

8. Хавторин Б.П. История музыкальной культуры Оренбургского края (XVIII–XX века). Оренбург : ФГУП «ИПК «Южный Урал»», 2004.

Polynational specificity of music folklore of the Orenburg territory

There are covered the issues of folk and instrumental performance and education in the Orenburg territory and regional peculiarities of polynational creative work. The work is based on the documents and evidence of the State Archives of the Orenburg region, scientific works of the leading researcher of the musical culture of the land, Advanced Doctor (Arts) B.P.Khavtorin, PhD (Art Studies) Y.N.Vyazmin.

Key words: *culture, folklore, folk instruments, ethnos, history of the Orenburg territory, the Cossacks, national music.*

О.И. ЛУКОНИНА (Волгоград)

Д.Д. ШОСТАКОВИЧ и М.О. ШТЕЙНБЕРГ: ГРАНИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

Рассматриваются творческие контакты Д. Д. Шостаковича и его педагога по Ленинградской консерватории М. О. Штейнберга, сопоставляются их эстетические взгляды и стилевые пристрастия.

Ключевые слова: *композитор, педагог, формализм, советская музыка.*

В отечественном музыкознании достаточно широко освещена тема творческого формирования Д. Д. Шостаковича. Среди фигур, оказавших наиболее глубокое воздействие на художественное сознание юного композитора, в первую очередь называют его официально наставника в Ленинградской консерватории – М. О. Штейнберга. Музыкальное творчество Максимилиана Осеевича Штейнберга (1883–1946) не так хорошо известно современным музыкантам, как наследие его гениального воспитанника. Обычно знают лишь то, что М.О. Штейнберг – ученик и зять Н.А. Римского-Корсакова, завершивший его труды «Основы

оркестровки» и «Практический учебник гармонии». Между тем в пору «русского культурного ренессанса» М. Штейнберг обрел славу композитора «недюжинной творческой фантазии» (А. Оссовский), «выдающегося таланта» (А.К. Глазунов), «непревзойденного инструменталиста» (Н.А. Римский-Корсаков). Его «Драматическая фантазия», написанная по драме Г. Ибсена (1910), музыка к сказке М. Метерлинка «Принцесса Мален» (1914) исполнялись в самых известных музыкальных центрах Петербурга, «античный» балет «Мидас» имел триумфальный успех в рамках Дягилевских сезонов (1913)*. Помимо композиторского творчества, М. О. Штейнберг оставил яркий след в публицистике, музыкальном просветительстве. В русскую культуру Максимилиан Осеевич вошел и как выдающийся педагог, мудрый хранитель традиций новой русской школы. В списке учеников М. О. Штейнберга с 1908-го по 1946 г. – талантливые композиторы, дирижеры, музыковеды, фольклористы Ю. Шапорин, В. Щербачев, В. Дешевов, Ф. Рубцов, М. Михайлов, К. Кушнарев, Г. Уствольская, Е. Ручьевская, Е. Брусиловский, С. Богатырев, М. Юдина и др.

История взаимоотношений Шостаковича и Штейнберга не проста: она вызывает неоднозначные, порой противоречивые оценки. Так, в известном труде «Молодые годы Шостаковича» С. Хентова отмечает, что «занятия в классе М. О. Штейнберга <...> заковали Шостаковича в грани дисциплины и академических правил» [6, с. 64]. В книге К. Мейера акцентируется негативное влияние Штейнберга, «человека несимпатичного, черствого», который тормозил развитие Шостаковича и «не вполне лояльно вел себя по отношению к нему» [4, с. 21]. В предисловии к публикации архивного материала «Шостакович в дневниках Штейнберга» О. Данскер, напротив, приводит факты, свидетельствующие о глубокой человеческой и творческой привязанности между учителем и учеником [7, с. 83–94]. В. Валькова, рассматривая Шостаковича как наследника русской культурной традиции, подчеркивает, что «это наследие он получил от своего учителя по Петербургской консерватории Максимилиана Осеевича Штейнберга» [1, с. 202].

* Творческий облик композитора представлен в монографии О. Лукониной «Музыкально-театральное творчество М. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века» (Волгоград, 2009).

Каковы же были отношения творцов в действительности? Какую роль сыграл в творческой судьбе Шостаковича его руководитель? Изучение их контактов позволяет добавить дополнительные штрихи к портрету Шостаковича и актуализировать новые взгляды на художественные достижения Штейнберга. Для М. Штейнберга Шостакович был учеником особым, по словам В. Богданова-Березовского, – «боготворимым» учеником. Дмитрий Дмитриевич, поступивший в класс М. Штейнберга осенью 1919 г. и изучавший у него гармонию, инструментовку, фугу и форму, поначалу очень радовал своего педагога. Этим же годом датируется «Первое скерцо для оркестра», полный автограф которого хранится в архиве Штейнберга (26 листов партитуры с пожелтевшими от времени чернилами, с надписью «Посвящается моему учителю Максимилиану Осеевичу Штейнбергу»)*. С большим воодушевлением Штейнберг встречает дебюты ученика. «...Вечером концерт из сочинений учеников-композиторов, – пишет Штейнберг 13 декабря 1923 г. – Все второе отделение – мои ученики. Лучше всех, конечно, Митя (очень волновавшийся из-за опоздания исполнителей...). Его поэма-трио исполнялась под конец и произвела прекрасное впечатление» [2]. О премьере Первой симфонии Шостаковича Штейнберг сделал следующую запись: «Достопамятный концерт. Бурный успех Митиной симфонии; скерцо бисировали...» [3].

С 1924 г. профессор Штейнберг взволнован тем, что Митя Шостакович «начинает писать в крайне левом стиле»: «Пьеса Шостаковича “Октябрь” – предельная эмансипация от всякой вертикальности. Если откинуть воспоминания о музыке, то некоторые места звучат весьма импозантно. Но неужели это истинное “новое” искусство? Может быть, просто озорство мальчугана» (Там же). Несмотря на неприятие «новой» музыки, Штейнберг не стремился подавить самостоятельность ученика, чьи художественные устремления его не устраивали. Направляя дарование Шостаковича на дальнейшее развитие, педагог сумел разглядеть индивидуальность своего воспитанника, давая ему великолепную основу композиторского ремесла. Впоследствии этой основы недоставало однокашникам Шостаковича, с первых шагов стремившихся уйти от «академизма» к «свободному творчеству». Дерзкие порывы и столкновения с маститым учителем не мешали молодому бунтарю усваивать

лучшие традиции национальной композиторской школы. «Учился я с большим увлечением, – писал Дмитрий Дмитриевич, – я бы сказал, даже восторженно. Все, чему учил меня Штейнберг, я воспринимал с жадностью, впитывая, как губка, все его указания и советы. Штейнберг умело и чутко воспитывал в своих учениках хороший вкус. Ему я прежде всего обязан тем, что научился любить и ценить хорошую музыку <...> М. О. Штейнберг внушил мне любовь к русской и зарубежной классике <...> Мы слушали много хорошей музыки и много играли сами» [8, с. 10].

Авторитетный преподаватель всячески содействовал Шостаковичу в годы учебы, отстаивая его во время студенческих «чисток» в годы «пролетаризации» консерватории**. Он ценил Шостаковича и как художника, и как человека, хотя и не во всем с ним соглашался. «На днях слушали “Нос” – ужасная чепуха, однако, как всегда, местами замечательно талантливо»; «Концерт филармонии из сочинений Шостаковича: 1-я симфония, сюита из “Болта”, 4 отрывка из “Леди Макбет Мценского уезда”. Много пошлости и какофонии, но все-таки какой яркий талант!» [3] – таковы суждения Штейнберга, показывающие эстетические разногласия с учеником и одновременно чуткость к его творческой оригинальности. Для эстета Штейнберга был неприемлем, вероятно, сам тип музыкального гротеска Шостаковича, в котором он находил «элемент некоторой грубости». Его слух отталкивает резкость диссонансных гармоний, жесткость ритмов и «алогичность» музыкального развития.

Музыка Штейнберга, видимо, тоже не вызывала особой симпатии у Шостаковича, что следует из его писем к В. Богданову-Березовскому. Шостакович разъясняет, что он любит Штейнберга как человека, но как с музыкантом желает быть с ним в официальных отношениях. Шостакович восклицает, что завидует всем, в том числе и Штейнбергу, которого иронично называет автором самого значительного после «Прометея» сочинения, имея в виду мистерию Штейнберга «Небо и земля» на стихи Дж. Байрона***. Шостаковичу казались далекими от современности эстетические позиции Штейнберга: апология красоты, которая мыслилась «эхом ушедшего времени», стрем-

** Известно, что в сложных ситуациях Максимилиан Осеевич неоднократно помогал семье Шостаковичей. Софья Васильевна – мать Дмитрия Дмитриевича – была близким другом Штейнбергов.

*** См. об этом: Ковнацкая Л. Шостакович и Богданов-Березовский (20-е годы) // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб., 2000. С. 16–59.

* Архив М. Штейнберга сосредоточен в кабинете рукописей Российского института истории искусств Санкт-Петербурга. Фонд № 28.

ление к «прекрасной ясности» – стройности, гармоничности искусства, тяга композитора к символистско-импрессионистическому типу музыкального высказывания.

Расхождения в музыкальных вкусах не помешали Шостаковичу, пройдя со Штейнбергом все студенческие годы и аспирантуру, сохранить ему верность не только по этическим, но и по профессиональным соображениям. «Я могу считать себя целиком воспитанником М. О. Штейнберга», – заявлял Дмитрий Дмитриевич [9, с. 96]. С годами понимание Шостаковичем личности и творчества Штейнберга углублялось, пиетет перед ним как художником и человеком возрастал. Для Шостаковича учитель был высоким ориентиром, образцом истинной порядочности русского интеллигента. Действительно, М.О. Штейнберг – художник, подлинно преданный отечественному искусству, строжайше требовательный к себе и другим, неспособный на сделки со своей художественной совестью. В этом смысле показательным отношением М. Штейнберга к Д. Шостаковичу в роковом 1936 г. В ситуации, когда была развернута дискуссия против формализма и фальши, Штейнберг не предал своего ученика. Он встал рядом с Шостаковичем в трудный момент, назвав его своим лучшим учеником, а его драму – своей личной драмой. Выступление Штейнберга на пленуме Союза советских композиторов, посвященном проработке Шостаковича после публикации статьи «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда», показывает, в каком сложном положении находился сам Штейнберг. С одной стороны, линия властей была направлена именно против того, что Штейнберг сам отвергал в музыке. С другой стороны, как настоящий интеллигент, он не мог примириться с травлей молодого композитора. Высказываясь по теме дискуссии, Штейнберг не отступил от принципиальных позиций. Он резко критически отзывался о «современнических» сочинениях Шостаковича – Первой фортепианной сонате и «Афоризмах», выразил недоумение по поводу сюжета «Леди Макбет Мценского уезда», где, по его мнению, «действуют не люди, а сплошные звери». Вместе с тем Штейнберг искренне говорил об очень большом впечатлении, которое на него произвела «Леди Макбет», о том, что его обрадовал в этой опере «некий пока еще незначительный поворот к более простому, ясному языку» [5, с. 26]. В противовес безапелляционной «проработке» Штейнберг не побоялся высказать свое мнение, профессионально аргументировав положительную оценку, хотя это и не сыграло решающей роли в судьбе оперы Шостаковича. Вскоре была организована широкая кампания против «антинародного интелли-

гента» в советской печати. Штейнберг стал хлопотать за обвиненного в формализме Шостаковича, уговорив директора Ленинградской консерватории Б. Загурского принять его на работу. В январе 1937 г. Штейнберг пригласил ученика преподавать на свою кафедру. В итоге преска развернула «проработочную кампанию» против Штейнберга. В статье «За музыку, нужную миллионам» М. Юдин называет ученика и учителя в числе композиторов, которые «развивают в своем творчестве идеологические тенденции, чуждые искусству советской страны», «не могут расстаться со своими привычными средствами выражения, со своей сферой переживаний», бросает им упрек в «индивидуалистических вкусах», замкнутости в своем творчестве [10, с. 4].

Подобные обвинения были не беспочвенны: многие сочинения 1930-х гг. вступают в противоречие с советской эстетикой (кантата «Памяти Пушкина» и балет «Тиль Уленшпигель» Штейнберга, опера «Катерина Измайлова» Шостаковича). Творцы, чье рефлексирующее сознание не принимало безоговорочно мира соцреализма, находили особые способы самовыражения, вводя двойные стандарты и новые уровни смыслопорождения. Отдавая дань политически востребованным темам (симфония «Турксиб» Штейнберга, Вторая симфония «Октябрю» Шостаковича), авторы обращаются и к иной проблематике. К примеру, в обработках народных песен аполитичная позиция Штейнберга направлена на отражение поэзии народного искусства, обыденной жизни. Герои песен «Кольханка» (белорусская), «Тюркская любовная», “A lied fun a feigele” (еврейская народная), “Der filosof” (еврейская хасидская) были близки слушателям потому, что в этих произведениях важны не их социальный и национальный аспекты, а общечеловеческое начало, красота мелодики и текста. Это путь к циклу «Из еврейской народной поэзии» Шостаковича, где герой – не борец, а человек с будничными горестями и радостями. Названные сочинения, не вписываясь в аксиологию советского художественного дискурса, играли демифологизирующую роль в актуальных оценках советского культурного пространства. Внутреннее противостояние режиму провоцировало раскол творческой личности на «я» и «анти-я»*. И для

* Определение, обозначающее внутренний конфликт художника, предложено М. Арановским для характеристики содержания творчества Д. Шостаковича 1930–1940-х гг. (см.: Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века : монография. М. : Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, 1997. С. 213–235).

Шостаковича, и для Штейнберга это было мучительным раздвоением.

Музыкальный стиль Шостаковича и Штейнберга имеет много общего, несмотря на открыто декларируемую ими борьбу «архаистов и новаторов» (Ю. Тынянов). Оба создавали свой художественный язык, оставаясь в рамках тонально-гармонического мышления, обновляя классико-романтический канон. Штейнберг, приближаясь к новаторским тенденциям музыки XX в., оказывается на пороге кардинальной смены тонально-функциональной системы. Обновление музыкального языка у Шостаковича проходило в более радикальной форме. Таким образом, творчество композиторов-современников отражает происходящую смену парадигмы музыкального мышления, связанную с общим изменением картины мира.

Итак, рецепция музыки Штейнберга, как и значение самой его творческой личности, оказалась весьма значимой для Шостаковича. Страстный интеллект Шостаковича, может быть, самого значительного мыслителя XX в., не проявился бы без Штейнберга. Сопоставляя творчество композиторов, приходим к выводу, что учителя и ученика многое сближало, несмотря на несходство их эстетических установок. Оба композитора принадлежат к тому типу художников, ярко выраженная индивидуальность которых позволяла им балансировать на грани официально-советской культуры и в то же время противодействовать ей, сохраняя творческую свободу. Традиции профессиональной школы М. Штейнберга нашли свое продолжение в произведениях следующих поколений музыкантов и, прежде всего – в партитурах учеников Д. Шостаковича.

Литература

1. Валькова В. Рефлексы «Александринской эпохи» в творчестве Прокофьева и Шостаковича // Д.Д. Шостаковичу посвящается... К 100-летию со дня рождения композитора. М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Изд. дом «Композитор», 2007.
2. Дневник М. Штейнберга // КР РИИИ СПб. Архив М. Штейнберга. Ф. 28. Ед. хр. 1104.
3. Записная книжка М. Штейнберга // КР РИИИ СПб. Архив Штейнберга. Ф. 28. Ед. хр. 1106.
4. Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. М. : Мол. гвардия, 2006.
5. Против формализма и фальши. Творческая дискуссия в Московском союзе советских композиторов // Сов. музыка. 1936. № 5.

6. Хентова С. Молодые годы Шостаковича. Л. : Сов. композитор, 1975.

7. Шостакович в дневниках М.О. Штейнберга / публ. и коммент. О. Данскер // Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб. : Композитор, 2000.

8. Шостакович Д. Думы о пройденном пути // Сов. музыка. 1956. № 9.

9. Шостакович Д. Страницы воспоминаний // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. 1862–1962. Ист. очерк : в 2 кн. Л. : Музгиз, 1962. Кн. 1.

10. Юдин М. За музыку, нужную миллионам // Вечерняя Красная газета. 1936. 11 февр.

D.D. Shostakovich and M.O. Shteinberg: interrelations

There are considered the creative contacts between D.D. Shostakovich and his teacher in the Leningrad conservatory M.O. Shteinberg, compared their aesthetic views and style preferences.

Key words: *composer, teacher, formalism, Soviet music.*

И.В. АННЕНКОВА (Саранск)

СОДЕРЖАНИЕ СЕМЕЙНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В РОССИИ (XIX – начало XX в.)

На базе культурологического анализа представлен исторический опыт обучения музыке в культурно-образовательном пространстве российской семьи. Выявлены основные музыкально-культурные предпочтения семей, преемственность музыкально-педагогических и культурных традиций, проанализирована динамика содержания и методики обучения детей музицированию.

Ключевые слова: *детство, культурное пространство семьи, музицирование, семейное обучение музыке, гувернантки.*

На фоне повышения общественного и государственного внимания к семье, признания важности семейных ценностей и традиций в формировании полноценно образованной и