Санкт-Петербургский государственный университет

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ XIX ВЕКА: КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки 51.04.01 «Культурология», основная образовательная программа магистратуры ВМ.5653 «Русская культура»

Исполнитель

Просыпкина Вероника Олеговна

Научный руководитель

д.филос.н., профессор

Соколов Борис Георгиевич

Рецензент

преподаватель кафедры социальных

и гуманитарных наук Университета ИТМО

Силаева Кира Валерьевна

Санкт-Петербург

2017

**Содержание**

[**Введение** 3](#_Toc481683415)

[**Глава 1** Русская культура как часть европейского культурного пространства: общие предпосылки поиска национальной идентичности культур в XIX веке 10](#_Toc481683416)

[1.1. Процесс включения русской культуры в общеевропейскую традицию 10](#_Toc481683417)

[1.2. Особенности поиска «национальной идеи» в культурной жизни европейских стран: эпоха Просвещения, романтизм и реализм 11](#_Toc481683418)

[1.3. Развитие русской музыкальной культуры в XIX веке по общеевропейской модели 19](#_Toc481683419)

[**Глава 2** Проблема национальной идентичности русской культуры 24](#_Toc481683420)

[2.1. Характерные черты русской культуры: отечественная рефлексия XIX-XX века 26](#_Toc481683421)

[2.2. Характерные черты русской культуры: западноевропейская рефлексия XX-XXI века 39](#_Toc481683422)

[**Глава 3** Особенности русской культуры в музыке русских композиторов XIX века 45](#_Toc481683423)

[3.1. Разработка национальной самобытности в русской музыкальной культуре XIX века 46](#_Toc481683424)

[3.2. Отражение отношения власти и народа: покорность и «инертность», некритическое отношение к власти народа - в операх П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова 54](#_Toc481683425)

[3.3. Идея странничества в произведениях П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова 57](#_Toc481683426)

[3.4. Особая роль хора в русской оперной традиции как носителя народной правды 59](#_Toc481683427)

[**Заключение** 63](#_Toc481683428)

[**Список использованной литературы** 65](#_Toc481683429)

**Введение**

На протяжении многих столетий музыкальная культура является неотъемлемой и значимой составляющей культурной системы общества. Она, как часть художественной культуры, аккумулирует ценности и достижения духовной жизни общества, а затем репрезентует их посредством музыкального художественного языка. В музыкальном искусстве при помощи относительно устойчивой системы организации звуков находят свое отражение значимые общественные явления и процессы, и это, таким образом, способствует дальнейшему ценностному конструированию, влияя на развитие культуры в целом.

Европейской музыке XIX века было свойственно единство музыкального языка, в основе которого лежал принцип использования гомофонно-гармонического склада и равномерно темперированного строя. Хотя европейские композиторы разрабатывали свой индивидуальный музыкальный стиль, в условиях межъевропейского интенсивного творческого взаимодействия стилевые особенности отдельных композиторов не связаны напрямую с их национальной принадлежностью. По этой причине специфика национальных музыкальных культур в XIX веке выявляется в особом способе обработки культурных достижений и ценностей, который был предпринят субъектами музыкальной культуры в каждой европейской стране. Таким образом, для того, чтобы выявить национальные особенности русской музыкальной культуры в XIX веке, необходимо установить специфику воплощения ценностей русской культуры в художественных образах русской музыки.

Музыкальная культура России XIX века в течение полутора столетий занимает особое место в истории культуры страны. Именно в XIX веке музыкальная жизнь России пережила резкий подъем, как с содержательной стороны, так и с организационной, что привело к формированию системы профессиональной музыкальной деятельности в России, повлекло за собой становление отечественной музыкальной школы, определило дальнейшую спецификацию русской музыки, ставшей значимой частью мирового культурного наследия.

В свою очередь, анализ культурных явлений прошлого позволяет определить, что являет собой современная система культуры, а также позволяет спрогнозировать возможные пути развития культурных процессов. В этом смысле изучение музыкальной жизни России XIX века представляется крайне актуальным для развития современной культуры России начала XXI века.

В эпоху, когда междисциплинарные исследования приобретают всеобщее распространение и приносят все больше результатов, исследование музыкальной деятельности общества в контексте культурологии и философии культуры, в отличие от традиционного изучения музыки с позиции искусствознания, характеризуется особой актуальностью для развития современной науки. В современной культурологической науке проблематика генезиса и функционирования музыкальной культуры остается недостаточно изученной, несмотря на то что она привлекает новых исследователей. Это объясняет актуальность данного исследования для развития современной культурологии.

Исследования особенностей национальных музыкальных культур производились в рамках следующих научных направлений:

* Историческое музыкознание

Искусствоведческие исследования музыки – это область знаний, в которой русская музыка была исследована наиболее глубоко. Пик изучения русской музыки XIX века приходится на советский период развития отечественного музыковедения. По идеологическим причинам, вопросы взаимосвязи политических и социальных процессов с музыкальными явлениями оставались за рамками изучаемых вопросов. Это привело к тому, что исследование национальной специфики русской музыки в XIX веке сводилось к изучению совокупности стилей отечественных композиторов, выраженных в особенностях инструментовки, построения музыкальной формы, интонационных и гармонических новшеств и пр. Данную проблематику разрабатывали следующие авторы: Б.В. Асафьев, А.А. Гозенпуд, М.С. Друскин, Е.В. Назайкинский, Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, Ю.В. Келдыш, Ю.Н. Холопов, В.И. Ванслов, А.Н. Сохор, Ю.А. Кремлев, Л.В. Кириллина и др.

* Музыкальная компаративистика

В рамках данного научного направления особенности музыкальной культуры рассматриваются через сравнение с инокультурными традициями. Подобная модель изучения русской музыки используется в работах М.С. Друскина, М.О. Михайлова, В. Галайку, Н.А Гавриловой, Н.Г. Шахназаровой, В.Ж. Келле и др.

* Антропологические исследования музыки

Музыкальная антропология разрабатывает проблемное поле взаимосвязи когнитивных, эмоционально-волевых компонентов, формирующих структуры сознания композитора с этнокультурными условиями его воспитания и жизни. Вопросы музыкального мышления субъектов музыкальной культуры затрагиваются в работах Б.В. Асафьев, Л.А. Мазеля, А.Н. Сохора, М. Арановского, Ю.Н. Холопова, Г.К. Жуковой.

* Современные культурологические исследования музыки

В рамках современных исследований музыкальных культур осуществляются попытки объяснения возникновения значимых явлений музыкальной жизни через анализ наиболее влиятельных эстетических, идеологических процессов эпохи. Данное направление включает работы М. Фроловой-Уокер, Р. Тарускина, Ф. Мэйса, Е.В. Лобанковой и др.

Несмотря на то, что и в отечественной, и в зарубежной науке изучение русской музыки XIX века имеет богатую традицию, наблюдается недостаток исследований, проведенных в ракурсе влияния особенностей национальной культуры на формирование уникального облика национальной музыки.

Основная цель написания настоящей работы – определить национальную специфику музыкальной культуры России в XIX веке. Для достижения обозначенной цели сформулированы следующие задачи:

1. Определить место и роль русской музыкальной культуры XIX века в совокупности общеевропейских культурных процессов;
2. Исследовать развитие национального европейского, и в частности русского, искусства в русле идей эпохи Просвещения, романизма и реализма;
3. Выявить характерные черты русской культуры посредством сравнения отечественных и зарубежных концепций гуманитарного знания, посвященных анализу русской культуры;
4. Выделить особенности русской культуры, определившие самобытность русской музыки в XIX веке;
5. Выявить самобытные черты русской культуры в русской музыке XIX века.

Помимо обозначенных в историографии трудов, в качестве источников в данном исследовании использованы работы ученых-представителей семиотического направления (Ю.М. Лотман), комплексного подхода к изучению культуры (М.С. Каган), цивилизационного подхода (О. Шпенглер, Н.Я. Данилевский), а также работы М. Вебера и Т. Адорно в области социологии культуры.

Обзор исторического изучения особенностей русской культуры был произведен на базе работ следующих отечественных и зарубежных исследователей: М.Н. Карамзина, А.С. Хомякова, Ю.Ф. Самарина, К.С. Аксакова, И.В. Киреевского, Ф.М. Достоевского, Н.А. Бердяева, Л.П. Карсавина, И.А. Ильина, В.В. Розанова, О. Шпенглера, П. Гобетти, М.Г. Струнского, Р. Уиллиамса и К. Келли.

Для практического анализа русской музыки были рассмотрены произведения М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова.

Методологический корпус данного исследования включает следующие основные методы:

* метод исторической реконструкции применялся с целью выявления этапов формирования национального искусства в европейских странах, становления национальных музыкальных культур в XIX веке;
* семиотический метод применялся для выявления определенных знаков музыкального текста, указывающих на русскую национальную идентичность;
* герменевтический метод использовался для сопоставления различных интерпретаций музыкальных произведений русских композиторов XIX века в контексте соответствующих культурных условий.

Получены следующие результаты исследования:

* Развитие русской музыкальной культуры в XIX веке происходит в контексте общеевропейского поиска национальной идентичности в искусстве в русле передовых идей Просвещения, романтизма и реализма;
* Определены основные характерные черты русской культуры, обозначенные в работах отечественных исследователей XIX и XX веков, а также работах зарубежных ученых XX-XXI веков.
* Выявлены особенности русской культуры, определившие самобытность русской музыки в XIX веке, а именно: особые отношения власти и народа, странничество, взаимопомощь и коллективизм, ориентация на духовное благо.
* Установлено, что в русской музыке эти черты, главным образом, проявились в операх М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова.

Новизна данного исследования обусловлена использованием обширного материала гуманитарного знания, посвященного определению особенностей русской культуры, при анализе произведений русских композиторов XIX века. Также, в научный оборот введен источник на итальянском языке: П. Гобетти «Парадокс русского духа».

Положения, выносимые на защиту:

1. Русская музыкальная культура в XIX веке развивалась в общеевропейском русле поиска национальной идентичности культур.
2. Процесс поиска самобытности в русской музыке происходил в рамках развития передовых идей Просвещения, романтизма и реализма о национальной идентичности.
3. К основным особенностям русской культуры, повлиявшим на формирование самобытного облика русской музыки можно отнести некритическое отношение народа к власти (полагание на «волю Божию»), соборность; ориентация деятельности на достижения в духовной, а не в практической сфере; странничество, постоянное искание правды; неупорядоченность общественной жизни, связанная с непринужденностью поведения.
4. В русской музыке XIX века обозначенные особенности русской культуры нашли свое отражение в произведениях М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова.

Теоретическая и практическая значимость данной работы обусловлена возможностью использования ее результатов при разработке учебных пособий для студентов и аспирантов творческих вузов.

Апробация работы

Некоторые выводы, полученные в ходе исследования, были изложены на следующих научных конференциях:

Четвертые международные чтения по истории русской философии «Российско-японский философский диалог» (20-22 сентября 2016 г., Санкт-Петербург, СПбГУ), «Моцарт и его время» (9-11 ноября 2016 г., Москва Московская государственная консерватория), «Russia and the Musical World: Nineteenth-Century Networks of Exchange» (Лондон, Университет Голдсмит).

Некоторые разработки, проведенные в рамках данного магистерского исследования, были вынесены на обсуждение на Втором конгрессе Общества теории музыки «Школы и направления в музыкальной науке, исполнительском и композиторском творчестве», проводимом Московской консерваторией (сентябрь 2015 года). Также, разработанные в ходе данного исследования подходы были применены при подготовке опубликованной научной статьи (Просыпкина В.О. Культурное пространство в контексте слуховых ощущений (на примере «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина) // Вече/ СПб.: Изд-во С.Петерб. ун-та. - 2016. – Вып. 28. – С. 223 – 234).

Автором настоящего исследования в качестве оперной певицы на многочисленных музыкальных концертах были представлены интерпретации вокальных произведений русских композиторов XIX века, в том числе концерты в Зале Мусоргского Мариинского театра, Культурном центре Е. Образцовой, доме-музее А.С. Пушкина на Мойке 12, во Дворце культуры им. Н.А. Римского-Корсакова (г. Тихвин), в Шереметевском дворце, в СПбГК им. Римского-Корсакова и пр.

**Глава 1** Русская культура как часть европейского культурного пространства: общие предпосылки поиска национальной идентичности культур в XIX веке

* 1. Процесс включения русской культуры в общеевропейскую традицию

Культура России является неотъемлемой частью общеевропейского культурного поля. Несмотря на то, что в ходе истории можно наблюдать различную степень вовлеченности русской общественной жизни в европейские культурные процессы, к XIX веку высшее общество России, представителями которого являлись главные субъекты музыкальной культуры, становится значимым элементом европейского культурного пространства. В данном параграфе будут последовательно рассмотрены основные этапы включения русской культуры в общеевропейскую традицию.

Обозначение русских культурных процессов частью европейских требует определения критериев для оценки причастности развития отдельных очагов культуры к общим тенденциям единого культурного поля.

Рассматривая соотношение культуры России и Европы XIX века в диахроническом и синхроническом аспектах, необходимо исследовать, с одной стороны, схожесть культурных истоков России и других европейских стран, а с другой стороны, взаимосвязь культурных процессов русской и других культур Европы в XIX веке.

Культурным истоком европейской цивилизации считается наследие античной традиции в синтезе с христианской религией. Так вместе с принятием византийского христианства, Россия унаследовала и греческую культурную традицию, что позволяет говорить об общности культурных истоков России и других европейских стран.

Однако по политическим причинам и вследствие военных поражений русская культура оказалась в значительной степени изолирована от европейских культурных процессов. Вторжение монголов, преобладание натурального хозяйства и отсутствие тесных экономических связей между русскими средневековыми городами и внешним миром привело к тому, что в период с конца XIII века и до петровских реформ начала XVIII века русская культура развивалась относительно обособленно, приобретая самобытные черты. Благодаря реформам, проведенным Петром I, и успехам в борьбе за выход к Балтийскому морю культурные контакты между русским дворянством и странами Западной и Центральной Европы приобрели регулярный характер. Активное участие и победа Российской империи в войне 1812 года также способствовали усилению взаимодействия России и других европейских стран.

В синхроническом аспекте Россия как часть европейского культурного пространства в полной мере проявила себя в начале XIX века, когда общественная мысль европейских стран развивалась по единой траектории. Такие направления, как Просвещение, романтизм, реализм и др., последовательно доминировали в подавляющем большинстве европейских стран.

Таким образом, к началу XIX века благодаря общим культурным истокам и тесным регулярным связям русское высшее общество признается значимым элементом общеевропейского культурного пространства.

* 1. Особенности поиска «национальной идеи» в культурной жизни европейских стран: эпоха Просвещения, романтизм и реализм

В Европе начала XIX века всеобщим явлением стал поиск национальной идентичности отдельных стран. Для выявления истоков возникновения самобытных музыкальных культур в различных странах необходимо рассмотреть общеевропейский контекст зарождения и развития дискурса о национальных культурных особенностях.

В духовной жизни рубежа XVIII – XIX веков поиск национальной идеи был тесно связан с развитием буржуазных идей свободы и равенства, формирования национального единения, «братства» представителей всех сословий определенной национальной общности, что сопровождалось cекуляризационными процессами, охватившими все сферы европейской цивилизации. В частности, в России была проведена церковная реформа Петра I, способствовавшая формированию светской модели социального устройства.

Началась эпоха Просвещения, ставшая первым в истории Европы направлением духовной жизни, охватившим большинство стран. Именно в рамках Просвещения происходит первое изучение характерных черт различных наций. Просвещение совпало с ускорением социальных процессов и усилением обмена опытом в культурной жизни, когда идеи мыслителей имели беспрецедентное влияние на духовную жизнь большинства европейских стран, в том числе и России.

Эпоха раннего Просвещения в европейском искусстве и науке характеризуется ориентацией на рациональное во всех сферах деятельности человека. Просветители стремились упорядочить общественную жизнь, ориентируясь на механизм функционирования природы, которая им виделась совершенной системой. Общественная жизнь представлялась далекой от желаемого идеала по причине увлечения человека страстями и предрассудками. Борьба с человеческими страстями, поиск универсальных законов функционирования общества – это основные проблемные поля, разрабатываемые деятелями эпохи Классицизма.

В эпоху Просвещения происходит формирование светской культуры, мифологизированно-традиционалисткая культура остается в прошлом. Как подмечено в исследовании М. Хоркхаймера и Т.Адорно, «в качестве языковым образом развернутой тотальности, притязанием которой на истину подавляются более древние мифические верования народных религий, солярный, патриархальный миф сам является просвещением, с которым Просвещение философское может теперь померяться силами как с равным»[[1]](#footnote-1).

В России эта особенность Просвещения была тесно связана с развитием промышленных технологий, постепенном выходе из традиционных представлений, присущей русской культуре в XVII веке и раньше.

В силу самой специфики научной мысли этой эпохи, положения, постулируемые в рамках культуры раннего Просвещения, претендовали на универсальную востребованность и повсеместное применение в обществах, включенных в общеевропейское культурное пространство. Идеи просветителей распространялись и оказывали влияние на развитие многих европейских стран. Целевая установка культуры раннего Просвещения, как поиск универсальных законов общества и воспитание народов по этим законам, сопровождающаяся отказом от проявлений индивидуальных черт человеческой личности, повлияла на всеобщее распространение просветительских взглядов и привела к культурной интеграции европейской духовной жизни.

В рамках культуры Просвещения с ее дидактической ориентацией постепенно изменяется направление научной и художественной мысли от классицизма в сторону изучения национальных особенностей уникальных культур, входящих в состав европейской цивилизации. Как отмечал академик Венгерской академии наук И. Шетер: «Отход от классицизма не означает разрыва с эпохой Просвещения, он происходит и внутри самого Просвещения»[[2]](#footnote-2). Мыслители середины и конца XVIII века, а именно: Руссо, Дидро, Гердер, - часто обращаются к проблеме «естественного человека» и условий в которых существуют «естественные народы». Эта проблематика возникла не случайно: в то время, когда в Европе обнаружились противоречия между рабочим классом и буржуазией, вызванные особенностями текущего экономического уклада, как отмечает И. Шетер, «Руссо, Дидро и Гердер надеялись, что только возвращение человека к первоначальному, естественному образу жизни может помочь людям вырваться из социальных и моральных условий феодальной цивилизации, которые они считали противоестественными»[[3]](#footnote-3).

Таким образом, первое обращение к особенностям традиционного уклада европейских народов как примера справедливого существования произошло в эпоху Просвещения.

Просвещение XVIII века в истории русской культуры - это период ускоренного освоения культурного опыта европейских стран и бурного развития духовной жизни России. Как показывают исследования Ю.М. Лотмана, в XVIII веке на фоне общей секуляризации культуры в России происходит смена духовного ориентира: сакральное отношение к Востоку (Византии) в Средние века как к религиозному центру переносится на Запад (страны Западной Европы). Так, Ю.М. Лотман отмечает: «новая культура сознательно противопоставляет себя старой и в результате этого плюс и минус поменялись местами — при сохранении самой системы оппозиций»[[4]](#footnote-4). Крестьянским сословием, быт которого продолжал существовать в русле традиционных представлений, подобные изменения вектора развития России воспринимались враждебно.

Трансформационные процессы в русском обществе XVIII века привели к усилению антиномичности культуры, что, в свою очередь, являлось мощным фактором дальнейшего развития национальной русской культуры в XIX веке. Догоняющая логика развития России в течение XVIII века обуславливала господство дидактической и рационалистической стороны Просвещения, поэтому в отечественной общественной мысли этого периода еще не прослеживается непосредственный поиск особенностей русской культуры.

Поиск характерных черт культуры России начинается в рамках литературной традиции романтизма, пришедшего на смену Просвещению.

Искусство романтизма отвечало потребностям своего времени. В рамках романтического искусства природа человека раскрывается как целостная, не лишенная чувств и страстей. Отечественный исследователь И.И. Толстикова указывает на такие особенности романтической личности, как «индивидуализм, свободолюбие, оппозиционность существующему общественному порядку в культуре, мятежный дух, мечтательность и стремление к непостижимому идеалу»[[5]](#footnote-5).

В России идеи романтизма получили широкое распространение и имели, даже более мощное влияние на развитие культуры, чем в странах Западной Европы. Причиной тому, по мнению М.С. Кагана, были «сравнительная слабость рационального потенциала деятельности у народа, только-только вступившего на путь научного познания мира, и сохранявшее силу, особенно в Москве, религиозное сознание позволяли оставаться неизменной эмоциональной доминанте мировосприятия (в психологии, в духовной жизни, в художественном освоении мира, в культуре)»[[6]](#footnote-6).

Конфликт между романтическим идеалом героя и окружающей его реальностью стал доминирующей темой в искусстве. Художники эпохи романтизма часто обращались к сюжетам традиционной народной культуры. В древних сказаниях и мифах герои свободны от забот повседневности, они раскрепощены в намерениях и желаниях. Обращение к эпическим сюжетам связано с реакцией на текущие реалии общественного устройства.

По мнению М.С. Кагана, можно выделить два характерных устремления романтизма: «лиризм как способ проникновения в сокровенные глубины духовной жизни личности» и «фантастика, позволяющая художнику выйти из подчинения всем объективным законам бытия, что делало излюбленными сюжетами романтиков мифологические и сказочные фабулы»[[7]](#footnote-7).

Таким образом, в начале XIX века сложившиеся условия европейской духовной жизни привели к возникновению многообразия самобытных форм романтизма, в рамках которого и в философии, и в искусстве впервые в истории европейской мысли находят отражение специфические черты национальных культур.

Искусство романтизма, принимавшее различные национальные формы, характеризовалось рядом общих черт, имевших место во многих странах.

Как отмечает в своих исследованиях литературовед И. Неупокоева, причины системной близости романтического творчества различных европейских стран, многообразны: «синхронное развитие начального этапа романтизма», «широкая связь с европейским художественным опытом», «предшествующая романтизму богатая культурная традиция».

По мнению И. Шетера, выявление национальных особенностей и раскрытие их в литературе стран Центральной и Восточной Европы было связано со стремлением авторов создать произведения, имеющие мировую значимость. Посредством выявления национального осуществлялся поиск общечеловеческого: «через национальное *нужно* идти ко всеобщему, дойти до всеобщего *можно* только через национальное»[[8]](#footnote-8).

Помимо общей для романтизма тенденции обращения к народному эпосу, искусство романтического направления использовало схожие механизмы для раскрытия национально-самобытного.

Общее для всей Европы обращение литературой эпохи Просвещения к образам природы подготовило дальнейшее качественно новое их осмысление в романтическом творчестве. В зависимости от географического местоположения природа существенно различается, что определяет национальную специфику искусства, но обращение к родной природе в искусстве как таковое – общая черта европейского романтизма.

Интерпретация психологии романтического героя также предоставляет возможность для выявления национальной специфики: психологический портрет персонажа содержит систему ценностей, типичную для конкретного общества.

Обозначая общие тенденции развития искусства в XIX веке, можно отметить, что уже к 1820-м годам, когда в России и других европейских странах романтическое направление являлось доминирующим, возникает новое направление, проявившись поначалу в литературе, а именно – реализм.

Несомненно, процесс развития искусства многосложен, порой не так просто определить временную границу смены господствующих тенденций. Европейский романтизм как направление, раскрывающее психологизм героя и выстраивающее некую идеальную систему ценностей, продолжает активно существовать в течение всего XIX века, однако, как показывают исследования И. Шетера, романтизм во второй половине XIX столетия «уже не играет той новаторской роли, которую он выполнял в начале века»[[9]](#footnote-9).

Следует отметить также, что период 1830—1840-х годов в русском искусстве, как и в искусстве других европейских стран, характеризуется параллельным развитием романтических и реалистических идей, взаимно влияющих друг на друга.

Основной задачей художников реалистического направления можно назвать поиск жизненного идеала в действительности, в настоящей жизни, а не в мечтаниях. Как указывает И.И. Толстикова, «творческий метод реализма предполагает всесторонний анализ, глубокое проникновение в суть явлений и фактов, типизацию и отбор, оценку событий. Его представители стремились к максимальной объективации, конкретно-историческому отображению действительности»[[10]](#footnote-10).

Подводя итог обращениям к национально-самобытному в европейской традиции в рамках таких направлений, как Просвещение, романтизм и реализм, мы вывели основные этапы формирования проекта национальной идентичности стран Европы. В эпоху Просвещения осуществлялись первые попытки анализа традиционной культуры для поиска условий существования «естественных народов». В рамках романтизма происходят обращения к национальному эпическому, мифологическому наследию; романтики стремятся целостно раскрыть образ главного героя, включая в повествование особенности его личности, зачастую сформированную в условиях влияния «народного духа». В рамках реализма возникает стремление к беспристрастному анализу действительности, переосмысление истории, выделение особых черт народа в его быту.

Перейдем к рассмотрению русской специфики формирования национальной идентичности культуры.

В русской художественной культуре XIX века четко прослеживается такая черта, как литературоцентризм. Многими отечественными исследователями (И.В. Кондаков, В.В. Ванслов, В.А. Васина-Гроссман, Ю.В. Келдыш и др.) была отмечена эта особенность русской литературы. В.В. Ванслов писал по этому поводу: «В России XIX века, начиная с Пушкина, ведущую роль в системе искусств приобрела литература. И она оказывала плодотворное влияние на развитие других искусств – театра, живописи, музыки. Литературой раньше, чем другими искусствами, улавливались и отображались новые, диктуемые временем темы, идеи, образы, раньше определялись новые направления и стили»[[11]](#footnote-11).

Также, отечественный исследователь Л.А. Рапацкая выделяет в русской музыкальной культуре три наиболее ярких периода литературоцентризма: эпоха древнерусской культуры, эпоха Просвещения ХVIII века и музыкальная культура России во второй половине XIX века. Согласно Л.А. Рапацкой, это периоды «главенства слова, литературного первоисточника в произведениях музыкального искусства в процессе их создания, исполнения и восприятия»[[12]](#footnote-12).

Именно в литературных произведениях в русском искусстве впервые развиваются передовые тенденции творческой жизни: классицизма, сентиментализма, романтизма, а позднее – реализма. Для анализа музыкальной культуры России в XIX веке крайне важно учитывать основные этапы развития литературного творчества, так как, с одной стороны, литературные тенденции задавали общую моду и служили смысловыми векторами искусства в целом, а с другой стороны, многие отечественные романы, повести, поэмы и литературные сказки легли в основу либретто русских опер, написанных в XIX веке.

Так, к середине XIX века передовые идеи поиска самобытности в культуре, изложенные в литературе Просвещения, романтизма и реализма оказали сильное влияние на развитие русской национальной саморефлексии, что повлияло на становление русского искусства в целом, и в частности, музыкальной культуры России.

* 1. Развитие русской музыкальной культуры в XIX веке по общеевропейской модели

В предыдущих параграфах были рассмотрены общие условия и особенности поиска национально-самобытных черт в культуре европейских стран. Разработка национальной проблематики относилась к духовной части культуры, которая вместе с материальной и художественной образуют единую систему культуры[[13]](#footnote-13). Необходимо рассмотреть также и социально-организационный аспект материальной сферы, без которого невозможно сложить целостного представления о сути культурных процессов.

В данном параграфе исследуется европейская система организации музыкальной жизни, сформировавшаяся к началу XIX столетия, а также многообразие культурных контактов между русскими и зарубежными субъектами музыкальной культуры.

В XIX веке как в России, так и в остальной части Европы, структура организации музыкальной жизни отличается единообразием, несмотря на то, что светская музыка в России начала свое становление довольно поздно. Тогда в 1735 году, во время правления Анны Иоанновны, в Санкт-Петербург была приглашена итальянская оперная труппа, исполнявшая произведения итальянских композиторов.

Начиная с 1770-х годов при дворе можно наблюдать появление русских композиторов, учеников итальянских мастеров: В.А. Пашкевич (около 1742 —1797) был учеником итальянского композитора В. Манфредини; М.С. Березовский (1745—1777) проходил обучение и работал в Италии; Е.И. Фомин (1761―1800) после окончания музыкальных классов Императорской Академии художеств был отправлен в Болонью для дальнейшей учебы.

Одновременно, музыкальная культура России испытывает сильное влияние немецких музыкантов. До оформления 1860-х годах отечественной профессиональной системы музыкального образования базовые музыкальные знания распространялись в России выходцами из Германии, дававшими частные уроки музыки. Первое русское филармоническое общество, было основано 1802 году в Санкт-Петербурге немецкими музыкантами по Венскому образцу. На протяжении первой половины XIX века это общество являлось единственной организацией, дававшей публичные концерты симфонической музыки в столице России. Репертуар филармонического общества в первой половине XIX века преимущественно составляла музыка композиторов венской классической школы.

Влияние итальянской и немецкой музыкальных традиций прослеживается в творчестве М.И. Глинки, который в начале 1830-х годов посещает Вену, города Германии и Италии. В Италии он знакомится с признанными мастерами бельканто - В. Беллини и Г. Доницетти, а в Вене под руководством немецкого теоретика З. Дена М.И. Глинка изучает искусство полифонии и инструментовки.

Помимо зарубежного влияния в сфере образования, крайне важно отметить наличие тесных личных связей отечественных композиторов с зарубежными музыкантами. К примеру, руководство Санкт-Петербургского филармонического общества состояло в переписке с такими композиторами, как Й. Гайдном, Л. Бетховеном, Л. Керубини, Дж. Мейербером, Ф. Листом, Р. Вагнером, немецким скрипачом Л. Шпором, итальянским певцом Дж. Рубини и бельгийским скрипачом А. Вьётаном.

Современное исследование британского ученого Эндрю Густара[[14]](#footnote-14), статистическую базу которого составляют данные, публикуемые международным проектом «Oxford Music Online» (на базе музыкального словаря Гроува), показывает достаточно высокую степень включенности русских композиторов в общеевропейское музыкальное пространство XIX века.

Согласно этому статистическому исследованию, в 1880-м году в Российской империи соотношение числа композиторов к общей численности населения было наименьшим по сравнению с другими странами Европы. Число иностранных композиторов на 1 миллион населения, работающих в Российской империи с 1820 года по 1880 год сократилась с 1.7 по 1.3, однако число русских композиторов, живших в России в это же время, увеличилось с 1.0 по 1.3 (на миллион жителей Российской империи). Эти сведения также показывают, что в начале XIX века в России преобладало влияние иностранных композиторов, в то время как в конце века число русских и иностранных композиторов стало приблизительно равным.

Мобильность европейских композиторов в XIX веке была довольно высокой – только 8.5 % композиторов в течение не покидали места своего рождения, причем показатель мобильности существенно не варьируется в зависимости от региона.

Наиболее интенсивная мобильность приходилась на возраст композитора от 15 до 30 лет[[15]](#footnote-15), что говорит о значимом влиянии этих путешествий, так как они проходили в году творческого роста и во многом могли повлиять на деятельность композитора в зрелые годы.

В течение XIX века наблюдается незначительное увеличение количества поездок: композиторы, рожденные в середине XVIII века совершали в среднем 3 передвижения, в то время как во второй половине XIX века – в среднем 3.5 перемещения. Доля композиторов, не покидавших никогда свой родной город в течение XIX века незначительно сократилась с 12% до 7%.

По данным исследования, русские композиторы в XIX веке путешествовали на более дальние расстояния в сравнении с авторам из других европейских стран[[16]](#footnote-16). Также в исследовании отмечается, что наиболее часто Санкт-Петербург и Москву посещали немецкие, британские, композиторы, а также композиторы романского региона (Италия, Франция, Испания и Нидерланды).

По приведенным статистическим данным можно сделать вывод, что в XIX веке русская музыкальная жизнь не была изолирована от европейских музыкальных процессов. Вне зависимости от региона Европы мобильность в среде композиторов была довольно высокой, путешествия русских композиторов отличала дальность проделанного пути, русские города (в особенности Санкт-Петербург) привлекали многих европейских композиторов.

Таким образом, в XIX веке наблюдается широкое взаимодействие субъектов русской музыкальной культуры с музыкальными деятелями европейских стран.

Последовательно рассмотрев процесс включения русской культуры в общеевропейскую традицию, поиска национальной идентичности в Европе, а также процесс становления русской музыкальной культуры частью общеевропейских музыкальных процессов, сделаны следующие выводы.

В XIX веке русская культура является частью европейского культурного пространства.

Появление первых русских самобытных музыкальных произведений происходит в русле общеевропейского поиска национальной идентичности в искусстве. К началу XIX века в европейской литературе оформляются подходы к репрезентации самобытности культур, в рамках таких направлений, как Просвещение, романтизм и реализм. Затем идеи о национальном искусстве находят свое отражение в русской музыке в силу литературоцентричности русской культуры XIX века.

В области социально-организационного аспекта функционирования русской музыкальной культуры также наблюдается определенное единство с другими европейскими странами. Это выражается в интенсивных творческих контактах отечественных субъектов музыкальной культуры с зарубежными коллегами, а также в выстраивании институтов музыкальной сферы России в общеевропейском русле.

Таким образом, при общеевропейском сходстве методов разработки национальных особенностей культур, а также сходстве системы социальной организации музыкальной жизни в европейских странах, в основе самобытности музыки различных наций лежат культурные черты, сформировавшиеся в период относительной изоляции европейских культур. Во второй главе будут рассмотрены те черты русской культуры, которые тесно связаны с формированием самобытной русской музыки.

**Глава 2** Проблема национальной идентичности русской культуры

Выявление уникальных черт духовной сферы общества – крайне непростая исследовательская задача. С одной стороны, исследователь, погруженный в среду, которую он описывает, не свободен от нормативных суждений об окружающей действительности, что, как правило, ведет к построению концепций по улучшению данной культурной среды. С другой стороны, для наблюдателя, не включенного в данную среду, порой, предметом интереса выступают не те особенные черты культуры, которые имеют решающие значение в формировании ее облика, а случайные явления, обладающие значимостью для конкретного стороннего наблюдателя.

Ю.М. Лотман, отмечая различность интересов иностранца и местного жителя при изучении определенной действительности, пишет: «Наблюдатель собственной культуры замечает происшествия, отклонения от нормы, но не фиксирует самую эту норму, как таковую, поскольку она для него не только очевидна, но и порой незаметна: «обычное» и «правильное» ускользают от его внимания. Иностранцу же странной и достойной описания кажется самая норма жизни, обычное «правильное» поведение. Напротив, сталкиваясь с эксцессом, он склонен описывать его как обычай»[[17]](#footnote-17).

Важно также учитывать, что одного только наблюдения за жизнью жителей России в XIX веке не достаточно для выведения определенной нормы и характеристики исторического, политического, социального и пр. процессов. Необходимо произвести обработку эмпирически полученных данных и только после их исследования можно будет говорить об определенных чертах, присущих культуре России в XIX веке. К примеру, описания впечатлений иностранных путешественников, побывавших в России в данную эпоху, не являются корректными источниками для изучения особенностей русской культуры. Такой материал нуждается в дополнительной интерпретации, чего не подразумевает данное исследование.

Обобщение ведущих тенденций русской действительности XIX века в отечественной литературе имеет более долгую традицию в сравнении с историей зарубежных исследований данного вопроса. В русской общественной мысли активная разработка данной проблематики берет начало в середине XIX столетия, в то время как те немногочисленные работы, публикуемые за пределами России, посвященные анализу русской жизни как специфического явления, появляются только в начале XX века. С этим связана высокая оценка роли отечественных исследований в изучении национальной идентичности русской культуры.

Интерес автора настоящего исследования составляют именно характерные черты русской культуры, зафиксированные в текстах русских и зарубежных авторов. Нормативные высказывая о желаемых путях развития русской культуры в будущем, о роли России в мировой истории, отходят несколько на второй план, хотя в подобных высказываниях, несомненно, можно усмотреть и определенное отношение к современному им состоянию русской культуры. В дальнейшем будут представлены взгляды тех авторов, в чьих трудах можно найти описание особенностей русской духовной культуры.

Как отмечалось в первой главе, русская культура XIX века характеризовалась наличием двух слоев населения, имеющих различный жизненный уклад. Россия в сравнении с другими странами довольно поздно включилась в общеевропейское культурное пространство. Обладая большим преимуществом в процессе самоидентификационной рефлексии, Россия имела наглядный образец уникальной традиционной культуры в виде уклада многочисленного крестьянского сословия.

Таким образом, для выявления специфически русских черт в музыкальной культуре России будут последовательно рассмотрены ведущие концепции русских и зарубежных авторов, подразумевающие выделение русской культуры как самобытной системы. Посредством их сравнения, в свою очередь, будет выявлена идентичность духовной сферы русской культуры в XIX веке, повлиявшая на формирование самобытного облика русской музыки.

* 1. Характерные черты русской культуры: отечественная рефлексия XIX-XX века

В отечественной литературной традиции активная разработка особенностей русской культуры берет начало в середине XIX века, в 1840-х годах; в период полемики между западниками и славянофилами. Уместно отметить, что русское западничество возникло как реакция на возникновение кружка славянофилов, который появился в 1838 году[[18]](#footnote-18).

Несмотря на то, что данная проблематика захватила умы значимой части русского образованного общества только в середине XIX века, важно упомянуть, что к этому времени в русской литературе сложилась определенная традиция подхода к описанию культуры России. Такие авторы, как Иларион («Слово о законе и благодати»), Нестор («Повесть временных лет»), Филофей («Послание о неблагоприятных днях и часах»), Иван Грозный и Андрей Курбский, Н.М. Карамзин («Записка о древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях») и др. в обозначенных произведениях давали оценку русской культуре, однако проблематика полемики западников и славянофилов не составляла предмета их творчества. Именно вследствие столкновения взглядов западников и славянофилов оформляется русская идентичность как самостоятельный предмет дискуссии.

Так, рамках данного исследования будут рассмотрены значимые концепции отечественных авторов, затрагивающие особенности русской культуры начиная с работ так называемых ранних славянофилов, а именно: А.Н. Хомякова, И.В. Киреевского, Ю.Ф. Самарина и К.С. Аксакова.

Однако прежде, чем перейти к рассмотрению взглядов обозначенных философов, стоит упомянуть о знаковой работе «Записка о древней и новой России» Н.М. Карамзина[[19]](#footnote-19), в 1811 году обозначившего проблему отсутствия у русского народа чувства гражданского достоинства, вызванную классовой особенностью русского общества. Раскрывая отрицательные последствия петровских реформ, он отмечает, что в начале XIX века русское общество представляет собой две группы с отличающимися жизненными укладами. Реформы коснулись лишь дворян и духовенства, в то время как основная часть населения продолжала жить по традиционным обычаям. Уклад допетровской Руси отличало культурное единство народа: «дотоле, от сохи до престола, россияне сходствовали между собою некоторыми общими признаками наружности и в обыкновениях»[[20]](#footnote-20). Карамзин видит в народной культуре, имевшей самое широкое распространение в допетровском укладе Руси, основу для дальнейшего процветания государства: «дух народный составляет нравственное могущество государств, подобно физическому, нужное для их твердости. Сей дух и вера спасли Россию во времена самозванцев; он есть не что иное, как привязанность к нашему особенному, не что иное, как уважение к своему народному достоинству»[[21]](#footnote-21).

Карамзин не поясняет, что именно характеризует русский народный дух, но он обращает внимание на значимость русской самобытности для дальнейшего развития культуры страны. Так, он пишет: «русская одежда, пища, борода не мешали заведению школ. Два государства могут стоять на одной степени гражданского просвещения, имея нравы различные. Государство может заимствовать от другого полезные сведения, не следуя ему в обычаях»[[22]](#footnote-22).

Перейдем к рассмотрению характеристик русской культуры, представленной в работах первого славянофильского московского кружка, действовавшего в 1840-1850-е годы.

В 1839 году на собрании в доме И.В. Киреевского А.Н. Хомяковым была прочитана статья «О старом и новом», в которой автор высказал свои размышления по поводу культурных основ для будущего развития России. Согласно концепции Хомякова, в русской культуре скрыто живут некие нравственные начала, которые качественно характеризуют русскую культуру. Эти начала были присущи русской душе, которая была сформирована под влиянием принципов православной веры. Частичное исчезновение этих начал из ежедневной культурной практики в XIX веке, по мнению Хомякова, произошло еще до проведения реформ Петра I: «но нельзя не признаться, что все лучшие начала не только не были развиты, но еще были совершенно затемнены и испорчены в жизни народной, прежде чем закон коснулся их мнимой жизни»[[23]](#footnote-23). Тем не менее, Хомяков отмечает, что эти «нравственные инстинкты» продолжают влиять на русскую жизнь достаточно сильно и проявляются в форме возрождения в законе таких мер, как «отмена смертной казни, человеколюбие в праве уголовном и возможность низшим сословиям восходить до высших степеней государственных на условиях известных и правильных … мирное направление политики, провозглашение закона Христа и правды, как единственных законов, на которых должны основываться жизнь народов и их взаимные сношения»[[24]](#footnote-24).

Дальнейшую «цель российского народа» Хомяков видит в развитии скрытых в русской культуре нравственных начал посредством наделения передовых открытий западного мира глубоким нравственным смыслом, переосмыслением этих открытий в русле православия.

Таким образом, по мнению Хомякова, русскую культуру отличают особые нравственные принципы, основанные на православной вере, которые определяют развитие русской цивилизации.

Как реакция на статью А.С. Хомякова в том же году вышла статья И.В. Киреевского «В ответ А.С. Хомякову». Обе эти статьи впоследствии стали рассматриваться как программные документы славянофильства.

И.В. Киреевский рассматривает более подробно различия между западноевропейской и русской культурами.

Он полагает, что и западная, и русская цивилизация основаны на принципах христианства. Однако он акцентирует внимание на различиях западной веры и православия. По Киреевскому, западное христианство в своей основе имеет языческую греческую философию, которая является началом рационализма в науке и философии. Вследствие этого католицизм приобретает рациональные черты, что приводит к таким формам общественной жизни на Западе, как частная собственность, «личная самобытность», «самовластие общественное»[[25]](#footnote-25).

Как и А.С. Хомяков, Киреевский видит основой русской культуры православную веру, которая продолжает сохранять «живительный дух», выражавшийся в прошлом в «городских вечах, раздолье русской жизни, которое сохранилось в песнях»[[26]](#footnote-26).

Причину временной утраты «живительного духа» русской культуры Хомяков видит в состоявшемся в 1551 году Стоглавом Соборе, после которого на Руси стали иметь влияние еретические партии, утвердилась опричнина, началось закрепощение крестьян, - «старина разорвана была разномыслием»[[27]](#footnote-27).

Таким образом, по мнению И.В. Киреевского, характерные черты русской культуры были заложены и сохранены православной церковью.

В 1856 году Юрий Федорович Самарин в первой статье первого номера славянофильского журнала «Русская беседа» пишет о необходимости признать за русским народом право «творить на национальной почве». Он отмечает, что русская культура тесно связана с православием: «говоря о русской народности, понимаем ее в неразрывной связи с православною верою, из которой истекает вся система нравственных убеждений, правящих семейною и общественною жизнию русского человека»[[28]](#footnote-28). Самарин обращает внимание на то, что у представителей конкретного народа есть преимущество в исследовании тех явлений, которые породила культура, в которой ученый был воспитан, выражаясь его терминологией – «мысль, воспитанная в среде народности имеет более близкое родство с рядом исторических проявлений той же народности»[[29]](#footnote-29). Это утверждение относится не только к исторической науке, но, по мнению Самарина, справедливо и для политэкономии, для философии, в исследовании законов отвлеченного мышления и для других наук.

Самарин предупреждает о том, что в процессе увлечения народностью в творчестве существует опасность преднамеренного отрицания всего того, что не принадлежит данной культуре, и делает важное замечание: «Здравое понятие о народности ограничивается, с одной стороны, боязнью исключительности, с другой – боязнью слепого подражания»[[30]](#footnote-30).

Для Самарина примером успешного сочетания русской народности и художественного таланта является творчество Н.В. Гоголя. В своих произведениях писатель рисует быт народной жизни, использует сюжеты народных преданий, сказок и эпоса. Так, Самарин пишет: «Со времени появления между нами Гоголя, мы уразумели, что не только неисчерпаемое богатство художественных представлений, которых и половины он не успел нам открыть, почерпнуто им из нашей народности, но что он сам как художник своеобразен и велик именно потому что его воспитала Россия, а не другая народная среда»[[31]](#footnote-31). Самарин полагает, что Гоголь органично сумел развить свой талант именно на почве русской народности как источнике и одновременно условии его творчества.

В том же 1856 году, развивая идеи Ю.Ф. Самарина, Константин Сергеевич Аксаков в полемике с главным редактором журнала «Русский вестник», М.Н. Катковым, пишет о «русском воззрении», поясняя, что под этим словосочетанием необходимо понимать «самостоятельное воззрение русского народа»[[32]](#footnote-32), то есть самостоятельный, самобытный взгляд на науку, искусство, историю и пр. Он поясняет, что у народа может быть только свое воззрение, а воззрение другого народа ему принадлежать не может. Значимо то, что, согласно К.С. Аксакову, произведения, основанные на самостоятельном воззрении народа, обязательно должны быть «общечеловеческими» - «тогда только и является произведение литературы или другое какое, вполне общечеловеческим, когда оно в то же время совершенно народно»[[33]](#footnote-33). Иначе говоря, для того, чтобы создать произведение искусства, сделать научное открытие, которые бы имели универсальную для всего мира ценность, по мнению К.С. Аксакова, автор должен творить, опираясь на тот культурный багаж, который был создан его предками, чтобы его творения были проникнуты «народностью». При этом, «единство человеческой жизни» между народами обнаруживается именно тогда, когда, основываясь на самостоятельном воззрении, автор не отвергает все то, что было создано до него.

К.С. Аксаков полагает, что начиная с петровских реформ в России был заморожен процесс развития национальной науки, так как в сложившихся условиях ученые не мыслили самостоятельно, а творили «на почве исключительно национальности европейской»[[34]](#footnote-34).

По Аксакову, источником для формирования самостоятельного народного взгляда на мир служит народная история. Так он пишет в статье «Еще несколько слов о русском воззрении»: «Великим вспоможением к освобождению от умственного плена, от подражательности и к очищению нашего самостоятельного воззрения, - служит древняя русская история, до известной подражательной эпохи, и современный быт народа, так называемого простого народа»[[35]](#footnote-35).

Таким образом, для К.С. Аксакова ключевым моментом в вопросе развития творческой мысли в России является возрождение народности посредством обращения к древней истории, которая станет основой будущих открытий в науке и искусстве.

Для представителей раннего славянофильства было крайне важно оправдать само право создавать новые творения в науке и искусстве, основой которых была бы именно русская культура. Для каждого из них характерная черта русской культуры виделась по-своему. Для А.С. Хомякова это – «нравственные начала», основанные на православной вере. Для И.В. Киреевского – это «живительный дух, которым еще дышит церковь». Для Ю.Ф. Самарина – это православие с вытекающей из него нравственной системой. Для К.С. Аксакова – «древняя русская история».

Далее перейдем к рассмотрению тех характеристик русской культуры, которые были обозначены мыслителями, высказывающих свое видение вопроса в рамках дискурса о, так называемой, Русской идее.

Во второй половине XIX века и в начале XX века русские философы, писатели, публицисты отмечали в своих работах специфические черты русской культуры в русле полемики о Русской идее. Авторы, писавшие о Русской идее стремились понять идею России, то есть дать характеристику российской культуры, а также определить основания и возможности для развития культуры в будущем. Сам термин «русская идея» впервые появляется у Ф.М. Достоевского, эта концепция лежит в основе таких романов, как «Подросток» и «Братья Карамазовы»[[36]](#footnote-36). В дальнейшем к Русской идее обращались многие авторы: Н.А. Бердяев, В.С. Соловьев, И.А. Ильин, Н.Я. Данилевский, Е.Н. Трубецкой, В.В. Розанов, В.Н. Иванов, Л.П. Карсавин и другие.

Необходимо акцентировать особое внимание на противоречивости взглядов обозначенных авторов. В качестве той действенной силы, которая бы являлась особенностью русской культуры и способствовала ее развитию, мыслители, зачастую, избирали различные проявления духовной жизни России XIX века.

По мнению отечественного исследователя А.В. Гулыги, русская идея «представляет собой прежде всего духовно-культурную проблему, выражающую своеобразие, и уникальность русского духовного опыта»[[37]](#footnote-37). В силу того, что термин «русская идея» по-разному раскрывался в трудах мыслителей, с концептом Русской идеи связывают различные взгляды русских философов, подразумевающие отличающиеся подходы к идентичности русской культуры. Как указывал В.В. Зеньковский, на протяжении девятнадцатого столетия многие русские мыслители отмечали «великую ее внутреннюю неустроенность»[[38]](#footnote-38), разнородность элементов русской культуры.

Ф.М. Достоевский в качестве свойства русской культуры выделял веру в общечеловечность, всемирную отзывчивость[[39]](#footnote-39). Эта черта культуры, описанная Хомяковым в несколько иной интерпретации как принцип соборности, отмечалась многими мыслителями.

К примеру, Н.А. Бердяев также писал о русском национальном бескорыстии[[40]](#footnote-40). Однако его система характеристик культуры России выстраивается по принципу противоположностей, пронизывающих всю культуру. По Бердяеву, основанием российской культуры не выступает православное христианство. По его мнению, то, что было ошибочно принято последователями славянофильства за черты, присущие только России как православному государству, на самом деле является «природно-историческими чертами русской культуры»[[41]](#footnote-41). Бердяев отмечает, что в прошлом Россия развивалась обособленно, она не была полностью включенной в европейские и общемировые взаимоотношения. Вследствие этого культура России отличается самобытностью. Также он подчеркивает значимую черту российской культуры, пронизывающую «все русское бытие»[[42]](#footnote-42) – это ее противоречивость: «Россия – противоречива, антиномична. Душа России не покрывается никакими доктринами»[[43]](#footnote-43).

Н.А. Бердяев выделяет следующие антиномии русской культуры:

• Русская безгосударственность и анархизм как проявление женского начала русской культуры - «В русском человеке есть мягкотелость, в русском лице нет вырезанного и выточенного профиля… Русская безгосударственность – не завоевание себе свободы, а отдание себя, свобода от активности»[[44]](#footnote-44) - одновременно сочетается с сильным государственным подчинением и бюрократизацией, что накладывает «на русскую жизни печать безрадостности и придавленности»[[45]](#footnote-45).

• Русскому народу не свойственен агрессивный национализм, ему чужда национальная гордость, однако Бердяев отмечает, что Россия кичится уникальностью православной церкви вплоть до того, что «Россия почитает себя не только самой христианской, но и единственной христианской страной в мире»[[46]](#footnote-46).

• Русский дух характеризует стремление к абсолютному, и в этом стремлении русский народ мирится с отсталостью в повседневной мирской жизни.

• Русский дух отличает «безграничная свобода»[[47]](#footnote-47); для России характерен образ свободного странника, легко уходящего от нормированности жизни и бесконечно ищущего «невидимого града Китежа, незримого дома»[[48]](#footnote-48). В то же время русский народ отличает покорность, нежелание отстаивать права личности; Бердяев называет Россию страной «инертного консерватизма, порабощенная религиозной жизнью государства … [страной] крепкого быта и тяжелой плоти»[[49]](#footnote-49).

К «мужественной» стороне русского духа Бердяев относит странничество, постоянное искание правды русским народом. Эта составляющая, по мнению философа, должна будет в будущем органично соединиться с теми женственными началами русской культуры, которые уже успели ярко проявить себя в русской истории, а именно: безгосударственность, отсутствие национальной гордости, инертности, покорность).

Проблематика соотношения «мужского и женского начал» в истории народов более подробно раскрывается у В.В. Розанова. В 1914 году была опубликована статья В.В. Розанова «Возле «Русской идеи»…», в которой автор излагает концепцию развития мировой истории как процесса взаимодействия противоположных элементов: «мужского» и «женского». К мужскому элементу Розанов относит агрессивно-завоевательные проявления в истории народов. В качестве примера он приводит норманнов, которые в столкновениях с Англией (также мужской элемент) в XI-XII веках, встретили стойкое сопротивление. Однако на Руси, с ее женским началом, норманны смогли прийти к власти и успешно править.

Народами, обладающими, по преимуществу, мужским элементом происходит первоначальное подчинение «женских» народов. Тем не менее, в процессе взаимодействия подчиняемое население оказывает сильное воздействие на «угнетателя» путем применения «женственных качеств», таких как: уступчивость, мягкость, нежность, миловидность[[50]](#footnote-50), - что приводит ко «внутреннему овладеванию» завоевателей. В качестве иллюстрации Розанов приводит также отношения России с европейскими странами в течение XVIII и XIX веков. Так, он пишет: «Русские имеют свойство отдаваться беззаветно чужим влияниям… именно, вот как невеста и жена – мужу… Но чем эта «отдача» беззаветнее, чище, бескорыстнее, даже до «убийства себя», тем таинственным образом она сильнее действует на того, кому было «отдача»»[[51]](#footnote-51).

Русскую культуру, по мнению Розанова, характеризует постоянное увлечение европейским как проявление женского начала русского народа: «до какой степени увлекаться чем-нибудь из Европы есть единственно «похожее на себя» у русских, у России… Женщина, вечно ищущая «жениха, главу и мужа»»[[52]](#footnote-52). При этом увлечении Россия не теряет своей женской, мягкой и нежной, сущности, перенимая у Запада обычаи, моду, уклад быта и пр. лишь формально. Эта особенность русской культуры, как отмечает Розанов, отражает тот факт, что в отечественной литературе трудно найти пример уничижительного отношения к обездоленным людям: «Русская литература есть сплошной гимн униженному и оскорбленному»[[53]](#footnote-53). Элементом, который присутствует в русской ментальности постоянно, В.В. Розанов называет русскую отзывчивость. Жалость и сострадание – русским мотивом.

Таким образом, по мнению Розанова, русскую культуру как культуру с преобладанием «женского» начала характеризует отзывчивость и желание культурного взаимодействия с европейским «мужским» началом, в процессе которого Россия не трансформирует своей «женственной» сущности, но приобретает передовые достижения Европы, наделяя их особым русским духом. Из этой особенности вытекает успешное усвоение Россией форм и жанров искусства в сочетании с наделением их самобытным русским содержанием.

Н.М. Карамзин в самом начале своей публицистической деятельности опубликовал работу «Письма русского путешественника», которая стала крайне популярна и оказала большое влияние на отношение русского общества к странам Западной Европы. Эта работа представляла собой подробное описание путешествия молодого человека по многим европейским городам. Русские философы также многократно путешествовали по Европе, что складывало устойчивое представление о западных странах как о более развитых в обустройстве быта. Отсутствие желания ускоренной модернизации бытовой сферы в России находило свою интерпретацию.

Л.П. Карсавин в 1922 году в Петрограде опубликовал статью «Восток, Запад и русская идея», в которой автор подробно раскрывает тезис о русском стремлении к абсолютному идеалу во всех сферах жизни. Стремление к абсолютному в русском характере, по мнению Карсавина, находится в связи с «исконной, органической русской пассивностью»[[54]](#footnote-54), в музыке выражающейся «томящей грустью по непонятному и лениво-желаемому»[[55]](#footnote-55).

Также, согласно Карсавину, в русской культуре, как культуре православной, высоко ценятся традиционные устои, которыми оправдывается ее «косность»[[56]](#footnote-56).

Карсавин отмечает, что в русском характере одновременно присутствует чувство святости и божественного вместе с неряшливостью и леностью в быту: «мы мудро выжидаем, а выжидая ленимся. Русские действительно ленивы, что весьма соответствует потенциальности всей русской культуры»[[57]](#footnote-57).

Таким образом, по мнению Карсавина, русская культура обладает потенциальным характером, который раскрывается в антиномии стремления к абсолютному с одной стороны и ленью – с другой.

Находясь в эмиграции, русский философ И.А. Ильин также не раз обращался к теме русской идеи, в 1949 и в 1951 годах вышли две его работы: «Почему мы верим в Россию» и «О русской идее».

По Ильину, русская идея – это «идея свободно созерцающего сердца»[[58]](#footnote-58). Раскрывая это понятие, автор поясняет, что идея сердца связана с такими качествами русского духа, как сочувствие, доброта, любовь, стремление к подлинному совершенству. Созерцание, в свою очередь, трактуется как «первое проявление русской любви и русской веры»[[59]](#footnote-59), способ восприятия информации, при котором основным принципом является «живая очевидность сердца»; созерцание характеризует мечтательность и леность русского народа. Свобода является третьей составляющей концепции русской идеи по И.А. Ильину. Под свободной в русском народе понимается «импровизаторская легкость и непринужденность»[[60]](#footnote-60), отличающая, по мнению автора, восточнославянские народы от народов западных.

Русская идея, пишет автор, существует на протяжении всей истории России, ее религиозным источником является православное христианство.

И.А. Ильин полагает, что идея свободно созерцающего сердца лежит в основе религиозности, искусства, науки и права русского народа. Россию также отличает «некая душевная доброта, некое органическое ласковое добродушие, спокойствие, открытость души, общительность. Русская душа легка, текуча и певуча, щедра и нищелюбива»[[61]](#footnote-61).

Также, Ильин отмечает такую особенность русского народа, как способность возрождаться после сильных общественных потрясений. Он называет историю России «историей муки и борьбы»[[62]](#footnote-62). Эта тема народного героизма находят частое отражение в русском искусстве.

Таким образом, И.А. Ильин в качестве характерных черт русской культуры выделяет свободу и непринужденность поведения, тяготение к созерцанию и доброту с ориентацией на совершенный идеал.

Процесс поиска национальной идентичности, определение особенностей развития русской цивилизации в отечественной традиции имеет долгую историю. Обобщая различные концепции русских авторов можно выделить следующие характерные черты русской культуры: преобладание нравственных ценностей, основанных на принципах православия; вера в общечеловечность и всемирная отзывчивость; странничество, постоянное искание правды; инертность и покорность русского народа; непринужденность поведения в обыденной жизни; ориентация деятельности на достижения в духовной, а не в практической сфере.

* 1. Характерные черты русской культуры: западноевропейская рефлексия XX-XXI века

В научной западной литературе XIX века наблюдается отсутствие тенденции рассмотрения русской культуры как отдельного объекта исследования. Мировые образцы русского искусства, философии и науки к концу XIX века оформляются как самобытное явление духовной жизни. В свою очередь, в западной литературе научное обобщение данного явления происходит только в XX веке. Лишь в конце двадцатого и в начале двадцать первого столетия в зарубежных университетах и исследовательских центрах происходит открытие кафедр и подразделений, специализирующихся на изучении специфики русской и славянской культуры. Также постепенно в XX веке приобретает легимитизацию наличие курсов русского языка в программах зарубежных образовательных учреждений.

В то же время, в XIX веке на Западе происходит интересный процесс обработки того обширного материала, который оставили в виде впечатлений от наблюдения российской действительности иностранцы, когда-либо посетившие Россию. Этот материал является ценным источником для изучения русской культуры, но, как было отмечено ранее, не может являться корректным без соответствующей интерпретации.

К началу XX века в западной литературной традиции возникает интерес к русской культуре, происходит анализ ее самобытных истоков, однако этот процесс не является повсеместным для западного мира – публикуются лишь отдельные редкие работы. Интересно отметить, что в начале прошлого столетия русская культура как объект исследования начинает интересовать европейских мыслителей различных наций. К примеру, в 1918 году публикуется знаменитая работа немецкого историософа О. Шпенглера «Закат Западного мира», в которой автор дает краткую характеристику «русской души»; а в 1926 году выходит уникальная для итальянской литературы книга П. Гобетти «Парадокс русского духа».

В конце XX века и в начале XXI столетия возникает новая волна исследований русской специфики. Изучением истории, искусства, общественной мысли России активно занимаются современные зарубежные ученые, такие как: Хуг Сетон-Ватсон, Симон Кларк, Вера Толз, Роберт Бернс, Ана Силияк, Ллойд Крамер, Мартин Малиа, Роберт Уиллиамс, Дениэл Ранкур-Лаферьер, Чарльз Гальперин, Кэтрин Браун, Александр Койре, Геннадий Барабтарло, Джули А. Баклер, Теофанис Ставру и др.

Перейдем к рассмотрению значимых для развития русской музыки XIX века характеристик русской культуры, обозначенных зарубежными исследователями, а именно: ориентации на общественное благо, а не на личную выгоду, иррационального и непраграматичного целеполагания, сакрального отношения к власти, сильной погруженности в бытовые проблемы, неупорядоченности общественной жизни.

Среди западных исследователей географический детерминизм является популярным объяснением такой важной черты русской жизни, как коллективизм, пронизывающий все русское существование. В условиях холодного климата и малоплодородной почвы в борьбе за жизнь русские люди были вынуждены объединять свои усилия. П. Гобетти отмечает, что в России человек не видит в земле ресурса для ведения успешной экономической деятельности, основанной на индивидуализме, а, напротив, нуждается в коллективном единении[[63]](#footnote-63). По мнению П. Гобетти, русская природа обусловливает появление аскетичного одиночества русской души[[64]](#footnote-64), сочетающейся с растворенностью в коллективном созидании. О. Шпенглер, характеризуя русскую «душу», выделяет «отрицание фаустовской персональной ответственности»[[65]](#footnote-65), а также направленность интересов русского человека на своего ближнего: «Мистическая русская любовь – это любовь равнины, любовь к таким же угнетенным братьям, и все понизу, по земле, по земле: любовь к бедным мучимым животным, которые по ней блуждают, к растениям, и никогда – к птицам, облакам и звездам»[[66]](#footnote-66). По Шпенглеру, состояние свободы в русском менталитете – это свобода от личного деяния, а не свобода для реализации индивидуальных потребностей личности. Немецкий социолог М. Вебер также отмечал такую специфически русскую черту, как наделение высокой ценностью особого отношения к ближнему (по Веберу, это подтверждают такие значимые для России понятия, как «братская любовь», «крестьянская община» и др.), в то время как Западной Европе была свойственна ориентация на пополнение европейской культурной традиции в сфере науки и искусства[[67]](#footnote-67).

Преимущественно иррациональное и непраграматичное целеполагание – это одна из наиболее часто встречающаяся характеристик русской системы ценностей, описанная в зарубежной литературе. Роберт Уиллиамс, современный исследователь русской истории, автор книги «Russia Imagined: Art, Culture, and National Identity, 1840-1995», отмечает особый русский взгляд на действительность, отличающий русского человека от «рационалистического, материалистического, практически ориентированного мира индустриальной Европы в XIX веке»[[68]](#footnote-68) Также он указывает на закономерность самой традиции описания национальной идентичности в России посредством термина «русская душа»: это понятие широко использовалось, так как рациональные категории не смогли стать адекватным средством выражения специфических черт русской культуры

В западной традиции особое сакральное отношение к власти в России является крайне распространенным аспектом исследования русской культуры. Эта тенденция прослеживается в русском обществе еще со времен формирования Московского государства в конце XV века. По мере абсолютизации власти в России, сопровождающейся процессом уменьшения личностных прав крестьян, отношение к власти как к структуре, наделенной особым сакральным знанием, росло. В XIX веке после восстания 1825 года отмечается отношение к царю как к «герою духовной жизни»[[69]](#footnote-69). Маня Гордон Струнский в 1922 году отмечал безвольность русского «мужика», безразличного глупого и полагающегося на грубый фатализм в своем выборе.[[70]](#footnote-70)

Современный исследователь, британский русист Катриона Келли выделяет особую роль быта в русской культуре. На протяжении веков русскому крестьянину приходилось выживать в трудных природных условиях, что формировало особое русское мироощущение, выраженное, в частности, в отношении к быту[[71]](#footnote-71): «в XIX и XX веке русские люди были в большей степени заняты повседневными заботами, чем их современники где-либо в Европе; это выражалось в их озабоченности, принимавшие своеобразные, однако различные и изменчивые, формы («Nineteenth- and twentieth-century Russians were neither more nor less preoccupied with daily life than their counterparts elsewhere in Europe; it was the expressions of their preoccupation which had idiosyncratic, though varied and mutable, forms.»[[72]](#footnote-72)).

Неупорядоченность общественной жизни как следствие отсутствия эффективного механизма государственного управления в России и постоянного реформирования законодательства и структуры властных подразделений также не раз отмечалась зарубежными исследователями. К примеру, для П. Гобетти главная характеристика русской культуры - анархичная общественная организация русского народа, в которой теряется любое сознание индивидуальных потребностей, а также не возникает сбалансированного государственного существования[[73]](#footnote-73).

Таким образом, основными чертами русской культуры, выделяемыми в западной литературе, можно назвать коллективизм в противоположность западному индивидуализму, ориентацию на духовные и не на прагматичные цели, некритическое отношение народа к власти, сильную погруженность в бытовые проблемы, неупорядоченность общественной жизни. Эти характеристики русской культуры оказали существенное влияние на формирование самобытной русской музыкальной культуры в XIX веке.

В ходе исследования работ отечественных и зарубежных авторов, посвященных специфике русской культуры, во второй главе были выявлены особенности культуры России XIX века, определившие самобытный облик русской музыки девятнадцатого столетия.

Сравнение взглядов зарубежных и русских исследователей выявляет совпадение некоторых позиций, а именно:

* некритическое отношение народа к власти, полагание на «волю Божию»;
* коллективизм, соборность;
* ориентация деятельности на достижения в духовной, а не в практической сфере;
* странничество, постоянное искание правды;
* неупорядоченность общественной жизни, связанная с непринужденностью поведения.

Рассмотрим в следующей главе, каким образом выделенные особенные черты русской культуры нашли свое воплощение в русской музыке XIX века.

**Глава 3** Особенности русской культуры в музыке русских композиторов XIX века

Ранее в первой главе данного исследования был рассмотрен общий культурный контекст поиска национальной самобытности в европейском искусстве XIX века, а также, во второй главе настоящей работы, были установлены отличительные особенности русской культуры, формирующие ее уникальный облик.

Как было показано в первой главе, в XIX веке для создания национального искусства в различных странах использовались схожие техники: в художественном творчестве происходила обработка культурного материала, созданного в годы самобытного, изолированного развития культуры. В музыкальном искусстве находили отражение народные сказания, мифы, эпос; происходило включение в классическую музыку элементов фольклорного музыкального творчества, в основу драматургии музыкальных произведений избирались исторические сюжеты. Так, в XIX веке создание национальной музыки было связано с интуитивным поиском композиторами сформированных в прошлом особенностей культуры, а затем - с воплощением их в музыкальном полотне.

Однако в годы создания национального музыкального искусства в общественной мысли не существовало еще долгой традиции анализа самобытных черт культур. Обобщая отечественные и зарубежные исследования XIX-XXI веков по изучению особенностей русской культуры, далее рассмотрим проявление этих самобытных черт в музыкальных произведениях русских композиторов XIX века, работавших в направлении создания национальной музыки.

* 1. Разработка национальной самобытности в русской музыкальной культуре XIX века

Традиционно, и отечественное, и русское музыкознание за точку отсчета появления самобытной русской профессиональной музыки берет дату премьеры оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» (1836 год). Тому есть несколько объяснений. Во-первых, своими современниками Глинка расценивался как носитель передовых европейских музыкальных идей, так как незадолго до премьеры «Жизни за царя» он возвратился из образовательного путешествия по Европе. Во-вторых, в основу первой оперы композитора был положен исторический сюжет, который в современной интерпретации был благосклонно воспринят действующей властью, что обеспечило мощную общественную поддержку и рекламу «Жизни за царя» как первой национальной русской оперы. В-третьих, Глинка стал первым русским композитором, чье творчество было признанно международным музыкальным сообществом в лице французского композитора Г. Берлиоза и австро-венгерского композитора и пианиста Ф. Листа. Как указывает Б.В. Асафьев, «вместо формального подчинения русского музыкально-мелодического материала нормам западноевропейской техники, он использовал полученную технику для выявления с ее помощью ценнейших особенных качеств этого материала, использовав его для симфонического развития»[[74]](#footnote-74). Таким образом, новаторский творческий метод и оказанная общественная поддержка обеспечили М.И. Глинке репутацию первого национального русского композитора.

К моменту написания первой оперы М.И. Глинки отечественными композиторами уже велась активная деятельность в направлении обработки народного песенного творчества. Особенно стоит отметить среди русских народных песен, так называемую «протяжную» - песню, не раз воспетую в отечественной поэзии начала и середины XIX века. Как отмечает отечественный исследователь И. Земцовский, протяжная русская песня – это вершина развития русской крестьянской песенной традиции.[[75]](#footnote-75)

Сперва производились попытки соединить две различные музыкальные традиции – стремление связать воедино фольклорную музыку с переменным размером, особой ритмометрикой – апериодичностью ритмов, богатой мелизматикой и переменным ладом с устоявшимися европейскими музыкальными нормами гомофонно-гармонического склада и равномерной темперации.

Первым этапом работы в этом направлении была публикация В. Трутовским и Н.Львовым - в конце XVIII века (в 1776-95 и в 1790-1815 соответственно)[[76]](#footnote-76) первых сборников русских народных песен. Затем народные мелодии запечатлевает в себе бытовой романс, в основе которого лежит музыкальная форма западноевропейских вальса и полонеза. После, в творчестве русских «композиторов-дилетантов» – А.А. Алябьева, А.Л. Гурилева, А.Е. Варламова – происходит оформление народного мелодического наследия в камерном романсовом вокальном творчестве первой половины XIX века. Таким образом, ко времени премьеры оперы М.И. Глинки «Жизнь за царя» в русской музыкальной культуре уже были предприняты первые попытки выражения русского фольклора в музыке с помощью адаптации народных песен к светскому европейскому музыкальному языку.

М.И. Глинка, путешествуя по Италии в начале 1830-х годов, знакомится с творчеством Дж. Россини и В. Беллини. В то время у итальянской публики имела большой успех опера Россини «Итальянка в Алжире», в которой итальянский композитор для выражения национальной идентичности героев и патриотических настроений использовал марши, гимнические восходящие призывные интонации[[77]](#footnote-77). Эти музыкальные приемы впоследствии будут заимствованы Глинкой при работе над своей первой оперой. На премьере оперы В. Беллини «Сомнамбула» М.И. Глинка присутствовал лично. Определенное влияние «Сомнамбулы» на создание первой оперы Глинки «Жизнь за царя» прослеживается в следующих приемах раскрытия национальной самобытности: наделении уникальным даром главного героя–представителя низшего сословия, использования хора селян, отражение картин сельской жизни в оркестровом звучании.

М.И. Глинка к русской теме в своем творчестве обратился и при написании второй оперы, «Руслан и Людмила» (по одноименной поэме А.С. Пушкина). Однако в данном случае автор не ставил себе специальной задачи воплотить в опере национальный дух. Фантастический сюжет в оперной драматургии был крайне популярен в Западной Европе (к примеру, оперы «Волшебная флейта» В.А. Моцарта и «Оберон» К.М. Вебера) в общеевропейском русле увлечения народным эпосом в рамках романтизма. В «Руслане и Людмиле» используются элементы как русской музыки (партии Руслана и Людмилы), так и финской (партия волшебника Финна), восточной (партии Ратмира, Наины и тема Черномора)[[78]](#footnote-78).

Вообще, как показывают исследования голландского историка музыки Франсиса Мэйса, даже когда Глинка создает «Камаринскую», известную фантазию на две русские темы для симфонического оркестра, его целью не является выражение национальной русской самобытности в музыке. Ф. Мэйс приводит в качестве аргумента тот факт, что в то же время - 1840-50-е годы – он также работает над созданием двух испанских увертюр, в которых использует испанские темы только для создания особого колорита[[79]](#footnote-79). Схожая техника добавление русского колорита посредством использования двух русских тем применяется при создании «Камаринской».

Как показывает исследование М. Фроловой-Уокер, М.И. Глинка в своем творчестве заложил три подхода к созданию национальной русской музыки, которые в будущем использовались отечественными композиторами: 1) заимствование апробированных в Западной Европе стилей, ассоциирующихся с национальным (в опере «Жизнь за царя»), 2) внедрение в музыкальное полотно элементов традиционного музыкального творчества, музыкального фольклора, 3) стремление создать оригинальную, богатую образами музыку, но не содержащую, насколько это возможно, отсылок к узнаваемым работам известных композиторов (в опере «Руслан и Людмила»)[[80]](#footnote-80). Третий подход был обнаружен в творчестве Глинки только после его смерти и в дальнейшем был развит как метод создания незаимствованной музыки деятелями Балакиревского кружка.

Немаловажный вклад в развитие русской музыки внес А.С. Даргомыжский (1813-1869), оказавший влияние на идеи композиторов, второй половины XIX века. Он считается первым представителем «натуральной школы» в музыкальном искусстве России. В его камерном вокальном творчестве претворяются идеи Н.В.Гоголя (к примеру, романс «Титулярный советник»). Также идеи реализма выражаются у него в изобретении нового метода построения оперного произведения: в «Каменном госте», последней опере композитора, отсутствует деление оперной партитуры на привычные музыкальные номера. Изначально композитор ставил задачу написать оперу на полный текст одноименной пьесы А.С. Пушкина. С целью достичь непрерывности музыкального действия и сохранить литературный источник в неизменном виде Даргомыжский подчиняет средства музыкальной выразительности – слову, так что опера состоит из мелодических речитативов и мелодекламации. Таким образом, композитор создает традицию стремления претворить в музыкальном полотне идею, заложенную в литературном источнике, по возможности, без искажения сути. В дальнейшем, подобная техника для выражения «правды» литературного источника будет использована в творчестве М.П. Мусоргского.

В конце 1850-х годов в Санкт-Петербурге складывается объединение молодых русских композиторов, представителей так называемой Новой русской музыкальной школы или «Могучей кучки», куда входили М.А. Балакирев (руководитель), Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков и А.П. Бородин. Музыкальную деятельность этих композиторов объединяло стремление создать национальную русскую музыку, что было продиктовано условиями музыкальной жизни страны в 1850-60-х годах. Громкий успех «Жизни за царя» М.И. Глинки как подлинно русской оперы сменился в 1850-х годах модой в большей степени на итальянскую, а также немецкую, позже – французскую музыку. Итальянская оперная труппа обеспечивалась Императорским субсидированием, что не оставляло шансов русским композиторам конкурировать в сложившихся условиях без кооперации на новой идейной основе. Так возникает Балакиревский кружок, члены которого стремились создать музыку, используя современные наработки ученых в области истории, философии и общественных исследований. Как отмечает Е.В. Лобанкова, «у кучкистов концепция национального искусства опиралась на идеализированное понимание народа, сформированное в философии славянофильства»[[81]](#footnote-81). Как было рассмотрено во второй главе работы, основу русской культуры представители раннего славянофильства связывали с православными ценностями, носителем которых является русский народ. Вследствие этого произведения композиторов «Могучей кучки» представляют большой интерес для данного исследования, так как они в силу целеполагания авторов воплощают в себе в той или иной мере особенные черты русской культуры.

Деятельность Балакиревского кружка велась активно вплоть до 1870-х годов. С прекращением регулярных встреч членов кружка композиторы не переставали работать в направлении создания национальной музыки. А в 1880-1890-х годах образовался так называемый Беляевский кружок – регулярные собрания музыкантов под руководством Н.А. Римского-Корсакова в доме мецената М.П. Беляева, - куда вошли наряду с бывшими членами «Могучей кучки» такие композиторы, как А.К. Лядов, Н.Н. Черепнин, Г.О. Дютш, А.К. Глазунов и др.

Творчество П.И. Чайковского и А.Г. Рубинштейна современниками воспринималось как явление европеизма в русской музыке. В большей степени по причине того, что и Чайковский, и Рубинштейн не задавались специальной целью разработки национального искусства, не разрабатывали особой методики по созданию русской музыки в отличии от кучкистов. Как указывает Е.В. Лобанкова, стиль произведений этих композиторов подразумевал использование узнаваемых моделей французской лирической и большой опер с авторской «инкрустацией» русским колоритом[[82]](#footnote-82).

В период 1860-1870-х годов творчество русских композиторов, разделяющих различные взгляды относительно композиции как таковой, развивалось в русле реализма. Оперное искусство этого времени условно можно разделить на две группы: 1) исторические оперы, 2) комические оперы, в основе которых лежит гоголевский сюжет. К первой группе, к примеру, можно отнести такие сочинения, как «Борис Годунов» М.П. Мусоргского (первая редакция – 1869 год), «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова (1872 год) и «Опричник» П.И. Чайковского (1872 год). Ко второй – «Сорочинская ярмарка» М.П. Мусоргского (1874 год), «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова (1880 год) и «Кузнец Вакула» П.И. Чайковского (1874 год).

В 1880-1890-х годах интерес композиторов к историческим операм не угасает: появляются «Царская невеста» Н.А. Римского-Корсакова, в 1890 состоялась премьера оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина, «Мазепа» и «Чародейка» П.И. Чайковского (1883 и 1887 годы). В этот же период композиторы сочиняют оперы на сюжеты пушкинских реалистических произведений: «Евгений Онегин» (1878) и «Пиковая дама» (1890) П.И. Чаковского, а также «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова (1897).

Необходимо отметить, что отражение особенных черт русской культуры в музыке русских композиторов порой не связано напрямую с тем, какую творческую задачу они себе ставили. Зачастую, композитор, являясь носителем ценностей культурного пространства России, интуитивно схватывая национальное, выражает его музыкально более точно, чем когда он решает задачу конструирования национальной самобытности в музыке посредством распространенных в Европе техник выражения национального с помощью музыкального языка.

Для поиска выражения характерных черт русской культуры в русской музыке XIX века наиболее целесообразно в качестве музыкального материала выбрать оперное творчество отечественных композиторов XIX века по следующим причинам:

* синтетическая природа оперы подразумевает музыкальное воплощение достижений многих видов искусств: «поэзии, драматического театра, живописи, пластики, вокальной и инструментальной музыки»[[83]](#footnote-83), что дает больше возможностей для выражения национальной самобытности в музыке;
* русская оперная музыка, в частности отбор литературных произведений для либретто, тесно связана с развитием отечественной литературы, в которой вопросы национальной идентичности, русской идеи находились в центре творческих интересов писателей;
* в XIX веке в России опера была самым популярным жанром музыкального творчества[[84]](#footnote-84). Несмотря на то, что многие русские композиторы создавали инструментальные произведения, в центре общественного внимания оказывались именно оперные премьеры. Еще до XIX века культуре русского быта была свойственна «вокальность»: крестьянская культура имела многовековую богатую песенную традицию, а также до девятнадцатого столетия была сильно развита культура городского романса. Как метко заметил Б.В. Асафьев, «былая русская песенность отражала столь высокую культуру человеческого чувства, что не только отдельные мелодии, рождавшиеся в этой атмосфере, но и свойственные этому искусству качества и принципы одушевляют нашу музыку посейчас»[[85]](#footnote-85). Эта любовь русского народа к пению послужила также причиной особой популярности оперы в XIX веке;
* Драматургия исторической оперы, вбирая в себя разработки лирической оперы, содержит мифологизацию истории, а также лирико-психологическую линию, в которой раскрываются этико-нравственные проблемы культуры.

Таким образом, проработка типично русского элемента в музыке русских композиторов в XIX веке затрагивала всю палитру музыкальных жанров: опера, инструментальная музыка (как симфоническая, так и камерная), камерное вокальное творчество, кантатно-ораториальный жанр. Все известные русские композиторы хотя бы однажды обращались в своем творчестве к русской теме. Однако именно в русских операх можно наиболее полно проследить отражение национально-самобытных черт русской культуры.

Далее перейдем к рассмотрению того, каким образом особенные черты русской культуры нашли воплощение в русской оперной музыке XIX века.

* 1. Отражение отношения власти и народа: покорность и «инертность», некритическое отношение к власти народа - в операх П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова

Такая черта русской культуры, как покорность, полагание на «Божью Волю», безусловное почитание царя прослеживается во многих русских операх XIX века.

Примечательно, что опера М.И. Глинки, которая традиционно связывается с рождением в России национальной музыки носит название «Жизнь за царя», в чем уже содержится посыл уважения к царю, готовности отдать за него свою жизнь[[86]](#footnote-86). Социальный контекст выбора подобного сюжета в русле реализации национальной идеологической программы «Православие. Самодержавие. Народность», личное одобрение Николая I новой оперы, безусловно, тесно связаны с выбранным Глинкой отражением взаимоотношения народа и власти. Однако, как показывают «Записки» М.И. Глинки и его личная переписка, автор оперы «Жизнь за царя», по-видимому, испытывал особый искренний пиетет к русскому императору. Как указывает Е.В. Лобанкова, «вера в государя-императора и его сакральную сущность была у него вполне искренней и постоянной, что отвечало общим взглядам эпохи: всё, связанное с образом царя, выносилось в рецепциях за грань рационального и переносилось в область сакрального и мифологического»[[87]](#footnote-87). Это почти сакральное отношение к образу царя нашло отражение в названии первой оперы композитора.

При внимательном прочтении оперного либретто «Жизни за Царя» обнаруживается, что в опере часто встречаются такие выражения: «лягу за святую Русь!» (Сусанин, 3 действие), «примем бой мы за землю свою!» (Сусанин 3 действие), «в бой мы все за Русь пойдем» (Ваня, 3 действие)и пр. Причем в тексте либретто ни разу не удасться найти призывов к смерти за царя. Таким образом, понимание этой оперы как своеобразного гимна самодержавию связано скорее с социальным контекстом премьеры и ее поддержкой непосредственно Николаем I. Однако важно заметить, что в опере при стремлении автора показать единение русского народа перед лицом завоевателей сохраняется деление общества на классы.

Несмотря на то, что создание национальной музыки в европейских странах производилось на волне освободительных движений и роста влияния третьего сословия, в замысле первой оперы Глинки доминирует собственно русское понимание русского народа как совокупности различных классов, а не как совокупности отдельных представителей одной нации. На фоне реакционных событий – восстания декабристов и польского восстания в 1830-1831 гг. - в русском обществе, в 1830-х годах использование слова «нация» вызывало неодобрение цензуры[[88]](#footnote-88), чему находилось замена с помощью понятия «отечество», «русское» и «народное», причем употребление этих понятий в русском дискурсе 1830-х годов происходит в контексте понимания России как государства с четкой сословной иерархией.

Так, положительная оценка самодержавной власти государя в четко иерархичной сословной структуре империи была разделяема М.И. Глинкой, и, следовательно, нашла воплощение в названии и содержании оперы «Жизнь за Царя», однако такая черта русской культуры, как покорность и инертность по отношению к власти в намного большей степени проявится в более поздних сочинениях русских композиторов XIX века.

В 1874 году в Мариинском театре состоялась премьера оперы П.И. Чайковского «Опричник», написанная на исторический сюжет (по трагедии И. Лажечникова). Как отмечает отечественный литературовед и музыковед А.А. Гозенпуд, композитор стремился показать психологизм персонажей, погруженных в «мрачную атмосферу царствования Ивана Грозного»[[89]](#footnote-89). События сюжета развиваются таким образом, что герои вне зависимости от того, какую стратегию поведения относительно аппарата власти они выберут, они остаются проигравшими. Молодой боярин Андрей желая отомстить князю Жемчужному, который убил его отца, решается пойти в опричники. Но, когда выясняется, что его возлюбленная, Наталья, приглянулась царю, он оказывается не в праве повлиять на отмену их свадьбы, и всё, что он может сделать – это принять казнь за смелую защиту Натальи от нежеланного брака с царем. Даже несмотря на то, что Андрей присягнул царю, вступив в опричники, он остается таким же бесправным перед волей государя. Чайковский художественными средствами следующим образом подчеркнул народное покорство: во время сцены казни Андрея хор монотонно произносит слова «Царь зовет!», что подчеркивает полную зависимость народа от царской воли, а также несопротивительный характер народа.

Интересно показано отношение русской власти к народу и в опере Н.А. Римского-Корсакова «Ночь перед рождеством». Сюжет оперы основан на одноименной повести Н.В. Гоголя. Когда кузнец Вакула в надежде заполучить драгоценные черевички для Оксаны попадает в петербургский столичный дворец, при встрече и Екатериной II он раболепствует и ведет себя без малейшего достоинства. Екатерине пришлось по нраву такое поведение ее подданного, ведь по сюжету эту встречу императрицы со свободными запорожцами специально организовал князь Потемкин, чтобы она могла «познакомиться» с ними: «Светлейший обещал меня познакомить сегодня с моим народом, которого я до сих пор еще не видела»[[90]](#footnote-90). Лояльность запорожцев в лице Вакулы, который не улавливая общего контекста происходящего, от лица всех запорожцев просит лишь черевички, полностью удовлетворяет царицу. В опере Римского-Корсакова царица исполняет просьбу Вакулы, говоря «Право, мне нравится такое простодушье!». Таким образом, сатирическое отражение классовости русской культуры, политическая инертность простого народа нашли отражение в этой опере Римского-Корсакова.

В опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане, сыне его, славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче, и о прекрасной Царевне Лебеди» автор противопоставляет мирской быт русского народа (Царь Салтан, его слуги, Ткачиха, Повариха, Бобариха и др.) с его несправедливостью – красоте и гармонии сказочного мира (Царевна Лебедь и Гвидон). Образ Милитрисы является пограничным между двумя мирами: рожденная в простой семье, она проявляет связь со сказочным миром, когда заговаривает волну, умоляя пощадить их с сыном в бочке (первое действие оперы, «Ты волна моя, волна!»). Интерес представляет музыкальное изображение к царю Салтану отношения народа и его ближайшего окружения. Получив распоряжение «времени не тратя даром, и царицу, и приплод в бочке бросить в бездну вод», после недолгих сомнений беспрекословно выполнили его поручение. Хотя в течение первого действия Римский-Корсаков продолжительно рисует картину идиллии при царском дворе, подчеркивая особое настроение радости и праздника, хорошего отношения приближенных к царю бояр к молодой царице и ее сыну. В их решении бросить Милитрису с царевичем в воду прослеживается покорность, некритическое отношение к власти русского народа.

* 1. Идея странничества в произведениях П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова

Странничество, неспокойность, стремительность, постоянный поиск души в противопоставление рутинному быту русской жизни как характерная особенность русской культуры многократно подмечалась отечественными композиторами в XIX веке.

В русской песенной традиции еще до оформления профессиональной музыкальной культуры можно не раз встретить упоминание о русском раздолье и бескрайних горизонтах. М.И. Глинка в опере «Жизнь за царя» использует прием противопоставления иностранной польской праздничной музыки (полонез, краковяк, вальс и мазурка) русской народной мелодике в свадебном хоре подруг дочери Ивана Сусанина – Антониды «Разгулялися, разливалися», которому, как отмечал М. Друскин, «присущ ярко выраженный народно-песенный склад»[[91]](#footnote-91). Композитор в этом противопоставлении апеллирует к раздольному характеру русской праздничной жизни в сравнении с упорядоченным бытом польского народа. В этом характере музыки выражается стремление вырваться из рутины русского быта.

Постоянное искание души – это одна из центральных связующих линий, пронизывающая развитие отечественной литературы в XIX веке. Многие из произведений, где главный герой относится к типу «лишнего человека», который не находит себе возможности для реализации в современных ему социальных условиях, послужили основой для написания русских опер в XIX веке. К примеру, это такие сочинения, как «Евгений Онегин» (1878) П.И. Чаковского и «Алеко» (1892) С.В. Рахманинова. В музыкальном воплощении оба пушкинских героя получили новое осмысление, однако психологизм героев, неуемная сила, влекущая их по жизни, сметающая надежды и клад окружающих людей, эти качества в музыкальном воплощении только усилились.

Особенно хочется отметить, как образ немецкого военного инженера Германна, героя повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», получил новое осмысление в одноименной опере П.И. Чаковского. Главный герой повести – это иностранец, стремящийся к материальному обогащению любой ценой: он соблазняет наивную девушку Лизу, воспитанницу знатной графини, чтобы проникнуть в спальню графини для обретения секрета беспроигрышной игры в карты, и терпит фиаско, оказываясь в сумасшедшем доме. Чайковский иначе расставляет акценты. Теперь бедный офицер Герман движим страстью к Лизе, которая в опере является наследницей графини, что толкает его на преступные поступки – он также проникает в спальню графини, чтобы выпытать карточный секрет, но не по причине стремления меркантильного обогащения любой ценой, а из-за желания заполучить любовь Лизы, для чего нужно преодолеть социальную пропасть. Хотя композитор не стремился музыкально нарисовать быт русской жизни, им двигало желание раскрыть психологизм персонажей, опера П.И. Чайковского «Пиковая дама» содержит массу типично русских черт, таких как отрицательная оценка материального обогащения как жизненная цель, душевное беспокойство, постоянный поиск чего-то неясного, определяющая роль судьбы, которой человек не в силах сопротивляться.

* 1. Особая роль хора в русской оперной традиции как носителя народной правды

В русском оперном искусстве XIX века формируется особенная традиция использования хора в общем музыкальном полотне. Вообще, в зависимости от художественного замысла композитора в опере возможно различное использование яркой палитры хорового звучания: от звукоподражательных целей (в опере «Риголетто» итальянского композитора Дж. Верди) до наделения хора главной ролью драматического действия. Как правило, в европейской оперной драматургии, хор - это группа людей, объединенных в сюжете единством мотивации, социального положения, намерений что обуславливает общность произносимых ими реплик. Однако в таком виде хор является собой совокупность отдельных индивидуумов, мыслящихся слушателем отдельными личностями, волею сюжета разделяющих мысли других членов хора.

В русской оперной традиции хору отводится особая роль – хор представляет собой коллективный персонаж, зачастую выступающий одним из главных действующих лиц музыкального повествования. Поиск национальной идентичности в русской музыкальной культуре XIX века обусловил включение народа в оперный сюжет. Закономерно, это произошло с помощью включение хоровых народных сцен. К XIX веку в России имелось богатое наследие хоровой музыки, развитое, прежде всего в жанре партесного концерта, зародившегося как род церковного многоголосного пения, а позже, в XVIII веке активно использовавшегося в светских концертах.

М.И. Глинка в опере «Жизнь за Царя» активно использует элементы партесного концерта в хоровых сценах. В основном, это «преобладание терцовой и секстовой параллельности в движении двух верхних голосов»[[92]](#footnote-92). Использование этого музыкального знака, указывающего на богатую хоровую православную традицию, позволяет композитору включить в оперное драматическое полотно смыслы православной культуры. В дальнейшем, подобную технику анализа гармонического строения народной и церковной русской музыки для привнесения русского колорита использовали члены Балакиревского кружка, что позволило средствами музыкальной выразительности апеллировать к таким православным ценностям, как ориентации на духовное, а не на материальное благо, помощь ближнему (ценность соборности, коллективного уклада), полагание на волю Божию.

Одним из новаторских приемов оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» считается использование хора в качестве одного из главных действующих персонажей. Как указывает А. Гозенпуд, в «Борисе Годунове» показан «прежде всего конфликт между царем и народом, выступающем в качестве неподкупного судьи и решающей силы истории. «Мнение народное» определяет успех Самозванца, но грозное молчание толпы в финале трагедии знаменует крушение этой поддержки»[[93]](#footnote-93). В первой картине пролога оперы народ силой сгоняется во двор Новодевичьего монастыря для того, чтобы молить Бориса венчаться на царство. Во второй картине народ уже по своей воле славит нового царя. Постепенно, в ходе развития сюжета, отношение народа к царю претерпевает изменения, что в последней картине выражается в словах «Смерть, смерть Борису!», звучащие, как приговор. Таким образом, в опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов» хор народа является носителем мудрости и справедливости.

Также, роль хора как носителя особой мудрости прослеживается и в опере П.И. Чайковского «Чародейка», первая постановка которой прошла в Мариинском театре в 1887 году. Действие оперы разворачивается с XVII веке, в Нижнем Новгороде. В центре сюжета оказывается молодая хозяйка заезжего двора Настасья, чья чарующая красота пленяет мужчин. Привлекательность Настасьи вызывает неприятие ее отрицательными персонажами: дьяка Мамырова и княгини Евпраксии, чьи интриги приводят к смерти Настасьи, ее возлюбленного Юрия и его отца княжича Курлятева. На первый план в образе Настасьи выходит ее способность очаровывать мужчин, что даже певица Э. Павловская, которой предназначалась эта роль, оценила персонаж как «гулящую бабу». На что П.И. Чайковский возразил: «в глубине души этой гулящей бабы есть нравственная сила и красота, которой… негде было высказаться. Сила эта в любви»[[94]](#footnote-94). Народные сцены сопровождают все действие оперы. Здесь примечательно то, что из всего окружения Настасьи только народ с самого начала относится к ней с большой любовью, защищают и оплакивают ее. Таким образом, в опере «Чародейка» народ наделяется уникальными проницательными качествами, дающими ему возможность видеть саму суть явлений.

В опере «Сказка о царе Салтане» Римский-Корсаков в качестве обозначения хора используется слово «народ», то есть композитор сознательно не указывает, как это было принято в других оперных текстах,-хор поселян, крестьян и пр.. У Римского-Корсакова хор мыслится как отдельный персонаж. С помощью хорового звучания в повествование вводится народное мнение, народная правда. Так, в тревожный момент, когда царица Милитриса узнает о распоряжении Салтана бросить ее с сыном в море, именно устами хора привносится сомнение в немедленном исполнении решения царя. Он взывает к справедливости и ценностям православной веры: «Без вины казнить грешно. Остается нам одно: ждать царёва возвращенья для законного решенья. Ждать, ждать, ждать». И только после того, как гласу народа возразила Бабариха, обвиняя народ в неуважении к царскому слову и необоснованности его суждений: «Аль вы все с ума сошли? Бунт, крамолу завели? Уж вы как себе хотите, а того не измените, слово царское – закон… А народ – всё пустозвон!», Милитрису вместе с сыном принимаются усаживать в бочку. Дальнейшее разрешение сюжета доказывает правильность народного суждения.

Таким образом, в операх русских композиторов хор является носителем народной правды, скрытых от праздного взгляда особых качеств, позволяющих ему безошибочно предугадывать ход истории, определять истину и добро.

**Заключение**

Подводя итог проделанной работе, следует отметить, что русская музыкальная культура XIX века составляет значимую часть истории отечественной культуры и мирового культурного наследия. Феномен музыкальной культуры России XIX века – многообразен, что обуславливает сложность исследовательских задач и методов. Многие аспекты генезиса и функционирования этого феномена остались за рамками данного исследования. К примеру, в будущем может быть рассмотрены особенности музыкального мышления русских композиторов в контексте культурной антропологии, проведен анализ норм слушательских рецепций XIX века, исследовано соотношения вклада различных видов искусств и роли искусства музыкального в формирование национальной идентичности и пр. Эти проблемные поля могут быть рассмотрены в последующих работах автора настоящего исследования.

В ходе проведенной работы было установлено, что русская музыкальная культура в XIX веке развивалась в общеевропейском русле поиска национальной идентичности культур. К началу XIX века благодаря общим культурным истокам и тесным регулярным связям русское высшее общество признается значимым элементом общеевропейского культурного пространства. Процесс поиска самобытности в русской музыке происходил в рамках общеевропейского развития передовых идей Просвещения, романтизма и реализма о национальной идентичности.

К основным особенностям русской культуры, повлиявшим на формирование самобытного облика русской музыки можно отнести некритическое отношение народа к власти (полагание на «волю Божию»), коллективизм, соборность; ориентацию деятельности на достижения в духовной, а не в практической сфере; странничество, постоянное искание правды; неупорядоченность общественной жизни, связанная с непринужденностью поведения.

Эти особенности русской культуры нашли свое отражение в русской музыке XIX века в произведениях М.И. Глинки («Жизнь за царя», «Руслан и Людмила»), М.П. Мусоргского («Борис Годунов»), Н.А. Римского-Корсакова («Сказка о Царе Салтане», «Ночь перед Рождеством»), П.И. Чайковского («Чародейка», «Опричник», «Евгений Онегин», «Пиковая дама»), С.В. Рахманинова («Алеко»). В операх русских композиторов хор наделяется особой ролью носителя народной правды, носителем скрытых от праздного взгляда особых качеств, позволяющих ему безошибочно предугадывать ход истории, определять истину и добро.

Представляется, что в дальнейшем полученные результаты настоящего исследования могут быть использованы при разработке учебных пособий для студентов и аспирантов творческих вузов, а также могут иметь практическую значимость в профессиональной практике оперных артистов и концертмейстеров оперных театров.

**Список использованной литературы**

1. Адорно, Т. Избранное: Социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999.
2. Аксаков, К.С. Государство и народ. - М.: Институт русской цивилизации, 2009. – 608 с.
3. Арановский М. Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998.
4. Асафьев Б.В. Об опере. Л.: Музыка, 1985.
5. Асафьев, Б.В. Русская музыка. - 2 изд. - Л.: Музыка, 1979. - 344 с.
6. Бердяев, Н.А. Душа России. - М.: типография товарищества И.Д. Сытина, 1915. - 42 с.
7. Березовский Б.Л. Филармоническое общество Санкт-Петербурга. - СПб.: КультИнформПресс, 2002. - 456 с.
8. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словестности и искусства. СПб.: Изд. Д.Е. Кожанчикова, 1861.
9. Быховский, К.Б. Музыка в современных социальных дискурсах: Принципы и основные векторы культурологического анализа: дис. ... канд. культ. наук: 24.00.01. - М., 2004. - 170 с.
10. Валькова В.Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород: из-во Нижегородского ун-та, 1992.
11. Ванслов, В.В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории М.: Изобразительное искусство, 1983. - 439 с.
12. Вебер, М. Протестанская этика и дух капитализма. – М.: Прогресс, 1990. – 178.
13. Галайку, В.Н. Национальное в музыкальном искусстве (на примере музыкальной культуры Молдовы): дис. ... канд. искусств. наук: 17.00.02 . - СПб., 1992.
14. Гердер, И.Г. Идеи к философии истории человечества. – М.: Наука, 1977. – 70 с.
15. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений в 8 т. Т.1. - М.: Правда, 1984. - 384 с.
16. Гозенпуд А.А. Н.А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М.: Музгиз, 1957.
17. Гозенпуд, А.А. Оперный словарь. - 2 изд. - СПб.: Композитор, 2005. - 632 с.
18. Гулыга, А.В. Русская идея как постсовременная проблема // Русская идея. - М.: Айрис-пресс, 2002. - С. 5-24.
19. Данилевский, Н.Я. Россия и Европа. М.: Институт русской цивилизации, 2011. – 916 с.
20. Дементьева Е.В. Трансформация музыкального языка в западноевропейской культуре XXв., СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2010, с. 153.
21. Достоевский, Ф.М. собрание сочинений, Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 гг.. - 8 изд. - СПб.: Просвещение, 1911. - 523 с.
22. Друскин М.С. Зарубежная музыкальная историография М.: Музыка, 1994.
23. Друскин М.С. История и современность: Статьи о музыке. Л.: Советский композитор, 1960. С. 132—139.
24. Друскин М.С. О западноевропейской музыке XX века М.: Советский композитор, 1973.
25. Жукова, Г.К. Репрезентация национального в европейском музыкальном дискурсе. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2014. - 167 с.
26. Зал Дворянского собрания: Заметки о концертной жизни Санкт-Петербурга: очерки. – СПб.: Композитор, 1994. – 200 с.
27. Земцовский, И.И. Русская протяжная песня: опыт исследования. - 2 изд. - Л.: Музыка, 1967. - 193 с.
28. Зеньковский, В.В. Русские мыслители и Европа. - Париж: YMCA PRESS, 1926. - 291 с.
29. Ильин, И.А. Собрание сочинений в 10 т. Т.2. Кн.1. - М.: Русская книга, 1993. - 496 с.
30. Каган, М.С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая. - 2 изд. - СПб.: Петрополис, 2003. - 320 с.
31. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости. – СПб.:Азбука, 2015. – 240 с.
32. Карамзин, М.Н. Записка о древней и новой России. - СПб.: фототипия и типография А.Ф. Дресслера, 1914. - 133 с.
33. Карсавин, Л.П. Восток, Запад и Русская идея. - Петербург: ACADEMIA, 1922. - 80 с.
34. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. I: Язык / Пер. с нем. С.А. Ромашко. – М.: Академический Проект, 2011. – 271 с.
35. Келдыш, Г.В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.
36. Келле В. Ж. Интеллектуальное и духовное начала в культуре. — М.: ИФ РАН, 2011.
37. Келле В.Ж. О методологии исследования национальной природы музыки // Музыка народов СССР (1950-70-е гг.) СБ. тр.ВЫп. 72. М.: РАМ им. Гнесиных, 1985.
38. Кенигсберг, А.К. Музыка эпохи романтизма. - СПб.: Композитор, 2007. - 88 с.
39. Киреевский, И.В. Полное собрание сочинений в 2 т. Т.1.. - М.: типография П. Бахметева, 1861. - 201 с.
40. Кириллина Л.А. Глинка и Бетховен // М.И. Глинка. К 200-летия со дня рождения. СБ. ст. в 2 т М.: Московская консерватория; СПБ.: Санкт-Петербургская консерватория, 2006. Т II С. 53-68.
41. Кириллина Л.А. Классический стиль в музыке XVIII- начала XIX в. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская консерватория им. Чайковского, 1996.
42. Кириллина Л.А. римский-Корсаков и античность // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре. М.: Дека--ВС, 2009. С. 11-18.
43. Кремлев, Ю.А. Русская мысль о музыке. - Л.: Государственное музыкальное издательство, 1954. - 288 с.
44. Летопись русской философии. 862-2002 / Редактор-составитель профессор А.Замалеев. СПб.: Издательско-торговый дом «Летний сад», 2003. – 352 с.
45. Лобанкова, Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. - СПб: Издательство им. М.И. Новикова, 2014. - 416 с.
46. Лосев, А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – 656 с.
47. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре. - СПб.: Искусство-СПБ, 1994. - 399 с.
48. Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры. - СПб.: Искусство-СПБ, 2002. - 768 с.
49. Лотман, Ю.М. Семиосфера. - СПб.: Искусство-СПБ, 2010. - 704 с.
50. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. – 752 с.
51. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред. Сост. М.Г. Арановский. Изд. 3-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 240 С.
52. Мясковский Н.Я. Собрание материалов в двух томах. Т. 2. 1964 с. 69
53. Неупокоева, И.Г. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей // Европейский романтизм. - М.: Наука, 1973. - С. 7-51.
54. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб.: Азбука, 2014. – 224 с.
55. Полывянный, Д.И. Макс Вебер о православии и его влиянии на общественно-политическую жизнь России (замечания к преподаванию темы) // Сравнительное изучение религиозных традиций: Россия, восточная Европа, постсоветское пространство. - Иваново: Ивановский государственный университет, 2010. - С. 320-330.
56. Рапацкая, Л.А. Литературоцентризм как феномен профессиональной музыкальной культуры России // Человеческий капитал. - 2013. - №8 (56). - С. 10-13.
57. Рикер, П. Память, история, забвение. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
58. Розанов, В.В. Возле "русской идеи"... // Русская идея. - М.: Айрис-пресс, 2002. - С. 269-288.
59. Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей / Сост. Е.А. Васильев; Предисловие А.В. Гулыги. – М.: Айрисс-пресс, 2002. – 512 с.
60. Самарин, Ю.Ф. Православие и народность. - М.: Институт русской цивилизации, 2008. - 720 с.
61. Соколов Б.Г. Культура и традиция // Альманах «Метафизические исследования», Метафизические исследования: Культура. , Выпуск 4 Санкт-Петербург : Издательство «Алетейя», 1997. C.27.
62. Соколов Е.Г. Искусство в системе культуры // Введение в культурологию: Курс лекций. Под ред.Ю.Н. Солонина, Е.Г. Соколова Санкт-Петербург : 2003. C.53-67.
63. Сорокин П. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / Пер. с англ., комментарии и статься В.В. Сапова. – СПб.: РХГИ, 2000. – 1056 с.
64. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1975. — 202 с.
65. Стасов, В.В. Избранные статьи о музыке. - Л.: Государственное музыкальное издательство, 1949. - 328 с.
66. Стасов, В.В. Статьи о музыке. - М.: Музыка, 1980. - 271 с.
67. Толстикова И.И. Мировая культура и искусство : учебное пособие / И.И. Толстикова; науч. Ред. А.П. Садохин. – М -.: Альфа-М: ИНФРА-М, 2014. – 416 с.
68. Филиппов, Т.И. Русское воспитание. - М.: Институт русской цивилизации, 2008. – 448 с.
69. Холопов, Ю.Н, «Сказка — ложь, намек не впрок», или Римский-Корсаков как зеркало антирусской революции // А. С. Пушкин. Эпоха, культура, творчество. Традиции и современность. Ч. II. Владивосток, ДвГТУ, 1999, с. 17-20.
70. Холопов, Ю.Н, Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова [ноябрь 1994] // Николай Андреевич Римский-Корсаков. Науч. труды МГК. Сб. 30. М.: МГК, 2000, с. 54-69
71. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства. – СПб.: Лань, 2014. – 320 с.
72. Холопова, В.Н. Музыкальные эмоции. – М.: Альтекс, 2012. – 348 с.
73. Холопова, В.Н. Теория музыки. – М.: Планета музыки, 2010. – 368 с.
74. Хомяков, А.С. О старом и новом . - М.: Современник, 1988. - 462 с.
75. Хоркхаймер М., Адорно, Т.В. Диалектика просвещения. - М.: Медиум, 1997. - 312 с.
76. Чаадаев, П.Я. Философические письма. Апология сумасшедшего. – М.: Терра-Книжный клуб, 2009. – 464 с.
77. Чебанюк, Т.А. Методы изучения культуры. – СПб.: Наука, 2010. – 350 с.
78. Шафеев, Р.Н. Музыкальная культура как система: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. - Казань, 2007. - 174 с.
79. Шахназарова, Н.Г. О национальном своеобразии музыки // Советская музыка, 1960.
80. Шетер, И. Романтизм. Предыстория и периодизация // Европейский романтизм. - М.: Наука, 1973. - С. 51-90.
81. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Афоризмы и максимы. Новые афоризмы/Пер. с нем. Ю.Айхенвальд. Ф. Черниговец, Р. Кресин.- Мн.: Современнй литератор, 1999. – 1408 с.
82. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. – Мн.: Харвест, 2005. – 848 с.
83. Шпенглер, О. Закат западного мира в 2 т. Т.1, пер. с нем. И. И. Маханькова. - М.: Академический Проект, 2009. - 704 с.
84. Friede F. Rothe Russian Music // The Kenyon Review. - 1942. - №Vol. 4, No. 1. - pp. 48-61.
85. Frolova-Walker, M. Russian music and nationalism from Glinka to Stalin. - Great Britain: Yale University Press, 2007. - 402 p.
86. Gobetti, P. Paradosso dello spirito russo. - Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2016. - 270 p
87. Gustar, A Statistics in Historical Musicology: PhD, London, Open University., 2014. - 297 p.
88. Gustar, A. Russia and Composers’ Migration in the Nineteenth Century: paper for the conference Russia and the Musical World: Nineteenth-Century Networks of Exchange – London, 2016. – 15 p.
89. Kelly, C. Byt: identity and everyday life // National identity in Russian culture. - New York: Cambridge University Press, 2004. - pp. 149-170.
90. Maes, F. A history of Russian music from Kamarinskaya to Babi Yar. - London: University of California Press, 2006. - 428 p.
91. Strunsky, M.G. Democratic Forces in Russia // The North American Review. - 1922. - Vol. 215, No. 795. - pp. 155-166.
92. Taruskin, R. Defining Russia musically. – New Jersey: Princeton University Press, 2000. – p. 561.
93. Taruskin, R. On Russian music. – Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2009. – p. 407.
94. Williams, R.C. The Russian Soul: A Study in European Thought and Non-European Nationalism // Journal of the History of Ideas. - 1970. - Vol. 31, No. 4. - pp. 573-588.

1. Хоркхаймер М., Адорно, Т.В. Диалектика просвещения. - М.: Медиум, 1997. – С. 25. [↑](#footnote-ref-1)
2. Шетер, И. Романтизм. Предыстория и периодизация // Европейский романтизм. - М.: Наука, 1973. - С. 60. [↑](#footnote-ref-2)
3. Шетер, И. Романтизм. Предыстория и периодизация // Европейский романтизм. - М.: Наука, 1973. - С. 60. [↑](#footnote-ref-3)
4. Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры. - СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – C. 87. [↑](#footnote-ref-4)
5. Толстикова И.И. Мировая культура и искусство : учебное пособие / И.И. Толстикова; науч.

   Ред. А.П. Садохин. – М -.: Альфа-М: ИНФРА-М, 2014. – C. 277. [↑](#footnote-ref-5)
6. Каган, М.С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая. - 2 изд. - СПб.:

   Петрополис, 2003. – C. 156-157. [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же, C. 196. [↑](#footnote-ref-7)
8. Шетер, И. Романтизм. Предыстория и периодизация // Европейский романтизм. - М.: Наука, 1973. - С. 56. [↑](#footnote-ref-8)
9. Шетер, И. Романтизм. Предыстория и периодизация // Европейский романтизм. - М.: Наука,

   1973. - С. 88. [↑](#footnote-ref-9)
10. Толстикова И.И. Мировая культура и искусство : учебное пособие / И.И. Толстикова; науч.

    Ред. А.П. Садохин. – М -.: Альфа-М: ИНФРА-М, 2014. – C. 279. [↑](#footnote-ref-10)
11. Ванслов, В.В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории М.:

    Изобразительное искусство, 1983. C. 278. [↑](#footnote-ref-11)
12. Рапацкая, Л.А. Литературоцентризм как феномен профессиональной музыкальной

    культуры России // Человеческий капитал. - 2013. - №8 (56). - С. 11. [↑](#footnote-ref-12)
13. Каган, М.С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая. - 2 изд. - СПб.:

    Петрополис, 2003. – C. 53. [↑](#footnote-ref-13)
14. Gustar, A Statistics in Historical Musicology: PhD, London, Open University., 2014. - 297 p. [↑](#footnote-ref-14)
15. Gustar, A. Russia and Composers’ Migration in the Nineteenth Century: paper for the conference Russia and the Musical World: Nineteenth-Century Networks of Exchange – London, 2016. – C. 5. [↑](#footnote-ref-15)
16. Там же, – C. 5. [↑](#footnote-ref-16)
17. Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры. - СПб.: Искусство-СПБ, 2002. – C. 677. [↑](#footnote-ref-17)
18. Однако первая работа, ныне причисляемая к западническому направлению, появилась до оформления взглядов западников в самостоятельное направление общественной мысли. В философических письмах П.Я. Чаадаева – первое письмо опубликовано в 1836 году – уже ставится вопрос о своеобразии и историческом призвании России. [↑](#footnote-ref-18)
19. Карамзин, М.Н. Записка о древней и новой России. - СПб.: фототипия и типография А.Ф. Дресслера, 1914. - 133 с. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же, C. 26. [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же, C. 24 [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же, C. 25. [↑](#footnote-ref-22)
23. Хомяков, А.С. О старом и новом . - М.: Современник, 1988. – C. 45. [↑](#footnote-ref-23)
24. Там же, C. 46-48. [↑](#footnote-ref-24)
25. Киреевский, И.В. Полное собрание сочинений в 2 т. Т.1.. - М.: типография П. Бахметева, 1861. – C. 195. [↑](#footnote-ref-25)
26. Там же, C. 197. [↑](#footnote-ref-26)
27. Там же, C. 197. [↑](#footnote-ref-27)
28. Самарин, Ю.Ф. Православие и народность. - М.: Институт русской цивилизации, 2008. – C. 430. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же, C. 435. [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же, C. 437. [↑](#footnote-ref-30)
31. Самарин, Ю.Ф. Православие и народность. - М.: Институт русской цивилизации, 2008. – C. 429. [↑](#footnote-ref-31)
32. Аксаков, К.С. Государство и народ. - М.: Институт русской цивилизации, 2009. – C. 145. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же, C. 140. [↑](#footnote-ref-33)
34. Там же, C. 140. [↑](#footnote-ref-34)
35. Аксаков, К.С. Государство и народ. - М.: Институт русской цивилизации, 2009. – C. 150. [↑](#footnote-ref-35)
36. Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей / Сост. Е.А. Васильев; Предисловие А.В. Гулыги. – М.: Айрисс-пресс, 2002. – C. 471. [↑](#footnote-ref-36)
37. Гулыга, А.В. Русская идея как постсовременная проблема // Русская идея. - М.: Айрис-пресс, 2002. - С. 23. [↑](#footnote-ref-37)
38. Зеньковский, В.В. Русские мыслители и Европа. - Париж: YMCA PRESS, 1926. - С. 285. [↑](#footnote-ref-38)
39. Достоевский, Ф.М. собрание сочинений, Дневник писателя за 1877, 1880 и 1881 гг.. - 8 изд. - СПб.: Просвещение, 1911. - C. 20. [↑](#footnote-ref-39)
40. Бердяев, Н.А. Душа России. - М.: типография товарищества И.Д. Сытина, 1915. – С 12. [↑](#footnote-ref-40)
41. Бердяев, Н.А. Душа России. - М.: типография товарищества И.Д. Сытина, 1915. – С 10. [↑](#footnote-ref-41)
42. Там же, С 12. [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же, С 6. [↑](#footnote-ref-43)
44. Там же, С 10. [↑](#footnote-ref-44)
45. Там же, С 11. [↑](#footnote-ref-45)
46. Там же, С 14. [↑](#footnote-ref-46)
47. Бердяев, Н.А. Душа России. - М.: типография товарищества И.Д. Сытина, 1915. – С 18. [↑](#footnote-ref-47)
48. Там же, С 20. [↑](#footnote-ref-48)
49. Там же, С 21. [↑](#footnote-ref-49)
50. Цит. по Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей / Сост. Е.А. Васильев; Предисловие А.В. Гулыги. – М.: Айрисс-пресс, 2002. – С. 281. [↑](#footnote-ref-50)
51. Там же, С. 282. [↑](#footnote-ref-51)
52. Там же, С. 282. [↑](#footnote-ref-52)
53. Там же, С. 286. [↑](#footnote-ref-53)
54. Карсавин, Л.П. Восток, Запад и Русская идея. - Петербург: ACADEMIA, 1922. – С. 59. [↑](#footnote-ref-54)
55. Там же, С. 59. [↑](#footnote-ref-55)
56. Там же, С. 66. [↑](#footnote-ref-56)
57. Там же, С. 79. [↑](#footnote-ref-57)
58. Ильин, И.А. Собрание сочинений в 10 т. Т.2. Кн.1. - М.: Русская книга, 1993. – С. 420. [↑](#footnote-ref-58)
59. Там же, С. 421. [↑](#footnote-ref-59)
60. Там же, С. 423. [↑](#footnote-ref-60)
61. Цит. по Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей / Сост. Е.А. Васильев; Предисловие А.В. Гулыги. – М.: Айрисс-пресс, 2002. – С. 419. [↑](#footnote-ref-61)
62. Цит. по Русская идея: Сборник произведений русских мыслителей / Сост. Е.А. Васильев; Предисловие А.В. Гулыги. – М.: Айрисс-пресс, 2002. – С. 431. [↑](#footnote-ref-62)
63. Gobetti, P. Paradosso dello spirito russo. - Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2016. – P. 15. [↑](#footnote-ref-63)
64. Ibid. – P. 15. [↑](#footnote-ref-64)
65. Шпенглер, О. Закат западного мира в 2 т. Т.1, пер. с нем. И. И. Маханькова. - М.: Академический Проект, 2009. – С. 388. [↑](#footnote-ref-65)
66. Там же, С. 388. [↑](#footnote-ref-66)
67. Полывянный, Д.И. Макс Вебер о православии и его влиянии на общественно-политическую жизнь России (замечания к преподаванию темы) // Сравнительное изучение религиозных традиций: Россия, восточная Европа, постсоветское пространство. - Иваново: Ивановский государственный университет, 2010. - С. 328. [↑](#footnote-ref-67)
68. Williams, R.C. The Russian Soul: A Study in European Thought and Non-European Nationalism // Journal of the History of Ideas. - 1970. - Vol. 31, No. 4. - p. 573. [↑](#footnote-ref-68)
69. Gobetti, P. Paradosso dello spirito russo. - Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2016. – P. 24. [↑](#footnote-ref-69)
70. Strunsky, M.G. Democratic Forces in Russia // The North American Review. - 1922. - Vol. 215, No. 795. - p. 155. [↑](#footnote-ref-70)
71. Kelly, C. Byt: identity and everyday life // National identity in Russian culture. - New York: Cambridge University Press, 2004. – p. 170.chapter 9 Byt: identity and everyday life Catriona Kelly p. 167. [↑](#footnote-ref-71)
72. Ibid. – p. 170. [↑](#footnote-ref-72)
73. Gobetti, P. Paradosso dello spirito russo. - Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2016. – P. 37. [↑](#footnote-ref-73)
74. Асафьев, Б.В. Русская музыка. - 2 изд. - Л.: Музыка, 1979. – С. 13. [↑](#footnote-ref-74)
75. Земцовский, И.И. Русская протяжная песня: опыт исследования. - 2 изд. - Л.: Музыка, 1967. – С. 20. [↑](#footnote-ref-75)
76. Maes, F. A history of Russian music from Kamarinskaya to Babi Yar. - London: University of California Press, 2006. – P. 17. [↑](#footnote-ref-76)
77. Лобанкова, Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. - СПб: Издательство им. М.И. Новикова, 2014. – С. 52. [↑](#footnote-ref-77)
78. Maes, F. A history of Russian music from Kamarinskaya to Babi Yar. - London: University of California Press, 2006. – P. 25. [↑](#footnote-ref-78)
79. Ibid – P. 27. [↑](#footnote-ref-79)
80. Frolova-Walker, M. Russian music and nationalism from Glinka to Stalin. - Great Britain: Yale University Press, 2007. - p.138-139. [↑](#footnote-ref-80)
81. Лобанкова, Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. - СПб: Издательство им. М.И. Новикова, 2014. – С. 143-144. [↑](#footnote-ref-81)
82. Лобанкова, Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. - СПб: Издательство им. М.И. Новикова, 2014. – С. 183. [↑](#footnote-ref-82)
83. Гозенпуд, А.А. Оперный словарь. - 2 изд. - СПб.: Композитор, 2005. - С. 11. [↑](#footnote-ref-83)
84. Maes, F. A history of Russian music from Kamarinskaya to Babi Yar. - London: University of California Press, 2006. – P. 31. [↑](#footnote-ref-84)
85. Цит. по Земцовский, И.И. Русская протяжная песня: опыт исследования. - 2 изд. - Л.: Музыка, 1967. – С. 77. [↑](#footnote-ref-85)
86. По первоначальному замыслу М.И. Глинки опера должна была называться «Иван Сусанин», однако чтобы избежать конкуренции с уже представленной к тому времени одноименной оперы Катерино Кавоса, композитором было принято решение поменять название на «Смерть за царя». Затем, незадолго до премьеры Николай I лично исправил название на «Жизнь за царя». [↑](#footnote-ref-86)
87. Лобанкова, Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. - СПб: Издательство им. М.И. Новикова, 2014. – С. 54 [↑](#footnote-ref-87)
88. Цит. по Лобанкова, Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. - СПб: Издательство им. М.И. Новикова, 2014. – С. 71. [↑](#footnote-ref-88)
89. Гозенпуд, А.А. Оперный словарь. - 2 изд. - СПб.: Композитор, 2005. - С.382. [↑](#footnote-ref-89)
90. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений в 8 т. Т.1. - М.: Правда, 1984. – С. 190. [↑](#footnote-ref-90)
91. Друскин М. История и современность: Статьи о музыке. Л.: Советский композитор, 1960. С. 132—139. [↑](#footnote-ref-91)
92. Лобанкова, Е.В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре. - СПб: Издательство им. М.И. Новикова, 2014. – С. 78. [↑](#footnote-ref-92)
93. Гозенпуд, А.А. Оперный словарь. - 2 изд. - СПб.: Композитор, 2005. - С. 91. [↑](#footnote-ref-93)
94. Цит по Гозенпуд А.А. Оперный словарь. - 2 изд. - СПб.: Композитор, 2005. - С. 584. [↑](#footnote-ref-94)