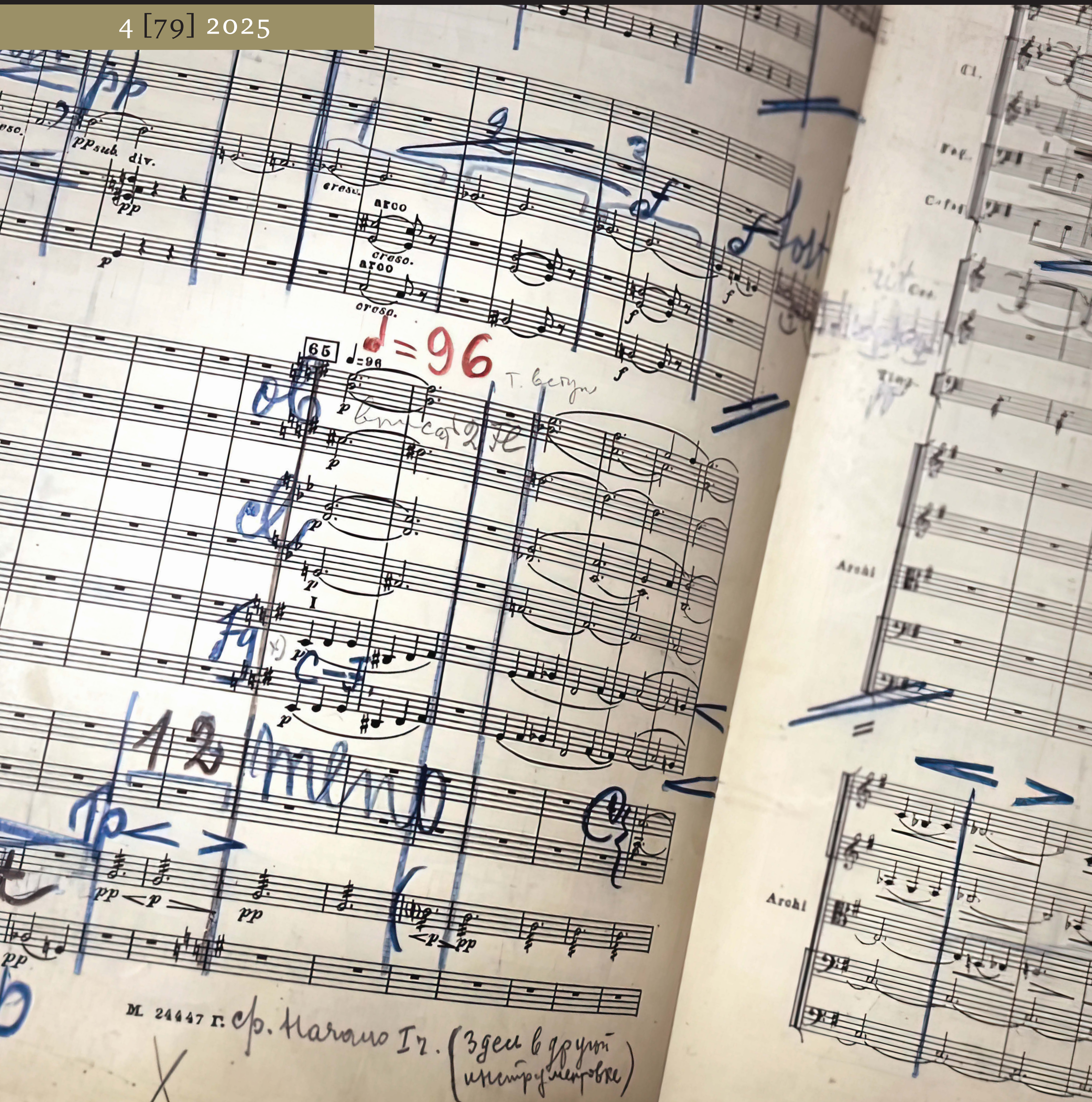
ISSN 2220 – 1769

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

4 [79] 2025



16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

**Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал**

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

**Actual
problems
of high musical
education**

4 [79] 2025

ISSN 2220–1769

Проект реализован с использованием гранта, предоставленного ООГО «Российский фонд культуры»

а также при информационной поддержке Министерства культуры Нижегородской области, Союза композиторов России, Российского культурологического общества, Ассоциации выпускников Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-65182 от 28.03.2016).

Издается с 2009 года.
Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

Компьютерная верстка
М. С. Лежнева
Дизайн
В. А. Музыченко

Дата выхода в свет:
16.10.2025
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 11.04. Тираж 100 экз.
Заказ № 12-2025.

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (Договор № 205-06/2022 от 20.06.2022).

Учредитель и издатель:
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Адрес издателя и редакции:
603005, Нижегородская обл.,
г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.
nngk.izdaniya@yandex.ru

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижегородская обл.,
г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.
https://nnovcons.ru
nngk.izdaniya@yandex.ru

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным специальностям
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение),
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),
5.10.3. Виды искусства (виды искусства) (искусствоведение).

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.
Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях Комитета по публикационной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов — The European Association of Science Editors (EASE).
Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.
Рецензии хранятся в редакции 5 лет.
За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы статей.
Метаданные статей журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» размещены в базах данных компании HYPERLINK http://www.ebsco.com/EBSCO Publishing на платформе EBSCOhost.

**Главный редактор:**
**Сиднева Татьяна Борисовна** — доктор культурологии, профессор (Нижний Новгород)

**Заместитель главного редактора:**
**Зароднюк Оксана Михайловна** — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

**Редакционный совет:**
**Афасижев Марат Нурбиевич** — доктор философских наук, профессор (Москва)
**Кузнецова Елена Игоревна** — доктор философских наук, доцент (Нижний Новгород)
**Смирнова Наталия Михайловна** — доктор философских наук, профессор, руководитель сектора философских проблем творчества, главный научный сотрудник (Москва)
**Радеев Артем Евгеньевич** — доктор философских наук, доцент (Санкт-Петербург)
**Брагина Наталья Николаевна —** доктор культурологии, доцент (Нижний Новгород)
**Крылова Александра Владимировна —** доктор культурологии, профессор (Ростов-на-Дону)
**Амрахова Анна Амраховна —** доктор искусствоведения, профессор (Москва)
**Валькова Вера Борисовна** — доктор искусствоведения, профессор (Москва)
**Дулова Екатерина Николаевна** — доктор искусствоведения, профессор, генеральный директор Большого театра Беларуси (Минск, Беларусь)
**Евдокимова Алла Алексеевна** — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)
**Зенкин Константин Владимирович** — доктор искусствоведения, профессор (Москва)
**Кром Анна Евгеньевна** — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)
**Савенко Светлана Ильинична** — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, профессор (Москва)
**Сыров Валерий Николаевич** — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник (Нижний Новгород)
**Зандер Мартин** — профессор (Детмольд, Германия; Базель, Швейцария)
**Пэн Чэн** — кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник (Шанхай, КНР)
**Чан Вионг Тхань** — кандидат искусствоведения, преподаватель (Ханой, Вьетнам)
**У Вэй** — кандидат искусствоведения (Чунцин, Китай)
**Ульянова Римма Арташессовна** — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)
**Приданова Елена Владимировна** — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)
**Бухарова Тамара Григорьевна** — кандидат филологических наук, доцент (Нижний Новгород)
**Железнова Тамара Яковлевна** — кандидат педагогических наук, профессор (Нижний Новгород)
**Артемьева Елена Владимировна** — кандидат исторических наук, доцент (Нижний Новгород)
**Зелексон Лев Арнольдович** — кандидат физико-математических наук, доцент (Нижний Новгород)

**Содержание**

**Великая Отечественная война в художественной культуре**
*Сиднева Т. Б., Куклев А. В.* Великая Отечественная война в музыкальной биографии Нижнего Новгорода 4
*Савенко С. И.* Феномен музыкальной жизни в советской провинции: Горький — Нижний Новгород 17

**Научная школа Т. Н. Левой: коллеги и ученики**
*Маклыгин А. Л.* Владимир Михайлович Цендровский и школа И. В. Способина 23
*Валькова В. Б.* «Изгнать из чертогов российской словесности…» (Серебряный век в книге Омри Ронена) 29
*Векслер Ю. С.* Абсурдистская поэзия Кристиана Моргенштерна в прочтениях композиторов Центральной Европы 36
*Галкин А. А.* Рецепция музыки Густава Малера в Германии 1930–1940-х годов 46
*Букирева Е. В., Сыров В. Н.* Особенности композиционного решения «NoaNoa» для флейты и электроники К. Сариахо 52

**Художественные традиции национальных культур**
*Куклев А. В.* Концертные программы Консерватории г. Нижнего Новгорода (1918–1922 годы): музыкальная культура провинции в эпоху перемен 58
*Ульянова Р. А.* Развитие интонационного мышления в воспитании музыканта: педагогический опыт Г. Р. Гинзбурга 65
*Харлов А. В., Сыров В. Н.* Собачья дудка и роговая капелла. Параллели. Судьбы 70
*Харитонова Е. В.* Ценностно-культурные императивы в деятельности Патриса Лумумбы 76

**Актуальные вопросы современного культурологического знания**
*Астафьева О. Н.* Искусство и творческие индустрии в современной культуре 83

Научная статья
УДК 78.06
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.003

# Великая Отечественная война в музыкальной биографии Нижнего Новгорода

**Сиднева Татьяна Борисовна**[1],
**Куклев Андрей Владимирович**[2]
[1, 2] Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
[1] E-mail: tbsidneva@yandex.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0000–0001–7411–6477
[2] E-mail: cantor.kuklev@yandex.ru,
[2] ORCID: https://orcid.org/0000–0003–4088–6734X

**Аннотация.** На основании ранее не публиковавшихся архивных документов и восстановленных исторических сведений в статье представлены наиболее значимые аспекты музыкальной культуры Горького–Нижнего Новгорода в годы Великой Отечественной войны. Все сферы музыкальной биографии города — начальное и среднее профессиональное образование, концертная и театральная деятельность, композиторское творчество — в эти годы прошли серьезное испытание. Многие оркестранты, музыканты-педагоги, студенты училища ушли на фронт. Но в городе не прекращался процесс обучения музыке, театр оперы и балета осуществлял постановки классических и современных произведений. На промышленных предприятиях исполнялись концерты, музыканты проводили благотворительные акции, средства от которых шли на поддержку обороноспособности страны. Композиторское творчество — особая страница обсуждаемой темы. Специальное внимание в статье сосредоточено на определении особенностей музыкального воплощения темы «Великая Отечественная война» авторами разных поколений, каждое из которых отражало свое понимание этого трагического времени. В статье анализируются сочинения нижегородцев — фронтовиков и свидетелей военных событий, композиторов, принадлежащих к поколению детей войны, и тех, кто родился после Победы. Авторы статьи приходят к выводу, что в этот труднейший период жизни города и страны музыкальное искусство не только продолжало существовать, но и утвердилось как жизненно необходимая сила, способная поднимать нравственный и патриотический настрой людей. Укрепление значимости музыкальной культуры в городе обусловило уже в первом послевоенном 1946 году открытие Хоровой капеллы мальчиков и Горьковской государственной консерватории. Современное состояние музыкально-образовательной и концертной деятельности Нижнего Новгорода имеет прочные основания. В этом историческом опыте важное значение имеет обретение силы и стойкости в драматические военные годы.

**Ключевые слова:** Горький-Нижний Новгород, музыкальная жизнь, Великая Отечественная война, агитбригады, музыкальное образование, смотр-конкурс, композиторское творчество

**Для цитирования:** Сиднева Т. Б., Куклев А. В. Великая Отечественная война в музыкальной биографии Нижнего Новгорода // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 4–16. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.003

© Сиднева Т. Б., Куклев А. В., 2025

*Original article*

**The Great Patriotic War in the Musical Biography of Nizhny Novgorod**

**Sidneva Tatiana B.**[1], **Kuklev Andrey V.**[2]
[1, 2] Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia
[1] E-mail: tbsidneva@yandex.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0000–0001–7411–6477
[2] E-mail: cantor.kuklev@yandex.ru,
[2] ORCID: https://orcid.org/0000–0003–4088–6734X

**Abstract.** Based on previously unpublished archival documents and restored historical information, the article presents the most significant aspects of the musical culture of Gorky-Nizhny Novgorod during the Great Patriotic War. All areas of the city's musical biography — primary and secondary vocational education, concert and theater activities, composing — underwent a serious test during these years. Many orchestra members, musicians-teachers, students went to the front. But the process of music education did not stop in the city, the opera and ballet theater staged classical and modern works. Concerts were performed at industrial enterprises, musicians held charity events, the proceeds from which went to support the country's defense. Composing is a special page in the topic under discussion. Special attention in the article is focused on determining the features of the musical embodiment of the theme "The Great Patriotic War" by authors of different generations, each of whom reflected their own understanding of this tragic time. The article analyzes the works of Nizhny Novgorod residents — front-line soldiers and witnesses of military events, composers belonging to the generation of children of war, and those who were born after the Victory. The authors of the article come to the conclusion that in this most difficult period of the city and country's life, musical art not only continued to exist, but also established itself as a vital force capable of raising the moral and patriotic spirit of people. Strengthening the importance of musical culture in the city led to the opening of the Boys' Choir and the Gorky State Conservatory in the first post-war year of 1946. The current state of musical, educational and concert activities in Nizhny Novgorod has a solid foundation. In this historical experience, the acquisition of strength and fortitude during the dramatic war years is of great importance.

**Keywords:** Gorky-Nizhny Novgorod, musical life, Great Patriotic War, propaganda teams, musical education, review competition, composers-frontline soldiers

**For citation:** Sidneva T. B., Kuklev A. V. The Great Patriotic War in the Musical Biography of Nizhny Novgorod. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 4–16 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.003

В трудные годы Великой Отечественной войны каждый город нашей страны имел свою историю. Судьба Горького была особенной. В городе не велись военные действия, он находился в тылу, в него были эвакуированы многие учреждения. В то же время Горький, как ближайший к столице

страны стратегический центр оборонного производства, уже в первые месяцы войны стал одним главных в обеспечении защиты страны от фашистской военной агрессии, организации производства и поставки вооружения Красной Армии. Горький был единственным городом, поставлявшим фронту все виды вооружения и военной техники [1]. Следует напомнить, что уничтожение горьковской промышленности было обозначено в плане Барбаросса с самого начала вероломного вторжения: полный захват Горького планировался нацистской Германией в сентябре 1941 года. Горьковчане пережили всю тяжесть войны: более восьмисот тысяч человек ушли на фронт, оставшиеся в городе прошли испытание авиабомбежками и артобстрелами, самоотверженно трудились на «промышленной передовой» [1, с. 3] и в различных невоенных организациях.

Масштаб вклада промышленности Горького в приближение Победы подробно описан разными поколениями исследователей, официально отмечен присвоением ему в 2020 году звания «Город трудовой доблести», опубликованы ценнейшие документальные свидетельства о трудовом подвиге горьковчан (см., например: [1]). Однако деятельность организаций, связанных с музыкально-образовательной деятельностью и композиторским творчеством, до сих пор не реконструирована в необходимой мере, многие сведения не изучены, большой объем информации о военной теме в истории музыкальной культуры города безвозвратно утрачен.

Вместе с тем, в музыкальной биографии Нижнего Новгорода (который с 1932 по 1990 годы — имел название Горький) период Великой Отечественной войны не только один из самых драматических, но и значимых. Музыка оказалась в экстремальной ситуации «испытания огнем» во время Великой Отечественной войны, когда искусство было вовлечено в выполнение задач, находящихся на периферии в стабильные и спокойные периоды истории. Заключенные в кавычки слова «испытание огнем» принадлежат К. Дебюсси. В разгар Первой мировой войны, в 1915 г., санкт-петербургский журнал «Музыкальный современник» опубликовал дискуссию «Война и музыка в сознании современных музыкантов», в рамках которой были помещены тексты Клода Дебюсси и Венсана Д'Энди. В очерке «Наконец, одни!» Дебюсси возражал тем, кто считал, что на фоне боевых событий «музыка менее страдает от своей бездеятельности, чем от мобилизации». Композитор был убежден, «что из этого испытания огнем она выйдет чище, сильнее и блистательнее» [2, с. 60]. Д'Энди, характеризуя французскую композиторскую среду военного времени, утверждает о его «значении», «отрезвляющем» и «освобождающем» от «ложных и разрушительных принципов» (интриг, корысти, внутренних противостояний и т.д.), побуждающем сражаться «под единым знаменем святой Музыки» [2, с. 64].

Испытание сложным временем связано с проверкой на прочность артистических экспериментов, возвращением к исходным задачам искусства, особой открытостью художественного пространства. Именно поэтому определение «музыкальная биография», обозначенное в названии настоящей статьи, более точно отвечает состоянию музыкального искусства и позволяет адекватно описать подвижность границ имманентно художественного и метахудожественного в экстремальный период нашей истории.

Среди немногих свидетельств того, что в это труднейшее время музыкальное творчество не замирало, — книга В. А. Коллара [3], коллективный труд Б. Н. Белякова, В. Г. Блиновой, Н. Д. Бордюг [4]. Эти издания, осуществленные около пятидесяти лет назад, имеют высокую историографическую ценность — прежде всего потому, что опираются на документы и, главное, на воспоминания очевидцев событий военного времени. Но за последующие годы, к сожалению, не появилось ни одного значимого искусствоведческого труда, и восемьдесят лет спустя после Великой Победы можно констатировать: тема не изучена и музыкальная биография нашего города периода Великой Отечественной войны еще ждет своего исследования. Заметим также, что в нижегородской музыкальной истории других периодов (в XIX столетии, да и в первой половине XX века) очень много «пробелов». Справедливости ради, отметим, что ценнейшие сведения по обсуждаемому в статье времени содержит книга 2023 года об истории Нижегородского музыкальнооого училища имени М. А. Балакирева [5], в 2010 году Комитет по делам архивов Нижегородской области выпустил уникальное издание фронтовых писем 1941–1945 гг. участников войны, их родных и друзей «Я пока жив…» [6], в статье историка Е. В. Артемьевой впервые собраны биографические сведения о фронтовиках–сотрудниках Нижегородской консерватории [7].

К началу сороковых годов центром художественной жизни города стал театр оперы и балета (созданный в 1935 году). Все годы трагического военного времени театр интенсивно работал, осуществляя постановки классических опер («Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Кармен», «Травиата» и др.) и балетов. Композитор Александр Касьянов заведовал в эти годы музыкальной частью оперного театра, веховыми в его работе стали редактура партитуры оперы Э. Направника «Нижегородцы» (поставленной в феврале 1942 г.), создание оперы «Партизанка» (постановка которой не была осуществлена), в репертуаре труппы — опера А. Касьянова «Степан Разин». 42-й год для истории стал особым перио-

дом, когда творческая труппа укрепилась благодаря приезду артистов Минского театра оперы и балета, эвакуированного с линии фронта. Особенности горьковской музыкально-театральной деятельности в годы войны описаны в упоминаемой выше коллективной монографии [4, с. 104–111]. «В театре господствовала рабочая атмосфера, регулярно проводились репетиции, шла подготовка премьерных спектаклей. Обновляя уже сложившийся репертуар, нужно было держать в “форме” постановки прежних лет» [4, с. 110–111]. Об испытаниях «артистической семьи» [4, с. 109] театра в 1941–45 годы, о сложностях подготовки сезонов, о работе режиссеров, дирижеров, певцов, оркестрантов сохранилось много документальных материалов, воспоминаний современников. Бережными руками ценителей искусства сохранено достаточно сведений для полного воссоздания военной летописи театра оперы и балета.

Продолжала свою деятельность открытая в 1937 году филармония, которой руководил А. А. Коган. Уже с самого начала своей истории филармония стала важным центром концертной жизни Горького, приглашая выдающихся музыкантов страны (среди них: Л. Оборин, Э. Гилельс, Л. Утесов, А. Цфасман, Ленинградская хоровая капелла под управлением А. Свешникова, Краснознаменный ансамбль песни и пляски под руководством А. Александрова и многие другие). Известно, что в мае-июне 1941 года симфонический оркестр филармонии был на гастролях в городе Грозном. Создателем и первым дирижером оркестра был Семен Львович Лазерсон (1893–1969). Выпускник Петроградской консерватории, он был одним из самых известных и деятельных музыкантов в городе (работал директором музыкального техникума, руководил оркестром радиовещания, создал полупрофессиональный оркестр «Оперконанс», в послевоенное время работал в консерватории). В начале войны оркестр был расформирован, поскольку многие музыканты ушли добровольцами на фронт, 14 артистов оркестра погибли. Во многом благодаря стараниям С. Лазерсона, оркестр филармонии был восстановлен только в 1946 году. Но несмотря на трагические испытания военного времени, работал музыкальный лекторий, артисты филармонии выступали в действующих частях, в госпиталях, проводили благотворительные концерты по сбору средств для помощи фронту.

С позиции сегодняшнего времени интересно, как военная судьба отразилась в последующей истории филармонии. В 1957 году главным дирижером филармонии стал И. Б. Гусман (1917–2003). Выпускник военно-дирижерского факультета Московской консерватории все годы Великой Отечественной войны, он руководил фронтовыми оркестрами, сам дважды проходил стажировку в консерватории в эти годы, участвовал в подготовке оркестрантов для работы в фронтовых оркестрах, а также был одним из организаторов обучения симфонических дирижеров. При этом на протяжении всех военных лет был организатором и исполнителем огромного числа концертов для фронтовиков (так, только «во время Карпатской операции провел около 100 концертов для разных воинских частей» [7, с. 50]).

Уже в первые месяцы войны из числа сотрудников филармонии было создано шесть концертных бригад, выступавших в воинских частях, перед бойцами действующей армии, в госпиталях, оборонных предприятиях (ГАЗ, «Красное Сормово», авиационном заводе «Сокол») и гражданских организациях города. Многократно артисты выезжали на фронт, выступали в блиндажах, окопах и даже на передовой. В 1943 году при филармонии был организован молодежный хор Волжской народной песни из 25 человек, и хотя коллектив просуществовал очень недолгое время, в музыкальной жизни военного времени он сыграл существенную роль. Согласно официальным документам, сотрудники филармонии в годы Великой Отечественной войны провели около пяти тысяч концертов, в том числе около тысячи в воинских частях Юго-Западного фронта, проведено большое количество благотворительных выступлений, средства от которых переданы в фонд помощи детям фронтовиков и в госпитали.

Во многих районах города продолжали работать музыкальные школы и кружки (занятия нередко проходили на дому у педагогов), преподаватели и ученики выступали в составе концертных бригад в госпиталях, на оборонных и гражданских предприятиях. Особую роль в мобилизации духовных сил, укреплении веры в приближение Победы над фашистскими агрессорами сыграло музыкальное училище. К 40-м годам XX века это учебное заведение, ставшее преемником Нижегородского отделения Императорского Русского Музыкального Общества и получившее огромный опыт выживания в самых сложных жизненных условиях, стало центром музыкального образования в городе.

С началом Великой Отечественной войны музыкальное училище, согласно приказу Отдела искусств за № 122 от 24 июля 1941 года, прекращает работу, здание было передано, исходя из тяжелейшей ситуации, для военных нужд. Многие преподаватели и студенты ушли добровольцами на фронт. Но уже в 1941–1942 учебном году занятия возобновляются в помещениях небольшого общежития училища, которое располагалось в тот период на улице Минина, дом 8а. Однако в 1942 году и это здание передается Горьковскому военному ансамблю песни и пляски. В 1942–1944 годах индивидуальные занятия с обучающимися преподаватели проводили в своих квартирах, а для групповых занятий комнаты выделял Горьковский ТЮЗ.

Ни сложности учебного процесса, ни бытовые проблемы не сломили дух училища и не поколебали веру в необходимость сохранения музыкального образования: преподаватели и студенты проводили не только занятия, но и концерты в госпиталях и на предприятиях города.

Среди ведущих педагогов училища была Н. Н. Полуэктова (1884–1974) — посвятившая жизнь нижегородскому музыкальному образованию пианистка (выпускница 1910 г. класса К. Игумнова по Московской консерватории) и музыковед (автор фундаментальных трудов об А. Улыбышеве, В. Виллуане и др.). О военном времени она вспоминала так: «Чтобы занять всех учащихся моего класса в тяжелые дни бомбежек, я подготовила с ними программу и 3 ноября 1941 года провела концерт в единственной комнате, предоставленной училищу ТЮЗом. Дети и подростки проявили необычайные стойкость и мужество. Накануне ночью долго продолжалась бомбежка, но 3 ноября в 12 часов все учащиеся были на месте, все хорошо подготовились и удачно играли. Решено было при первой возможности сделать платный концерт и на собранные средства отправить на фронт подарки. Первый такой концерт состоялся 27 января 1942 года» (Цит. по: [5, с. 93–94].

Благотворительные концерты, проводимые силами училища, стали прочной традицией, символизировавшей включенность музыкантов в общее дело сопротивления врагу. Собранные от концерта средства перечислялись в фонд помощи фронту, раненым, детям–сиротам. В музее училища хранятся рукописные афиши, на которых помимо имен и фамилий исполнителей указывается, что «весь сбор от концерта поступит на постройку танковой колонны “Советский артист”» или «весь сбор — на постройку самолета “Горьковский артист”» (см. рис. 1, 2, 3, 4). Одновременно с напряженной творческой работой «студенты и преподаватели помогали фронту не только своим искусством, вместе со всеми тружениками тыла они ездили на лесозаготовки, разгружали баржи в порту, участвовали в уборке урожая на колхозных полях» [5, с. 94–95].

Наравне со взрослыми многие студенты, помимо учебы, еще и работали. Студентка училища Ольга Виноградова, в будущем профессор Горьковской консерватории[1], в 1941–1942 годах работала телефонисткой городской пожарной охраны, о чем в архиве музыкального училища сохранились документальные свидетельства [5, с. 95].

В город Горький приезжали студенты, которых эвакуировали из зоны военных действий и прифронтовых районов. Так, студенткой музыкального училища стала Софья Хентова[2], с 1940 года учившаяся в Московской консерватории в классе Льва Оборина. Здесь, в эвакуации, наряду с «постоянным пианистическим трудом» (в классе Н. Н. Полуэктовой) она освоила журналистское дело, работала корреспондентом областной газеты «Горьковская коммуна». Юная студентка совершала «поездки по районам Горьковской области, ей поручались сбор информации и написание статей о тружениках села», написала книгу, посвященную «женщинам-героиням трудового фронта», — пишет о ней ее старший сын, Владимир Абрамович Гуревич [8, с. 50–51].

На 1941–1943 годы из Москвы в Горький переехала известная к тому времени певица, коренная нижегородка Н. П. Рождественская[3] с сыном Геннадием[4], который в эти годы осваивал фортепианное ремесло в классе Н. Н. Полуэктовой. Одноклассница Геннадия Николаевича по музыкальным занятиям у Нины Николаевны Сорочкина Л. А. вспоминала: «… потом они все говорили, что та пара лет, в течение которых он занимался с Ниной Николаевной, явилась, может, самыми главными годами в его детском музыкальном образовании» [9, с. 10].

В труднейших условиях в училище удалось сохранить высокий профессиональный уровень: в 1943 году училище закончили 16 человек. Из них четыре человека поступили в Московскую консерваторию — пианистки Ольга Виноградова, Ольга Лебедева[5], Вера Чижова[6] и теоретик Валентина Блинова[7], другие стали работать в музыкальных школах и концертных бригадах. В 1944 году в Ленинградскую консерваторию поступила София Хентова.

С 1941 до марта 1944 года училище возглавляла выпускница Ленинградской консерватории Таисия Ивановна Агринская — музыковед, которая еще до войны, в 1938 году, основала в училище теоретическое отделение. «На ее плечи легла тяжелейшая миссия — сохранение педагогического коллектива, забота о студентах, организация работы учебного заведения во время полуофициального его функционирования» [5]. В 1944 г. после ухода из жизни Т. И. Агринской директором училища вновь становится А. А. Коган — по профессии кларнетист, имевший большой опыт управленческой деятельности, уже после войны закончивший МГПИ имени Гнесиных по специальности «музыковедение».

В труднейших условиях, о которых свидетельствуют материалы ежегодных отчетов, училище не только имело установку «на выживание». Ставились и решались сложные творческие задачи. В 1944 году в стране состоялось знаменательное событие. Несмотря на продолжавшиеся военные действия, был организован и проведен Всероссийский смотр молодых исполнителей — учащихся средних специальных учебных заведений. Проведение подобных смотров — акция, которая сложна по своей организации даже для мирного времени. В военном 1944-м смотр стал важным символом жизненной необходимости искусства. Первый отборочный тур проходил на базе образовательных

организаций. В Саратове проводился второй тур. Горьковское музыкальное училище на Всероссийском смотре молодых исполнителей представляли пианистки София Хентова и Наталия Зевеке (ученицы Н. Н. Полуэктовой), а также вокалистки Кира Леонова (ученица Д. Ф. Захаровой) и Елена Гержедович (ученица А. И. Страдо). О масштабах смотра можно судить по количеству участников — 85 исполнителей из 15 городов РСФСР демонстрировали свое профессиональное мастерство.

Финалистами смотра стали С. Хентова и Н. Зевеке, защищавшие честь родного училища в сентябре 1944 года на третьем заключительном туре в Москве. Показателен выбор произведений представленных программ, исполненных студентами: Рапсодия № 12 Ф. Листа (С. Хентова), I часть Концерта № 1 для фортепиано с оркестром С. Рахманинова (Н. Зевеке). В Нижегородском областном архиве сохранилась газетная статья А. Когана об успешном участии горьковчан в Смотре *(см. Рис. 4, 5)*. Смотр-конкурс, а также другие достижения училища стали важным аргументом для серьезной помощи и поддержки музыкального образования со стороны управленческих структур. 8 августа 1944 исполком горсовета утверждает решение «О состоянии музыкального образования в городе Горьком», в котором обозначены пути поддержки этой важной сферы жизни города, в том числе отмечена необходимость обеспечения музыкального училища зданием. В это же время началось обсуждение вопроса о возможности и необходимости открытия в городе консерватории.

Тяжелейшие жизненные испытания, которые коснулись каждой семьи в период Великой Отечественной войны, получили отражение в *творчестве композиторов*. Композиторское творчество горьковчан-нижегородцев — особая страница обсуждаемой темы и, конечно, заслуживает специального исследовательского внимания. В настоящей статье мы сосредоточимся на определении характерных особенностей музыкального воплощения темы «Великая Отечественная война» авторами разных поколений, каждое из которых отражало свое понимание этого трагического времени.

Прежде всего отметим, что огромный пласт сочинений нижегородцев принадлежит авторству фронтовиков и свидетелей военных событий. Несмотря на вероломное вторжение фашистской Германии, в нашей стране «музы не молчали» — вопреки страшным обстоятельствам искусство укрепляло дух и веру в торжество справедливести. Создавалась музыка разных жанров: от песни, отражающей непосредственный отклик на происходящее, комплекс характерных личных переживаний событий — до оперы, симфонии, символически обобщающих панораму событий. Старейший нижегородский композитор Александр Касьянов (1891–1982), который «с первых дней войны перестроил свою лиру на новый лад» [10, с. 5], писал музыку для сформированного в городе фронтового театра «Снайпер» (1941), для Горьковского театра драмы, ТЮЗа. Совместно с дирижером И. Заком, режиссером Б. Покровским шла трудная работа А. Касьянова над оперой «Партизанка» (1941–1942), создавались хоровые, вокальные сочинения.

Обращаясь к нижегородскому композиторскому творчеству военного времени, следует упомянуть интересный документ. В музее Горьковского музыкального училища хранится рукописная афиша, датированная 2 июня 1942 года *(Рис. 5, 6)*, где наряду с классическими произведениями (Баха, Грига, Чайковского, Шопена, Мендельсона) указаны песни, созданные студентами 3 курса. В афише значится песня Павла Аедоницкого в авторском исполнении «Самый маленький» на стихи Е. Долматовского. Это его первая песня о войне, которая была популярной и в мирные годы. По признанию композитора, этот первый опыт положил начало военным песням, созданным им уже в мирное время («Довоенный вальс», «Где-то около Бреста», «Обелиски», «Нашей юности оркестр») [11]. Указаны в афише две песни на военную тему «Один за всех» и «Напутствие матери» также студента 3 курса училища Владимира Владимирова. Ни ноты этих песен, ни аудиозаписи не найдены — только строка в афише…

Сила и искренность переживания ужасов войны в искусстве встречалась с требованием художественной убедительности высказывания (рельефности и оригинальности языка, символической емкости образов, композиционной стройности, драматургической логики и другими критериями). Это от века значимое соединение пафоса социальной злободневности и художественного качества не всегда складывалось в единое целое. Многие сочинения, создаваемые «на злобу дня», имели очень короткую жизнь, так и оставшись откликом «на случай». Но для экстремального военного времени подобные отклики были крайне необходимыми.

Огромное количество музыкальных произведений появилось уже в первые послевоенные годы. Вернувшиеся с фронта композиторы, видевшие смерть «в лицо», стремились запечатлеть пережитое, укрепить строй позитивных чувств и поддержать израненные души соотечественников, мобилизуя мощные компенсаторные ресурсы музыки.

Композитор–фронтовик Аркадий Нестеров (1918–1999), будучи студентом Московской консерватории, с первых дней войны ушел добровольцем в Народное ополчение. Воевал на Втором Белорусском фронте до окончания войны. После демобилизации весной 1946 г. возвращается на учебу в Московскую консерваторию. В 1948 году он едет в Горьковскую консерваторию, с которой связана вся

его последующая жизнь (прошел путь от преподавателя — до ректора, народного артиста РФ, почетного гражданина Нижнего Новгорода). Характерной вехой биографии А. Нестерова стала победа в студенческом композиторском конкурсе 1941 года: его Струнный квартет отмечен I премией. В музыкальной летописи Великой Отечественной войны, которая так повлияла на его судьбу, композитор скажет свое слово в разные годы послевоенного времени. Одно из репертуарных сочинений А. Нестерова — имеющая развернутую программу симфоническая поэма «Белая береза» (1952), по мотивам широко известного в те годы романа М. Бубеннова. В 1970 году композитор создает оперу «Летят журавли», по пьесе «Вечно живые» Виктора Розова. В 1985 г. он также обращается к воплощению военной темы в оперном жанре («Пастух и пастушка», по одноименной повести В. Астафьева). Пережитым фронтовым годам посвящены Три поэмы для баритона с оркестром «Земля героев» (1961), вокально-симфонический цикл «Земля героев», хоровой вокализ «Памяти павших», кантата «Немеркнущий огонь» (на стихи Юрия Адрианова), песни. В целом, как отмечает В. М. Цендровский, композитор, пройдя трудности фронтовой жизни, пережив страшные испытания войны, в последующие десятилетия творчество посвятил теме исторической памяти о подвиге советского народа. Пережитое в годы войны определило и стилевой строй музыки Нестерова: он писал «горячо и страстно, в ней слышится взволнованный голос автора — современника событий» [12, с. 99], с «прочной опорой на народную и массовую песню, жанровые связи с которой питают его музыку полнокровным мелодизмом» [12, с. 98].

Постоянно обращались к теме сопротивления фашизму, к сюжетам военной истории композиторы-фронтовики, которые также связали свои судьбы с городом Горьким. Борис Благовидов (1920–1971) в 1953 году переехал в наш город, где был художественным руководителем филармонии, преподавал в училище, вел класс композиции в консерватории. Его роль в укреплении позиций нижегородской композиторской школы значительна.

В 1943 году, получив тяжелое ранение на фронте и оказавшись в госпитале, он писал песни (такова первая композиция в этом жанре, сочиненная им в больничной палате и сразу же ставшая популярной, — «Если будешь ранен»). Много песен создано Б. Благовидовым после войны, фронтовые годы определили постоянное обращение к суровому времени, что нашло отражение в кантате «Сталинград в огне» (его дипломной работе при окончании Ленинградской консерватории, в 1953), симфонической «Поэме о вечно живых» (1958).

Владимир Владимиров (1924–1979), будучи еще студентом музыкального училища, в 1942 г. был призван в ряды Красной Армии, воевал до 1946 года. Одно из значительных сочинений послевоенного времени, созданных в период его работы в Горьковской консерватории, — поэма «Брестская крепость» (1970).

Юрий Николаев (1923–2003) с 1941 года служил в театре Красной Армии Туркестанского военного округа, одновременно выступал в шефских концертах в воинских частях, в том числе и со своими сочинениями. В 1943 г. был принят в Союз композиторов СССР. С 1973 г. и до конца жизни был профессором Горьковской консерватории. Одно из последних масштабных его произведений — программная симфония для большого симфонического оркестра «Памяти павших героев», партитура которой издана Нижегородской консерваторией в 2023-м, в год столетия со дня рождения композитора.

Тема Великой Отечественной войны стала одной из самых значительных в творчестве композиторов, чье детство, «опаленное войной», было временем страшных испытаний и лишений, а профессиональный путь начинался в тяжелое послевоенное время, когда страна только осознавала реальную цену победы над фашизмом, и все силы были консолидированы для восстановления мирной жизни.

Мастер хоровой музыки Лев Сивухин (1935–2001), коренной нижегородец, в годы войны был школьником (в первый класс он поступил в 1942 г., в эти же годы начал заниматься музыкой), один из первых воспитанников капеллы (созданной в 1946 г.), выпускник музыкального училища и Горьковской консерватории (1959). Его музыка рождалась из исполнительского опыта и отражала глубокое знание природы хорового пения. Среди сочинений — посвященные теме войны хоровые произведения «Поклон» (стихи Ю. Андрианова), «Шел солдат домой» (сл. Ю. Яковлева), «Дети войны» (на сл. В. Шамшурина), кантаты «Боевое задание», «Родина» для детского хора и симфонического оркестра на стихи М. Мараша. Эти и другие хоровые произведения Л. Сивухина еще не изучены с позиции особенностей образно-символического воплощения темы, интерпретации жанра, стилевых принципов. Равно как ждут специального внимания исследователей и многие сочинения поколения «детей войны»: Александра Бендицкого, Германа Комракова, Станислава Стразова.

Следует отметить, что образы войны, патриотического подвига советского народа отражены не только в программных музыкальных композициях: кантате Комракова для детского хора a cappella «Чтоб никогда войне не повториться», его балете «Подвиг», в поэме Стразова для русского народного оркестра «Хатынь» и многих других произведениях. Переживание событий Великой Отечественной войны, размышления о трудном времени жизненных испытаний нашли отклик и в «чистой» музы-

ке. Таковы, например, три симфонии С. Стразова. В них «программа автором не объявлена, однако благодаря ярким музыкальным характеристикам становятся понятными и избранная тема, и сюжетный план» [13, с. 155].

Убедительность и «внятность» высказывания, отражающие строй чувств композитора, имеют корни в опыте переживания, в силе эмоционального накала, экзистенциальном понимании жизни, основы которого открылись уже в испытаниях детства. Сложная концептуальная природа симфонического жанра позволила композиторам выйти на философский уровень обобщения, к надвременным антиномиям: «мир–война», «жизнь–смерть», «добро–зло». Способность держать в сознании «бремя времени» и умение найти «адекватный» язык — от века значимый критерий художественной ценности. Напомним слова Г.-Г. Гадамера о том, что «великое искусство опознается по потрясению, которое оно вызывает» [14, с. 304]. Осознавая, что в сфере художественного творчества недопустимо быть излишне прямолинейными, что обращенность композитора к общечеловеческому в нас еще не гарантирует подлинности его высказывания, — всё же подчеркнем особую значимость в искусстве силы детского переживания. Запечатлевшееся в сознании эхо войны обусловило стремление к серьезности, философской рефлексии о трагических событиях.

Автор пяти симфоний, Борис Гецелев обратился к жанру в зрелый период творчества, когда в композиторском портфеле композитора уже было достаточно много вокальных, хоровых, инструментальных сочинений. Лишь двум симфониям (№ 2 «Фантасмагории» и № 3 «На грани») он дает название, но эти программные обозначения не нацелены на привязанность к какому-либо конкретному явлению или сюжету. В то же время характеристичность тем, персонификация тембров, принцип драматургических волн и другие принципы композиции определяют направленность восприятия на постижение серьезных смыслов, связанных с представлением о величии и непреклонности человеческого духа.

Непосредственно с темой Великой Отечественной войны связана телеопера Гецелева «Март-апрель», созданная по рассказу В. Кожевникова в 1968 году (транслировавшаяся по Горьковскому телевидению и по Центральному ТВ). Как отмечает М. Булошников, «несмотря на патетику сюжетной канвы, композитор избегает решений по «первой линии», тем самым уклоняясь от прямолинейности и явной иллюстрации текста» [15, с. 204]. Искусство открывает свою действенную силу не в декларациях, но только в проникновении к тайным глубинам сознания. Многих художников, обратившихся к теме войны, понимание этого спасало от прямолинейной дидактичности и морализаторской назидательности. Содержательный, стилевой и жанровый диапазон нижегородской военной музыкальной летописи широк и отражает «проживание» сложнейших событий, ситуаций, состояний — от лирической исповедальности (в вокальных сочинениях А. Бендицкого, С. Стразова, А. Барышева, Г. Комракова, Э. Фертельмейстера) до эпической «отстраненности» (хоровые произведения Л. Сивухина, вокальный цикл «Четыре баллады» Б. Созонова, баллада «Герои давно отгремевшей войны» И. Касаткиной).

По мере отдаления от нас этого сложного и трагического периода в жизни нашей страны его музыкальное осмысление приобретает всё большую значимость. Музыка стала мощной и влиятельной частью той силы, которая спасает нас от забвения о тех, кому мы обязаны жизнью. За восемь десятилетий послевоенного времени созданы и продолжают создаваться произведения широкого жанрово-стилевого спектра. Композиторы, рожденные после войны, приняли эстафету от своих предшественников, они внесли свое видение и понимание этого поворотного момента истории. Несколько десятилетий создавал музыку к спектаклям Горьковского-Нижегородского Театра юного зрителя Эдуард Фертельмейстер. Из более чем 100 работ особую популярность приобрела музыка к драматическим постановкам на военную тему. Среди них — музыкально-театральная композиция «Старые друзья» на стихи фронтовиков А. Межирова, Д. Самойлова, Б. Слуцкого, спектакль «Алеша». Психологическая точность и проникновенность образов, высокий строй чувств, естественность и неповторимая выразительность музыкального языка — определили популярность музыки к этим спектаклям и обусловили ее самостоятельную жизнь.

Возвращаясь к «грозовым» годам военного времени, важно понять, что труднейшие жизненные испытания Великой Отечественной войны не сломили дух, не разрушили веру в торжество мира, добра и справедливости. И музыкальное творчество сыграло в этом чрезвычайно важную роль. Свидетельством стойкости духа нижегородцев стали символически значимые события. Среди них — создание в первом послевоенном году Хоровой капеллы мальчиков, основной контингент которой составили дети-сироты и воспитанники детских домов Горького, и учреждение консерватории, первыми педагогами и студентами которой были фронтовики и дети участников войны. Эти созидательные события стали возможными благодаря деятельной активности музыкантов в сложный военный период.

Искусство всегда сопряжено с социальными, этическими, политическими, религиозными измерениями жизни. В пограничные периоды истории искусство открывает новые, ранее не ведомые ресурсы. В экстремальных условиях оно преодолевает традиционные пределы художественности и становится

мощной силой укрепления духа. Музыкальная биография Нижнего Новгорода дает этому факту безусловное подтверждение.

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Примечания**

[1] Виноградова Ольга Семеновна (1923–2004), пианистка, кандидат искусствоведения, профессор. Закончила Горьковское музыкальное училище (1943), Московскую консерваторию (1948, класс К. Н. Игумнова), там же аспирантуру (1953, класс Я. В. Флиера). Преподавала на кафедре специального фортепиано Нижегородской консерватории (1948–2004), воспитав несколько поколений высокопрофессиональных музыкантов.

[2] София Михайловна Хентова (1922–2002) — пианистка, музыковед, просветитель, один из ведущих исследователей творчества Дмитрия Шостаковича, автор монографий о Л. Оборине, Э. Гилельсе, М. Ростроповиче и других выдающихся музыкантах, доктор искусствоведения, 48 лет преподавала в СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова.

[3] Рождественская Наталия Петровна (1900–1997), певица, заслуженная артистка РСФСР (1942). народная артистка РСФСР. Занималась пением в Нижегородской консерватории (музыкальном техникуме) в начале 1920-х годов, закончила ЦЕТЕТИС (Центральный техникум театрального искусства, г. Москва — ныне ГИТИС). Солистка Всесоюзного радио (1929–1960).

[4] Рождественский Геннадий Николаевич (1931–2018) — выдающийся дирижер, профессор. Герой Социалистического труда, лауреат Ленинской премии, Государственной премии РФ, полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством», народный артист СССР, с 2001 г. до конца жизни заведовал кафедрой оперно-симфонического дирижирования Московской консерватории.

[5] Лебедева Ольга Анатольевна (1923–2012), пианистка. Закончила Горьковское музыкальное училище (1943), Московскую консерваторию (1949). В 1960–1980-е годы вела активную концертную работу, в том числе выступала с симфоническим оркестром Горьковской филармонии, преподавала на кафедре специального фортепиано (1949–2009), автор учебного пособия «Размышления и методические рекомендации педагога-пианиста» (2008).

[6] К сожалению, информация о дальнейшей жизни Веры Чижовой пока не найдена.

[7] Блинова Валентина Григорьевна (1922–2000) — легенда нижегородского музыкального просветительства, мастер вступительного слова музыковеда на симфонических и камерных концертах, работала на радио и телевидении, заслуженный работник культуры РСФСР, лауреат премии города Нижнего Новгорода. Закончила Горьковское музыкальное училище (1943), Московскую консерваторию (1948). В 1948–1998 годах преподавала на кафедре истории музыки Нижегородской консерватории.

[8] Публикуемые в этой статье изображения — из собрания Музея Нижегородского музыкального училища (колледжа) им. М. А. Балакирева, ранее опубликованны в книге к 150-летию училища [5, с. 94, 99].

**Список источников**

1. Горький. Символ Победы: о вкладе предприятий Горьковской области в победу в Великой Отечественной войне / сост.: М. В. Оладышкина, А. А. Викулова, Т. А. Салахетдинова. Н. Новгород: Коммерсантъ Приволжье, 2020. 285 с.
2. Война и музыка в сознании современных музыкантов [Высказывания Клода Дебюсси, Винсента Денди, Феликса Вейнгартнера] // Музыкальный современник. Журнал музыкального искусства. Петроград: Сириус, 1915. № 2. С. 59–67.
3. *Коллар В. А.* Музыкальная жизнь Нижнего Новгорода-Горького. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1976. 176 с.

4. *Беляков Б. Н., Блинова В. Г., Бордюг Н. Д.* Оперная и концертная жизнь в Нижнем Новгороде — городе Горьком. Горький: Волго-Вятс. Изд-во, 1980. 336 с.
5. *Климентова Л. С., Куклев А. В., Кукина С. Л.* 150 лет. Нижегородское музыкальное училище имени М. А. Балакирева (1873–2023) / под общ. ред. И. В. Кораллова. Н. Новгород: НМУ, 2023. 240 с.
6. «Я пока жив…» (Фронтовые письма 1941–1945 гг.) / сост. М. Ю. Гусев. Нижний Новгород: Комитет по делам архивов Нижегородской области, 2010. 304 с.
7. *Артемьева Е. В.* Сотрудники Горьковской (Нижегородской) консерватории — участники Великой Отечественной войны (1941–1945) // Музыкальное образование и наука. 2020. № 2(13). С. 49–56.
8. *Гуревич В. А.* Жизнь и судьба музыканта (к столетию С. М. Хентовой) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3 (65). С. 49–55.
9. *Сорочкина Л. А.* Письмо из Америки: Удивительный человек! (К 100-летию со дня рождения Н. Н. Полуэктовой) // Консонанс. 2015. Вып. 33–35. С. 7–10.
10. *Елисеев И.* Подвиг народа в музыке горьковчан. Горький: Верхневолжская организация СК РСФСР, 1985. 24 с.
11. *Корина Т.* «Я Вас люблю, столица» // Музыкальная правда. 1997. № 32 (3 сентября). URL.: https://www.newlookmedia.ru/?p=4709&ysclid=mg5hef3wo0737267992 (дата обращения: 20.09.2025).
12. *Цендровский В. М.* Аркадий Нестеров. М.: Советский композитор, 1975. 158 с.
13. *Молодова Н. А.* Образы войны в творчестве композитора С. П. Стразова // Состояние и перспективы развития современной науки. Петрозаводск: Новая наука, 2025. С. 154–158.
14. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
15. Музыка как способ жизни: Борис Гецелев: воспоминания, исследования, документальные материалы: коллективная монография / Т. Б. Сиднева (авт. вст. ст. и ред.-сост.), Т. Н. Левая, М. Л. Булошников. М.: Издательство «РАМ имени Гнесиных», 2025. 378 с.

**Информация об авторах**

*Сиднева Т. Б.* — доктор культурологии, проректор по научной работе Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, заведующая кафедрой философии и эстетики, профессор

*Куклев А. В.* — доцент кафедры сольного пения, декан Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, председатель предметно-цикловой комиссии «Вокальное искусство» Нижегородского музыкального училища (колледжа) им. М. А. Балакирева

**Вклад авторов**

Сиднева Т. Б. — разработка концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Куклев А. В. — разработка концепции исследования (развитие ключевых моментов концепции), работа над архивными документами, написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Reference**

1. Oladyshkina, M. V., and Vikulova, A. A., and Salakhetdinova, T. A. (comp.) (2020), *Gorkii. Simvol Pobedy: o vklade predpriiatii Gorkovskoi oblasti v pobedu v Velikoi Otechestvennoi voine* [Gorky. Symbol of Victory: on the contribution of enterprises of the Gorky region to the victory in the Great Patriotic War], Kommersant Privolzhye, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Debussy, C., and Dandy, V., and Weingartner F. (1915), "War and music in the minds of modern musicians", *Muzykalnyi sovremennik. Zhurnal muzykalnogo iskusstva* [Musical Contemporary. The Journal of Musical Art], Sirius, Petrograd, Russia, vol. 2, pp. 59–67.
3. Kollar, V. A. (1976), *Muzykalnaia zhizn Nizhnego Novgoroda-Gorkogo* [Musical life of Nizhny Novgorod-Gorky], Volga-Vyatka Publishing House, Gorky, USSR.
4. Belyakov, B. N., and Blinova, V. G., and Bordyug, N. D. (1980), *Opernaia i kontcertnaia zhizn v Nizhnem Novgorode — gorode Gorkom* [Opera and concert life in Nizhny Novgorod, the city of Gorky], Volga-Vyatka Publishing House, Gorky, USSR.
5. Klimentova, L. S., and Kuklev, A.V., and Kukina, S. L., Korallov I. V. (ed.) (2023), *150 let. Nizhegorodskoe muzykalnoe uchilishche imeni M. A. Balakireva (1873–2023)* [150 years. Nizhny Novgorod Music College named after M. A. Balakirev (1873–2023)], NMU, Nizhny Novgorod, Russia.
6. Gusev, M. Y. (comp.) (2010), *«Ia poka zhiv…» (Frontovye pisma 1941–1945 gg.)* ["I'm still alive …" (Front-line letters 1941–1945)], Committee for Archives of the Nizhny Novgorod Region, Nizhny Novgorod, Russia.
7. Artemyeva, E. V. (2020), "Staff of the Gorky (Nizhny Novgorod) Conservatoire — participants of the Great Patriotic War (1941–1945)", *Muzykalnoe obrazovanie i nauka* [Musical education and science], vol. 2(13), pp. 49–56.
8. Gurevich, V. A. (2022), "The life and fate of a musician (on the centenary of S. M. Khentova)", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 3 (65), pp. 49–55.
9. Sorochkina, L. A. (2015), "Letter from America: An amazing man! (On the 100th anniversary of the birth of N. N. Poluektova)", *Konsonans* [Consonance], vol. 33–35, pp. 7–10.
10. Eliseev, I. (1985), *Podvig naroda v muzyke gorkovchan* [The feat of the people in the music of Gorky], Upper Volga Organization of the Investigative Committee of the RSFSR, Gorky, USSR.
11. Korina, T. (1997), "I love you, capital", *Muzykalnaia pravda* [Musical truth]. vol. 32 (September 3) [Electronic], available at: https://www.newlookmedia.ru/?p=4709&ysclid=mg5hef3wo0737267992 (accessed 20 September 2025).
12. Tsendrovsky, V. M. (1975), *Arkady Nesterov* [Arkadii Nesterov], Soviet Composer, Moscow.
13. Molodova, N. A. (2025), "Images of war in the works of composer S. P. Strazov", *Sostoianie i perspektivy razvitiia sovremennoi nauki* [The state and prospects of modern science development], New Science, Petrozavodsk, Russia, pp. 154–158.
14. Gadamer, G.-G. (1991), *Aktualnost prekrasnogo* [The relevance of beauty], Iskusstvo, Moscow, USSR.
15. Sidneva, T.B., and Levaya, T. N., and Buloshnikov, M. L. (2025), *Muzyka kak sposob zhizni: Boris Getcelev: vospominaniia, issledovaniia, dokumentalnye materialy: kollektivnaia*

*monografiia* [Music as a way of life: Boris Getselev: memoirs, research, documentary materials: a collective monograph], Publishing House "Gnessin RAM", Moscow, Russia.

**Information about the authors**

*Sidneva T. B.* — Doctor of Cultural Studies, Vice-Rector for Research at the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics, Professor

*Kuklev A. V.* — Associate Professor of the Department of Solo Singing, Dean of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Chairman of the subject-cycle commission "Vocal Art" of the Nizhny Novgorod Music College named after M. A. Balakirev

**Contribution of the authors**

Sidneva T. B. — development of the research concept (formation of the idea, development of key points of the concept), writing the text (drafting the manuscript, making comments on the intellectual content, preparing and creating the published work), structuring and formatting the text, approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its the final version).

Kuklev A. V. — development of the research concept (development of key points of the concept), work on archival documents, writing the text (drafting the manuscript, making comments on the intellectual content, preparing and creating the published work), structuring and formatting the text, approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

**Приложения**

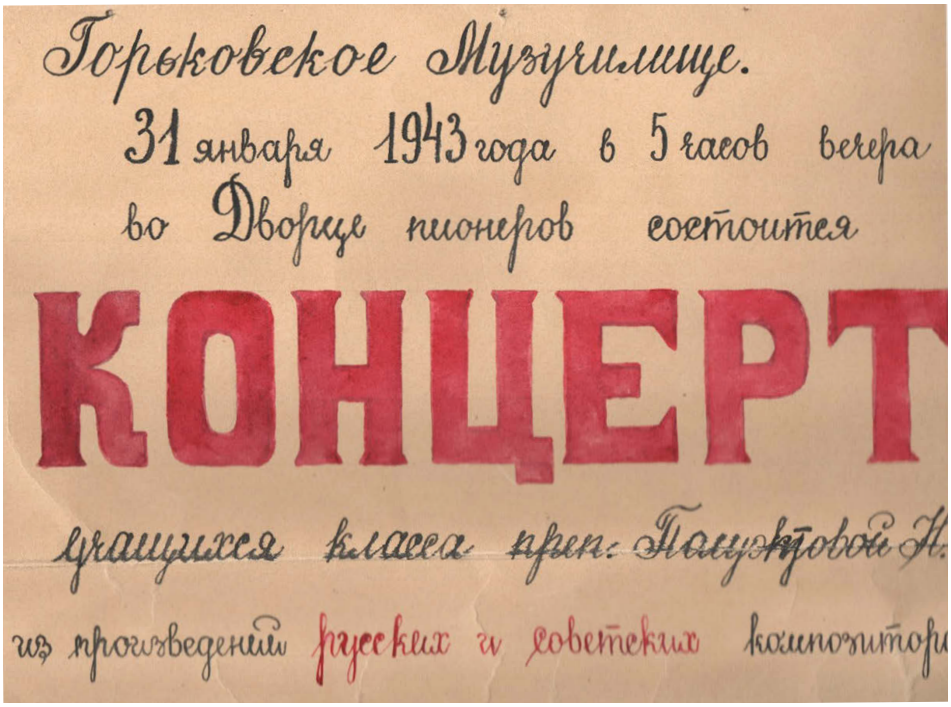



Рис. 1. Фрагмент афиши концерта 13 января 1943 г.[8]
Ill. 1. Fragment of the concert poster on January 13, 1943[8]

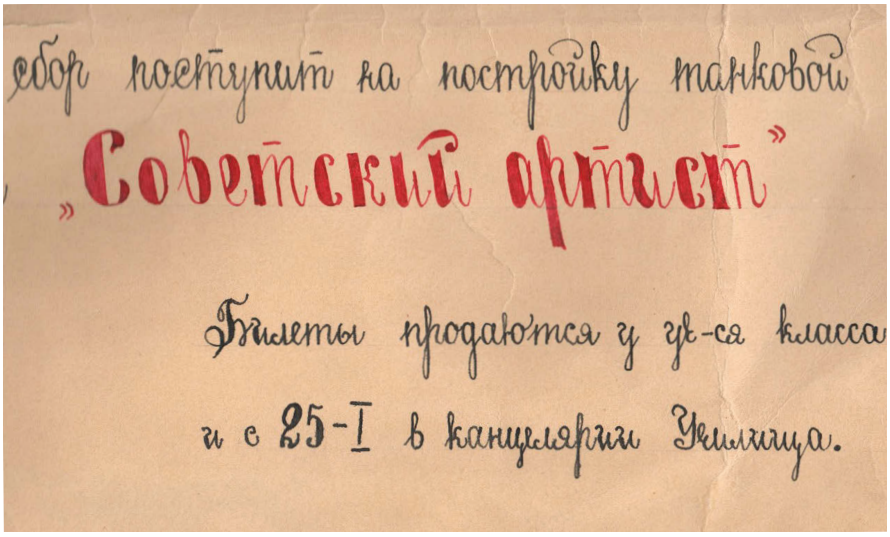
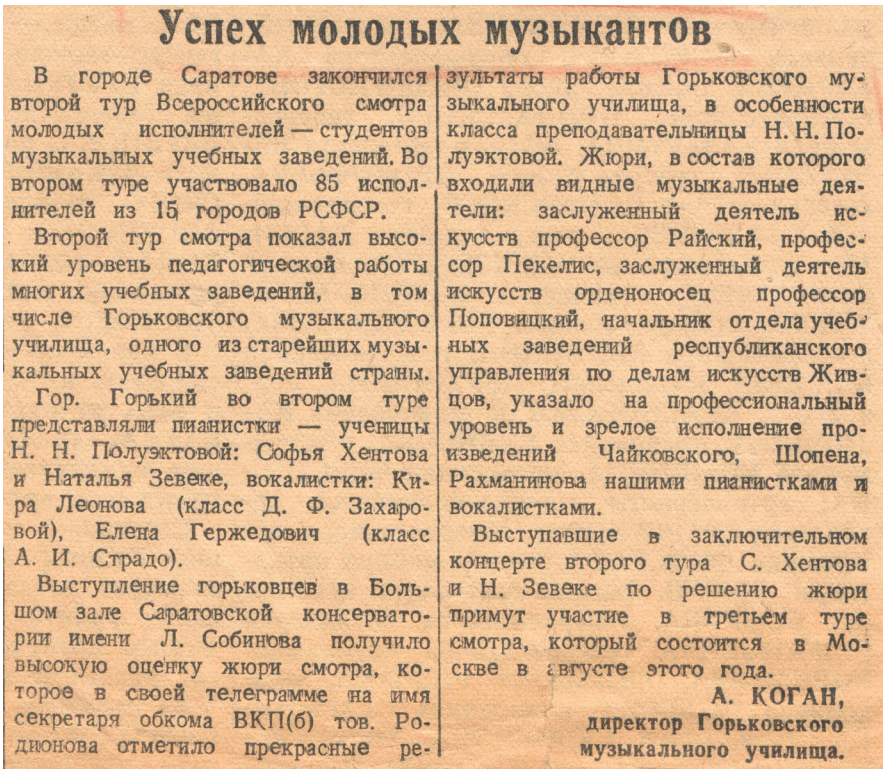



Рис. 2. Фрагмент афиши концерта 13 января 1943 г.
Ill. 2. Fragment of the concert poster on January 13, 1943

Рис. 3. Обложка программы концерта учащихся класса Н. Н. Полуэктовой
Ill. 3. The cover of the concert program for students of N. N. Poluektova's class



## Успех молодых музыкантов

В городе Саратове закончился второй тур Всероссийского смотра молодых исполнителей — студентов музыкальных учебных заведений. Во втором туре участвовало 85 исполнителей из 15 городов РСФСР.

Второй тур смотра показал высокий уровень педагогической работы многих учебных заведений, в том числе Горьковского музыкального училища, одного из старейших музыкальных учебных заведений страны.

Гор. Горький во втором туре представляли пианистки — ученицы Н. Н. Полуэктовой: Софья Хентова и Наталья Зевеке, вокалистки: Кира Леонова (класс Д. Ф. Захаровой), Елена Гержедович (класс А. И. Страдо).

Выступление горьковцев в Большом зале Саратовской консерватории имени Л. Собинова получило высокую оценку жюри смотра, которое в своей телеграмме на имя секретаря обкома ВКП(б) тов. Родионова отметило прекрасные результаты работы Горьковского музыкального училища, в особенности класса преподавательницы Н. Н. Полуэктовой. Жюри, в состав которого входили видные музыкальные деятели: заслуженный деятель искусств профессор Райский, профессор Пекелис, заслуженный деятель искусств орденоносец профессор Поповицкий, начальник отдела учебных заведений республиканского управления по делам искусств Живцов, указало на профессиональный уровень и зрелое исполнение произведений Чайковского, Шопена, Рахманинова нашими пианистками и вокалистками.

Выступавшие в заключительном концерте второго тура С. Хентова и Н. Зевеке по решению жюри примут участие в третьем туре смотра, который состоится в Москве в августе этого года.

**А. КОГАН,**
**директор Горьковского музыкального училища.**

Рис. 4. Газетная статья А. Когана об успешном участии горьковчан в Смотре-конкурсе в Саратове
Ill. 4. Newspaper article by A. Kogan about the successful participation of Gorky residents in the Review competition in Saratov

Рис. 5. Обложка программы концерта учащихся класса Н.Н. Полуэктовой 2 июня 1942 года
Ill. 5. Cover of the concert program for students of N.N. Poluektova's class on June 2, 1942

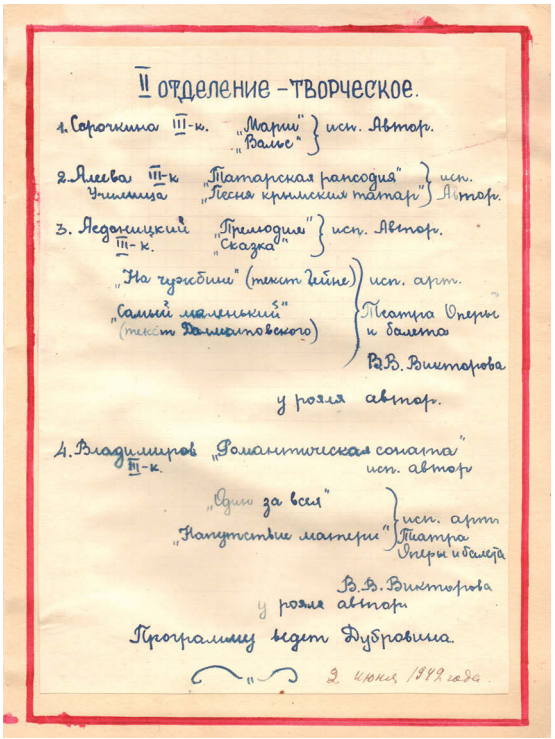



Рис. 6. Программа 2 отделения концерта учащихся класса Н.Н. Полуэктовой 2 июня 1942 года
Ill. 6. The program of the 2nd section of the concert of N.N. Poluektova's class students on June 2, 1942

Научная статья
УДК 78.07
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.004

# Феномен музыкальной жизни в советской провинции: Горький — Нижний Новгород

**Савенко Светлана Ильинична**
Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия
E-mail: savenkosi@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0002–1437–7760

**Аннотация.** Статья посвящена обзорной характеристике музыкальной жизни города Горького/Нижнего Новгорода в период 1960–90-х годов. В ней описываются исторически сложившиеся предпосылки культурной жизни губернского города, затем областного центра, и ее специфические черты, сформировавшиеся в послевоенное время. Одной из центральных проблем является сопоставление (дихотомия) столичной и провинциальной культурной жизни в послевоенные десятилетия.

**Ключевые слова:** Нижний Новгород, город Горький, провинция и столица, Нижегородская филармония, фестиваль «Современная музыка»

**Для цитирования:** Савенко С. И. Феномен музыкальной жизни в советской провинции: Горький — Нижний Новгород // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 17–22. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.004

*Original article*

**The phenomenon of musical life in the Soviet province: Gorky — Nizhny Novgorod**

**Savenko Svetlana I.**
State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
E-mail: savenkosi@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0002–1437–7760

**Abstract.** The article is devoted to an overview of the musical life of Gorky/Nizhny Novgorod in the period of the 1960s-90s. It describes the historically established prerequisites of the cultural life of the provincial city, then the regional center, and its specific features that were formed in the post-war period. One of the central issues is the comparison (dichotomy) of the cultural life in the capital and the provinces in the post-war decades.

**Keywords:** Nizhny Novgorod, Gorky, province and capital, Nizhny Novgorod Philharmonic, Contemporary Music Festival

**For citation:** Savenko S. I. The phenomenon of musical life in the Soviet province: Gorky — Nizhny Novgorod. Aktualnye problem vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2024;4(79); 17–22 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.004

В советские времена, о которых ниже пойдет речь, слово «провинция» не очень приветствовалось. В нем слышался голос прошлой жизни, в которой география тесно переплеталась с политическим и социальным устройством. Согласно словарю Владимира Даля, термин «провинция» включает подобно матрешке ряд убывающих по величине и значению административных единиц — губернию, область, округ. «При Петре у нас были провинции, уезды», — добавляет автор. Провинциал — это «живущий не в столице, житель губернии, уезда, захолустья» [1, с. 489]. В СССР на смену уездам и губерниям пришли районы и области, провинция растворилась в бескрайней периферии, противопоставленной центру. Новое обозначение отвечало духу унификации: «при советском догоняющем развитии мобилизационного типа страна “сжимается в кулаки” по оси “центр-периферия”» [2, с. 339–340; 3]. В отличие от провинции, которая имела определенную территориальную характеристику и географическую конкретность, периферия различалась лишь по степени удаленности от центра. При этом неизбежно акцентировалась дихотомия столицы и всей остальной территории страны, с ее огромными редко заселенными пространствами, плохо поддающимися управлению и контролю. Активизировавшаяся со временем урбанизация неизбежно привела к восстановлению в новых условиях территориального принципа и к дифференциации его характеристик. Среди таковых наряду с материальными факторами (промышленность и экономика в целом) на видное место выдвинулись проблемы культуры — образования, художественного творчества и институций, с ними связанных. При этом в качестве существенного фактора формирования культурной идентичности принято выделять соревновательный момент: «Антитеза столицы и провинции является исключительно важным фактом российской культуры, поскольку самоосознание провинциальной культуры представляется возможным только на фоне столичной модели» [4]. Дихотомия «провинция — столица» с течением времени лишь обострялась и к настоящему времени формулируется следующим образом: «С точки зрения среднего столичного жителя последних десятилетий все, что не Москва — провинция, и различается лишь степенью провинциальности. Некоторое исключение делается разве что для Ленинграда/Санкт-Петербурга, о котором, однако, нередко, с оттенком грусти и горечи говориться: “великий город с областной судьбой”» [5, с. 82]. Однако другой исследователь констатирует, что «провинция, в свою очередь, старается сохранить самобытность и “механизм воспроизводства собственного образа жизни”» [6]. Последнее в значительной степени связано с цивилизационными факторами — природой, климатом и экологической спецификой в целом. Разность ландшафтов, «природная естественность территории», наличие «нетронутых территорий, свободных от притязаний современной цивилиза-

© Савенко С. И., 2025

ции» [4] — все это обеспечивает позитивные свойства провинции с точки зрения ее обитателя, хотя они и уменьшаются с каждым днем[1].

В этой ситуации Нижний Новгород/Горький, как и некоторые другие крупные областные центры, обладал заметными преимуществами. Практически ровесник Москвы (год основания 1221) он имел более чем солидную историю в прошлом; в новые времена его статус был весьма высоким: «Надо признать, что понятие “столичный город” получило распространение в России еще во второй половине XIX века, где им обозначали административно не столичные, но промышленные и культурные центры определенного региона: такие города как Харьков, Нижний Новгород, Екатеринбург, Одесса и др. Их развитию способствовали многие факторы (наличие крупных учебных заведений, торговых путей, промышленных предприятий и т.д.)» [7, с. 76]. Кроме того, по мнению современного автора, «в глубинке интеллигенция сохраняет свой культурный статус и играет роль окна в большой мир гораздо в большей мере, чем интеллигенция московская и питерская» [8]. И если для 2020-х годов это утверждение представляется уже излишне оптимистичным, следует признать, что в советскую и раннюю постсоветскую эпоху оно было не лишено оснований.

Эту тему мы затронем ниже, однако вначале перечислим отдельные институции Горького/Нижнего Новгорода, вместе с именами деятелей культуры и искусства, которые создавали далекий от стандарта облик волжской столицы.

*Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского* был открыт в январе 1916 года как Народный университет, входивший в систему «вольных» университетов. Их было всего три в России (имени А. Л. Шанявского в Москве и имени П. И. Макушина в Томске). Как и два других, он был основан на частные средства. С 1918 года университет стал государственным, первым и крупнейшим в Нижнем Новгороде высшим учебным заведением. В 1945 году в его составе был организован первый в СССР радиофизический факультет, который стал основой для образования в 1956 году Научно-исследовательского радиофизического института (НИРФИ), приобретшего мировую известность.

*Нижегородский государственный театр юного зрителя*, созданный в 1928 году, в 1960–70-е годы — один из лучших в стране, где начинали свою карьеру такие крупные театральные деятели как Анатолий Смелянский, Дмитрий Крымов, Сергей Бархин, где главным режиссером в течение 16 лет был Борис Наравцевич. «Все это время его театр в городе был больше, чем театр, каждая новая постановка Наравцевича становилась в городе событием» [9]. Одним из них стал спектакль «Разноцветные страницы, или Мы играем Маршака, музыкальное представление в двух действиях для детей и взрослых, не забывших своего детства»[2]. По сути, это был настоящий мюзикл, сочиненный 35-летним Борисом Гецелевым, дебютировавшим в ТЮЗе в качестве театрального композитора. Потом были его же «Три толстяка» (1980), в аналогичном жанровом роде. Финальный хор из «Разноцветных страниц» — о Бразилии, которую вряд ли удастся увидать и актерам, и зрителям, — распевали после спектакля все, кто только мог, не хуже, чем после премьеры оперы Верди.

*Нижегородская государственная академическая филармония*, с 2004 имени Мстислава Ростроповича, — одна из старейших в России. Основана в 1937, но поначалу из-за нехватки средств ее работа долго не могла наладиться. Настоящая творческая жизнь началась с 1957 года, когда главным дирижером симфонического оркестра был назначен Израиль Борисович Гусман. Он не только должным образом организовал концертную деятельность, но поднял ее на совершенно иной уровень. В Горький стали приезжать на гастроли крупнейшие музыканты-исполнители и композиторы — Д. Шостакович, Г. Свиридов, А. Хачатурян, Р. Щедрин, М. Ростропович, С. Рихтер. Главным делом Гусмана стала организация первого в истории СССР фестиваля академического репертуара «Современная музыка», который проводился в общей сложности 10 раз, с 1962 по 1989 год. «Ростропович вспоминал, что идея проведения фестиваля зрела давно, но в Москве ее не поддержали, а когда в один из приездов в Горький он обсудил ее с директором Горьковской филармонии Геннадием Никитиным и дирижером Израилем Гусманом, те проявили “большой энтузиазм и настойчивость”» [10]. На фестивале 1962 года выступил Ван Клиберн, сыгравший Третий фортепианный концерт Прокофьева[3].

Фестиваль 1962 года стал монографическим. Он был посвящен творчеству Шостаковича, впервые представленному столь внушительным образом — в 44 концертах прозвучало 55 сочинений композитора. Тогда же Шостакович единственный раз в жизни выступил как дирижер (концерт 12 ноября 1962). Подобный размах имел и фестиваль 1989 года — первый в мире посвященный музыке А. Шнитке. За пятнадцать лет до этого в Горьком прошла мировая премьера его Первой симфонии, событие тоже фестивального масштаба. О нем рассказывал позднее Геннадий Рождественский, дирижировавший концертом: «Первую симфонию я сыграл в городе Горьком, поскольку руководители филармоний Москвы и Ленинграда тогда отказались это сделать. Под самыми разными предлогами — ремонт, фестиваль музыки детей из Удмуртии и так далее» [10]. Так, пусть на время праздника, утвердился столичный культурный статус провинциального города Горького. На закрытии фестиваля 1964 года Шостакович с полным

основанием отметил, что в дни концертов «Москва стала музыкальным пригородом Горького» [10].

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки* с самого основания в 1946 году стала высококлассным образовательным центром, в том числе источником музыкантского пополнения филармонии. Профессиональная и человеческая атмосфера, утвердившаяся в консерватории, была обязана своим формированием старшему поколению преподававших в ней музыкантов, выпускников Московской и Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерваторий. Потом подросли ученики, продолжившие традиции. Именно они, уже сами ставшие педагогами, определяли дух и букву обучения профессии и характер человеческого общения начиная с 1960-х годов.

Консерваторская молодежь составляла круг деятельных слушателей фестивальных концертов, стремясь к добыванию новых знаний и расширению профессионального кругозора. Совсем молодые тогда Тамара Левая и Борис Гецелев находились в центре этих процессов, во многом определяя стиль культурной жизни города, удивительной для столичного обитателя своим либерализмом. В большинстве своем провинциальные города отнюдь не могли похвастаться подобным вольным воздухом. Главное заключалось в людях, сумевших в Горьком эту атмосферу создать и, что еще важнее и труднее, сохранить.

Вокруг четы ГецеЛевых собирались не только музыканты, там были и поэты, и режиссеры, сотрудники Горьковского телевидения. Памяти двоих из них, Самуила Абрамовича и Евгения Самуиловича Хаевых, замечательных нижегородских интеллигентов Гецелев позднее посвятил одно из своих проникновенно лирических сочинений — Трио для кларнета и двух виолончелей. В нем ощутим колорит еврейского музицирования, как и в стихах еще одного участника дружеских встреч — Лазаря Шерешевского, прошедшего войну и ГУЛАГ и оставившего свидетельства своей жизни в стихах и прозе. Это был круг людей, верных своему дару и своему нравственному долгу, вне зависимости от местожительства, от обитания в центре или на периферии. И вряд ли для них была существенна дихотомия столичного и провинциального города.

«Различие провинции и столицы не абстрактно-ценностное, т.е. не означающее, что одна лучше другой, а функциональное. Обе лучше, и обе хуже, но в разных отношениях, ибо они дополняют друг друга в целостной жизни нации и потому друг другу необходимы» [7; 11].

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Примечания**

[1] Автор может сослаться на собственный опыт коренного московского жителя. Первое впечатление от города Горький было ошеломляющим: уходящие за горизонт просторы, обозреваемые с высокого берега, полноводные реки — и все это прямо в центре города, увенчанном Нижегородским кремлем. Добавим, что настоящее имя города никогда не вымирало, и его продолжали называть Нижним (как и Ленинград — Питером). Возможно, и потому, что имя «Горький», хоть и псевдоним реального человека, все же не существительное, а всего лишь прилагательное, недостаточно весомое для такой важного роли.

[2] Пьеса А. Смелянского и Б. Наравцевича. Художник С. Бархин. Режиссер Б. Наравцевич. Горьковский ТЮЗ. 1975.

[3] Горький был в то время закрытым городом, и приезд американца Клиберна стал экстраординарным событием.

[4] Фото из фондов Российского музея фотографии. Фотохудожник — Владлен Изволенский. Источник — Сетевое издание «Коммерсантъ». URL: https://www.kommersant.ru/doc/6917367 (дата обращения 10.09.2025).

[5] Фото из фондов Российского музея фотографии. Фотохудожник — Нисон Капелюш. Источник — Сетевое издание «Коммерсантъ». URL: https://www.kommersant.ru/doc/6917367 (дата обращения 10.09.2025)

[6] Изначально филармония занимала бывшее здание Общественного собрания на улице Свердлова (Большой Покровской), д. 39. Источник фото — https://dzen.ru/a/YDVwM6My3XNzd2DG (дата обращения 10.09.2025).

[7] В 1972 году филармония была переведена в Кремлевский концертный зал на территории Нижегородского кремля. Источник фото — https://www.classicalmusicnews.ru/wp-content/uploads/2017/04/phil_NN.jpg (дата обращения 10.09.2025).

**Список источников**

1. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. 2-е изд. СПб.; М.: Изд. М. О. Вольф, 1882. Т. 3.
2. *Трейвиш А. И.* Город, село и региональное развитие // Город и деревня европейской России: сто лет перемен / под ред. Нефедова Т. Г., Полян П. М. М.: ОГИ, 2001. 365 с.
3. *Маркина Е. П.* К вопросу о специфике исследования провинциальных городов России // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 7–1 (61). С. 58–60.
4. *Комова В. А.* Дихотомия «столица — провинция» в Российском культурном пространстве // Молодой ученый. 2014. № 12 (71). С. 449–451.
5. *Юдин А. В.* Концепты «провинция» и «регион» в современном русском языке // Отечественные записки. 2006. № 5 (32). С. 26–40.
6. *Звоновский В. Б.* Российская провинция: массовое сознание и социальные институты // Общественные науки и современность. 2003. № 3. С. 78–89.
7. *Санникова Т. О.* Традиции и новации в процессах взаимодействия столицы и провинции // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 3. С. 74–83.
8. *Каганский В.* Внутренний Урал // Отечественные записки. 2003. № 3. URL: https://strana-oz.ru/2003/3/vnutrenniy-ural (дата обращения 10.09.2025).
9. *Наумова О.* К 90-летию Б. А. Наравцевича // Петербургский театральный журнал. 18 августа 2014. URL: https://ptj.spb.ru/blog/k90-letiyu-b-a-naravcevicha/ (дата обращения 10.09.2025).
10. *Аристова Л.* Исторический фестиваль: Как Нижний Нов-

город был музыкальной столицей страны // Коммерсант. 23.08.2024. URL: https://www.kommersant.ru/doc/6917367 (дата обращения 10.09.2025).
11. *Каган М. С.* Москва — Петербург — провинция: «Двуличность» России — ее историческая судьба и уникальный шанс // Российская провинция. 1993. № 1. С. 16–27.

**Информация об авторе**

*Савенко С. И.* — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора музыки Государственного института искусствознания, профессор кафедры современной музыки Московской консерватории им. П. И. Чайковского

**References**

1. Dahl, V. (1882), *Tolkovyi slovar zhivogo velikorusskogo iazyka* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian], Wolf Publishing House Language, St. Petersburg, Moscow, Russia, Vol. 3.
2. Treyvish, A. I. (2001), *Gorod i derevnia evropeiskoi Rossii: sto let peremen* [City and Village of European Russia: One Hundred Years of Change], OGI, Moscow, Russia.
3. Markina, E. P. (2017), "On the Specifics of Researching Provincial Cities of Russia", *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatelskii zhurnal* [International Research Journal], vol. 7–1 (61), pp. 58–60.
4. Komova, V. A. (2014), "The "Capital — Province" Dichotomy in the Russian Cultural Space", *Molodoi uchenyi* [Young Scientist], vol. 12 (71), pp. 449–451.
5. Yudin, A. V. (2006), "The Concepts of "Province" and "Region" in Modern Russian", *Otechestvennye zapiski* [Otechestvennye zapiski], vol. 5 (32), pp. 26–40.
6. Zvonovsky, V. B. (2003), "Russian Province: Mass Consciousness and Social Institutions", *Obshchestvennye nauki i sovremennost* [Social Sciences and Modernity], vol. 3, pp. 78–89.
7. Sannikova, T. O. (2012), "Traditions and Innovations in the Processes of Interaction between the Capital and the Provinces", *Labirint. Zhurnal sotcialno-gumanitarnykh issledovanii* [Labyrinth. Journal of Social and Humanitarian Studies], vol. 3, pp. 74–83.
8. Kagansky, V. (2003), "Inner Urals", *Otechestvennye zapiski* [Otechestvennye zapiski], vol. 3 [Electronic], available at: https://strana-oz.ru/2003/3/vnutrenniy-ural (accessed 10 September 2025).
9. Naumova, O. (2014), "On the 90th anniversary of B. A. Naravtsevich", *Peterburgskii teatralnyi zhurnal* [Petersburg theater magazine] [Electronic], available at: https://ptj.spb.ru/blog/k90-letiyu-b-a-naravcevicha/ (accessed 10 September 2025).
10. Aristova, L. (2024), "Historical festival: How Nizhny Novgorod was the musical capital of the country", *Kommersant* [Kommersant], August 23 [Electronic], available at: https://www.kommersant.ru/doc/6917367 (accessed 10 September 2025).
11. Kagan, M. S. (1993), "Moscow — Petersburg — Province: The "Duplicity" of Russia — Its Historical Destiny and Unique Chance", *Rossiiskaia provintciia* [Russian Province], vol. 1, pp. 16–27.

**Information about the author:**

*Savenko S. I.* — Doctor of Art History, Leading Researcher in the Music Sector of the State Institute of Art Studies, Professor in the Department of Contemporary Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

**Приложение**

Рис. 1. I фестиваль «Современная музыка».
Музыканты у гостиницы «Россия» на Волжском откосе (город Горький).
Слева направо: Израиль Гусман, Тихон Хренников, Мстислав Ростропович,
Галина Вишневская, Дмитрий Шостакович, Аркадий Нестеров,
Александр Касьянов. 1962[4]
Ill. 1. The 1st Contemporary Music Festival.
Musicians at the Rossiya Hotel on the Volga Slope (Gorky).
From left to right: Israel Gusman, Tikhon Khrennikov,
Mstislav Rostropovich, Galina Vishnevskaya, Dmitri Shostakovich,
Arkady Nesterov, Alexander Kasyanov. 1962[4]

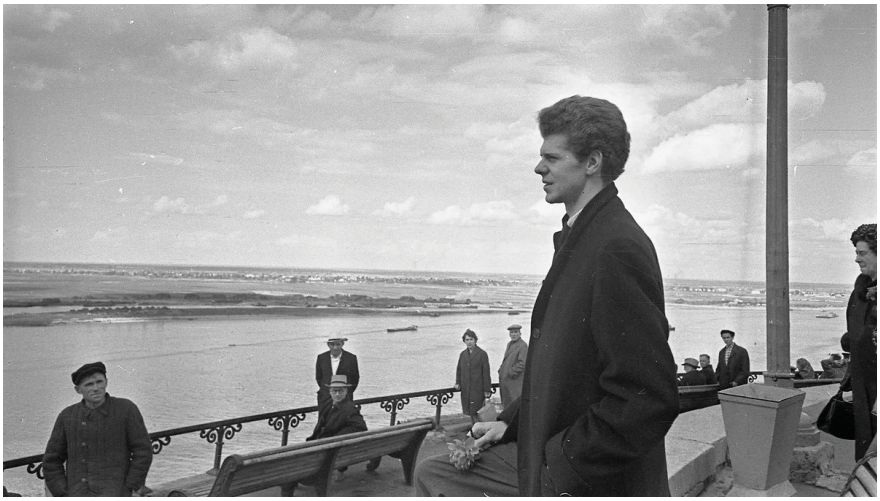


Рис. 2. Американский пианист Ван Клиберн (Van Cliburn) на прогулке
на Верхневолжской набережной (город Горький)
в дни первого фестиваля «Современная музыка».1962[5]
Ill. 2. American pianist Van Cliburn on a walk
along the Verkhnevolzhskaya Embankment (Gorky)
during the first Contemporary Music Festival. 1962[5]

Рис. 3. Горьковская филармония. 1960-е гг.[6]
Ill. 3. Gorky Philharmonic. 1960s.[6]

Рис. 4. Нижегородская государственная академическая филармония имени М. Ростроповича. 2020-е гг.[6]
Ill. 4. Nizhny Novgorod State Academic Philharmonic named after M. Rostropovich. 2020s[6]

Научная статья
УДК 78.03
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.005

# Владимир Михайлович Цендровский и школа И. В. Способина

**Маклыгин Александр Львович**
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия
E-mail: dmaklygin@yandex.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0002–1643–4597

**Аннотация.** В статье внимание фокусируется на двух выдающихся деятелях российского теоретического музыкознания и педагогики — Игоре Владимировиче Способине и его ученике Владимире Михайловиче Цендровском. Рассматриваются основные принципы научной и дидактической школы Способина, заложившего наряду с Московской консерваторией основы музыкально-теоретического образования в первые годы существования Горьковской консерватории. Акцентируется внимание на московской научной линии от Танеева через Конюса к Способину. Как продолжение этой мощной музыковедческой традиции объектом исследования становится фигура Цендровского, более шестидесяти лет формировавшего образ теории музыки и, в частности, гармонии в Нижегородской консерватории. Особое внимание уделяется тем принципам и чертам способинской школы, которые эффективно и плодотворно отразились в научно-педагогической доктрине Цендровского.

**Ключевые слова:** И. В. Способин, В. М. Цендровский, Нижегородская (Горьковская) консерватория, научная и педагогическая школа, музыкальная педагогика, теория музыки, гармония

**Для цитирования:** Маклыгин А. Л. Владимир Михайлович Цендровский и школа И. В. Способина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 23–28. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.005

*Original article*

**Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky and I. V. Sposobin's school**

**Maklygin Alexander L.**
Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia
E-mail: dmaklygin@yandex.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0002–1643–4597

**Abstract.** The article focuses on two outstanding figures of Russian theoretical musicology and pedagogy — Igor Vladimirovich Sposobin and his student Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky. The article examines the main principles of the scientific and didactic school of Sposobin, who, along with the Moscow Conservatory, laid the foundations of musical and theoretical education in the first years of the Gorky Conservatory. The focus is on the Moscow scientific line from Taneyev through Konyus to Sposobin. As a continuation of this powerful musicological tradition, the object of the study is the figure of Tsendrovsky, who for more than sixty years formed the image of music theory and, in particular, harmony at the Nizhny Novgorod Conservatory. Particular attention is paid to those principles and features of the Sposobin school that were effectively and fruitfully reflected in the scientific and pedagogical doctrine of Tsendrovsky.

© Маклыгин А. Л., 2025

**Keywords:** I. V. Sposobin, V. M. Tsendrovsky, Nizhny Novgorod (Gorky) Conservatoire, scientific and pedagogical school, music pedagogy, music theory, harmony

**For citation:** Maklygin A. L. Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky and I. V. Sposobin's school. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 23–28 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.005

> «Всю жизнь преподаю гармонию,
> но понимаю, что на самом деле
> говорю о жизни: законы те же» [1].
>
> «Я выпускник его школы, то естественно,
> в этом русле и продолжал развиваться.
> У нас было полное совпадение взглядов»
> (Цендровский) [7, с. 60].

Текущий 2025 год в истории Нижегородской консерватории, а шире, и российского теоретического музыкознания ознаменовался проведением Первых (!) Международных Цендровских чтений, приуроченных к столетию выдающегося педагога и ученого[1]. Вклад Владимира Михайловича Цендровского (1924–2012) в становление и развитие Горьковской консерватории общеизвестен. Это действительно ключевая фигура музыкально-теоретической истории консерватории на протяжении многих десятилетий, обусловленная не только его протяженным должностным статусом (с 1974 по 2012 год он возглавлял кафедру теории музыки консерватории), но и высочайшим профессиональным и человеческим авторитетом, центром сильного музыковедческого притяжения!

Разумеется, личность Цендровского уже была объектом научного внимания коллег и учеников. Среди них — отдельная «юбилейная» монография, изданная в 2004 году к 80-летию профессора [2]. Имеющиеся публикации достаточно рельефно представляют масштаб главы нижегородского теоретической школы. Среди возможных параметров рассмотрения личности Цендровского представляется привлекательным взгляд на его деятельность через традиции той школы, воспитанником которой он являлся: это школа выдающегося теоретика советского периода отечественной музыкальной науки Игоря Владимировича Способина (1900–1954). Подчеркнем: именно «теоретика советского периода», а не «советского теоретика», поскольку склад его мышления и установки далеко не во всем органично «корреспондировали» с принятыми «лозунгами» того времени.

Неудивительно, что среди музыковедческого сообщества именно Способин был избран как воплощение «тлетворного формализма» — этой жестокой идеологической «дубинки» сталинского времени. Фактически политической критике были подвергнуты «Бригадный» учебник гармонии и учебник по музыкальной форме, ставшие по существу основополагающими руководствами в области отечественной музыкальной теории второй половины XX века.

Естественно, судьба «формалиста» в 1940-е годы не могла быть стабильной: по существу, репрессивные меры коснулись и Способина[2]. Но именно резкое «сгущение туч» над головой ученого в Московской консерватории привело к счастливому для открытой в 1946 году Горьковской консерватории появлению авторитетного музыковеда в стенах нового вуза! Без сомнения, «способинское семилетие» (1947–1954) сыграло *уникальную роль* в становление музыковедческого образования в молодой консерватории.

Эффективной и созидательной работе «Воеводы» (так уважительно называли Способина студенты) благоприятствовал романтический дух рождающего вуза, практически недосягаемость болезненных столичных «антиформалистических волн», широкие учебные возможности для реализации музыкально-теоретических установок. Примечательный факт: Способин вел в Горьковской консерватории все (!) теоретические дисциплины (кроме сольфеджио), что создавало *цельность* представляемой для студентов картины теории и истории музыкального мышления, содержательную *согласованность* между основными дисциплинами триады, включавшей полифонию — гармонию — анализ музыкальных произведений.

Помимо такого универсального подхода Способин, без сомнения, с большей открытостью и смелостью апробировал многие свои идеи именно в Горьком. Например, Цендровский пишет о рельефном показе принадлежащей Способину системы родства тональностей (три степени родства: диатоническая — мажоро-минорная — хроматическая) в курсе гармонии уже в первый год работы в консерватории в 1947 году [3, с. 35]. В московском же курсе гармонии, отраженном (на основании студенческих конспектов 1952–53 гг., собранных и изданных Ю. Холоповым в 1969 году в виде «Лекций по гармонии»), тема родства дается в гибком соотнесении с системами Римского-Корсакова, Катуара, Яворского [4, с. 39–44]. Да и в переизданиях Бригадного учебника по гармонии Способин и его коллеги усилили опору на систему родства тональностей Римского-Корсакова.

Без сомнения, «горьковские версии» теоретической триады курсов, прочитанных Способиным, представляются интересным материалом с точки зрения понимания вариативности путей складывания учебных концепций фундаментальных дисциплин музыковедческого цикла.

Видимо, в контексте триады курсов следует сказать и о выдающемся триумвирате последователей Способина в Горьком. Аркадий Александрович Нестеров, закончивший Московскую консерваторию в 1948 году по классу В. Я. Шебалина, сразу же был выделен Способиным как перспективно ключевой педагог в теоретическом образовании новой консерватории. Неудивительно, что именно ему была передана эстафета по курсу полифонии, таким образом обозначив статус этой дисциплины как «вотчины» композиторов в консерваториях[3]. Именно Нестерову было передано и заведование кафедрой теории музыки.

Одним из трех основных последователей Способина стал его ученик 1953 года выпуска Олег Владимирович Соколов (1929–2012), подхвативший из рук учителя курс Анализа музыкальных произведений[4].

И, наконец, главный музыкально-теоретический наследник Способина в Горьковской консерватории — Владимир Михайлович Цендровский. Основанием для статуса «главный» является тот факт, что он «подхватил» курс гармонии, который в иерархии дисциплин Способина занимал ведущее место. Это отражено в его научных и учебных публикациях. Да и в многочисленных высказываниях он всячески подчеркивал главенствующую роль гармонии[5]. Это отмечал и Цендровский: «По существу, нет ни одного раздела теории музыки, где бы так или иначе не проявились его взгляды. Но главной областью научной деятельности Способина всегда была гармония» [3, с. 10–11].

Цендровский стал фактически первым музыковедом-выпускником Способина в Горьковской консерватории (1951), завершив учебу дипломной работой «Увертюры и вступления к операм П. И. Чайковского». Научные разработки по данному материалу сыграли в последующем основополагающую роль при создании кандидатской диссертации «Увертюры и вступления к операм Н. А. Римского-Корсакова» (научный руководитель В. А. Цуккерман), защищенной в 1971 году. Так что установки Способина явно просматриваются и в диссертационном исследовании Цендровского[6].

Искренняя любовь и большое почтение к памяти Учителя, устойчивое сохранение его научных традиций и заповедей в своей педагогической работе сохранялось у Цендровского на протяжении всей его жизни. Наглядно это выразилось в развернутой программной статье, которой открывается (после краткого вступления Д. Д. Шостаковича) сборник статей и материалов, посвященных Способину (1967). В ней благодарный ученик достаточно обстоятельно и развернуто показывает панораму гармонических установок своего учителя.

Генетические линии школы Способина идут от создателя московской музыкально-теоретической

школы С. И. Танеева и непосредственно проходят через его ученика Г. Э. Конюса[7]. На первый взгляд может показаться странным, что преемственные «нити» к своего рода «пан-гармонисту» Способину идут от главного русского полифониста (Танеева) и адепта абсолютных симметрий в форме (Конюса). Очевидна разнонаправленность интересов выдающихся ученых. Однако это не совсем так! Танеев разработку теории контрапункта трактовал как проблему решения вопроса новых музыкальных форм в связи с надвигающейся лавиной реформирования звуковысотного материала музыки. Автор теории метротектонизма фактически тоже искал абсолютную идею упорядоченности музыкального времени, высшего числового алгоритма отстроенной формы. В теории Конюса четко выражен приоритет рационально-логического подхода, конструктивизм, глубокая выверенность и графическая наглядность результатов анализа, опора на числовую пропорциональность и строгую симметричную архитектонику в трактовке музыкальной формы[8].

И для Способина гармония как центральная теоретическая дисциплина воспринималась как основа формы. Это четко обозначил его ученик Холопов: «… одна из ценнейших сторон теоретических взглядов Способина на гармонию — ясное осознание ее служебной роли по отношению к форме» [4, с. 8].

Школа Способина — это достаточно широкий и богатый комплекс научных, педагогических и творческих характеристик.

Несмотря на безостановочные упреки в формализме познавательный учебный мир Способина был насыщен живой образностью, убедительной музыкальной иллюстративностью. Это было высочайшее мастерство, когда при показе расхожего гармонического приема профессор демонстрировал богатую образную фантазию и «железную логику», раскрывая его удивительную *музыкальную выразительность* и феноменальность. Цендровский по этому поводу писал: «А ведь он-то как раз был более всех далек от формализма. Музыкант до мозга костей» [2, с. 55].

В обучении Способина отсутствовал схоластический показ материала. Коренной принцип — *практическая направленность* теории как таковой. По воспоминаниям Цендровского, даже обычная гармоническая задача трактовалась как важный творческий акт, как «обогащение мелодии с помощью гармонии» [2, с. 57][9]. Эта черта отмечалась Холоповым: один из сущностных принципов школы Способина «состоит в том, что практическая направленность теории понимается прежде всего как непосредственное служение ее практике композиции» [4, с. 8][10]. Эту черту метода учителя отмечала его выпускница 1951 года И. А. Барсова: «Он обладал композиторским типом мышления. И все музыковедческие дисциплины, — и гармония, и фуга, и форма, — мыслились им как разные стороны единой теории композиции, то есть, искусства сочинять музыку» [7, с.41–42]. Фактически лозунгом стала дидактическая реплика Способина «Знать значит уметь».

Особый знак способинского мышления — высокая культура в отборе и оперировании *терминологией*, опора на апробированный временем понятийный аппарат. Один из соавторов Бригадного учебника И. Дубовский вспоминал о жарких дискуссиях по поводу применения того или иного термина, где решающее слово почти всегда было за Способиным [3, с. 240–245][11]. Неудивительно, что список авторов учебника в первом издании (1934, 1935) открывается именно этим именем вопреки алфавитному принципу.

Способин ввел в отечественной теории гармонии принцип *историзма*. В первую очередь, это отразилось в его «Лекциях по курсу гармонии», где дается весьма развернутый исторический раздел. Ученый также сделал исторически обусловленный шаг в сторону *модальной* гармонии, сняв, казалось бы, непреодолимое господство тональной системы. Не оперируя самим термином «модальность», Способин поставил вопрос о *ладо-звукорядной гармонии*, идея который абрисно просматривается в русской музыкальной теории XIX века (Ю. К. Арнольд, В. И. Петр, Д. Аллеманов, отчасти В. Одоевский). Он установил паритет вертикали и горизонтали в науке о гармонии, привлек внимание к «горизонтально-мелодическим ладам».

Расширив границы гармонии как объекта науки и педагогики, вместе с тем в своих историко-эстетических установках Способин оказался музыкантом своего времени. В отборе материала для учебного освоения принципиально доминировал *классико-романтический* критерий. Преимущественно это была русская музыка XIX века. По отношению к современной музыке в круг интересов входили Мясковский, Шапорин, Прокофьев[12]. Вне поля внимания — Шостакович. Красноречивый пример из свой студенческой жизни приводит Холопов, который в 1953 году предложил Способину как руководителю дипломной работы отразить в ней творчество ряда композиторов XX века: «Игорь Владимирович отверг Малера, Штрауса, Регера и неодобрительно отозвался о гармонии некоторых других современных композиторов» [6, с. 220]. Заметим: неприятие со стороны профессора вызвали вовсе не самые радикальные композиторы своего времени. В свете таких взглядов критический выпад в сторону Шенберга в учебнике музыкальной формы (1947) был обусловлен не только идеологическими «указками» позднесталинской эпохи, но и возможно личными взглядами Способина.

Лекции и учебники Способина — это конспективность мышления, отсутствие «раздуваний тек-

ста», предельная конкретизация в подаче системно уложенного материала. Впрочем, в устном формате коммуникации, в частности на лекциях, профессор открывался во всем богатстве своего *ораторского* мастерства, демонстрируя блеск живого комментирования и остроумия. Слушавший его лекции Холопов писал, что Способин «не любил «книжного языка» [3, с. 6]. Чего стоит ироничное определение, данное своему ремеслу: «Музыковедение — мрачная наука, но в ней работают веселые люди, т.е., достаточно веселые люди для столь мрачной науки» (Цит. по: [6, с. 192]).

Без сомнения, приведенные (разумеется, далеко не все) способинские черты профессионального мышления и поведения можно усмотреть в его учениках[13]. В том числе и в деятельности Цендровского.

Как и в профессиональной жизни учителя, баланс науки и педагогики у Цендровского оказался резко в пользу учебной самореализации. Показателем является хотя бы такой факт: количество выполненных в его классе дипломных работ превышает количество собственных публикаций профессора в шесть (!) раз! По существу, именно дипломные работы (и три кандидатские диссертации) стали основной областью научного самовыражения Цендровского.

Тематика его научных работ (порядка двух десятков) связана, в основном, с музыкой *русских классиков*. Они же составляли базовый корпус курса гармонии. Музыка XX века была представлена творчеством относительно традиционной «части» советских композиторов, так или иначе сохранявшим верность тональным принципам гармонического мышления (С. Прокофьев, Г. Свиридов, Г. Галынин). В этой же тематической плоскости находятся почти все сто двадцать дипломных работ, где контрастом выделяются нескольких работ о Д. Шостаковиче, Б. Бриттене, К. Орфе, Б. Тищенко. И в этом ракурсе нельзя не заметить тему последней дипломной работы, посвященной «Реквиему» А. Шнитке.

Наблюдается связь между Способиным и Цендровским в плане выбора излюбленных тем в спецкурсах гармонии: теория модуляции и отклонения, субсистемность, родство тональностей, многоликий мир тональной функциональности, фоническое богатство аккордов. Именно на этих вопросах фокусирует внимание Цендровский при описании гармонической концепции Способина в монографическом сборнике 1967 года [3].

Разумеется, в педагогической доктрине Цендровского рельефно проявляются отмеченные выше черты способинской школы. Это четкая выверенность и терминологическая аккуратность в изложении материала, богатая музыкальная иллюстративность, опора на классико-романтический период истории музыки.

Из музыки XX века предпочтение отдается горячо любимому Г. Свиридову. Цендровский не считал Свиридова революционером («абсолютно нового — того, чего бы не было раньше, — здесь очень мало» [2, с. 75]), но видел в его творчестве «удивительное обновление и освежение, я бы даже сказал, осовременивание прежнего музыкального языка. А вот сама технология этого осовременивания — и есть своеобразная творческая тайна, в которую я пытался вникнуть», писал Цендровский [2, с. 75]. Величие фигуры Свиридова в отечественной музыке XX веке выражается в его противостоянии авангарду, причем противостоянии по-своему, «по-мужицки», «по-крестьянски» [2, с. 79]. В данной апологии Цендровский как бы портретно сам авторизуется через музыку любимого композитора.

Установками Цендровского на современную музыку (сходную с позицией его учителя) объясняется, возможно, и тот факт, что его статьи показательно *отсутствуют* во многих «брендовых» сборниках Нижегородской консерватории, посвященных музыке XX века. Среди них: двухтомник «Искусство XX века: уходящая эпоха?» (1997), «Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры» (2001)[14].

Отдельно в плане теоретической преемственности между учителем и учеником можно остановиться на таком педагогическом приеме, который можно было бы назвать «*гармоническим фокусом*». Суть их заключалась в том, что с целью учебной иллюстрации аккордово-функциональной вариативности педагог демонстрировал разные логические трансформации одного и того же гармонического феномена (отдельного аккорда или оборота). Известны манипуляции Способина с обычным «доминантсептаккордом», когда, добавляя определенные ладовые краски, он превращал его в «русский доминантсептаккорд». Интересный пример гармонического «жонглирования» Способина приводит Холопов под названием «условная тоника»: педагогом на фортепиано брался резко диссонантный аккорд, а затем следовал каскад таких же жестких диссонантных вертикалей с обязательным возвращением к исходному, который в таком контексте воспринимался уже как некая опора, как своего рода «тоника» [3, с. 130].

Цендровский «фокусничал» по части функциональной релятивности аккордов. Один из них: известно, что сам по себе отдельно взятый аккорд может трактоваться только структурно, а два аккорда — это уже отношение, факт функциональности. Соединялись два аккорда — *C-dur* и *F-dur*, вызывавшие предельную функциональную ясность: *T* и *S*. Но, этот оборот, утверждал профессор, можно трактовать и как *D-T* в тональности *F-dur*. Для этого требовалось немного: достаточно было Цендровскому торжествующе «вынуть из-за пазухи» трезву-

чие *G-dur*, которое подобно катализатору вызывало смену, казалось бы, однозначных функциональных трактовок двух первых аккордов…

Значение Цендровского в истории Нижегородской консерватории, безусловно, велико и долговременно. Это лаконично и броско выразил Э. Б. Фертельмейстер: «Цендровский был всегда. И всегда будет» [2, с. 6]. Добавим: и должен быть! Поскольку он есть олицетворение одной важной функции в цеховом развитии профессии — функции разумного консерватизма, выражение той системной ортодоксии, без которой не может быть движения вперед, инновационности, созидательного традиционализма с его иммунной страховкой общего дела от необоснованного радикализма. Цендровский не был ретроградом. В потоке хлынувшего новаторства мог распознать рациональные и исторически закономерные тенденции. Разве не в его несколько консервативной, но созидательной политике можно усмотреть, что в 1970–80-е годы именно в Горьковской консерватории происходит определенный прорыв в теоретическом исследовании современной музыки? И происходило это при активном участии учеников Цендровского (В. Н. Сырова, В. М. Федорова и др.)[15].

Разумеется, в отстаивании своих позиций профессор показывал огромный интеллект и характер, вовсе не принимая на веру подчас модные концепции внешне прогрессистского порядка. Он был принципиален и верен своим установкам! Слова, сказанные в адрес любимого композитора — Свиридова, вполне применимы к самому Цендровскому: «У Свиридова дорога как “утюг”, выбрал ее и вел до конца» [9, с. 76].

В связи с Цендровским хочется еще раз подчеркнуть важную роль в развитии науки и практики своего рода традиционализма как корректора подчеркнутого радикализма в музыке. Историю отечественной музыкальной культуры прошлого невозможно понять без тех позиций, которые олицетворяли Антон Григорьевич Рубинштейн и Александр Сергеевич Фаминцын, Николай Иванович Заремба и Юрий Карлович Арнольд, Степан Васильевич Смоленский и Сергей Александрович Рачинский. В этой длительной исторической традиции вел свой, без сомнения, созидательный труд профессор Владимир Михайлович Цендровский, оставив своим ученикам сложный и богатый сплав профессиональных принципов и заветов, называемых Традицией.

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Примечания**

[1] Симптоматично то, что эти февральские чтения были обозначены «как научно-методические», отражавшие главную профессиональную установку Цендровского, где *наука* о музыке находилась в тесной связи с *учебными* реалиями времени и трактовалась как важное условие для обновления содержания обучения. Данные векторы четко отразились в названии чтений: «Инновационные методики в преподавании теоретических дисциплин на разных ступенях музыкального образования».

[2] Именно в 1947 году он вынужденно «сложил» полномочия декана факультета, а через год и заведующего кафедрой теории музыки МГК.

[3] К примеру, такая же тенденция «композиторского ведения» курса полифонии имела место в Казанской консерватории, где более двух десятков лет этот предмет вел Г. И. Литинский, а затем его ученики-композиторы (Л. З. Любовский, М. З. Яруллин, Б. Н. Трубин).

[4] Воздействие Способина на Соколова выразилось в большей степени на научной деятельности. После завершения учебы в консерватории (дипломная работа писалась под руководством М. С. Пекелиса) он продолжил обучение у В. А. Цуккермана (как и Цендровский) и кандидатскую диссертацию написал в самом ближайшем тематическом родстве со своим старшим горьковским коллегой: «Лейтмотивная система в операх Н. А. Римского-Корсакова» (1966). Более двадцати лет Соколов возглавлял кафедру истории музыки в своей консерватории.

[5] Впоследствии такая «гармониецентристская установка» еще более рельефно будет отражена в концепции выдающегося ученика Способина Ю. Н. Холопова.

[6] Этого не скрывал и сам Цендровский: «Каждый, кто учился у Способина, испытал на себе благотворное влияние его идей» [3, с. 48].

[7] Можно предположить, что от Танеева идут две музыкально-теоретические традиции. Одна представлена линией Конюса и Способина, другая — Б. Л. Яворского и Цуккермана. Для *первой* характерна склонность к строгому, в чем-то рационалистическому подходу в трактовке объекта исследования. Не случайно Конюс в своих аналитических действиях опирается исключительно на число и его время-измерительную функцию. Строгая выверенность материала отличает учебники Способина с его особым тезисным стилем изложения материала. Показательны критические выпады противников «формалиста» Способина, в которых главным упреком называется игнорирование образно-выразительной специфики анализируемой музыки.

Для *второй* танеевской линии (Яворский — Цуккерман) оказалось более характерной социокультурная и образно-выразительная составляющая при анализе музыки. Ярким подтверждением стал разработанный в 1930-е годы при непосредственном участии Цуккермана т. н. «целостный анализ». Именно с позиций этого «передового» по тем временам метода музыкального познания велась критика Способина и Бригадного учебника в формализме, в отсутствии образно-художественного параметра в объяснении гармонического материала.

Разницу двух обозначенных музыкально-теоретических подходов почувствовал на себе и Цендровский. Отбор темы для кандидатской диссертации был осуществлен еще при Способине (оперные увертюры Римского-Корсакова). Но непосредственно работа над диссертацией (в связи с кончиной Способина в 1954 года) проходила под руководством ученика Яворского Цуккермана. Иначе говоря, представителя смежной научной линии. И надо заметить, что Цендровский это хорошо почувствовал: «Способин и Цуккерман были **очень**

**разные** (выделено нами. — АМ) по своей натуре. Оба великолепные музыканты, у каждого свой круг интересов. Игорь Владимирович в большей степени — теоретик-грамматик. Его особенно интересовали проблемы гармонического языка. У Цуккермана же круг интересов, при всем разнообразии, склонялся к гуманитарному… А его выходы в муз. эстетику?» [2, с. 71].

[8] Альтернативная линия, идущая от Танеева через Яворского, выражена рядом отличающихся признаков. Среди них можно указать на примечательную критику теории ладового ритма со стороны И. Рыжкина, который отмечал «крайнюю несистематичность» и «запутанный стиль изложения» теории [5, с. 105–205]. Ничего подобного не могло прозвучать в адрес стиля научного мышления Конюса…

[9] В такой установке явно просматривался подход Римского-Корсакова относительно гармонизации народных песен («сырого материала», по сравнению композитора), которые благодаря вводимому многоголосию получали благородный музыкальный вид.

[10] Данный параметр изучения гармонии И. Старостин считает одним из характерных признаков московской школы преподавания: «Обучение музыковедов, а порой и исполнителей, в русле «композиторской методики» стало, к настоящему моменту, одной из стойких тенденций преподавания гармонии в Московской консерватории. Важнейший показатель этой методики — ее историко-стилистическая ориентация» [6, с. 129].

[11] Такое жесткое терминологическое поведении Способина можно сравнить с прямо противоположной тактикой в этом вопросе представителя другой танеевской линии этого времени — Яворского, который фактически создал по-своему уникальную понятийную систему в теории ладового ритма.

[12] Конюс также критически относился к современной ему музыке.

[13] Рассматривая продолжение способинских традиций в отечественном музыкознании, можно выделить две линии их пролонгации. Одна из них связана с принципиальным сохранением заветов учителя, трактовкой гармонии как прежде всего тональной системы. Эта тенденция четко выражена в научной и педагогической деятельности В. Беркова и С. Григорьева. Второе направление представляет Ю. Холопов с его широкой трактовкой гармонии, разработкой новых подходов в освоении данной дисциплины, генетически заложенных во многом в установках Способина.

[14] Подобная позиция по отношению к современной музыке, конечно, вполне объяснима во-многом известной закрытостью западных композиторских поисков в музыкальном пространстве 1940–1960-х годов — временем профессионального становления и развития молодого Цендровского. Другая тактика отличает его учеников, открывавших мир «пробившегося» авангарда в последующие десятилетия. Этот детерминизм исторических эпох в оценке новой музыки красноречиво отразил К. Дальхауз: «… кружок приверженцев Шумана был при жизни композитора не большим, чем столетием позже группа, видевшая своего вождя в Шенберге» [8, с. 82].

[15] К числу ярких свидетельств этой научной стратегии вуза можно назвать уникальный по тем временам сборник, выпущенный Горьковской консерваторией: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.

**Список источников**


1. *Сиднева Т. Б.* Московская и Нижегородская консерватории: вехи музыковедческого диалога // Московская консерватория в прошлом, настоящем и будущем. М.: МГК, 2018. с. 43.
2. Владимир Михайлович Цендровский. Музыкант. Педагог. Ученый. К 80-летию со дня рождения: Приветствия. Статьи. Материалы / сост. В. Н. Сыров. Н. Новгород: ННГК, 2004. 360 с.
3. И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый / под общ. ред. В. Беркова. М.: Музыка, 1967. 88 с.
4. *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969. 243 с.
5. *Рыжкин И. Я.* Теория ладового ритма (Б. Яворский) // Очерки по истории теоретического музыкознания. Т. 2. М.: Музгиз, 1939. С. 105–205.
6. *Старостин И. С.* Московская школа преподавания гармонии. Проблемы истории и методики. Дис. … канд. иск.: 17.00.02. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2013. 281 с.
7. *Барсова И. А.* Игорь Владимирович Способин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 4 (46). С. 41–43.
8. *Дальхауз К.* Избранные труды по истории и теории музыки. СПб: Издательство им. Н. И. Новикова, 2019. 423 с.
9. *Сыров В. Н.* Владимир Михайлович Цендровский вспоминает… // Музыкальное образование и наука. 2016. № 2 (5). С. 3–8.


**Информация об авторе**

*Маклыгин А. Л.* — доктор искусствоведения, профессор

**References**


1. Sidneva, T. B. (2018), “Moscow and Nizhny Novgorod Conservatories: Milestones in Musicological Dialogue”, *Moskovskaya konservatoriya v proshlom, nastoyashchem i budushchem* [Moscow Conservatory in the Past, Present, and Future], MGK, Moscow, Russia.
2. Syrov, V. N. (ed.) (2004), *Vladimir Mikhaylovich Tsendrovskiy. Muzykant. Pedagog. Uchenyy. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya: Privetstviya. Stat’i. Materialy* [Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky. Musician. Teacher. Scientist. On the 80th Anniversary of His Birth: Greetings. Articles. Materials], NNGK, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Berkov, V. (ed.) (1967), *I. V. Sposobin. Muzykant. Pedagog. Uchenyy* [I. V. Sposobin. Musician. Teacher. Scientist], Muzyka, Moscow, USSR.
4. Sposobin, I. V. (1969), *Lektsii po kursu garmonii* [Lectures on the Course of Harmony], Muzyka, Moscow, USSR.
5. Ryzhkin, I. Y. (1939), “Theory of modal rhythm (B. Yavorsky)”, *Ocherki po isto-rii teoreticheskogo muzykoznaniya* [Essays on the history of theoretical musicology], no. 2, Muzgiz, Moscow, USSR, pp. 105–205.
6. Starostin, I. S. (2013), “Moscow school of teaching harmony. Problems of history and methodology”, Dissertation of the Candidate of Sciences, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
7. Barsova, I. A. (2017), “Igor Vladimirovich Sposobin”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 4 (46), pp. 41–43.
8. Dahlhaus, K. (2019), *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected works on the history and theory of music], Publishing house im. N. I. Novikova, St. Petersburg, Russia.
9. Syrov, V.N. (2016), “Vladimir Mikhailovich Tsendrovsky remembers…”, *Muzykalnoe obrazovanie i nauka* [Musical education and science], vol. 2 (5), pp. 3–8.


**Information about the author**

*Maklygin A. L.* — Doctor of Art History, Professor

Научная статья
УДК 78.01
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.006

# «Изгнать из чертогов российской словесности…»

## (Серебряный век в книге Омри Ронена)

**Валькова Вера Борисовна**
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия
E-mail: veraval@yandex.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0002–5858–0613

**Аннотация.** В статье предпринимается попытка осмыслить с сегодняшних позиций основные идеи книги известного слависта Омри Ронена, вышедшей на русском языке в 2000 году под названием «Серебряный век как умысел и вымысел». В России обсуждения и толкования книги Ронена имели три основных направления. Первое включало поиски происхождения и путей распространения термина, второе — проблемы его смысловой адекватности, третье — его оценочные аспекты. Как показывает автор книги, традиция называть эпоху первых десятилетий XX столетия «серебряным веком» родилась в среде русской эмиграции. Эта метафора была некритически принята советской интеллигенцией 1980-х годов, став выражением ностальгической тоски по утраченной творческой свободе начала XX века. По мнению Ронена, первоначальный смысл термина, представленный в работах Р. И. Иванова-Разумника и В. А. Пяста, был искажен в статье Н. А. Оцупа (1933), игнорировавшего критические оценки обсуждаемой эпохи. Ронен делает вывод о том, что «ошибочный термин» должен быть «изгнан из чертогов российской словесности». Однако вряд ли сегодня возможно последовать его призыву и отказаться от сложившегося именования эпохи. Вместе с тем все обнаруженные в его книге истоки и смыслы термина «серебряный век» должны быть учтены в современных рассуждениях о нем, а история его возникновения и жизни важна и интересна сама по себе.

**Ключевые слова:** Омри Ронен, Серебряный век, направления дискуссий, история и значение термина

**Для цитирования:** Валькова В. Б. «Изгнать из чертогов российской словесности…» (Серебряный век в книге Омри Ронена) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 29–35. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.006

*Original article*

**“Expel from the halls of Russian literature…” (The Russian Silver Age in Omry Ronen’s book)**

**Valkova Vera B.**
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia
E-mail: veraval@yandex.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0002–5858–0613

**Abstract.** The article attempts to reflect from today’s perspective the main ideas of the book by the famous Slavist Omri Ronen, published in Russian in 2000 under the title “The Silver Age as Intention and Fiction”. In Russia, discussions and interpretations of Ronen’s book had three main focuses. The first focused on the origins and dissemination of the term, the second focused on its semantic adequacy, and the third focused on its evaluative aspects. As the author of the book shows, the tradition of referring to the first decades of the 20th century as the «Silver Age» originated among the Russian émigré community. This metaphor was uncritically adopted by the Soviet intelligentsia in the 1980s, becoming an expression of nostalgic longing for the lost creative freedom of the early 20th century. According to Ronen, the original meaning of the term, as presented in the works of R. I. Ivanov-Razumnik and V. A. Pyast, was distorted in the article by N. A. Otsup (1933), who ignored the critical assessments of the era in question. Ronen concludes that the «erroneous term» should be «expelled from the halls of Russian literature.» However, it is unlikely that we can follow his call today and abandon the established naming of the era. At the same time, all the origins and meanings of the term «Silver Age» found in his book should be taken into account in modern discussions about it, and the history of its emergence and life is important and interesting in itself.

**Keywords:** Omry Ronen, the Silver Age, areas of discussion, history, and meaning of the term

**For citation:** Valkova V. B. “Expel from the halls of Russian literature…” (The Silver Age in Omry Ronen’s book). Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 29–35 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.006

Книга известного слависта Омри Ронена с провоцирующим названием «Серебряный век как умысел и вымысел» вышла на русском языке в 2000 году [1]. Ее англоязычная версия появилась раньше, в 1997. Вызов, брошенный автором, был принят российскими филологами и отражен в рецензиях, опубликованных сразу после выхода книги (см., например: [2; 3; 3]). Один из критиков, подчеркивавший уязвимые стороны концепции Ронена, все же признавал, что книга Ронена «взрыхлила почву» для решения проблемы [4, с. 126].

Думается, настало время посмотреть, что произросло на этой «взрыхленной почве» за последние четверть столетия, представив затронутые в книге Ронена вопросы с сегодняшних позиций. Разумеется, в предлагаемой статье мы не можем претендовать на развернутое освещение этой сложной проблематики. Главной целью здесь будет привлечь к ней внимание музыковедческого сообщества и попробовать извлечь из нее некоторые полезные уроки.

В отличие от филологов, музыковеды, мягко говоря, не очень активно откликнулись на обсуждаемую работу. Лишь в самые последние годы в некоторых исследованиях она в лучшем случае включена в обзоры источников (как, например, в диссертации А. Н. Мерзлова [5]) или вскользь упомянута без какой-либо рефлексии (как в книге И. А. Скворцовой [6, с. 19]). Между тем, словосочетание «серебряный век» широко используется в музыковедческой литературе (как в отечественной, так и в зарубежной) и вслед за призывом Ро-

© Валькова В. Б., 2025

нена должно быть осмыслено с учетом его происхождения и первоначальных значений.

Восприятие позиции Ронена в среде филологов было обусловлено высоким авторитетом ученого, которого знают в России как глубокого исследователя поэзии О. Э. Мандельштама, автора ярких эссе и статей, регулярно публиковавшихся в журналах «Звезда», «Литературное обозрение», «Новое литературное обозрение».

Особое внимание к личности Ронена было связано с необычностью его личной судьбы и творческой биографии. Он родился в 1937 году в Одессе, настоящее его имя — Имре Эмерехович Сорени. Его отец, венгерский еврей, по профессии биохимик, переехал из Германии в СССР вскоре после прихода к власти нацистов. Мать Имре Сорени, советская гражданка, окончила Химико-фармакологический институт в Харькове. Война застала семью в Киеве, откуда была эвакуирована с эшелоном Украинской Академии наук. В 1944 году года Сорени вернулись в Киев, в 1950 покинули СССР и с 1953 года окончательно поселились в Будапеште. Именно там будущий филолог получил диплом бакалавра в Будапештском университете. Имре Сорени принял активное участие в венгерском антисоветском восстании 1956 года, и после его подавления вынужден был покинуть страну. В 1957 году он поселился в Израиле, сменив имя на Омри Ронен, которое стало его литературным псевдонимом. Окончив в 1956 году Еврейский университет в Иерусалиме по специальности «английская словесность и европейское языкознание», Ронен продолжал образование в Гарварде, преподавал в Йельском университете в Нью-Хейвене, работал в Иерусалиме, читал курсы лекций в Гарвардском университете, и с 1985 года постоянно жил в Энн Арборе (штат Мичиган), преподавал в Мичиганском университете, в котором возглавлял кафедру русской литературы, регулярно выступал с циклами лекций в разных университетах, участвовал во многих научных конференциях. Ронен скончался в 2012 году в Энн Арборе.

Необычайно широкий культурно-географический размах деятельности ученого вполне отразился в его уникальной эрудиции, а ранние годы, проведенные в русскоязычной среде, определили устойчивый и глубокий интерес к истории русской словесности и культуры.

В научном наследии Ронена самой резонансной оказалась именно его работа о Серебряном веке. При всей ее дискуссионности, в ней не оспариваются принятые в науке границы эпохи (примерно от начала или середины 1890-х до 1917 или начала 1920-х), не пересматриваются ее общие художественные установки, хотя некоторые оппоненты Ронена указывают на почти «герметическую» замкнутость его рассуждений явлениями символизма и акмеизма в ущерб другим тенденциям. Так, Леонид Фридович Кацис в уже цитированной статье замечает, что исключение из рассмотрения футуризма и близких течений «приводит к существенному уплощению общей картины» [4, с. 122]. Однако для автора книги важно другое. Все рассуждения Ронена направлены на смысл и правомерность использования популярной метафоры в качестве научного понятия. «Задачей предлагаемого исследования, — пишет Ронен, — поставлена не пресловутая «демифологизация», а всего лишь исторический обзор употребления термина «серебряный век» применительно к первым двум или первым трем-четырем десятилетиям XX века и критическая проверка его уместности в отношении к этому периоду истории русской словесности» [1, с. 31].

Обсуждения и толкования книги о Серебряном веке растекались в основном по трем руслам. Первое включало поиски происхождения и путей распространения термина, второе — проблемы его смысловой адекватности, третье — его оценочные аспекты.

**Предпосылки и истоки**

Наибольшее доверие специалистов вызвали выводы Ронена об истоках словосочетания «серебряный век». Действительно, автору книги удалось установить многие важные вехи в жизни этого распространенного наименования. Добытые им сведения существенно скорректировали целый ряд привычных представлений. «Тщательное исследование Ронена, — писал американский филолог Барри Пол Шерр в 2014 году, — напомнило ученым об истории этого словосочетания и о его первоначальном значении, которое многие или забыли, или совсем не знали» [7, с. 228].

В первую очередь обычно отмечают убедительное разоблачение всех ссылок на Н. А. Бердяева как автора метафоры «серебряный век» в применении к русской культуре начала XX века. Скрупулезно обследуя источники, Ронен не нашел в них подтверждения этому суждению. Судя по позднейшей литературе, не найдены они и поныне. Бердяев использовал для той же эпохи другое наименование — ренессанс русской культуры. Это понятие Ронен истолковывает так: «Очевидно, при выборе термина “ренессанс” Бердяев руководствовался идеей возрождения мощного созидательного духа, который был присущ началу девятнадцатого столетия и, возвращаясь к жизни к концу его, преодолевал творчески мелкотравчатые утилитарно-революционные увлечения и “позитивистское просветительство”, управлявшие общественным мнением и культурой интеллигенции во второй половине века» [1, с. 40].

Ронен, опираясь на методы интертекстуального анализа, дает широкую картину жизни и развития

метафоры «серебра» в русской литературе первой половины XX столетия. Среди приведенных им многочисленных примеров — «дети серебряного времени» из автобиографической прозы М. И. Цветаевой. Ронен цитирует:

«Нет, со священниками (да и с академиками!) у меня никогда не вышло. С православными священниками, золотыми и серебряными, холодными как лед распятия — *наконец* подносимого к губам. <…>

— Барыня! Священники пришли! Прикажете принять?

И сразу — копошение серебра в ладони, переливание серебра из руки и руку, из руки в бумажку: столько-то батюшке, столько-то дьякону, столько-то дьячку, столько-то просвирне… не надо бы — при детях, либо, тогда уж, не надо бы нам, детям *серебряного* времени, про тридцать *сребреников*» [8, с. 46–47]. Ронен обращает внимания на авторский курсив в этой цитате, а также на появление выделенного курсивом слова в одном ряду с отсылкой к «сребреникам Иуды».

Еще один пример — знаменитые ахматовские строки из «Поэмы без героя»:

«На Галерной темнела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл». (Цит. по: [1, с. 47])

Однако приведенные образцы — поздние отголоски обсуждаемой эпохи. «Серебро» Цветаевой появилось, как считает Ронен, не раньше 1935 года, а «Поэма без героя», откуда взята приведенная цитат, создавалась с 1940 по 1962 год (хотя и пропитана образами и темами времени русского символизма и акмеизма). Упомянутым авторам явно не принадлежит роль основателей терминологической традиции. Ронен замечает по этому поводу: «Очевидно, Цветаева в 1935 г. … уже была знакома с наименованием “серебряный век” и, кажется, приняла его с той же несколько иронической резиньяцией, что и Ахматова. Цветаева, впрочем, любила серебряные кольца…» [1, с. 51].

Данные, собранные Роненом, позволяют сделать важный вывод о том, что традиция называть эпоху первых десятилетий XX столетия «серебряным веком» родилась достаточно поздно и — что особенно показательно — в среде русской эмиграции. Первым, кто употребил это определение в привычном для нас смысле был Николай Авдеевич Оцуп, статья которого, под названием «Серебряный век» появилась в 1933 году в сборнике «Числа». Похоже, что именно она дала толчок к широкому распространению понятия. Оно было подхвачено в 1950-е — 1980-е годы представителями русской литературной диаспоры и представлено, прежде всего, в публикациях Владимира Васильевича Вейдле и Сергея Константиновича Маковского[1]. К упомянутым в книге Ронена можно добавить и англоязычные источники, в том числе недавние музыковедческие (см., например: [9; 10; 11; 12]).

В то же время в зарубежных литературных кругах это наименование порой встречало резкое неприятие. Так, по свидетельству Ронена, «подобно другим своим выдающимся сверстникам, …покойный профессор Калифорнийского университета в Беркли Глеб Петрович Струве предпочитал термин кн. Дмитрия Петровича Святополк-Мирского: “второй золотой век стиха, уступавший только первому золотому веку русской поэзии — веку Пушкина”» [1, с. 33], а «в личной беседе весной 1973 г. Г. П. Струве говорил о наименовании “серебряный век” с приметным раздражением» [1, с. 33].

Работы зарубежных литераторов и ученых, первыми использовавших этот термин, поначалу не были известны в СССР, а сама обсуждаемая в них эпоха долго оставалась под идеологическим подозрением советских властей. Только с 1980-х годов началось ее изучение, но и тогда отечественные авторы чаще всего обходились без употребления словосочетания «серебряный век». Этот факт отмечается в рецензии Натальи Петровны Страховой на книгу Ронена. В ней автор подчеркивает относительно недавнее заимствование термина российскими исследователями и справедливо сетует на то, что до сих пор не установились даже правила его написания — «прописная или строчная буква, кавычки или их отсутствие — все это считается нормой» [13, с. 176]. Страхова считает, что правомернее всего написание с прописной буквы и без кавычек, которые «принижают значение литературы и искусства той эпохи» [13, с. 180].

В отечественном музыкознании этот термин также появился достаточно поздно. Показательно, что в книге Т. Н. Левой (1991) [14], первом обстоятельном и до сих пор самом авторитетном исследовании русской музыки начала XX века, словосочетание «серебряный век» почти не используется — его удалось обнаружить только на одной из последних страниц книги в разделе «Вместо заключения» [13, с. 162].

**«Что в имени тебе моем?»**

Другое русло рефлексий, порожденных обсуждаемой книгой, включает смысловую интерпретацию словосочетания «серебряный век», его соответствие духу обозначаемой им культурно-исторической реальности. Важно иметь в виду, что именование этой реальности родилось и распространилось в то время, когда сама она уже отошла в прошлое, и данное ей русскими эмигрантами название, отразило взгляд «издалека» — и во времени, и в пространстве. Опираясь на исследование Ронена, рискнем предположить, что литераторы, впервые обратившиеся к обсуждаемой метафоре, вкладывали в нее весьма сложные

и неоднозначные смыслы. Для них «серебро» — это неброский изысканный блеск, притягательность ночного загадочного сияния, тайный вызов «золотому» наследию прошлого, но в то же время — меркнущий отсвет невозвратимо утраченного мира, умирающее, «стынущее» время («серебряный месяц… над серебряным веком *стыл*» у Ахматовой).

В книге приводится весьма показательное письмо Елены Алексеевны Игнатовой, обращенное к ленинградским писателям. Оно было опубликовано в 1983 году в самиздатовском журнале «Обводной канал» и позже, в 1993 году — в журнале «Нева» [15]. В этом письме Ронен выделяет мысль об актуальной для 1980-х годов ностальгической тоске «по так называемому “Серебряному веку”, который узнали и полюбили по умиленным легендам мемуаристов» [1, с. 31]. Это было наивное представление о том времени, которое чуть ли не противопоставлялось остальной культуре. Как точный исторический диагноз Ронен цитирует признание Игнатовой: «”серебряный век» мы приняли и исповедуем на веру, без исторической перспективы, не анализируя» [15, с. 255]. Отметим, что цитированное эссе Игнатовой стало по существу первой в советской литературной среде попыткой «демифологизации» Серебряного века.

Метафора «серебряного века» со всеми ее коннотациями, очевидно, оказалась особенно близкой советской интеллигенции «эпохи застоя», выросшей на идеалах «оттепельных» шестидесятых. Среди всех смыслов, угадываемых в этом словосочетании, быть может, на первом месте был именно вызов внешнему, «золотому» блеску советского официоза. Протестный смысловой потенциал метафоры серебра Ронен усматривает в стихотворении Мандельшта из его воронежского цикла 1937 года:

Как женственное серебро горит,
Что с окисью и примесью боролось,
И тихая работа серебрит
Железный плуг и песнетворца голос (Цит. по: [1, с. 65]).

**Серебро, золото или платина?**

Одно из центральных направлений в исследовании Ронена касается оценочной стороны термина «серебряный век». Этот круг проблем образует третье русло в откликах на его книгу. Именно здесь заключены обнаруженные автором «вымысел» и «умысел» против исторической правды. Установив истинный исток укоренившейся «терминологической ошибки» в упомянутой выше статье Оцупа, автор книги обрушивает уничтожающую критику на все его теоретические построения.

Название эпохи сразу и явно отсылает к давней, идущей еще от античности, традиции оценивать времена и достижения людей с помощью «металлических» метафор. Оцуп, обосновывая введенное им обозначение, обращается прежде всего к античным образцам. Тут Ронен напоминает: «Согласно “историософскому” мифу Гесиода, действительно, земля в золотой век сама собой приносила обильный урожай, а люди трудились, сколько хотели, лишь собирая его… По «Метаморфозам» Овидия (но не по “Трудам и дням” Гесиода, согласно которому “серебряное поколение” отличалось ребячеством и нечестивостью), человек стал заниматься трудом и пахать землю в серебряный век, когда Юпитер вместо древней бессменной весны золотого века создал четыре времени года» [1, с. 86]. Эти идеи, по мнению Ронена, использованы Оцупом некорректно: «Люди, однако, в оцуповской последовательности веков остаются все тем же племенем. В золотой век художники не более одарены, чем в серебряный. <…> Здесь сходство с классическим преданием у Оцупа кончается» [1, с. 86].

Возражение у Ронена вызывает не только примененная Оцупом «металлическая» характеристика («серебряный»), но и слово «век» в именовании эпохи. «Уже римляне, — пишет он, — переводя гесиодовское греческое слово *genos* “род, племя, поколение” латинским *aetas* или *aeculum*, привнесли… в первоначальное, чисто антропологическое содержание сменяющейся “единицы преемственности”… добавочный временной смысл. *Saeculum* и *aetas*, “Век человеческий, век исторический, столетие, дух времени” и “время жизни, возраст, пора”, подразумевают более или менее длительный период времени, а также его содержание и нравственную ценность» [1, с. 86]. Невнимание к этой проблеме — еще один промах Оцупа, не сознававшего, «какое значение имеет эта проблема для его выводов» и «не осведомленного о таких мифологических аналогиях изложенной им концепции серебряного века как, например, соответствие между золотом и серебром, с одной стороны, и божественным духом и человеческим, с другой» [1, с. 87].

Ронен делает беспощадный вывод: «Нарочитая неточность и кокетливое невежество были в моде у того направления в эмигрантской словесности, которое представляли “Числа”» [1, с. 87]. Эта «мода», по его мнению, весьма способствовала некритическому и безответственному употреблению термина в последующие десятилетия.

Однако в рассуждениях Ронена о правомерности «металлических» характеристик акцентируется и другая тема: накопленный в русской литературе опыт оценочного сопоставления «золотых» и «серебряных» периодов в истории отечественной словесности. Для автора книги важным источником является вышедшая в 1929 году книга поэта и критика Владимира Пяста (Владимир Алексеевич Пестовский, 1886–1940) под названием «Встречи».

Ронен констатирует: «Настоящий серебряный век русской поэзии Пяст видит во второй половине девятнадцатого столетия, в соответствии со сложившейся критической традицией, помещавшей его хронологически непосредственно вслед за пушкинским золотым веком…» [1, с. 92]. Поэтами «Золотого века», пушкинского времени, признаются Е. А. Боратынский, Н. М. Языков, Ф. И. Тютчев и «тьма менее знаменитых, но прекрасных поэтов» [1, с. 92].

«Серебряный век», по мысли Пяста, представлен именами А. К. Толстого, Я. П. Полонского, А. Н. Майкова, А. А. Фета, Л. А. Мея, Н. Ф. Щербины, А. А. Григорьева, Н. А. Некрасова. К этой блестящей плеяде присоединяются имена творцов русской прозы того же периода — И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина и других. Как подчеркивает Ронен, «Пяст уверенно и отчетливо различает "Золотой" и "Серебряный век" в классической русской литературе девятнадцатого столетия» [1, с. 92]. Упоминает Пяст и о «серебряном веке» в современном ему искусстве: по характеристике Ронена, о нем он «говорит в порядке рабочей гипотезы, скромно и осмотрительно, и умеряет аналогию с девятнадцатым столетием сознанием разницы в масштабах» [1, с. 92].

По свидетельству Ронена, в периодизацию Пяста полностью вписывается «серебряный век» из работ Д. П. Святополк-Мирского — его представляют те же писатели второй половины XIX столетия. Такие же хронологические ориентиры «серебряного века» Ронен обнаруживает в работах В. С. Соловьева и В. В. Розанова — в них в этой связи речь идет только о ровесниках А. К. Толстого, Тургенева и Достоевского.

Ронен тщательно анализирует литературную полемику 1920-х годов, где за несколько лет до работы Оцупа эпизодически появлялась метафора «серебряный век» — причем в резко негативном оценочном ключе. Особенно важна для автора книги статья «Взгляд и нечто» известного в эмигрантских кругах литератора Р. В. Иванова-Разумника (Разумник Васильевич Иванов, 1878–1946), опубликованная в 1925 году и подписанная именем персонажа из пьесы Грибоедова «Горя от ума» — Ипполит Удушьев. Иванов-Разумник упоминает о Золотом и Серебряном веке вкратце, утверждая, что Золотой век остался в прошлом, а в современной ему поэзии начался Серебряный век, который он решительно определяет как «век упадка». По формулировке Ронена, «в нормативной оценочной литературно-исторической схеме Иванова-Разумника серебряный век всегда и всюду есть век вторичного, эпигонского, излишне утонченного, поверхностно исхищренного и тщательно приукрашенного, но духовно опустошенного и художественно тщетного искусства» [1, с. 111].

Сравнивая подобные оценочные суждения с позицией, представленной в статье Оцупа, Ронен делает важный вывод: «Побочные оттенки значения и даже основной смысл термина у эпигонов Иванова-Разумника и Пяста подверглись коренным изменениям» [1, с. 111]. Ронен утверждает, что, игнорируя отрицательные или иронические оттенки в характеристике «серебряного» типа творчества, Оцуп оправдывает и восхваляет его, ставит едва ли не выше «золотого». В заимствованных у Иванова-Разумника определениях «переимчивый Оцуп просто поменял все отрицательные знаки на положительные» [1, с. 111].

Укоренившемуся значению термина, как считает Ронен, более соответствовали бы выражения «второй золотой век» Г. П. Струве и Д. П. Святополк-Мирского или даже «платиновый век» — название, предложенное профессором калифорнийского университета Олегом Масленниковым (1907–1972) и поддержанное Р. О. Якобсоном. В пользу такого варианта говорит то, что «платина ценится не ниже золота, у нее благородный серебристый оттенок, а главное: она — новый металл, открытый в результате научно-технического прогресса в XVIII веке» [1, с. 123].

**Кто виноват и что делать?**

Вопреки решительным выводам Ронена допустим все же, что не «умысел и вымысел» Оцупа и не его теоретическая концепция (со всеми ее неточностями и ошибками) были в первую очередь виновны в распространении «ошибочного» термина. Поставленная в статье Оцупа на заметное место красивая метафора, упав на подготовленную почву, «проросла» и укоренилась позже как новый термин, живущий по своим собственным законам.

«Разоблачительный» пафос Ронена, конечно, не имел целью принизить значение искусства обсуждаемой эпохи. Его мишенью было бездумно-апологетическое приятие всего, что связано с ней. Ронен сформулировал свою позицию со свойственным его тексту изяществом:

«Показательно, что и позднейшие критики, и изощренный читатель нашего времени, привычно пользующийся выражением "серебряный век", вовсе не чувствуют в нем отрицательных или снисходительных оттенков смысла. Совершенно наоборот, это имя передает сейчас, в целом, представление о глубокой, даже несколько схимнической духовности и о высшей степени художественных достижений и созидательного порыва, с умеренной и поэтически привлекательной примесью таких трагических погрешностей, как творческая гордыня, нравственная отчужденность в башне из слоновой кости или, напротив, хилиастическое нетерпение и пророческая темнота выражения, с одной стороны, и риторическая и интеллектуальная безответственность, с другой» [1, с. 11–112].

Этот аспект вызвал сочувственный отклик у одного из первых читателей книги Ронена, Михаила

Нафталиевича Золотоносова. Критик подчеркивал, что Ронен фактически «анализировал возникновение мифа о “серебряном веке” как о поре расцвета художественного творчества и всякой возвышенной духовности в России» [2, с. 22], и соглашался с Роненом в том, что «первоначально употребленный в уничижительном смысле, “серебряный век” постепенно стал обозначать период творческой кульминации, по поводу которой любые восторги кажутся заниженными» [2, с. 22]. Особенно показательно такое отношение для советской интеллигенции. Золотоносов объясняет это тем, что «читатели, дезориентированные духовной голодовкой периода социализма, начали обожествлять все, что было до социализма» [2, с. 22]. Для такого суждения есть реальные основания, о чем уже говорилось выше.

Книга Ронена заканчивается «выражением надежды, что знание истории ошибочного термина убедит читателей и филологов изгнать из чертогов российской словесности бледный, обманчивый и назойливый призрак обозначаемого им, но не существовавшего в двадцатом столетии историко-литературного явления» [1, с. 124].

Согласимся с выводами оппонентов Ронена, утверждавших, что вряд ли сегодня возможно последовать его призыву и отказаться от сложившегося именования эпохи. Вместе с тем все обнаруженные в его книге истоки и значения термина «серебряный век» должны быть учтены в современных рефлексиях о нем, а история его возникновения и жизни важна и интересна сама по себе. Нельзя также не признать, что подобно многим терминам-долгожителям «серебряный век» из емкой метафоры превращается ныне в десемантизированный (лишенный первоначальных смыслов) и деэтимологизированный (оторвавшийся от своих лингвистических корней) термин, фиксирующий только хронологические рамки соответствующей эпохи. И в этой своей функции он вполне удобен и конвенционален.

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Примечания**

[1] Ронен ссылается, в частности, на следующие публикации: Вейдле В. В. Задача России. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1956; Его же. Безымянная страна. Paris: YMCA-Press, 1968; Его же. О поэтах и поэзии. Paris: YMCA-Press, 1973; Маковский С. К. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен: Издательство Центрального объединения Политических эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. (Более позднее издание: М.: Издательство XXI век — согласие, 2000).

**Список источников**

1. *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М.: ОГИ, 2000. 152 с.
2. *Золотоносов М. Н.* Умысел и вымысел // Московские новости. 2000. № 45. 14–20 ноября. С. 22.
3. *Толстой И. Н.* Кто же сказал, что век — «серебряный»? // Русская мысль. 2000, 21–27 декабря. № 43–46.
4. *Кацис Л. Ф.* “Ипполит” и “Удушение” “Серебряного века” // Логос. 2001. № 1 (27). С. 119–126.
5. *Мерзлов А. Н.* Композиторское творчество С. В. Рахманинова в его связях с русским символизмом и модерном. Дисс. канд. иск. Екатеринбург, 2021.
6. *Скворцова И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. 354 с.
7. *Шерр Б. П.* Научное наследие Омри Ронена // Звезда. 2014. № 3. С. 223–233.
8. М. И. Цветаева. Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. Кн. 1: Автобиографическая проза; Статьи; Эссе / Сост., подгот. текста и коммент. А Саакянц, Л. Мнухина. Москва: «Терра — Терра» «Книжная лавка — РТР». 1997. 336 с.
9. *Bowlt John E.* The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the “World of Art” Group. Second Edition. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1982. 466 p.
10. *Boris Gasparov, Robert P. Hughes, and Irina Paperno,* eds., Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age. Berkeley and Oxford: California University Press, 1992. 512 p.
11. *Frolova-Walker M.* Love Triumphant: Rachmaninoff ‘s Eros, the Silver Age, and the Middlebrow // Rachmaninov and His World / Ed. by Philip Ross Bullock. The University of Chicago Press, 2022. P. 56–81.
12. *Bullock Ph.* R. Rachmaninoff and the “Vocalise”: Word and Music in the Russian Silver Age // Rachmaninov and His World / Ed. by Philip Ross Bullock. The University of Chicago Press, 2022. P. 82–100.
13. *Страхова Н. Н.* Рецензия на книгу: Серебряный век как умысел и вымысел. Пер. с англ. /О. Ронен. М.: ОГИ, 2000 // Вестник Волгоградского государственного университета. 2004. Серия 4. Вып. 10. С. 175–180.
14. *Левая Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
15. *Игнатова Е. А.* Кто мы? // Нева. 1992. № 8. С. 252–258.

**Информация об авторе**

*Валькова В. Б.* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

**References**

1. Ronen, O. (2000), *Serebryanyj vek kak umysel i vymysel* [The Silver Age as a conspiracy and a fiction], Izd-vo OGI [Publishing House OGI], Moscow, Russia.
2. Zolotonosov, M. N. (2000), ”Conspiracy and a fiction”, *Moskovskie novosti* [Moscow News], vol. 45, November 14–20, p. 22.

3. Tolstoj, I. N. (2000), Who said that the 20th century was a "silver" century?, *Russkaya mysl'* [Russian Thought], vol. 43–46, December 21–27.
4. Kacis, L. F. (2001), "Hippolyte" and "Strangulation" "The Silver Age", *Logos,* vol. 1 (27), pp. 119–126.
5. Merzlov, A. N. (2021), Kompozitorskoe tvorchestvo S. V. Rahmaninova v ego svyazyah s russkim simvolizmom i modernom [S. V. Rakhmaninov's Compositional Work in Its Relationship to Russian Symbolism and Art Nouveau]. Ph.D. dissertation, musical art, Musorgskij Ural State Conservatory, Ekaterinburg, Russia.
6. Skvorcova, I. A. (2009), *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Art Nouveau in Russian Musical Art of the 19th and 20th Centuries], Kompositor, Moscow, Russia.
7. Sherr, B. P. (2014), "Omri Ronen's Scientific Legacy", *Zvezda* [The Star], vol. 3, pp. 223–233.
8. Cvetaeva, M. I. (1997), "The Devil", *M. I. Cvetaeva, Sobranie sochinenij v semi tomah. T. 5. Kn. 1: Avtobiograficheskaya proza; Stat'i; Esse / Sost., podgot. teksta i komment. A Saakyanc, L. Manuhina.* [Collected Works in Seven Volumes. Vol. 5. Book 1: Autobiographical Prose; Articles; Essays / compiled, prepared the text and comments by A. Saakyanz and L. N. Manukhina.]. "Terra — Terra" "Knizhnaya lavka — RTR", Moscow, Russia.
9. Bowlt John, E. (1982), *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group*. Second Edition. Oriental Research Partners, Newtonville, Mass. USA.
10. Gasparov B., Hughes R. P., Paperno I., eds. (1992), *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*. California University Press, Berkeley and Oxford, USA.
11. Frolova-Walker, M. (2022), "Love Triumphant: Rachmaninoff 's Eros, the Silver Age, and the Middlebrow", *Rachmaninov and His World,* Ed. by Philip Ross Bullock. The University of Chicago Press, pp. 56–81.
12. Bullock, Ph. R.(2022), "*R.* Rachmaninoff and the «Vocalise»: Word and Music in the Russian Silver Age", *Rachmaninov and His World* / Ed. by Philip Ross Bullock. The University of Chicago Press, pp. 82–100.
13. Strahova, N. N. (2004), "Review of the book: The Silver Age as Intention and Fiction. Translated from English by O. Ronen. Moscow: OGI, 2000", *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Volgograd State University], series 4, vol. 10, pp. 175–180.
14. Levaya, T. N. (1991), *Russkaya muzyka nachala HKH veka v hudozhestvennom kontekste epohi* [Russian Music of the Early 20th Century in the Artistic Context of the Era], Muzyka, Moscow, Russia.
15. Ignatova, E. A. (1992), "Who are we?", Neva, vol. 8, pp. 252–258.

**Information about the author**

*Valkova V. B.* — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Научная статья
УДК 78.01
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.007

# Абсурдистская поэзия Кристиана Моргенштерна в прочтениях композиторов Центральной Европы

**Векслер Юлия Сергеевна**
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
E-mail: wechsler@mts-nn.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0002–2965–9285

**Аннотация.** Немецкий поэт Кристиан Моргенштерн (1871–1914) вошел в историю как один из самобытных представителей кабаретной культуры рубежа столетий. Многие из созданных им юмористических стихотворений вошли в золотой фонд поэзии абсурда и нонсенса.

В статье рассматриваются три камерно-вокальных цикла на поэтические тексты Моргенштерна, написанные после смерти поэта, в 20-е годы прошлого столетия. Имена Пауля Гренера и Матьяша Шейбера практически не известны в России, а их сочинения вводятся в научный обиход отечественного музыковедения впервые. Вокальный цикл ученика Шенберга Ханса Эйслера «Пальштрем» — одно из наиболее ярких сочинений молодого композитора — является свидетельством непростых взаимоотношений ученика и учителя.

Каждый из трех композиторов по-своему раскрывает смысл моргенштетрновской лирики. Приверженец романтизма и традиционалист Гренер иронизирует над серьезностью романтического чувства. Эйслер, которому чужда экспрессионистская экзальтация, пародирует «Лунного «Пьеро», одно из главных сочинений музыкального экспрессионизма. Шейбер, последователь Бартока, соединяет в своем сочинении фольклор и авангард. Его цикл более всего концентрирует в себе абсурдистскую поэтику и открывает путь к сочинениям второй половины XX столетия, которые принадлежат к классике музыкального абсурда, среди них опусы Дьердя Лигети.

**Ключевые слова:** Кристиан Моргенштерн, поэтика абсурда, камерно-вокальная музыка, Пауль Гренер, Ханс Эйслер, Матьяш Шейбер

**Для цитирования:** Векслер Ю. С. Абсурдистская поэзия Кристиана Моргенштерна в прочтениях композиторов Центральной Европы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 36–45. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.007

*Original article*

**Christian Morgenstern's Absurdist Poetry as Interpreted by Central European Composers**

**Veksler Yuliya S.**
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: wechsler@mts-nn.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0002–2965–9285

**Abstract.** The German poet Christian Morgenstern (1871–1914) went down in history as one of the original representatives of the cabaret culture of the turn of the century. Many of his humorous poems entered the golden fund of the poetry of the absurd and nonsense.

The article examines three chamber-vocal cycles based on Morgenstern's poetic texts, written after the poet's death, in the 1920s. The names of Paul Graener and Mátyás Seiber are practically unknown to the Russian-speaking reader, and their works are being introduced into the scientific circulation of Russian musicology for the first time. The vocal cycle of A. Schoenberg's student Hanns Eisler "Palström" is one of the most striking works of the young composer, and is evidence of the difficult relationship between student and teacher. Each of the three composers reveals the meaning of Morgenstern's lyric poetry in his own way. The adherent of romanticism and traditionalist Graener ironizes over the seriousness of romantic feeling. Eisler, who is alien to expressionist exaltation, parodies "Pierrot Lunaire", one of the main works of musical expressionism. Seiber, a follower of Bartok, combines folklore and avant-garde in his work. His cycle concentrates absurdist poetics most of all and opens the way to the works of the second half of the 20th century, which belong to the classics of musical absurdity, among them the works of György Ligeti.

**Keywords:** Christian Morgenstern, poetics of the absurd, vocal music, Paul Graener, Hanтs Eisler, Mátyás Seiber

**For citation:** Veksler Y. S. Christian Morgenstern's Absurdist Poetry as Interpreted by Central European Composer. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 36–45 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.007

Имя немецкого поэта Кристиана Моргенштерна (Christian Morgenstern, 1871–1914), кабаретного поэта, кумира дадаистов и обэриутов (см. *рис. 1*), знакомо в первую очередь знатокам творчества Софии Губайдулиной. Ее «Висельные песни» (1996/1997) — пожалуй, самое известное сочинение, написанное на юмористические стихи поэта. Губайдулиной же принадлежит и проницательное высказывание о поэзии Моргенштерна. Она отмечает, что «между двумя его типами поэзии (антропософско-мистической и бурлескно-юмористической) нет противоречия. Очевидная бессмыслица, нонсенс, абсурд являются только продолжением и, может быть, еще более глубоким аспектом мистического познания» [1, с. 314]. Тем не менее, Моргенштерн вошел в историю в первую очередь как автор шедевров в жанре юмористической лирики: «смешных стихотворных нелепиц, остроумных афоризмов и сатирических эпиграмм» [2, с. 9]. В его парадоксальной, глубокой и пронзительно лиричной поэзии неизменно присутствует игра — «со словами, звуками, рифмами, ритмикой, строфикой» [3, с. 154], ее населяют одушевленные предметы, фантастические существа, придуманные им странные персонажи. Недоверие к слову, пренебрежение к языковым нормам рождает попытку изобрести свой собственный язык, новый способ толкования действительности, раскрывающий сущность вещей [2].

Знаменитые юмористические циклы «Висельные песни» (Galgenlieder) и «Пальмштрем» (Palmström)

© Векслер Ю. С., 2025

Рис. 1. Кристиан Моргенштерн (1871–1914)[15]
Ill. 1. Christian Morgenstern (1871–1914)[15]

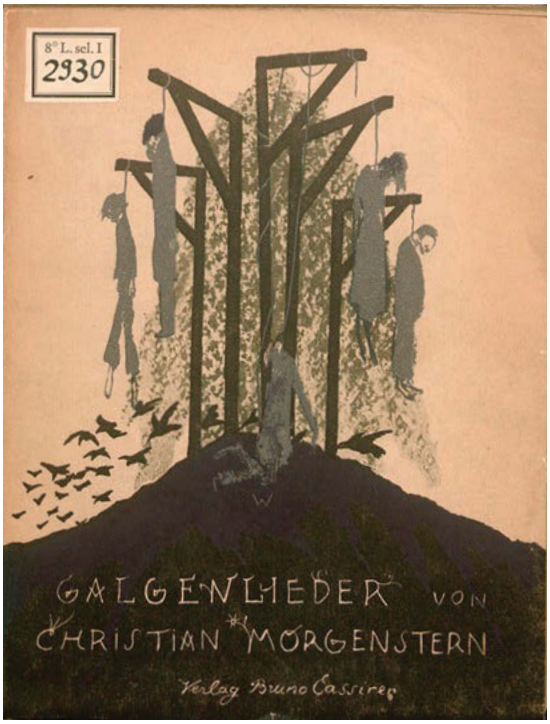



Рис. 2. Обложка первого издания «Висельных песен». Издатель Бруно Кассирер. Иллюстратор Карл Вальзер[16]
Ill. 2. The cover of the first edition of "Gallows Songs". The publisher is Bruno Cassirer. Illustrator Carl Walzer[16]

были изданы соответственно в 1905 и 1910 годах (*Рис. 2*). Позднее, уже после смерти автора, к ним добавились «Пальма Кункель» (Palma Kunkel, 1916) и «Гингганц» (Der Gingganz, 1919). В 1932 году они были объединены под названием «Все висельные песни» (Alle Galgenlieder).

История первого из этих циклов восходит к так называемому «Союзу висельников», созданному на исходе XIX столетия берлинскими литераторами, в числе которых был и Моргенштерн. Проникнутые черным юмором мистические ритуалы включали в себя «манипуляции со скелетом ребенка, старым пистолетом, картонным лезвием топора, якобы ржавым от крови, а также красной веревкой, черным покрывалом и подковой» [4, с. 502]. Там же исполнялись и сочиненные для этих целей Моргенштерном песни. Музыку к ним написал один из висельников Юлиус Хиршфельд (Julius Hirschfeld). Он играл роль повешенного и видимо вжился в нее в серьез, поскольку в итоге покончил жизнь самоубийством. Собрания с этого момента более не проводились, но песни получили широкое распространение в кабаре, в том числе знаменитом «Überbrettl» (Сверхкабачок).

Рискованная игра со смертью, где смешное и серьезное неотделимы друг от друга, в целом была свойственна мироощущению рубежа веков (например, знаменитое мюнхенское кабаре начала XX столетия называлось «Одиннадцать палачей», "Die elf Scharfrichter"). У Моргенштерна она имела и биографическое обоснование. На протяжении многих лет поэт страдал от туберкулеза, который научил его воспринимать свою жизнь как пребывание на границе этого мира и мира потустороннего. «Висельная поэзия — часть мировоззрения, — писал Моргенштерн, — В ней говорит ничем не стесненная свобода разъединенного, дематериализованного. Брат-висельник — достойная зависти промежуточная стадия между человеком и универсумом. С Висельной горы мир видится иначе, и вещи кажутся Другими» [5, S. 14–15].

Позднее висельный юмор Моргенштерна уступает место иным темам, в его поэзии появляются новые персонажи — Пальмштрем, фон Корф, Гингганц (в переводе Галины Снежинской — Вродебрел [6, с. 259]). Они мыслились как существа на границе реального и вымышленного миров, своего рода кобольды, представители чистой и свободной духовности.

Пальмштрем — имя собственное скандинавского происхождения[1]. Как правило, он появляется вместе со своим другом, профессором фон Корфом. Оба они — взрослые дети, фантазеры, мечтатели и немного циники. Технологический бум начала столетия наделил их тягой к безудержному изобретательству и экспериментированию, а психоанализ — желанием препарировать свой душевный мир, анализировать свои чувства как бы со стороны. В образе этих персонажей человек-творец становится предметом пародии и всеобъемлющей иронии.

«Висельные песни» оказались самой популярной частью наследия Моргенштерна. Велико было и число их прижизненных изданий — по разным данным

Рис. 3. Пауль Гренер (1872–1944)[17]
Ill. 3. Paul Graener (1872–1944)[17]

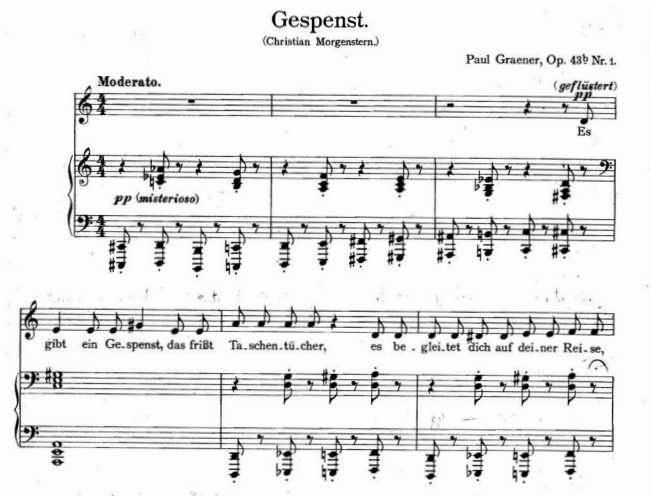
от 15 до 30. Первые их музыкальные прочтения датируются 1910-ми годами, их число увеличивается в 1920-х, затем эта традиция идет на спад, но так и не иссякает.

Поэзия Моргенштерна заинтересовала композиторов самых разных устремлений и художнической судьбы. Среди них радикальные новаторы и традиционалисты, будущие узники Терезина и партийные функционеры Третьего Рейха, адепты джаза и создатели духовной музыки. Имена многих из них неизвестны, и поэзия, к которой они обратились, дает повод извлечь их из небытия, чтобы проследить прерывистую нить «моргенштернианы» в музыке. В настоящей статье будут рассмотрены отдельные эпизоды этой линии. Мы ограничимся тремя сочинениями, созданными в 1920-е годы, т.е. уже после смерти Моргенштерна.

**Пауль Гренер. *Новые висельные песни* op. 43 b (1922).**

Имя немецкого композитора Пауля Гренера (Paul Graener, 1872–1944)[2] практически не известно (*Рис. 3*). Сотрудничество с нацистами (он занимал должность вице-президента Имперской палаты музыки) послужило причиной незаслуженного забвения его наследия (надо признать, что при этом не порывал он отношений с коллегами-евреями). Возвращение к его музыке происходит лишь в конце XX века.

Как и Моргенштерн, он заглянул в бездну, потеряв всех трех своих детей. Отсюда его склонность к мрачному юмору, отсюда, видимо, и любовь к стихам Моргенштерна, к которым он не раз обращается




Пример 1. Пауль Гренер. Новые висельные песни. Призрак
Example 1. Paul Graener. New hanging songs. Ghost

на протяжении своей жизни (они образуют «задний план» его творчества)[3].

Гренер, писавший во всех жанрах, как композитор не был радикален. Он следовал традиции немецкой вокальной лирики эпохи романтизма (Брамс, Вольф, Р. Штраус), добавляя к ней то, что ему было близко: импрессионизм и неоклассицизм. Но традицией он умел распоряжаться с блеском, в чем можно убедиться на примере одного из моргенштерновских циклов, «Новые висельные песни» (1922). Наиболее интересными нам показались две из них: «Призрак» (Gespenst) и «Луна» (Der Mond).

Стихотворение «Призрак» — пародия на хоррор — представляет нелепое существо, пожирающее носовые платки, и неравную борьбу с ним[4]. Гренер, не теряя серьезности, продолжает игру в ужас. Призрак, который крадется к своей добыче, показан не свойственной его стилю мягкой атональностью. В простейшей формуле аккомпанемента бас-аккорд все разладилось, результат — нелепые перечения и утрата тональных устоев (*Пример 1*). Призраку противопоставлен гордый обладатель 18 платков, взятых про запас: он обрисован с большой романтической патетикой и гимническим пафосом, которые соединяются с нелепым и в сущности ничтожным текстом (вспомним похожий прием в «Сатирах» на слова Саши Черного Д. Шостаковича).

Тонкая грань между серьезностью и иронией присутствует в другой песне — «Луна», которая и в трактовке поэта, и в трактовке композитора воспринимается как пародия на немецкий национализм: даже растущая и стареющая луна должна соответствовать немецкому алфавиту, чтобы стать «абсолютно немецкой вещью». Музыкальное решение выдержано в традиции Lied im Volkston, коих много у Брамса. Это протестантский хорал, с остановкой на фермате после каждой строки. В дальнейшем развитии в него проникают странные форшлаги — будто непонятно как затесавшиеся фальшивые ноты, которые заставляют

насторожиться. В утрированном завершающем апофеозе на три форте, где воспевается «немецкая луна» цитируется известная каждому «Deutschlandlied» «Германия превыше всего» (с 1922 года — национальный гимн Германии). В то время на волне горького разочарования от итогов Первой мировой войны она нередко подвергалась пародированию и откровенному высмеиванию (вспомним «Symphonia germanica» Эрвина Шульхофа, см. [9]). У Гренера же все строится на полутонах и нюансах.

Неотделима от иронического тона песен и поэтика посвящений Гренера. Его адресаты — ближайшие друзья и коллеги. Так, «Призрак» посвящен музыкальному критику Паулю Бушингу (Paul Busching), «великому мистику», а «Луна» — мюнхенскому публицисту Карлу Штангу (Carl Stang) («из патриотических чувств»).

**Ханс Эйслер. *Пальмштрем*. *Упражнения на 12-тоновые ряды* для Sprechstimme, флейты, кларнета, скрипки, альта и виолончели ор. 5 (1924).**

Автор следующего сочинения — Ханс Эйслер (*Рис. 4*), любимый ученик Шенберга, убежденный коммунист, создатель боевых песен для агитпропа, кинокомпозитор в Голливуде, автор национального гимна Германской Демократической Республики.

Рис. 4. Ханс Эйслер (1898–1962)[18]
Ill. 4. Hanns Eisler (1898–1962)[18]

«Пальмштрем» — одно из самых известных ранних сочинений Эйслера[5]. История его создания восходит к «Лунному Пьеро» Арнольда Шенберга — центральному экспрессионистскому сочинению главы нововенской школы. Шенберг поручил своему ученику написать сочинение для «Пьеро»-ансамбля, которое могло бы исполняться в одном концерте с его собственным циклом мелодрам. Эйслер создавал свой опус как миниатюрную версию «Пьеро», «модернизированную в отношении содержания и техники» [10, S. 60]. Об этом говорит в первую очередь наличие Sprechstimme и инструментальный состав (такой же, как у Шенберга, но без фортепиано).

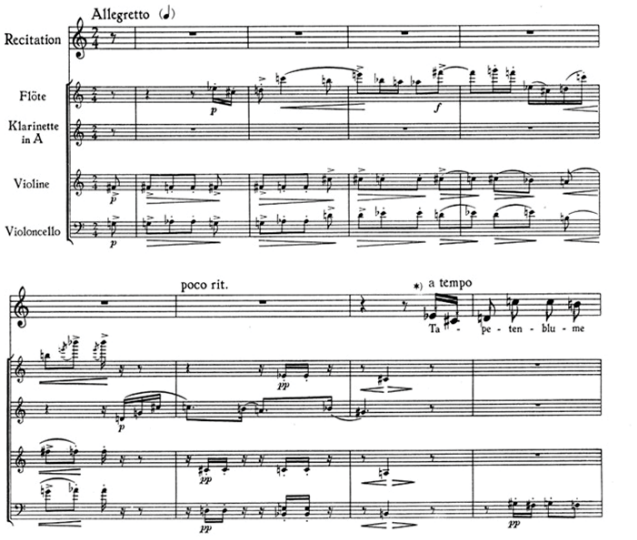
Отношение Эйслера к «Пьеро», которого он услышал лишь в 1921 году, было двойственным. Его завораживало звучание инструментального ансамбля, в то же время преувеличенно чувственная манера речитации и «глупый провинциальный демонизм» (цит. по: [11, S. 31]) текста А. Жиро вызывали отвращение (в этом он близок И. Стравинскому, см. [12, с. 102, 106, 107, 128]). Подобно последнему, он полагал, что в чисто инструментальной версии сочинение бы только выиграло. Между тем, Эйслер в своем цикле также обращается к поэзии кабаре: на смену Жиро в переводе Хартлебена приходит Моргенштерн.

Эйслер познакомился с лирикой Моргенштерна еще до того, как начал обучение у Шенберга. Он дважды положил на музыку «Висельные песни». На этот раз он обращается к другому поэтическому циклу — «Пальштрем».

Подзаголовок «Упражнения на 12-тоновые ряды», который дал своему циклу Эйслер (лишь в издании 1962 года, вышедшем в ГДР, «упражнения» были заменены автором на «пародии»), полностью соответствует стоявшей перед ним в то время задаче. Это додекафонное сочинение, где композитор — пожалуй, первым из питомцев Шенберга — осваивает 12-тоновую технику. Упреки Эйслеру в «упрощенном» использовании шенберговского метода лишены основания: в то время техника переживала свое становление даже в творчестве ее создателя. Период классической додекафонии был впереди, ее теории пока не существовало, не были написаны 12-тоновые сочинения Веберна и Берга.

Техника в «Пальмштреме» действительно проста[6]: серия дается как правило в основной форме, транспозиции отсутствуют, партия Sprechstimme, в обозначении которой Эйслер следует учителю, не является частью серийной организации (*Пример 2*). Отдавая дань учителю, Эйслер начинает серию с инициалов Шенберга *A Es*, предусмотрительно указав на это в примечании.

Сочинение, созданное в пандан к «Лунному Пьеро», неизбежно вызывает многочисленные ассоциации с ним, а пародийные тексты Моргенштерна допускают толкование в критическом ключе. Так, вторая часть «Notturno» перекликается с «Ночью» из Пьеро (№ 9), четвертая часть «Весенняя песнь висельника» — с «Песнью о виселице» (№ 12), «L'art pour l'art» («Искусство для искусства») нацелено на шен-




Пример 2. Ханс Эйслер. Пальмштрем. Куплет обойного цветочка
Example 2. Hanns Eisler. Palmstrem. The couplet of the wallpaper flower

Рис. 5. Матьяш Шейбер (1905–1960)[19]
Ill. 5. Mátyás Seiber (1905–1960)[19]

берговскую эстетику спонтанного творческого акта, а ирония Моргенштерна по поводу «произведения искусства, составленного из взглядов, мимики и жестов», заставляет вспомнить восторженное описание Шенбергом наверное самого краткого сочинения Веберна, Шести багателей для струнного квартета ор. 9: «передать роман одним единственным жестом, счастье — одним единственным вздохом — какая безжалостная концентрация нужна»[7]. Последняя же часть — «Куплет об обойном цветочке», эйслеровская Brettllied (кабаретная песня), неизменно связывается с шенберговской техникой додекафонии:

«Я славный обойный цветочек
Возвращаюсь без конца
Но не в майском лунном свете
А на четырех стенах» (перевод С. Савенко).

Эти незамысловатые строки напоминают о четырех формах серии и единстве музыкального пространства, которое Шенберг обосновывает, приводя в пример шляпу: «она остается одной и той же, с какой стороны на нее не посмотри» [14, S. 291]. Характерная для Эйслера беззаботная скерцозность (в песне выдержан незатейливый ритм польки) словно бы нейтрализует чрезмерную аффектацию «Лунного Пьеро». А в последних двух тактах содержится своего рода реверанс — quasi-разрешение в quasi-тонику.

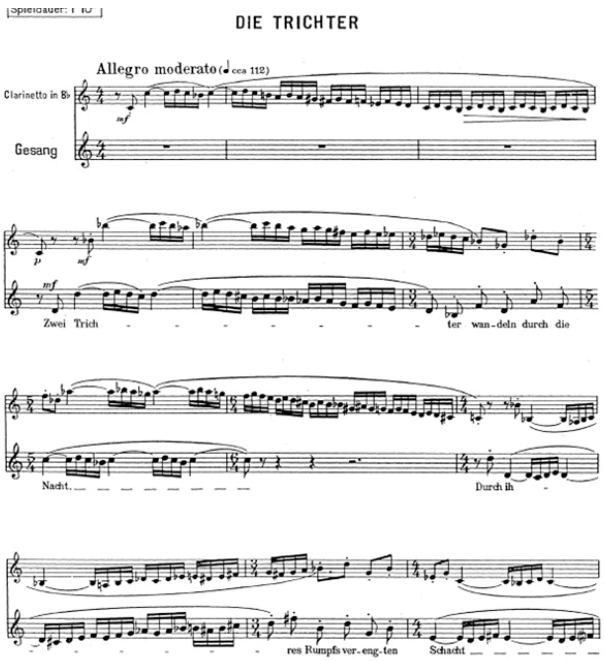
Долгое время «Пальмштрем» Эйслера трактовали как блестящую пародию на шенберговского «Лунного Пьеро», как «вызов его доктрине от лица подмастерья, который сам становится мастером» (Х. Х. Штукеншмидт, цит. по: [10, S. 57–58]). В пользу этого свидетельствовал и последующий разрыв Эйслера с учителем, открыто высказанное сомнение в ценности открытого им метода додекафонии, наконец, увлечение невозможными для Шенберга идеями коммунизма. Однако сейчас ясно, что эта интерпретация скорее всего возникла постфактум и не имеет ничего общего с генезисом сочинения. Обращаясь к поэзии Моргенштерна, Эйслер словно бы создает своего собственного «Лунного Пьеро», выполняя задание учителя и избегая подражания ему.

**Матьяш Шейбер. Три песни по Моргенштерну для сопрано и кларнета (1927–1929).**

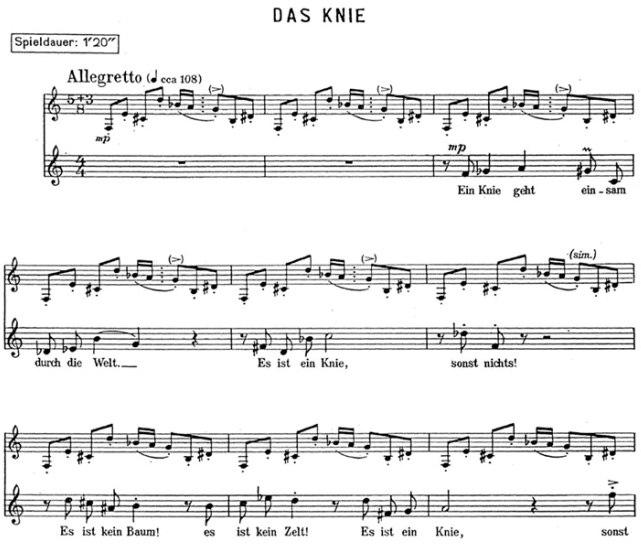
Третье сочинение принадлежит Матьяшу Шейберу (Mátyás György Seiber, 1905–1960), незаслуженно забытому венгерскому композитору первой половины XX века (*Рис. 5*)[8]. Он был чрезвычайно разносторонней личностью: ученик Кодаи, который помогал ему собирать венгерский фольклор, пионер джаза, создатель первого джазового класса в Европе (в консерватории Хоха во Франкфурте), наконец, один из немногих музыкантов, освоивших додекафонию в 1930-е гг., не будучи учениками Шенберга. Шейбера высоко ценил Дьердь Лигети, он посвятил его памяти свое эпохальное сочинение «Атмосферы». Склонность к иронии и гротеску, тяготение к абсурдным текстам Лигети также разделил со своим старшим современником.

На стихи Моргенштерна в 1929 году Шейбер создает Три песни для голоса и кларнета. Спустя годы почти одновременно со Стравинским он обращается к классику поэзии абсурда Эдварду Лиру[9].

Избранные Шейбером стихотворения Моргенштерна также близки абсурдистской поэзии. Общее в них — движение существ, которые, по идее, не могут передвигаться: «две воронки шествуют в ночи», «колено шествует по миру», наконец, фантастическое существо Назобем (Носоход) «шагает на своем собственном носу». Причем два из этих существ парные: воронки-близнецы и носоход




Пример 3. Матьяш Шейбер.
Три песни для голоса и кларнета. Воронки
Example 3. Mátyás Seiber.
Three songs for voice and clarinet. Funnels




Пример 4. Матьяш Шейбер.
Три песни для голоса и кларнета. Колено
Example 4. Mátyás Seiber.
Three songs for voice and clarinet. Knee

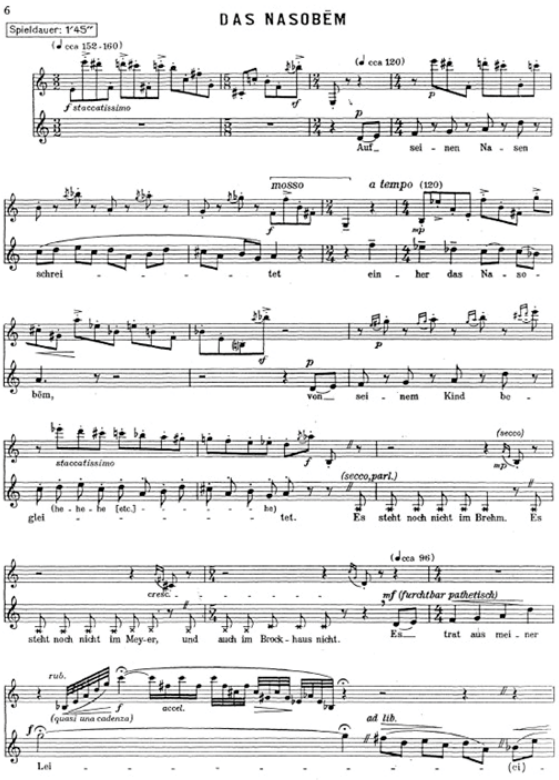
с детенышем, колено же одно, поскольку от солдата больше ничего не осталось.

Три песни написаны для необычного состава — голос и кларнет. Он не вписывается в традицию камерно-вокальной лирики прошлого, скорее отражает новую ситуацию 1920-х, характеризующуюся повышенным интересом к духовым инструментам. Здесь сказалось и влияние фольклора (в 1915 году были написаны «Колыбельные кота» Стравинского для голоса и 3 кларнетов) и необарочного линеаризма. Новая линеарность 1920-х накладывает свой отпечаток и на трактовку партий голоса и кларнета: они максимально сближены и порой абсолютно равноправны, пение не вокально а инструментально. Шейбер отступает от традиции XIX и начала XX века, когда вокальная музыка прежде всего передает смысл слова, приближаясь к речи. Он отдает предпочтение жесту, визуальному образу.

Первое из стихотворений как раз и относится к визуальной поэзии: оно в форме воронки (напомним, что самый известный визуальный текст Моргенштерна — «Ночная песнь рыбы», где вовсе нет слов, одни лишь знаки поэтической акцентуации). Шествие двух воронок, которые спаяны друг с другом как сиамские близнецы, показано в виде политонально звучащего канона голоса и кларнета (абсурдистское толкование полифонических приемов описано, в частности, Т. Н. Левой [16]). Нисходящее и затем восходящее движение имитирует воронку и засасывание в нее лунного света (можно вспомнить и «облачный насос» дадаиста Ханса Арпа[10], фантастический аппарат, предназначенный для собирания облаков). Музыкальным материалом становится фольклорный наигрыш, преломленный сквозь призму авангарда. Он превращается в виртуозные колоратуры, но не вокальные, а инструментальные (*Пример 3*). В конце кларнет замолкает, а певица переходит на речь.

«Колено» во второй песне принадлежит к самым популярным и часто озвучиваемым текстам Моргенштерна, Здесь видится не только антивоенный пафос и обличение ужасных последствий войны, но и традиция, восходящая к абсурду гоголевского «Носа» — Дмитрий Шостакович обращается к нему в конце 1920-х годов. Характерный жест песни вновь соединяет фольклор и авангард. В партии кларнета — многократное остинатное повторение неизменной фигуры, в основе которой — 9-тоновая серия[11] и неравнодольные такты (8 = 5+3, любимый Бартоком болгарский ритм). Механистичность и дурная бесконечность (колено ковыляет с неимоверным трудом, но неудержимо следует по миру) напоминает сюрреалистические образы С. Дали с его автономными деформированными конечностями (*Пример 4*).

Венцом всего цикла становится «Nasobem» («Носоход»). Этот оказионализм образован от латинизированного *nasus* (нос) и греческого *bema* (ход). Этот выдуманный Моргенштерном зверь, который ходит своим носом, без преувеличения породил целую традицию — художественную и псевдонаучную. Существует масса его изображений, в том числе скульптурных. А в 1957 году Герольдом Штайнером был написан псевдонаучный труд о строении и жизни несуществующей виноградении (*Рис. 6*), который




Пример 5. Матьяш Шейбер.
Три песни для голоса и кларнета «Nasobem»[20]
Example 5. Mátyás Seiber. Three songs
for voice and clarinet «Nasobem»[20]

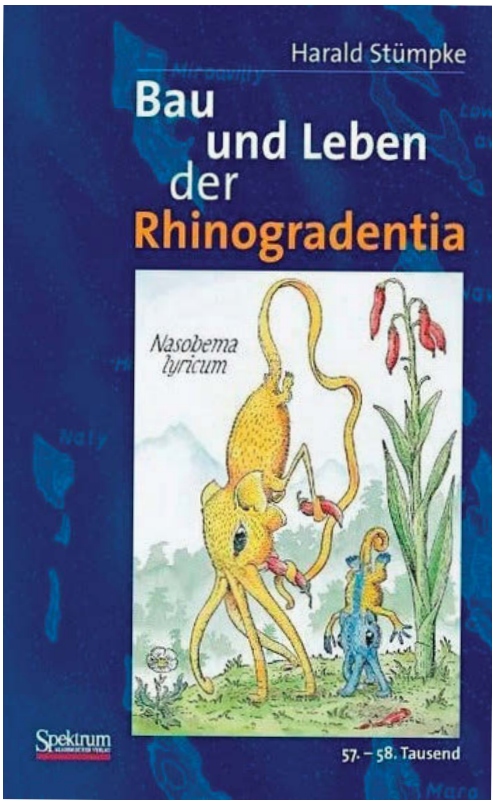



Рис. 6. Харальд Штюмпке (Герольд Штайнер).
Строение и жизнь риноградентии (1957)
Ill. 6. Harald Stumpke (Gerold Steiner).
The structure and life of rhinogradence (1957)

многократно переиздавался и стал обязательным для изучения студентами-зоологами [17].

Носохождение воссоздается восходящим мотивчиком в вокальной партии, который поддерживает истеричное стаккато кларнета с ритмическими перебивками и скрытым двухголосием (*Пример 5*). Вновь голос и инструмент приближены друг к другу — например, в полицейском сигнале на звуках тритона, который тщетно пытается воспроизвести певица (а речь идет ни много, ни мало о лире поэта). Впрочем, здесь есть и пение, и речь, и шенберговский прием *Sprechgesang*. Нелепый эмоционализм местами предвосхищает «свежезамороженный экспрессионизм» Дьердя Лигети.

Итак, перед нами три разных прочтения моргенштерновской поэзии, датируемых одним десятилетием. Они по-разному раскрывают смысловой потенциал текста. Гренер который на первый взгляд не причастен к традиции кабаре, черпает из них тонкую и местами едкую иронию, обращенную к неприкосновенной и незыблемой для него традиции. Возвышенное и никчемное, соединяясь друг с другом в контрапункте, обесценивают романтическое чувство, в подлинность которого в то время верили уже не многие.

Эйслер использует поэзию Моргенштерна для создания пародии (этот аспект так или иначе доминирует в восприятии). Тексты дают возможность отстоять свою оригинальность в диалоге с шенберговским «Лунным Пьеро» и снять присущую ему чрезмерную аффектацию, серьезность и надлом.

Цикл Шейбера более всего концентрирует в себе поэтику абсурда, воспроизводя безумный и распавшийся мир со сдвинутыми координатами, в котором отсутствие привычного здравого смысла конституирует новый, иррациональный порядок. Его отстраненные, «замороженные» эмоции открывают путь к абсурдистским явлениями второй половины столетия, в частности, сочинениям Лигети, которые без сомнения принадлежат к классике музыкального абсурда.

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Примечания**

[1] В переводе А. Прокопьева имя воспроизводится как Пальмстрем. См. [7].

[2] Жизни и творчеству Гренера посвящена монография К. Андреаса: [8].

[3] Сочинения Гренера на юмористические тексты Моргенштерна включают вокальные циклы «Пальмштрем поет» (Palmström singt). Семь висельных песен по Кристиану Моргенштерну op. 43a (1917); «Новые висельные песни» (Neue Galgenlieder) op. 43b (1922); «Ночные и призрачные песни» (Nacht- und Spukgesänge) op. 79 (1927); Три висельные песни op. 103 (1936).

[4] Тексты рассматриваемых в статье песен см. в Приложении.

[5] В цикле пять частей: Венера-Пальмштрем; Ноктюрн; L'art pour l'art; Весенняя песня висельника; Куплет обойного цветочка.

[6] Подробный анализ 12-тоновой техники в сочинении приводится в: [13].

[7]. Слова Шенберга предпосланы партитуре Багателей, изданной *Universal Edition* в 1924 году.

[8] Сведения о жизни и творчестве Шейбера см. в: [15].

[9] Три бессмысленных песни (3 nonsense songs) для смешанного хора (1956).

[10] На текст Ханса Арпа написан вокальный цикл Э. Шульхофа «Облачный насос» (1922) для баритона и инструментального ансамбля.

[11] Додекафония будет освоена Шейбером лишь год спустя.

[12] А. Брэм. Жизнь животных.

[13] Энциклопедический словарь Мейера (Meyers Konversations-Lexikon).

[14] Энциклопедический словарь Брокгауза.

[15] Источник — URL: clck.ru/3PG9my

[16] Источник — URL: https://clck.ru/3PGAkK

[17] Источник — URL: clck.ru/3PHu2B

[18] Источник — URL: clck.ru/3PHuJX

[19] Источник — URL: https://707.su/ikld

[20] Источник — URL: clck.ru/3PHuaK

**Список источников**


1. *Холопова В. Н.* София Губайдулина / интервью Энцо Рестаньо. 2-е изд., Москва: Композитор, 2008. 399 с.
2. *Жеребина Е. А.* Материя языка: «Песни висельника» Кристиана Моргенштерна // Проблемы современной филологии и лингводидактики. Сборник научных трудов. Вып. 7. СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. С. 9–13.
3. *Светозарова Н. Д.* Кристиан Моргенштерн и Генрик Ибсен (эпизод из истории художественного перевода) // Скандинавская филология. 2023. Т. 21. Вып. 1. С. 152–161. URL: https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2023.110
4. *Ерохин А. В.* Кристиан Моргенштерн. // История литературы Германии XX века / отв. ред.-сост.: В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. Т. 1: 1880–1945. Кн. 1. Литература Германии между 1880 и 1918 годами. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 498–519.
5. *Morgenstern Ch.* Wie die Galgenlieder entstanden // Alle Galgenlieder. Frankfurt-am-Main: Insel Verlag, 1972. S. 14–15.
6. Поэты немецкого литературного кабаре: перевод с немецкого / сост. Г. В. Снежинская. СПб: Наука, 2008. 684 с.
7. *Моргенштерн К.* Пальмстрем / пер. с нем. Алеши Прокопьева. М.: libra, 2022. 80 с.
8. *Andreas K.* Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872–1944). Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur, 2008. 445 S.
9. *Векслер Ю. С.* Музыка и революция Эрвина Шульхофа: от дада к «Коммунистическому манифесту» // Журнал ОТМ. 2018. № 1 (21). С. 43–56.
10. *Kapp R.* Zu Eislers ersten Studien über Zwölftonreihen: Palmström op. 5 // Hanns Eisler-Symposion: Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler. Gemeinsam mit der Internationalen Hanns Eisler-Gesellschaft Berlin. Kassel usw.: Bärenreiter, 2000. S. 56–65.
11. *Schebera J.* Hanns Eisler: eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten. Mainz [u.a.]: Schott, 1998. 336 S.
12. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Ленинград: Музыка, 1971. 414 с.
13. *Ahrend Th.* «Mir ist beinah, ich wäre wer…»: zu Hanns Eislers «Palmström», op. 5 // Hanns Eisler: ein Komponist ohne Heimat? / hrsg. von H. Krones. Wien [u.a.]: Böhlau, 2012. S. 35–51.
14. *Stein E.* Neue Formprinzipien // Musikblätter des Anbruch. Vol. 6. Heft 7–8. 1924. S. 286–303.
15. *Scheding F.* Seiber, Mátyás // MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016. URL: https://www-1mgg-2online-1com-1004790k5026a.han.onb.ac.at/mgg/stable/25332 (Abruf 14.08.2025).
16. *Левая Т. Н.* Контрапункт и поэтика абсурда в отечественном авангарде 1920-х годов // Композиторская техника как знак. Сборник статей к 90-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, 2010. С. 138–148.
17. *Stümpke H.* Bau und Leben der Rhinogradentia. 2. Auflage. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2001. 90 S.


**Информация об авторе**

*Векслер Ю. С.* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

**References**


1. Holopova, V. N. (2008), *Sofiya Gubajdulina* [Sofia Gubaidulina], 2nd Ed., Kompozitor, Moscow, Russia.
2. ZHerebina, E.A. (2016), „The Matter of Language: Christian Morgenstern's "The Hanged Man's Songs", *Problemy sovremennoj filologii i lingvodidaktiki*, vol. 7, pp. 9–13.
3. Svetozarova, N. D. (2023), Kristian Morgenshtern i Genrik Ibsen (epizod iz istorii hudozhestvennogo perevoda, *Scandinavian Philology*, vol. 21, no. 1, pp. 152–161.
4. Erohin, A.V. (2016), Kristian Morgenshtern, *History of German Literature of the 20th Century*, vol. 1, book 1, in Sedel'nik, V. D., Kudryavceva, T. V, IMLI RAN, Moscow, pp. 498–519.
5. Morgenstern, Ch. (1972), Wie die Galgenlieder entstanden, *Alle Galgenlieder*, Insel Verlag, Frankfurt-am-Main, pp. 14–15.
6. Snezhinskaya, G. V. (Ed.) (2008), *Poety nemeckogo literaturnogo kabare* [Poets of the German literary cabaret], Nauka, SPb, Russia.
7. Morgenshtern, Ch. (2022), Palmström, Translated by Prokop'ev A., libra, Moscow, Russia.
8. Andreas, K. (2008), *Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872–1944)*, Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin.
9. Veksler, YU.S. (2018), Muzyka i revolyuciya Ervina SHul'hofa: ot dada k «Kommunisticheskomu manifestu», *OTM Magazine*, vol. 21, no. 1, pp. 43–56.
10. Kapp, R. (2000), Zu Eislers ersten Studien über Zwölftonreihen: Palmström op. 5, *Hanns Eisler-Symposion: Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler. Gemeinsam mit der Internationalen Hanns Eisler-Gesellschaft Berlin*, Bärenreiter, Kassel, pp. 56–65.
11. Schebera, J. (1998), *Hanns Eisler: eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten,* Schott, Mainz.

12. Stravinskij, I. F. (1971), Dialogi, Vospominaniya, Razmyshleniya, Kommentarii, [Dialogues. Memories. Reflections. Comments], Muzyka, Leningrad, Russia.
13. Ahrend, Th. (2012), «Mir ist beinah, ich wäre wer…»: zu Hanns Eislers «Palmström», op. 5, *Hanns Eisler: ein Komponist ohne Heimat?*, in Krones, H. (Ed.), Böhlau, Wien, pp. 35–51.
14. Stein, E. (1924), Neue Formprinzipien, *Musikblätter des Anbruch*, vol. 6, no. 7–8, pp. 286–303.
15. Scheding, F. (2016), Seiber, Mátyás, *MGG Online*, in Lütteken, L. (Ed.), New York, Kassel, Stuttgart, URL: https://www-1mgg-2online-1com-1004790k5026a.han.onb.ac.at/mgg/stable/25332, Abruf 14.08.2025.
16. Levaya, T.N. (2010), Kontrapunkt i poetika absurda v otechestvennom avangarde 1920-h godov, *Composer's technique as a sign. Collection of articles for the 90th anniversary of Yu. G. Kon*, Petrozavodsk State Conservatory named after A. K. Glazunov, Petrozavodsk, pp. 138–148.
17. Stümpke, H. (2001), *Bau und Leben der Rhinogradentia*, 2nd Ed., Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg.

**Information about the author**

*Veksler Y. S.* — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

**Приложение**

**Поэтические тексты К. Моргенштерна**

| **Gespenst** | **Призрак** |
|---|---|
| Es gibt ein Gespenst,<br>das frißt Taschentücher;<br>Es begleitet dich<br>auf deiner Reise,<br>es frißt dir aus dem Koffer,<br>aus dem Bett,<br>aus dem Nachttisch,<br>wie ein Vogel<br>aus der Hand,<br>vieles weg, -<br>nicht alles, nicht auf ein Mal.<br>Mit 18 Tüchern,<br>stolzer Segler,<br>fuhrst du hinaus<br>aufs Meer der Fremde,<br>mit acht bis sieben<br>kehrst du zurück,<br>ein Gram der Hausfrau. | Есть призрак,<br>призревающий платки;<br>Он ездит вослед тебе<br>в поестки,<br>и ест их из чемодана,<br>жрет из кровати,<br>из тумбочки,<br>как будто птица<br>с ладони,<br>много их сгинуло, -<br>не все, не сразу.<br>Аж с восемнадцатью,<br>как с парусами,<br>гордо вплываешь<br>в море чужое,--<br>домой же с полдюжиной,<br>самых недюжиных,--<br>к стенаньям хозяйки.<br>(1909)<br>(пер. А. Чиванкова) |

| | |
|---|---|
| **Der Mond**<br>Als Gott den lieben Mond erschuf,<br>gab er ihm folgenden Beruf:<br><br>Beim Zu- sowohl wie beim Abnehmen<br>sich deutschen Lesern zu bequemen,<br><br>ein *A* formierend und ein Z -<br>dass keiner groß zu denken hätt'.<br><br>Befolgend dies ward der Trabant<br>ein völlig deutscher Gegenstand. | **Луна**<br>Когда Бог создал дражайшую Луну,<br>Он дал ей такую работу:<br><br>Чтобы она росла и старела<br>Удобным для немецких читателей образом,<br>Вначале образуя , а потом .<br><br>Следуя этому спутник стал<br>Абсолютно немецким явлением.<br><br>(пер. Ю. Векслер) |

| | |
|---|---|
| **Die Trichter**<br><br>Zwei Trichter wandeln durch die Nacht.<br>Durch ihres Rumpfs verengten Schacht<br>fließt weißes Mondlicht<br>still und heiter<br>auf ihren<br>Waldweg<br>u.s.<br>w. | **Воронки**<br>Две воронки шествуют в ночи.<br>Через них течет как воск свечи<br>белый свет с луны<br>из тишины<br>по пути<br>везде<br>и т.<br>д.<br><br>(пер. А. Киямова) |

| | |
|---|---|
| **Das Knie**<br><br>Ein Knie geht einsam durch die Welt.<br>Es ist ein Knie, sonst nichts!<br>Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!<br>Es ist ein Knie, sonst nichts.<br><br>Im Kriege ward einmal ein Mann<br>erschossen um und um.<br>Das Knie allein blieb unverletzt -<br>als wär's ein Heiligtum.<br><br>Seitdem geht's einsam durch die Welt.<br>Es ist ein Knie, sonst nichts.<br>Es ist kein Baum, es ist kein Zelt.<br>Es ist ein Knie, sonst nichts. | **Колено**<br><br>Одно колено шествует по миру.<br>Колено, остального нету, лишь оно!<br>Не дуб! Не плащ-палатка, что к мундиру!<br>Одно колено, лишь одно.<br><br>Солдат, кто на войне сражался смело,<br>весь ранах был — и вот, смешно,<br>Одно колено только уцелело,<br>святым б как заговорено.<br><br>С тех пор и шествует по миру,<br>Колено, остального нету, лишь оно.<br>Не дуб, не плащ-палатка, что к мундиру.<br>Одно колено, лишь одно.<br>(пер. А. Киямова) |

| | |
|---|---|
| **Das Nasobēm**<br>Auf seinen Nasen schreitet<br>einher das Nasobēm,<br>von seinem Kind begleitet.<br>Es steht noch nicht im Brehm.<br><br>Es steht noch nicht im Meyer.<br>Und auch im Brockhaus nicht.<br>Es trat aus meiner Leyer<br>zum ersten Mal ans Licht.<br><br>Auf seinen Nasen schreitet<br>(wie schon gesagt) seitdem,<br>von seinem Kind begleitet,<br>einher das Nasobēm. | **Носоход**<br>На своем собственном носу<br>Шагает Носоход<br>В сопровождении детеныша.<br>Его еще нет у Брэма[12].<br><br>Его еще нет у Мейера[13].<br>И в Брокгаузе[14] тоже нет.<br>Он впервые появился на свет<br>Из моей лиры.<br><br>С тех пор на своем собственном носу<br>(как было сказано ранее)<br>В сопровождении своего детеныша<br>Шагает Носоход<br>(пер. Ю. Векслер) |

Научная статья
УДК 78.071
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.008

# Рецепция музыки Густава Малера в Германии 1930–1940-х годов

**Галкин Андрей Анатольевич**
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
E-mail: galki.andrei2011@yandex.ru,
ORCID: 0009–0003–4742–7511

**Аннотация.** Статья посвящена проблемам рецепции творчества Густава Малера в период 30–40-х годов XX века. В центре ее внимания — судьба малеровского наследия в нацистской Германии. Рассматриваемый временной отрезок стал периодом затишья: живой и противоречивый процесс рецепции творчества австрийского композитора был фактически «поставлен на паузу». Выявлению главных причин, определивших данную ситуацию, и посвящена настоящая статья. В ней также анализируются основные положения критической аргументации, на которых базировались взгляды и суждения видных музыкальных идеологов Третьего рейха. Кроме того, в статье выявляются основные предпосылки антималеровского дискурса, сформировавшиеся еще при жизни композитора и укоренившиеся в течение двадцатилетия, последовавшего за его кончиной. Выясняется, что ряд положений послужил прочным фундаментом для критики творчества композитора на следующем этапе рецепции, во многом определив антималеровские настроения 30–40-х годов. Период, последовавший за окончанием Второй мировой войны (1945–1960), казалось бы, должен был сопровождаться серьезным критическим пересмотром установок, господствовавших при нацистском режиме и, как следствие, утверждением более объективной оценки творчества композитора. Однако при официальной отмене идеологических табу, наложенных критическим аппаратом Третьего рейха, каких-либо ощутимых перемен в рецепции творчества Малера на данном этапе не происходит. Причиной тому стали глубоко укоренившиеся в немецкой критике установки и предрассудки по инерции продолжавшие определять общий негативный тон в суждениях и оценках творчества Малера на послевоенном этапе.

**Ключевые слова:** Густав Малер, рецепция, нацистская Германия

**Для цитирования:** Галкин А. А. Рецепция музыки Густава Малера в Германии 1930–1940-х годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 46–51. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.008

*Original article*

**Reception of Gustav Mahler's Music in Germany in the 1930s–1940s**

**Galkin Andrey A.**
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: galki.andrei2011@yandex.ru,
ORCID: 0009–0003–4742–7511

**Abstract.** The article is devoted to the problems of reception of Gustav Mahler's work in the period of the 1930s-40s. It focuses on the fate of Mahler's legacy in Nazi Germany. The period under consideration became a period of calm: the previously lively and contradictory process of reception of the Austrian composer's work was actually "put on pause". This article is devoted to identifying the main reasons that determined this situation. It also analyzes the main provisions of the critical argumentation on which the views and judgments of prominent musical ideologists of the Third Reich were based. In addition, the article identifies the main premises of the anti-Mahler discourse, formed during the composer's lifetime and rooted in the twenty years following his death. It turns out that a number of provisions of this discourse served as a solid foundation for criticism of the composer's work at the next stage of reception, largely determining the anti-Mahler sentiments of the 1930s and 1940s. The period following the end of World War II (1945–1960) should have been accompanied by a serious critical revision of the attitudes that prevailed under the Nazi regime and, as a consequence, the establishment of a more objective assessment of the composer's work. However, despite the official abolition of the ideological taboos imposed by the critical apparatus of the Third Reich, contrary to expectations, no tangible changes in the reception of Mahler's work occur at this stage. The reason for this was the deeply rooted attitudes and prejudices in German criticism that continued to determine the overall negative tone in judgments and assessments of Mahler's work in the post-war period.

**Keywords:** Gustav Mahler, reception, Nazi Germany

**For citation:** Galkin A. A. Reception of Gustav Mahler's Music in Germany in the 1930s–1940s. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 46–51 (In Russ.). http://doi.org/ 10.26086/NK.2025.79.4.008

Трудно назвать имя еще одного композитора первой половины XX века, творчество которого удостоилось бы столь полярных, взаимоисключающих и противоречивых оценок. История рецепции творчества и личности Густава Малера насчитывает не одно десятилетие, и на разных этапах этого процесса оценка творчества композитора кардинальным образом менялась.

Бурная полемика вокруг фигуры Малера развернулась еще при его жизни, в ходе которой музыкальная общественность раскололась на два враждующих лагеря, один из которых составляли восторженные сторонники и ярые апологеты творчества Малера. В ряды сочувствующих входили преимущественно близкие и знакомые, знавшие композитора лично. Представители второго лагеря, напротив, настроенные более критично, «окрестили» творчество Малера пренебрежительным термином «Kapellmeistermusik» («Капельмейстерская музыка»).

Уже после смерти, в 20-е годы, Малер на время фактически был «канонизирован» и возведен в пантеон классиков мировой музыкальной культуры. Свидетельством тому стала целая вереница таких крупных музыкальных событий как «Венская музыкальная зима 1918/19», в рамках которой состоялось

© Галкин А. А., 2025

31 исполнение симфоний Малера (дирижировали — Бруно Вальтер, Вильгельм Фуртвенглер, Александр Цемлинский и другие) [1, S. 422]. За ней последовал фестиваль музыки Малера в Амстердаме, стартовавший 20 мая 1920 года, на котором оркестром Консергебау под руководством В. Менгельберга в девяти концертах были исполнены все завершенные симфонии и вокальные циклы композитора [2, S. 241], малеровский цикл Оскара Фрида в Вене в 1920, первый немецкий малеровский фестиваль в Висбадене в 1921 году под управлением Карла Шурихта, серия концертов музыки Малера Германа Шерхена в Лейпциге в том году, цикл из сочинений Малера в Берлинской филармонии под управлением Клауса Прингсхайма в 1923/24 годах, а также серия исполнений музыки композитора в рамках Концертов Венского рабочего симфонического оркестра под управлением Антона Веберна в период с 1924 по 1932 годы [1, S. 423].

В этот период переживает значительный подъем и литература о Малере. В 1918 году выходит в свет книга Пауля Беккера «Симфония от Бетховена до Малера», а в 1921 году его же фундаментальная монография «Симфонии Густава Малера» — наиболее полное и масштабное издание о композиторе вплоть до 60-х годов. В 1920 году (и затем снова в 1930) прогрессивный венский музыкальный журнал «Musikblätter des Anbruch» опубликовал выпуск, специально посвященный Малеру [1, S. 423].

В годы господства Третьего рейха, почти на полтора десятилетия, творчество Малера в Германии было предано практически полному забвению. В пятнадцатилетие, последовавшее за окончанием Второй мировой войны, ситуация мало изменилась. Период реабилитации Малера, приведший в итоге к триумфальному и всеобщему признанию, вылившемуся в так называемый «малеровский бум» наступил только в 60-е годы.

Тотальной переоценке подвергалось не только творчество, но и личность композитора: романтизированный образ непризнанного гения, великого страдальца и подвижника от мира искусства, который старательно создавался ближайшим окружением и сторонниками композитора еще при жизни, позднее подвергся критической переоценке. К. Блаукопфом была выдвинута иная, более объективная концепция личности Малера — расчетливого и прагматичного «мечтателя в роли тактика» [3, S. 30], с усердием и проворностью Альбериха карабкающегося по ступеням карьерной лестницы и покоряющего все новые рубежи музыкального Олимпа.

Остановимся более детально, пожалуй, на самом неблагоприятном периоде в истории рецепции творчества Густава Малера. Всеобщий всплеск интереса и признание, последовавшие за окончанием Первой мировой войны, молниеносно сходят на нет, и на десятилетие с лишним творчество Малера предается практически полному забвению.

Временной отрезок, охвативший с 1933 по 1945 годы, стал в истории рецепции творчества Густава Малера периодом стагнации и замалчивания. Однако, было бы ошибочно видеть главную причину таких резких изменений только в перемене политического и идеологического климата. «Национал-социалистический остракизм» [1, S. 426] и антисемитские настроения имели место и ранее, еще при жизни Малера. Более того, антималеровский дискурс был в силе и на предшествовавшем, казалось бы, относительно безоблачном этапе, последовавшем за окончанием Первой мировой войны, — в 20-е годы.

Красноречивым документальным свидетельством негативной оценки творчества Малера на данном этапе служит выдержанный в нарочито «фельетонном тоне» отрывок из многотомной «Истории немецкой музыки» Ганса Иохима Мозера (1920–1924). Автор видит в Малере художника: «который с ветхозаветным пророческим пылом стремился прочь от проклятого существования восточного Агасфера, чтобы примкнуть к католичеству и немецкости <…>, но который тем не менее остался тем, для чего был рожден: его католическая молитва искажает мирный жест Брукнера, превращая его в меланхолическую гримасу паяца, его хороподобные призывы духовых внезапно превращаются в жестяную чингдару военного оркестра, его страсть к “Волшебному рогу” остается (при ближайшем рассмотрении) искусственным немецким национализмом, титанический подъем только рождает кубинские лики ужаса, и вся помпезно украшенная звуковая магия, даже при всем желании, едва ли может скрыть пустошь грандиозно пустой капельмейстерской музыки» [4, S. 399].

В данном отрывке приведен практически полный перечень «грехов», традиционно приписываемых Малеру его оппонентами на протяжении всей истории рецепции творчества композитора. Здесь мы находим и пресловутую символику «Вечного жида», комплекса Агасфера, столь остро и болезненно переживаемого «трижды лишенным родины» Малером, и его противопоставление истинному в своей немецкости Антону Брукнеру, и упреки в лжекатоличестве, мотивируемые все тем же комплексом Агасфера, и, в довершение, акт клеймения намертво прилипшим к творчеству композитора позорным ярлыком «Kapellmeistermusik», сводящим художественную ценность и самостоятельность музыки Малера на «нет».

Притом, что нацистская пропаганда силилась противопоставить еврея Малера истинно арийским композиторам Вагнеру и Брукнеру, парадокс состоял в том, что творчество первого — «плоть от плоти» музыки последних. Стоит ли упоминать о том, что Вагнер был для Малера композитором номер один,

а его оперы составляли основу репертуара Малера-дирижера. Непререкаем был и авторитет Брукнера, занятия по гармонии которого Малер посещал в годы своего студенчества и с которым состоял в переписке. Более того, Малер был активным исполнителем и пропагандистом музыки своего старшего современника. Не случайно авторы первых монографий рассматривали Малера в качестве прямого наследника и продолжателя дела Брукнера. Историческая роль Малера как заключительного звена в цепи великих немцев (Бетховен–Вагнер–Брукнер) неоспорима. Давно уже не вызывает ни у кого ни малейших сомнений и его роль завершителя великой традиции австро-немецкого симфонизма.

Второй аргумент критики Мозера — обличение Малера в лжекатолицизме также малосостоятелен. Ряд исследователей полагает, что Малер принял католичество в феврале 1897 года, руководствуясь исключительно практически-утилитарными соображениями. Подобные утверждения, действительно, имеют свои основания. Без официального статуса христианина возможность дальнейшего продвижения по карьерной лестнице и занятие столь вожделенной Малером руководящей должности директора Венской оперы попросту исключалась.

Для того, чтобы развеять сомнения касательно искренности Малера в принятии столь — в действительности — судьбоносного решения, обусловленного глубокой внутренней духовной потребностью, достаточно назвать ряд сочинений, в которых христианские идеи не только фигурируют, но являются центральными и ключевыми, определяющими симфоническую концепцию в целом. Причем, два из этих сочинений были созданы еще до того, как Малер официально принял католичество, что, опять же, говорит в пользу осмысленности и искренности этого серьезного шага.

Во Второй симфонии христианские образы составляют основу двух последних частей цикла — четвертой («Первозданный свет»), а также финала, в котором провозглашается идея воскресения в хоре «Ты воскреснешь» на текст духовного гимна Фридриха Готлиба Клопштока «Aufersteh'n». В Третьей симфонии христианские образы сконцентрированы в пятой части «Что рассказывают мне ангелы» на текст из «Волшебного рога мальчика» — «Три ангела пели», финал же симфонии в первоначальной авторской редакции имел программный заголовок «Что рассказывает мне любовь», впоследствии снятый композитором. В одном из писем Малер писал, что все в этой симфонии «начинается от безжизненной природы и поднимается до божественной любви» [5, с. 220–221]. В основу первой части Восьмой симфонии положен текст средневекового католического гимна «Veni creator spiritus» («приди, Дух-творец»). Наконец, рукопись третьей части Десятой симфонии сохранила авторский заголовок «Чистилище» («Purgatorio»).

Возвращаясь к вопросу о немецкости Малера, заметим, что принятие христианства является очередным, весьма весомым аргументом в пользу самоидентификации Малера именно как немецкого композитора. Кроме того, христианские образы в первых четырех симфониях были почерпнуты Малером из сборника «Волшебный рог мальчика», пропущенные именно через призму почвенно-немецкого миросозерцания.

Национальная принадлежность Малера служила камнем преткновения для немецких критиков еще задолго до утверждения нацистского режима. Также и юдофобские настроения царили в немецком обществе уже при жизни композитора. Напомним, что систематические нападки юдофобски настроенной прессы вынудили Малера оставить пост директора Венской оперы, которую он возглавлял в течение 10 лет.

На следующем этапе (1933–1945) рецепции творчества Малера данные тенденции в Германии лишь достигают своей логической кульминации и обретают официальный статус. Результатом этих социальных «брожений» стало то, что Малер «был полностью исключен из немецкой музыкальной жизни с начала 1933» [1, S. 426].

Несколько иной — более благоприятный сценарий разворачивался в отношении малеровского наследия в австрийском «корпоративном государстве» (Ständestaat) между 1934 и 1938 годами, до тех пор, пока Австрия, в результате аншлюса, окончательно не встала на те же рельсы, что и нацистская Германия.

Если из музыкальной жизни нацистской Германии имя Малера было полностью вычеркнуто, то на своей исторической родине он фактически обрел статус «почти официального государственного композитора» [1, S. 426].

Такая позиция государства объясняется потребностью «присвоить» Малера как «репрезентативного австрийского композитора недавнего прошлого» [6, S. 859]. Мотивацией для этого стала возможность продемонстрировать «космополитизм вместе с евреем Малером, вопреки зарубежной критике авторитарных структур, и в то же время подчеркнуть австрийскую независимость от нацистского государства в ясной форме» [1, S. 426].

Важнейшей предпосылкой политической инструментализации музыки Малера стали тесные связи жены композитора Альмы Малер с руководством «корпоративного государства» [1, S. 426]. Даже высланный в то время из Берлина Бруно Вальтер выражал явную симпатию к «Новой Австрии».

Кульминацию в «канонизации» Малера обозначило празднование 25-летия со дня смерти композитора в мае 1936 года, проходившее под почетным

патронажем канцлера Курта фон Шушнига. Бруно Вальтер дирижировал Второй и Восьмой симфониями, а также «Песнью о земле». Кроме того, в рамках данного мероприятия Вальтером была произнесена торжественная программная речь [1, S. 426].

Несмотря на все эти шаги, в Австрийском обществе сохранялись и набирали все большую силу антисемитские настроения, которые в итоге привели к провалу планов по возведению памятника Малеру в Вене в 1936 году [7, S. 200]. Все это говорит о том, что «почитание Малера» было инспирировано временной политической целесообразностью. Речь шла не столько о музыке Малера, сколько о ее символической применимости [1, S. 426].

Ярким примером антималеровского, национал-социалистического дискурса может служить работа музыковеда Карла Блессинга 1938 года, вышедшая в расширенном и переработанном издании в 1944 году под названием «Иудаизм и музыка: вклад в культурную и расовую политику» [8].

Характерная особенность этого дискурса — параноидальный страх еврейского, его экспансии в немецкую культуру [1, S. 427]. Этот труд получил широкое распространение, более того, служил справочным пособием для статей в официальном партийном издании «Энциклопедия евреев в музыке» («Lexikon der Juden in der Musik») 1940 года [1, S. 427].

Малер представлен в нем как «фанатичный тип восточно-еврейского раввина» [8, S. 17], в музыке которого «в конечном итоге хаос заменяет органически выросшую западную тональную систему» [8, S. 120].

В качестве критических аргументов Блессингер приводит следующий перечень присущих музыке Малера «негативных» стилистических особенностей: «разложение тонального строя» [8, S. 120], «пародийное» использование инструментов [8, S. 140], «гротескные черты» [8, S. 115], «безжалостное голосоведение» [8, S. 152], характерное для восточной музыки предпочтение ритмики мелодике [8, S. 142], а также явные связи музыки Малера со «стилем шлягера и оперетты» [8, S. 126]. В качестве наглядного примера всех этих «изъянов» автором рассматривается Седьмая симфония [8, S. 115, S. 120, S. 140, S. 148].

Ко всему этому, по мнению критика «наихудшим средством разрушения» в «уничтожении всех традиций в искусстве, науке и жизни» является «иронизация» [8, S. 26], которая определяет «отвратительный цинизм» творчества Малера [8, S. 113, S. 140].

Как можно заметить, приведенный перечень составляют стилеобразующие качества музыки Малера.

Отметим, что под прицел критика попадает одно из сущностных, родовых качеств немецкого искусства первой половины XIX века — столь присущая ему «романтическая ирония», без которой немыслимо творчество таких столпов немецкой литературы как Жан Поль Рихтер, братья Шлегели, Гофман. По иронии, эта черта стиля также была унаследована Малером от немецкой культуры.

Несмотря на то, что в Германии и оккупированных немцами странах Европы музыка Малера в 1934–1945 годах была под запретом, все же существовало одно место, в котором она продолжала звучать. Причем исполнялась она в принудительном порядке. Таким местом стала Культурная лига немецких евреев («Культурбунд») в Берлине и других городах Европы.

Участники данного сообщества, состоявшего исключительно из евреев, исполняли произведения авторов ненемецкого, по большей части еврейского происхождения исключительно перед еврейской аудиторией. Этот социальный институт принудительного характера, с точки зрения национал-социалистов, служил цели геттоизации и постепенного уничтожения всей еврейской культуры в Германии, в то время как для евреев, позиционируемых вне «немецкой» культуры, он воплощал, хотя бы временно, возможность интеллектуального и культурного самоутверждения — «пусть даже ценой принудительной идентификации с “еврейскостью”, навязанной извне» [1, S. 428].

Символично, что 27 февраля 1941 года, за несколько месяцев до реорганизации Культурной лиги немецких евреев Гестапо в сентябре 1941 года, последним крупным музыкальным событием в берлинском Культурбунде стало исполнение Второй симфонии Малера. Одна из рецензий на этот концерт констатировала исключительные восторг и воодушевление публики:

«Когда последние аккорды этого музыкального храмового чуда, достигая сфер Высшего и отдаваясь оттуда эхом, затихли в ревущей гармонии, и люди в зале, спустя секунды затишья, в слезном молчании, спонтанно поднялись со своих мест, чтобы с беспримерным чувством выразить свою благодарность, все чувствовали, что из всех искусств только музыка обладает силой вести человеческую душу, которая тонет в загадочной меланхолии перед высшими вопросами бытия, к искупительному свету преображения [9, S. 5].

Несмотря на то, что имена ряда музыкальных деятелей из ближайшего окружения Малера, например, Арнольд Шенберг и Отто Клемперер фигурировали на знаменитой выставке «Дегенеративная музыка» («Entartete Musik»), проходившей в Дюссельдорфе с 22 по 29 мая 1938 года, Малер избежал этой участи. Вероятно, одна из главных причин такого «везения» объясняется тем, что Малер к тому времени уже более чем четверть века ушел из жизни, тогда как фигуранты выставки еще были живы.

Казалось бы, после окончания Второй мировой войны и падения жестких идеологических табу, наложенных на творчество Малера пропагандист-

ским аппаратом Третьего рейха, восторжествует историческая справедливость, музыка Малера будет, наконец, реабилитирована и вернется в концертные залы. Однако этого не произошло. На следующем этапе (1945–1960) малеровского ренессанса не случилось. Причиной тому стала инерция, возобладавшая в восприятии его творчества, уходящая корнями еще в предшествующее десятилетие и сохранявшаяся вплоть до 60-х: «В Европе, особенно в Германии и Австрии, потребовалось еще 15 лет, прежде чем произведения Малера смогли вновь обрести популярность в концертной жизни» [1, S. 429]. При этом исполнения малеровских сочинений все же имели место, правда они осуществлялись достаточно редко и не получали ощутимого отклика ни у публики, ни у критики. Так, например, музыка Малера прозвучала в 1948 году в Вене, в программе первого послевоенного концерта Бруно Вальтера [1, S. 429]. В связи с этим, период с 1945 года вплоть до 60-х, характеризуется исследователями как «продолжение той оппозиции, которая установилась двенадцатью годами ранее» [1, S. 429]. «Это затронуло большую часть музыкальной публики; другая, меньшая часть, открывшая для себя вновь доступную после падения Третьего рейха “новую музыку”, считала Малера устаревшим музыкантом позднего романтизма, время которого прошло» [1, S. 429].

В 1951 году Ганс Шнор писал: «Время Малера прошло. Изобилие малеровских настроений 1920-х сменилось почти трагическим разочарованием» [10, S. 234]. Эту мысль разделял и Отто Шуман, полагавший, что симфонии Малера, «постепенно исчезающие из сознания музыкального мира, не возродятся» [11, S. 422].

Такой взгляд утвердился в широко распространенных концертных путеводителях, формировавших музыкальное сознание широкой аудитории [1, S. 430]. Кроме того, в данный период немецкоязычные исследования о Малере практически не появлялись, и в связи с тотальным дефицитом научной литературы именно путеводители задавали общий тон в восприятии творчества композитора [1, S. 430].

Рудольф Бауэр в книге «Концерт» («Das konzert»), которая была впервые опубликована в 1955 году, отмечает, что в музыке Малера «возвышенное сталкивается с тривиальным, эмоциональное увядает в сконструированном, оригинальность соседствует с подражательностью, а диспропорция между действительным содержанием и внешним фасадом не может быть не замечена» [12, S. 403].

В другом издании того же периода, вышедшем шестью годами позже — «Музыкальном справочнике Мейера» (Meyers Handbuch über die Musik), который в свое время являлся репрезентативным образовательным пособием, получившем в Германии повсеместное распространение, читаем следующее: «В своем творчестве он также стремился к истине, желая быть зеркалом, отражающим свое время. Но поскольку сам он был раздвоенной натурой, зеркало стало кривым. Эта трагедия между волей и творением пронизывает все его творчество. Монументальное соседствует с поверхностным, изысканное — с повседневным» [13, S. 760].

Нетрудно заметить, что вышеприведенные суждения выдержаны в том же тоне, что и критика 20–40-х годов, с той лишь разницей, что такие расхожие термины как «иудаизм» и «раса», которыми пестрили страницы изданий времен Третьего рейха, авторами послевоенного периода старательно избегались [1, S. 430]. Однако формальное исключение новотабуированных слов из текстов кардинальным образом не меняло общей картины, они легко домысливались и «считывались» компетентными реципиентами из общего контекста.

Подлинный ренессанс музыки Малера наступил только в 60-е годы, кульминацией которого стал известный «малеровский бум». Трудами и усилиями таких видных музыковедов и исполнителей, ярых пропагандистов творчества Густава Малера, как Т. Адорно, Э. Рац, Л. Бернстайн и многих других, наконец, была восстановлена историческая справедливость. Вопреки утверждению Ганса Шнора, незадолго до этого отказывавшего музыке Малера в актуальности и утверждавшего, что «время Малера прошло», Л. Бернстайн, перефразировавший одно из высказываний композитора в названии своего известного очерка 1967 года «Малер — его время пришло», провозгласил обратное. Тем самым один из самых ярких интерпретаторов музыки Малера XX века подтвердил пророческие предчувствия композитора, еще при жизни твердо уверенного в том, что его творчество будет понято и по достоинству оценено будущими поколениями слушателей.

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Список источников**

1. *Sponheuer B.* Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren // Mahler Handbuch. Stuttgart, 2010. P. 419–436.
2. *Blaukopf K.* Gustav Mahler. Harmondsworth. UK: Futura Publications Ltd, 1974. 279 p.
3. *Blaukopf K.* Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. Wien: Molden, 1969. 289 p.
4. *Blessinger K.* Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik. Berlin, 1944. 156 p.
5. *Moser H. J.* Geschichte der deutschen Musik [1920–24]. Bd. III: Vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart. Stuttgart/ Berlin, 1928.
6. Густав Малер. Письма / под общ. ред. И. А. Барсовой; сост. и коммент. И. А. Барсовой и Д. Р. Петрова. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова. 2006. 896 с.
7. *Fischer J. M.* Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie. Wien, 2003. 991 p.
8. *Hilmes O.* Im Fadenkreuz. Politische Gustav-Mahler-Rezeption 1919–1945. Eine Studie über den Zusammenhang von Antisemitismus und Kritik an der Moderne. Frankfurt a. M., 2003. 259 p.
9. *Michalowitz M.* Die Mahler-Sinfonie im Jüdischen Kulturbund // Jüdisches Nachrichtenblatt. 7.3.1941. S.5.
10. *Schnoor H.* Klänge und Gestalten. Darmstadt, 1951. 332 p.
11. *Schumann O.* Handbuch der Orchestermusik. Wilhelmshaven, 1954. 710 p.
12. *Bauer R.* Das Konzert. Wien, 1961. 807 p.
13. Meyers Handbuch über die Musik. Hg. von der Fachredaktion Musik des Bibliographischen Instituts. Mannheim, 1961. 1039 p.

**Информация об авторе**

*Галкин А. А.* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки

**Reference**

1. Sponheuer, B. (2010), *Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren*, Stuttgard, Germany.
2. Blaukopf, K. (1974), *Gustav Mahler*, Harmondsworth, UK.
3. Blaukopf, K. (1969), *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft*, Wien, Austria.
4. Moser, H.J. (1928), *Geschichte der deutschen Musik [1920–24]. Bd. III: Vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart*, Berlin, Germany.
5. Barsova, I. A. (ed.) (2006), *Gustav Maler. Pis'ma* [Gustav Maler. Letters], Novikov Publishing House, Saint Petersburg, Russia.
6. Fischer, J.M. (2003), *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie*. Wien, Austria.
7. Hilmes, O. (2003), *Im Fadenkreuz. Politische Gustav-Mahler-Rezeption 1919–1945. Eine Studie über den Zusammenhang von Antisemitismus und Kritik an der Moderne*, Frankfurt a. M., Germany.
8. Blessinger, K. (1944), *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*, Berlin, Germany.
9. Michalowitz, M. (1941), *Die Mahler-Sinfonie im Jüdischen Kulturbund*, Berlin, Germany.
10. Schnoor, H. (1951), *Klänge und Gestalten*, Darmstadt, Germany.
11. Schumann, O. (1954), *Handbuch der Orchestermusik*, Wilhelmshaven, Germany.
12. Bauer, R. (1961), *Das Konzert*, Wien, Austria.
13. *Meyers Handbuch über die Musik* (1961), Mannheim, Germany.

**Information about the author**

*Galkin A. A.* — Candidate of Art History, Associate Professor of the Music Theory Department

Научная статья
УДК 78.03
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.009

# Особенности композиционного решения «NoaNoa» для флейты и электроники К. Саариахо

**Букирева Елена Викторовна**[1],
**Сыров Валерий Николаевич**[2]
[1, 2] Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
[1] E-mail: lena-muz13@yandex.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0009–0008–1771–0232
[2] E-mail: valerysyrov@gmail.com,
[2] ORCID: https://orcid.org/0000–0002–3673–1556

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию произведения финского композитора Кайи Саарияхо «NoaNoa» для флейты и электроники. Это сочинение стало одним из первых ее опытов в жанре live-electronic. В качестве литературного источника сочинения выступает одноименная книга П. Гогена, в которой описаны годы пребывания художника на Таити.

В 1980-е годы Саарияхо проходит стажировку в IRCAM, обучаясь методам работы с пленкой и живой электроникой. Там же она знакомится с идеями спектралистов и, обобщая полученные знания, определяет свое отношение к тембру. К. Саариахо формулирует концепцию тембральной оси звук/шум. В своих произведениях она накладывает избранную матрицу на различные уровни сочинения: драматургия (от чистого звука к шуму), приемы у акустического солиста (к примеру, air noise, мультифоники, пение в инструмент), электроника.

В статье представлены основные формы работы с точки зрения взаимодействия электроники и акустического материала флейты для выстраивания общей драматургии. Используя разные виды реверберации, композитор дифференцирует материалы «чистого» звука и шума. Помимо обработки звука в режиме реального времени, в произведении звучат предзаписанные аудио (флейтовые фрагменты и произнесенные шепотом фразы). Пьеса была подготовлена в компьютерной программе по обработке сигналов (ISPW), позже интегрирована в среду музыкального программирования MAX/MSP.

**Ключевые слова:** К. Саариахо, электроакустическая музыка, живая электроника, флейта, тембральная ось, NoaNoa

**Для цитирования:** Букирева Е. В., Сыров В. Н. Особенности композиционного решения «NoaNoa» для флейты и электроники К. Саариахо // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 52–57. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.009

*Original article*

**Features of the "NoaNoa" composite solution for flute and electronics by K. Saariaho**

**Bukireva Elena V.**[1], **Syrov Valery N.**[2]
[1, 2] Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia
[1] E-mail: lena-muz13@yandex.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0009–0008–1771–0232
[2] E-mail: valerysyrov@gmail.com,
[2] ORCID: https://orcid.org/0000–0002–3673–1556

**Abstract.** The article examines the work of the Finnish composer Kaija Saariaho "NoaNoa" for flute and electronics. This essay was one of her first experiences in the live-electronic genre. The primary source is P. Gauguin's book of the same name, which describes the years of the artist's stay in Tahiti.

In the 80s, Saariaho completed an internship at IRCAM, learning how to work with film and live electronics. There she gets acquainted with the ideas of the spectralists and, summarizing the knowledge gained, determines her attitude to timbre. K. Saariaho formulates the concept of the sound/noise timbral axis.

The composer applies a selected matrix to various levels of composition: drama (from pure sound to noise), acoustic soloist techniques (for example, air noise, multiphonics, singing into an instrument), electronics.

The article analyzes the play from the point of view of the interaction of electronics and acoustic flute material to build a common drama. Using different types of reverberation, the composer differentiates the materials of "pure" sound and noise. In addition to real-time audio processing, the piece contains pre-recorded audio (flute fragments and whispered phrases).

The piece was developed in a computer signal processing program (ISPW), and later integrated into the MAX/MSP music programming environment.

**Keywords:** K. Saariaho, electro-acoustic music, live-electronic, flauto, NoaNoa

**For citation:** Bukireva E. V., Syrov V. N. Features of the "NoaNoa" composite solution for flute and electronics by K. Saariaho. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 52–57 (In Russ.). http://doi.org/ 10.26086/NK.2025.79.4.009

Двадцатое столетие, благодаря революционным научным достижениям, открывает широкое поле для экспериментов в области искусства. Композиторы стремились расширять возможности музыки, изобретая различные техники сочинения, углублялись в природу звука, отыскивали иные формы музыкальной фиксации[1]. На волне разнообразных экспериментов второй половины XX века имя финского композитора Кайи Саариахо прочно входит в плеяду ведущих авангардистов. Ее творчество охватывает многочисленные сочинения: от сольных опусов до театральных постановок, от академических работ до электроакустических композиций и звуковых инсталляций.

Творческое наследие композитора исследуется рядом зарубежных (С. Итти, Л. Хаутсало, Ю. Нуорвала, К. Корхонен, Р. Ниеминен) и отечественных (Г. А. Схаплок (Сидорова), Н. Н. Саамишвили) музыковедов [1]. Однако электроакустические произведения на данный момент остаются не изученными в должной мере.

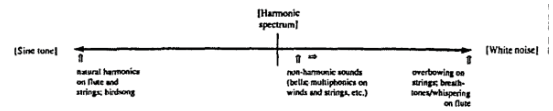
Кайя Саариахо (1952–2023) родилась в Хельсинки, училась в Академии Сибелиуса у «пионера» модернизма Пааво Хейнинена. С детства занималась

© Букирева Е. В., Сыров В. Н., 2025

разными видами искусства: живописью, литературой и музыкой. Она продолжила обучение композиции у Брайана Фернейхоу во Фрайбурге и Клауса Хубера на летних курсах в Дармштадте [2].

В 1980-е годы Саариахо знакомится с идеями композиторов-спектралистов (Тристан Мюрай, Жерар Гризе, Юг Дюфур), чьи методы основаны на компьютерном анализе звукового спектра. Исследуя гармонический потенциал обертонового ряда, они интуитивно создавали музыкальное пространство, что наиболее подходило творческим поискам Саариахо[2]. В эти же годы она проходит стажировку в IRCAM, обучаясь методам работы с магнитофонной пленкой и живой электроникой, что во многом повлияло на ее подход к сочинению. Большое внимание во время обучения композитор уделяла разработке идей взаимодействия тембровых и гармонических структур. Впоследствии К. Саариахо обобщает полученные на практике знания и определяет свое отношение к тембру[3].

Тембр воспринимается композитором как результат взаимодействия между чистыми (простыми колебаниями, синус-волна) и шумовыми (полный частотный спектр) звуками. Подобное соотношение разнополярных координат формируется у Саариахо в концепцию тембральной оси звук/шум *(Пример 1)*. В привычном понимании функциональной гармонии подобные явления могут восприниматься как отношение консонанса и диссонанса.



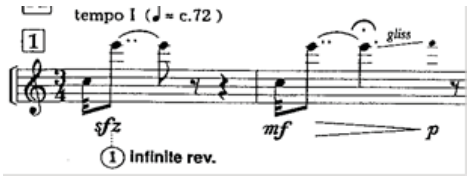

Пример 1. Тембральная ось звук/шум
Example 1. Timbral sound/noise axis

Проходя практику в IRCAM, К. Саариахо знакомится с компьютерными программами, синтезом звука и спектральным анализом. Идея тембральной оси стала основополагающей в драматургии последующих сочинений. Задачей одной из первых электронных работ *«Vers Le Blan*e» (1982) становится плавная трансформация аккордов. Произведение было реализовано с помощью программы CHANT. Композитор продолжает реализовывать процесс плавного перетекания одного в другое — интерполяцию — в последующих сочинениях (*«Esquisses», «Patchwork»),* где для каждого из параметров (высота, время, громкость и т.п.) существует своя матрица изменений.

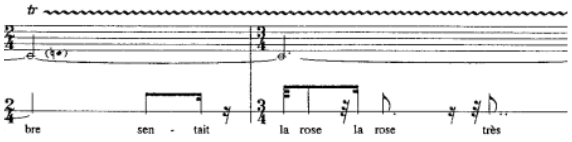
Рассматривая электроакустические произведения композитора (более 30 сочинений), можно отметить несколько особенностей применения электронных средств. Чаще всего они выступают как дополнение к солисту/ансамблю и выполняет подчиненную роль. Подтверждением сказанного становится то, что «чистых» электронных произведений у Саариахо не много, а некоторые сольные пьесы с электроникой могут быть исполнены без нее. Несмотря на возможность исполнения привычным «акустическим» способом, композитор искусно вплетает электронное звучание, подкрепляя им музыкальную драматургию сочинения.

К середине 1980-х годов использование магнитофонной ленты устаревает. Появляются новые способы звукозаписи и преобразования звука в режиме реального времени, и в 1992 году К. Саариахо экспериментирует с live-electronic и пишет «NoaNoa» для флейты и электроники.

Название опуса отсылает слушателя к дневнику путешествий французского художника Поля Гогена, написанного во время поездки на Таити в 1891–1893 годах[4]. Фрагменты фраз, озвученные в пьесе, взяты из этой книги. Многие детали в партии флейты прорабатывались композитором совместно с исполнительницей Камиллой Хойтенга, а электронная часть сочинения разработана под руководством Жана-Батиста Барьера и Ксавье Шабо. Следует отметить, что флейта, как и виолончель, является излюбленным тембром К. Саариахо. В рамках одного инструмента композитор выстраивает систему «тембральной оси», лежащую в основе музыкального материала. К примеру, различные приемы звукоизвлечения распределяются от «шума» (air noise) к «чистому» звуку (ординарное звучание, мультифоники). Обозначим чистый звук как «+» *(Пример 2)*, шум — «-» *(Пример 3)*.




Пример 2. тт. 1–2
Example 2. bars 1–2




Пример 3. тт.. 24–26
Example 3. bars 24–26

Произведение состоит из трех разделов ABC, где A — чистый звук (т. 1–55), B — систематическое чередование «+» и «-» (т. 56–113), C — в основном состоит из шума (с т. 114). «Мне хотелось злоупотребить некоторыми особенностями флейты… Формально я экспериментировала с идеей создания нескольких элементов одновременно, сначала располагая их последовательно, затем накладывая их друг на друга», — объясняет замысел автор [3].

Перемещения по тембральной оси осуществляются не только на макро-, но и на микроуровне. Так, к категории «+» относится ординарный прием звукоизвлечения, к категории «-» — трель, глиссандо по натуральным гармоникам, мультифоники, air noise и произнесение фонем шепотом в инструмент [4]. «Категория “трелей” содержит: мордент, трель, микротональную трель, вибрато, флаттерный язык, мультифоники; “шумовые” приемы игры включают: хриплые ноты, переходы на частотные призвуки, говорение на флейте, произношение фонем, мультифоники, флаттерный язык; к группе “паттернов” относятся: шкала, микротональная шкала, глиссандо, повторяющиеся паттерны и т.д.» [5, с. 75–76].

Используя расширенные техники, К. Сариахо вписывает их в звуковой контекст пьесы по-своему. При произнесении фонем в инструмент флейта воспринимается композитором как своеобразная сурдина (фильтр) для голоса, которая меняет его спектральный состав. В большинстве случаев инструментальное звучание становится продолжением говорящих или певческих голосов. К текстовой составляющей пьесы мы вернемся чуть позже.

Электронный компонент сочинения был разработан в компьютерной программе по обработке сигналов (ISPW). Со временем «NoaNoa», как и многие электроакустические работы композитора, была реализована в среде музыкального программирования MAX/MSP.

Для исполнения произведения инструменталисту необходим микрофон для флейты и педаль для переключения событий в электронике (включение, остановка или обработка звука). Автор рекомендует использовать два микрофона: локальный, закрепленный на самом инструменте, и установленный перед исполнителем. Педаль подключена к компьютеру через устройство для передачи MIDI сообщений [3]. К. Сариахо не использует пространство как элемент драматургии. Однако в зависимости от технической оснащенности зала полученное звучание можно транслировать как на два динамика (расположенных рядом с солистом), так и на четыре (два спереди, два позади аудитории).

Электроника в *«NoaNoa»* дополняет движение флейты от «+» к «-». Перечислим электронные средства, используемые в пьесе:

- Infinite reverberation (бесконечная реверберация). Происходит захват звука продолжительностью 500 ms.
- Реверберация речи.
- Harmonizer (гармонизатор). Два гармонизатора, настроенные по –500 и +500 центов.
- Delay. К каждому гармонизатору подключен Delay с задержкой на 250 ms.

Исполнитель с помощью педали самостоятельно контролирует переключение по меткам в партитуре. При помощи триггеров происходит включение и выключение модулей, запускающих данные. В режиме реального времени воспроизводятся такие модули как:

- Записанные флейтовые фрагменты;
- Записанная речь с возможностью изменять скорость ее воспроизведения;
- Бесконечная реверберация;
- Сверточный модуль (позволяет сэмплировать спектры в процессе игры и объединять их с живым звучанием флейты);
- Резонансные модули (фильтры, параметры которых меняются в зависимости от получаемых данных).

В последней версии пьеса «*NoaNoa*» интерактивна, так как электронные модификации варьируются в зависимости от получаемых данных акустического солиста: звуковысотности, амплитуды, артикуляции.

Используя разные виды реверберации, композитор дифференцирует материалы «чистого» звука и шума. Эффект бесконечной реверберации принадлежит к категории «-». В сочетании с узко полосовым и резонансным[6] фильтрами он создает небольшой кластер белого шума. В программном комментарии, предваряющего пьесу, 1998 года К. Сариахо пишет, что реверберация постоянно изменяется в зависимости от амплитуды входного сигнала. Общая идея здесь такова: чем тише звук, тем длиннее реверберация. Усиленный звук флейты должен хорошо сочетаться со звуком реверберации, но, тем не менее, оставаться на переднем плане. Еще одна роль, которую выполняет этот эффект — сглаживание амплифицированного звука и предзаписанного аудиоматериала. По мере продвижения два типа реверберации уступают место резонансным фильтрам с гармонической окраской, поскольку они получены в результате анализа мультифоник флейты. Композитор, следуя идее тембральной оси, рассматривает эффект реверберации как фильтр, который максимально пропускает все частоты, постепенно закрываясь на определенных участках.

В большинстве случаев Сариахо применяет два типа реверберации, бесконечная и переменная, которые создают эффект «белого света» вокруг инструментального звука. Постепенное закрытие резонансного фильтра соответствует драматургической идее композитора, а также вдохновившему ее произведению П. Гогена — одноименной гравюре *«NoaNoa» (Рис. 1)*.

К. Сариахо пишет: «Жест гравера по дереву начинается с грубой и толстой поверхности, которая потенциально может содержать любую форму. Постепенно в рельефе появляются плоскости, силовые линии. Вокально-инструментальная “икота” [чередование флейтового материала и вокала — примечание автора] в конце произведения

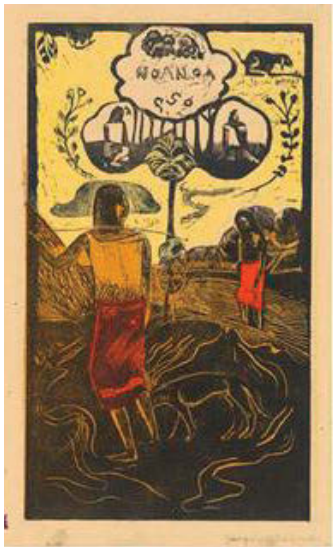



Рис. 1. П. Гоген гравюра «NoaNoa» (1893–1894)[8]
Ill. 1. P. Gauguin engraving "NoaNoa" (1893–1894)[8]

представляет собой своего рода рельефную фигуру, в то время как резонансный фильтр выполняет скорее функцию приглушения звукового материала» [4][7].

Вернемся к тексту, взятому из дневника П. Гогена. К. Сариахо предписывает исполнителю шептать отобранные фразы, слова и фонемы на флейте. В отличие от предыдущих работ, композитор обогащает флейтовую «речь» с чисто музыкальной точки зрения, добавляя артикуляционные согласные и гласные. Слова не несут повествовательной нагрузки, но хорошо воспринимаются и распознаются из-за постоянного повтора и акцентирования.

«*l'arbre sentait la rose la rose très odorant setait rose rose sen-tait rose sen-tait rose s t r t s t s t*

*mes-s yeux voi-lés par mon coeur-rr*

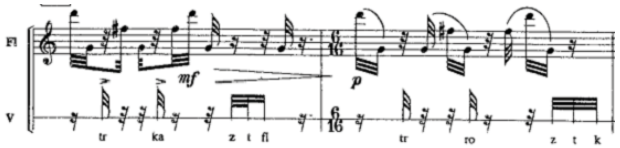
*sen-tait la rose la fleur-r*

*la… fleur*

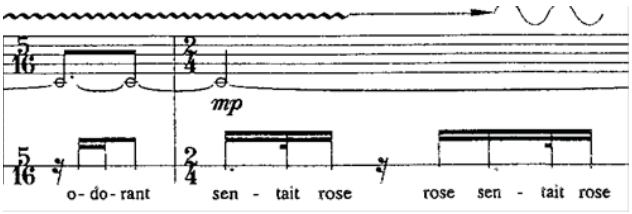
*t t t t t t très… odorant me-lange me-lange me-lange… d'odeur l'ar-bre sen-tait la rose fleur-r*»

На вербальном уровне движение от «+» к «-» осуществляется за счет семантического размывания. Подобное решение композитора внедрить словесный фрагмент выполняет две функции. Первая, драматургическая, представляет собой постепенное расщепление текста, что поддерживает музыкальную составляющую перехода из одного состояния в другое, от «чистого» звука к шуму. Вторая, — создание и поддержка «иного» инструментальному миру — вербального. Шепот флейтиста словно отделяется от первоисточника и живет своей жизнью.

Быстрое чередование вокала и инструментальной игры в конце пьесы напоминает вокальную традицию африканского народа (пигмеев) –виртуозную технику смешивания голоса с игрой на бамбуковой флейте *(Пример 4)*. Фонемы, лишенные




Пример 4. тт. 161–162
Example 4. bars 161–162




Пример 5. тт. 26–27
Example 5. bars 26–27

смысла, противопоставляются понятному тексту в начале пьесы *(Пример 5)*.

В электронике переход от понятного текста к его фрагментации осуществлен путем добавления аудиофайла с записью мужских голосов. Фразы взяты из дневника Гогена, но благодаря электронной обработке повествовательная нагрузка снимается. Слушатель узнает только обрывки слов и интонации. Еще одна функция обращения к предзаписанным голосам — создание эффекта двойственности мира, ирреальности происходящего.

К. Сариахо выстраивает драматургию произведения «NoaNoa» по тембральной оси от «чистого звука» к «шуму» за счет:

- Сочетания различных приемов игры у акустического солиста (от ординарных приемов звукоизвлечениния до мультифоник, air noise и произнесение текста в дульце флейты);
- Использования голоса акустического исполнителя и в электронике. Изначально понятный текст разделяется на слова, слоги и фонемы, к концу теряя свою смысловую нагрузку — уходит в «шум».
- Применения реверберации с различными видами фильтров, которая позволяет дифференцировать материалы «чистого» звука и шума;
- Подключения harmonizer (гармонизаторов) и delay, которые немного размывают основной тон, создавая вокруг него дополнительное звучащее поле.

В течение 90-х годов у К. Сариахо складывается свой индивидуальный вариант работы с композицией: компьютерный анализ звука, техника музыкальных интерполяций. Она продолжает исследования в области тембра, расширяет звучания акустических инструментов посредством электроники (реверберации, гармонизация, фильтрация).

Творчество К. Саариахо неотрывно связано с литературой и живописью. Словно искусный художник она рисует свои звуковые полотна, используя разнообразные виды фильтров и сочетания неповторимых обертонов и гармоник в электронике. Несмотря на сочинение в рамках тембральной оси звук/шум, композитор сохраняет поэтичность, заложенную французским живописцем. Завершим последними строчками из дневника П. Гогена о путешествии по свободному и «благоухающему» острову архипелага Французской Полинезии:

«О, рай Таити — чудная страна!… Я проникся ее ароматом: ноа, ноа!… Понимание души твоих людей и любовь к этому цветку, который уже отцветает, и благоухание которого уже никто не будет вдыхать, сделало меня лучше… цветок, который она приколола утром за ухо, завял и упал на ее колени» [6].

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025*

**Примечания**

[1] 1) Додекафония, сериализм, алеаторика, сонорика, пуантилизм и т.д.; 2) манифесты футуристов, допуск шумовых звуков в партитуры, переосмысления звуковой семантики у последователей конкретной музыки, синтез искусственных звуков у Штокхаузена, идеи спектралистов; 3) создание своей нотации, запись материала на пленку, формулирование алгоритмов для компьютера.

[2] В качестве первоначального материала у спектралистов выступает анализ спектра богатого обертонами звука. Исходя из полученной информации композитор создает структуру, гармонический язык и оркестровку.

[3] Статьи «Использование компьютера в поисках новых аспектов организации тембра и сочинения» (1983), «Формирование композиционной сети с помощью компьютера» (1984), «Тембр и гармония: интерполяция тембровых структур» (1987) наиболее ярко отражают ее видение звукового мира.

[4] Одну из трактовок необычного названия дает Б. Даниельссон в книге «Гоген в Полинезии»: «noanoa это таитянское слово означает “благоухающий”».

Гоген знакомит читателя с культурой и бытом жителей экзотического Таити, описывает противостояние цивилизации и природы. На протяжении всей книги главный герой занят поисками идеального мира, свободного от скреп, мира, открытого для истинного творчества.

«Цивилизация мало-помалу отходит от меня… Да, отныне старый культурный человек во мне умер. Я возродился, или вернее, во мне родился другой, чистый и более сильный человек!».

[5] Подобный вариант трактовки инструмента К. Саариахо применяла в пьесе «*Laconisme de l’aile» (1982)*. Это сочинение основано на стихотворении святого Иоанна Персидского «Птицы». Партия флейтиста чередует и микширует звучание текста и звука.

[6] Резонансный фильтр — это устройство, предназначенное для выделения в электрическом сигнале определенной частоты. Резонансный фильтр может пропускать сигналы на заданной частоте — полосовой — или подавлять — режекторный.

[7] Перевод Е. В. Букиревой.

[8] Источник. URL: clck.ru/3PL8b7 (дата обращения 10.10.2025).

**Список источников**

1. *Схаплок Г. А.* Музыка Кайи Саариахо: монография. М.: Композитор, 2017. 141 с.
2. Kaija Saariaho. Biography. Timeline. FAQ. URL: https://saariaho.org/about (дата обращения 26.08.2025).
3. *Kaija Saariaho*. NoaNoa for solo flute and electronics. URL: https://saariaho.org/works/noanoa (дата обращения 26.08.2025).
4. *Grégoire Lorieux*. Analyse de NoaNoa (1992) de Kaija Saariaho. URL: https://brahms.ircam.fr/fr/analyses/noanoa/ (дата обращения 26.08.2025)
5. *Саарияхо К., Шабо К., Баррьер Ж.-Б.* О создании «NoaNoa» и «Pres» — двух пьес для солирующих инструментов и рабочей станции обработки сигналов (IRCAM) / пер. Схаплок Г. А. // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2021. № 12. С. 73–82.
6. *Gauguin P.* «NoaNoa» / пер. Е. Джунковской // Современник. 1912. кн.VII. URL: http://az.lib.ru/g/gogen_p/text_1904_noa-noa-oldorfo.shtml (дата обращения 26.08.2025).

**Информация об авторах**

*Букирева Е. В.* — преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий

*Сыров В. Н.* — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, научный сотрудник кафедры теории музыки

**Вклад авторов**

Букирева Е. В. — разработка концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Сыров В. Н. — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**References**

1. Shaplok, G.A. (2017), *Muzyka Kaii Saariakho: monografiia* [The music of Kaya Saariaho: a monograph], Composer, Moscow, Russia.
2. Saariaho (2024), “Kaija Saariaho. Biography. Timeline. FAQ”, available at: https://saariaho.org/about (accessed 26 August 2025).
3. Saariaho (2024), “Kaija Saariaho. NoaNoa for solo flute and electronics”, available at: https://saariaho.org/works/noanoa (accessed 26 August 2025).
4. brahms.ircam (2022), “Grégoire Lorieux. Analyse de NoaNoa (1992) de Kaija Saariaho”, available at: https://brahms.ircam.fr/fr/analyses/noanoa (accessed 26 August 2025).
5. Saariyaho, K., and Chabot, K., and Barriere, J.-B., and Shaplok, G. A. (trans.) (2021), “About the creation of “NoaNoa” and “Pres” — two pieces for solo instruments and a signal processing workstation (IRCAM)”, *Muzykalnyi almanakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Musical almanac of Tomsk State University], vol. 12, pp. 73–82.
6. Az.lib.ru (2020), Gauguin, P. (1901), and Dzhunkovskaya, E. (trans.) (1904), “NoaNoa”, available at: http://az.lib.ru/g/gogen_p/text_1904_noa-noa-oldorfo.shtml (accessed 26 August 2025).

**Information about the authors**

*Bukireva E. V.* — Lecturer at the Department of Music and Information Technology

*Syrov V. N.* — Doctor of Art History, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Researcher at the Department of Music Theory

**Contribution of the authors**

Bukireva E. V. — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Syrov V. N. — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Научная статья
УДК 78.06
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.010

# Концертные программы Консерватории г. Нижнего Новгорода (1918-1922 годы): музыкальная культура провинции в эпоху перемен

**Куклев Андрей Владимирович**
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
E-mail: cantor.kuklev@yandex.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0003-4088–6734X

**Аннотация.** На основании ранее неопубликованных архивных документов и тематических исследований других авторов, в данной статье рассматривается период феноменальной активности концертной жизни города Нижнего Новгорода в первые постреволюционные годы (1918–1922 годы). Выявляется ведущая роль Нижегородской Народной (Государственной) консерватории — Государственного музыкального университета в организации музыкальной концертной и образовательной деятельности города. Очерчен круг лиц — выдающихся представителей отечественного музыкального искусства, принимавших наиболее деятельное участие в исполнительской деятельности консерватории, в формировании культурного ландшафта города в указанный период, а также обосновывается логика развития нижегородской музыкальной культуры — от Музыкальных классов местного Отделения ИРМО до целостной системы профильных учебных заведений и творческих организаций.

Определяя уникальность процессов в музыкальной жизни города в избранный период, их обусловленность комплексом историко-политических и социальных причин, автор считает, что их главная ценность и значимость в создании условий для перехода системы творческого образования и просвещения в Нижнем Новгороде на качественно иной уровень, становление и развитие которого произошло в 1930–1960-е годы.

**Ключевые слова:** Нижний Новгород, музыкальная жизнь, концертная деятельность, музыкальное образование

**Для цитирования:** Куклев А. В. Концертные программы Консерватории г. Нижнего Новгорода (1918–1922 годы): музыкальная культура провинции в эпоху перемен // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 58–64. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.010

*Original article*

**Concert programs of the Nizhny Novgorod Conservatoire (1918–1922): musical culture of the province in an era of change**

**Kuklev Andrey V.**
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: cantor.kuklev@yandex.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0003-4088–6734X

**Abstract.** Based on previously unpublished archival documents and case studies by other authors, this article examines the period of phenomenal activity in concert life in Nizhny Novgorod during the first post-revolutionary years (1918–1922). It reveals the leading role of the Nizhny Novgorod National Conservatory, a state music university, in organizing musical concerts and educational activities in the city. A circle of outstanding Russian musical artists who took an active part in performing at the conservatory is outlined, as well as the logic of development of Nizhny's musical culture, from music classes at a local branch of the IRMO (Imperial Russian Musical Society) to an integrated system of specialized education and creative organizations.

Defining the uniqueness of processes in the musical life of a city during a chosen period, they are conditioned by a complex of historical, political, and social factors. The author believes that they have a significant value and importance for creating conditions for transitioning the system of creative education and enlightenment in Nizhny Novgorod to a new level, which took place during the 1930s and 1960s.

**Keywords:** Nizhny Novgorod, musical life, concert activities, musical education

**For citation:** Kuklev A. V. Concert programs of the Nizhny Novgorod Conservatoire (1918–1922): musical culture of the province in an era of change. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 58–64 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.010

Современные концертные афиши большинства крупных российских городов предлагают публике самые разнообразные по жанрам и направлениям музыкального искусства события, значительно и многопланово представляя классическое музыкальное искусство — от современных его манифестаций до интерпретации наследия музыкантов прошлых веков. Практически каждый областной центр в нашей стране располагает собственной филармонией, которая проводит в регионе масштабную концертно-просветительскую работу, во многих городах есть музыкальные театры (на сегодняшний день порядка 39), кроме того, действуют многочисленные региональные и муниципальные творческие коллективы, представляющие широкой публике лучшие образцы музыкального искусства (например, в Нижнем Новгороде — Камерный оркестр «Солисты Нижнего Новгорода», Нижегородский Русский народный оркестр им. В. А. Кузнецова, Нижегородский Губернский оркестр). Популяризации музыкального искусства, в том числе и посредством проведения насыщенной концертной практики своих воспитанников, способствуют образовательные учреждения — музыкальные школы и училища (колледжи), а также консерватории и институты (университеты) культуры и искусства. Безусловно положительное влияние на музыкальное просвещение россиян наличие столь значительного количества акторов музыкально-исполнительского искусства как в столичных, так и в провинциальных центрах. И данное обстоятельство тем ценнее, чем в большей степени

© Куклев А. В., 2025

мы придем к осознанию относительно недавнего прошлого, когда ситуация была диаметрально противоположной.

Общеизвестно, что вплоть до изменения социально-общественного строя в России в первой четверти XX столетия, классическая музыка во всех ее проявлениях была по определению доступна лишь небольшой части общества, преимущественно из обеспеченных слоев населения. История профессионального музыкального образования в нашей стране берет начало в 1860-е годы с образованием Русского музыкального общества (впоследствии Императорское Русское музыкальное общества, ИРМО), ставившего себе целью «развитие музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов» и двух консерваторий в Санкт-Петербурге и Москве. Постепенно (и не без значительных сложностей и препятствий!) открывались Отделения ИРМО в различных городах Российской Империи, в том числе и в Нижнем Новгороде в 1873 году. Происходила постепенная демократизация музыкального образования, в том числе продиктованная не только гуманистическими, но и практическими соображениями[1].

Таким образом, в 1910-е годы в стране было значительное количество профессиональных музыкантов, а также любителей музыки практически из всех слоев общества (за исключением, крестьянства). Революционные преобразования 1917 года сломали все социальные условности и связанные с этим ограничения, и если одна часть общества руководствуется лозунгом «Грабь награбленное!» и с маниакальным упорством громит дворянские усадьбы, уничтожая великолепные произведения искусства, то другая, напротив, стремится приобщиться к великой тайне искусства и приходит в концертные залы и учебные заведения, в которые еще несколько лет не могла попасть по сословно-имущественному цензу[2].

В то время лишь столичные города обладали достаточно развитой инфраструктурой театрально-концертных пространств, а также творческими силами, способными удовлетворить самый значительный спрос. В городах провинциальных, в лучшем случае, было два-три зала, способных вместить 500–1000 человек, в которых традиционно выступали гастролирующие исполнители, собственными оркестрами и солистами могли оперировать считанные единицы.

К 1917 году Нижний Новгород стараниями выдающегося просветителя и созидателя с 1873 года музыкальной культуры города В. Ю. Виллуана располагал собственным оркестром, а также авторитетным в стране учебным заведением — Музыкальное училище Нижегородского отделения ИРМО завоевало прочную славу ведущего в Поволжье образовательного центра, выпускники которого успешно поступали в российские консерватории[3]. Виллуану удалось собрать и крепкий педагогический состав, многие представители которого вели активную концертную работу. Кроме того, в годы неустроенности быта многие замечательные музыканты покидали Москву и Петроград, и в этом отношении именно Нижний Новгород с его репутацией серьезного центра музыкальной культуры и относительной близостью к Москве стал желанным местом работы и проживания.

В условиях стремительного роста желающих обучаться музыке Нижегородское музыкальное училище, реорганизованное в 1918 году в Народную консерваторию (затем — Государственная консерватория, Государственный музыкальный университет, Государственный музыкальный техникум [2; 3]) расширяло свой штат благодаря приехавшим в Нижний Новгород выдающимся музыкантам-исполнителям и педагогам. Первый параграф разработанного в 1920 году Устава Нижегородской государственной консерватории определял ее как «…высшее ученое и учебное учреждение, имеющее своей целью дать наиболее даровитым представителям народа высшее музыкальное образование как специальное, так и общее»[4].

Интерес к музыкальному искусству, к концертам в те годы был колоссальным, при этом в городе не было ни музыкального театра, ни филармонии, ни иных концертных организаций. Нижегородский окружной музыкальный отдел Наркомпроса, который брал на себя руководство всей музыкальной жизнью четырех губерний (Нижегородская, Казанская, Симбирская, Вятская губернии), был организован лишь к концу 1919 года и именно Народная консерватория с действующим при ней оркестром стала ведущим организатором и флагманом концертной жизни города, проводя силами учащихся и педагогов творческие вечера, концерты, музыкальные спектакли как в собственном зале, так и в других залах. В традициях Музыкального училища Нижегородского отделения ИРМО было проведение Симфонических собраний (концертов) и показ достижений учащихся — Ученические утра, которых в учебном году проводилось в общей сложности порядка двадцати. Примечательно, что в рамках новой советской системы образования данная практика нашла горячую поддержку и начальник Музыкального отдела Наркомпроса (МУЗО) в 1918–1921 годах, композитор А. С. Лурье на одном из заседаний Большого Художественного Совета Нижегородской консерватории обращал внимание на необходимость «устройства показательных концертов учеников…, концертов педагогов [в целях] воспитания активного момента восприятия в процессе слушания музыки»[5].

Концертная жизнь консерватории с 1918 по 1922 год была крайне насыщена, доступные архив-

ные данные (ЦАНО, архив Нижегородского музыкального училища (колледжа) им. М. А. Балакирева, личный архив автора) свидетельствуют о проведении в избранный период 203 концертов, в частности за январь-май 1920 года силами консерватории было проведено 38 концертов[6]. Удивительна не только интенсивность проведения концертов (4–5 концертов в месяц), но и их качественный уровень как по составу исполнителей, так и по масштабу исполняемых программ. И это при крайне непростых условиях жизни участников концертов, трудностях материального обеспечения педагогов, проведения мероприятий[7]. На одном из концертов («Благотворительный спектакль-концерт-бал», 29 ноября 1917 года) предполагалось проведение трех отделений: первое — театральное (комедия В. Тихонова «Через край»), второе — концертное (романсы русских композиторов, в числе исполнителей сестры Ольга и Тамара Мшанские, первая из них стала ведущей солисткой Кировского (Мариинского) театра[8]), третье — бал, который согласно афиши предполагал танцы до четырех часов утра. Во время бала проводилась лотерея, призеры которой могли получить «½ куб. сажени березовых дров, 3 живых утки, 1 пуд мяса (солонина) и много других вещей»[9].

Ценные свидетельства об обучающихся консерватории содержат программы ученических концертов. Например, программа концерта 29 декабря 1918 года представляет целое «созвездие» юных музыкантов, многие из которых станут крепкими профессионалами. В их числе учащиеся класса Н. Н. Полуэктовой Фелиция Фондаминская[10] и Александр Вицинский[11], воспитанники класса С. Г. Тиграновой Григорий Шприц[12] и Александр Цфасман[13], ученица М. В. Тропинской Мария Фишбейн[14]. Те же фамилии мы видим и в программе открытого ученического вечера, состоявшегося в зале Государственной консерватории 28 декабря 1919 года.

В череде событий концертной жизни города, инициируемых консерваторией, особняком стоят выступления мастеров — представителей профессорско-преподавательского состава. Причем, как правило, это были концерты с четко продуманной и выверенной программой, с посвящением юбилеям различных композиторов или объединенные общим замыслом.

Вызывает неподдельный интерес реализованный в течение 1920 года цикл «Девять бесплатных исторических концертов-лекций русской музыки». В рамках цикла состоялось девять концертов, первый из них 25 апреля 1920 года предлагал познакомить слушателей с «русской народной песней и романсами (доглинкинского периода)». В программе значились песни духовные, хороводные, шуточные, плясовые, колыбельные, бурлацкие, романсы Алябьева, Варламова и Гурилева. Далее тематика концертов цикла распределялась следующим образом: второй концерт — Глинка и Даргомыжский, третий — Серов и Рубинштейн, четвертый — Балакирев и Бородин, пятый — Мусоргский, шестой — Римский-Корсаков, седьмой — Чайковский, восьмой — Танеев и Скрябин, девятый — Глазунов, Рахманинов и Метнер (См. *Рис. 1*).

Каждый концерт предварялся лекцией, посвященной жизненному пути и творчеству композиторов, чьи произведения исполнялись в данном концерте. Среди лекторов значились Григорий Константинович Лебедев, знаток литературы и истории музыки (на протяжении многих лет преподавал литературу в средних школах города Горького, в 1947–1948 годах преподаватель итальянского языка в Горьковской консерватории), а также бывшие музыкальные рецензенты газеты «Нижегородский листок», преподаватели дисциплин по истории искусств Лев Федоров и Павел Полуянов.

В состав исполнителей концертов исторического цикла вошли ведущие преподаватели и лучшие учащиеся консерватории, в их числе вокалисты Елена Викторовна Девос-Соболева[15], Петр Алексеевич Кеменев[16] и Глеб Владимирович Серебровский[17], пианист Аврелиан Григорьевич Руббах[18], скрипач Михаил Исаакович Фишберг[19], виолончелист Василий Тихонович Приходько[20], флейтист Виктор Иванович Глинский-Сафронов[21] (См. *Рис. 2*).

Симфоническим оркестром консерватории руководил ее директор Александр Александрович Литвинов, за дирижерский пульт часто вставал Александр Александрович Касьянов. Необходимо отметить значительное количество концертов именно инструментальной музыки, звучавшей в концертах, в том числе симфонической: Симфонии № 1, 5, 7 Л. Бетховена, Симфонии № 2, 4 П. И. Чайковского, Симфония № 1 Ф. Мендельсона, Симфония № 1 Ф. Шуберта, Симфония № 5 А. Глазунова.

Большой популярностью пользовались монографические концерты, посвященные творчеству одного композитора. Судя по программам, это были концерты с обязательным просветительским компонентом (лекция) и представлением самых разных направлений в творчестве композитора — от камерно-вокального творчества до инструментальной и симфонической музыки. В период с 1918 по 1920 год прошли концерты, посвященные творчеству М. Глинки (19 мая 1920 года, дирижер А. А. Касьянов), А. Глазунова (28 ноября 1919 года, дирижер А. А. Литвинов), Р. Вагнера (1 ноября 1919 года, дирижер А. А. Литвинов), В. А. Моцарта (16 марта 1919 года, дирижер А. А. Литвинов), Р. Шумана (28 марта 1920 года, дирижер А. А. Касьянов). В указанный период три монографических концерта представители консерватории посвятили Л. Бетховену (24 марта 1919 года, дирижер А. А. Литвинов;

21 марта 1920 года, дирижер А. А. Касьянов; 28 июля 1920 года, дирижер А. А. Касьянов) и по два — П. Чайковскому (8 ноября 1919 года, дирижер А. А. Литвинов; 21 декабря 1919 года, дирижер А. А. Литвинов) и Э. Григу (12 июля 1919 года, дирижер А. А. Литвинов; 16 ноября 1919 года, дирижер А. А. Литвинов). Интересна программа авторского концерта А. А. Касьянова (27 июня 1920 года).

Кроме концертов-монографий, публике предлагались тематические концерты, например, концерт музыки французских композиторов (25 апреля 1919 года, дирижер А. А. Литвинов), концерт-вечер увертюр, в программе которого прозвучали увертюры В. А. Моцарт к опере «Дон Жуан», Л. Бетховена «Эгмонт», Ф. Мендельсона «Гебриды, или Фингалова пещера», М. Глинки к опере «Руслан и Людмила», М. Мусоргского к опере «Сорочинская ярмарка» и П. Чайковского «Ромео и Джульетта» (4 апреля 1920 года, дирижер А. А. Касьянов).

Безусловно, концертная музыкальная жизнь в Нижнем Новгороде не ограничивалась исключительно мероприятиями, которые проводила консерватория, — в город достаточно часто приезжали гастролирующие артисты [4], но именно консерваторские исполнительские силы обеспечили на протяжении первых четырех революционных лет систематическое и очень разноплановое музыкальное просвещение и досуг нижегородцев. Помимо проводимых концертов, учащиеся и преподаватели консерватории организовали практически полноценный оперный театр — коллектив «Оперконанс» (Оперно-концертный ансамбль), который в 1918–1919 годах готовил и представлял публике отдельные сцены и акты из опер русских и зарубежных композиторов, а с 1920 года перешел к поставке полноценных спектаклей.

1918–1922 годы остались в истории России как один из наиболее драматических периодов, масштаб происходящих перемен в том числе с учетом внутринационального противостояния (гражданская война и интервенция) для граждан страны стал подлинной трагедией: значительная часть общества избрала путь противостояния с новой государственностью, но при этом велико было и число тех, кто, признавая драматизм происходящих событий, продолжал служить Родине. Конечно, и для представителей музыкального искусства вставал вопрос самоопределения, вопрос выбора, и выбор порой был мучительно сложен. Многие выбрали сферу своей профессиональной деятельности убежищем от политических потрясений, для многих произошедшие тектонические сдвиги стали основанием и возможностью для раскрытия своего таланта, своих художественных устремлений.

Феномен творческой активности и продуктивности коллектива Нижегородской консерватории в 1918–1922 годах обусловлен комплексом исторических, политических, социальных причин, и представляет безусловный интерес как материал в соответствующих направлениях науки. Для истории развития нижегородской музыкальной культуры и образования данный период, который смог столь плодотворно проявиться в Нижнем Новгороде благодаря активной организаторской, концертно-исполнительской и педагогической деятельности В. Ю. Виллуана и Нижегородского отделения ИРМО, самоценен как мощный импульс, «начальное возмущение» в синергетической парадигме, после которого система переходит в качественно новое состояние. Исполнительский и педагогический уровень, заданный на протяжении четырех лет, определил вектор работы нижегородских музыкантов на многие годы вперед, прорастая в создании в городе и области многочисленных музыкальных школ (1930–1960-е годы), театра оперы и балета (1935 год), филармонии (1937 год), и, конечно, консерватории (1946 год).

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Примечания**

[1] Например, в условиях постоянной нехватки музыкантов оркестра Нижегородского отделения ИРМО, особенно в группе духовых инструментов, руководитель оркестра В. Ю. Виллуан принял решение принимать в класс духовых инструментов воспитанников Убежища для призрения бедных детей (открыто в 1892 году при Нижегородском обществе вспоможения бедным).Из числа воспитанников Убежища, прошедших обучение в Музыкальных классах Нижегородского отделения ИРМО А. Г. Ерофеев, тромбонист, заслуженный артист РСФСР, главный дирижер Горьковского театра оперы и балета им. А. С. Пушкина, Панов Д. С., флейтист, артист оркестра Горьковского театра оперы и балета им. А. С. Пушкина, преподаватель Горьковского музыкального техникума.

[2] После снятия каких-либо ограничений на поступление в Народную консерваторию поступило 672 человека, затем это количество уменьшалось: к концу 1918–1919 учебного года — 508 человек, 1919–1920 учебный год — 409 человек, начало 1920–1921 учебного года — 346 человек [1].

[3] Выпускники Музыкальных классов — Музыкального училища Нижегородского отделения ИРМО, продолжившие обучение: в Московской консерватории — Барабейчик Л. А., Гинзбург Г. Р., Гинзбург Я. Р., Ерофеев А. Г., Исакович-Скрябина В. И., Килевейн О. Р., Крейн А. А., Крейн Д. С., Миротворцева Н. А., Полуэктова Н. Н., Попржедзинский А. К., Протопопов И. Н., Рафалович О.; в Музыкальном училище Московского филармонического общества — Вишнякова В. С., Тропинская О. В.; в Санкт-Петербургской консерватории — Ляпунов С. М., Мериин В. Д., Пригоровская М. Н., Тропинская М. В.

[4] ЦАНО. Ф. 6100, оп. 3, д. 1. Протоколы общих собраний Большого Художественного Совета. Протокол от 10 декабря 1920 года. л. 89.

[5] ЦАНО. Ф. 6100, оп. 3, д. 1, л. 5–6. Протоколы общих собраний Большого Художественного Совета. Протокол от 22 января 1919 года. Из протокола выступления Лурье А. С. «Демократизация искусства состоит в открытии массам доступа к истинному искусству, абсолютная ценность которого неизменна, незыблема, в поднятии культурного уровня масс до понимания искусства, а не в низведении искусства до уровня развития масс».

[6] ЦАНО. Ф. 6100, оп. 3, д. 10, л. 3. Книга протоколов Большого Художественного Совета

[7] Консерватория ходатайствовала перед губернскими органами власти об обеспечении вновь прибывающих преподавателей. «Просим отпустить для вновь прибывшего директора А. А. Литвинова колбасы, монпансье, хлеба, табаку, гильз, спичек и чаю» (ЦАНО, Ф. 6100, оп. 3, д. 3, л. 43. Разная переписка с губернскими организациями о деятельности консерватории); «Преподаватель Государственной консерватории Е. В. Девос-Соболева нуждается в следующих вещах: пианино, две кровати, небольшой комод, умывальник, зеркало…» (ЦАНО, Ф. 6100, оп. 3, д. 3, л. 40. Разная переписка с губернскими организациями о деятельности консерватории).

[8] Мать О. и Т. Мшанских, выпускница Московской консерватории, солистка Большого театра Н. Н. Соколова-Мшанская преподавала в Н. Новгороде сольное пение, переехав в город по месту службы мужа, инженера-железнодорожника (который участвовал в концертах как скрипач!). Брат, И. Н. Соколов, режиссер оперной студии Московской консерватории, оказавший значительное влияние на становление великого русского певца С. Я. Лемешева (о чем он упоминает в книге «Путь к искусству»). Ольга Мшанская, подготовив под руководством матери несколько партий из репертуара меццо-сопрано, поступает в Частную оперу С. Зимина в Москве в 1918 году, затем в 1920 году в Мариинский театр. В Кировском (Мариинском) театре пела ведущие партии меццо-сопрано, заслуженная артистка РСФСР, лауреат Сталинской премии, преподавала в Ленинградской консерватории (доцент).

[9] ½ куб. сажени соответствует примерно 5 м$^3$; 1 пуд = 16 килограммам.

[10] Фондаминская Фелиция Исааковна (1909–1978) (фортепиано). Пианистка, педагог, профессор, заведующая кафедрой камерного ансамбля Ленинградской консерватории.

[11] Вицинский Александр Владимирович (фортепиано), доцент Московской консерватории, кандидат педагогических наук.

[12] Шприц Григорий Моисеевич (1905–1985) (фортепиано). Закончил Московскую консерваторию (классы А. Ф. Гедике, Ф. М. Блуменфельда). В 1930–1937 годах солист Горьковского радиокомитета, в 1937–1941 годах — Горьковской филармонии. В 1937–1939, 1945–1985 годах работал преподавателем фортепиано в Горьковском музыкальном училище. Ветеран Великой Отечественной войны, награжден медалью «За отвагу» (1944).

[13] Цфасман Александр Наумович (1906–1971) (фортепиано). Заслуженный артист РСФСР, один из основоположников отечественного джаза.

[14] Фишбейн Мария Исааковна (фортепиано). Закончила Московскую консерваторию. Работала концертмейстером в Московской консерватории (класс народного артиста РСФСР, профессора В. В. Борисовского), Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (класс заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора М. И. Табакова).

[15] Девос-Соболева Елена Викторовна (1875–1945), певица (сопрано), педагог. Ученица К. Эверарди. Гастролировала в Тифлисе, Кишиневе, Перми, Екатеринбурге, Москве, Нижнем Новгороде, Киеве, Саратове, Казани. В 1918–1922 годах преподавала в Нижегородской консерватории, в 1923–1940 годах — в Ленинградской консерватории.

[16] Кеменев Петр Алексеевич, певец (тенор), педагог. Артист оперы Санкт-Петербургского Народного дома (1910–1911), гастролировал в составе «Товарищества оперных артистов» (под управлением М. К. Максакова; 1911–1914). Участник Первой мировой войны (1914–1917). Преподаватель Нижегородской консерватории, музыкального техникума (1918–1942). Первый певец, принявший участие в радиоконцертах Нижегородской радиолаборатории (с 1931 года), солист Нижегородского Радиокомитета.

[17] Серебровский Глеб Владимирович (1896–1975), певец (бас). Выпускник Нижегородской и Ленинградской консерваторий (класс Е. В. Девос-Соболевой). Солист Саратовского театра оперы и балета. Заслуженный артист РСФСР, дважды лауреат Сталинской премии II степени.

[18] Руббах Аврелиан Григорьевич (1896–1976), пианист, педагог. Учился в Саратовской консерватории (1914–1918, класс проф. И. А. Розенберга). Преподавал в различных музыкальных учебных заведениях Саратова (1917–1918), Нижнего Новгорода (1919–1921, 1922–1923), Казани (1921–1922). С 1923 студент Московской консерватории (класс Ф. М. Блуменфельда), в 1926–1930 годах продолжил обучение в аспирантуре. В 1931–1941 годах преподавал в Московской консерватории специальное фортепиано, доцент (1932), профессор (1941). В 1943–1962 годах преподаватель музыкального училища при консерватории.

[19] Фишберг Михаил Исаакович (1896–1981), скрипач. Выпускник Санкт-Петербургской консерваторию (1912 год, класс С. Коргуева). В том же году дебютировал в Берлине, работал в оркестрах ряда провинциальных городов России. В 1918–1920 годах — музыкант Нижегородского симфониче-

ского оркестра и преподаватель Нижегородской консерватории. В 1921 году эмигрирует в США. В США известен под псевдонимом Миша Мишаков, сделал карьеру как концертмейстер крупнейших оркестров, в том числе в Нью-Йорке (1921–1927, дирижер В. Дамрош), Филадельфии (1927–1930, дирижер Л. Стоковский), Чикаго (1930–1937, дирижер Ф. Шток), оркестр NBC (1937–1952, дирижер А. Тосканини). В 1940–1952 годах преподавал в Джульярдской школе.

[20] Приходько Василий Тихонович (1888–1963), виолончелист. Выпускник Московской консерватории, класс А. Глена. В 1918–1922 годах преподавал в Нижегородской консерватории. Эмигрировал в 1930-е гг. жил и работал в Харбине, играл в Харбинском симфоническом оркестре, в 1940-е гг. концертмейстер виолончелей Манильского симфонического оркестра, единственный европейский музыкант в составе коллектива, а также профессор виолончели и камерного ансамбля в Манильской музыкальной академии.

[21] Глинский-Сафронов Виктор Иванович (1883–1945), флейтист, педагог. Выпускник Московской консерватории (1909, класс В. Кречмана). В 1918–1921 годах работал преподавателем Нижегородской консерватории. С 1922 по 1940 год артист оркестра Большого театра, Персимфанса. Также с 1922 г. преподавал в музыкальном техникуме им. Римского-Корсакова, с 1923 г. техникуме им. Рубинштейна, с 1928 г. в музыкальном техникуме им. Гнесиных.

[22] Фотографии афиш — из музея Нижегородского музыкального училища имени М. А. Балакирева.

**Список источников**


1. *Куклев А. В.* Предыстория Нижегородской — Горьковской консерватории имени М. И. Глинки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 20–25.
2. *Климентова Л. С., Куклев А. В., Кукина С. Л.* 150 лет. Нижегородское музыкальное училище имени М. А. Балакирева (1873–2023) / под общ. ред. И. В. Кораллова. Нижний Новгород: НМУ, 2023. 240 с.
3. *Сиднева Т. Б.* Рецензия на книгу «150 лет. Нижегородское музыкальное училище имени М. А. Балакирева (1873–2023)» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 1(72). С. 112–114.
4. *Беляков Б. Н., Блинова В. Г., Бордюг Н. Д.* Оперная и концертная жизнь в Нижнем Новгороде — городе Горьком. Горький: Волго-Вятс. изд-во, 1980. 336 с.


**Информация об авторе**


*Куклев А. В.* — доцент кафедры сольного пения, декан Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, председатель предметно-цикловой комиссии «Вокальное искусство» Нижегородского музыкального училища (колледжа) им. М. А. Балакирева


**Reference**


1. Kuklev, A.V. (2021), “Prehistory of the Nizhny Novgorod — Gorky Glinka State Conservatoire”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 4 (62), pp. 20–25.
2. Klimentova, L. S., and Kuklev, A.V., and Kukina, S. L., Korallov I. V. (ed.) (2023), *150 let. Nizhegorodskoe muzykalnoe uchilishche imeni M. A. Balakireva (1873–2023)* [150 years. Nizhny Novgorod Music College named after M. A. Balakirev (1873–2023)], NMU, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Sidneva, T. B. (2024), “Review of the book «150 years. Nizhny Novgorod Music College named after M. A. Balakirev (1873–2023)»”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol.1 (72), pp. 112–114.
4. Belyakov, B. N., and Blinova, V. G., and Bordyug, N. D. (1980), *Opernaia i kontcertnaia zhizn v Nizhnem Novgorode — gorode Gorkom* [Opera and concert life in Nizhny Novgorod, the city of Gorky], Volga-Vyatka Publishing House, Gorky, USSR.


**Information about the author**


*Kuklev A. V.* — Associate Professor of the Department of Solo Singing, Dean of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Chairman of the subject-cycle commission “Vocal Art” of the Nizhny Novgorod Music College named after M. A. Balakirev

**Приложение**

Музыкальный Отдел Н. К. П. Ниж. Округа.

Девять бесплатных исторических концертов-лекций русской музыки.

при участии

ГОСУДАРСТВ. ОРКЕСТРА и ГОСУДАРСТВ. ХОРА под упр. А. А. ЛИТВИНОВА, хора Казанцева, А. А. Гаврина, Е. В. Де-вос Соболевой, Б. Л. Жилинского, А. А. Касьянова, П. А. Кеменева, В. Т. Приходько, И. М. Ранова, А. Г. Руббаха, Г. В. Серебровского, С. А. Сидякина, А. Н. Соловьева, проф. М. И. Фишберг, проф. Л. М. Юрьевой и др. Лектора: Г. К. Лебедев, П. Н. Полуянов и Л. С. Федоров,

Зал Государственного Музыкального Университета

Воскресенье, 25-го Апреля 1920 г.

1-й КОНЦЕРТ

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ И РОМАНСЫ (ДО ГЛИНКИНСКИЙ ПЕРИОД).

Исполнители: П. А. КЕМЕНЕВ, Е. В. ДЕ-ВОС СОБОЛЕВА, Г. В. СЕРЕБРОВСКИЙ и хор КАЗАНЦЕВА. Лектор: П. Н. ПОЛУЯНОВ.

В программе: Песни духовные, хороводные, шуточные, плясовые, колыбельные, бурлацкие, романсы Дитца, Алябьева, Варламова и Гурилева.

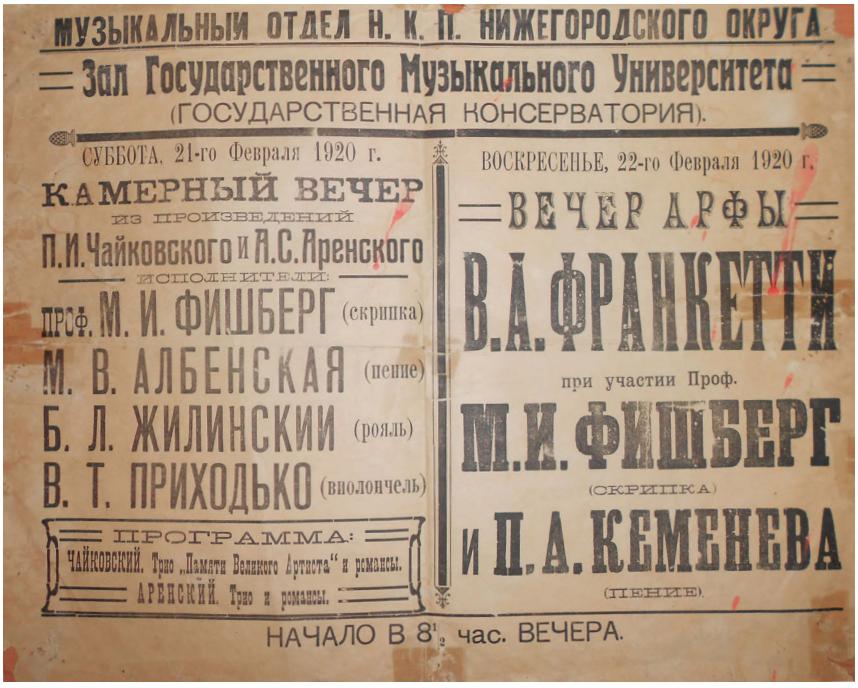
Начало в 4 ч. дня. — ВХОД БЕСПЛАТНЫЙ.

Бесплатные билеты выдаются в Концертной Секции Музо (Тихоновск., 29).

АНОНС: 2-й концерт—ГЛИНКА, ДАРГОМЫЖСКИЙ. 3-й конц.—СЕРОВ, РУБИНШТЕЙН. 4-й конц.—БАЛАКИРЕВ, БОРОДИН. 5-й концерт—МУСОРГСКИЙ. 6-й концерт—РИМСКИЙ-КОРСАКОВ. 7-й концерт—ЧАЙКОВСКИЙ. 8-й концерт—ТАНЕЕВ, СКРЯБИН. 9-й концерт—ГЛАЗУНОВ, РАХМАНИНОВ, МЕТНЕР.

Музык. Отд. Н. К.

Рис. 1[22] Афиша концерта 25 апреля 1920 года
Ill.1[22] The poster of the concert on April 25, 1920


МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ Н. К. П. НИЖЕГОРОДСКОГО ОКРУГА

Зал Государственного Музыкального Университета

(ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ).

СУББОТА, 21-го Февраля 1920 г.

КАМЕРНЫЙ ВЕЧЕР

ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

П. И. Чайковского и А. С. Аренского

ИСПОЛНИТЕЛИ:

ПРОФ. М. И. ФИШБЕРГ (скрипка)

М. В. АЛБЕНСКАЯ (пение)

Б. Л. ЖИЛИНСКИЙ (рояль)

В. Т. ПРИХОДЬКО (виолончель)

ПРОГРАММА:

ЧАЙКОВСКИЙ. Трио „Памяти Великого Артиста“ и романсы.

АРЕНСКИЙ. Трио и романсы.

НАЧАЛО В 8½ час. ВЕЧЕРА.

ВОСКРЕСЕНЬЕ, 22-го Февраля 1920 г.

ВЕЧЕР АРФЫ

В. А. ФРАНКЕТТИ

при участии Проф.

М. И. ФИШБЕРГ

(СКРИПКА)

и П. А. КЕМЕНЕВА

(ПЕНИЕ).

Рис. 2[22] Афиша концертов 21 и 22 февраля 1920 года
Ill.2[22] Concert poster for February 21 and 22, 1920

Научная статья
УДК 78.03
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.011

# Развитие интонационного мышления в воспитании музыканта: педагогический опыт Г. Р. Гинзбурга

**Ульянова Римма Арташессовна**
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
E-mail: rimmanngk@list.ru,
ORCID: https://orcid.org/0009–0000–1692–0002

**Аннотация.** В настоящей статье анализируются основные принципы педагогической системы выдающегося педагога-музыканта Г. Р. Гинзбурга, обсуждаются определенные им пути развития интонационного мышления будущего пианиста. В исследовании делается акцент на необходимости формирования интонационного мышления, как основного условия становления личности будущего музыканта-исполнителя. Педагогический метод Г. Р. Гинзбурга представляет собой своеобразное и неповторимое явление даже на фоне деятельности всемирно известных музыкантов. Его педагогика впитала в себя и творчески переработала лучшие достижения отечественного и зарубежного фортепианного искусства. Преподавательская деятельность Гинзбурга сочеталась с интенсивной исполнительской, научно-методической, музыкально-публицистической и музыкально-общественной работой. В результате проведенного исследования делается вывод о том, что работа над музыкальным произведением включает процесс интонационного осмысления текста с непременным контролем над двигательным процессом исполнения. В заключение отмечается, что основы профессиональной подготовки музыканта формируются на самых ранних этапах обучения игре на музыкальном инструменте. Огромную роль в становлении и развитии будущего музыканта играют первые преподаватели, они закладывают базу, фундамент, навыки, поэтому так важно, чтобы этот педагог был высококвалифицированным профессионалом.

**Ключевые слова:** фортепианная педагогика, Григорий Гинзбург, педагогическая система, интонационное мышление, фортепианная техника, исполнительская подготовка

**Для цитирования:** Ульянова Р. А. Развитие интонационного мышления в воспитании музыканта: педагогический опыт Г. Р. Гинзбурга // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 65–69. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.011

*Original article*

**Development of intonational thinking in the education of a musician: the pedagogical experience of G. R. Ginzburg**

**Ulyanova Rimma A.**
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: rimmanngk@list.ru,
ORCID: https://orcid.org/0009–0000–1692–0002

**Abstract.** This article analyzes the basic principles of the pedagogical system of the outstanding teacher, musician and pianist G. R. Ginzburg, discusses ways to develop intonational thinking in a future pianist. The study focuses on the need to form intonational thinking as the main condition in the process of forming the personality of a future musician-performer. The pedagogy of G. R. Ginzburg is a peculiar and unique phenomenon, even against the background of the activities of world-famous musicians. His pedagogy absorbed and creatively reworked the best achievements of Russian and foreign piano art. Ginzburg's pedagogical activity was combined with intensive performing, scientific and methodological, musical and journalistic, and musical and social work. As a result of the research, it is concluded that working on a piece of music involves the process of intonational comprehension of the text, as well as the motor process of performance. In conclusion, it is noted that the content of professional musician training includes the basics that are formed at the earliest stages of learning to play a musical instrument. The first teachers play a huge role in the formation and development of a future musician, they lay the foundation, the foundation, and the skills, which is why it is so important that this teacher be highly professional.

**Keywords:** piano pedagogy, teacher, pedagogical system, intonation thinking, piano technique, performance, performance training

**For citation:** Ulyanova R. A. Development of intonational thinking in the education of a musician: the pedagogical experience of G. R. Ginzburg. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 65–69 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.011

В 2026 году исполняется 65 лет со дня смерти выдающегося пианиста и педагога, заслуженного деятеля искусств РСФСР (16 мая 1904, Нижний Новгород — 5 декабря 1961, Москва), лауреата Первого международного конкурса пианистов имени Ф. Шопена (1927), лауреата Сталинской премии (1949) Григория Романовича Гинзбурга. В детские годы Григорий Романович воспитывался и обучался игре на фортепиано в семье знаменитого музыканта и педагога А. Б. Гольденвейзера, впоследствии закончив в его классе Московскую государственную консерваторию и аспирантуру. Блестящий пианист, педагог, музыкально-общественный деятель, он пропагандировал отечественное фортепианное искусство периода его формирования и расцвета не только в России, но и за рубежом. Гинзбург стал первым исполнителем многих произведений советских композиторов, воспитал несколько поколений известных пианистов-исполнителей и педагогов, являющихся профессорами консерваторий и высших школ музыки. Вклад Г. Р. Гинзбурга в развитие отечественного фортепианного искусства и музыкальной педагогики значителен.

Педагогическая деятельность Григория Романовича Гинзбурга охватывает большой период — с 1924 по 1959 годы, сначала в училище

© Ульянова Р. А., 2025

им. А. Н. Скрябина (Москва), а с 1929 г. по 1959 г. в Московской и параллельно с 1951 г. по 1953 г. в Нижегородской консерваториях.

Педагогика Г. Р. Гинзбурга представляет собой оригинальное и неповторимое явление даже на фоне деятельности таких выдающихся музыкантов, как К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, Л. В. Николаев. Педагогическую деятельность Гинзбург сочетал с напряженной исполнительской, научно-методической, музыкально-публицистической и музыкально-общественной работой. В своих педагогических принципах он творчески переработал лучшие достижения отечественного и зарубежного фортепианного искусства.

В одном из писем, написанных незадолго до ухода из жизни Гинзбурга, Гольденвейзер пишет, что Григорий Романович и его ученики являются продолжателями линии Чайковского, Николая Рубинштейна, Танеева, Сафонова, К. Н. Игумнова. В этом письме Александр Борисович, подводя итоги более чем тридцатипятилетнего педагогического труда Гинзбурга, указывает на основные истоки педагогики своего ученика — основные, но далеко не все. Мы считаем необходимым добавить сюда А. И. Зилоти и П. А. Пабста — учителей А. Б. Гольденвейзера, и самого Гольденвейзера. Таким образом, линия идет также от Ф. Листа и Т. Лешетицкого [1].

Наконец, говоря об истоках педагогики Гинзбурга, нельзя не упомянуть о тех представителях западноевропейского пианизма, которые оказали заметное влияние на Гинзбурга-исполнителя, поскольку в его творчестве эти два основных вида деятельности — исполнительство и педагогика — находились в теснейшей взаимосвязи и взаимозависимости. Назовем имена всемирно известных музыкантов Э. Петри, А. Шнабеля и в особенности Ф. Бузони, технические и аппликатурные принципы которого были несомненно использованы Г. Р. Гинзбургом [2].

Педагогические принципы Гинзбурга масштабны и разнообразны, однако в рамках настоящей статьи не представляется возможным подробно осветить все аспекты его педагогического труда, остановимся лишь на некоторых из них.

Постоянное и самое пристальное внимание Гинзбург уделял проблеме фортепианного звука, его бесконечному богатству и многообразию. Вопросам звукоизвлечения было посвящено большое количество времени в процессе работы с учениками, что безусловно является одной из основ его педагогики.

Здесь, на наш взгляд, необходимо напомнить об известной теории Б. Асафьева, которая сложилась в 30–40 годы прошлого столетия. Как известно, суть теории — утверждение, что «музыка — искусство интонируемого смысла», то есть интонация — основная форма «проявления мысли» в музыке. Гинзбург также придавал огромное значение воспитанию культуры интонирования у обучающихся, причём не только в кантилене, но и в работе над всеми видами техники, включая гаммы и технические этюды, что, по его мнению, являлось основным условием истинного постижения замысла композитора. «Недооценка интонационного осмысления музыкального текста при работе над совершенствованием технического мастерства приводит к невозможности раскрытия истинного содержание музыки», — говорил он [3].

В работе со студентами, как и в своем исполнительском творчестве (достаточно вспомнить хотя бы его исполнение Фантазии Ф. Листа на темы из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро»), он неизменно «оркестровал» фортепианный материал, добиваясь от учеников удивительных звуковых результатов [4].

Характерно, что в личной нотной библиотеке пианиста сохранилось немало фортепианных произведений с обозначениями различных оркестровых инструментов, как бы исполняющих те или иные эпизоды. Не случайно и его увлеченность настоящей оркестровкой произведений для фортепиано; так, в семейном архиве Григория Романовича имеется рукопись оркестровки первой части Большой фортепианной сонаты Чайковского.

Будучи убежденным сторонником психотехнического направления в искусстве фортепианной игры, находясь под влиянием прогрессивных идей представителей психотехнической школы и, в частности, Ф. Бузони, Григорий Романович рассматривал проблемы интерпретации музыкального произведения и его технического воплощения в контексте единого целого.

В архиве Московской консерватории сохранилась стенограмма конференции, организованной фортепианным факультетом в декабре 1953 г. и посвященной проблемам воспитания пианиста-исполнителя [5]. В дискуссии о путях и методах развития исполнительского мастерства и совершенствования техники пианиста приняли участие следующие выдающиеся профессора фортепианного факультета Московской консерватории: А. А. Николаев, Г. Р. Гинзбург, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, В. В. Нечаев, М. С. Неменова-Лунц, И. С. Рабинович. В своем выступлении Гинзбург осветил ключевые принципы своей педагогической системы. Если попытаться выявить самую общую направленность педагогического процесса Григория Романовича, то можно утверждать, что это было движение от общего к частному [6, с. 7].

Прежде всего профессор добивался четкого и ясного представления архитектоники произведения, справедливо считая, что именно это открывает путь к постижению содержания, к раскрытию художественного образа. «Необходимо, — говорил

Григорий Романович, — сначала охватить весь каркас произведения, как бы поглядеть на него с высоты, а затем уже переходить к деталям. Не надо забывать, что без понимания структуры и архитектоники не понять содержания, именно форма в музыке часто ключ к содержанию» [4, с. 108]. Гинзбург и сам обладал удивительным чувством формы, его исполнение всегда отличала предельная ясность макро- и микроструктур, диалектическое единство целого и частей. Поэтому и в работе со студентами профессор всегда требовал ясно очерченных фраз и мотивов, определенности смысловых граней, логики музыкальной речи.

Правильная артикуляция и верное интонирование он считал основой художественного исполнения, основой «естественного дыхания» в музыке. Затронув в своем выступлении проблему упражнений и их место в структуре занятий пианиста, Гинзбург прежде всего ставит вопрос: «Что такое упражнения?». Отвечая на него, он переходит непосредственно к изложению сущности своей методики: «Когда в произведении не выходит какое-нибудь место, то передо мной стоит задача придумать такое упражнение, проиграв которое, это место у меня бы получилось. А что такое — не выходит? Не выходит — это значит, что я делаю что-то неправильно, и прежде всего — я неправильно мыслю. Я должен понять, что именно не выходит и понять — почему не выходит. Когда я научился это понимать, когда я нашел и то, и другое, то оказалось, что у меня выходит. Мы с детства и сами привыкли думать и приучаем думать наших учеников, — продолжал Гинзбург, — что есть вещи трудные и есть вещи легкие, что есть какие-то трудности, которые надо обязательно преодолевать. А с моей точки зрения, есть глупости, а трудностей нет» [7, с. 8].

Выступление Гинзбурга было прослушано аудиторией с огромным интересом, и большинство участников дискуссии выразили свое согласие с его основными положениями. Особенно горячо Гинзбурга поддержали С. Е. Фейнберг и Г. Г. Нейгауз, который сразу же заявил: «Я слушал Григория Романовича, и я подписываюсь под каждой его фразой, хотя я, к сожалению, не такой хороший пианист, как Григорий Романович» [7, с. 8]. Эти слова одного из выдающихся представителей отечественного фортепианного искусства со всей убедительностью свидетельствуют о замечательных достижениях Гинзбурга в области музыкальной педагогики и исполнительства.

По воспоминаниям учеников, большой интерес в классе Гинзбурга вызывала тщательная работа над виртуозными пьесами. Будучи признанным виртуозом в самом высоком смысле этого понятия, он уделял большое внимание двигательной технике и проблемам аппликатуры [8]. И в этой области он находил принципиально новые, нестандартные способы преодоления технически сложных задач. Придавая огромное значение выбору аппликатуры, Гинзбург непрерывно искал смелые, оригинальные, даже новаторские решения, порой существенно отличающиеся от аппликатурных принципов его коллег-пианистов. Он ставил задачу *снятие* трудностей благодаря всестороннему обдумыванию и анализу. «Каждое сложное место нужно тщательно обдумать, понять, осмыслить. “Темные пятна” бывают в произведениях только тогда, когда они есть в голове» [7, с. 8].

На уроках Гинзбург часто вспоминал требование великого Ф. Листа касающееся развития фортепианной техники «упражняться не бессознательно, а чрезвычайно внимательно и осмысленно» [9, с. 41]. Осмысленная работа над интонационной выразительностью музыкального материала в инструктивных этюдах, к примеру Черни, Крамера, Мошковского превращает их в прекрасные мелодичные пьесы, помогая в дальнейшем постичь высокохудожественные шедевры (этюды Листа, Шопена, Рахманинова и др.). «Мелодия помогает определить естественную расчлененность музыки, — пишет Б. Асафьев, — о которой ученик часто забывает, «глотая» музыку «обобщенно громадными комплексами, минуя интонационные подробности» [10, с. 39].

Расчлененность разговорной речи, с которой сравнивают музыку, вполне естественна, в отличие от музыкальной речи, которую труднее дифференцировать на дискретные структуры. Осмысленное прочтение текста — основа будущей виртуозности. Умение выстроить музыкальную ткань, объединить звуки в интонационные микроструктуры, понять их взаимодействие — основа прочной технической базы пианиста [11]. Безусловно, трезвый расчет не должен вытеснять исполнительскую интуицию и воображение, играющие большую роль в музыке. Тем не менее, даже романтик Лист «очень охотно прибегал к рациональному методу, играя не столько по наитию, сколько глубоко осмысливая весь процесс исполнительского творчества» [11, с. 52].

Бесспорный интерес представляет методика гинзбурговского показа музыкального произведения, над которым происходит работа с учеником в классе. В своем исполнении изучаемой учеником пьесы профессор никогда не преподносил одно и то же в неизменном исполнительском плане, постоянно подчеркивая не просто желательность, а настоятельную необходимость многовариантности исполнения одного и того же музыкального произведения. Будучи принципиальным противником каких бы то ни было штампов и стандартов, он вносил в каждый свой показ свежую творческую «струю», новые элементы, порой существен-

но отличавшие интерпретацию от традиционной. Профессор постоянно демонстрировал ученикам не только возможность, но и желательность различных вариантов интерпретаций произведения или отдельных его фрагментов, широко используя принцип аналогий, сопоставлений и противопоставлений. Работая со студентом над одним произведением, он показывал соответствующие места из других сочинений, создавая тем самым благоприятные условия для широких обобщений [1].

Он прекрасно понимал, что несмотря на очевидные и неоспоримые достижения отечественного пианизма, в системе подготовки музыкантов-исполнителей существуют серьезные недостатки, что методика фортепианного обучения требует дальнейшего развития и совершенствования, что в педагогике еще слишком сильны элементы догматизма и авторитарности, часто подменяющие живое творческое начало.

Работа над музыкальным произведением с позиции интонационного осмысления текста невозможна без одновременного осознания двигательного процесса исполнения. Глубокое проникновение в замысел композитора, понимание его стиля, постижение архитектоники каждого конкретного произведения при прочтении нотного материала должно соответствовать точным, рациональным движениям пианистического аппарата. Бесспорно, работа над интонационным осмыслением отдельных фрагментов музыкального текста не может и не должна разрушать представления о целом. Необходимо помнить о той сверхзадаче, которой будут подчиняться все детали единого замысла композитора, не забывая о ней и на этапах работы. Все выше сказанное подтверждает вывод о том, что гинзбурговская педагогическая школа, так же, как и его исполнительский стиль — это мудрая соразмерность, органический синтез двух противоположных начал: классического и романтического [2].

Представляется необходимым подчеркнуть, что профессиональная подготовка музыканта формируется на основе развития и становления самых начальных навыков игры на музыкальном инструменте. Огромную роль в становлении и развитии будущего музыканта играют первые преподаватели, они закладывают базу, фундамент, поэтому так важно, чтобы этот педагог был высокопрофессиональным.

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Список источников**

1. *Ульянова Р. А.* Поэт фортепиано. Н. Новгород: ННГК, 2007. 141 с.
2. *Ульянова Р. А.* Гармония разумной соразмерности (Григорий Романович Гинзбург) // Имена музыкальной эпохи: к 60-летию Нижегородской консерватории. Н. Новгород: ННГК, 2007. С. 74–90.
3. *Ульянова Р. А.* К 60-летию основания Всероссийского творческого объединения педагогов-музыкантов при ЦДРИ (некоторые аспекты традиций и новаторства) // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Новгород, 10–14 октября 2014 года. Н. Новгород: ННГК, 2015. С. 164–171.
4. *Галустян Р. А.* Г. Р. Гинзбург — педагог // Григорий Гинзбург. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Советский композитор, 1984. С. 102–113.
5. *Ульянова Р. А.*, *Сизова О. А.* Основные тенденции современной фортепианной педагогики: проблемы и перспективы // Проблемы современного педагогического образования. 2019. № 65–3. С. 252–255
6. Стенограмма теоретической конференции фортепианного факультета МГК 26 марта 1952 г. // РГАЛИ, фонд Центрального Дома работников искусств (ЦДРИ) № 658, опись 18, ед. хр. 709.
7. *Галустян Р. А.* Советы мастера // Музыкальная жизнь. 1984. № 10. С. 8.
8. *Ульянова Р. А.* Г. Р. Гинзбург и его роль в развитии детского музыкального образования // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 4 (34). С. 44–51.
9. *Буасье А.* Уроки Листа / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Н. П. Корыхаловой. СПб.: Композитор, 2013. 73 с.
10. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
11. *Малинковская А. В.* Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки: учеб. пособие для вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2017. 191 с.

**Информация об авторе**

*Ульянова Р. А.* — кандидат искусствоведения, проректор по учебной работе работе, заведующая кафедрой фортепиано, профессор

**References**

1. Ulyanova, R. A. (2007), *Poet fortepiano* [The Poet of the Piano], Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Ulyanova, R. A. (2007), “Harmony of Reasonable Proportionality (Grigory Romanovich Ginzburg)”, *Imena muzykalnoi epokhi: K 60-letiiu Nizhegorodskoi konservatorii* [Names of the Musical Era: On the 60th Anniversary of the Nizhny Novgorod Conservatory], Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 74–90.
3. Ulyanova, R. A. (2014), “On the 60th Anniversary of the Founding of the All-Russian Creative Association of Music Teachers at the Central House of Artists (Some Aspects of Traditions and Innovations)”, *Sovremennaia muzykalnaia pedagogika: dialog traditcii i shkol: sbornik trudov Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentcii, Nizhnii Novgorod, 10–14 oktiabria 2014 goda* [Contemporary Music Pedagogy: Dialogue of Traditions and Schools: Collection of Papers of the All-Russian Scientific and Practical Conference, Nizhny

Novgorod, October 10–14, 2014], Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 164–171.
4. Galustyan, R. A. (1984), "G. R. Ginzburg — teacher", *Grigorii Ginzburg. Stati. Vospominaniia. Materialy* [Grigory Ginzburg. Articles. Memories. Materials], Soviet Composer, Moscow, USSR, pp. 102–113.
5. Ulyanova, R. A., and Sizova, O. A. (2019), "Main trends in modern piano pedagogy: problems and prospects", *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniia* [Problems of modern pedagogical education], vol. 65–3, pp. 252–255.
6. "Transcript of the theoretical conference of the piano department of the Moscow State Conservatory on March 26, 1952", *fond Tcentralnogo Doma rabotnikov iskusstv* [Central House of Arts Workers Foundation] (no. 658), inventory 18, unit. hr. 709, The Russian State Archive of Literature and Art, Saint-Petersburg, Russia.
7. Galustyan, R. A. (1984), "Advice from the master", *Muzykalnaia zhizn* [Musical life], vol. 10, p. 8.
8. Ulyanova, R. A. (2014), "G. R. Ginzburg and his role in the development of children's music education", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniia* [Actual problems of high musical education], vol. 4 (34), pp. 44–51.
9. Boissier, A., Korykhalova, N. P. (ed.) (2013), *Uroki Lista* [Liszt's Lessons], Kompozitor, Saint-Petersburg, Russia.
10. Asafiev, B. (1971), *Muzykalnaia forma kak protcess* [Musical form as a process], Muzyka, Leningrad, USSR.
11. Malinkovskaya, A. V. (2017), *Fortepianno-ispolnitelskoe intonirovanie. Istoricheskie ocherki: ucheb. posobie dlia vuzov* [Piano performance intonation. Historical essays: a teaching aid for universities], Yurait, Moscow, Russia.

**Information about the author**

*Ulyanova R. A.* — Candidate of Art History, Vice-Rector for Academic Affairs, Head of the Piano Department, Professor

Научная статья
УДК 784.4
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.012

# Собачья дудка и роговая капелла. Параллели. Судьбы

**Харлов Андрей Владимирович**[1],
**Сыров Валерий Николаевич**[2]
[1,2] Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
[1] E-mail: artandy79@yandex.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0009–0007–4816–7239
[2] E-mail: valerysyrov@gmail.com,
[2] ORCID: https://orcid.org/0000–0002–3673–1556

**Аннотация.** На основе экспедиционных материалов в статье рассматривается вопрос о разных видах традиционных пастушьих (охотничьих) аэрофонов, конструктивные особенности которых позволяют говорить о их близком родстве с инструментами «роговых оркестров». Выявляются первично-типологические признаки традиционного инструментария, отмечается полифункциональность пастушьего рожка, объединяющая ритуально-заклинательный и коммуникативный сценарии и монофункциональность «собачьей дудки». Подтверждается возможность совместной игры рожечников, не как второстепенное инструментальное сопровождение «вокальных номеров» праздничного действа, а как самодостаточное явление. Рассматриваются традиционные пастушьи ансамбли как явление, формирующее предпосылки возникновения «роговых оркестров, подчеркивается конструктивная близость инструментария. Приводятся сведения о деревенской методике обучения пастушьему ремеслу, способах изготовления из подручных материалов (в том числе современных). Отмечается эволюционный аспект в конструкции традиционных аэрофонов — замена деревянного мундштука на медный (латунный) пищик, рассматриваются особенности наигрышей.

**Ключевые слова:** фольклор, роговой оркестр, собачья дудка, сигнальные аэрофоны, традиционная культура

**Для цитирования:** Харлов А. В., Сыров В. Н. Собачья дудка и роговая капелла. Параллели. Судьбы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 70–75. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.012

*Original article*

**Dog pipe and horn chapel. Parallels. The Fates**

**Kharlov Andrey V.**[1], **Syrov Valery N.**[2]
[1,2] Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia
[1] E-mail: artandy79@yandex.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0009–0007–4816–7239
[2] E-mail: valerysyrov@gmail.com,
[2] ORCID: https://orcid.org/0000–0002–3673–1556

**Abstract.** Based on the expedition materials, the article examines the issue of different types of traditional shepherd (hunting) aerophones, the design features of which allow us to speak about their close relationship with the instruments of "horn orchestras". The primary typological features of the traditional instruments are revealed, the multifunctional nature of the shepherd's horn is noted, combining ritual-incantation and communicative scenarios and the monofunctionality of the "dog pipe". The possibility of horn players playing together is confirmed, not as a secondary instrumental accompaniment to the "vocal numbers" of the festive event, but as a self-sufficient phenomenon. Traditional shepherd ensembles are considered as a phenomenon that forms the prerequisites for the emergence of horn orchestras, and the constructive proximity of the instruments is emphasized. Information is provided on the village method of teaching shepherding craft, methods of manufacturing from improvised materials (including modern ones). An evolutionary aspect in the design of traditional aerophones is noted — the replacement of a wooden mouthpiece with a copper (brass) squeaker, and the features of the games are considered.

**Keywords:** folklore, horn orchestra, dog pipe, signal aerophones, traditional culture

**For citation:** Kharlov A.V., Syrov V. N. Dog pipe and horn chapel. Parallels. The Fates. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 70–75 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.012

В середине XVIII века в России появляется новый вид академического музицирования, с которым «никакая другая музыка не может сравниться по помпезности и приятности звука». Это изобретение богемца Яна Штеллина, названное впоследствии «роговой музыкой», воспринималось современниками не иначе как «уникальное явление русской музыкальной культуры [1, с. 99].

Получив позднéе название «роговой оркестр» («роговая капелла») подобные ансамбли, первоначально возникнув как забава, прихоть столичной знати, распространились в провинции и в течение нескольких десятилетий эволюционировали в крупные академические оркестры, способные исполнять «оперные увертюры, фрагменты из опер и симфоний, народные песни, гимны, танцы» [2].

До этого традиционные сигнальные инструменты — пастушьи и охотничьи — не рассматривались как способные к воспроизведению классического оркестрового репертуара в силу конструктивной ограниченности. Не имеющие пальцевых отверстий эти сигнальные аэрофоны не были рассчитаны даже на предельно узкий амбитус наигрышей и издавали один звук. Таким образом, академическое музицирование на таких инструментах не представлялось возможным и для воспроизведения простейшей интонационной формулы требовалось несколько оркестрантов.

Росло количество музыкантов в подобных ансамблях. Так, в 1801 году роговой оркестр при дворе Александра I включал более 300 музыкантов [3]. Однако исследователи отмечают и «этический аспект»

© Харлов А. В., Сыров В. Н., 2025

происходящего: «удовольствие и одобрение гасли по мере того, как мы осознавали <…> сколько же труда было вложено в то, чтобы, возможно, и первоклассный русский роговой хор зазвучал так, как звучит второразрядная банда духовых в обычном оркестре» [4, с. 53]. Выдувая в течение нескольких лет единственную ноту, музыканты не имели возможность развития и быстро «выгорали», что отражалось на качестве исполняемых композиций.

Говоря об особенностях рогового инструментария, С. К. Лащенко приводит сведения о гастролирующем в Британии и Шотландии коллективе, содержащиеся в местной прессе: «из Москвы в Британию приехал коллектив из 25 человек, игравших более чем на 55 рогах. «Самый большой из них, –имеет восемь футов в длину и девять дюймов в диаметре с наибольшей стороны. Его основным звуком является нижнее “ля”. Самый высокий инструмент, берущий “ми”, имеет диаметр около 2,5 дюймов. Несколько рогов, но не все, имеют ключи для перестройки на один или два полутона» [4, с. 52]. К сожалению, век «роговой капеллы» был недолгим. Последнее выступление «механических музыкантов» состоялось в 1915 году на сцене Санкт-Петербургской филармонии [1] (*Рис. 1*).

Рис. 1. Оркестр русских рожечников.
Иллюстрация к статье К. Блаза, опубликованной в журнале Musée des familles 183 [4, с. 59]
Ill. 1. Orchestra of Russian horn players.
Illustration to an article by C. Blase,
published in the journal Musée des familles 183 [4, c. 59]

Указывая на «родословную» инструментов рогового оркестра, исследователи, как правило, не приводят данные о конструктивных особенностях, типологии и исполнительских возможностях традиционного инструментария, послужившего их прототипом. Это и стало для авторов статьи побудительным мотивом к исследованию данной темы. Для этого мы обратились к результатам экспедиций ННГК 2019–2025 гг. по поиску пастушьих и охотничьих аэрофонов, продолжающих свое бытование на узколокальной территории отдельных районов Нижегородской области.

Пастушеский инструментарий можно отнести к древнейшим аэрофонам, что подтверждается «результатами археологических исследований неолитических стоянок (II тыс. до н.э.)» [5, с. 11].

Рассматривая звуковые орудия охотника, применяемые в качестве средства коммуникации, можно выделить две группы устройств, определяемых как *имитационно-подражательные* и непосредственно *сигнальные*. К первой относятся *манки,* служащие средством звуковой приманки: они имитируют голоса птицы или зверя, что позволяло охотнику беспрепятственно приближаться. Важным музыкальным компонентом таких «инструментов» является тембр и характерные интонационные формулы в узком диапазоне, формирующие «птичий (звериный) язык», понимаемый обеими сторонами коммуникационного сценария. Однако эстетическая функция, предусматривающая ансамблевое музицирование на таких устройствах, не является основной. Звук *манки* — это особый язык, на котором человек пытается разговаривать с животным миром, используя навыки имитации голосов в результате многовекового общения, находясь внутри «природного социума». Но музыкальным инструментом это устройство считать нельзя, так как импровизационное начало (воспринимаемое как *темброво-импровизационное*), как и минимальное интонационное развитие, скорее всего можно отнести к раннефольклорным типам «допесенного» природного звукоизвлечения, в котором подражательная функция звукового строительства была доминирующей над первичными интонационными формулами. Формирования данных формул как в древности, так и в настоящее время не произошло, поэтому *манки* не смогли стать прототипом духового музыкального инструментария, общепринятого в роговых капеллах.

В Нижегородской области манки не были обязательным атрибутом охотников, поскольку многие из них умели подражать голосам птиц и зверей с помощью особой трансформации собственного голоса, используемой ими при формировании бытовых и обрядовых криков. Ко второй группе мы относим *сигнальные* аэрофоны, в которых отсутствует подражательно-имитационная функция звукового формирования и доминирует (хотя и в узком амбитусе) *интонационная формульность*, позволяющая выдувать интонационно осознанные сопряжения находящихся рядом тонов — основного и побочного [6].

Как инструмент общения пастушьи рожки могли быть полифункциональными, то есть объединяющими ритуально-заклинательную и коммуникативную функцию. Сигнальная специфика таких аэрофонов, их сильный пробивной звук, нашли применение и в профессиональной деятельности пастухов, и в моменты праздничных гуляний[1]. Возможность ансамблевой игры на традиционных аэрофонах рассматривалась как исключительное явление, но тем не менее подтверждалась. Так, в справочной литера-

туре начала XX века, касающейся народной музыки, отмечалось доминирование «области вокальной» и «второстепенное сопровождающее значение инструментальной», а совокупная игра на «нескольких различных или однородных музыкальных инструментах» представлялась исключением. Сюда же можно причислить «совместную игру рожечников (игроков на рожках), что впрочем составляет явление позднейшее» [7, с. 488]. Таким образом, подтверждалось как существование ситуативных пастушьих ансамблей, так и предпосылки возникновения впоследствии «рожечных капелл», инструментарий которых конструктивно был близок к традиционным аэрофонам.

Рассмотрим их подробнее.

Становление деревенского музыканта предусматривало несколько этапов приобщения к пастушьему ремеслу.

Так, с детства мальчики делали простейшие дудочки из одуванчиков, тростника, веток кустарников и деревьев с мягкой сердцевиной (бузина, крушина, ольха). Выдувая простейшую комбинацию интонационных формул, закрепленных в памяти исполнителя «неким словесным рядом, иногда асемантическим (бессмысленным), начинающие исполнители облекали их в форму примитивной ритмической организации, близкой плясовым наигрышам с четкой метрической упорядоченностью [5, с. 13]. При этом каждый такой наигрыш не мог быть сведен к некоей жесткой однообразной интонационно-ритмической схеме. Как указывает Виноградов, самостоятельное «обучение» сводилось к акустическому принципу «распознавания услышанного — сопоставления и сличения смыслов, где *знакомое* соседствует с *вновь узнаваемым* [8, с. 181]. Дети постепенно осваивали не только примитивные травяные дудочки, но пытались освоить и другой важный предмет пастушьей профессии — кнут.

— Маленькие были, а уж кнутики делали себе. Бегали с ними, щелкали[1].

Современная типология традиционных сигнальных инструментов выводит за рамки общепринятого инструментария, то есть рассматриваемого этномузыкологами с позиции возможного применения в академической практике, ряд бытовых звучащих приспособлений в крестьянском хозяйстве, имеющих двойное назначение. Так коса, пила, печная заслонка, жестяное ведро, то есть предметы, повседневно используемые в быту, с позиции этнофора могут считаться музыкальными инструментами в определенных ситуациях, исходя из возможности получать посредством удара яркий, слышимый далеко за пределами локуса их применения, звук. Классификация Хорнбобеля-Закса[2], могла бы отнести подобные предметы к идиофонам, то есть самозвучащим инструментам.

Такая же участь постигла и однозвучные пастушьи (охотничьи) аэрофоны, конструктивно не имеющие возможности мелодического разнообразия, а, следовательно, не вызывающие интерес у академических музыкантов и не входящие в привычную классификацию народных инструментов. У них есть основной тон, обычно возникающий при подаче воздушной струи средней силы. Однако, народные исполнители давно научились обходить это конструктивное ограничение и извлекать из них несколько звуков в узком амбитусе (чаще всего в терцовом и квартовом), создавая мелодические формулы. Различаемые звуки формируются в таком случае либо в результате передувания, либо недодувания. Внутреннюю часть инструмента часто смачивали водой. Таким образом, возникающие побочные тона способствуют разнообразию мелодической линии посредством изменения силы воздушного воздействия на инструмент.

Пастуший (охотничий) инструментарий имеет свои особенности. Так, например, жалейка, владимирский рожок могут рассматриваться исследователями как инструменты, способные извлекать несколько звуков (обычно в пределах октавы), а, следовательно, как пригодные для ансамблевого музицирования. Но они не могут считаться прототипами аэрофонов, используемых в «роговых капеллах» ввиду конструктивных особенностей последних — возможность извлечения только одного звука и отсутствие пальцевых отверстий. Единственный инструмент, конструктивно и визуально схожий с роговыми — жестяной пастуший и охотничий рожки. Рассмотрим подробно оба аэрофона с позиции народного исполнителя. Приведем фрагмент диалога деревенского музыканта и фольклориста-исследователя[3].

— Пастухи играли на рожках?

— А как же! Рожок — специальный инструмент. У каждого пастуха были свои мелодии. Они, конечно, разные. У одного была дудка типа флейты с коровьим рогом на конце, так у него другие мелодии были. Мелодия нужна только для выгона скота. К ней привыкают. Вот корова потерялась где-то, просигналишь — она выходит на дудку. Скотина знает дудку. Она обязательно выйдет на нее, если потерялась там где-то. Потрубил — стадо идет домой. Дудка если она одним голосом поет. Сама дудка играет, ну языком, как-то воздухом. Языком играешь как-то.

— Пастухи сами его делали?

— Ясное дело! Рожок был всегда металлический должен быть, он громче играет.

— Корпус из самовара. Бывает клепаный, а то паяли. Вставляется медная трубка, пополам разрезается, диаметром 6–8 мм. Конец загибается и пропаивается. Получается как лодочкой — наполовину разрезанный и конец загнутый. На нее пищик при-

матываешь. Пищик, так оно и называется — пищик. Делается из латунной фольги (0,1–0,2 мм). Вырезаешь из нее пластиночку. Ее приматываешь (нитками, капроном). Все это вставляешь в патрон.

В Нижегородской области встречается пастуший рожок 3-х видов: мундштучный, капсульный и шпульный[4]. Первый предполагает крепление к жестяному корпусу деревянного мундштука[5]. Конструкция капсульного закрывает латунный (медный) пищик старым металлическим охотничьим патроном. Шпульный (на резинке) вместо пищика использует «шпульку» из-под ниток. С двух сторон она подрезается и на нее натягивается резинка (от медицинской перчатки, либо от воздушного шарика) и приподнимается от центрального отверстия двумя спичками. Есть информация об изготовлении самодельного шпульного рожка из пионерского горна, у которого отсутствовал вставной деревянно-резиновый пищик [9, с. 104].

Охотничьи рожки, наряду с пастушьим сигнальным инструментарием, часто встречались в Вачском районе. Имея схожие первичные конструктивно-типологические признаки, а, следовательно, и возможность однотипного «интонационного строительства», они различались по конечному объекту коммуникативного сценария, что могло отражаться в народной терминологии. Так, охотничий рожок был *монофункционален* и предназначался для передачи особых сигналов *собакам*, что и определило его местное название — *собачья дудка* (*Рис. 2*):

Рис. 2. Собачья дудка (Вачский район)
Ill. 2. The dog's pipe (Vacha district)

Пастуший наигрыш был *полифункциональным* и мог предназначаться как для местного населения (то есть быть утренним либо вечерним сигналом к выгону скота либо встрече его с пастбища), так и для домашних животных, которые в случае опасности реагировали на звук рожка. Пастуший аэрофон мог служить профессиональным «языком» для общения пастухов, а также выполнять эстетические функции аккомпанирующего инструмента во время сельских праздников. Если в профессиональной деятельности пастуха наступал вынужденный перерыв, он мог заняться охотничьим промыслом. В таком случае пастуший рожок выполнял функции *собачьей дудки*, так как конструктивно он был ей аналогичен.

Следует отметить важный эволюционный аспект в развитии как пастушьего, так и охотничьего инструментария — замену деревянного мундштука на медный (латунный) пищик. Это сделало процесс звукоизвлечения более комфортным и не требовало специальной подготовки, обязательной для музицирования на духовом мундштучно-амбушюрном инструменте. Хотя некоторые пастухи Кулебакского района до 2010-х годов продолжали играть «по старинке», используя мундштук:

— Звук-то более мягкий, теплый!

Конструктивные изменения пастушьих аэрофонов, связанные с использованием современных материалов, в разных районах области имели свои отличия. Так, в селе Гремячево Кулебакского района местный пастух изготовил для участников экспедиции рожок, медный пищик которого вставлялся в пластиковую основу от одноразового бритвенного станка. В качестве металлического капсуля был использован кусок эластичного водопроводного шланга. При этом жестяной конус отсутствовал, а функцию резонатора выполнял коровий рог (*Рис. 3*):

Рис. 3. Пастуший рог (с. Гремячево, Выксунского района)
Ill. 3. Shepherd's horn (Gremyachevo village, Vyksa district)

В селе Семилово Выксунского района в 90-е годы пастух играл на рожке, сделанном из пластиковой бутылки.

Конструкция *собачей дудки* была более консервативна. Из новшеств прижилась только замена мундштука на медный (латунный) пищик[6]. Следует отметить и более аккуратную пайку жестяного резонатора.

В народной терминологии *дудкой* могли называть любой музыкальный инструмент. В этом не было ничего уничижительного. Напротив, только качественно сделанный аэрофон с использованием принятых в данной местности конструктивных особенностей мог так именоваться. Неудачные, плохо звучащие инструменты воспринимались как «игрушки» и разбирались, а пищики из латунной фольги, жестяная колодка для их закрепления, как наиболее ценные элементы конструкции, вынимались и переносились в другой корпус.

Также ничего ругательного в термине «собачий» не было. Хороший «гончар» (от слова «гончая» соба-

ка) был незаменимым помощником хозяина. Сигналы на собачьей дудке предназначались именно для собаки. Она их понимала и выполняла все команды охотника. Этот инструмент делали по-особому: старательно паяли медный корпус рожка, аккуратно вырезали пищик. Считалось, что красивый, хорошо звучащий инструмент принесет хозяину удачу[7].

*Собачья дудка* намного пережила родственный инструментарий рогового оркестра[8] и до сегодняшнего дня продолжает быть функционально востребована на локальных территориях. Переход из мундштучного подвида инструмента в пищиковый был единственной конструктивной трансформацией, определяющей характер звучания и упрощающей принцип звукоизвлечения. Подобные конструктивные изменения прижились и в современном охотничьем музыкальном инструментарии. Существует множество интернет-ресурсов, где предлагается современный прототип *собачьей дудки*.

Таким образом, конструктивные особенности мундштучного варианта охотничьего аэрофона позволяют сделать вывод о *собачьей дудке* как прототипе инструментов «роговой капеллы», явившемся ярким, но, к сожалению, кратковременным событием в русской музыкальной академической традиции. А пищиковые охотничьи (пастушьи) аэрофоны продолжают существовать на локальных территориях и сегодня.

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Примечания**

[1] Однако так было не везде: в ряде сел Вачского района на праздники «дудку» с собой не брали. По результатам экспедиции ННГК им. М. И. Глинки 2025 г., Уткин Е. В. (1061 г.р.), с. Яковцево, Вачского р-на.

[2] Авторам более близка классификация традиционного инструментария М. И. Имханицкого [10, с. 92–96].

[3] В статье приводятся фрагменты личной беседы с потомственным пастухом Уткиным Е. В. (с. Яковцево Вачского района Нижегородской области. Экспедиция ННГК 2025 г.). Диалоги А. В. Харлова с другими пастухами и описание конструкции аэрофонов в иных населенных пунктах Кулебакского и Тоншаевского районов опубликованы ранее [11].

[4] О капсульном и шпульном пишет О. В. Гордиенко.

[5] Такая конструкция встречалась, по рассказам пастухов в старых деревянных трубах.

[6] Современные охотничьи атрибуты, активно продающиеся в интернет-магазинах, включают пищиковые рожки как более простой для освоения инструмент. Классические мундштучные аэрофоны («валторны») продаются на сайтах коллекционеров.

[7] В Кулебакском районе пастухи не так тщательно следили за внешним видом инструмента. Звучанию его придавалось большее внимание.

[8] В 2002 году в Санкт-Петербурге С. Н. Песчанским была предпринята единичная попытка воссоздания рогового оркестра из 13 музыкантов «Русская роговая капелла» [1, с. 101].

**Список источников**

1. *Смолина М. П.* История роговой музыки в России // Вестник научных конференций. 2019. № 2–2(42). С. 99–101.
2. *Кузнецова К. С.* Духовная и народная музыка в репертуаре роговых оркестров // Формирование и развитие исторического типа русской цивилизации: к 700-летию преподобного Сергия Радонежского: материалы X Международных научно-образовательных Знаменских чтений (компакт-диск). Курск: Курский гос. ун-т, 2014.
3. Роговой оркестр. URL: https://old.bigenc.ru/music/text/3512090 (дата обращения: 12.12.2022).
4. *Лащенко С. К.* Директор императорских театров А. М. Гедеонов: московские истоки Санкт-Петербургской театрально-административной карьеры (продолжение) Неизвестный «роговой проект» и его судьба // Искусство музыки: теория и история. 2016. № 15. С. 23–70.
5. *Бурханова Н. А.* Инструменты охотничьей и пастушеской практики // Наукосфера. 2022. № 3–2. С. 11–14.
6. *Харлов А. В.* Бытовые традиционные внеобрядовые выкрики. Взгляд нижегородского фольклориста // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 1(72). С. 78–87.
7. Большая Энциклопедия: Т. 13. Санкт-Петербург: Тип. Товарищества «Просвещение». 1903. 794 с.
8. *Виноградов В. В.* Рожок пастуха: мифология и звук (по материалам Северо-Запада России) // Прошлое в настоящем: записки этнографа / ред.-сост., вступ. статья, коммент. Е. В. Хаздан; науч. ред. А. Ф. Некрылова. Санкт-Петербург: Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2020. С. 181–196.
9. *Гордиенко О. В.* Пастушеский рожок в Ковровском районе Владимирской области // Вопросы этномузыкознания. 2016. № 1(14). С. 104–129.
10. *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ., изд. 2, переработанное и дополненное. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. 640 с.
11. *Харлов А. В.* К вопросу бытования традиционных па-

стушьих музыкальных инструментов в Нижегородской области // Музыкальное образование и наука. 2019. № 1 (10). С. 28–31.

**Информация об авторе**

*Харлов А. В.* — доктор искусствоведения, заведующий кафедрой теории музыки, доцент

*Сыров В. Н.* — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, научный сотрудник кафедры теории музыки

**Вклад авторов**

Харлов А. В. — разработка концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Сыров В. Н. — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**References**

1. Smolina, M. P. (2019), “History of Horn Music in Russia”, *Vestnik nauchnykh konferentcii* [Bulletin of Scientific Conferences], vol. 2–2 (42), pp. 99–101.
2. Kuznetsova, K. S. (2014), “Sacred and folk music in the repertoire of horn orchestras”, *Formirovanie i razvitie istoricheskogo tipa russkoi tcivilizatcii: k 700-letiiu prepodobnogo Sergiia Radonezhskogo: materialy X Mezhdunarodnykh nauchno-obrazovatelnykh Znamenskikh chtenii* [Formation and development of the historical type of Russian civilization: to the 700th anniversary of St. Sergius of Radonezh: materials of the X International scientific and educational Znamensky readings], CD, Kursk State University, Kursk, Russia.
3. Old.bigenc (2017), “Horn Orchestra”, available at: https://old.bigenc.ru/music/text/3512090 (accessed 12 August 2025).
4. Lashchenko, S. K. (2016), “Director of the imperial theaters A. M. Gedeonov: Moscow origins of the St. Petersburg theatrical and administrative career (continued) Unknown “horn project” and its fate”, *Iskusstvo muzyki: teoriia i istoriia* [Art of music: theory and history], vol.15, pp. 23–70.
5. Burkhanova, N. A. (2022), “Tools of hunting and shepherd practice”, *Naukosfera* [Naukosphere], vol. 3–2, pp. 11–14.
6. Kharlov, A. V. (2024), “Everyday traditional non-ritual shouts. The view of the Nizhny Novgorod folklorist”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 1(72), pp. 78–87.
7. *Bolshaya Enciklopediya* [The Great Encyclopedia] (1903), vol. 13, Prosveshchenie, St. Petersburg, Russia.
8. Vinogradov, V. V. (2020), “Shepherd’s horn: mythology and sound (based on materials from the North-West of Russia)”, *Proshloe v nastoiashchem: zapiski etnografa* [The past in the present: notes of an ethnographer], Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia, pp. 181–196.
9. Gordienko, O. V. (2016), “Shepherd’s horn in the Kovrovsky district of the Vladimir region”, *Voprosy etnomuzykoznaniia* [Issues of ethnomusicology], vol. 1 (14), pp. 104–129.
10. Imkhanitsky, M. I. (2018), Istoriia ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh, [History of performance on Russian folk instruments], Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, Russia.
11. Kharlov, A. V. (2019), “On the Issue of the Existence of Traditional Shepherd’s Musical Instruments in the Nizhny Novgorod Region”, *Muzykalnoe obrazovanie i nauka* [Musical Education and Science], vol. 1 (10), pp. 28–31.

**Information about the author**

*Kharlov A.V.* — Doctor of Art History, Head of the Department of Music Theory, Associate Professor

*Syrov V. N.* — Doctor of Art History, Professor, Honored Artist of the Russian Federation, Researcher at the Department of Music Theory

**Contribution of the authors**

Kharlov A. V. — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Syrov V. N. — development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), writing a text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare that there is no conflict of interest.

Научная статья
УДК 168.522
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.013

# Ценностно-культурные императивы в деятельности Патриса Лумумбы (к 100-летию со дня рождения)

**Харитонова Елена Владимировна**
Институт Африки Российской академии наук,
Москва, Россия
E-mail: evh1956@ mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0003–3446–8886

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме ценностных императивов в деятельности Патриса Лумумбы, первого премьер-министра независимого Конго, столетие со дня рождения которого мы отмечаем в 2025 году. Отмечается, что Лумумба, несмотря на неоднозначные оценки его слов и действий со стороны современников, стал символом национально-освободительной борьбы Африки против колониализма и расовой дискриминации за свободу и независимость Конго и африканского континента в целом. Автор отмечает, что на первый взгляд в деятельности Лумумбы было больше политических и экономических, чем собственно культурных проектов. В то же время, вся деятельность Лумумбы, его слова и мечты пронизаны африканскими ценностями, связанными с традициями, культурой и историческими событиями континента. Для рассмотрения вопросов о взаимосвязи деятельности Лумумбы с культурным контекстом Конго, в частности, и Африки, в целом, автор рассматривает культуру в ее расширенном значении, затрагивает такие области культуры, как систему ценностей и смыслов, формирование или конструирование собственной идентичности — национальной, расовой, цивилизационной. В статье рассматривается ряд ценностно-смысловых образований в их взаимосвязи с культурно-историческими процессами в Африке южнее Сахары. Автор приводит многочисленные примеры из речей Лумумбы и цитаты их его стихотворения, иллюстрирующие факты существования ценностных императивов в его деятельности. В статье сделан вывод, что ценность свободы часто оказывается важнее ценности жизни, что и доказал Патрис Лумумба.

**Ключевые слова:** культура, традиции, Африка южнее Сахары, бельгийское Конго, Патрис Лумумба, культурные императивы, ценности, колониализм, деколонизация, национально-освободительная борьба, свобода

**Для цитирования:** Харитонова Е. В. Ценностно-культурные императивы в деятельности Патриса Лумумбы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 76–82. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.013

*Original article*

**Value-cultural imperatives in Patrice Lumumba's work (for the 100th anniversary of his birth)**

**Kharitonova Elena V.**
Institute for African Studies of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
E-mail: evh1956@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0003–3446–8886

**Abstract.** The article is devoted to the problem of value imperatives in the work of Patrice Lumumba, the first Prime Minister of the independent Congo, whose centenary is celebrated in 2025. It is noted that Lumumba, despite the mixed assessments of his words and actions by his contemporaries, became a symbol of the national liberation struggle of Africa against colonialism and racial discrimination for the freedom and independence of the Congo and the African continent as a whole. The author notes that, at first glance, Lumumba's activities involved more political and economic than cultural projects. At the same time, Lumumba's entire activities, words and dreams are closely linked to African values related to the traditions, culture and historical events of the continent. To consider the relationship of Lumumba's work with the cultural context of the Congo, in particular, and Africa in general, the author examines culture in its expanded meaning, which affects such areas of culture as the system of values and meanings, the formation or construction of one's own identity — national, racial, civilizational. The article examines a number of value-semantic formations in their interrelation with cultural and historical processes in sub-Saharan Africa. The author provides numerous examples from Lumumba's speeches and quotes from his poem, illustrating the facts of the existence of value imperatives in his work. The article concludes that the value of freedom is often more important than the value of life, as Patrice Lumumba proved.

**Keywords:** culture, traditions, sub-Saharan Africa, The Belgian Congo, Patrice Lumumba, cultural imperatives, values, colonialism, decolonization, national liberation struggle, freedom

**For citation:** Kharitonova E. V. Value-cultural imperatives in Patrice Lumumba's work (for the 100th anniversary of his birth). Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 76–82 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.013

В 2025 году исполнилось 100 лет со дня рождения Патриса Эмери Лумумбы, первого премьер-министра независимого Конго, который прожил короткую, но чрезвычайно яркую жизнь и стал символом национально-освободительной борьбы Африки против колониализма, расовой дискриминации и сегрегации за свободу и независимость Конго и африканского континента в целом. Его короткое пребывание на посту первого премьер-министра независимого Конго было ярким, противоречивым, его слова и действия вызывали недовольство и сомнения у части конголезской элиты, а также ярость бельгийской колониальной администрации и большие опасения западных спецслужб. Лумумбу избрали премьер-министром независимого Конго 23 июня 1960 года, в сентябре того же года он был отстранен от должности президентом Конго Джозефом Каса-Вубу. В результате Конголезского кризиса и военного переворота, организованного полковником Мобуту при поддержке западных стран, Лумумба был арестован и убит в январе 1961 года, приняв мученическую смерть. Причастность зарубежных стран и спецслужб, в частности, ЦРУ (в годы, когда его главой был

© Харитонова Е.В., 2025

Аллен Даллес) к убийству Лумумбы долгое время отрицалась на Западе как «советская пропаганда» и была признана только десятилетия спустя [1].

На первый взгляд, в деятельности Лумумбы было больше политических и экономических, чем собственно культурных проектов. Ему было просто не до того, за время его короткого правления (он находился на посту премьер-министра Конго — речь идет о Бельгийском Конго, в настоящее время это Демократическая республика Конго, с 24 июня по 5 сентября 1960 г.) он не успел реализовать свои замыслы. Лумумба боролся за суверенитет и свободу, за ликвидацию расовой дискриминации, за повышение уровня жизни конголезцев, за отделение церкви от государства и школы от церкви, за развитие системы образования, за эмансипацию африканских женщин и активное вовлечение конголезцев в управление страной. Вся деятельность Лумумбы, его слова и мечты пронизаны африканскими ценностями, связанными с традициями, культурой и историческими событиями африканского континента, в целом, и его страны, в частности.

**Ценностная и культурно-историческая подоплека замыслов и решений Лумумбы.**

Для изучения вопросов о взаимосвязи деятельности Лумумбы с культурным контекстом Конго, в частности, и Африки, в целом, нам надо рассмотреть культуру в ее расширенном значении, которое затрагивает такие сферы, как система ценностей и смыслов, как формирование или конструирование собственной идентичности — национальной, расовой, цивилизационной.

К числу собственно культурных замыслов Лумумбы можно отнести его так и не реализованную идею создания независимой радиостанции независимых африканских стран, которая планировалась в качестве основы информационной, духовной, культурной, ментальной деколонизации, которая не решена в Африке до сих пор и вопрос о которой стоит чрезвычайно остро в связи с усилением неоколониального давления на африканские страны, а также проект отделения церкви от государства и школы от церкви — проект секуляризации образования, что имело особое значение для Лумумбы, как и для многих африканцев в то время — ведь христианство в их сознании прочно ассоциировалось с колонизаторами [2].

С усилением и ужесточением колониальной экспансии росло недовольство африканцев, проявлявшееся в разных сферах и в различных формах. Естественно, африканцы-христиане не только объединяли колонизацию с христианизацией, но и, руководствуясь религиозно-мифологическим мировосприятием, облекали свое возмущение в религиозные формы. Они видели, что чиновники-христиане из колониальной администрации и даже сами миссионеры, декларируя христианские истины о справедливости милосердии, проявляют жестокость, лживость, несправедливость. Наиболее остро протестные настроения проявились на юге Африки, где колониальная экспансия проходила в форме захвата плодородных земель и вытеснения коренных жителей в резервации, «что сопровождалось разрушением традиционного образа жизни африканцев, институтов общины, семьи, разрывом общественных связей» [3]. В бельгийском Конго колонизация также проходила в очень жестокой форме, даже в отличие от французской и британской колониальной системы.

В Африке к югу от Сахары широко распространена притча, которую приписывают разным авторам, например, первому чернокожему епископу ЮАР, активному борцу с апартеидом Десмонду Туту: «Когда пришли колонизаторы и миссионеры, у них была Библия, а у нас — наша земля. Миссионеры сказали нам: давайте помолимся вместе. Мы закрыли глаза и стали молиться, когда мы открыли глаза — в наших руках была Библия, а у них — наша земля» [3, с. 244].

Лумумба предложил отвести значительное место в деятельности правительства нового независимого Конго духовной деколонизации конголезцев, чтобы избавить их от «психологических установок, комплексов и привычек, которые веками прививала нам колонизация» [4, p. 194].

Осуждая негативную роль церкви в колониальный период и особенно ее подрывные действия против властей суверенного конголезского государства, Лумумба отделил церковь от государства и секуляризировал школы.

Возможно, это одно из самых опасных требований, предъявляемых западными властями. Именно поэтому Лумумба придавал очень большое значение тому, чтобы ограничить влияние христианской церкви — церкви колонизаторов — на государственное управление и на систему образования, считая это важнейшим фактором глубинной, духовной деколонизации.

Лумумба выступал много — на конференциях, встречах, мероприятиях. Наиболее известна историческая речь Патриса Лумумбы на церемонии провозглашения независимости Конго — политическое выступление 30 июня 1960 года на церемонии по случаю празднования дня независимости Республики Конго (Леопольдвиль) (ныне ДРК) [5]. В этой речи отразились все мечты, вся боль, все противоречия этого молодого человека, политика, мечтателя и патриота своей страны. Он мечтал, страстно желал освобождения своей Родины от колониальной экспансии, он страдал за свой народ, испытавший всю боль расовой дискриминации (не случайно свою речь он закончил словами о том, что «завоевание независимости Конго является решающей вехой на пути освобождения всего Африканского континен-

та» и возгласами «Вечная слава борцам за национальную свободу! Да здравствует независимость и африканское единство! Да здравствует независимое и суверенное Конго!» [6, с. 342–343].

Короткая речь Лумумбы на этой церемонии не была запланирована заранее, президент Джозефом Каса-Вубу произносил речь, где говорил о планах по тесному сотрудничеству получившего независимость Конго с бывшей метрополией. Считается, что триггером резких яростных слов Лумумбы против Запада, колониализма и расизма послужило заявление бельгийского монарха, короля Бодуэна I, о том, что признание независимости Конго и окончание колониального правления можно считать кульминацией бельгийской «цивилизаторской миссии», начатой еще королем Леопольдом II. Именно тогда Лумумба, в то время премьер-министр страны, нарушив протокол, взял слово и произнес гневную обвинительную тираду в адрес угнетателей, закончив ее фразой: «Мы больше не ваши обезьяны!»

Обратимся к ценностно-смысловым императивам, свойственным африканской культуре и во многом определившим деятельность Патриса Лумумбы.

**Культурно-исторический контекст формирования африканских ценностно-смысловых блоков и моделей поведения.**

Ценостно-смысловые блоки являются маркерами африканского культурного кода и одновременно формируют его фундамент. Именно ценностно-смысловые блоки детерминируют самовосприятие, культурную и цивилизационную идентичность, а также формируют конкретные решения и действия африканцев в экономике, политике, культуре. Эти ценностные императивы играют определяющую роль во всех сферах жизни и в решениях африканцев. Проявились они в полной мере и в деятельности Патриса Лумумбы. Рассмотрим некоторые связки между культурно-историческими событиями, вызвавшими глубокие переживания африканцев, и ценностно-смысловыми блоками, присущими африканской культуре и ментальности [7, с. 127–142], которые в полной мере проявились в словах, мечтах и действиях Лумумбы.

1. *Колонизация стран африканского континента, работорговля, угнетение, навязанное культурное воздействие* (то, что известный американский этномузыковед, исследователь музыки, в том числе африканской, в ее взаимосвязи с традицией и колониальным воздействием Натали Кертис Берлин назвала «преднамеренной деморализацией, которую вызывает пришествие белого человека» [8, p. 8]) и связанный с этими событиями ценностно-смысловой блок «травмы», «жертвы». Травма проявляется в переживании прожитых и ожидаемых страданий от рук колонизаторов.

Но психологи знают, что травму можно ощущать и переживать по-разному, или смирившись и сломавшись, или с гордо поднятой головой, как Лумумба: «Никакие жестокости, издевательства или пытки меня не сломили и не сломят, так как я предпочитаю умереть с гордо поднятой головой» [9].

2. *Национально-освободительная борьба* африканских стран за независимость против колониализма, расизма, расовой сегрегации и связанный с этим ценностно-смысловой блок *«свобода, независимость, суверенитет, единение».*

Вся деятельность Лумумбы пронизана идеями свободы и независимости, причем не только Конго, но и всей Африки. В своем последнем обращении к народу из тюрьмы в Тисвилле незадолго до смерти Лумумба сказал: «Мои дорогие соотечественники! В радости и в горе я всегда буду с вами. Именно вместе с вами я боролся за освобождение своей страны от иностранного господства. Вместе с вами я борюсь за укрепление нашей национальной независимости» [10, p. 145].

3. *Расовая проблема* и африканские ответы на нее в виде ценностно-смыслового блока «мы лучше» — здесь речь идет об африканской цивилизационной идентичности, о специфике и уникальности африканцев, о противопоставлении и о превосходстве черной расы над расой белого человека.

Лумумба, как и многие африканские поэты и мыслители, страдая от расовой дискриминации и демонстрации превосходства белых колонизаторов, находили изъяны в миропонимании своих угнетателей и на этом противопоставлении строили фундамент превосходства и уникальности чернокожей расы. В стихотворении Лумумбы «Пусть торжествует наш народ» (перевод П. Антокольского) есть строки, демонстрирующие приземленность, корыстность, меркантилизм белого человека, работорговца и колонизатора [11, с. 192–193]:

…И люди узнавали, что отчалил
Чужой корабль к далеким берегам,
*Туда, где хлопок — бог, а доллар — царь.*

4. *Единение и панафриканские ценности.* Ценность единения, солидарности, взаимопомощи, Африки как единого целого имеет свои корни в системе традиционных общинных ценностей, в культуре коллективистского типа, к которой относятся страны Африки южнее Сахары, когда солидарность и взаимопомощь были условием выживания общины и рода.

В 1957 году он писал: «Наше самое заветное желание — возможно, кто-то сможет найти это утопией — значит основать в Конго нацию, в которой расовые и религиозные различия исчезнут, однородное общество, состоящее *из бельгийцев и конголезцев*, которые в едином порыве свяжут свои сердца с судьбами страны» [10, p. 138]. Позже он отказался от идеи взаимодействия с бельгийскими колонизаторами, резко

выступив против подобного сотрудничества и став одним из ведущих борцов за полное освобождение Африки от колониализма и неоколониализма.

В 1959 году Лумумба принял участие в138-м международном семинаре работников культуры в Ибадане (Нигерия), где выступил с речью на тему «Африканское единство и национальная независимость»: «Чаяния народов колониальных стран, — подчеркнул он, — идентичны, их судьбы схожи, и цели, которые они преследуют в своем национальном развитии, одинаковы: освобождение Африки от ига колониализма. Африка никогда не станет свободной и независимой, если какая-либо ее часть останется под иностранным господством» [12, p. 47]. На конференции независимых африканских государств в Леопольдвиле (Август 1960 г.) Лумумба сказал, что «без единства африканцы не смогут противостоять чудовищным аппетитам империализма: недавно освободившиеся Африканские народы и те, кто все еще борется за свое освобождение, должны выступить единым фронтом, чтобы каждое государство могло рассчитывать на помощь всех стран континента» [10, p. 139]. Лумумба осознал необходимость единства антиколониальных сил внутри страны раньше и глубже, чем многие другие лидеры освободительного движения в Конго. «Чем сплоченнее мы будем, тем успешнее сможем противостоять угнетению, коррупции и попыткам сторонников политики “разделяй и властвуй” разъединить нас», — отмечал он еще в 1956 году [10, p. 139–140].

Кроме борьбы с «внешним врагом» — колониализмом, Лумумба и его сторонники вели очень тяжелую борьбу за объединение конголезцев внутри страны. Этническое разнообразие Конго было очень велико даже по Африканским меркам. В стране проживало более 200 племен и этнических групп с различным уровнем социального и экономического развития, отсутствовали устойчивые экономические связи между регионами, между городом и деревней. В районах, населенных преимущественно представителями одной национальности (Нижнее Конго, Касаи и Катанга) проявлялись сепаратистские тенденции. Лумумба рассматривал трайбализм[1] как наиболее опасного «внутреннего врага» и призывал соотечественников ставить общенациональные интересы выше узкоэтнических. Он резко выступал против планов колонизаторов разделить Конго на маленькие провинции и стремление некоторых политических деятелей использовать эти планы в своих корыстных интересах, превратив эти провинции в полунезависимые «маленькие республики», как он их называл. Выступая на Брюссельской конференции, на которой решался вопрос о независимости Конго, Лумумба заявил: «Мы протестуем против любых попыток разделить нашу национальную территорию. *Величие Конго* основано на сохранении его политического и экономического единства» [13, p. 165].

Мы уже говорили о проекте Лумумбы по отделению церкви от государства и школы от церкви (как часть проекта духовно-ментальной деколонизации) — именно потому, что христианизация в сознании африканцев тесно связана с колонизацией, и в процессе национально-освободительной борьбы эта тема была очень актуальна. Лумумба прямо заявил, что политические, социальные и экономические структуры, унаследованные от колониализма, должны быть разрушены, если мы хотим сформировать единую конголезскую нацию: «Все вместе, дорогие братья и сестры, — призвал он, — рабочие и государственные служащие, трудящиеся умом и руками, богатые и бедные, африканцы и европейцы, католики и протестанты, кимбангисты и китавалисты [сторонники религиозно-политических антиколониальных движений], давайте объединимся и создадим великую нацию» [13, p. 246]. Это была одна из сверхценных идей Лумумбы, которую некоторые называли романтизмом, а некоторые иллюзией. Лумумба верил и утверждал, что социальная гармония среди африканцев, в том числе среди конголезцев, была возможной, хотя он и сам понимал, что процессы социальной дифференциации в Конго были достаточно выраженными. По своему происхождению из бедных крестьян, Лумумба, прошедший путь от чиновника низкого ранга до премьер-министра, чувствовал себя частью народа, испытывал глубокое уважение к трудящимся и считал их «братьями и соратниками по борьбе» [10, p. 140]. «Мы знаем, — писал он в 1956 году, — что некоторые конголезцы живут в достатке, но они составляют меньшинство; в то же время мы заботимся о большинстве населения» [10, p. 140].

5. *Уникальная система представлений традиционной Африки* южнее Сахары воплощена в ценностно-смысловом блоке «Род, жизнь и жизненная энергия» во взаимосвязи с миссией чернокожей расы.

Стихотворение Патриса Лумумбы «Пусть торжествует наш народ» содержит в себе множество ценностей и смыслов, среди которых и ценность жизненной энергии африканца, и его мощь и сила, и связь с музыкой и ритмом, и миссия Африки, и противопоставление Африки остальному миру. Известно это стихотворение Лумумбы, переведенное Павлом Антокольским и впервые опубликованное в 1973 году в антологии «Поэзия Африки» [11, с. 192–193]. Однако можно познакомиться и с оригинальным текстом, в оригинале это стихотворение называется «Плачь, о любимый черный брат» («Pleure, O Noir Frère bien-aimé»), в английском варианте стихотворение носит название «Рассвет в сердце Африки» («Dawn in the Heart of Africa»), именно в этой версии некоторые

смыслы звучат более резко. Патрис Лумумба в этом стихотворении так пишет об африканце [14]:

…Ты горевал у огня и пел стонущие песни
Бездомного нищего, который прибивается
к чужим порогам.
И когда тобой овладело безумие
И твоя кровь закипела в ночи,
Ты танцевал, ты стонал, одержимый
отцовской страстью.
Подобно шуму бури под аккомпанемент
мужественной мелодии
Из тысячи лет страданий в тебе *вырвалась сила*
*В металлическом голосе джаза,*
в неприкрытом крике
Которое гремит по всему континенту,
как гигантский прибой.
Весь мир в изумлении просыпается в панике
*Под яростный ритм крови,*
*под яростный ритм джаза,*
*Белый человек бледнеет от этой новой песни*
Которая несет пурпурный факел
сквозь тьму ночи…

Французский вариант стихотворения Лумумбы более мягкий и лирический, но и в нем содержится тема свободы, жизненной энергии и победы чернокожего африканца — через его силу и музыку, заставляющую белых людей прислушаться к Африке и признать, что «им принадлежит не вся планета» [14]:

Сидя у костра, с глазами,
полными мечтаний и тревоги
ты пел меланхоличные песни,
которые трогали твое сердце
Иногда ты был весел,
когда колосилась пшеница
и ты танцевал, как безумный,
в сумерках вечера.
*И вот тогда зазвучала, великолепная,*
*чувственная и мужественная, как голос эльфа,*
*рожденная твоей болью, твоя мощная музыка,*
*джаз, которым сегодня восхищается весь мир,*
*заставляя белых людей уважать тебя,*
говоря им во всеуслышание, что *отныне*
*эта страна больше не принадлежит им,*
*как в былые времена…*

6. *Ценность будущего.* И хотя некоторые исследователи говорят, что в системе африканского традиционного мировосприятия нет представлений о будущем, африканцы не просто мечтают о нем, но и имеют образ будущего (Повестка 2063 — «Африка, о которой мы мечтаем») [15], активно его конструируют и готовы за него умереть.

«Никакие жестокости, издевательства или пытки меня не сломили и не сломят, так как я предпочитаю умереть с гордо поднятой головой, с непоколебимой верой и глубокой уверенностью в будущем моей страны, чем жить в подчинении, попирая священные принципы. Однажды история нас рассудит, но это будет не история, угодная Брюсселю, Парижу, Вашингтону или ООН, а история стран, освободившихся от колониализма и его марионеток» [9].

Лумумбе свойственно активное использование в своих речах будущего времени, видение перспектив, мечты, которые нередко воспринимались его современниками как фантазии, ориентация на отдаленное будущее и готовность отдать за него жизнь. Что он и сделал. Ценность свободы для борцов за свободу Африки часто оказывается важней ценности жизни и безопасности. Лумумба в полной мере продемонстрировал свою собственную иерархию ценностей.

Комиссия Сената США, которая в середине 1970-х годов изучала деятельность американских разведывательных служб, установила, что ЦРУ еще в августе 1960 года поставило перед собой «неотложную и первостепенную цель», а именно заговор с целью убийства премьер-министра Конго, который, по словам тогдашнего директора ЦРУ Аллена Даллеса, оставался «серьезной опасностью». Национальный герой Конго пал жертвой империалистического заговора [16].

В чем только не обвиняли Лумумбу: в неискренности, в нарушении демократических принципов, в неспособности понять нужды страны, в идеализме и романтизме, в переменчивости взглядов, в наличии иллюзий и в нереалистичности.

История, однако, рассудила иначе. Сегодня Африка и весь мир вспоминают убийц Лумумбы с ненавистью и презрением. А о Лумумбе говорят и пишут, его считают национальным героем, ему приписывают большие заслуги в борьбе за свободу и сохранение национального единства Конго, с ним связывают борьбу африканцев за независимость, его именем названы улицы и университеты, ему установлены памятники.

Он сам, влияя на культуру в ее широком понимании (в плане ценностей, смыслов, африканской идентичности), стал частью мировой культуры. О Патрисе Лумумбе пишут книги, снимают кино, ему посвящают песни. Он является символом свободы, мученической жертвы, воплощением идеи свободы и справедливости.

Патрис Лумумба написал одно стихотворение «Рассвет в сердце Африки» («Dawn in the Heart of Africa»), которое мы уже упоминали. Строками из его стихотворения завершим рассказ о Лумумбе. Именно в них наиболее ярко проявилась система ценностей этого человека, императивы его действий и мечты о свободе и величии его Родины — Конго [14].

Рассвет уже здесь, брат мой! Рассвет!
Взгляни нам в лицо,
В нашей старой Африке наступает новое утро.
В тот момент, когда ты разорвешь цепи,

тяжелые оковы,
злые и жестокие времена уйдут навсегда.
Свободное и доблестное Конго
восстанет из черной земли,
Свободное и доблестное Конго — черный цветок
из черного семени!

Мечты Лумумбы во многом сбылись. Конго стало свободным. Колониальная система в ее прежнем, первоначальном воплощении, пала. Патрис Лумумба вошел в историю, обрел бессмертие, стал символом, героем и Победителем — а победителей не судят.

2025 год: столетие со дня рождения Патриса Лумумбы.

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Примечания**

[1] Трайбализм определяется как форма групповой, как правило этнической обособленности, отличающаяся внутренней замкнутостью и исключительностью и сопровождающаяся враждебностью по отношению к другим группам.

**Список источников**

1. *Слободян Е.* Какие подробности стали известны об убийстве Патриса Лумумбы? Аргументы и факты. 29.05.2022. URL: https://aif.ru/society/history/kakie_podrobnosti_stali_izvestny_ob_ubiystve_patrisa_lumumby (дата обращения 12.08.2025).
2. *Лот Г.* Колониализм под сутаной. Перевод с нем. Г. Б. Ковганкина. М.: Госполитиздат, 1962. 48 с.
3. *Мосейко А. Н., Харитонова Е. В.* Постколониальная Африка южнее Сахары. Вопросы гуманитарного знания. М.: Институт Африки РАН, 2024. 472 с.
4. *Heinz, G., Donnay, H.* Lumumba Patrice. Les cinquante derniers jours de sa vie, Editions du C.R.I.S.P. Paris, 1966. 194 p.
5. *Хохлов Н. П.* Торжество из торжеств. Патрис Лумумба. Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 1971. 272 с.
6. *Лумумба П.* Выступление Патриса Лумумбы на церемонии провозглашения независимости Конго. Discours de l'Indépendant // История Африки в документах, 1870–2000: в 3 тт. / под общей редакцией А. Б. Давидсона. М.: Наука, 2007. Т. II: 1919–1960. 719 с. С. 342–343.
7. *Харитонова Е. В.* Ценностно-смысловые блоки в образах африканской поэзии (в контексте исторических и социальных перемен) // Ученые записки Института Африки РАН. 2024. № 1 (66). С. 127–142.
8. *Curtis Burlin N.* Songs and Tales from the Dark Continent (1920) Mineola. N.Y.: Dover Publications. 2002. 208 p.
9. *Lumumba Patrice Emery*. Quotes. URL: https://citaty.info/quote/499302 (accessed 12.08.2025).
10. *Patrice Lumumbe.* URL: https://www.marxists.org/subject/africa/lumumba/lumumba-bio.pdf. (accessed 12.08.2025).
11. Поэзия Африки / сост. и примеч. М. Ваксмахера, Э. Ганкина, И. Ермакова и др. М.: Художественная литература, 1973. 688 с.
12. Remarques congolaises et africaines. Bruxelles: Le Renouveau, 1964. No. 3. 365 p.
13. La pensee politique de Patrice Lumumba. Paris: Presence Africaine, 1963. 704 p.
14. Patrice Lumumba. Dawn in the Heart of Africa. URL: https://panafrica24.com/dawn-in-the-heart-of-africa-by-patrice-lumumba/ (accessed 13.08.2024)/
15. Agenda 2063. The Africa we Want. https://www.au.int/en/agenda2063/overview (accessed 12.08.2025).
16. *Пономаренко Л. В.* Патрис Лумумба: Жизнь во имя свободы Африки. Москва: Изд-во Университета дружбы народов, 1989. 126 с.

**Информация об авторе**

*Харитонова Е. В.* — кандидат психологических наук, доцент, старший научный сотрудник Центра цивилизационных и региональных исследований

**References**

1. Slobodyan, E. (2022), "What details have become known about the murder of Patrice Lumumba?", *Argumenty i fakty* [Arguments and facts], 05/29/2022 [Electronic], available at: https://aif.ru/society/history/kakie_podrobnosti_stali_izvestny_ob_ubiystve_patrisa_lumumby (accessed 12 August 2025).

2. Kovgankin, G.B. (transl.) (1962), *Kolonializm pod sutanoi* [Lot of the city of Colonialism near Soutana], Gospolitizdat, Moscow, USSR.
3. Moseyko, A.N., and Kharitonova, E.V. (2024), *Postkolonialnaia Afrika iuzhnee Sakhary. Voprosy gumanitarnogo znaniia* [Postcolonial sub-Saharan Africa. Questions of humanitarian knowledge], Institute of Africa, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.
4. Heinz, G., and Donnay, H. (1966), *Lumumba Patrice. Les cinquante derniers jours de sa vie* [Lumumba Patrice. The last fifty days of his life], C.R.I.S.P., Paris, France.
5. Khokhlov, N. P. (1971), *Torzhestvo iz torzhestv. Patris Lumumba. Zhizn zamechatelnykh liudei* [The triumph of celebrations. Patrice Lumumba. The life of wonderful people], Molodaya Gvardiya, Moscow, USSR.
6. Lumumba, P. (2007), "Patrice Lumumba's speech at the ceremony of the declaration of independence of the Congo. Discours de l'indépendant", *Istoriia Afriki v dokumentakh, 1870–2000* [History of Africa in documents, 1870–2000: in 3 volumes], no. 2: 1919–1960, Nauka, Moscow, Russia, pp. 342–343.
7. Kharitonova, E. V. (2024), "Value-semantic blocks in the images of African poetry (in the context of historical and social changes)", *Uchenye zapiski Instituta Afriki RAN* [Scientific Notes of the Institute of Africa of the Russian Academy of Sciences], vol. 1 (66), pp. 127–142.
8. Curtis Burlin, N. (2002), *Songs and Tales from the Dark Continent (1920) Mineola*, Dover Publications, New York, USA.
9. citaty.info (2019), "Lumumba Patrice Emery. Quotes", available at: https://citaty.info/quote/499302 (accessed 12 August 2025).
10. marxists (2022), "Patrice Lumumbe", available at: https://www.marxists.org/subject/africa/lumumba/lumumba-bio.pdf (accessed 12 August 2025).
11. Vaksmakher, M. (ed.), and Gankin, E. (ed.), and Ermakov, I. (ed.) (1973), *Poeziia Afriki* [Poetry of Africa], Fiction, Moscow, USSR.
12. *Remarques congolaises et africaines* [Congolese and African remarks], (1964), Le Renouveau, Bruxelles, no. 3.
13. *La pensee politique de Patrice Lumumba* [The political thought of Patrice Lumumba], Presence Africaine, Paris, France.
14. panafrica24 (2020), "Patrice Lumumba. Dawn in the Heart of Africa", available at: https://panafrica24.com/dawn-in-the-heart-of-africa-by-patrice-lumumba/ (accessed 13 August 2024).
15. About the African Union (2021), "Agenda 2063. The Africa we Want", available at: https://www.au.int/en/agenda2063/overview (accessed 12 August 2025).
16. Ponomarenko, L. V. (1989), *Patris Lumumba: Zhizn vo imia svobody Afriki* [Patrice Lumumba: Life in the name of African freedom], Publishing House of the Peoples' Friendship University, Moscow, USSR.

**Information about the author**

*Kharitonova E. V.* — Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor, Senior Researcher at the Center for Civilizational and Regional Studies

Научная статья
УДК 781.1
DOI: 10.26086/NK.2025.79.4.002

# Искусство и творческие индустрии в современной культуре

**Астафьева Ольга Николаевна**
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Россия
E-mail: onastafieva@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0001–8727–632

**Аннотация.** Статья освещает вопросы сущностных оснований и механизмов развития искусства и творческих индустрий в контексте современной культуры. Определяя специфику и значение в обществе творческих (креативных) индустрий, автор заключает, что они составляют ядро современной культуры в ее динамичном становлении. Это является фундаментом для перспективного направления их дальнейшего изучения в ракурсе «технологической модернизации», обусловливающей как обновление жизни всего социума в целом, так и качественное изменение образа мышления и поведения каждого человека, в частности. Автор приходит к выводу, что позитивная направленность указанных масштабных инновационных изменений возможна в условиях общественного доверия и солидарности, а также включенности творческого потенциала индивида (человеческого капитала) в кооперацию общественной деятельности (социальный капитал).

**Ключевые слова:** современная культура, музыкальная культура, творческие индустрии, креативные индустрии, искусство

**Для цитирования:** Астафьева О. Н. Искусство и творческие индустрии в современной культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 4(79). С. 83–88. http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.002

*Original article*
**Art and creative industries in modern culture**

**Astafyeva Olga N.**
Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia
E-mail: onastafieva@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000–0001–8727–632

**Abstract.** The article highlights the issues of the essential features and mechanisms of the development of art and creative industries in the context of modern culture. Defining the specifics and importance of creative industries in society, the author concludes that they form the core of modern culture in its dynamic development. This is the basis for a promising direction for their further study from the perspective of "technological modernization", which determines both the renewal of the life of the entire society as a whole and a qualitative change in the way of thinking and behavior of each person, in particular. The author concludes that the positive orientation of these large-scale innovative changes is possible in conditions of public trust and solidarity, as well as the inclusion of the individual's creative potential (human capital) in the cooperation of social activities (social capital).

**Keywords:** modern culture, music culture, creative industries, imaginative industries, art

**For citation:** Astafyeva O. N. Art and creative industries in modern culture. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 4(79); 83–88 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2025.79.4.002

© Астафьева О. Н., 2025

Влияние взаимосвязанных и пересекающихся, но при этом разномасштабных и разнонаправленных явлений современной креативной экономики проявляется в изменении параметров и качестве жизни общества. Существует взаимозависимость между ростом новых областей в культурной сфере и условиями интенсификации внедрения новых технологий. Все это обеспечивает качественные сдвиги в ценностных основаниях стратегических задач как социально-экономического, так и научно-технологического развития, влияет на динамику культуры, стимулирует рост новых областей в культурной сфере деятельности.

Благоприятные условия развития культуры на современном этапе — «поворот к культуре» — не исключили определенных потерь, новых вызовов для общественного развития [1, с. 254]: дезинтеграция, аномия, уязвимость культуры мышления, здоровья, легитимности властных структур и многие другие. В итоге можно констатировать, что подобный «ценностный сбой» порождает новые риски, позитивно преодолеваемые лишь через формирование *системы доверия* и ее *ценностно-нормативную легитимацию* [1, с. 395].

Глобальные проблемы геополитического и экологического характера, национальной безопасности и экономического кризиса (в качестве показательного примера можно привести пандемию), заставляют по-новому оценить факторы, влияющие на устойчивость иерархии ценностей и определение приоритетов, как обществом в целом, так и каждым человеком. Новые обстоятельства актуализируют значимую потребность раскрытия смысла модернизации через призму инноваций в развитии, которые стимулируют подъем творческой энергии и культуры свободного выбора, расширяя «коридор возможностей» для проявления таланта в условиях перехода к высокотехнологичному производству.

На наш взгляд, сфера *креативной экономики*, основанная на интеллектуальном ресурсе (знаниях, компетенциях) и свободе творчества (одаренности, способностях), где работают талантливые люди, ориентирована на ценности партнерства и не мыслится без доверия участвующих в ней субъектов. Творческие (креативные) индустрии, составляющие ее ядро, рассматриваются в качестве перспектив-

ного направления, расширяющего представление о «технологической модернизации» и придающего процессу изменений новое качество во всей жизнедеятельности социума, в образе мышления и в поведении людей. Именно поэтому творческий потенциал индивида (человеческий капитал), включенный в основанную на доверии и солидарности кооперацию общественной деятельности (социальный капитал) способен придать масштабным инновационным изменениям позитивную направленность.

В процессе перехода к освоению секторов креативной экономики возникает множество *рисков в организации предпринимательской деятельности и освоении новых форм взаимодействия участников этого процесса*. Очевидно, что, с одной стороны, это связано с сохраняющимся настороженным отношением общества к новым формам и форматам культурных практик, к смелым экспериментам, с другой стороны — с состоянием организационной культуры и внутренней среды российского предпринимательства. Велики риски сохранения предпочтений и стиля управления — опоре на устаревшие модели, сдерживающие инновационный потенциал современных предприятий малого бизнеса в сфере культуры и не поддерживающих проектную деятельность ни в коммерческих, ни в социально ориентированных некоммерческих организациях. Их преодоление видится нам в реформировании моделей управления в креативной экономике, в частности, расширении форм координации, которые сегодня преобладают в организационных структурах предпринимательства (рыночная, индустриальная и домашняя координация (логика) [1, с. 397]), путем введения социокультурного компонента. На наш взгляд (в учреждениях культуры и в социально ориентированных некоммерческих организациях, в первую очередь), им обеспечивается включенность у участников деятельности *правосознания* (через преодоление правового нигилизма), проявление *ответственности и гражданской зрелости* (соответствие принципам государственной культурной политики) и др. Кроме того, накапливаемый культурный капитал предпринимательского класса обеспечивает развитие творческих активов территории и способен *повлиять на все формы социальной координации*, определяя качество и уровень взаимодействия людей, эффективность коммуникаций, эстетический вкус и эмоциональный интеллект молодого поколения. Тем самым происходит укрепление *креативного класса, как ядра гражданского общества*.

Процесс развития гражданского общества в России, идущий не одно десятилетие, показывает необходимость согласования темпов преобразований с социокультурными традициями и в целом направлен на стимулирование творческой инициативы и активизацию деятельности разных субъектов культурной политики, расширение диалоговой стратегии и партнерства субъектов гражданского общества и государства [2, с. 576].

В парадигме социокультурной динамики силой, способной обеспечить устойчивое положительное влияние на модернизацию, выступает *человеческий капитал*, основанный на инновационном управлении и творческой самоорганизации в процессах его созидания [3, с. 112–131].

В контексте процессов обновления и социокультурной модернизации, а также развития малого и среднего бизнеса *творческие индустрии и креативное предпринимательство* понимается как ключевой ресурс социально-экономического развития [4, с. 31–50]. Оба понятия — объемные и широкие, как и сами явления, потому и трактуются иначе, чем «культурная индустрия», то есть не в том смысле, как это понималось классиками исследования этого феномена Теодором Адорно и Максом Хоркхаймером [5]. Несмотря на то, что об эволюции самого явления и о переосмыслении понятия (особенно после опубликованных материалов Международной конференции ЮНЕСКО в Монреале 1982 года) написано довольно много, тем не менее в использовании этого термина в России, получившего распространение в мире как «культурные индустрии», уже наметилась собственная трактовка и использование. Некоторое прояснение относительно терминологической гетерогенности дала известная работа «Культурные индустрии» Д. Хезмондалша, по мнению которого формы культурного производства становятся столь разнообразными, что *уже не подчиняются единой логике, а являются комплексными, сложными и амбивалентными* в условиях усиливающейся коммодификации [6, с. 34–35]. Более того, культурные индустрии становятся институтами, участвующими не только в создании социокультурного пространства, но прежде всего — социального смысла, так как Хэзмондалш уверен, что этим институтам легко адаптироваться под экономическую систему и общественную жизнь государства [6, с. 27].

В современном общественном дискурсе последних десятилетий *идеи культуры как самоценности, как основы общественного развития* пронизывают политико-экономическую сферу и риторику публичной власти разных стран. Обсуждение культурной политики, ориентированной на устойчивое развитие территорий ресурсами культуры в рамках международных конференций ЮНЕСКО, в полной мере отвечает общему тренду. Напомним об этих концептуально обозначенных идеях в Декларации Ханчжоу «Обеспечить центральное место культуры в политике устойчивого развития», которая стала новым этапом не только в осмыслении роли культуры в политике устойчивого развития, но и программой действий, позволила изменить отношение

к культуре и сделать ее *центром политики устойчивого развития.*

Опираясь на опыт разных стран, в Декларации ЮНЕСКО предложены следующие рекомендации:

1. включать культуру во все планы и курсы развития;
2. содействовать развитию культуры и взаимопонимания, т.е. миру и диалогу;
3. гарантировать выполнение культурных прав всем людям, продвигаться в направлении инклюзивного общества;
4. стимулировать развитие культуры в решении социальных проблем, в целях преодоления бедности;
5. развивать культуру как систему механизмов содействия сохранению устойчивости окружающей среды;
6. использовать адаптационные возможности культуры в периоды стихийных бедствий;
7. воспитывать бережное отношение к культуре для сохранения ее потомкам;
8. использовать ресурсы культуры для реализации устойчивого развития городов;
9. использовать культуру для появления новых устойчивых моделей сотрудничества [7].

Заключим, что руководство данными рекомендациями предполагает включение в стратегии культурной политики новых принципов, понимание которых связывается с актуализацией и внедрением ресурсов культуры в разные области жизни людей, с особым акцентом на возможностях культуры в обеспечении качества жизни и социальной модернизации в целом.

Можно определить остро актуальные и проблемные зоны дискуссии.

*1. Возможности адаптации идеи развития творческих индустрий в общей стратегии локальной культурной политики.*

Заметим, пока идеи территориального развития посредством проектной деятельности коммерческого и некоммерческого секторов в социокультурной сфере представлены в стратегиях отдельных субъектов РФ, хотя среди них есть и такие, где творческие индустрии занимают ведущие позиции (к примеру, Ульяновская область, Московская область, Мурманская область и др.).

Стимулирование данных процессов возможно через развитие конкурентной среды. Так, Комиссия Государственной Думы Федерального собрания РФ по вопросам поддержки малого и среднего предпринимательства рассмотрела гражданскую инициативу по проведению *национальной программы-конкурса «Культурная столица России»,* ориентированной на создание дружественной конкурентной среды во взаимодействии субъектов Российской Федерации. По мнению экспертов, такой шаг позволит включить инвестиционные механизмы по привлечению дополнительных ресурсов в сферу малого и среднего предпринимательства в социокультурной сфере, укрепить ценностные основы гражданской солидарности — *доверие* между властью, обществом и бизнесом, *открытость* для межрегиональных и межсекторных проектов, *коммуникативное взаимодействие* для повышения межрегиональных связей, повышению туристической привлекательности российских территорий, развитию в них креативных индустрий [8].

*2. Поддержка предпринимательского сектора в сфере культуры и разработка новых правовых механизмов для развития малого бизнеса в социокультурной сфере.*

По существу, особых правовых преференций у творческих индустрий на сегодня нет и административные барьеры по развитию такие же, как у малого бизнеса в любой другой сфере. Этот сегмент в целом нуждается в стимулировании и разносторонней государственной поддержке (не только маркетинговой и информационной, но и финансовой — прежде всего, налоговой).

В творческих индустриях — креативная производственная активность направлена на результат, которого *без способности производить уникальный продукт* достичь вообще невозможно. В свою очередь этот результат на рынке третьего сектора монетизируется, и к его созданию привлекаются дополнительные трудовые ресурсы, что делает его равноправным участником рыночной конкуренции.

Ориентация на активизацию структурных изменений в российской экономике, которая четко проявилась в последнее десятилетие, в перспективе связывается с повышением влияния малого бизнеса и предпринимательства на социокультурные процессы, с одной стороны; и развитием социально ориентированного некоммерческого сектора, с другой.

Следует учитывать, что у творческих индустрий, как и в целом в малом бизнесе, высокие риски — недостаточность средств и издержки начального этапа, налоговые диспропорции. На нынешнем этапе можно оценивать не только их стабилизирующий социально-экономический эффект, но и их креативный потенциал — как способность людей, включенных в этот сегмент деятельности, проявлять гибкость, мобильность, приспосабливаться к экстраординарным условиям. Кроме того, креативное предпринимательство — это шаг к использованию перераспределительной функции нагрузки на государство: вместо выплат пособий по безработице — включение людей в творческую деятельность на создаваемых рабочих местах, снижение уровня дифференциации доходов населения и др.

Чтобы преодолеть барьер непонимания связи творческих индустрий с потребностями социально-экономического развития регионов, муниципаль-

ных образований и разных секторов бизнеса, предлагается в дальнейшем обсудить конкретные планы стимулирования и создания условий для выявления и поддержки творческих активов, способствующих внедрению различных моделей модернизации социокультурного пространства, как благоприятной зоны для внедрения инноваций в области развития.

Дискурсом социокультурного обновления ресурсами креативного предпринимательства пронизано множество публикаций, и, показывая переход к новой системе взаимоотношений между потребителями и производителями культурной продукции, М. Пахтер и Ч. Лендри подчеркивали, что накапливаемый и теми, и другими культурный капитал приводит к ситуации возрастания требования профессионализма, как у созидающих, так и у потребляющих культурную продукцию людей. Рост «капитала профессиональной компетенции» изменяет и саму среду [9, с. 150], что тесно взаимосвязано не только с рынком культурной продукции и услуг, но и с городским развитием, на которое влияет малый и средний бизнес, представленный в разных формах креативного предпринимательства и творческих индустрий. Особенностью такого рода деятельности является участие в нем людей, которых принято относить *к среднему классу*, поскольку творческое предпринимательство базируется на интеллектуальном капитале — знаниях и компетенциях, таланте и способностях.

Сформировавшиеся в настоящее время принципы ведения бизнеса определяются отсутствием иерархичности и оппозиционного положения «центра и периферии», преодолением географических пространств средним классом. В контексте развития села это проявляется в сфере народных промыслов, традиционной национальной кухни, успех и перспектива развития которых определяется творческим подходом предпринимателей. Например, реализация стратегии качественных изменений небольшой деревни «Малый Турыш» Свердловской области привела к созданию там конкурентной среды с современным центром, включая свои производства, образовательные и туристские программы и главное — формированием особого отношения к творческому саморазвитию территории.

Существуют разные подходы к подобным модернизационным изменениям территорий малых городов России, когда за счет активного лидерства и предпринимательской деятельности осуществляется перераспределение ресурсов в творческие сферы. Например, направление полученных финансовых средств — на развитие профессиональных видов искусства, как это происходит в городе Буинске в Республике Татарстан. В результате такой взаимной поддержки в небольшом провинциальном городе несколько лет проходит замечательная международная театральная лаборатория и фестиваль-конкурс, которые стали известными за пределами республики брендами. В то же время город Тетюши той же республики развивается по иной стратегии: его преображение в большей степени связывается с развитием творческих индустрий. Посредством соединения культурно-познавательного туризма и бизнеса, культурных и социальных интересов населения, глубоко почитающих свою историю и многочисленных гостей города, прибывающих по Волге, чтобы окунутся в историю края, попробовать блюда национальной кухни Поволжья в музее Рыбы, погулять по аллеям старинных усадеб, бережно встраиваемых в туристические маршруты, город не только приобрел популярность, но и стал комфортнее для своих жителей.

Эта тенденция в развитии малых городов поддерживается всеми участниками единого процесса, в том числе исполнительными и законодательными органами власти субъекта РФ, некоммерческим сектором, предпринимателями малого, среднего и крупного бизнеса, участниками общественных организаций, гражданскими активистами, СМИ. Их совместная активность и неравнодушие к судьбе своих городов позволяет продуцировать массу идей и конкретных дел по выстраиванию траектории будущего малых городов, при сохранении привлекательности среды именно своей провинциальностью, которая приобретает характер «стильной провинциальности». Так, в г. Коломне Московской области удалось «взрастить» широкомасштабный проект, истоком которого была частная инициатива по воссозданию старинных рецептов пастилы. Затем на этой основе созданы музей и культурно-исторический кластер путем привлечения творческих индустрий. Тем самым была реализована концепция Коломенского посада, охватившая всю территорию города.

Историко-культурное ядро мегаполисов удерживает складывающуюся веками картину городского ландшафта за счет практики охраны и использования наследия [10]. Но следует сказать, что культурные тексты продолжают насыщаться новыми смыслами: миграционные потоки актуализируют тему межкультурных коммуникаций в городах и изменяют среду [11; 12], усиливая внимание к межэтническому взаимодействию в разных региональных территориях [13].

Выделим несколько взаимосвязанных факторов, определяющих нынешний этап социокультурной модернизации и культурно-цивилизационных преобразований.

Во-первых, расширилось понятие свободного времени и актуализировалась проблема организации досуга (всех возрастных групп населения), а значит — вопрос об обновлении инфраструктуры стал ключевым на повестке дня.

Во-вторых, обозначилась потребность в разных типах коммуникации, особенно в повседневной культуре, обеспечивающихся такими средствами, как мобильная связь, Интернет, современные форматы событийных связей.

В-третьих, проявился интерес к индивидуальной творческой активности. Получают поддержку культурные индустрии (особенно в области народных промыслов и ремесел, декоративно-прикладного искусства и пр.), креативное предпринимательство (организация предприятий малого и среднего бизнеса, создающих особый тип продукции и оказывающих культурные и туристские услуги).

Таким образом, с одной стороны, сохраняется ядро провинциальной культуры с ее ценностной доминантой, поскольку базовые элементы социализации воспроизводятся достаточно стабильно, что сказывается в бережном отношении новых поколений к своей локальной культуре [14; 15]. С другой стороны, научно-технологические (прежде всего — информационно-коммуникативные) и инфраструктурные обновления формируют у молодых людей умения получать культурный опыт из различных источников, открывать и принимать модели культурной картины мира других народов. Наконец, отметим еще и дополнительную характеристику — формирующуюся конкурентность среды, ориентацию на повышение качества жизни и укрепление креативного класса в российских регионах.

В заключении еще раз подчеркнем, что развитие креативного сектора экономики соответствует общим тенденциям и процессам, но в то же время имеет свою специфику, которая проявляется в особом внимании к гармонизации культурных традиций и духовного наследия с инновационными запросами современного общества, в продвижении к закреплению интеллектуальной собственности в системе ценностей, в создании креативных производств (кластеров, арт-пространств, бизнес-инкубаторов), обеспечивающих новый уровень экономического развития территорий и устойчивость социокультурной среды.

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*
*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

**Список источников**

1. *Кравченко С. А.* Социологическая диагностика рисков, уязвимости, доверия. М.: МГИМО, 2016. 431 с.
2. Гражданская солидарность в реализации государственной культурной политики: взаимодействие власти, общества и бизнеса: сборник материалов Культурного форума регионов России (Якутск — Москва, 25 сентября 2015 года) / сост., общ.ред. О. Н. Астафьевой, О. В. Коротеевой. М.: ИП «Лядов К. В.», 2015. 576 с.
3. Многогранность человеческого капитала: культурные и социальные основания»: коллективная монография / под общ. ред. О. Н. Астафьевой и О. В. Шлыковой; Международная ассоциация университетских профессоров и доцентов, LAUPL неправительственная организация — официальный партнер ЮНЕСКО. М.: Согласие, 2019. 291 с.
4. *Новосельская В. В.* Культура как ресурс инновационного развития территорий: Монография. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2019. 151 с.
5. *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.: Медиум; СПб: Ювента, 1997. 312 с.
6. *Хезмондалш Д.* Культурные индустрии / пер. с англ. И. Кушнаревой; под науч.ред. А. Михалевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», 2014. 456 с.
7. Декларация Ханчжоу «Обеспечить центральное место культуры в политике устойчивого развития» на русском языке. URL: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final_hangzhou_declaration_russian.pdf (дата доступа 13.08.2015).
8. В Госдуме прошел круглый стол по развитию малого и среднего предпринимательства в условиях новых вызовов // Государственная Дума Федерального Собрания РФ. URL: http://er-gosduma.ru/news/v-gosdume-proshel-kruglyy-stol-po-razvitiyu-malogo-i-srednego-predprinimatelstva-v-usloviyakh-novykh/ (дата доступа 13.08.2015).
9. *Вознесенская Е. Д.* Поле архитектуры: «свободные профессионалы» и «служащие» // Socio-Logos' 96. Альманах Российско-французского центра социологических исследований. Института социологии Российской академии наук. М.: Socio-Logos, 1996. С. 144–160.
10. *Астафьева О. Н.* Диалогичность культурной среды города: культурное наследие как основа ее целостности // Контуры будущего в контексте мирового культурного развития: XVIII Международные Лихачевские научные чтения, 17–19 мая 2018 г. СПб.: СПбГУП, 2018. С. 385–386.
11. *Белякова И. Г.* Эволюция моделей межкультурной коммуникации в многоязычном пространстве глобального информационного общества. Монография. М: Аналитика Родис, 2016. 156 с.
12. *Белякова И. Г.* Современная межкультурная коммуникация: динамика глобальных преобразований. Монография. М: Спутник +, 2017. 215с.
13. *Остапенко С. М.* Потенциал негосударственного сектора в сфере культуры и образования для снижения межэтнических и межконфессиональных противоречий в Республике Крым // Государственное управление и развитие России: выбор приоритетов. Сборник статей международной конференц-сессии. Том 1. М.: Издательский дом «НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА», 2017. С. 765–776.
14. *Купцова И. А.* Культурные индустрии в Российской провинции: модели развития туристического продукта // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. науч.-практ. конф. Новосибирск: СибАК, 2014. С. 6–12.

15. *Купцова И. А.* Культурные практики и креативные индустрии как современный фактор динамики провинциального мира // Роль вуза искусств и культуры в формировании и развитии культурного пространства. Орел: Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2011. С. 28–30.

**Информация об авторе**

*Астафьева О. Н.* — доктор философских наук, профессор, директор Научно-образовательного центра «Теория и технологии управления в сфере культуры, образования и науки» Института государственной службы и управления

**References**

1. Kravchenko, S. A. (2016), *Sotciologicheskaia diagnostika riskov, uiazvimosti, doveriia* [Sociological diagnostics of risks, vulnerability, and trust], MGIMO, Moscow, Russia.
2. Astafyeva, O. N. (ed.), and Koroteeva, O. V. (ed.) (2015), *Grazhdanskaia solidarnost v realizatcii gosudarstvennoi kulturnoi politiki: vzaimodeistvie vlasti, obshchestva i biznesa: sbornik materialov Kulturnogo foruma regionov Rossii (Iakutsk — Moskva, 25 sentiabria 2015 goda)* [Civil solidarity in the implementation of state cultural policy: interaction of government, society and business: a collection of materials from the Cultural Forum of the Regions of Russia (Yakutsk — Moscow, September 25, 2015)], Lyadov K. V., Moscow, Russia.
3. Astafyeva, O. N. (ed.), and Shlykova, O. V. (ed.) (2019), *Mnogogrannost chelovecheskogo kapitala: kulturnye i sotcialnye osnovaniia»: kollektivnaia monografiia* [The versatility of human capital: cultural and social foundations": a collective monograph], Consent, Moscow, Russia.
4. Novoselskaya, V. V. (2019), *Kultura kak resurs innovatcionnogo razvitiia territorii: Monografiia* [Culture as a resource of innovative development of territories: Monograph], Arial, Simferopol, Russia.
5. Horkheimer, M., and Adorno, T. V. (1997), *Dialektika prosveshcheniia. Filosofskie fragmenty* [Dialectics of enlightenment. Philosophical fragments], Medium, Moscow, Juventus, St. Petersburg, Russia.
6. Hezmondalsh, D., and Kushnareva I. (tr.), and Mikhaleva, A. (ed.) (2014), *Kulturnye industrii* [Cultural industries], University of Higher School of Economics, Moscow, Russia.
7. Unesco (2015), "Hangzhou Declaration "To ensure the central place of culture in the policy of sustainable development" in Russian", available at: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final_hangzhou_declaration_russian.pdf (accessed 13 August 2015).
8. The State Duma of the Federal Assembly of the Russian Federation (2015), "The State Duma hosted a round table on the development of small and medium-sized businesses in the face of new challenges", available at: http://er-gosduma.ru/news/v-gosdume-proshel-kruglyy-stol-po-razvitiyu-malogo-i-srednego-predprinimatelstva-v-usloviyakh-novykh / (accessed 13 August 2015).
9. Voznesenskaya, E. D. (1996), "The field of architecture: "free professionals" and "employees"", *Socio-Logos' 96. Almanakh Rossiisko-frantcuzskogo tcentra sotciologicheskikh issledovanii. Instituta sotciologii Rossiiskoi akademii nauk* [Socio-Logos' 96. Almanac of the Russian-French Center for Sociological Research. Institute of Sociology of the Russian Academy of Sciences], Socio-Logos, Moscow, Russia, pp. 144–160.
10. Astafyeva, O. N. (2018), "Dialogicity of the cultural environment of the city: cultural heritage as the basis of its integrity", *Kontury budushchego v kontekste mirovogo kulturnogo razvitiia: XVIII Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniia, 17–19 maia 2018 g.* [Contours of the future in the context of world cultural development: XVIII International Likhachev Scientific Readings, May 17–19, 2018], SPbSUP, St. Petersburg, Russia, pp. 385–386.
11. Belyakova, I. G. (2016), *Evoliutciia modelei mezhkulturnoi kommunikatcii v mnogoiazychnom prostranstve globalnogo informatcionnogo obshchestva. Monografiia* [Evolution of models of intercultural communication in the multilingual space of global the Information Society. The monograph], Analytics Rodis, Moscow, Russia.
12. Belyakova, I. G. (2017), *Sovremennaia mezhkulturnaia kommunikatciia: dinamika globalnykh preobrazovanii. Monografia* [Modern intercultural communication: dynamics of global transformations. The monograph], Sputnik +, Moscow, Russia.
13. Ostapenko, S. M. (2017), "The potential of the non-governmental sector in the field of culture and education to reduce interethnic and interfaith contradictions in the Republic of Crimea", *Gosudarstvennoe upravlenie i razvitie Rossii: vybor prioritetov. Sbornik statei mezhdunarodnoi konferentc-sessii* [Public administration and development of Russia: choosing priorities. Collection of articles of the international conference session], no. 1, Scientific Library Publishing House, Moscow, Russia, pp. 765–776.
14. Kuptsova, I. A. (2014), "Cultural industries in the Russian province: models of tourism product development", *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniia i kulturologii* [In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies], SibAK, Novosibirsk, Russia, pp. 6–12.
15. Kuptsova, I. A. (2011), "Cultural practices and creative industries as a modern factor in the dynamics of the provincial world", *Rol vuza iskusstv i kultury v formirovanii i razvitii kulturnogo prostranstva* [The role of the University of Arts and Culture in the formation and development of cultural space], Orel State Institute of Arts and Culture, Orel, Russia, pp. 28–30.

**Information about the author**

*Astafyeva O. N.* — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Director of the scientific and educational Center «Theory and technologies of management in the sphere of culture, education and science» at the Institute of public administration and management