

ИССЛЕДОВАНИЯ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

Сборник статей
по материалам конференции
11–12 апреля 2017

УДК
ББК

И88

*Печатается в соответствии с решением
Редакционно-издательского совета
Российской академии музыки им. Гнесиных*

Ответственный редактор

доктор искусствоведения, профессор
Т. И. Наumenко

Технический редактор

кандидат искусствоведения
А. А. Гундорина

**И88 Исследования молодых музыковедов : Сб. статей по материалам
Международной научной конференции аспирантов и студентов 11–12
апреля 2017 года / РАМ им. Гнесиных. – М.: Пробел-2000, 2017. – 280 с.**

ISBN 978-5-98604-644-0

ISBN 978-5-98604-644-0

© РАМ им. Гнесиных, 2017

© Коллектив авторов, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

От ответственного редактора	9
-----------------------------------	---

I. ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Дарья Овсиенко

(Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, III курс, музыковедение, науч. рук. докт. иск., проф. Е.С.Зинькевич)

МИЛИЙ БАЛАКИРЕВ VS. ВАЛЕРЬЯН ГОРШКОВ	11
--	----

Александра Анциферова

(Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, III курс, музыковедение, науч. рук. канд. иск., доц. Е.Г.Окунева)

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ С. ПРОКОФЬЕВА «ВЕЩИ В СЕБЕ» В СВЕТЕ ФИЛОСОФСКИХ ПОНЯТИЙ КАНТА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ	19
--	----

Надежда Бунар

(Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, 2 курс, музыковедение, науч. рук. канд. иск., проф. Л.А.Купец)

«ПЕРВОМАЙСКАЯ» СИМФОНИЯ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА СКВОЗЬ ПРИЗМУ КИНОМУЗЫКИ – ПРОВАЛ ИЛИ УСПЕХ	27
---	----

Виталия Хорошавина

(РАМ им. Гнесиных, соискатель, науч. рук. докт. иск., проф. Т.Н.Красникова)

КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ «ЛИТУРГИИ СВ. ИОАННА ЗЛАТОУСТА» Н. Н. СИДЕЛЬНИКОВА	34
---	----

Евгения Зубарева

(РАМ им. Гнесиных, II курс, музыковедение (специалитет), науч. рук. докт. иск., проф. Т.В.Цареградская)

«СОНЕТЫ ШЕКСПИРА» МИКАЭЛА ТАРИВЕРДИЕВА: МЕЖДУ И.С. БАХОМ И Ф. ЛЕЕМ	41
---	----

Оксана Лаисцева

(Астраханская государственная консерватория, IV курс, музыковедение, науч. рук. канд. иск., доц. И.М.Некрасова)

«ПОЭТ С БЕРЕГОВ РЕЙНА»: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭЗИИ Г. ГЕЙНЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. ДЕНИСОВА И В. ГАВРИЛИНА	49
---	----

Екатерина Васильченко

(РАМ им. Гнесиных, соискатель, науч. рук. канд. иск., проф. А.С.Алпатова)

ОБРАЗЫ НОРВЕЖСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТЬЯНЫ СМИРНОВОЙ .. 58

Мария Капушинская

(Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, II курс, музыковедение, науч. рук. канд. иск., проф. Л.А.Купец)

ЭМИЛЬ ШИМОН МЛЫНАРСКИЙ: ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ 65

Елена Кузина

(Петрозаводская Государственная консерватория имени А.К.Глазунова, II курс, исполнительский факультет (фортепиано, специалитет), науч. рук. канд. иск., проф. Л.А.Купец)

ЮЛИЙ БЛЕЙХМАН И ВАЛЕНТИНА КУЗА

(ИЗ ИСТОРИИ ЗАБЫТЫХ РОМАНСОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА) 73

Лора Никитина

(РАМ им. Гнесиных, V курс, музыковедение (специалитет), науч. рук. докт. иск., проф. И.С.Стогний)

ХОРЫ С.И. ТАНЕЕВА ОР. 27 НА СЛОВА Я. ПОЛОНСКОГО: ПРОБЛЕМА
ГИПЕРЦИКЛА 81

II. ПРОБЛЕМЫ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Наиля Насибулина

(РАМ им. Гнесиных, I курс, музыковедение (специалитет), науч. рук. докт. иск., проф. Л.Л.Гервер)

РАЗНЫЕ СОЧИНЕНИЯ НА ОДНУ ТЕМУ: LA-SOL-FA-RE-MI В КАПРИЧЧИО
ФРЕСКОБАЛЬДИ И ФАНТАЗИИ ФРОБЕРГЕРА 88

Александра Дворницкая

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. докт. иск., проф. И.П.Сусидко)

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНО-ЦЕРКОВНЫХ СЛУЖБ
В МАНГЕЙМЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА 98

Галина Денисова

(Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, соискатель, науч. рук. докт. иск., проф. Е.Е.Полоцкая)

ORCHESTERGESANG В АВСТРИИ И ГЕРМАНИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА
XX ВЕКОВ: О ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКЕ И КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКЕ .. 107

Даниил Топилин

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. канд. иск., проф. Т.Ю. Масловская)

«ВАЛЬС» МОРИСА РАВЕЛЯ: ОЧАРОВАНИЕ И КАТАСТРОФА 115

Ксения Шанцева

(Петрозаводская гос. консерватория им. А.К.Глазунова, II курс, музыковедение, науч. рук. канд. иск., проф. Л.А.Купец)

БАЛЕТ Ж. ТАЙФЕР «LE MARCHAND D'OISEAUX». ЗАБЫТОЕ
СОКРОВИЩЕ ФРАНЦУЗСКОГО НЕОКЛАССИЦИЗМА 122

Людмила Корчинская

(РАМ им. Гнесиных, соискатель, науч. рук. докт. иск., проф. И.С.Стогний)

ФОРТЕПИАНО В КАМЕРНЫХ СОНАТАХ П.ХИНДЕМИТА 128

Кристина Абрамова

(Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, IV курс, музыковедение, науч. рук., ст. преп. В.Е.Недлина)

ВОСТОЧНО-ЗАПАДНЫЙ СИМВОЛИЗМ В «ВОДНЫХ СТРАСТЯХ
ПО МАТФЕЮ» ТАН ДУНА 133

Рена Фахрадова

(МГК им. П.И.Чайковского, II курс, музыковедение, науч. рук. докт. иск., проф. И.К.Кузнецов)

К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ
СПЕКТРАЛЬНОЙ МУЗЫКИ 141

III. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО, СЦЕНИЧЕСКИЕ ПОСТАНОВКИ

Елизавета Шавырина

(РАМ им. Гнесиных, I курс, музыковедение (специалитет), науч. рук. канд. иск., доц. Д.А.Нагина)

АКАДЕМИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ: О ДВУХ ПОСТАНОВКАХ
«COSI FAN TUTTE» МОЦАРТА 150

Петр Васнин

(Военный институт (военных дирижеров) Военного университета, адъюнкт, науч. рук. канд. иск., проф. В.П.Матвейчук)

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА КЛАССИЧЕСКОГО
БРАСС-КВИНТЕТА В КОНТЕКСТЕ ЕГО ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ 156

Анастасия Кольчугина

(РАМ им. Гнесиных, магистрант, науч. рук. канд. иск., проф. В.В.Алеев)

«СЕРЕНАДА IN A» И. Ф. СТРАВИНСКОГО: ПРЕТВОРЕНИЕ
ОСОБЕННОСТЕЙ СТИЛЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 174

Евгений Смирнов

(РАМ им. Гнесиных, магистрант, науч. рук. канд. иск., проф. В.В.Алеев)

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СОДЕРЖАНИЯ И ОСОБЕННОСТЕЙ ЕГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ В КОНЦЕРТЕ №2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
С ОРКЕСТРОМ (ДЛЯ ЛЕВОЙ РУКИ) М. РАВЕЛЯ 174

Полина Подмазова

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. докт. иск., проф. И.П.Сусидко)

ФРАНЦУЗСКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО НА РУБЕЖЕ XVIII-XIX ВЕКОВ ... 180

Виолетта Неваляная

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. докт. иск., проф. Т.В.Цареградская)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ
НИНЫ СИМОН (НА ПРИМЕРЕ ПЕСНИ «MISSISSIPPI GODDAM») 187

Наталья Сергеева

*(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
магистрант, науч. рук. канд. филологических наук, проф. А.Г.Качкаева)*

ОЦИФРОВАННАЯ КЛАССИКА: ЗАЧЕМ МОЦАРТУ IT? 196

IV. НАУЧНО-ТВОРЧЕСКИЙ СЕМИНАР «МЕТОДОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ»

Тематическое направление «Форма-содержание в музыкальном искусстве».

**Автор проекта и научный консультант доктор искусствоведения,
профессор Наталья Сергеевна Гуляницкая**

Марина Кошечева

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. руководитель канд. иск., доц. Н.И.Енукидзе)

АВСТРО-НЕМЕЦКИЕ КОМПОЗИТОРЫ И КАБАРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА:
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И ПЕРЕСЕЧЕНИЯ 204

Татьяна Яковлева

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. докт. иск., проф. И.П.Сусидко)

ФОРМА-СОДЕРЖАНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИИ ЖОРЖА АПЕРГИСА «СЕМЬ
ПРЕСТУПЛЕНИЙ ЛЮБВИ» 209

Мария Ковалева

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. докт. иск., проф. Т.И.Науменко)

ЭСТЕТИКА ПРОСТРАНСТВА В ФОНОВОЙ МУЗЫКЕ 214

Денис Щевелев

(РАМ им. Гнесиных, науч. рук. докт. иск., проф. Т.В.Цареградская)

ГАБРИЭЛЬ ПРОКОФЬЕВ: О КОНЦЕРТЕ ДЛЯ DJ-ПРОИГРЫВАТЕЛЕЙ
И ОРКЕСТРА 220

V. ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

Наталья Михайлова

(РАМ им. Гнесиных, II курс, музыкальная журналистика, науч. рук. преп. Т.А.Сапегина)

ОБУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖУРНАЛИСТИКЕ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ:
КОНЦЕПЦИЯ ПРОФЕССИИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ УЧЕБНЫХ ПЛАНОВ 231

Диана Ашрапова

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. канд. пед. наук, проф. О.Л.Берак)

ШКОЛА КРИСТИН ЛИНКЛЕЙТЕР, ПЕРЕВЕРНУШАЯ МИР 237

Анна Махова

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. канд. пед. наук, доцент Е.Н.Борисова)

ФАКТОРЫ ВЫБОРА ФЛЕЙТОВОГО РЕПЕРТУАРА В КОНТЕКСТЕ
НЕПРЕРЫВНОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В СИСТЕМЕ
«ШКОЛА-КОЛЛЕДЖ-ВУЗ» 245

Анастасия Старчак

(РАМ им. Гнесиных, магистрант, науч. рук. доктор пед. наук, проф. А.С.Базиков)

ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ
МУЗЫКАНТА НА ГУСЛЯХ ЗВОНЧАТЫХ 251

Валентина Маврина

(РАМ им. Гнесиных, аспирант, науч. рук. канд. иск., проф. А.С.Алпатова)

ОБ УЧАСТИИ ПОДРОСТКОВ В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В УСЛОВИЯХ ЛЕТНЕЙ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЙ ШКОЛЫ 256

Инна Сергеева

(РАМ им. Гнесиных, магистрант, науч. рук., канд. иск. М.А.Букринская)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ
XVIII ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ ПРОСВЕЩЕНИЯ 261

София Доколина

(РАМ им. Гнесиных, III курс, музыкальная педагогика, науч. рук. ст. преп. О.Е.Мишина)

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АВТОРСКОЙ ПРОГРАММЫ «ВВЕДЕНИЕ
В ТРАДИЦИЮ» В ЦЕНТРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ И РОДИТЕЛЕЙ «РОЖДЕСТВО» 269

Александр Николайчук

(РАМ им. Гнесиных, магистрант, науч. рук. канд. иск. доц. Е.А.Волчков)

ПРАКТИКА ЗАПОМИНАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ 274

I. ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Д. Овсиенко

МИЛИЙ БАЛАКИРЕВ VS. ВАЛЕРЬЯН ГОРШКОВ

В художественной литературе героями произведений нередко выступают подлинные лица – выдающиеся поэты, художники, композиторы. В качестве примеров можно назвать «Пушкина» и «Кюхлю» Ю. Тынянова, «Повести трудных и радостных лет» И. Смольникова, «Консуэло» Жорж Санд, «Сирень» Ю. Нагибина и др. В таких произведениях писатели, опираясь на подлинные факты, приносят большую долю художественного вымысла, который помогает оживить, приблизить к нам выдающуюся личность¹. Одним из первых, кто сделал русского композитора героем романа стал русский писатель, публицист, драматург, журналист и историк литературы Пётр Дмитриевич Боборыкин (1836–1921)². В его романе «В путь-дорогу» в качестве одного из персонажей выведен молодой Милий Алексеевич Балакирев. Боборыкин не принадлежит к числу писателей «первого ряда», однако в свое время он был очень популярен и считался одним из образованнейших людей России. Боборыкин был знаком почти со всеми известными литераторами того времени и ведущими артистами императорских театров, его драматические произведения ставились в Малом и Александринском театрах в бенефис крупнейших актеров. Сам Лев Толстой видел в Боборыкине «замечательный художественный талант»³. Среди

¹ В отличие от серии книг «Жизнь замечательных людей», которая опирается на биографические данные с минимальной долей вымысла.

² Подробнее о Боборыкине см. Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М.: научное издательство «Большая российская энциклопедия» НВП «Фанит», 1992. С. 286.

³ См. неотправленное письмо Л. Толстого П. Боборыкину URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/pisma/1863-1872/letter-95.htm>

многочисленных произведений писателя наиболее известны – «Жертва вечерняя», «Китай-город» и «Василий Тёркин»⁴.

Балакирев и Боборыкин были земляками и ровесниками, оба уроженцы Нижнего Новгорода, учились в Нижегородской гимназии и Казанском университете. В Казани, по свидетельству Боборыкина, они особенно сдружились и в период 1853–1854 гг. даже жили в общей квартире. Боборыкин также занимался музыкой и был неплохим скрипачом. Балакирев ценил его мнение и прислушивался к нему. Их дружба продолжалась и в дальнейшем. Балакирев познакомил Боборыкина со Стасовым (зима 1858/59 гг.), которому молодой писатель прочитал свою дебютную пьесу «Фразёры»⁵. Свою комедию «Однودворец» (1860) Боборыкин посвящает «другу и товарищу М.А. Балакиреву»⁶. Задумав написать оперу, Балакирев обращался за помощью к Боборыкину, который подыскивал для него сюжеты и даже намеревался написать либретто. Композитор фигурирует и в документальных произведениях писателя. Воспоминания о Балакиреве находим в мемуарах Боборыкина «За полвека» (1906–1913). И, наконец, писатель откликнулся на смерть Балакирева статьей «Русский музыкант (Памяти товарища)»⁷.

Опубликованный в 1863–1864 гг., роман Боборыкина стал одним из первых литературных опытов писателя. Символично название «В путь-дорогу», ведь студенческие годы (описанию которых и посвящен роман) являются началом долгого жизненного пути. Роман состоит из трех томов: в первом томе описывается Нижегородская гимназия, во втором – Казанский университет, в третьем – Дерптский, где учился Боборыкин. За образом главного героя, Бориса Телепнёва, стоит сам Боборыкин, а Балакирев фигурирует под именем Валерьян Горшков. Фамилия композитора зашифрована весьма остроумно: слово «балакирь» на нижегородском диалекте означает глиняный кувшин или горшок, а также небольшого роста, полный человек⁸. Очевидно, это прозвище Бала-

⁴ Примечательно, что имя Василий Тёркин, известное современному большинству по поэме А. Твардовского впервые появилось у Боборыкина.

⁵ См. Балакирев. Летопись жизни и творчества. Л.: Музыка, 1967. С. 50.

⁶ См. там же, С. 54.

⁷ «Биржевые ведомости», веч. вып., 1910, 29 мая, № 11737.

⁸ См. Виноградова Т. Ровесники-нижегородцы: М. А. Балакирев, Н. А. Добролюбов,

кирев получил еще в университетские годы, так как один из казанских товарищей писал ему в 1856 г. (еще до публикации романа): «... вижу, что Вы остались таким же славным Горшковым, как и были в Казани»⁹. Впоследствии же и сам Балакирев подписывал свои критические статьи как Валерьян Горшков¹⁰.

Уже на первых страницах романа Боборыкин дает описание внешности Горшкова: «мальчик лет шестнадцати, полный, русский, с особенным добродушием в лице. Лицо это улыбалось, хотя и не было на губах улыбки. Серые, большие глаза смотрели бойко и ласково. На лбу торчал преоригинальный вихор»¹¹. В целом внешность героя действительно сходна с внешностью композитора, который был склонен к полноте, но С. М. и А. С. Ляпуновы вспоминают, что у Балакирева были карие глаза, а на сохранившемся портрете видно, что у композитора были темные волосы¹².

Создавая характер Горшкова, писатель, очевидно руководствовался вторым толкованием фамилии «Балакирев», происходящим от слова «балакарь» – болтун, говорун или «балакарить» – быть шутом, шутить¹³. И в романе Боборыкина Горшков – типичный холерик, юноша-вихрь со взрывным темпераментом. Соученики характеризуют его эпитетами

П. Д. Боборыкин // М. А. Балакирев: Личность. Традиции. Современники: сб. статей и материалов. СПб.: Композитор, 2004. С. 29; Зайцева Т. Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830–1850-х гг./ дис. ...докт. иск. М., 2000. С. 42.

⁹ Цит. по С. М. Ляпунов, А. С. Ляпунова Молодые годы Балакирева // Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 28.

¹⁰ Его статья о фортепианных пьесах Чайковского подписана В. Г. (статья приводится в приложениях к уже цитированной диссертации Т. Зайцевой), а статью о Гензеле, опубликованную 30 марта 1907 г. в «Новом времени» он подписывает Валерьян Горшков (об этом свидетельствует сам Балакирев в письме к Финдейзену; см. РМГ. 1912. №1. С.23).

¹¹ Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!» Роман: в 6 кн., т.1. СПб; М., 1900. С.4.

¹² См. С. М. Ляпунов, А. С. Ляпунова. Цит. изд. С. 27.

¹³ Фамилию композитора многие связывают с другой исторической личностью – «шут-ом Балакиревым». «Шут» – Иван Алексеевич Балакирев не является прямым предком композитора, но принадлежит к тому же роду (другой его ветви), известному еще со времен Дмитрия Донского. См. Зайцева Т. Род Балакиревых из глубины веков.// Балакиреву посвящается. Сб. статей/ Ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб: Композитор, 1998.

«егоза», «балясник», «болтун», «скоморох». Жестикуляция у Горшкова всегда очень активная. Доказывая что-нибудь, он размахивает руками, трясет головой, подпрыгивает; изъясняется он не иначе, как вскрикивая или крича¹⁴. Не менее колоритна речь Горшкова, имеющая сниженный разговорно-фамильярный характер («глазенапы закидывает», «пешедралом подерём», «фёферу задать»). Всем своим друзьям и недругам он дает меткие прозвища, как то: «Иван постный» (про Телепнёва), «тумба тротуарная» (про инспектора гимназии). В характере Горшкова проглядывает и самодовольство, он ходит фертом и не прочь иногда себя похвалить. «Так-то, Борис, – говорит он – благодари Бога, что ты удостоился восседать на одних скамейках с сим сосудом всяких качеств»¹⁵. Такое описание не вполне соответствует реальному Балакиреву. Конечно, любовь к острому словцу замечали и за зрелым композитором. Так, А. Оленин вспоминает: «М. А. любил меткое слово и сам был великий мастер в этом смысле. Бывало скажет что-нибудь такое, очень смешное, совсем как бы неожиданно для самого себя, и громко первый расхохочется, а мы вслед за ним. Его характеристики были всегда кратки, но изумительны по образности и меткости и часто убийственны. И рассказчик М. А. был превосходный, особенно в шутовском роде. Бывало, сидит и рассказывает, и совершенно серьезно, а мы покатываемся»¹⁶. Однако Боборыкин явно утрирует. Ни в одном из писем композитора нет и намека на вышеприведенную сниженную лексику. Тем более не свойственно было Балакиреву и хвастовство. Напротив, современники отмечают его скромность и требовательность к себе. Так, в 1856 году Балакирев переживает разочарование в своем таланте, считая, что раз он не Бетховен, так лучше и вовсе не писать¹⁷.

Не такой уж безоблачной и беззаботной, как ее описывает Боборыкин, была жизнь юного Балакирева. Смерть матери в 1847 году, ставшая

¹⁴ Своим зычным голосом Горшков напоминает скорее Стасова, который не умел говорить тихо, за что и получил прозвище «иерихонская труба».

¹⁵ Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!». С. 9.

¹⁶ Оленин А. А. Мои воспоминания о М. А. Балакиреве // Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962. С. 349.

¹⁷ Это известно из письма Ц. Кюи к М. Балакиреву от 17 июля 1856 г. См. Балакирев. Летопись жизни и творчества. С. 31.

тяжелым ударом для юноши, материальная неустроенность – все это привело к тому, что уже в 1857 году он начинает видеть в судьбе «не-что фатальное, – какую-то печать отвержения»¹⁸. Большинство произведений этого периода написаны в миноре (квартет g-moll, октет c-moll, концерт fis-moll, соната b-moll).

Автор переиначил и события жизни композитора. В романе у него умирает не мать, а отец, которого Боборыкин описывает как бедного дворянина, прожившего имение и пустившего по миру семью. Такое мнение надолго закрепилось и в музыковедческой литературе. Однако, как установлено сейчас, отец Балакирева был образованным человеком, интересовался литературой и театром и всячески способствовал развитию таланта сына. Алексей Константинович Балакирев дослужился до чина надворного советника и даже имел награды (орден Св. Анны 3-й степени)¹⁹.

В возвышенно-романтическом стиле описывает Боборыкин импровизации Горшкова: он «играл, покачиваясь вправо и влево... Густая, страстная и свежая мелодия рвалась и как бы не находила себе довольно места на фортепианных клавишах... <...> звуки лились могучим каскадом... и под конец без треска и банальных нот мелодия не иссякла; но перешла в тихую не то молитву, не то заунывную песнь... но только на одно мгновение... Это мгновение разрешилось глубокими аккордами...»²⁰.

Упоминаются и конкретные – именно балакиревские – произведения. Так, Горшков-гимназист заявляет о своем намерении дать концерт, где он исполнит фантазию на мотивы из оперы «Жизнь за царя» собственного сочинения, напевая при этом тему «Славься». Действительно, такой концерт в жизни Балакирева состоялся в 1855 году. Но тема «Славься» отсутствует в его «Фантазии». В первом томе романа Горшков говорит о том, что работает над квартетом. Однако, насколько известно, неоконченный квартет g-moll сочинялся позже, уже в Казани, в период 1855–1856 гг.

¹⁸ Цит. по Зайцева Т. Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830–1850-х гг. С. 106.

¹⁹ См. там же, с. 48.

²⁰ Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!». С. 167.

Среди сочинений других авторов, исполнявшихся персонажами романа, фигурируют трио Мендельсона, «Caprice heroïque» Контского, элегия Яковлева «Когда душа просилась ты», а также не получающие конкретизацию глинкавские романсы, номера из «Жизни за царя», произведения Шопена и *andante* из сонаты Бетховена.

Однако Боборыкин не пишет подробно о том, как и у кого Балакирев учится музыке, не упоминается дирижерский опыт композитора (имеется ввиду управление оркестром Улыбышева). Сторона жизни Балакирева, которая была для него наиболее важной, то есть его жизнь в музыке осталась неосвещенной. Создается ощущение, что герой – беззаботный музыкант-самоучка, сочиняющий музыку между делом, для развлечения. А ведь Балакирев уже в нижегородские годы был полностью погружен в музыку.

Между тем, некоторые особенности личности Балакирева подмечены писателем верно. Герой романа часто является зачинщиком, во всем стремится быть первым, проявляет смелость, благородство. Он, вместе со своими товарищами, не побоялся наказания и выступил в защиту оскорбленного одноклассника. И, действительно, на протяжении всей своей жизни Балакирев демонстрировал эти качества. Современники отмечали его доброту, стремление всем помочь, добиться справедливости. Он отдает свою директорскую квартиру (придворной певческой капеллы) Римскому-Корсакову, у которого была большая семья, заботится о материальном благополучии служащих капеллы.

Верно отражены в романе присущие Балакиреву особенности в его отношениях с окружающими. Как вспоминают современники, он [Балакирев] «был человек, способный горячо и глубоко привязаться к симпатичным ему людям и, напротив, сразу, по первому взгляду, готовый навсегда возненавидеть или презирать людей, не вызвавших его расположения»²¹. Так же ведет себя и Горшков, который говорит Телепнёву: «Да ты одно слово медоточивая струя, в прощении врагов своих упражняешься; а я не так как ты, меня, брат, коли гадость какая в человеке взбесит, так я всю жизнь буду помнить»²².

Горшков крайне категорично относится к тому, что ему не нравит-

²¹ Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. С. 34.

²² Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!». С. 112.

ся. В разговорах он бранит Верди и всю итальянскую музыку. Исполняя модное «*Caprice heroïque*» Контского, в котором ироничный Горшков слышит конский топот, он гримасничает. Все это очень напоминает категоричность зрелого Балакирева. Как пишет Римский-Корсаков, «малейшее уклонение от направления его вкуса жестоко порицалось им; с помощью насмешки, сыгранной им пародии или карикатуры унижалось то, что не соответствовало его вкусу в данную минуту...»²³.

Боборыкин отмечает любовь юного композитора к Лермонтову. Чтение Телепнёвым «Демона» доводит Горшкова до слез. Он восторгается мелодичностью лермонтовского стиха и говорит, что уже писал романсы на слова Лермонтова. Однако в действительности эти романсы относятся к более позднему периоду. Первый опубликованный романс на текст Лермонтова «Песня Селима» был написан в 1858 году.

Вспоминает Боборыкин и о фольклорных увлечениях композитора. Его Горшков «катается по Волге, поет с рыбаками и бурлацкие песни подслушивает... Больше всего любит разбойничьи»²⁴.

Хотя кроме Боборыкина никто из современников не оставил исчерпывающих воспоминаний о юном Балакиреве, все же, опираясь на более поздние свидетельства, можно сделать вывод, что немало подмечено и передано писателем верно. Конечно, нельзя отождествлять литературного героя с его прототипом. Некоторые черты характера персонажа писатель утрирует. Возможно, он хотел показать собирательный образ артистической натуры, гения, который, говоря словами Пушкина, «недостоеин сам себя». Поскольку Балакирев не является главным действующим лицом романа, некоторые события из его жизни остаются «за кадром». В частности, как уже упоминалось, никак не освещается вписанность Балакирева в музыкальную жизнь Нижнего Новгорода, эпизодичны упоминания о музыкальной жизни Казани. Присутствуют и фактологические погрешности и анахронизмы. Это связано с тем, что Боборыкин сблизился с Балакиревым уже в Казани, а нижегородский период жизни композитора знал довольно плохо (тем более, что когда Боборыкин заканчивал Нижегородскую гимназию, Балакирев учился в Александровском дворянском институте). Кроме того, роман писался

²³ Римский-Корсаков Н. Цит. изд. С. 30.

²⁴ Боборыкин П. Д. «В путь-дорогу!». С. 435.

10 лет спустя после описанных событий и некоторые детали писатель мог просто забыть. Сам Боборыкин в своих воспоминаниях признается, что роман написан «в общем, верно; но полной объективности еще нет»²⁵. Более того, некоторые неточности Боборыкин допускает и в своих мемуарах «За полвека». К примеру, он пишет: «Он сошелся через братьев Стасовых с нарождавшейся тогда «Кучкой» музыкантов, которые ратовали за русскую музыку...»²⁶, происхождение же самого имени «Могучая кучка» связывает с фельетоном Кюи (!). Такие огрехи показывают, что писатель не был хорошо осведомлен о музыкальной деятельности композитора.

Однако нужно отдать должное Боборыкину, запечатлевшему период юности Балакирева, скупо освещенный в музыковедческой литературе, и создавшему интересный образ начинающего композитора.

²⁵ Боборыкин П. За полвека (мои воспоминания). М.: «Земля и фабрика», 1929. С. 17.

²⁶ Там же, с. 231.

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ С. ПРОКОФЬЕВА «ВЕЩИ В СЕБЕ» В СВЕТЕ ФИЛОСОФСКИХ ПОНЯТИЙ КАНТА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Ф ортепианный цикл «Вещи в себе» op. 45 был создан Прокофьевым в 1928 году в Париже. Он принадлежит заграничному периоду творчества композитора. Музыкальный стиль Прокофьева в это время был достаточно неоднородным. В его музыке уживались и искрометное веселье («Любовь к трем апельсинам»), и окрашенный в мистические тона психологизм («Огненный ангел»), и урбанистическая сила («Стальной скок»), и лирико-философское самоуглубление («Вещи в себе», «Мысли»).

Важным событием в жизни композитора стала гастрольная поездка в СССР в 1927 году, где его концерты прошли с большим успехом. Возможно, именно тогда его впервые посетила мысль о возвращении на родину. Именно в этих условиях создавался цикл «Вещи в себе».

К сожалению, данное сочинение не получило достаточного освещения в музыковедческой литературе и ни разу не рассматривалось как произведение в своем роде уникальное. В большинстве работ оно упоминается лишь вскользь, либо удостоивается негативной критической оценки. Между тем, Прокофьев расценивал данное сочинение как новое в своем музыкальном мире¹. В «Автобиографии» он оставил следующий комментарий относительно «Вещей в себе»: «Одновременно с симфонией я работал над двумя довольно большими вещами для фортепиано, в которых мне хотелось углубиться в музыку и в самого себя, мало интересуясь облечь содержание в форму, с размаху лезущую в сознание слушателя. (Я совершенно не собираюсь отстаивать этот прием, но думаю, что, написав немало легко воспринимаемых сочинений, я могу себе по-

¹ В своих «Дневниках» композитор упоминал, что показывал «Вещи в себе» Б. Асафьеву и при этом очень волновался. Характерна ремарка: «К названию относится неуверенно, но не протестует. <...> Он согласен, что это новый я...» (Прокофьев С. Дневник. 1919-1933. Часть вторая. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. С. 638).

зволить сочинить опус хотя бы, например, для самого себя). Пьесы получили название “Вещей в себе” ор. 45. Первая, более длинная, содержала немало тематического материала, местами довольно диатоничного, и, как мне казалось, выглядела не очень сложно. Вторая имела два элемента – хроматический и лирический, последний, проводимый трижды с некоторыми изменениями. К сожалению, название, по-видимому, вызывало ошибочное впечатление, что это абстракция и чистой воды игра в звуки. Прочтя название и увидя местами сложные изложения, иные поленились добраться до самой музыки. Между тем, один и тот же композитор может думать то сложно, то просто. <...> Поэтому важно отметить, что стрелы, охотно выпускаемые в “Вещи в себе”, обыкновенно летят мимо, ибо критика ведется с неверных позиций, я бы сказал, с позиций непонимания, в чем тут дело»².

В приведенной цитате особое внимание привлекают несколько моментов. Во-первых, то, что композитор писал музыку для самого себя; во-вторых, что он не воспринимал ее как чистую абстракцию; в-третьих, он считал, что музыка сочетала в себе как сложность, так и простоту выражения.

«Вещи в себе» представляют, на наш взгляд, попытку воплотить сферу интеллектуального, мыслительного имманентно музыкальными средствами. Задача данной работы – показать, каким образом философская концепция «вещей в себе» нашла претворение в музыке.

Само название цикла – «Вещи в себе» – это философское понятие, взятое из учения Иммануила Канта (1724-1804), основоположника немецкой классической философии. Согласно «Краткому словарю философских терминов» вещь в себе – это «философский термин... обозначающий реальность, существующую вне и независимо от нашего сознания»³. Иными словами, вещи в себе или ноумены – это предметы и сущности внешнего мира, существующие вне сознания людей, они представляют собой нечто внепространственное и вневременное. У Канта важнейшей парой к этому термину выступает понятие «явления» или «феномена». Явления – это наглядные представления, поро-

² Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания. Изд. 2-е, доп. М.: Музгиз, 1961. С. 182.

³ Краткий словарь философских терминов. [Электронный ресурс] / URL: <http://nenuda.ru/краткий-словарь-философских-терминов.html>.

даемые вещами в себе через органы чувств человека. Явление находится в области чувственного познания, это объект в том виде, как он является субъекту. Вещь в себе, напротив, представляет объект таким, каков он есть сам по себе. В философии Канта, таким образом, происходит разграничение объективной реальности вещей в себе и субъективной реальности явлений. На этой основе философ приходит в дальнейшем к разграничению чистого разума и разума, обусловленного эмпирией. При этом в философской концепции Канта большое значение имеет тезис о принципиальной непознаваемости вещей в себе. «Нам даны вещи как вне нас находящиеся предметы наших чувств, – пишет философ, – но о том, каковы они сами по себе, мы ничего не знаем, а знаем только их явления, то есть представления, которые они в нас производят, воздействуя на наши чувства»⁴. Двигаясь от чувственного восприятия к умопостижаемому, мы можем больше узнать о вещи в себе, но до конца познать ее нам не дано.

Итак, философская концепция Канта исходит из онтологического *дуализма*. На музыкальном уровне эта идея может иметь множественное воплощение. У Прокофьева, на наш взгляд, важнейшие понятия кантовской философии могут быть адаптированы прежде всего в дуализме замкнутости и разомкнутости музыкальной структуры. Идея замкнутости при этом трактуется нами достаточно широко, не столько как завершенность, но как постоянное возвращение (повторение) какой-либо структуры и замыкание ее на самой себе. В таком смысле замкнутость призвана отразить непроницаемость вещи в себе. Разомкнутость тоже понимается нами специфически – не как отсутствие какого-либо завершения, но как постоянное развитие и обновление материала. В такой интерпретации разомкнутость, грубо говоря, становится тождественной эмпирическому познанию, стремящемуся проникнуть вглубь природы вещей. Кантовский дуализм у Прокофьева реализуется и иным путем – в оппозиции образных сфер, взаимодействии разных ладоинтонационных систем, особом соотношении «упрощающегося и усложняющегося»⁵ в фортепианном стиле и т.п.

⁴ Кант И. Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей появиться как наука // Кант И. Сочинения в 6-ти томах: Том 4. Ч. 1. М.: Мысль, 1965. С. 105.

⁵ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. Л.: Советский композитор, 1990. С. 213.

Обратимся вначале к архитектонике и посмотрим, как категория «вещи в себе» воплощается на формальном уровне.

Первая пьеса цикла (обозначена Прокофьевым буквой А) по форме является синтетической. Ее основу составляет сложная трехчастная форма (если исходить из аналитической концепции Л. Мазеля и В. Цуккермана), трактуемая неординарно. Первый раздел предваряется вступлением и опирается на трехчастную развивающую форму, в которой большое значение приобретает вариантное изложение материала. Ненормативность композиционной схемы вызвана модуляцией темы в параллельную тональность, которая сохраняется в репризе. Вторая часть имеет схожее строение (трехчастная развивающая форма), но она обрамлена также самостоятельной темой хорального склада. Реприза выстраивается зеркально. Развернутая кода целиком основывается на новом материале, что тоже представляется необычным.

Архитектоника пьесы может быть также определена как рондо с двумя побочными темами (в аналитической концепции Ю. Холопова). Однако и в этом случае, несмотря на наличие переходов, свойства материала (показательно, что разные темы Прокофьев отграничивает двойными чертами), отсутствие заключительного проведения рефрена свидетельствуют о нестандартной трактовке формы, ее составном характере. Так или иначе, но архитектоника целого не укладывается в жанрово-определенные схемы.

Многоплановость формы не случайна, ибо с разных сторон раскрывает кантовский дуализм и неоднозначность понятия «вещи в себе», которая, с одной стороны, существует вне зависимости от человеческого сознания, а с другой – определяется им. Специфику в данном случае составляет взаимодействие принципов «замкнутости» и «разомкнутости», поскольку в описанном типе формы постоянное возвращение к исходному материалу сочетается с обновлением. Показательно, что возникающее концентрическое расположение тематического материала (в немалой степени благодаря зеркальности репризы) при этом усиливает замкнутость, а завершение новым тематическим материалом, напротив, нивелирует это качество и увеличивает тенденцию к размыканию.

Еще более многозначной и противоречивой оказывается форма второй пьесы (обозначена буквой Б). Ее основу составляет постоянное чередование двух контрастных тем. Полифонической скерцозности и ла-

пидарности первой противопоставляется хрупкая лиричность и гармоническая изысканность второй. В архитектонике целого присутствуют признаки разных форм. Основой конструкции, с одной стороны, можно считать сложную двойную трехчастную форму, в которой вторая реприза оказывается синтетической (обе темы звучат в одновременности). С другой стороны, форму можно трактовать и как четное двухтемное рондо с повторением частей. В обоих случаях существуют признаки, в той или иной мере разрушающие однозначность композиционной схемы. Например, отсутствие хода между темами обуславливает составной характер формы, что говорит в пользу сложной трехчастности, в то же время сама первая тема оказывается модулирующей в доминантовую тональность⁶, что не свойственно составной форме.

В форме пьесы также заметны признаки сонатности. Так, несмотря на яркий образный контраст обе темы основываются на одних и тех же интонациях (мотив опевания, восходящее гаммообразное движение, квартовые ходы). Интонационное родство материала позволяет предположить, что перед нами оказываются две разные стороны одной сущности. В репризе контрапунктическое соединение тем в условиях хроматической тональности может трактоваться как требуемое сонатностью сближение главной и побочной. Фактически здесь предлагается новый взгляд на соотношение материала: две разные стороны слились в одно целое, скерцозный характер уступил место лирическому началу.

В целом следует заметить, что составной характер формы, обнаруживаемый вначале благодаря самостоятельности и четкой структурной оформленности тем, по мере развертывания сменяется тенденцией к большей слитности. Учитывая это соображение, можно также говорить о композиционной модуляции формы (понятие В. Бобровского), которая начинается как сложная трехчастная, а затем переходит в сонатную. На наш взгляд, акцент на процессуальную природу формы достаточно рельефно способен отразить специфику кантовской гносеологии, исследующей границы человеческого разума и постулирующей, что человек познает мир не таким, каким он является на самом деле (то есть как данность), но таким, каким он его воспринимает через собственный опыт.

⁶ Подчеркнем, что композитор при этом опирается на внутритемную, а не межтемную модуляцию.

Попытаемся теперь интерпретировать воплощение кантовских идей непосредственно в сфере музыкального языка.

Рассмотрим гармонию главной темы в пьесе А. Представим последовательность созвучий в первом предложении темы схематически, в редукции, опуская по возможности вспомогательные и линейные созвучия: C-dur fis-moll a-moll cis-moll B-dur b-moll Ges-dur C-dur

Прокофьев оперирует достаточно простым гармоническим материалом – в основном трезвучиями и их обращениями, – но при этом функциональные связи аккордов весьма далекие. Данная гармоническая последовательность отражает идею замкнутости на нескольких уровнях: она начинается и завершается C-dur (в то время как срединная каденция требует доминанты), начальному тритоновому соотношению аккордов соответствует заключительное, но в котором тритонанта меняет ладовое наклонение и энгармонически переписывается. Обращение к энгармонизму (мнимому) привлекает особое внимание. Энгармонизм, как известно, обладает двойственностью, выражаемой в различии между ступенностью и значением. В темперированной системе эта неоднозначность представлена как различие между энгармонической заменой или совпадением, символизирующим энгармоническую *замкнутость*, и энгармоническим переосмыслением, отражающим энгармоническую *разомкнутость*. В рассматриваемой гармонической последовательности, кроме того, явно противопоставляются аккорды диезной и бемольной сфер. Таким образом, использование энгармонической записи можно считать одним из способов раскрытия кантовского дуализма на музыкальном уровне.

Не менее интересна проблема «замкнутости» и «разомкнутости» музыкальных структур и, соответственно, их дуализма, который проявляется в главной теме пьесы Б. Легкая, скерцозная тема начинается с полифонической игры: мотив опевания (*g–e–f*) имитируется в правой руке на октаву выше в зеркальном отражении (*e–g–f*). Тема начинается подчеркнуто просто и диатонично. Однако уже во втором такте новая имитация вводит хроматику. В третьем такте происходит смешение диатоники (в левой руке – ход параллельными децимами, дающими в совокупности диатонический звукоряд C-dur) и целотоники (нижний голос правой руки, выделенный штрихом *tenuto*), движущихся в противоположном направлении. Противопоставление диатоники и хрома-

тики – двух принципиально контрастных интервальных систем – и их контрапунктическое соединение предвосхищают дальнейшее развешивание композиции, основанной на чередовании двух различных тем и их объединении в репризе, и дают еще один повод к интерпретации кантовского дуализма в категориях замкнутости и разомкнутости. Как известно, диатоника – это «семизвуковая система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам»⁷. Диатоника является системой *замкнутой* вследствие определенности ее количественных границ. Так, седьмая квинта дает выход за пределы диатоники и образование хроматического полутона. Целотоника как одно из явлений хроматики, напротив, оказывается системой разомкнутой. Ее внешняя, кажущаяся замкнутость обусловлена темперированной системой и энгармонизмом. Таким образом, в главной теме второй пьесы идея замкнутости и разомкнутости выносятся на уровень музыкальной системы.

Подведем итог предпринятым наблюдениям. В гносеологии Канта важную роль играет диалектический метод. Противоречие рассматривается философом как сущностно важный элемент познания, без которого последнее оказывается невозможным. Кантовский дуализм находит в пьесах Прокофьева разнообразное претворение как на формальном, так и содержательном уровне. Мы пытались отразить его в категориях замкнутости и разомкнутости музыкальной структуры, призванных осуществить две реальности – объекта и воспринимающего его субъекта, эмпирический мир и мир сверхчувственных идей.

Согласно Канту, для человека существует мир, обусловленный его сознанием, а потому, фортепианный цикл «Вещи в себе» – это не только попытка интерпретировать философские проблемы на языке музыки, но и отражение противоречий внутреннего мира Прокофьева – композитора, ищущего новой простоты, тоскующего по романтике и восхищающегося индустриальным прогрессом, жаждущего успеха и желающего быть независимым от музыкально-стилевых течений западной музыки, ценящего комфорт жизни за рубежом и ностальгирующего по родине.

Появление в первой трети XX века такого произведения, как «Вещи в себе», знаменательно и характерно, оно свидетельствует о формировании новых тенденций в музыкальном искусстве, которые в полный

⁷ Холопов Ю. Гармония: теоретический курс: учебник. СПб.: Издательство «Лань», 2003. С. 133.

голос заявят о себе в середине столетия. Речь идет о том, что музыка перестает пониматься исключительно как искусство переживания. Композиторы стремятся по-новому осмыслить музыку, а именно – как искусство «думать звуками», перенося акцент с чувственного на интеллектуальное начало. «Вещи в себе» – сочинение оригинальное и самобытное. Интерпретируя понятия кантовской философии в звуковой форме, композитор открывает перед слушателем свой внутренний интеллектуальный мир и еще раз подтверждает, что музыкальному выражению доступны любые темы.

«ПЕРВОМАЙСКАЯ» СИМФОНИЯ Д.Д. ШОСТАКОВИЧА СКВОЗЬ ПРИЗМУ КИНОМУЗЫКИ – ПРОВАЛ ИЛИ УСПЕХ?

Дмитрий Шостакович – это композитор, в творческом арсенале которого имеются произведения почти всех жанров: от маленьких камерных пьес – до масштабных опер. Но основу его творческого письма составляют произведения для симфонического оркестра, так как в них наиболее отчетливо проявились композиторские черты стиля. Кроме того его симфонии отражали и различные исторические события. Так же композитор сочинял музыку к кинофильмам. На этом фоне обращение Шостаковича к кинематографу оценивается обычно как маргинальное, вынужденное. А музыка, сочиненная им для кино, как не слишком достойная внимания исследователей, тем более видимо не связанная с академическим направлением его творчества.

Между тем, в 1920-е годы в Советской России зарождается кино, которое очень быстро получает свое развитие. Понимая, прежде всего, идеологическую (а затем и просветительскую, и культурную) значимость этого жанра, в 1923 году большевистской партией было поручено открытие кинозалов во множестве городов страны. Известно знаменитое изречение главного идеолога страны – В.И. Ленина о том, что «важнейшим из искусств для нас является кино». И это не случайно, новизна и доступность восприятия пробудили большой интерес у граждан новой страны. Люди, в частности рабочие и крестьяне, ринулись в кинотеатры. До появления кино советские власти формировали советского человека (гражданина), через музыку, литературу, театральное искусство и прессу. Теперь же у них появился новый мощнейший рычаг управления сознанием простых людей¹. Поэтому, кино подвергалось жесткой критике и цензуре. В прокат выходили только те фильмы, которые отвечали официальной идеологии.

¹ Подробнее об этом см.: Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997. 321 с.