», 2022. С. 38–47.

11. Александрова В. А. История изучения наследия М. П. Мусоргского в авторских версиях: конец XIX — первая треть XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Государственный институт искусствознания. М., 2022.

12. Александрова В. А. Г. Ф. Редлих о «Песнях и плясках смерти» М. П. Мусоргского: к истории международных музыкально-издательских контактов первой трети XX века // Художественная культура. 2024. № 2. С. 340–377. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-340-377>

References

1. Skuratovskiy, V. I. (2009). N. A. Rimskij-Korsakov kak redaktor [N. A. Rimsky-Korsakov as an Editor]. In *Keldyshevskie chteniya – 2005. K 60-letiyu E. M. Levasheva. Mnozhestvennost' nauchnykh kontseptsij v muzykoznanii* [Keldysh Readings – 2005. To the 60th Anniversary of E. M. Levashev. Plurality of Scientific Concepts in Musicology] (pp. 211–224). Kompozitor. (In Russ.).

2. Levashev, E. M. (1989). Zhizn' tvorcheskogo naslediya Musorgskogo i zadachi sovremennogo akademicheskogo izdaniya [The Life of Musorgsky's Creative Heritage and the Tasks of the Present Critical Edition]. In E. M. Levashev (Ed.), *Nasledie M. P. Musorgskogo* [Modest Musorgsky's Heritage] (pp. 24–62). Muzyka. (In Russ.).

3. Teterina, N. I., & Levashev, E. M. (1994). V redaktsii Rimskogo-Korsakova [In Rimsky-Korsakov's Edition]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], (2), 64–74. (In Russ.).

4. Skuratovskaya, M. V. (2022). Rimsky-Korsakov: Principles of Orchestration and Three Operas on Historical Subjects. *Contemporary Musicology*, (2), 120–141. (In Russ.).
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-2-120-141>

5. Rakhmanova, M. P. (2015). Two Episodes: The Marine Academy and the Aleksander Nevsky Lavra. *Art of Music. Theory and History*, (13), 74–95. (In Russ.).

6. Goryachikh, V. V. (2005). “Khovanshchina” M. P. Musorgskogo i ee redaktsiya N. A. Rimskogo-Korsakova: nablyudeniya nad rukopisyami [“Khovanshchina” by M. Musorgsky and its Edition by N. Rimsky-Korsakov: Observing the Manuscripts]. In E. A. Ruch'evskaya, “Hovanshchina” *Musorgskogo kak khudozhestvennyy fenomen. K probleme poetiki zhanra*

[“*Khovanshchina*” by Musorgsky as an Artistic Phenomenon. On the Problem of Genre’s Poetic] (pp. 352–377). Kompozitor • Sankt-Peterburg. (In Russ.)

7. Voronets, A. A., & Fedina, A. S. (2019). The Value of the Activity of D. V. Stasov in the Field of Protection of the Rights of Composers. *Legal Science: History and the Presence*, (9), 90–96. (In Russ.).

8. Purtoy, F. E. (2008). Muzykal’noe izdatel’stvo “V. Bessel’ i K^o” v gody emigratsii: 1917–1935 (po materialam Saksonskogo gosudarstvennogo arkhiva Lejptsiga) [Musical Publishing House “W. Bessel and C^o.” in the Years of Emigration: 1917–1935 (on the Materials of the Saxon State Archive of Leipzig)]. In G. I. Vzdornov, M. A. Busev, V. V. Ivanov, & G. G. Pospelov (Eds.), *Khudozhestvennaya kul’tura russkogo zarubezh’ya: 1917–1939* [Artistic Culture of the Russian Émigrés: 1917–1939] (pp. 473–480). Indrik. (In Russ.).

9. Radzetskaya, O. V. (2024). Catalogues and Price Lists of the Music Publishing Company “Julius Heinrich Zimmerman”: Organization, Advertising Mechanisms and Trade Assortment (from the Collections of the Russian State Library). *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship* (2), 84–99. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.084-099>

10. Gavrilina, O. N. (2022). Vasilij i Ivan Bessel: izdateli i obshchestvennye deyateli [Vasily and Ivan Bessel: Publishers and Public Figures]. In *Kolomenskie chteniya. 2021: Peterburgskaya pechat’. Izdateli i izdatel’stva* [Kolomna Readings. 2021: St. Petersburg Press. Publishers and Publishing Houses] (pp. 38–47). Liki Rossii. (In Russ.).

11. Aleksandrova, V. A. (2022) *Istoriya izucheniya naslediya M. P. Musorgskogo v avtorskikh versiyakh: konets XIX — pervaya tret’ XX veka* [The History of Studying the Authorial Versions of Modest Musorgsky’s Œuvre: The Late 19th and First Third of the 20th Century]: [Unpublished doctoral dissertation]. State Institute for Art Studies. (In Russ.).

12. Aleksandrova, V. A. (2024). H. F. Redlich on M. P. Musorgsky’s *Songs and Dances of Death*: To the History of the International Music Publishing Contacts in the First Third of the 20th Century. *Khudozhestvennaya kul’tura* [Art & Culture Studies], (2), 340–377. (In Russ.). <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-340-377>

Сведения об авторах:

Тетерина Н. И. — кандидат искусствоведения, заведующая сектором академических музыкальных изданий.

Александрова В. А. — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий.

Левашев И. Е. — научный сотрудник, сектор академических музыкальных изданий.

Information about the authors:

Nadezhda I. Teterina — Cand. Sci. (Art Studies), Head of the Academic Music Publishing Department.

Vasilisa A. Aleksandrova — Cand. Sci. (Art Studies), Senior Researcher, Academic Music Publishing Department.

Ivan E. Levashev — Researcher, Academic Music Publishing Department.

Статья поступила в редакцию 19.06.2025; The article was submitted 19.06.2025;
одобрена после рецензирования 08.08.2025; approved after reviewing 08.08.2025;
принята к публикации 19.08.2025. accepted for publication 19.08.2025.

*История музыки
в письмах и документах*

Научная статья

UDC 78.071.1

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-090-114>

EDN CRVWU



**С. В. Рахманинов и Франция:
1920–1930-е годы**

Вера Борисовна Валькова^{1 2}

¹Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ v.valkova@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

²Государственный институт искусствознания



Аннотация. Рахманинов-пианист выступал во Франции гораздо реже, чем во многих других странах. Причины этого представляют несомненный интерес для историко-биографического исследования. Отношение парижан к его творческой личности отличалось неоднозначностью. Русские эмигрантские издания регулярно публиковали восторженные отклики на концерты соотечественника, в то время как франкоязычная пресса уделяла ему несравненно меньше внимания, многое не принимая в его искусстве.

Лирико-драматическая линия русской музыки (П. И. Чайковский и С. В. Рахманинов) явно не нашла достойного отклика у парижан. Стереотипы французского восприятия в 1920–1930-е годы ярко проявились в газетных описаниях внешности и игры Рахманинова, при этом вне сомнений оставались его феноменальное мастерство и мощная артистическая индивидуальность. Однако рахманиновские трактовки известных и любимых произведений часто вызывали решительные протесты: критики отмечали «рациональность» и «сухость» в исполнении романтической музыки. Дискуссия об исполнительской манере позднего Рахманинова продолжается и в наше время. Итогом всех наблюдений становится вывод о том, что Рахманинова не привлекала шумная и «суетная» атмосфера парижской жизни и отраженное в отзывах прессы преувеличение немусыкальных критериев оценки и восприятия его творчества.

Ключевые слова: Рахманинов-пианист, русская музыка, Франция, парижская пресса, русская эмиграция, русские эмигрантские издания

Благодарности: Автор приносит глубокую благодарность сотрудникам Российского национального музея музыки, сотрудникам сектора истории музыки Государственного института искусствознания, а также лично Кинану Рисору (Keenan Reesor, США) за помощь в работе над статьей.

Для цитирования: Валькова В. Б. С. В. Рахманинов и Франция: 1920–1930-е годы // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 3. С. 90–114. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-090-114>

*History of Music
in Letters and Documents*

Original article

**Rachmaninoff and France:
1920s–30s**

Vera B. Val'kova^{1 2}

¹Gnesin Russian Academy of Music
Moscow, Russian Federation,

✉ v.valkova@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

²State Institute for Art Studies

Abstract. As a concert pianist, Rachmaninoff performed in France notably less frequently than in many other countries. The reasons for this are of undoubted interest for historical and biographical research. The attitude of Parisians towards his creative personality was ambiguous: while enthusiastic reviews of their compatriot's concerts regularly appeared in the Russian émigré press, French-language critics paid him much less attention. The lyrical and dramatic line of Russian music (Tchaikovsky and Rachmaninoff) did not find a favourable response among Parisians. And although Rachmaninoff's phenomenal skill and powerful artistic individuality remained beyond doubt, the stereotypes of French perception in the 1920s and 1930s were clearly evident in the published descriptions of his appearance and playing.

However, Rachmaninoff's interpretations of famous and beloved works frequently provoked strong protests: in particular, critics noted the "rationality" and "dryness" in the performance of romantic music. The discussion about the performance style of Rachmaninoff's late years continues to this day. The general impression is formed that Rachmaninoff was not attracted by the noisy and "bustling" atmosphere of Parisian life and the exaggerated recourse to extra-musical criteria for evaluating and perceiving his work as reflected in the press reviews.

Keywords: Rachmaninoff the pianist, Russian music, France, Parisian press, Russian emigration, Russian émigré press

Acknowledgments: The author expresses deep gratitude to the staff of the Russian National Museum of Music, the staff of the Music History sector of the State Institute for Art Studies, and personally to Keenan Reesor (USA) for their assistance in working on this article.

For citation: Val'kova, V. B. (2025). Rachmaninoff and France: 1920–30s. *Contemporary Musicology*, 9(3), 90–114.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-090-114>

Введение

Гастроли Сергея Васильевича Рахманинова, как правило, оставляли заметный след в музыкальной жизни тех городов и стран, где ему приходилось выступать. Отклики прессы и реакция публики на эти выступления складываются в выразительное свидетельство особенностей восприятия не только искусства самого Рахманинова, но и русской музыки вообще. Через эти отклики мы получаем также возможность судить о многих чертах исполнительской манеры и о творческой эволюции артиста. Естественно, что в каждой стране реакция на концерты Рахманинова обладала своей спецификой, отражая свойства национальной ментальности. Нам уже приходилось обращаться к этой теме в работах, посвященных рецепции творческой личности Рахманинова в США и Британии [1; 2]. Предлагаемая статья — продолжение этого направления исследований на ином национальном материале.

Творческие контакты Рахманинова с Францией отмечены явной парадоксальностью: с одной стороны — безусловный успех и восторженная любовь слушателей (особенно русских эмигрантов), с другой — весьма скромное место, которое занимала Франция в концертном графике знаменитого музыканта. На этот парадокс впервые обратил внимание Стюарт Кемпбелл в статье «Русский Париж Сергея Рахманинова», опубликованной в 2021 году [3]. Продолжая наблюдения Кемпбелла, интересно более подробно рассмотреть эту коллизию.

Французский казус Рахманинова

Действительно, Рахманинов приезжал с концертами во Францию нечасто. Его европейские гастроли в годы эмиграции (после переезда в США) начались в 1924 году с выступления в Англии (в Борнмуте 2 октября 1924 года). Играть в Париже он явно не спешил — первый его сольный концерт там состоялся 2 декабря 1928 года. По подсчетам автора статьи, с 1928 по 1939 год Рахманинов дал 17 концертов в стране, из них 13 — в Париже (включая 11 сольных и два с оркестром) и четыре концерта в других городах: в Страсбурге (13 февраля 1936 года), в Ницце (22 февраля 1938 года), в Каннах (20 и 22 февраля 1938 года).

Эти данные, конечно, не сопоставимы с количеством выступлений в США, где он давал десятки концертов в год. Однако и в Европе Рахманинов, судя по всему, охотнее гастролировал в других странах — чаще всего в Англии: с 1924 по 1938 год он побывал там с концертами 88 раз, из них в Лондоне дал 22 концерта. Видное место в гастрольной «географии» музыканта занимают Германия и Австрия, однако после того как в первой в 1933 году к власти пришли национал-социалисты, а во второй усилилось их влияние, посещения этих стран он избегал.

Рахманинов-пианист неизменно встречал горячий прием парижской публики, подавляющую часть которой составляли русские эмигранты. Такое отношение определялось не только мощным воздействием его искусства, но и щедрой помощью, которую он оказывал своим соотечественникам. Благотворительная деятельность Рахманинова во Франции в наше время достаточно полно отражена в специальных исследованиях¹. Именно в этой стране с особым размахом и эмоциональным накалом отмечался в 1933 году шестидесятилетний юбилей композитора. В русских парижских газетах (таких как «Россия и славянство», «Последние новости») были опубликованы приветственные письма, 7 мая 1933 года в зале «Очага русской музыки»² состоялось чествование юбиляра.

¹ Зверева С. Г. Благотворительная деятельность Сергея Рахманинова в отношении Русской Православной Церкви // С. В. Рахманинов — национальная память России: материалы IV Международной научно-практической конференции. 26–28 мая 2008 г. Тамбов: Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка», ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 23–33; Кузнецова Е. М. Благотворительная деятельность С. В. Рахманинова в эмиграции: штрихи к портрету композитора // Научный вестник Московской консерватории. 2014. Т. 5, вып. 2. С. 203–214; Рисор К. А. Рахманинов как русский эмигрант: человек, музыка, рецепция, 1918–1940 (перевод В. Б. Вальковой) // Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2023. С. 355–364.

² «Очаг русской музыки» — музыкальный клуб, созданный в 1933 году и предназначенный для повседневных нужд русских музыкальных деятелей, находящихся в Париже. Параллельно в стенах клуба действовали Русское музыкальное общество и Консерватория, которые разделяли с «Очагом» расходы на аренду помещения (извещение об открытии «Очага» было помещено в газете «Возрождение» за 25 апреля 1933 года, вып. 8, № 2884).

Торжеству предшествовал прошедший с огромным успехом 5 марта в зале Плейель благотворительный концерт, весь сбор от которого, в соответствии с газетными объявлениями, был передан «на помощь и поддержку русской нуждающейся эмиграции, в том числе и учащейся эмигрантской молодежи»³.

Как частное лицо Рахманинов часто бывал в Париже, с которым его многое связывало — там обосновались обе его дочери, там ему было удобно поддерживать деловые отношения с Русским музыкальным издательством. В Париже он открыл, по его собственному определению, «издательское дело» под названием ТАИР, соединившим имена его дочерей Татьяны и Ирины. С 1925 по 1932 год каждое лето Рахманиновы проводили во Франции — в Ницце, в Каннах, в Виллер-сюр-Мер, в живописных окрестностях Парижа на съемных дачах в Корбевиле и Клерфонтене, куда собирались многочисленные родственники из Парижа и Дрездена. Из этих предместий удобно было наведываться в Париж для деловых встреч и посещений разных художественных событий, которыми славилась французская столица. Однако, судя по письмам композитора, жизнь вблизи Парижа имела для него не только привлекательные стороны. Он редко бывал в восторге от театров и концертов, часто жаловался на «рассеянный образ жизни» дочерей, в который оказывался поневоле вовлечен, на шум и суету Парижа, куда приходилось часто выезжать:

Моя жизнь в Париже, где я нахожусь уже неделю, очень утомительна, по обыкновению. Я много «сизжу на людях». Много болтаю, недосыпаю, до концерта много играл — в результате усталость и слабость чувствуется больше. <...>

³ Последние новости. 1933. 2 мая. № 4423. Здесь и далее все цитаты из парижской прессы даются по газетным вырезкам, собранным Софией Александровной Сатиной и подаренным ею Библиотеке Конгресса США. Фотокопии некоторых из них были переданы Сатиной Российскому национальному музею музыки в Москве, где и хранятся ныне (РНММ. Ф. 18. № 624, 1566–1571 и другие). Часть использованных в статье газетных публикаций предоставлена автору Кинаном Рисором из его личной коллекции. Все переводы с французского языка выполнены автором статьи.

Утром и днем на автомобиле в поисках дачи (*Pavillon* продан) или даже покупки дачи; затем завтрак, обед, большей частью в ресторанах, какой-нибудь театр и в заключение ночное кабаре, от которого я отказываюсь, но дети присутствуют⁴.

Казалось бы, одной искренней и горячей любви русского Парижа к Рахманинову было достаточно, чтобы он выступал здесь чаще и охотнее. Как справедливо замечает Кемпбелл, «до немецкой оккупации города в 1940 году статус Парижа как столицы “зарубежной России” был вне конкуренции» [3, с. 76]. Несомненно и то, что Париж оставался в межвоенное десятилетие одним из крупнейших центров художественной и музыкальной жизни Европы, весьма притягательным для гастролирующих виртуозов.

К тому времени, когда Рахманинов стал регулярно посещать Париж (с 1925 года), музыкальная жизнь там во многом определялась инициативами выходцев из России — Сергея Павловича Дягилева, Игоря Федоровича Стравинского, Сергея Сергеевича Прокофьева, Петра Петровича Сувчинского и других. В тот же круг входили и французы, члены распавшейся к тому времени «Шестерки» (Артюр Онеггер, Дариус Мийо, Франсис Пуленк, Жермен Тайфер), постоянными были в 1920-е годы и творческие контакты артистами из Советской России — простой перечень громких имен и ярких событий занял бы здесь слишком много места. Важно отметить, что отношение эмигрантов к гостям из СССР было противоречивым, но и весьма заинтересованным. Показательно, что внимание к их творчеству проявлял один из самых влиятельных парижских деятелей — Дягилев, «державший руку на пульсе советской культурной жизни» [4, с. 149].

Все это разноцветье нового русского Парижа не могло не затрагивать и не волновать Рахманинова, но все же оно явно оставалось на периферии его внимания. Он предпочитал держаться от него в стороне, очень сдержанно откликаясь на художественные события «Города огней». Впрочем, эта сдержанность в разной степени отличала также позиции старшего поколения эмигрантов — К. Д. Бальмонта, И. А. Бунина, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, Н. К. Метнера и многих других.

⁴ Письмо к Е. К. и Е. И. Сомовым от 20 марта 1932 // С. В. Рахманинов. Литературное наследие / ред.-сост. З. А. Апетян: в 3 т. 2-е изд. М.: Музыка, 2023. Т. 2. С. 297–298.

Особенно заметна обособленность Рахманинова от круга законодателей парижской музыкальной моды в сравнении с ревнивым интересом к ней молодого Прокофьева (см. об этом: [4, с. 146–163]), эмигрантские маршруты которого в 1920-е годы часто пересекались с рахманиновскими.

Парижские разочарования

Вопреки утверждению Кемпбелла, франкоязычная пресса не создавала «вакуум» вокруг выступлений Рахманинова, однако нужно признать гораздо меньшее внимание к его личности и деятельности в сравнении с русскоязычными эмигрантскими изданиями. Очень заметен и иной тон статей французских журналистов. Их суждения в значительной мере определялись сложившимися к тому времени у парижан вкусовыми предпочтениями, в которых музыка рахманиновского склада не занимала видного места.

Подчеркнуто избирательное отношение к русской музыке проявилось уже во время первого выступления Рахманинова в Париже в 1907 году. Тогда в заключительном концерте дягилевской русской антрепризы 13/26 мая Рахманинов исполнил свой Второй фортепианный концерт и продирижировал кантатой «Весна» (солистом был Шаляпин). Выступление имело у публики успех, однако он не мог соперничать с тем энтузиазмом, с которым парижане принимали произведения композиторов петербургской школы — прежде всего Николая Андреевича Римского-Корсакова и Модеста Петровича Мусоргского. Сложное отношение проявили парижские музыканты и к звучавшей тогда же музыке Петра Ильича Чайковского (была исполнена его увертюра-фантазия «Франческа да Римини»). В своем отчете об этих событиях Николай Дмитриевич Кашкин приводит слова самого Рахманинова:

Для нас, пожалуй, наиболее интересна та относительная враждебность или, по крайней мере, нерасположение, с каким парижане относятся к сочинениям Чайковского. <...> Впрочем, «Франческа да Римини», исполненная под управлением г. Никиша, имела очень большой успех, но скорее в среде публики, нежели в среде парижских музыкантов, ибо даже исполнители оркестра на репетиции прямо смеялись над этим сочинением <...>

Большой успех имела сцена из третьего акта «Бориса Годунова» Мусоргского <...> Наибольшие чествования выпали на долю Н. А. Римского-Корсакова...⁵

О своем выступлении Рахманинов, как сообщает Кашкин, упоминал с разочарованием, признавшись, что он «остался не особенно доволен оркестром “общества концертов Ламурё”, на котором лежала главная задача исполнения»⁶. Очевидно, что тогда творчество «московских лириков», как называл их Борис Владимирович Асафьев, не нашло должного отклика. Позже эти установки были закреплены и усилены успехом Русских балетных сезонов Дягилева, представивших Парижу иное, экзотически-красочное крыло русской музыки.

Оставили свой след во французской культуре и бунтарские заявления композиторов «Шестерки», протестовавших в начале 1920-х годов не только против «немецкого глубокомыслия» и импрессионистских «туманностей», но и против «русских влияний». Жан-Мари Шартон, исследователь творчества Рахманинова, объяснял эти особенности художественной ментальности со ссылкой на книгу французского историка русской музыки Мишеля-Ростислава Гофмана: «Русская музыка для нас слишком часто — это ослепительные декорации, волшебные костюмы, прыгающие танцоры, оргия огней... Притягательность экзотики!.. У нас сложилось ложное эмоциональное восприятие этой музыки»⁷ (цит. по: [5, p. 60]).

Таким образом, к концу 1920-х годов вполне определились и долго сохранялись особенности национального художественного вкуса: внимание к ярким краскам, внешней характерности образов, чуткость к зрительным ассоциациям в музыке.

Нелюбовь парижан к определенной ветви русской музыки стала, по-видимому, неким закрепившимся стереотипом. Неслучайно Прокофьев, всегда чуткий к околмузыкальным слухам, записал в дневнике 27 июля 1925 года:

⁵ Кашкин Н. Д. Русские концерты в Париже (Беседа с С. В. Рахманиновым) // Русское слово. 1907. 24 мая, № 118. С. 4.

⁶ Там же.

⁷ Hofmann M.-R. Un siècle d'opéra russe: (de Glinka à Stravinsky). Paris: Corrêa, cop. 1946. P. 60.

«...Рахманинов выдал дочку за светлейшего князя Волконского и так как князь учится живописи в Париже, то решил провести лето в ненавистной Франции, ненавистной потому, что здесь над его музыкой смеются»⁸. Заметим, кстати, что язвительность тона в данном случае не исключала у Прокофьева искреннего уважения и даже трепетной привязанности. Он оставил в дневнике и другое свидетельство:

1926. <...> 28 января. <...> Сегодня Кусевицкий репетировал еще 3-ю Симфонию Скрябина. Я не понимаю, почему современный Париж, во главе со Стравинским и Дягилевым, ругает Скрябина, считая увлечение им — дурного вкуса модой⁹.

К этому наблюдению можно добавить и явное равнодушие, с которым отнеслись парижские музыканты к выступлению Метнера — он дал два концерта из собственных сочинений в Мёдоне (3 ноября 1927) и в Париже (19 ноября того же года в зале Эрар). О разочаровании, связанном с этими концертами, жена композитора, Анна Михайловна Метнер, сообщала в письме к Сергею Васильевичу и Наталье Александровне Рахманиновым от 26 ноября 1927 года:

...Несмотря на то, что оба вечера прошли очень успешно и разговоров с комплиментами было много, у Коли осталось в результате такое чувство, что из-за этого не стоило терять столько времени <...> Настроение у Коли сделалось очень грустное¹⁰.

Прохладное отношение парижан к искусству Метнера оттеняется восторженным приемом, оказанным ему во время гастролей в Англии в феврале и ноябре 1928 года¹¹, не говоря уже о торжественном чествовании в Москве в 1927 году¹².

⁸ Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933: в 3 ч. Paris: sprkfv, 2002. Ч. 2. С. 345.

⁹ Там же. С. 374.

¹⁰ Метнер Н. К. Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973. С. 366–367.

¹¹ После выступления в Лондоне 6 февраля 1928 года Н. К. Метнер писал брату: «Концерт прошел во всех отношениях блестяще. Такой прием и успех бывает только в России» [там же, с. 373–374].

¹² О концерте 18 февраля в Москве жена композитора, А. М. Метнер, сообщала в письме к Рахманинову: «Шуму было очень много. <...> ему устроили “чествование” и читали приветствие, очень трогательное...» [там же, с. 361].

Как видим, русская музыка композиторов московской школы не была в центре интересов парижской публики, во всяком случае, наиболее авторитетной и «продвинутой» ее части, которую Прокофьев определил как «современный Париж во главе со Стравинским и Дягилевым». Есть основания полагать, что такое положение дел, сложившись к концу 1920-х годов, сохраняло актуальность и в последующее десятилетие.

Разочарование после парижских выступлений было знакомо и Рахманинову. 16 марта 1932 года он писал Елене Константиновне и Евгению Ивановичу Сомовым:

Концерт мой прошел в общем удачно. Сбор — 93 тысячи (не добрал десяти). <...> Нету только самого главного. Я играл нехорошо и очень страдал первые два дня после концерта. Теперь же острота прошла. <...> К своему концерту могу еще добавить, что такой холодной публики, как в этот раз в Париже, я давно не имел, и еще так много и громко кашлявшей. Одно мучение было играть¹³.

Трудно определить, что здесь было причиной, а что следствием — холодность публики или собственное самочувствие артиста во время концерта. Недоволен выступлениями Рахманинова бывал не только он сам. После более раннего концерта, состоявшегося 1 декабря 1929 года, Прокофьев сделал запись в дневнике:

Вечером в этот же день — концерт Рахманинова, очень парадный, заплатили триста франков за два билета. За несколько дней до этого встретил Рахманинова в издательстве. Он вошел с младшей дочкой, согнутый: продуло спину. Старый, вялый. Я старался быть поласковой. Он беседовал довольно охотно... Во время концерта он тоже был не в форме, играл хуже прошлого года. Я все же хотел пойти за кулисы пожать руку, но когда он последним номером сыграл свою новую парафразу на какую-то пошлость Крейслера (да и сама парафраза ординарная), я пришел в такое бешенство, что не пошел за кулисы. Как смеет человек, так импонирующий публике, демонстрировать такую гадость?¹⁴

¹³ Письмо к Е. К. и Е. И. Сомовым от 20 марта 1932 // С. В. Рахманинов. Литературное наследие. Т. 2. С. 197–198.

¹⁴ Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. Ч. 2. С. 738.

Очень возможно, что с таким мнением были порой солидарны все те же представители «современного Парижа».

Если же говорить об оценках композиторского творчества Рахманинова времен французских гастролей, то здесь тоже все было неоднозначно и определялось особенностями концертной жизни, в которой его сочинения занимали довольно скромное место. Важно, что сам композитор нечасто давал французской публике повод проявить свое отношение к его музыке. Собственные крупные произведения он исполнял в Париже всего несколько раз. Это были парижские премьеры его новых сочинений: 27 ноября 1930 года он сыграл Четвертый фортепианный концерт, 16 марта 1932 года — Вариации на тему Корелли, 5 февраля 1936 года — Рапсодию на тему Паганини (в том же концерте прозвучала поэма «Колокола»). Отдельные пьесы, исполнявшиеся в сольных концертах, неизменно получали одобрительные отклики, но все же оказывались заслонены более известными и популярными номерами, среди которых скерцо, ноктюрны, баллады, сонаты Шопена, сочинения Листа и другие.

Второй и Третий фортепианные концерты Рахманинова, ставшие уже к тому времени фаворитами публики в разных странах, были знакомы и парижанам — но не в авторском исполнении. Так, по сведениям из русских газет, в сезоне 1932–1933 годов Второй концерт играли Артур Рубинштейн и Марсель Газель с оркестром Шарля Ламурё, в следующем сезоне он прозвучал дважды — в симфонических концертах Гастона Пуле, в которых солировали Николай Андреевич Орлов и Мария Шассэн¹⁵. 16 ноября 1932 года Владимир Горовиц исполнил Третий концерт с Парижским симфоническим оркестром под управлением Альфреда Корто¹⁶. Пока не удалось найти отклики франкоязычных газет на эти события. Скорее всего, во Франции реакция на них была достаточно сдержанной.

¹⁵ Имя пианистки Марии Шассэн упомянуто в статье: *Лоллий Л. Рахманинов* // Россия и славянство. 1934. Март. Никаких сведений о ней найти не удалось.

¹⁶ Там же.

Шартон приводит беглый обзор газетных отзывов на концерты (к сожалению, без ссылок на источники) и отмечает, что многие критики, «восхваляя [Рахманинова] как виртуоза, задевают его как композитора» [5, р. 83]. Их вывод таков: «Если мы снисходим до принятия его классичности, то не забываем улыбнуться этому “благозвучию”, намекая, что время приятной для слуха музыки давно прошло» [5, р. 83].

Легендарная Прелюдия

Пожалуй, с уверенностью можно утверждать, что репутация Рахманинова-композитора во Франции заметнее, чем где-либо, определялась невероятной популярностью его Прелюдии *cis-moll*, ставшей некой навязчивой идеей, болезненным пристрастием всех любителей музыки. Критики не упускали случая подчеркнуть это ироническими комментариями. Эмиль Вюйермоз (известный музыковед, автор книг о Клоде Дебюсси и Габриеле Форе) в заметке о первом выступлении Рахманинова-пианиста в Париже писал:

...Эта Прелюдия занимает чрезмерно большое место в европейской музыкальной культуре. У нас среднестатистический француз может услышать ее в любой вечер в кинотеатре, когда на экране появляются трагические моменты, а утром его будят те же суровые аккорды, сотрясающие стены его квартиры под ревнивым наблюдением всех пианистов в его доме¹⁷. (См. *Иллюстрацию 1*).

Другой критик, композитор Рене Дуар, свой газетный отчет начал так: «Знаменитый Рахманинов, автор известной Прелюдии, которую играют — с небрежностью или восхищением — даже на аккордеоне, привел в движение весь русский Париж, собрав полный зал великолепной публики»¹⁸.

Не исключено, что именно такую реакцию на музыку Рахманинова имел в виду Прокофьев в уже приводившемся высказывании из его дневника.

¹⁷ Vuillermoz E. Le Concert Rachmaninoff // [Неизвестная газета, без даты]. Копия из частной коллекции К. Рисора. Речь идет об одном из двух воскресных концертов: 2 декабря 1928 или 1 декабря 1929 (см. *Иллюстрацию 1*).

¹⁸ Doire R. [Концерт Рахманинова 22 ноября 1930 г.] // Record. 1930. 29 novembre.

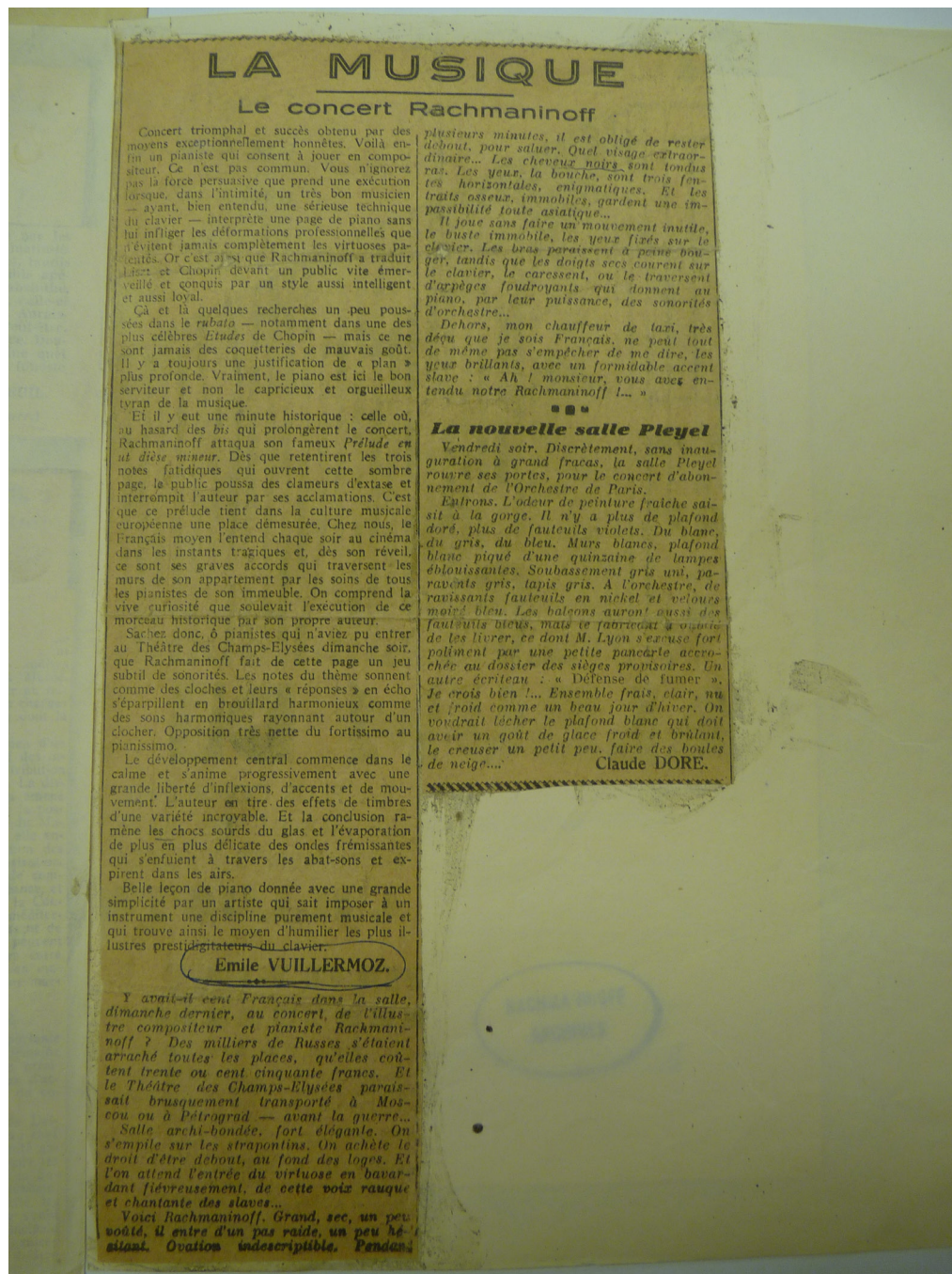


Иллюстрация 1. Vuillermoz E. Le Concert Rachmaninoff // [Неизвестная газета, без даты]. Копия из частной коллекции К. Рисора

При этом нельзя не заметить, что вкусы меломанов часто расходились с оценками парижской музыкальной элиты, а успех Прелюдии ставит под сомнение устоявшееся суждение о том, что французы не любят открытых эмоциональных проявлений в искусстве. Разумеется, достоинства ставшего модным произведения никто всерьез не оспаривал. Как утверждал один из критиков, Прелюдия *cis-moll* «в исполнении автора приобретает впечатляющее величие, не меркнувшее от бесчисленных повторений»¹⁹.

О Рахманинове по-французски

Естественно, что выступления Рахманинова были знаковыми событиями прежде всего для русской диаспоры в Париже. Столь же естественно, что особая «русскость» атмосферы, в которой проходили эти концерты, становилась предметом специального внимания французской прессы.

Один из комментаторов восклицал: «Неужели в прошлое воскресенье на концерте прославленного композитора и пианиста в зале было сто французов?»²⁰ И продолжал: «Тысячи русских расхватывали билеты по любым ценам — по тридцать или по сто пятьдесят франков. И Театр Елисейских Полей вдруг словно перенесся в Москву или Петроград — в довоенное время...»²¹ В завершении своей заметки в качестве доказательства полного «присвоения» Рахманинова русской публикой критик приводит характерный эпизод: «При выходе мой таксист, явно разочарованный тем, что я француз, не может удержать восторга и восклицает с блестящими глазами и восхитительным славянским акцентом: “О, мсьё, вы слышали нашего Рахманинова!”»²²

¹⁹ [Концерт 22 ноября 1930, Salle Pleyel] // L'Excelsior. 1930. 26 novembre.

²⁰ Vuillermoz E. Le Concert Rachmaninoff. См. сноску 17.

²¹ Ibid.

²² Ibid. Намек на попытку «присвоить» Рахманинова со стороны французских музыкальных деятелей можно обнаружить в недавно вышедшей книге Эрвана Барильо и Арно Фриле «Русские судьбы в Париже. Сто лет консерватории имени Рахманинова. 1924–2024». Авторы называют «Вариации на тему Корелли» «единственным французским произведением» Рахманинова, имея в виду тот факт, что Вариации были написаны во время летнего пребывания композитора на даче *Pavillon* в Клерфонтене в 1931 году [6, p. 83].

Рене Бизе, известный писатель и публицист, дружески общавшийся с Максимом Горьким и явно близко к сердцу принимавший судьбы русской эмиграции, акцентирует ту же тему уже в самом названии своей статьи: «Песни изгнанников. Когда русские слушают Рахманинова». Атмосфера концерта описана здесь весьма выразительно:

Антракт. Публика потрясающая. Здесь вся российская эмиграция. От лож, где горностаи общаются с шиншиллами, до последних рядов, где люди одеты, как рабочая беднота, — все это лица из русских романов. Вот с налепленными на бледные щеки черными мушками романтическая героиня Пушкина или Лермонтова; а вот — с широким лицом, с высокими скулами, нарумяненная, в перешитом по моде платье крестьянская девушка из сочинений Коноленко [так!]. Какие-то тургеневские бороды, экзальтированные лица, длинные волосы студентов, мелькнувших когда-то в книгах Арцыбашева, и мало современных женщин, какими мы видим их в наших модных журналах. <...> Вопреки обыкновению, в таких сольных концертах антракт затягивается, так что этот праздник музыки становится еще и праздником дружбы. Здесь мы встречаемся, сходимся в группы, болтаем, целуем руки, поддаемся иллюзии и переживаем волшебные минуты... <...> И вот, тысячи русских слушают человека, воскрешающего для них священные голоса и чудесным образом принесшего из степей колокола утраченной родины²³.

И в дополнение — еще одно наблюдение из парижской прессы: «Вечером, перед концертом Рахманинова славянский народ осаждал вход в зал Плейель и захватил все места. Вот входят взволнованные русские: барыни, покрытые горностаями и бриллиантами или потертыми мехами, мужчины в строгих костюмах или цветастых куртках»²⁴.

Стереотипы французского восприятия русской музыки и русских артистов в 1930-е годы ярко проявились в описаниях внешности и игры Рахманинова. В его облике улавливали и черты загадочного восточного мудреца, степного всадника, лихого казака — словом, всех тех персонажей, которые полюбились парижанам после дягилевских представлений

²³ Bizet R. Chants d'Exilés. Quand les Russes écoutent Rachmaninoff // Intransigeant. Paris. 2 décembre 1928. Название газеты — Intransigeant — переводится как «непримиримый».

²⁴ Le gala Rachmaninoff // Candide. 1930. 27 novembre.

«Половецких плясок», «Петрушки», «Весны священной» и других спектаклей с экзотическими сюжетами. При этом поражает живость воображения критиков, их неповторимая — хочется сказать, чисто французская — чуткость к внешней, пластической стороне события. Музыка в этих отчетах остается совсем немного места.

Вюйермоз в уже цитированной статье дает очень выразительное описание внешности артиста: «Какое необыкновенное лицо... Черные волосы коротко подстрижены. Глаза и рот представляют собой три загадочные горизонтальные щели. И костлявые, неподвижные черты несут в себе типичную азиатскую бесстрастность»²⁵. Бизе выстраивает свои впечатления от концерта в захватывающий сюжет, вполне в духе красочных постановок Русских сезонов:

Три тысячи человек аплодируют, кричат, режут. Артист кланяется, складываясь пополам, то вправо, то влево, то вперед. По-военному строгая дань вежливости отдана. Сергей Рахманинов садится за рояль. Для него это не просто необходимое движение. Это захват позиции. Он устраивается на широком стуле, как наездник в седле, движениями ног проверяя устойчивость положения тела. Он уверен и спокоен; он пробует несколько нот, оглядывается по сторонам, осматривает зал и вдруг начинает играть. Его пальцы из стали. Движения рук гибки и быстры. Этот русский чувствует себя комфортно на своем скакуне, но гонка обещает быть нервной. Она бодро стартовала с Шуманом, ускорила с Шубертом и воодушевилась с Шопеном. Странное впечатление производит среди напряженно затихшей толпы этот рояль, чистый и блестящий, как вороной конь, и этот казак, который ведет его своими могучими руками, и эти резкие удары, после которых рука падает, словно отпуская поводья...²⁶

Далее критик описывает чудесные странствия и превращения своего героя:

И снова всадник пускается в путь. Рахманинов позволяет своему скакуну отдышаться. Он играет свои этюды, серьезные и красочные одновременно. Но вот они отдышались, рванули вперед — и пред ними открываются обширные дали музыки Листа. Кто не слышал Рахманинова в «Пештском карнавале»,

²⁵ Vuillermoz E. Le Concert Rachmaninoff. См. сноску 17.

²⁶ Bizet R. Chants d'Exilés. Quand les Russes écoutent Rachmaninoff // Intransigeant. 1928. 2 décembre.

тот не знает, что такое ритм и жизнь звуков, танец, неистовство, опьянение — все то, что несет в себе цыганское буйство. Я уже не понимаю, куда влечет его эта гонка. Темп непрерывно нарастает, все кружится в вихре и бликах света, в какой-то дикой радости, готовой растерзать вас...²⁷

В связи с неизбежной Прелюдией *cis-moll* в завершении концерта возникает новый поворот сюжета:

...После первых тяжелых звуков, встреченных возгласами, переходящими в аплодисменты, и как только зазвучали первые аккорды, в полный голос запели киевские или московские колокола. Перед нами уже не всадник, а бьющий в бронзу звонарь. Все вокруг сотрясается. Рояль стал гигантским колоколом...²⁸

Совершенно в том же духе — описание облика Рахманинова из другой статьи:

Остриженная голова, изогнутые ноги, как у древнего всадника, закрытое и суровое лицо — Рахманинов немного похож на строгого казачьего генерала, с которым не забалуешь. Несомненно, он замышляет страшное наказание для слушателя, имевшего несчастье кашлять или с громким шелестом перевернуть страницу программки его концерта!²⁹

Изыски французских журналистов вполне сопоставимы с «остросюжетными» описаниями концертов Рахманинова в США [1]. Такой стиль, однако, трудно представить себе в серьезных, не сатирических, статьях в нашей отечественной прессе.

Конечно, критики уделяли внимание и чисто музыкальной стороне дела. Для всех, кто писал о концертах русского пианиста, вне сомнений оставались его феноменальное мастерство и мощная артистическая индивидуальность. «Рахманинов — один из величайших пианистов современности», — констатировал один из комментаторов газеты *Paris Soire*, продолжая: «И это мнение, конечно, не мог изменить концерт, который он дал на днях вечером в зале Плейель. Его звук — это чудо. В этом человеке соединены такая сила, такое мастерство, ум и одухотворенность, что нам впору онеметь от изумления»³⁰.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Le gala Rachmaninoff // *Candide*. [1930]. 27 novembre.

³⁰ Le Récital Rachmaninoff // *Paris-soir*. [1930]. 26 novembre.

Рахманинов-«модернист»

Рахманиновские трактовки известных и любимых произведений подчас вызывали решительные протесты. В одной из статей дается точная формулировка ситуации: «Обычно обсуждают не качество его исполнения, которое выше всякой критики, но особенности его интерпретаций. При этом утверждают, что они подрывают общепринятое представление об исполняемых произведениях. У нас уважают Традицию»³¹. Характерен отзыв уже упоминавшегося Рене Дуара:

Мне не хотелось бы обидеть ни замечательных организаторов этого концерта, ни друзей этого великого музыканта, ни тем более его самого, но я вопреки всему должен быть искренним: Рахманинов превратил Шопена в сушильную машину вроде тех, что используются в прачечных и парикмахерских. Она в несколько секунд высушивает все слезы, которые за сто лет были пролиты под звуки баллад и ноктюрнов. Кажется, что апатия (не путать с эмпатией) вторглась в интерпретации Рахманинова. <...> Нужно признать, что верный Шопену рояль «Плейель» (и это не реклама!) не позволил зайти слишком далеко в этой довольно неожиданной модернизации — слишком глубоко пропитаны отвергнутым романтизмом все клавиши этого инструмента. Так что Рахманинову иногда приходилось идти на уступки благочестию³².

Похоже, что, вопреки сложившемуся образу «запоздалого романтика», парижане воспринимали творческую личность Рахманинова не как феномен романтической эстетики или изысков Art Nouveau начала XX века, а как явление жесткого модернизма. Вполне в унисон всем приведенным отзывам — запись в дневнике Прокофьева от 2 декабря 1928 года. Признавая, что впечатление от концерта сильное, он находит поводы для критики:

Вечером концерт Рахманинова, первый в Париже за всю его жизнь³³. Париж не жалуется рахманиновскую музыку, и Рахманинов объезжал его до сих пор.

³¹ Imbert M. M. Serge Rachmaninoff // Le Journal de Debats. 1936. 9 mars.

³² Doire R. [Концерт 22 ноября 1930, Salle Pleyel] // Record. 1930. 29 novembre.

³³ Рахманинов первый раз выступал в Париже в 1908 году в рамках русских концертов, организованных С. П. Дягилевым.

Сегодня блестящий съезд, толпы нарядного народа. <...> Жаль, что в программе нет Бетховена — это лучшее, что удастся Рахманинову. Баха он играет хорошо, Шопена неровно: технику ошеломляюще, но лирику вычурно и со вбиванием гвоздей. Себя — плохо: убивает собственную поэзию, которую на старости лет забыл, заменив виртуозностью. <...> Совершенно невероятно он выходит на эстраду: какой-то косой, неверной походкой, так что не веришь, что он дойдет до рояля. Зато — тем большее впечатление, когда он заиграет. Публика ревела от восторга³⁴.

На упреки в «нарушении традиций» отвечал Борис Шлёцер: говорят, «что Рахманинов в лирических фразах “не трогает”. Действительно, в игре его нет сладости, ни капли сентиментальности; она не располагает к мечтательности. Но она овладевает всецело и покоряет огромным своим духовным напряжением, неисчерпаемым эмоциональным богатством и разнообразием, силой, которую я называл бы стихийной, если бы не существовала за ней столь ясная мысль и власть над собою»³⁵.

«Странность» и «сухость» рахманиновских трактовок отмечали в те же годы (конец 1920-х и 1930-е годы) не только парижские слушатели. О том же писали и американские газеты. Приведем только один, но очень показательный отзыв (на концерт 27 марта 1931 года):

Его эмоциональная отстраненность переходит в род безразличия, и чувствуется, что для преодоления этого г-н Рахманинов не имеет ничего ни в голове, ни в сердце; его игра не выражала ничего, кроме усталости и опустошенности духа. Он достаточно владеет своим инструментом, достаточно профессионален, чтобы всегда играть блестяще в отношении производимого эффекта; ни его техника, ни чувство красоты, меры и стиля не покидают его, но его пианизм становится духовно, эмоционально бесплоден, в нем мало или совсем нет музыкального смысла, и он представляется нам простым повторением прежних интерпретационных формул без всякого критического отбора со стороны г-на Рахманинова³⁶.

³⁴ Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. Ч. 2. С. 653.

³⁵ Шлёцер Б. Концерт Рахманинова // Последние новости. 1928. 2 декабря.

³⁶ Рецензия Эдварда Кашинга в газете *The Brooklyn Eagle*. Цит. по: [7, р. 274].

По-видимому, в этих оценках отражены не только вкусовые пристрастия современников, но и некая объективная реальность — пианизм Рахманинова нес в себе новые важные качества, до сих пор, пожалуй, не вполне эстетически осмысленные. Интересная попытка сделать это была предпринята Владимиром Петровичем Чинаевым. Он утверждает: «...интерпретации Рахманинова и сегодня могут восприниматься как “волюнтаристские провокации”, а сам аскетичный облик Рахманинова-пианиста как-то мало подходит к пресловутым характеристикам исполнительского “романтизма”» [8, с. 466]. По мысли Чинаева, «рахманиновское бытие в музыке — это изгнание чувственного, изживание всего, что может спровоцировать слушательское сопереживание. Рахманинов уводит нас от патетики страстей — его мир герметично замкнут для вторжения сентиментальной задушевности и пламенной открытости» [8, с. 470]. И еще — прямой ответ на протест Прокофьева по поводу транскрипций популярной музыки: «В отстраненной ироничности, как и в подчеркнутой, может быть, несколько надменной шикарности мастерства, с которыми Рахманинов исполняет салонные пустяки, в том, как он умеет подать самые дешевые штампы старосветского пианизма, выказывает себя художник-эстет» [8, с. 469]. «Но за такой жизнью в стиле, — добавляет исследователь, — за этой “системой счастья” таится еще и другой смысл — переживание жизненной экзистенциальной бездны» [8, с. 474].

Подобные характеристики вполне приложимы и к позднему композиторскому творчеству Рахманинова³⁷, однако это слишком специальная проблема, чтобы здесь погружаться в ее рассмотрение.

Резюме: возвращаясь к казусу Рахманинова

Вернемся теперь к поставленному в начале вопросу: почему же Рахманинов, выступления которого в Париже собирали огромную преданную аудиторию, так редко выступал там, предпочитая другие маршруты для своих гастролей? Не исключено, что причины были чисто внешние, связанные с особенностями работы концертных агентов, с которыми он сотрудничал.

³⁷ Проблема эта затронута в статье: [9].

Возможно, сыграла свою роль специфика парижской эмигрантской среды, которую в значительной степени составляли те же, что и в России, докучливые визитеры, от которых он пытался спастись в дрезденском уединении 1906–1909 годов. Однако более вероятно другое: Рахманинову была чужда отраженная в приведенных отзывах прессы атмосфера околмузыкальных или даже внемузыкальных поводов для оценки и восприятия его творчества. Щедро отзываясь на все просьбы о помощи со стороны своих соотечественников, Рахманинов все же избегал слишком тесных творческих контактов с «суетным» Парижем.

Список литературы

1. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов и американская пресса рубежа 1920–1930-х годов // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 2. С. 48–67. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-048-067>
2. Валькова В. Б. Новое о лондонском дебюте С. В. Рахманинова (по архивным фондам Британской библиотеки) // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: материалы международных конференций. Вып. 9 / сост. И. В. Брежнева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. С. 126–142.
3. Кемпбелл С. Русский Париж Сергея Рахманинова // Музикологија / Musicology. 2021. Т. 30. С. 75–104. <https://doi.org/10.2298/MUZ2130075C>
4. Раку М. Г. Время Сергея Прокофьева. Музыка. Люди. Замыслы. Драматический театр. М.: Слово, 2022.
5. Charton J.-M. Les années françaises de Serge Rachmaninoff. Paris: La revue moderne, 1969.
6. Barillot E., Frilley A. Destins russes à Paris. Un siècle au Conservatoire Rachmaninoff. 1924–2024. Paris: Éditions des Syrtes, 2024.
7. Bertensson S., Leyda J. Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music / with the assistance of Sophia Satina. New York: New York University Press, 1956.

8. Чинаев В. П. Стиль модернизма и пианизм Рахманинова // Приношение С. В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2023. С. 466–475.

9. Валькова В. Б. Первая триада поздних произведений С. В. Рахманинова: границы и грани художественного мира // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 8–15. <https://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.002>

References

1. Val'kova, V. B. (2024). Sergei Rachmaninoff and American Press at the Turn of the 1920s and 1930s. *Contemporary Musicology*, 8(2), 48–67. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-2-048-067>

2. Val'kova, V. B. (2023). Novoe o londonskom debyute S. V. Rakhmaninova (po arkhivnym fondam Britanskoy biblioteki) [New Information on Sergei Rachmaninoff's London Debut (Based on the British Library's Archival Collections)]. In I. V. Brezhneva (Ed.), *Russkie muzykal'nye arkhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arhivy v Rossii: materialy mezhdunarodnykh konferentsij* [Russian Music Archives Abroad. Foreign Music Archives in Russia: Proceedings from International Conferences] (Issue 9, pp. 126–142). The Scholarly and Printing Center "Moscow Conservatory". (In Russ.).

3. Campbell, S. (2021). The Russian Paris of Sergei Rachmaninoff. *Музикологуја / Musicology*, 30, 75–104. (In Russ.). <https://doi.org/10.2298/MUZ2130075C>

4. Raku, M. G. (2022). *Vremya Sergeya Prokof'eva. Muzyka. Lyudi. Zamysly. Dramaticheskij teatr* [Sergei Prokofiev's Time. Music. People, Ideas. Drama Theatre] Slovo. (In Russ.).

5. Charton, J. M. (1969). *Les années françaises de Serge Rachmaninoff*. La revue modern.

6. Barillot, E., & Frilley, A. (2024). *Destins russes à Paris. Un siècle au Conservatoire Rachmaninoff. 1924–2024*. Éditions des Syrtes.

7. Bertensson, S., & Leyda, J. (with the assistance of Sophia Satina). (1956). *Sergei Rachmaninoff. A Lifetime in Music*. New York University Press.

8. Chinaev, V. P. (2024). Stil' modern i pianizm Rakhmaninova [Art Nouveau and Rachmaninoff's Pianism]. In V. B. Val'kova (Ed.), *Prinoshenie S. V. Rakhmaninovu. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Issledovaniya raznykh let* [Tribute to S. V. Rachmaninoff. To the 150th Anniversary of His Birth. Studies of Different Years] (pp. 466–475). Publishing House "Gnesin Russian Academy of Music". (In Russ.)

9. Valkova, V. B. (2024). The First Triad of the Late Works of S. V. Rachmaninoff: The Boundaries and Edges of the Artistic World. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya / Actual Problems of High Musical Education*, 73(2); 8–15 (In Russ.).
<https://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.002>

Сведения об авторе:

Валькова В. Б. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки; ведущий научный сотрудник, сектор истории музыки.

Information about the author:

Vera B. Val'kova — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Music History Department; Leading Researcher, Music History Department.

Статья поступила в редакцию 23.05.2025;
одобрена после рецензирования 16.07.2025;
принята к публикации 01.08.2025.

The article was submitted 23.05.2025;
approved after reviewing 16.07.2025;
accepted for publication 01.08.2025.

Музыкальный театр:
вопросы истории

Научная статья

UDC 782

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-115-133>

EDN CIGJBU



Две «Женщины с кинжалом»: оперы
М. А. Остроглазова и В. И. Ребикова
на сюжет А. Шницлера

Елена Марковна Шабшаевич

Московский государственный институт музыки

имени А. Г. Шнитке,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ shabsh@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-4608-5081>



Аннотация. Статья посвящена двум оперным произведениям на сюжет драмы австрийского драматурга Артура Шницлера «Женщина с кинжалом» (*Die Frau mit dem Dolche*, 1901): Михаила Андреевича Остроглазова (1907) и Владимира Ивановича Ребикова (1910). Опера Остроглазова впервые вводится в научный оборот; опера Ребикова впервые рассматривается столь прицельно, и не сама по себе, а в контексте. Научный интерес связан не только с малоизвестностью этих произведений, но с их стилем и временем создания.

Детальному музыкальному анализу предшествует небольшой обзор оперного наследия двух композиторов и разбор сюжетно-смысловых мотивов пьесы Шницлера (типы главных героев, темы — творчества, сна, смерти). Научному осмыслению подвергается музыкальная драматургия, композиция и стиль обоих сочинений. В частности, констатируется приверженность авторов к сжатой одночастной структуре, сквозному развитию, надличностная трактовка образов, преобладание диалогической формы изложения, использование лейтмотивной техники, камерность и утонченность тембровых решений, разнообразие типов вокального интонирования, хроматическая звуковысотная основа. В итоге сравнения делается вывод о большей художественной убедительности оперы Ребикова, об органичности применения в ней новых стилистических приемов. Заключение статьи помещает рассмотренные в ней произведения в исторический контекст: взаимоотношений русского оперного театра рубежа XIX–XX веков с символистскими тенденциями. Автор приходит к выводу, что немногие дошедшие до нас символистские музыкальные драмы отечественных композиторов этого периода, включая оперы Остроглазова и Ребикова, заслуживают особого и пристального внимания как исследователей, так и музыкантов-практиков.

Ключевые слова: Михаил Андреевич Остроглазов, Владимир Иванович Ребиков, Артур Шницлер, «Женщина с кинжалом», русская опера рубежа XIX–XX веков, символистская драма

Для цитирования: Шабшаевич Е. М. Две «Женщины с кинжалом»: оперы М. А. Остроглазова и В. И. Ребикова на сюжет А. Шницлера // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9. № 3. С. 115–133. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-115-133>

==== *History of Musical Theatre* ====

Original article

**Two *Frauen mit dem Dolche*: Operas
by Mikhail Ostroglazov and Vladimir Rebikov
Based on the Play by Arthur Schnitzler**

Elena M. Shabshaevich

Moscow State Institute of Music
named after A. G. Schnittke,
Moscow, Russian Federation,

✉ shabsh@yandex.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4608-5081>

Abstract. The article is devoted to two opera works based on the drama by the Austrian playwright Arthur Schnitzler *Die Frau mit dem Dolche* (*The Lady with the Dagger*, 1901). The Russian composers of the two operas are Mikhail Andreevich Ostroglazov (1907) and Vladimir Ivanovich Rebikov (1910), respectively. The work introduces the opera by Ostroglazov into academic discourse for the first time, while Rebikov's opera is examined in more detail and within a broader context than in previous works. The scholarly interest arises not only from the obscurity of these works, but also from their style and the era of their creation. A detailed musical analysis is preceded by a brief overview of the operatic legacies of both composers and an exploration of the main themes and character types from Schnitzler's play (such as creativity, dreams, and death). The article presents a scholarly examination of the musical dramaturgy, composition, and style

of both pieces. In particular, it notes the composers' adherence to a concise, single-movement structure, through-composed development, impersonal character interpretation, predominance of dialogue, use of leitmotif technique, chamber-like and refined timbral solutions, diversity of vocal intonation types, and a chromatic pitch basis. The comparison concludes with the observation that Rebikov's opera is more artistically convincing through its more organic integration of new stylistic techniques. The conclusion also places these works in the historical context of the relationship between Russian opera at the turn of the 19th and 20th centuries and symbolist trends in the wider culture. The presented operas by Ostroglazov and Rebikov are among the few surviving symbolist music dramas by Russian composers, which deserve particular and close attention from both scholars and practitioners due to the cultural significance of this transitional period.

Keywords: Mikhail Andreevich Ostroglazov, Vladimir Ivanovich Rebikov, Arthur Schnitzler, *Die Frau mit dem Dolche* (*The Lady with the Dagger*), Russian opera at the turn of the 19th and 20th centuries, symbolist drama

For citation: Shabshaevich, E. M. (2025). Two *Frauen mit dem Dolche*: Operas by Mikhail Ostroglazov and Vladimir Rebikov Based on the Play by Arthur Schnitzler. *Contemporary Musicology*, 9(3), 115–133. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-115-133>

Введение

Исследуемые в статье две одноименные оперы «Женщина с кинжалом» — Михаила Андреевича Остроглазова (1907) и Владимира Ивановича Ребикова (1910) — до сих пор не привлекали внимания ни исследователей, ни исполнителей¹. В отношении неопубликованного сочинения Остроглазова (рукописи клавира, партитуры и оркестровых голосов хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства²) это отчасти можно объяснить малодоступностью материала; однако интерес отсутствует и к произведению Ребикова, клавир которого издавался у Юргенсона (автографы клавира и партитуры есть в Российском национальном музее музыки³). Наиболее вероятной причиной нам видится принадлежность авторов к так называемому второму ряду, влекущая за собой стереотип восприятия их сочинений как вторичных — и, отчасти, так и есть. Между тем, несомненно, полезно взглянуть на эти оперы с исторической точки зрения. Они представляют собой уникальные в оперном искусстве Серебряного века примеры обращения к творчеству современного двум композиторам популярного писателя и драматурга, представителя венского модерна Артура Шницлера (1862–1931). Кроме того, обе эти оперы стали редкими образцами претворения символистских тенденций в русском оперном театре начала XX века.

Прежде чем мы рассмотрим эти произведения, кратко охарактеризуем оперное творчество их авторов и его роль в отечественном музыкальном процессе Серебряного века.

¹ Автор этой статьи уже имел возможность привлечь внимание музыкальной общественности к опере В. И. Ребикова «Женщина с кинжалом» в рамках исследования истории ее создания [1] и воплощения шницлеровских сюжетов в русской опере эпохи модерна [2].

² РГАЛИ. Ф. 952 (Нотница Юргенсона). Ед. хр. 541.

³ Ребиков В. И. Женщина с кинжалом ор. 41. Клавир. Автограф. РНММ. Ф. 68. № 860; Ребиков В. И. Женщина с кинжалом ор. 41. Оркестровая партитура. Автограф и копия. РНММ. Ф. 68. № 859.

Оперное наследие М. А. Остроглазова и В. И. Ребикова

Музыка Михаила Андреевича Остроглазова (1873 – до 1924), композитора-любителя, офицера, сейчас практически забыта, за исключением некоторых духовно-музыкальных и камерно-вокальных сочинений⁴. Между тем Остроглазов — автор восьми опер⁵. Пять из них были изданы в фирме «П. Юргенсон»: одноактные «Маска Красной Смерти» (1896⁶, текст К. Саввинова по рассказу Эдгара По); «Неотразимая» (1908⁷, по одноактной пьесе Мориса Метерлинка *L'Intruse*); «Призрак» (1916⁸, на текст Е. И. О.); «Хирургия» (1911⁹, переиздание 1923, по рассказу Антона Павловича Чехова); трехактная «Поздно» (1917¹⁰, на текст самого композитора). Рукопись клавира и партитуры «Женщины с кинжалом» (1907) также находится в так называемой «нотнице» Петра Ивановича Юргенсона, но, по неизвестным причинам, опубликована не была. (Впрочем, Борисом Петровичем Юргенсоном были куплены почти все сочинения Остроглазова.)

Операми Остроглазова музыковеды интересовались мало, и только в общем обзоре стилистических направлений¹¹.

Произведения Владимира Ивановича Ребикова (1866–1920) были, конечно, значительно более заметны в музыкальной жизни России 1900–1910-х годов и оставили весомый след в истории. Их автор не просто

⁴ О романсах М. А. Остроглазова упоминается в статье: [3].

⁵ См. биографическую статью А. А. Наумова в «Православной энциклопедии» [4]. В ней указано, что Остроглазовым была написана в том числе опера «Склирена» на сюжет из истории Византии XI века по повести А. А. Смирнова.

⁶ Дата указана по каталогу РНБ. URL: <https://nlr.ru/e-case3/sc2.php/note/lc/6178/28> (дата обращения: 15.08.2025).

⁷ Дата установлена по сообщению об окончании оперы в Русской музыкальной газете. 1908. № 20–21, 18–25 мая. Стб. 482.

⁸ Дата указана по каталогу РНБ. URL: <https://nlr.ru/e-case3/sc2.php/note/lc/6178/44> (дата обращения: 15.08.2025).

⁹ Дата указана по каталогу РНБ. URL: <https://nlr.ru/e-case3/sc2.php/note/lc/6178/61> (дата обращения: 15.08.2025).

¹⁰ Дата указана по каталогу РНБ. URL: <https://nlr.ru/e-case3/sc2.php/note/lc/6178/42> (дата обращения: 15.08.2025).

¹¹ В монографии Т. Н. Левоу бегло упомянуты «Призрак» и «Маска Красной Смерти» в качестве малоудачных примеров трактовки символистских сюжетов [5, с. 37].

написал значительное количество разнообразных сочинений в оперном жанре — девять (правда, поставлены были, насколько мы можем судить по имеющимся данным, только первая — «Елка» и последняя — «Дворянское гнездо»), но и стал известен как теоретик музыкально-театрального искусства. Он широко разъяснял свои взгляды и убеждения в этой области, разработав авторскую теорию «музыкальной психографии», а также обозначив собственные позиции в отношении слова и музыки, роли и характера вокальной партии и оркестра и т. д.¹² Отмечая противоречивый характер творчества Ребикова, большинство исследователей приходят к выводу о его новаторских устремлениях, чуткости в претворении эмоциональных нюансов, свежести гармонического языка.

К сожалению, об обстоятельствах сочинения оперы Остроглазова мы ничего не знаем. Что касается истории создания сочинения Ребикова, то, напротив, она достаточно подробно отражена в переписке композитора с его другом и издателем Борисом Петровичем Юргенсоном¹³. В частности, известно, что работа над оперой шла с огромным увлечением и была завершена меньше чем за два месяца, в ноябре–декабре 1910 года были окончены клавиш и партитура. Опера ознаменовала начало позднего периода в творчестве Ребикова, способствовала появлению ряда новых музыкально-театральных сочинений, которые композитор называл «драмами духа» («Альфа и Омега», «Нарцисс», «Арахнэ»).

Насколько нам известно, обе оперы никогда не ставились. Есть косвенные сведения о постановке сочинения Остроглазова, но они пока не нашли подтверждения. Также предполагалось поставить оперу Ребикова в Театре Зимина — но эти планы не осуществились.

¹² Главные оперные воззрения Ребикова на основании его статей в периодической печати и автобиографических заметках «Из моей жизни» подробно освещены в монографии О. М. Томпаковой [6], учебном пособии В. А. Логиновой [7], а также в диссертации А. А. Рыбиной [8].

¹³ Хотя у Остроглазова и Ребикова был общий издатель — Б. П. Юргенсон, Ребиков, как представляется на основе изучения его переписки с Борисом Петровичем, узнал о существовании оперы Остроглазова только в процессе подготовки к изданию своей оперы. Подробнее об истории публикации оперы см.: [1].

Пьеса А. Шницлера «Женщина с кинжалом»

Одноактная пьеса «Женщина с кинжалом» (*Die Frau mit dem Dolche*, 1901) входит в цикл Артура Шницлера «Мгновения жизни». Будучи ярким представителем венского модерна, Шницлер отражал в своем творчестве основные черты его поэтики: внимание к тончайшим нюансам душевной жизни героев, в том числе к подсознательному уровню психики, сну; обращение к экзистенциальным вопросам, включая тему смерти; особенный интерес к тематике, связанной с ролью искусства и художника.

Специфика сюжета драмы рассмотрена нами ранее в статье [1, с. 57]. Напомним, что он вращается вокруг картины неизвестного художника, изображающей женщину, которая держит кинжал в поднятой руке.

Вокруг этого артефакта разворачивается сюжет: сначала в современной галерее, затем в художественной мастерской эпохи Ренессанса. В обоих случаях действуют одни и те же персонажи, как бы перемещаемые во времени: Паулина (Паола), ее возлюбленный Леонгард (Лионардо), а также муж героини (в современном пространстве — некий драматург, в прошлом — художник Ремиджио, автор картины). В процессе действия выясняется, что импульсом для создания картины стало убийство Паолой своего любовника [там же].

Воплощенные в пьесе типажи весьма примечательны для эпохи модерна. Женский образ олицетворяет стихийное начало, мужские — драматург, подмастерье, художник — созидающее; они артисты в широком смысле этого слова. Тема творчества центральная в пьесе, равно как и во всем цикле «Мгновения жизни».

В «Женщине с кинжалом» речь идет о приоритете искусства над жизнью: именно картина становится первопричиной случившихся жизненных событий и в прошлом, и в будущем. Художник Ремиджио, как и его не присутствующий в качестве действующего лица безымянный двойник — муж Паулины, драматург, — полностью поглощен творчеством, жена для него играет роль исключительно источника вдохновения. Искусство приоритетно и для Паулины/Паолы. Смерть любовника Лионардо — это жертва, принесенная ради формирования замысла, той последней детали, которая позволит художнику внести нужный акцент в произведение искусства.

Важна для понимания пьесы амбивалентность времени и места действия: оно происходит одновременно на вернисаже начала XX века и в художественной мастерской эпохи Возрождения.

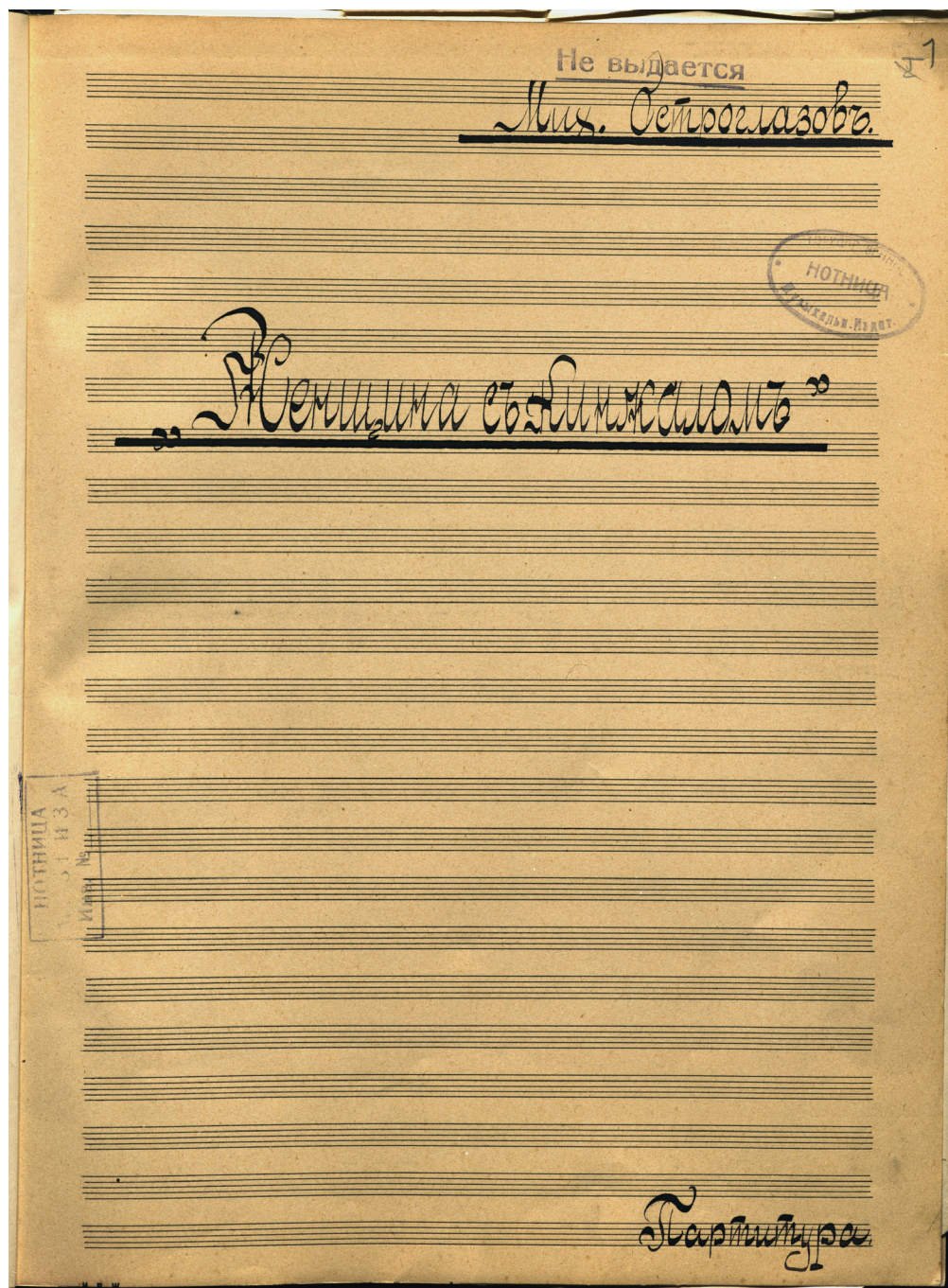
Как и в других произведениях модерна и у самого Шницлера, смыслообразующей в «Женщине с кинжалом» становится тема смерти. Именно со смертью связан вынесенный в заглавие предмет (кинжал), именно смерть становится своего рода ключевым событием, «пуантом» — разъясняя все предшествующие события и, возможно, предсказывая последующие (Паулина соглашается прийти на свидание с Леонгардом и, скорее всего, их свидание закончится убийством) [2]. Характерно, что смерть связана с любовными переживаниями; многим исследователям (см., например, [9; 10]) антиномия Эроса и Танатоса представляется излюбленной в венском искусстве рубежа XIX–XX веков.

*Оперы Остроглазова и Ребикова:
драматургия, композиция, трактовка оперных форм*

Авторами либретто обеих опер выступили сами композиторы, основываясь на пересказе вышедших в начале 1900-х годов русских переводов¹⁴.

Драма почти не требовала сокращений и переделки. Пьеса Шницлера одноактна, очень компактна. В ней отсутствуют какие-либо побочные линии, кроме любовной коллизии. Оба композитора сохраняют три картины, присутствующие у Шницлера и составляющие арку: обрамляют действие сцены в современной картинной галерее, в центре — ренессансная мастерская. Таким образом, композиция имеет явные черты трехчастности с сокращенной репризой (третья картина очень лаконична). У Остроглазова форму можно считать концентрической благодаря обратному порядку изложения основного тематического материала в третьей картине.

¹⁴ В издательствах: «Жизнь» (пер. Михаила Свободина, 1902) и «Польза» (серия «Универсальная библиотека», № 95, пер. А. Гретман и Е. Ю-ге, 1908).



М. А. Остроглазов. Опера «Женщина с кинжалом».
Обложка партитуры. РГАЛИ. Ф. 952. Оп. 1. Ед.хр. 541. Л. 1.

Обе оперы строятся по сквозному принципу, без цезур.

Камерность литературной основы соответствует камерности стиля. В операх нет хора. Количество персонажей весьма ограничено: это возлюбленные Паулина и Леонгард, их «двойники» в XVI веке Паула и Лионардо (роли исполняют одни и те же актеры: меццо-сопрано или сопрано и тенор у Остроглазова, сопрано и тенор у Ребикова) и муж Паулы Ремиджио (баритон). Ребиков в переписке с Юргенсоном особенно выделял «практичность» исполнительского состава и, таким образом, возможность постановки даже в антрепризе.

Образы героев у Остроглазова и Ребикова в основном предстают наиндивидуализированными. Персонажи олицетворяют идеи: рока, страсти, возмездия; они — больше символы, чем живые характеры. В этом видится сходство с образами «Пеллеаса и Мелизанды» Клода Дебюсси: те же трое главных героев — женщина и ее мужчины, один из которых муж, другой любовник (низкий и высокий голос соответственно). Условность персонажей усугубляет «двойная рамка», заданная фабулой: Паулина/Паула, Леонгард/Лионардо по своим музыкальным характеристикам очень схожи, их легко «переставить», поменять местами. Образ Ремиджио у обоих композиторов несколько выделяется, прежде всего темброво: в характеризующем его тематизме большая роль отведена медным инструментам, в чем также видится символичность, отсылающая к семантике этой группы в старинной опере. Предчувствие трагической развязки, роковая предопределенность происходящего свойственны сочинению и Остроглазова, и Ребикова. Но, подобно «Пеллеасу», это некое заданное условие, а не результат последовательного нагнетания сюжетных коллизий и взвинчивания эмоций, как это бывает в веристских и экспрессионистских опусах.

Ребиков в своей версии «Женщины с кинжалом» осуществил собственные представления о музыкально-психографической драме. По его мнению, неоднократно изложенному и в автобиографии «Из моей жизни», и в печатных статьях, в таких драмах главное — передать чувства героев, отчетливо внушить настроение¹⁵.

¹⁵ Ребиков В. И. Из моей жизни. РНММ. Ф. 68 (Ребиков). № 78. Л. 201; Ребиков В. И. Орфей и вакханки // Русская музыкальная газета. 1910. № 1; Ребиков В. И. Музыкальные записи чувств // Российская музыкальная газета. 1913. № 48.

Главная оперная форма в опере Ребикова — диалог. Стилистика вокальных партий декламационна, практически без ариозных моментов; мелодической характерности нет: передается, скорее, общее настроение, и если у героев оно схоже, то и интонации сближаются. Используется не только пение, но и говор. В целом вокальная партия действительно, как утверждал Ребиков, скорее выполняет чисто информационную задачу, передает текст как таковой.

Гораздо большее значение имеет оркестр, который несет основную эмоциональную нагрузку. «Оркестр предварительно загипнотизирует слушателя, внушит ему чувства, и вот на фоне этого чувства, возникшего в сердце слушателя, ему будет легко поверить в правду слов действующего лица», — считал Ребиков¹⁶. Помимо этого, оркестр выполняет ведущую драматургическую функцию: он проводит основной тематический материал и развивает его. В этом смысле Ребиков — последователь Вагнера (что он сам охотно признавал) и Дебюсси (что, напротив, яростно отрицал). О вагнеровском влиянии свидетельствуют письма Ребикова к его издателю: композитор просит прислать клавиш «Зигфрида», спрашивает, нет ли брошюры с основными темами «Кольца» и обращает внимание адресата на наличие лейтмотивов в своей новой драме, даже приводит несколько нотных примеров¹⁷. В опере используются темы рока, воспоминаний Паулины, любви Леонарда, страсти (их описание см.: [8, с. 118–121]), которые последовательно проводятся с определенными изменениями на протяжении всей партитуры.

Существенное значение имеют лейтмотивы и в сочинении Остроглазова. Они звучат уже во вступлении к опере: первый, со стучащим ритмом шестнадцатыми, можно считать воплощением образа безличной судьбы, второй, с выразительной нисходящей секстой, — страдания. Далее появляются тема любви (в ариозо Леонгарда «Зачем же ты, дорогая, дав мне в сердце надежду», 1 картина) и аккордовый мотив, характеризующий Ремиджио (2 картина). Лейтмотивы выполняют не только семантическую, но и композиционную функцию, выстраивая несколько арок:

¹⁶ Ребиков В. И. Из моей жизни. РНММ. Ф. 68 (Ребиков). № 78. Л. 202.

¹⁷ В. И. Ребиков. Письмо к Б. П. Юргенсону [29.11.1910] (датировка по дате получения по штемпелю фирмы Юргенсона). РНММ. Ф. 94 (Юргенсон) П. И., Юргенсон Б. П). № 1581.

материал вступления составляет самый широкий круг, тема любви — второй «ярус», тема оркестровой интерлюдии — третий. Аккорды Ремиджио располагаются в точке золотого сечения.

Как и у Ребикова, у Остроглазова именно оркестр выполняет основные смысловые и композиционные задачи. При этом вокальные партии у последнего выдержаны в более традиционном ариозно-декламационном стиле, с томительными «тристановскими» нарастаниями и затуханиями. Как и у Ребикова, основной оперной формой становится диалог, иногда включающий в себя развернутые ариозо.

Оркестровка в обеих операх в целом камерна, что отвечает общему стилю произведений, но у Остроглазова она чуть-чуть «весомее» (три тромбона и туба против двух тромбонов и тубы у Ребикова). Медные духовые оба композитора используют преимущественно при появлении Ремиджио, но у Остроглазова они отмечают и ряд других напряженных моментов, связанных с Лионардо. Из необычных тембров у Ребикова отметим челесту, арфу и фортепиано, которые подчеркивают надвременной пласт, особенно в интерлюдиях, переключающих время и место действия; у Остроглазова в аналогичных моментах на тихом фоне медных звучат три колокольчика разной высоты, что представляется более натуралистичным отображением «боя часов», о котором упоминается в пьесе. Ударные инструменты у Остроглазова представлены литаврами и тарелками, а в опере Ребикова ограничиваются литаврами, но они очень значимы: особенно выделяется один удар в момент, когда Паула убивает Лионардо. У обоих авторов заметно стремление к тембровой дифференциации. Таким образом, Остроглазов и Ребиков используют сложившуюся семантику отдельных тембров, при этом следуя также и импрессионистским тенденциям в оркестровке.

Звуковысотная сторона двух опер внешне похожа — это опора на хроматику, суть которой, однако, различна. Остроглазов использует хроматическую тональность, временами с элементами техники центра (опевание нонаккордов разных тональностей с альтерированными тонами в интерлюдиях). Опера Ребикова, как это часто бывает в его сочинениях, основана на хроматической модальности, с разного рода звукорядами хроматического характера (среди них первое место занимает целотоновый ряд).

Большую роль играют параллелизмы интервалов и аккордов. Центральным элементом можно считать тритон. Тональные черты присутствуют в ограниченном количестве, из значимых выделим момент в интерлюдии к третьей картине оперы с органным пунктом *fis*, создающим эффект напряженного ожидания тональной опоры.

Таким образом, по основным параметрам музыкальной драматургии, композиции и стиля произведения Остроглазова и Ребикова чрезвычайно близки. При этом оперу Ребикова, на наш взгляд, отличает большая стилевая оригинальность, а обычные для этого автора порой слишком экстравагантные инновационные музыкальные решения глубоко оправданы драматическими ситуациями. Опера Остроглазова предстает несколько более тривиальной и вторичной, прежде всего по мелодическому и гармоническому факторам.

*Оперы Остроглазова и Ребикова
в контексте исканий эпохи*

После выявления драматургических и композиционных черт двух «Женщин с кинжалом» видится целесообразным подняться на более высокий историко-культурный уровень и рассмотреть эти оперы в контексте претворения тенденций модерна в русском оперном театре рубежа XIX–XX веков. Сосредоточим наше внимание на символизме как ведущем направлении 1890–1900-х годов.

Из всех жанров русской музыки Серебряного века символистские проявления менее всего заметны в опере. В последних сочинениях корифеев классического этапа русской оперы Петра Ильича Чайковского («Пиковая дама», «Иоланта») и Николая Андреевича Римского-Корсакова («Кашей Бессмертный», «Китеж», «Золотой петушок») символизм взаимодействует с традиционными жанровыми и стилистическими чертами психологической драмы, сказки, легенды¹⁸.

Показательно, что вспышка интереса к Метерлинку, самому значимому представителю этого направления, очевидна прежде всего в западноевропейской оперной литературе: «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси (1902),

¹⁸ В этом ракурсе из исследований последних лет хотелось бы выделить размышления В. В. Горячих об опере «Пиковая дама» [11]. О других примерах проявления модерна в русском оперном театре рубежа XIX–XX веков см. монографию И. А. Скворцовой [12].

«Монна Ванна» Эмиля Абраньи (1907) и Анри Феврие (1908), «Смерть Тентажиля» Жана Нугеса (1906), «Ариана и Синяя Борода» Поля Дюка (1899–1906). «Всполохи» этого увлечения видны и в творчестве некоторых русских композиторов поколения 1890-х, хотя именно в оперном жанре они единичны: «Неотразимая» (по *L’Intruse*) Остроглазова (1907), неоконченная опера «Монна Ванна» Сергея Васильевича Рахманинова (1906–1908), «Сестра Беатриса» Александра Тихоновича Гречанинова (1910), «Беатриса» Алексея Августовича Давидова (1910)¹⁹. По Шницлеру, кроме двух «Женщин с кинжалом» Остроглазова и Ребикова, была написана опера Юрия Николаевича Померанцева «Покрывало Беатриче» (1907). Назовем в этом ряду и «Маддалену» Сергея Сергеевича Прокофьева (по пьесе барона Ливена, созданной под влиянием Оскара Уайльда, две редакции 1911 и 1913 годов).

Поразительно малое количество обращений русских композиторов к символистской драме резко контрастирует востребованности ее в отечественной драматургии: эпоха Серебряного века оставила замечательные образцы в творчестве Андрея Белого, Александра Александровича Блока, Дмитрия Сергеевича Мережковского, Зинаиды Николаевны Гиппиус, Иннокентия Федоровича Анненского, Константина Дмитриевича Бальмонта, Вячеслава Ивановича Иванова.

Причин подобного положения множество. Главной из них видится консервативность оперного театра как такового — недаром ничтожно малое число написанного было реализовано на сцене. Привычки отечественной публики были слишком сильно связаны с традициями русской классической оперы, с ее «большим стилем» и реалистической, социальной направленностью.

В этом контексте произведения тех, кого принято называть *figures minores*, приобретают для музыкальной науки очень большой вес — несмотря на их возможные художественные несовершенства. Они позволяют разглядеть верные и острые признаки исканий молодого поколения отечественных композиторов, их нацеленность на новое. Поэтому многочисленные общие черты двух «Женщин с кинжалом» показательны: они очерчивают векторы, обозначают явные направления.

¹⁹ Более подробно о рецепции творчества М. Метерлинка в России см. [13].

И Остроглазов, и Ребиков тонко чувствуют свежие веяния в искусстве и отражают их. В их операх, включая рассмотренные выше, явно проявляются такие важные черты символизма, как таинственность, непознаваемость. Персонажей отличает непредсказуемость поступков и эмоций. В линии взаимодействия героев с потусторонним миром акцент направлен не на противостояние человека и судьбы, а, скорее, на соприкосновение и взаимодействие двух миров. Типично «модерновые» — вытекающие отсюда темы метаморфоз, взаимотрансформаций, в том числе преломленные через мотивы отражений (временных и пространственных) и двойничества; также в этом дискурсе популярен мотив иллюзорности, мимолетности. Важнейшей становится тема губительной красоты, причем не только физической, но и созданной человеком, то есть произведения искусства.

Более всего в этих операх заметно тяготение к символистской музыкальной драме в ее «дебюссистском» варианте — как «драме молчания». Характерны также такие тенденции оперного искусства начала XX века, как драматургическое сжатие действия, тяготение к одночастности, лаконизм выражения.

И Остроглазов, и Ребиков заостряют и так весьма накаленную атмосферу происходящего с помощью нервной, импульсивной музыки. Оба композитора владеют полной палитрой современных средств интонирования, гармонических и тембровых красок.

Заключение

Как мы уже знаем, символистская музыкальная драма в России не получила яркого претворения в дальнейшем. Были расставлены другие приоритеты — и это предмет особого разговора. Но рассмотренные в статье две оперы «Женщина с кинжалом» существенно дополняют наши представления о русском оперном театре начала XX века, а также приоткрывают потенциальную возможность его развития. Привлечение внимания музыкальной общественности помогло бы восстановить историческую справедливость и дать возможность этим сочинениям увидеть свет рампы.

Список литературы

1. Шабшаевич Е. М. Из истории публикации оперы «Женщина с кинжалом»: В. И. Ребиков — Б. П. Юргенсон — А. Шницлер // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 50–67. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067>
2. Шабшаевич Е. М. Шницлеровские сюжеты в русской опере эпохи модерна: Ю. Н. Померанцев, В. И. Ребиков // Опера в музыкальном театре: история и современность: тезисы VI Международной научной конференции, 11–15 марта 2024 г. / ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко, А. И. Масловой. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2024. С. 224–226. URL: https://gnesin-academy.ru/upload/iblock/262/uzsjno2ots2jsosl42l9aqlv6ewiyta7/AbstractsBook_Conf_Opera_2024.pdf (дата обращения: 15.08.2025).
3. Верба Н. И. «Русалка» Константина Бальмонта в русском романсе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 43. С. 153–168.
4. Наумов А. А. Остроглазов // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2581667.html> (дата обращения: 15.08.2025).
5. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991.
6. Томпакова О. М. Владимир Иванович Ребиков: очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1989.
7. Логинова В. А. Лики Серебряного века: Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский: учебное пособие. Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2011.
8. Рыбина А. А. В. И. Ребиков: личность, творчество, эстетика, стиль: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2016.
9. Цветков Ю. Л. Эстетический плюрализм литературного кружка «Молодая Вена»: прорыв в модернизм // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2022. Т. 19, С. 524–537. <https://doi.org/10.47388/2782-2605/lunn2022-19-524-537>
10. Проклов И. Н. О витальности венского модерна // Художественная культура. 2021. № 4. С. 40–67. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-40-67>

11. Горячих В. В. Числовая символика в музыкальной драматургии «Пиковой дамы» П. И. Чайковского // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 2. С. 106–133. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-106-133>

12. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009.

13. Морис Метерлинк в России Серебряного века: сборник / сост. М. В. Линдстрем, вст. ст. Н. В. Марусяк. М.: ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2001.

References

1. Shabshaevich, E. M. (2024). From the History of the Publication of the Opera *The Woman with the Dagger*: Vladimir Rebikov — Boris Jurgenson — Arthur Schnitzler. *Contemporary Musicology*, 8(3), 50–67. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067>

2. Shabshaevich, E. M. (2024, March 11–15). Schnitzler's Plots in Russian Opera of the Modern Era: Yuri Pomerantsev, Vladimir Rebikov. In I. Susidko, N. Pilipenko, & A. Maslova (Eds.), *Opera in Musical Theatre: History and Present Time. Abstracts Book of the 6th International Conference* (pp. 224–226). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.). https://gnesin-academy.ru/upload/iblock/262/uzsjno2ots2jsosl42l9aqly6ew1yta7/AbstractsBook_Conf_Opera_2024.pdf

3. Verba, N. I. (2018). “Russalka” by Konstantin Balmont in the Russian Romance. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, 43, 153–168. (In Russ.).

4. Naumov, A. A. (2023, August 8). Ostroglazov. In *Pravoslavnyaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. (In Russ.). Retrieved August 15, 2025, from <https://www.pravenc.ru/text/2581667.html>

5. Levaya, T. N. (1991). *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [Russian Music of the Early 20th Century in the Artistic Context of the Era]. Muzyka. (In Russ.).

6. Tompakova, O. M. (1989). *Vladimir Ivanovich Rebikov: ocherki zhizni i tvorchestva* [Vladimir Ivanovich Rebikov: Essays on Life and Work]. Muzyka. (In Russ.).

7. Loginova, V. A. (2011). *Liki Serebryanogo veka — Vladimir Rebikov, Nikolaj Cherepnin, Aleksej Stanchinskij* [Faces of the Silver Age: Vladimir Rebikov, Nikolaj Cherepnin, Aleksej Stanchinskij]. Leopold and Mstislav Rostropovich Orenburg State Institute of Arts Publishing House. (In Russ.).

8. Rybina, A. A. (2016). *V. I. Rebikov: lichnost', tvorchestvo, estetika, stil'* [V. I. Rebikov: Personality, Creativity, Aesthetics, Style]. [Unpublished doctoral dissertation]. Rostov State Rachmaninov Conservatoire. (In Russ.).

9. Tsvetkov, Yu. L. (2023). Aesthetic Pluralism of the Literary Circle "Young Vienna" is Breakthrough into Modernism. *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* [Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists], 19, 524–537. (In Russ.). <https://doi.org/10.47388/2782-2605/lunn2022-19-524-537>

10. Proklov, I. N. (2021). The Vitality of Viennese Art Nouveau. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], (4), 40–67. (In Russ.). <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-4-40-67>

11. Goryachikh, V. V. (2025). Numerical Symbolism in the Musical Dramaturgy of *The Queen of Spades* by Pyotr Tchaikovsky. *Contemporary Musicology*, 9(2), 106–133. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-2-106-133>

12. Skvortsova, I. A. (2009). *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Art Nouveau in Russian Musical Art at the Turn of the 19th and 20th Centuries]. Kompozitor Publishing House. (In Russ.).

13. Lindstrem, M. V. (Comp.). (2001) *Moris Meterlink v Rossii Serebryanogo veka: sbornik* [Maurice Maeterlinck in Russia of the Silver Age: collection]. All-Russian State Library of Foreign Literature named after M. I. Rudomino Publishing House. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Шабшаевич Е. М. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра философии, истории, теории культуры и искусства.

Information about the author:

Elena M. Shabshaevich — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Philosophy, History, Theory of Culture and Art Department.

Статья поступила в редакцию 28.05.2025;
одобрена после рецензирования 20.08.2025;
принята к публикации 26.08.2025.

The article was submitted 28.05.2025;
approved after reviewing 20.08.2025;
accepted for publication 26.08.2025.

Музыкальная психология

Научная статья

УДК 78.01, 78.073

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-134-160>

EDN QRYVEG



**«Черный ящик» музыкального переживания:
факты и фантазии**

Дина Константиновна Кирнарская

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

✉ kirnarskaya@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-1059-5776>



Аннотация. Фокусом внимания в статье выступает возможность и актуальность совместного рассмотрения музыкальной эмоции в рамках экспериментальной психологии и музыкознания. В ходе изложения на основании имеющихся музыковедческих теорий и экспериментальных данных трактуются вопросы психологического происхождения и содержания эмоционального отклика на музыку, а также эмотивистские и когнитивистские акценты существующих психологических концепций. Научным фундаментом изложенных в статье взглядов являются, с одной стороны, данные экспериментальной психологии и, с другой стороны, теория музыкального восприятия В. В. Медушевского. В качестве претендентов на статус

научных фактов предложены такие положения, как эмпатическая природа музыкального переживания, его психологическая связь с воображаемым интонационным «героем» — персонажем музыкального повествования, а также коммуникативная природа музыкального восприятия, опирающаяся на ненотируемые (исполнительские) свойства музыкального целого. Предлагаемая статья — первая из двух, связанных общей проблематикой. Вторая будет опубликована в следующих номерах журнала.

Ключевые слова: музыкальная коммуникация, базовые эмоции, ненотируемые (исполнительские) свойства звучания, эмпатическое содержание музыкальной эмоции, эмотивисты и когнитивисты, интонационный герой стиля

Для цитирования: Кирнарская Д. К. «Черный ящик» музыкального переживания: факты и фантазии // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 3. 134–160. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-134-160>

Psychology of Music

Original article

**“The Black Box” of Musical Feeling:
Facts and Fiction**

Dina K. Kirnarskaya
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
✉ kirnarskaya@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1059-5776>

Abstract. Is it necessary and is it possible to look at musical emotion from the angle of both experimental psychology and musicology? Having in mind musicological theories and experimental data the author is making a description of psychological origin and actual contents of emotional response to music as well as emotivist and cognitivist approaches to it. There are two main sources for the discourse presented here: they are experimental psychology of music and theory of music perception by Vyacheslav Medushevsky. Main candidates for the status

of scientific facts are empathic nature of musical feeling as connected with imagined persona of musical narrative and communicational essence of music perception shaped by the most basic non-notational features of sound. This paper is the first out of two on the subject. The second one carrying the attempt of modeling a working pattern of music perception is planned for publication in the coming issues of the journal.

Keywords: musical communication, basic emotions, non-notational performative features of sound, empathic contents of musical emotion, emotivists and cognitivists, the imagined persona of piece and style

For citation: Kirnarskaya, D. K. (2025). “The Black Box” of Musical Feeling: Facts and Fiction. *Contemporary Musicology*, 9(3), 134–160. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-134-160>

Введение. Музыкознание vs психология

Науку о музыкальном восприятии можно смело назвать «службой двух господ» — экспериментальной психологии и музыкознания. Каждая из двух наук рассматривает процесс переживания музыки и ее понимания своими методами и «со своей колокольни». И если музыкознание насчитывает, пожалуй, столько же тысячелетий, сколько и само музыкальное искусство, то экспериментальная психология музыки относительно молода, она лишь в конце XX века приступила к предмету, наиболее интересующему общество, — к анализу переживания и рассмотрению эмоционального отклика на музыку. Характерен в этом отношении пример известных музыкальных психологов Марка Рейбрука и Туомаса Ээролы, которые констатируют смену фокуса внимания музыкально-психологических исследований:

Большая часть усилий, — замечают они, — концентрировалась до настоящего времени на восприятии когнитивных операций, где октавная эквивалентность и другие простые высотные отношения, категоризация отдельных тонов внутри октавы, роль мелодического контура, тоновая иерархия и принципы группировки служили своего рода ограничителями. В то время как музыка — не только область осознания, но область, требующая экспериментального изучения в связи с психобиологией и нейрофизиологией аффекта и эмоций [1, р. 4].

Ограниченная лабораторными возможностями и временем проведения эксперимента, психология музыки тем не менее приступила к анализу эмоционального отклика человека не на отдельные музыкальные элементы, а на подлинную музыку, но все-таки избегая чрезмерно пространных фрагментов. В то же время музыкознание имеет богатый опыт истолкования восприятия в контексте культуры и с учетом всей сложности музыкально-языковых и стилистических особенностей своего предмета. Общность объекта изучения — музыкального искусства и реакции слушателя на него — естественно побуждает музыкознание и психологию музыки к сближению. Об отсутствии их интеграции с сожалением пишет музыкальный психолог Нильс Хансен, сетуя на то, что психологический дискурс не влияет на образование будущих музыковедов и музыкантов-исполнителей: обширная научная область музыкальной психологии не слишком востребована музыкантами [2, р. 598]. Философ Федерико Лауриа поддерживает такого рода суждения:

В последние десятилетия наблюдается взрыв нейронаучных и психологических исследований музыки. Музыкальная эмоция — это теперь горячая тема в психологии и нейронауках. Увы, несмотря на богатую литературу по философии и эмпирическим наукам, слишком мало внимания уделялось интеграции их подходов. Философы не сумели детально рассмотреть эмпирические находки, в то время как психологи и представители нейронаук не обращались к философским вопросам, касающимся аффективного отклика на музыку [3, р. 3].

В данном контексте философ искусства в полной мере выступает как представитель музыковедческого сообщества, гуманитарного знания, не обладающего экспериментальной доказательной базой.

Совместные усилия двух наук тем более желательны, чем более таинственным кажется предмет их рассмотрения. Психология музыки исследует далеко не только музыкальное восприятие, но также и разные стороны музыкального исполнительства, обучения и творчества. Но лишь то, что происходит со слушателем под воздействием музыки, психологи справедливо называют «черным ящиком»: в отличие от прочих музыкальных занятий, слушание не оставляет очевидных следов в виде некоторых действий со звуком или в виде нотных знаков на бумаге. Восприятие музыки страдает немотой, закрытостью и становится событием внутренней жизни каждого слушателя. Так что неудивительно, что специалисты по музыкальной психологии и нейропсихологии, став самостоятельной и достаточной развитой научной областью, заговорили о возможном умножении усилий вместе с музыкознанием, поскольку открытие «черного ящика» и в самом деле составляет одну из труднейших задач современной науки.

Несмотря на желательность интеграции психологии и музыкознания на почве исследования музыкального восприятия и его эмоциональной составляющей, их синтезу препятствует различие методологии обеих наук, обусловленное их спецификой. Очевидный плюс психологического знания — его экспериментально подтвержденная достоверность. Музыкальная психология — наука в строгом смысле слова, когда каждая гипотеза с помощью статистического анализа экспериментальных данных превращается в непреложный факт. Если же объявить гипотезу фактом пока преждевременно, психолог-экспериментатор откровенно заявляет об этом, отделяя добытые в эксперименте истины от предположений, требующих дальнейшего исследования. Достоинство музыкознания применительно к анализу музыкального восприятия — широта охвата предмета с учетом культурно-исторических особенностей музыкального текста, его создания

и бытования. При этом даже внешняя сторона музыковедческого дискурса расходуется с психологическим. Толкование музыкального произведения может в принципе обойтись без обильных ссылок на труды коллег и ученых из смежных областей знаний, если есть опора на музыкальный текст, исторический документ и собственный слушательский опыт автора. Эксперимент очень редко входит в поле музыковедческого исследования.

Возможно ли «впрячь в одну телегу коня и трепетную лань»? Состоится ли научный синтез, способный впитать научную достоверность и реальную почву психологического факта и одновременно тонкость и полноту ощущения музыки как феномена культуры, предлагаемые музыковедением? В возможности такого рода синтеза, вероятно, еще придется убедиться, но ясно лишь, что подобные попытки назрели, и их продолжение — насущная задача обеих наук.

Нота vs звук

Исследование музыкальной эмоции средствами психологического эксперимента закономерно ставит перед собой три вопроса:

- существуют ли некие музыкальные универсалии, воздействующие на человека независимо от его происхождения, воспитания и степени знакомства с той музыкальной культурой, которой принадлежит воспринимаемая музыка;
- если таковые универсалии существуют, то что именно среди параметров звучания служит бесспорным инструментом воздействия на человека;
- возможно ли подтвердить устойчивую связь между эмоциями, которые испытывает слушатель, и музыкой, воздействующей на него, то есть не является ли наша эмоциональная реакция на звучание всецело произвольной.

Все эти вопросы, находясь в фокусе внимания психологов, вызвали к жизни множество исследований как экспериментальных, так и обобщающих полученные результаты, и породили обширный корпус литературы. Резюмируя выводы коллег-психологов, а также собственного эксперимента, в ходе которого испытуемые фиксировали свои эмоциональные реакции на предложенные им разнохарактерные песенные образцы, Антонио Аламинес Фернандес

подтверждает господствующее среди психологов-экспериментаторов мнение: «Существует статистически значимая эмпирическая зависимость между музыкальными свойствами песен и их психологическим эффектом, распознанным испытуемыми» [4, р. 20]. При этом выводы автора несколько ограничены избранным материалом и составом испытуемых, поскольку слушатели-португальцы оценивали хорошо известный им национальный песенный жанр *fado*. Поэтому вполне естественной выглядит предложенная автором категоризация эмоций, включающая помимо самых базовых — радости и печали — такие более тонкие градации, как «танцевальная, релаксирующая, взволнованная, ностальгическая, романтическая и напряженная». Быть может, тем убедительнее результат статистического анализа, подтверждающий «валидную связь между музыкой и эмоциями» [Ibid., р. 39].

Если же говорить о базовых эмоциях, определяемых психологами как «радость, печаль, страх и гнев», то они считаются всеми слушателями независимо от их принадлежности к определенной музыкальной культуре. Члены племени Мафа в северном Камеруне, к примеру, безошибочно распознали радость, грусть и страх в примерах из западноевропейской музыки; слушатели-европейцы, в свою очередь, легко определили грусть, гнев и радость в индийской раге, а испытуемые-японцы одинаково хорошо распознали известные базовые эмоции как в своей национальной музыке, так и в той же индийской раге [3, р. 7]. Таким образом, исходя из экспериментальных данных психологов, можно считать фактами и наличие связи между заложенными в музыке базовыми эмоциями и способностью слушателей считывать их, и независимость такого распознавания от опыта в рамках определенной музыкальной культуры.

В связи с этим возникает вопрос о музыкальных «носителях» таких базовых эмоций. Уверенную позицию в этом вопросе занимает российское музыкознание в лице Вячеслава Вячеславовича Медушевского, который считает главным носителем музыкальной выразительности интонационную форму музыки, включающую в себя в качестве ведущих такие параметры звучания, как тембр, темп, регистр, громкость, характер штриха при взятии звука, то есть его исполнительские свойства преимущественно правополушарной локализации. В то же время мнемически-ориентирующую функцию берет на себя высотно-ритмическая сторона звукового целого, склоняющаяся к левополушарной локализации [5; 6]. Существуют также экспериментальные подтверждения

его позиции, когда на основе эмоциональной общности, заключенной в исполнительских, ненотируемых параметрах звучания, испытуемые объединяли в пары музыкальные фрагменты, принадлежащие разным видам музыки — классической, народной и джазовой [7].

Решающая роль таких свойств звучания, можно сказать, наиболее грубых и простых, в формировании эмоционального отклика слушателя подтверждена также экспериментами крупного музыкального психолога Патрика Юслина [8]. Он предлагал испытуемым определить выраженные в музыке базовые эмоции на основании одной и той же мелодии, исполненной с разным эмоциональным посылом, выраженным в контрастных проявлениях тех самых «грубых» свойств звучания, когда мелодия, сыгранная печально, ощущалась как тихая и протяжная, а гневно — как громкая и акцентированная. При этом ее высотно-ритмические свойства оставались неизменными.

Ведущая роль исполнительских параметров музыкального целого в звуковом воплощении эмоции вновь подтвердилась в XXI веке. Группа канадских нейропсихологов установила два исполнительских режима предлагаемых испытуемым примеров — механический и выразительный, когда в первом случае искомый фрагмент звучал в нарочито выровненном компьютерном варианте, а во втором — в подлинном исполнении артиста-музыканта. В качестве итога своего исследования они пишут:

Выразительность не только усиливает предполагаемую эмоцию, заложенную в музыкальной структуре, но также делает музыку более заразной и эмоционально интенсивной. Некоторые единичные свидетельства говорят о ведущей роли исполнения в донесении выразительной силы музыки [9, p. 653].

Вполне вероятно допустить, что опытному музыканту такие рассуждения и выводы могут показаться весьма наивными. Не очевидны ли эти утверждения для каждого, имеющего некоторый музыкальный опыт? С точки зрения бытового знания, пожалуй, да, очевидны. С научной стороны, конечно, нет, до тех пор, пока эта бытовая очевидность не будет подтверждена экспериментально. Именно такая попытка была предпринята упомянутыми выше авторами, которые тем не менее не взялись однозначно утверждать превалирование исполнительских параметров как носителя музыкальной выразительности и высказались скорее в гипотетическом ключе. Другие же ученые оказались даже более категоричны в утверждении ведущей роли ненотируемых свойств звучания в распознавании музыкальной эмоции. Ссылаясь на исследование коллеги, который

проанализировал 130 публикаций о музыкально-психологических экспериментах, группа шведских психологов, в том числе Юслин, утверждает:

...Тембр ударных, быстрый темп, ритмичность и громкая динамика вызвали усиление сердечного ритма и мышечного напряжения, и таким образом, музыка была признана сильно возбуждающей, в то время как мелодичность, медленный темп, легато и тихая динамика, как оказалось, замедляют сердечный ритм и снимают мышечное напряжение, в то же время усиливая температуру кожи и уменьшая ее проводимость, что дает основания признать музыку слабо возбуждающей [10, р. 63].

Некоторые приведенные примеры исследований музыкальных психологов, каждое из которых вбирает в себя изрядную долю аналогичных экспериментов или похожих публикаций, позволяет говорить с достаточной уверенностью о решающей роли ненотируемых свойств звука, то есть исполнительских параметров звучания, в возбуждении эмоционального отклика слушателя на музыку. Это признанный факт. Однако здесь важно подчеркнуть, что наблюдаемая психологами закономерность была предсказана и обоснована существенно раньше, чем она стала фактом. Концепция интонационной формы музыки, где несущей конструкцией являются как раз исполнительские параметры звучания, была сформулирована Медушевским в 1980 году. В частности, он писал:

Мелодия, проигрываемая на различных инструментах, в разных регистрах, тесситурах, темпах, с различной громкостью, артикуляцией и фразировкой, чудовищно меняется в смысловом отношении, но остается конструктивно узнаваемой (разумеется, этот опыт можно проделывать не только с мелодией, но и со всем произведением). Напротив, если мы проведем противоположный эксперимент — будем варьировать высоту и ритм, оставляя неизменным, например, теплый вибрирующий тембр скрипок, напевную фразировку, средний регистр, умеренный темп, — мы сохраним мягкий образ лирического высказывания, но сами напевы, мелодии, произведения будут разными [5, с. 86].

Иными словами, в самом конце XX века и в начале XXI было экспериментально подтверждено то, что на основании музыковедческого анализа музыкального восприятия предсказывалось в виде гипотезы, субъективного мнения много раньше, а именно: наиболее существенная доля музыкальной выразительности относится не к музыкальному тексту как таковому, а к его исполнительской интерпретации. Если сыграть колыбельную с артикуляцией и акцентуацией марша, то им она и будет, невзирая на заложенные в ней высотно-

ритмические побуждения к колыбельности. Актуальная интонация с ее выразительным импульсом формируется исполнителем, для которого *Urtext* есть лишь потенциал, возможность, которую он по своему усмотрению волен переформатировать.

Хотелось бы подчеркнуть, что уже сейчас можно констатировать роль дуэта двух наук — музыкознания и психологии — в формировании истины, когда музыкознание преимущественно рождает жизнеспособные гипотезы, а психология занимается их проверкой. При этом музыковедческий дискурс и основные постулаты, выдвигаемые музыковедами в качестве описания музыкального восприятия, вовсе не должны быть знакомы психологам-экспериментаторам во всех подробностях. Идеи в известном смысле «носятся в воздухе», так что в ходе своего музыкального образования и опыта музыкальные психологи пропитываются этими идеями, порой не отдавая себе в этом отчета. В своеобразной растворенной форме эти идеи участвуют в процессе психологического поиска и экспериментирования даже в том случае, если в изложении результатов психологи не пользуются ссылками на работы музыковедов.

Бросив взгляд на воззрения психологов и убедившись в проницательности музыковедческого дискурса в части наблюдения за музыкальным восприятием, можно ответить на изначально заданные вопросы, но теперь уже в виде фактов, а не гипотез, которыми эти ответы были в музыковедческих размышлениях. Итак, ответ на первый вопрос: да, существуют музыкальные универсалии, понятные всем людям независимо от музыкального опыта — универсалии в виде базовых эмоций, выраженных через звуковые структуры и прежде всего их исполнительскую подачу. Бесспорным инструментом воздействия на человека служат неототируемые свойства звука, его наиболее «грубые» параметры — тембр, темп, громкость, регистр, артикуляция. В силу бесспорности их воздействия и всеобщности их интерпретации в процессе музыкального восприятия существует устойчивая связь между эмоциональным посылом музыки и его распознаванием, не произвольным, а напротив, детерминированным звучанием.

Душа vs тело

Началом обсуждения нового вопроса может быть попытка глубже вникнуть в механизм возникновения музыкальной эмоции. Вполне вероятно, что некто, слушая печальную музыку, сам опечалится. А может быть, вовсе нет? Возможно, этот некто просто понял, что музыка рассказывает о чем-то печальном,

но его собственная душа осталась незатронутой или затронутой весьма поверхностно. Эта дилемма — эмоции узнаваемые или реально переживаемые — завладела умами психологов-экспериментаторов. Их заинтересовал вопрос о характере музыкальной эмоции, о ее внутренней структуре, о том, как конкретно она ощущается.

Предшествуя интерпретации механизма музыкальной эмоции, предваряя ее более конкретное и психологически правдивое описание, психологи обращают внимание на изначально коммуникативную природу музыкального искусства, особенно заметную в недрах этномузыкологии. Первобытное музицирование представляло собой весьма прагматичный процесс внутриплеменного общения, когда он был направлен на актуализацию важного для сообщества послания, на донесение этого послания до всех. Именно такова функция музыки «во дни торжеств и бед народных», когда ее побуждающая и вдохновляющая сила особенно востребована.

Размышляя о коммуникации как ведущей функции музыки и — шире — звука, звукового сигнала, музыкальный психолог Ян Кросс пишет:

...Музыка как коммуникативный и прагматический медиум (особенно заметный в совместном музицировании) побуждает когнитивные и нейронауки к более плодотворному рассмотрению музыки в контексте исследования сознания и мозга в контрапункте с изучением других коммуникативных каналов, в частности языка [11, р. 674].

В этом случае центром внимания становится процесс коммуникации; в частности, рецензируя в научном сборнике публикации на тему музыкальных эмоций в широком социально-философском контексте, автор рецензии подчеркивает эмоциональную природу реакции на музыку как своего рода «заражение в процессе коммуникации»: он говорит о «коммуникации эмоции от музыки к слушателю через эмоциональное “заражение” или “инфицирование” путем физиологического подражания поведению со стороны слушателя» [12, р. 250].

Особо существенным становится слово *timicking*, подражание, берущее начало от аристотелевского мимесиса — искусства как подражания действительности. Слова *timic*, *timicking* нередко встречается в психологической литературе, когда авторы раскрывают механизм эмоционального воздействия музыки. В качестве популярного объяснения подобного подражания выдвигается двигательная, произвольная телесная реакция на музыку:

...Слушатель воспринимает эмоцию, выраженную в музыке, и затем внутренне ей подражает, что через афферентный физиологический отклик ведет к индуцированию той же эмоции [10, р. 75].

Развернутое объяснение этого процесса предлагает Лауриа:

Простейшее заражение представляет собой тенденцию автоматической миметической синхронизации с лицевым, вокальным и телесным самовыражением другого человека, что приводит к переживанию той же эмоции. Этот процесс, как правило, не целенаправленный, не контролируемый и бессознательный. Он включает мимику и физиологический отклик. Инфицируемый субъект миметически и бессознательно копирует движения лицевых и телесных мускулов и голоса имитируемого (как, например, вы будете имитировать телесную и голосовую дрожь, жесты и интонации вашего друга, находящегося в расстроенных чувствах). Физиологическая реакция на такое подражание вызывает эмоциональный отклик в зараженном субъекте (вы почувствуете беспокойство, когда ваши мышцы станут напряженными) [3, р. 19].

Иными словами, мимесис в данном случае — ретранслятор музыкальной эмоции. Музыка бессознательно вызывает телесное и голосовое копирование присутствующих в звучании голосовых интонаций и движений тела. Эти автоматические телесные реакции в свою очередь продуцируют соответствующие им эмоции; происходит нечто похожее на театр Всеволода Мейерхольда, где движение и пластическое выражение изначальны и первичны; они в качестве физиологических проявлений неизбежно вызывают соответствующее им эмоциональное состояние. То, что имеется в виду именно такой подход, подтверждает еще одна обобщающая публикация, анализирующая мнения психологов на музыкальную эмоцию:

Дело не только в том, что мозг интерпретирует музыку через моторику тела, но также в том, что он активизирует зеркальную нейронную систему, которая бессознательно побуждает слушателя к миметическому копированию распознанного движения [13, р. 5].

Аналогичное мнение высказывают Рейбрук и Ээрола:

Эмпирические данные, полученные в некоторых исследованиях, таких как изучение направленной на младенцев речи, референтной эмоциональной вокализации и зовов низших приматов, свидетельствует о различиях между акустическим и транслирующим модусом звукового восприятия и телесно-физиологической реакцией на звуки. Утверждается в качестве итога, что раннее аффективное восприятие базируется на ощущении эмоций в нашем теле, что в свою очередь влияет на выражение и декодирование эмоций в музыке [1, р. 1].

Таким образом, позицию, основанную на телесно ощущаемом миметическом копировании звучания в качестве психологического источника музыкальной эмоции, можно считать весьма авторитетной. Однако есть и голоса, призывающие к осторожности. Среди них группа канадских специалистов, в числе которых очень уважаемый нейропсихолог с несчетным количеством знаковых публикаций Изабель Перец.

Когда мы рассматриваем отношения между физиологическими проявлениями эмоциональных реакций и субъективными чувствами, — замечают они, — мы находим очень мало корреляций [9, p. 649].

Такие возражения не единственные. Если группу психологов, полагающихся на подлинные физиологические реакции, можно назвать эмотивистами, то группу, которая придерживается альтернативной точки зрения, — когнитивистами. Последние примыкают, условно говоря, к «школе Константина Станиславского», считающей душевное движение или чувство первичным, а моторно-пластические и голосовые проявления телесного порядка подчиненными ему. Физиологические же манифестации эмоций эта группа полагает далеко не обязательными и даже относящимися к редким музыкальным проявлениям. В частности, такие данные получили немецкие психологи, которые заявили:

В нашей работе мы исследовали способность музыки индуцировать эмоции. Полученные результаты подкрепляют когнитивистскую позицию, где музыка рассматривается как стимул, который не может вызвать настоящие эмоции, но скорее может выразить их. Гипотеза о том, что музыкальные паттерны, как правило, не индуцируют эмоции, может показаться контр-интуитивной, и ее следует интерпретировать в контексте эксперимента [14, p. 787].

В некотором смысле спор эмотивистов и когнитивистов можно уподобить спору материалистов и идеалистов или любому иному спору, где одни полагают главным источником происходящего реальные материальные триггеры, а другие — идеальные или виртуальные. Музыковедение избегает подобных споров, поскольку, как справедливо заметили немецкие когнитивисты, их может разрешить только нейропсихологический эксперимент, доступа к которому музыковеды не имеют. Некоторые экспериментальные исследования в зависимости от их цели и лабораторного контекста также не нуждаются в уточнении происхождения переживаемой испытуемыми эмоции. В частности, авторы эксперимента, построенного на концепции Медушевского об интонационной форме музыки,

то есть об исполнительских параметрах звучания как главных носителях музыкально-эмоционального отклика, выдвинули гипотезу о существовании «выразительного слуха», уверенно различающего зашифрованную в звучании эмоцию [7]. При этом психологический триггер, запускающий в действие эту эмоцию, для предлагаемой концепции оказался несущественным, поскольку не имеет значения, первична ли именно физиологическая реакция на звучание или эта реакция является чисто психологической, важен лишь результат — распознавание эмоции, трактуемой как один из коммуникативных архетипов, отражающих позицию говорящего по отношению к слушающему [7; 15].

В заключение рассуждений о базовых эмоциях и их музыкально-психологических эквивалентах в самом общем виде можно обозначить два подхода к трактовке эмоции: реально индуцированная или виртуально переживаемая эмоция. По-прежнему фактами остаются только те, которые уже были объявлены таковыми — универсальные, наиболее почвенные эмоции, доступные всем слушателям, и их музыкальные аналоги, опирающиеся главным образом на исполнительские средства звукового целого, не обозначенные в нотном тексте.

Есть еще один факт, помогающий продолжить нить рассуждений об эмоциональной реакции на музыку, — эмпатическая природа музыкальной эмоции. В такой трактовке единодушны все специалисты-психологи, считающие мимесис ее психологическим основанием. Воистину, говоря словами Ф. И. Тютчева, «и нам сочувствие дается, как нам дается благодать», поскольку если процесс музицирования в психологическом дискурсе явно или имплицитно понимается как общение, как акт коммуникации, следовательно, миметическая реакция (условно говоря, по Мейерхольду или по Станиславскому, то есть реально испытанная на телесном уровне или представляемая во внутреннем пространстве души) в любом случае присутствует, а это реакция на «другого», это след взаимодействия «с другим», как бы говорящим с нами. В российском музыкознании об этом присутствии в музыке «другого» уверенно заявил Медушевский [6]. Так музыкознание предлагает «нить Ариадны» для дальнейшего научного поиска, помогая распознать перспективное развитие мысли и выделяя в психологическом «меню» те направления, которые приведут к более ясному взгляду на существо музыкального восприятия.

Эмоция vs переживание

Ученые-эмотивисты, полагающие испытываемые слушателем чувства реальной эмоцией, сопровождаемой физиологическими проявлениями, вышли на новый уровень анализа музыкального восприятия, предложив схему эквивалентности внутренних ощущений слушателя — в данном случае настоящих эмоций, индуцированных звучанием, — и вызывающих эти эмоции звуковых триггеров [16]. Впоследствии они предприняли более подробное исследование слушательских реакций путем интроспекции. Заданные испытуемым вопросы были прямо связаны с восемью выделенными ими типами откликов на звучание:

1) содержалась ли в музыке неожиданность, заставившая вздрогнуть? (стволовой рефлекс мозга); 2) был ли в музыке сильный и захватывающий ритм? (ритмическое вовлечение); 3) пробуждала ли музыка в памяти события Вашей жизни? (эпизодическая память); 4) вызвала ли музыка определенные эмоции через ассоциацию? (оценочное обусловливание); 5) пробудила ли музыка внутренние образы, которые повлияли на Ваши эмоции? (визуальные образы); 6) были ли Вы растроганы эмоциональной выразительностью музыки? (заражение); 7) было ли трудно предугадать дальнейшее развитие музыки (или мелодии) с течением времени? (музыкальные ожидания); 8) показалась ли Вам музыка эстетически ценной? (эстетическая оценка). Слушатели должны были проставить баллы каждому из факторов от 0 (ни в коей мере) до 4 (весьма значительно) [17, р. 61].

Прежде чем описать эксперимент, авторы снабдили свою классификацию психологического содержания реакций на музыку поясняющими расшифровками [там же, р. 57], которые в ряде случаев производят противоречивое впечатление. В частности, при взгляде на классификацию наблюдается пересечение категорий, своего рода сращивание их друг с другом, когда одна из категорий — частный случай другой. Так, п. 1 и п. 7 имеют отношение к ожиданиям и их нарушениям, где п. 1 по сути является частным случаем п. 7. П. 3, 4 и 5 также весьма близки друг другу и относятся к вызываемым музыкой ассоциациям. Авторские пояснения связывают оценку с позитивными или негативными обстоятельствами, при которых музыка была услышана ранее, а эпизодическая память пробуждает воспоминания под условным названием «это наша с тобой песня». Такого рода комментарии смешивают эти две категории между собой,

и вряд ли испытуемый может их разграничить. Однако стремление установить конкретную связь между звучанием и эмоцией в реальном акте слушания музыки стало весомым научным достижением в стремлении приоткрыть «черный ящик» музыкального восприятия.

В результате эксперимента удалось выделить ритмическую вовлеченность в качестве наиболее существенного инструмента воздействия музыки на слушателей. Именно это авторы гипотетически предсказывали, поскольку преобладающие музыкальные примеры были взяты из поп-музыки. Фактор музыкальных ожиданий и их нарушений, по общему признанию музыковедов, в значительной степени формирующий наши музыкальные впечатления [18; 19], и фактор заразительности миметического порядка, отражающий самые базовые непроизвольные реакции на услышанный материал, — оба наиболее редко упоминались испытуемыми в качестве основы их эмоционального реагирования [17, р. 72]. С одной стороны, такой результат свидетельствует о глубине залегания этих важнейших факторов музыкального восприятия, скрытых от сознательной фиксации, он лишь подчеркивает «эффект айсберга», когда испытуемый не может различить, что же именно направляет его восприятие или служит основой его эмоций. С другой стороны, это обстоятельство можно объяснить некоторой прилизительностью классификации, предложенной в эксперименте. Отмеченный большинством участников фактор ритмического реагирования на музыку вполне, в частности, вписывается в понятие *contagion* — заразительности, в которой ритм играет очень важную роль. Отдавая пальму первенства этому средству музыкальной выразительности, они могли трактовать заразительность вне его, что естественно драматически снижало роль заразительности как триггера слушательской реакции на музыку. Это и отметили авторы в качестве одного из полученных ими результатов.

Эмотивистская позиция, утверждающая реальность испытываемых слушателями эмоций, подвергается сомнению из-за того, что понятие эмоции как психологического термина не подходит для описания реакции слушателя на музыку. Для классического представления об эмоции характерны такие признаки, как:

- (а) субъективный опыт (например, видящий собаку воспринимает ее как «опасность»); (б) физиологическая реакция (например, страх, выраженный в учащенном сердечном ритме и общей симпатической активации); (в) внешнем выражении физиологического состояния

(поднятые брови и широко открытые глаза); (г) поведенческий ответ (выбор стратегии реагирования на ситуацию — замереть или бежать) [20, р. 10].

Напоминая о психологических параметрах эмоции, автор, будучи одновременно и музыковедом, и психологом, возражает против ее включения в характеристику отклика на музыкальное звучание, предлагая заменить ее понятием *feeling* или «переживание». Здесь имеется в виду отнюдь не обязательный и несколько не автоматизированный характер переживания (в отличие от эмоции) и его принципиально свободная, произвольная и не алгоритмическая связь с различными параметрами звучания: они могут вызвать или не вызвать соответствующую реакцию в зависимости от личности воспринимающего и условий восприятия [там же, р. 9]. Можно сказать, что в предполагаемой модели музыкального восприятия, если бы ее можно было представить, связь и взаимодействие всех ее структурных уровней и компонентов была бы произвольной, не вполне определенной и мобильной. Эту связь можно было бы представить как тенденцию или вектор, направленный от звучания к человеку, к его когнитивным и бессознательным реакциям в их совокупности. Предполагаемая гипотетическая модель восприятия, если и когда она могла бы быть сформирована, не являлась бы ни строго детерминированной, ни автоматической, что для эмоции в ее классическом значении остается конституирующим элементом.

Авторы ранее упомянутого исследования, группа немецких психологов, которых можно причислить к когнитивистам, также склоняются к тому, чтобы не считать эмоцию реальным откликом на музыку. Они пишут:

Большинство аффективных реакций, которые мы обнаружили в посекундной фиксации, были субъективными переживаниями вне существенного физиологического возбуждения или двигательной реакции. ...Эти реакции нельзя считать настоящими эмоциями. В то же время большинство испытуемых реагируют на музыку аффективным образом, и этот аффект возможно продемонстрировать экспериментальными рейтингами. В таком случае, если эта реакция не эмоция, то как ее можно назвать? [14, р. 787].

В заключение своих рассуждений авторы предлагают заменить термин «эмоция» на термин «растроганность» — *being moved*. То есть слушатели чувствуют, что музыка их трогает, волнует, они заражаются заключенной в музыке эмоцией, но не прямо, не буквально, вне автоматизма и физиологической заряженности этого переживания.

Пытаясь более подробно рассмотреть психологическое содержание музыкальной эмоции, греческие психологи обнаружили ярко выраженную положительную корреляционную зависимость между способностью испытуемых эмоционально откликаться на музыку и их способностью эмпатически реагировать на выражение лица незнакомых людей и другие визуальные образы. Свои выводы они интерпретировали с позиций общности мозговых механизмов, лежащих в основании всех процессов эмоционального реагирования на внешние стимулы [21, р. 10]. При этом они подчеркнули невозможность с полной убедительностью раскрыть психологическую сущность музыкальных эмоций, поскольку «неразрешенные вопросы явно превосходят удовлетворительные ответы, предлагая привлекательное поле для новых междисциплинарных исследований» [там же, р. 25].

Эмпатическое содержание, то есть со-переживание, со-чувствие, свойственное музыкальной эмоции, что признают как эмотивисты, так и когнитивисты, естественно приводит к вопросу: кому же или чему же сочувствует или сопереживает слушатель. Здесь на первый план выходит музыка как акт коммуникации, как общение с помощью звука, которое подчеркивают некоторые исследователи, имея в виду реакцию слушателя на зашифрованного в звучании «другого», то есть на воображаемого персонажа, изнутри музыки обращенного к слушателю [19; 6; 22; 20; 23, 24]. Приведу несколько мнений такого рода:

Музыкальное заражение содержит существенное сходство с эмоциями, переживаемыми в качестве отклика на художественную литературу (как наши печальные чувства по поводу Анны Карениной). И то и другое включает воображаемого персонажа и эмпатические переживания [3, р. 16].

Вместо действительных личностей и эмоций, возможно, мы могли бы представить воображаемых. В произведениях, создающих фантазийные миры, таких как романы или фильмы, мы имеем дело с населяющими их воображаемыми персонажами. Возможно, музыкальная выразительность связана с представляемыми или воображаемыми опытами эмоционального переживания [25, р. 24].

Многие музыканты согласятся, что назначение музыкального произведения состоит в том, чтобы создать «виртуального персонажа» в качестве протагониста в некоторой «виртуальной реальности», определяемой «виртуальным временем» (воплощенным в ритме, метре, темпе артикуляции и форме) в сочетании с «виртуальным пространством»... [20, р.5].

Таким образом, как в музыкальной коммуникации, так и во всякой другой можно говорить о том, что «человеку нужен [только] человек», согласно известному высказыванию персонажа «Соляриса» Андрея Тарковского. Всякий акт коммуникации, какой бы модальности он ни принадлежал, воспринимающий человек интериоризирует как знак другого, как его присутствие и обращенное к себе высказывание, подлежащее расшифровке с точки зрения его эмоционального посыла. Медушевский одним из первых ввел понятие «интонационного героя стиля» (или произведения) в теорию музыкального восприятия, многократно повторяя тезис о том, что музыка смотрит на мир «изнутри человека», транслируя послание воображаемого персонажа слушателю [6].

Со-чувствие, со-переживание интонационному герою, или так называемая «эмоциональная подстройка», *affect attunement* к воображаемому персонажу [23, p. 212] формирует контекст музыкального восприятия как эстетический, то есть незаинтересованный, но при этом носящий эмпатический характер. Переживаемая художественная эмоция в определенной степени исключает или во всяком случае не предполагает прямую эмоцию в ее непосредственном значении. Это переживание можно уподобить детскому «понарошку», когда ребенок слушает сказку, одновременно веря и не веря в происходящее. То есть он понимает сказочные события как то, что могло бы случиться, однако в действительности не случилось. Здесь играет роль ясно осознаваемое различие между правдой и правдоподобием — в искусстве все совершается «понарошку», что исключает переживание реальных эмоций. Многие актеры в своих мемуарах говорили о том, что не могли бы жить, если бы в самом деле испытали на сцене предписанные сюжетом эмоции. Несмотря на то, что на наших глазах актер, исполняющий Отелло, душит актрису, исполняющую Дездемону, мы знаем, что сейчас они оба выйдут на поклон. Иными словами, искусство создает параллельный воображаемый мир, и реальные эмоции как заинтересованная оценка событий для этого воображаемого мира нерелевантны.

Означает ли нерелевантность музыкальных эмоций именно как эмоций (если бы таковое было экспериментально доказано) полное поражение эмотивистов? Можно ли утверждать, что физиологические реакции на музыку вплоть до слез, мурашек, дрожи и иных проявлений являются или

величайшим исключением, или большим преувеличением? Скорее нет, отрицать индуцируемые эмоции в рамках музыкального восприятия тем не менее очень трудно. Профессионалы и любители музыки порой наблюдают на собственном опыте нечто подобное, и тогда возникает вопрос о происхождении такого рода реакций. Пролить свет на них могут упомянутые в научно-популярных монографиях [25; 26] случаи инстинктивного подпевания и пританцовывания во время слушания музыки. Даже тогда, когда музыка, казалось бы, не слишком мелодична, наши связки во время слушания напряжены как следствие совместного с музыкой «пения», не говоря уже о всем известном эффекте непроизвольного мышечного реагирования на музыкальный ритм.

Подобная «интимная» реакция на музыкальное звучание вполне может вызывать определенные физиологические проявления — ведь, в отличие от других искусств, мы не только воспринимаем музыку, но являемся как бы ее непроизвольными со-исполнителями. Такого рода повышенная активность музыкального восприятия, восходящая к его древнейшим корням, когда пассивных слушателей вовсе не существовало, объясняет чрезвычайную любовь к музыке в обществе во все времена. Подобное утверждение отсылает не к весьма сложной академической музыке европейской оперно-симфонической традиции, но к музыке как общедоступному виду искусства, пробуждающему повышенную заинтересованность и вовлеченность аудитории. Со-исполнительская позиция слушателя может служить как своего рода примиряющая платформа между эмотивистами и когнитивистами, когда вызываемые музыкой переживания скорее воображаемы, будучи отражением эмпатической реакции на чувства интонационного героя, однако при этом могут включать в себя индуцируемые физиологические проявления.

Привлекательная для ряда ученых концепция интонационного героя имеет статус убедительной гипотезы, ждущей экспериментальной проверки и остающейся пока в недрах «фантазии», то есть философии и музыкознания. Подводя итог приведенным рассуждениям, невзирая на существующие сомнения и споры, можно констатировать в качестве установленных фактов некоторые психологические реакции на музыку, постоянно сопровождающие исследовательский дискурс:

- эмпатический, со-переживающий характер музыкальной эмоции;
- ведущая роль ненотируемых, исполнительских параметров звучания (тембр, темп, громкость, регистр, артикуляция) в создании музыкальной эмоции;

- миметическое копирование присутствующей в музыке эмоции со стороны слушателя;
- включение в процесс музыкального восприятия воображаемого интонационного героя — участника музыкальной коммуникации, — который трактуется как обращенное к слушателю лицо, ведущее музыкальное повествование;
- существование в некоторых случаях физиологических реакций, таких как дрожь, мурашки, учащенное сердцебиение, изменение температуры тела и т. д., в качестве телесного отклика на музыку.

Установленным фактом можно считать также участие музыковедческого дискурса в формировании научных представлений о музыкальной эмоции: гипотеза часто идет впереди факта, в известной мере направляя будущий поиск или корректируя его, и то, что на сегодня доподлинно известно или обоснованно претендует на звание факта, вдохновляется или опирается на размышления музыковедов, гораздо менее научные в строгом смысле слова, но без которых вряд ли могла бы существовать экспериментальная психология музыки. При участии метафизических «фантазий» — философии и музыкознания — «черный ящик» музыкального восприятия становится несколько менее черным.

Список литературы

1. *Reybrouck M., Eerola T.* Music and Its Inductive Power: A Psychobiological and Evolutionary Approach to Musical Emotions // *Frontiers of Psychology*. 2017. No. 8, article 494. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00494>
2. *Hansen N.* Cognitive Approaches to Analysis of Emotions in Music Listening // *Histories and Narratives of Music Analysis* / ed. by M. Zatkalik, D. Collins, M. Medic. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013. P. 597–627.
3. *Lauria F.* Affective Responses to Music: An Affective Science Perspective // *Philosophies*. 2023. Vol. 8, no. 2. P. 16. <https://doi.org/10.3390/philosophies8020016>
4. *Alamínos Fernández, A. F.* La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa // *Revista OBETS*. 2014. V. 9, no. 1. P. 15–42. <https://doi.org/10.14198/obets2014.9.1.01>

5. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки: сборник статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. М.: Музыка, 1980. С. 178–194.
6. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993.
7. Kirnarskaya D., Winner E. Musical Ability in a New Key: Exploring the Expressive Ear for Music // Psychomusicology: Music, Mind and Brain. 1997. Vol. 16, no. 1–2. P. 2–16. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/h0094071>
8. Juslin P. N. Cue Utilization in Communication of Emotion in Music Performance: Relating Performance to Perception // Journal of Experimental Psychology. 2000. Vol. 26, no. 6. P. 1797–1813. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.26.6.1797>
9. Vieillard S., Roy M., Peretz I. Expressiveness in Musical Emotions // Psychological Research. Vol. 76, no. 5. P. 641–653. <https://doi.org/10.1007/s00426-011-0361-4>
10. Lundqvist L., Carlsson F., Hilmersson P., Juslin P. Emotional Responses to Music: Experience, Expression, and Physiology // Psychology of Music. 2009. Vol. 37, no. 1. P. 61–90. <https://doi.org/10.1177/0305735607086048>
11. Cross I. Cognitive Science and the Cultural Nature of Music // Topics in Cognitive Science. 2012. Vol. 4, no. 4. P. 668–677. <https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01216.x>
12. Schyff D., van der. The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression and Social Control: book review // Psychomusicology: Music, Mind and Brain. 2014. Vol. 24, no. 3. P. 246–254. <https://doi.org/10.1037/pmu0000056>
13. Richards A. “The Universal Language” // Conspectus Borealis. 2016. V. 1, no. 1. Article 11. https://commons.nmu.edu/conspectus_borealis/vol1/iss1/11
14. Grewe O., Nagel F., Kopiez R., Altenmuller E. Emotions Over Time: Synchronicity and Development of Subjective, Physiological, and Facial Affective Reactions to Music // Emotion. 2007. Vol. 7, no. 4. P. 774–788. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.4.774>
15. Kirnarskaya D. The Natural Musician: On Abilities, Giftedness and Talent. Oxford: Oxford University Press, 2009.

16. *Juslin P., Västfjäll D.* Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms // *Behavioral and Brain Sciences*. 2008. Vol. 31. P. 559–621. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
17. *Juslin P., Sakka L., Barradas G., Lartillot O.* Emotions, Mechanisms, and Individual Differences in Music Listening // *Music Perception*. 2022. Vol. 40, no. 1. P. 55–86. <https://doi.org/10.1525/mp.2022.40.1.55>
18. *Meyer L. B.* *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
19. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.
20. *Nikolsky A.* How Emotion Can Be the Meaning of a Music Work. Braavo Enterprises, 2016. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2737.0008>
21. *Zacharopoulou K., Kyriakidou A.* Musical Structure and Perception of Emotion: A Cross Cultural Study // *Journal of Interdisciplinary Music Studies*. 2009. No. 1–2. P. 1–15. <http://web.auth.gr/cimo8/>
22. *Курнарская Д. К.* Homo Musicus. О способностях, одаренности и таланте. М.: Слово / Slovo, 2021.
23. *Volgsten U.* The Roots of Music: Emotional Expression, Dialogue and Affect Attunement in the Psychogenesis of Music // *Musicae Scientiae*. 2012. Vol. 16, no. 2. P. 200–216. <https://doi.org/10.1177/1029864912440778>
24. *Juslin P., Laukka P.* Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code? // *Psychological Bulletin*. 2003. Vol. 129, no. 5. P. 770–814. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
25. *Davies S.* Emotions Expressed and Aroused by Music: Philosophical Perspectives // *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* / ed. by P. Juslin, J. Sloboda. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 15–43.
26. *Sacks O.* *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York: Knopf, 2007.
27. *Levitin D.* *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. New York: Plume/Penguin, 2007.

References

1. Reybrouck, M., & Eerola, T. (2017). Music and Its Inductive Power: A Psychobiological and Evolutionary Approach to Musical Emotions. *Frontiers in Psychology*, 8, Article 494. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00494>
2. Hansen, N. (2013). Cognitive Approaches to Analysis of Emotions in Music Listening. In M. Zatkalik, D. Collins, & M. Medic (Eds.). *Histories and Narratives of Music Analysis* (pp. 597–627). Cambridge Scholars Publishing.
3. Lauria, F. (2023). Affective Responses to Music: An Affective Science Perspective. *Philosophies*, 8(2), 16. <https://doi.org/10.3390/philosophies8020016>
4. Alaminos Fernández, A. F. (2014). La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa. *OBETS Revista De Ciencias Sociales*, 9(1), 15–42. <https://doi.org/10.14198/obets2014.9.1.01>
5. Medushevsky, V. V. (1980). Dvoystvennost' muzykal'noj formy i vospriyatie muzyki [Duality of Musical Form and Music Perception]. In V. N. Maksimov (Ed.), *Vospriyatie muzyki [Music Perception]: A Collection of Articles* (pp. 178–194). Muzyka. (In Russ.).
6. Medushevsky, V. V. (1993). *Intonatsionnaya forma muzyki [Intonational Form of Music]*. Kompozitor. (In Russ.).
7. Kirnarskaya, D., & Winner, E. (1997). Musical Ability in a New Key: Exploring the Expressive Ear for Music. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 16(1–2), 2–16. <https://doi.org/10.1037/h0094071>
8. Juslin, P. N. (2000). Cue Utilization in Communication of Emotion in Music Performance: Relating Performance to Perception. *Journal of Experimental Psychology Human Perception & Performance*, 26(6), 1797–1812. <https://doi.org/10.1037/0096-1523.26.6.1797>
9. Vieillard, S., Roy, M. & Peretz, I. (2012). Expressiveness in Musical Emotions. *Psychological Research*, 76(5), 641–653. <https://doi.org/10.1007/s00426-011-0361-4>
10. Lundqvist, L., Carlsson, F., Hilmersson, P., & Juslin, P. N. (2008). Emotional Responses to Music: Experience, Expression, and Physiology. *Psychology of Music*, 37(1), 61–90. <https://doi.org/10.1177/0305735607086048>
11. Cross, I. (2012). Cognitive Science and the Cultural Nature of Music. *Topics in Cognitive Science*, 4(4), 668–677. <https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01216.x>

12. van der Schyff, D. (2014). Review of the book *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression and Social Control*, by T. Cochrane, B. Fantini & K. R. Scherer, Eds. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 24(3), 246–254. <https://doi.org/10.1037/pmu0000056>
13. Richards, A. (2016). The Universal Language. *Conspectus Borealis*, 1(1), Article 11. https://commons.nmu.edu/conspectus_borealis/vol1/iss1/11
14. Grewe, O., Nagel, F., Kopiez, R., & Altenmüller, E. (2007). Emotions Over Time: Synchronicity and Development of Subjective, Physiological, and Facial Affective Reactions to Music. *Emotion*, 7(4), 774–788. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.7.4.774>
15. Kirnarskaya, D. (2009). *The Natural Musician: On Abilities, Giftedness and Talent*. Oxford University Press,
16. Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31(5), 559–621. <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>
17. Juslin, P. N., Sakka, L. S., Barradas, G. T., & Lartillot, O. (2022). Emotions, Mechanisms, and Individual Differences in Music Listening. *Music Perception*, 40(1), 55–86. <https://doi.org/10.1525/mp.2022.40.1.55>
18. Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.
19. Medushevsky, V. V. (1976). *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdejstviya muzyki* [On the Patterns and Means of Artistic Influence of Music]. Muzyka. (In Russ.).
20. Nikolsky, A. (2016). *How Emotion Can Be the Meaning of a Music Work*. Braavo Enterprises. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.2737.0008>
21. Zacharopoulou, K., & Kyriakidou, A. (2009). Musical Structure and Perception of Emotion: A Cross Cultural Study. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, (1–2), 1–15. <http://web.auth.gr/cimo8/>
22. Kirnarskaya, D. K. (2021). *Homo Musicus. O sposobnostyakh, odarennosti i talante* [Homo Musicus. On Abilities, Giftedness, and Talent]. Slovo. (In Russ.).
23. Volgsten, U. (2012). The Roots of Music: Emotional Expression, Dialogue and Affect Attunement in the Psychogenesis of Music. *Musicae Scientiae*, 16(2), 200–216. <https://doi.org/10.1177/1029864912440778>

24. Juslin, P. N., & Laukka, P. (2003). Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code? *Psychological Bulletin*, 129(5), 770–814.
<https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>

25. Davies, S. (2010). Emotions Expressed and Aroused by Music: Philosophical Perspectives. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* (pp. 15–43). Oxford University Press.

26. Sacks, O. (2007). *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. Knopf.

27. Levitin, D. (2006). *This Is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. Penguin.

Сведения об авторе:

Кирнарская Д. К. — доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории музыки.

Information about the author:

Dina K. Kirnarskaya — Dr. Sci. (Art Studies, Psychology), Professor, Head of Music History Department.

Статья поступила в редакцию 16.06.2025;
одобрена после рецензирования 08.08.2025;
принята к публикации 18.08.2025.

The article was submitted 16.06.2025;
approved after reviewing 08.08.2025;
accepted for publication 18.08.2025.