

На правах рукописи

Луконина Оксана Игоревна

**МАКСИМИЛИАН ШТЕЙНБЕРГ: ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО
В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2013

Работа выполнена в Ростовской государственной консерватории
(академии) им. С. В. Рахманинова

Научный консультант:

доктор искусствоведения, профессор
Казанцева Людмила Павловна

Официальные оппоненты:

Демченко Александр Иванович

доктор искусствоведения, профессор,
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова,
профессор кафедры истории музыки

Овсянкина Галина Петровна

доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный педагогический институт имени А. И. Герцена,
профессор кафедры музыкального воспитания и образования

Ромашук Инна Михайловна

доктор искусствоведения, профессор,
Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова,
профессор кафедры музыковедения и композиции

Ведущая организация: Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

Защита состоится 24 мая 2013 года в 16-00 часов на заседании
диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной
консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова по адресу:

344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Автореферат разослан ____ 2013 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

Дабеева Ирина Прокопьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Первая половина XX века ознаменована творчеством мощнейших фигур русской музыки, таких как Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, А. Скрябин, И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, С. Прокофьев. Одни художники предстали завершителями эпохи, иные – прокладывали пути в будущее. Наряду с ними творили музыканты, не столь яркие и масштабные, оставшиеся в тени своих великих современников – Н. Черепнин, С. Василенко, М. Гнесин, Ю. Вейсберг, В. Ребиков, А. Мосолов, Г. Попов и многие другие. Однако их творческое наследие принадлежит к тем художественным явлениям, без которых невозможно представить полную панораму исканий и достижений искусства. К этому особому слою отечественной музыки относится и творчество Максимилиана Осеевича Штейнберга (1883 – 1946).

Динамическое развитие отечественной культуры первой половины XX века реализовалось в сложном диалоге альтернативных тенденций, как обеспечивающих преемственность, так и побуждающих к инновациям. Массивный пласт русской художественной жизни, будучи частью маргинальной творческой среды, был связан с преодолением традиций и «поиском нового содержания» (Л. Гинзбург). Силе общей смены культурных систем были подвластны все художественные личности – и «пантеон» великих, и фигуры «второго ряда». Не без влияния последних протекали процессы развития культуры. И именно эти композиторы, закрепляя традиции, сложившуюся систему ценностей, формировали художественную почву для расцвета гения корифеев эпохи.

Восполняя «белые пятна» в музыкальной истории, современная наука активно изучает наследие малых «светил», выявляя жизненно важную функцию их творчества в искусстве, осмысляя роль в общей культурной эволюции. Внимание к персоналиям композиторов разного «ранга», – как истинно крупных величин, так и творцов, окружавших гениальных соотечественников, –

мотивируется стремлением к воссозданию «плотности» эпохи, пониманию целостности универсума культуры. Интерес отечественной науки к композиторам «второго ряда», занявшим достойное место рядом с ключевыми фигурами эпохи, подтверждается работами последних лет: М. Белодубровского о Н. Рославце, И. Воробьева об А. Мосолове, Л. Корабельниковой об А. и Н. Черепнинных, М. Мазур о Ю. Вейсберг, И. Нестьева об А. Лурье, А. Мосолове, М. Матюшине, Н. Пушиной об А. Пахульском, А. Ровнера о С. Протопопове, И. Ромашук о Г. Попове, Р. Слонимской о В. Щербачеве, О. Томпаковой о В. Ребикове и др¹.

Период отечественной культуры первой половины XX века до сих пор вызывает весьма противоречивые мнения ученых. По ряду причин, прежде всего, идеологического характера, в течение полувека было невозможно объективно подойти к изучению искусства рассматриваемого исторического этапа и осознать его роль в развитии отечественной культуры. Недооценивалось разнообразие творческих исканий советской музыки. Регламентировались суждения в отношении всего, что отступало от «генеральной» линии культурной политики как ложного или несовершенного. Долго господствовавшая в культуре установка на яркость новаторства как ведущий критерий эстетического идеала отодвигала все иные художественные достижения на второй план.

Переосмысление исторических фактов, связанное со сломом цензурных барьеров, наступило лишь в 1990-е годы. Попытка проанализировать движение культуры в многообразии ее составляющих были осуществлены в монографических исследованиях М. Тараканова «Советская музыка вчера и сегодня. Новый взгляд на историю и проблемы сегодняшнего дня», Л. Никитиной «Советская музыка. История и современность», Н. Шахназаровой «Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы».

¹ Заметным явлением современной научной жизни стало проведение конференции, посвященной малоизвестным страницам в истории мировой музыкальной культуры, материалы которой опубликованы в сборнике статей: «Композиторы "второго ряда" в историко-культурном процессе» / Ред.-сост. А. М. Цукер; РГК им. С. В. Рахманинова – М. Композитор, 2010.

Переоценка истории советского периода в 1990 – 2000 годах сопровождалась активным процессом публикации документального отечественного музыкального наследия. Общественности были представлены полное собрание писем Д. Шостаковича к И. Соллертинскому, дневники С. Прокофьева, мемуары А. Гольденвейзера, Е. Мравинского, Ф. Шаляпина. Коллективная монография «Русская музыка и XX век» под редакцией М. Арановского, труд И. Барсовой «Контурсы столетия. Из истории русской музыки XX века» позволили рассмотреть эволюционные процессы отечественного искусства в русле общехудожественных тенденций. О новых перспективах в осмыслении культуры данного периода можно судить по диссертациям последних лет: «Советское музыкальное искусство сталинского периода» Е. Власовой, «Государственный социальный заказ в советском музыкальном искусстве 1930-х годов» И. Резник.

Сегодня, когда стали доступны архивные материалы, появилась возможность объективной оценки наследия культурной деятельности и М. О. Штейнберга. Личность этого мастера, незаслуженно выпавшая из поля внимания исследователей, – яркое явление в отечественной культуре первой половины XX века. Творчество молодого композитора стало неотъемлемой частью художественной жизни Петербурга начала XX столетия, отмеченной небывалым напряжением творческих сил, накалом антиномий культурных направлений: неоклассицизма и неоромантизма, символизма и натурализма, академизма и модерна, эстетизма, различных их скрещиваний и модификаций. Насыщенная разнообразием музыкальная жизнь северной столицы раскрывалась в симфонических и камерных концертах Русского музыкального общества, в беляевских «Русских симфонических концертах», «Русских квартетных вечерах», в концертах А. Зилоти, общедоступных концертах музыкально-исторического общества, концертах «Вечеров современной музыки». Музыкальная панорама Петербурга поражала историческими дистанциями и стилистическим диапазоном.

Вместе с тем новая русская композиторская школа на рубеже веков была

связана с академизмом. «Поросль» Н. А. Римского-Корсакова представлена многочисленными именами его преемников. Современники М. Штейнберга – М. Гнесин, Ю. Вейсберг, В. Калафати, В. Золотарев, А. Шеншин, Л. Штрейхер, Ф. Акименко, К. Галковский, М. Чернов и многие другие – начинали творить в атмосфере подражательности. Восприняв и усвоив музыкальные традиции беляевского кружка, плеяда учеников Римского-Корсакова адаптировала их для собственного творчества. Но в музыкальном языке чувствовалась «усталость» – устарелость форм и содержания. При всем том, некоторые начинающие композиторы из окружения Римского-Корсакова принадлежали новому поколению, стремившемуся к выходу за пределы академизма.

«Новое поколение» привнесло другую эстетику. Захваченные накалом духовности Серебряного века, многие композиторы впитывали атмосферу русского символизма. Под влиянием поэзии и драматургии русских и западных символистов получило развитие лирико-философское направление их творчества. Символизм, давший русскому искусству немало новых эстетических импульсов, оказал заметное воздействие и на формирование импрессионистического направления в России. Как и на Западе, в России импрессионизм характеризовался красочностью, декоративностью, но в то же время приобрел особую специфику. В модусе современности «молодое поколение» композиторов восприняло поэтику «нового стиля» – модерна. Пути преодоления академизма проявлялись в русле различных стилевых тенденций, как на уровне содержательных мотивов музыкального искусства, так и на уровне его выразительных средств.

В поисках обновления рождались иные ценности и установки. Длительно и трудно они вырабатывались из сопротивления инерции, в борьбе «архаистов» и «новаторов» (Ю. Тынянов). Из одной художественной среды вышли великий Стравинский, «заставивший звучать по-своему весь XX век» (А. Ахматова), и такие разные художники, как Черепнин, Гнесин, Василенко. Не порывающие с традицией, но обладающие силой «отправления и отталкивания», они являлись притоком новых идеалов культуры. И среди них занял свое место молодой

М. О. Штейнберг.

Некоторые из произведений композитора явились подлинными событиями в театрально-концертной жизни Серебряного века. Всемирное признание получил балет «Мидас» (вторая часть триптиха «Метаморфозы»), поставленный на Дягилевских сезонах в Париже и Лондоне. О Штейнберге писали многие, в том числе известные музыкальные критики. Более того, в ряде случаев по силе художественного таланта его ставили в один ряд с такими выдающимися мастерами, как И. Стравинский, М. Равель, К. Дебюсси, Н. Черепнин.

Творческая зрелость композитора совпала с непростым периодом истории отечества, главным историческим содержанием которого были грандиозные потрясения, вызванные революциями, гражданской, двумя мировыми войнами и ужасами тоталитарного режима, связанные с разгулом массовых репрессий, чудовищным подавлением свободы творчества. После Октябрьской революции произведения Штейнберга причислялись к рудиментам «старого режима», а сам мастер воспринимался в рамках официальной идеологии как представитель контрреволюционного дворянского класса, подлежащего ликвидации. Сочинения М. Штейнберга с 1918 по 1926 годы не публиковались и не исполнялись. Среди них есть «Страстная седмица» для смешанного хора (1921 – 1927), музыка к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», четыре песни на слова Р. Тагора, вокальный цикл «Из персидской поэзии» на стихи О. Хайяма.

В годы «реабилитации» композитора (1930 – 1940-е) советскими исследователями подчеркивались отход от идеалистических концепций, но и недостаточная степень реалистичности и почвенности. В «проработочной кампании» 1936 года, которой не избежал Штейнберг, его симфония «Турксиб», наряду с оперой «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, трактовалась как формалистическое сочинение. В списке штейнберговских работ этих лет есть опусы, сохраняющие творческую самобытность (балет «Тиль Уленшпигель»), и произведения, отвечающие партийным требованиям

советской идеологии. Так, «Торжественная увертюра на тексты песен русской революции 1905 – 1917 гг.» М. Штейнберга, носит явно заказной характер, подобно оратории «Песнь о лесах» Д. Шостаковича, кантате «Киров с нами» Н. Мясковского, и, видимо, написана ради заработка или с целью самосохранения. В годы становления социалистического реализма М. Штейнберг глубоко причастен своему времени. В его творчестве скрестились различные отголоски социально ангажированного искусства «мифотворцев» Д. Бедного, Ф. Гладкова, В. Кожевникова, И. Дзержинского, М. Блантера, не выходящего за рамки официального канона, и оппозиционного искусства, выразившегося в запрещенных сочинениях М. Цветаевой, М. Булгакова, Ю. Олеши, Н. Эрдмана, Д. Шостаковича, А. Мосолова, Н. Сизова, Я. Голосовкера.

Постепенно за композитором закрепился ярлык «академиста». Судьба художника в эти годы внешне складывалась более благополучно, чем у многих деятелей искусства, подвергшихся в эпоху сталинизма жестоким репрессиям. Будучи профессором Ленинградской консерватории, мастер смог реализовать себя в музыкальной педагогике, воспитать плеяду композиторов, среди которых Д. Шостакович, Ю. Шапорин, В. Щербачев. Но о подлинной трагедии художника можно судить по неосуществленным замыслам, неопубликованным и неисполненным сочинениям, почти полному забвению его творчества и даже имени в последние годы жизни. Хотя многие критики писали о счастливой судьбе Штейнберга, о том, как часто советская публика слышит его произведения, в действительности же более всего включались в концертные программы обработки народных песен. Даже знаменитая в свое время Симфония-рапсодия, сочиненная в эвакуации в Узбекистане, практически не звучала. После смерти Штейнберга, в связи с Постановлением 1948 года, усилившим борьбу с формализмом, его произведения перестали издаваться и исполняться. По причине негативного отношения к композитору замалчивание

произведений Штейнберга, не соответствующих советским канонам, привело и к запрету исследования его творческой биографии и наследия².

К Штейнбергу и его произведениям не было однозначного отношения и среди его современников. Одни характеризовали его как музыканта с большим даром, непревзойденного мастера звука (Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов), отдавали ему видное место в музыкальной педагогике (Д. Шостакович, Ю. Шапорин). Другие считали его «неинтересным и ненужным», удачливым зятем Н. А. Римского-Корсакова (В. Щербачев), упрекали в отсутствии вдохновения и даже таланта (А. Старцов). В творческой жизни Штейнберга, окруженной многими великими художниками, связанной с пересечением судьбоносных для русской музыки артистических событий, есть много непонятого, противоречивого, что требует прояснения как документально-биографического, так и музыкально-исторического толка. Назрела необходимость в новых материалах, способных восстановить историческую справедливость в отношении к этому мастеру; показать его взаимодействие с художественным контекстом, избегая однополярных оценочных характеристик; выработать новый взгляд на творческие достижения М. О. Штейнберга. Проведенное исследование может внести определенную лепту в формирование целостной картины отечественной музыки первой половины XX века. Возможность высветить необыкновенную многоликость отечественной культуры, осмыслить неразрывность эволюционного процесса музыкально-художественной жизни благодаря изучению личности и творческого наследия композитора обуславливает **актуальность** настоящей работы.

Объектом исследования выступает творческая личность М. О. Штейнберга. **Предметом** изучения – эволюционный процесс музыкального творчества и культурной деятельности композитора в широком художественном контексте.

² Фактом, подтверждающим неприятие музыки композитора, является запрет государственными инстанциями защиты диссертации на тему «М. О. Штейнберг – жизнь и творчество» Л. Никольской (1954).

Целью данной работы является определение роли личности и творчества Штейнберга в развитии отечественной музыкальной культуры первой половины XX века. Осмысление значимости творческого наследия и культурной деятельности композитора в эволюционном процессе музыкально-художественной жизни может быть достигнуто при решении следующих **задач**:

1. Реконструировать творческую биографию М. О. Штейнберга в контексте его времени.

2. Дать целостную характеристику разносторонней деятельности М. О. Штейнберга – композитора, общественного деятеля, педагога, дирижера, критика, редактора.

3. Обнаружить личностные связи М. О. Штейнберга с художественным окружением.

4. Воссоздать историю появления и восприятия его музыкальных сочинений.

5. Рассмотреть наиболее важные для художественного мира М. О. Штейнберга творческие тенденции – символизм, мирискусничество – в стилевой панораме времени.

6. Осмыслить воздействие постулатов социалистического реализма на музыкальную эстетику М. О. Штейнберга.

7. Определить характерные для разных этапов творчества сюжетно-тематические линии; выделить образную, идейную доминанту штейнберговских произведений.

8. Выявить жанровую специфику и особенности музыкального стиля М. О. Штейнберга.

Методологическую основу диссертации составляет синтез музыкально-исторических и музыкально-теоретических принципов с общегуманитарными и культурно-контекстными. Для изучения биографического аспекта темы применялся *исторический метод* с привлечением материалов музыкально-исторических исследований – Б. Асафьева, В. Богданова-Березовского, А. Должанского. При изучении творческого наследия композитора

использовались *историко-сравнительный метод*, необходимый в осмыслении общекультурных тенденций первой половины XX века; *музыковедческий анализ*, позволяющий выявить особенности образного содержания музыки, специфику стиля.

Заявленная тема обуславливает рассмотрение музыкального наследия композитора в кругу общеэстетических и стилистических проблем. Дополнительные ракурсы культурного фона – синхронические, диахронические – дают возможность представить многоликость и объемность культуры рассматриваемого периода, охватить пестроту и обилие фактов, касающихся реалий жизнотворчества, артистических коммуникаций Штейнберга, «диалога» его сочинений с выдающимися и малоизвестными художественными достижениями. В немалой степени этому способствуют *источниковедческие методы*.

Работа носит комплексный характер. Методологической базой исследования явились идеи гуманитарных дисциплин, направленные на осмысление художественно-исторического процесса, гносеологическое объяснение глубинных причин исторического развития: «Поэтика. История литературы и кино» Ю. Тынянова, «О лирике» Л. Гинзбург, «Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров» Ю. Лотмана. Важным методологическим ориентиром проведенного исследования стали культурологические работы, которые представляют собой образцы всестороннего охвата больших и малых имен, отражения «полноты» в картине художественной истории: «Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов» Д. Сарабьянова, «Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков» Г. Стернина.

В области музыковедения методологической основой послужили позиции исследователей, отразившие противоречивость и глубину эпохи: Б. Асафьева («Русская музыка. XIX и начало XX века»), Т. Левой («Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи»), А. Демченко («Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века», «Отечественная музыка

начала XX века»), Л. Никитиной («Советская музыка: История и современность»). Ориентиром в создании монографической работы являются труды, в которых личность и творчество художников изучены целостно в широком историко-культурном контексте. В этом ряду назовем исследования Л. Акопяна – о Д. Шостаковиче, А. Баевой и С. Савенко – об И. Стравинском, И. Воробьева – об А. Мосолове, Т.левой – об А. Скрябине, И. Ромащук – о Г. Попове, А. Селицкого – о Н. Каретникове. В сфере музыкального содержания методологической платформой явились исследования Л. Казанцевой «Основы теории музыкального содержания» и «Музыкальное содержание в контексте культуры», В. Холоповой «Музыка как вид искусства». Большой вклад в осмысление авторского стиля Штейнберга, наряду с классическими трудами С. Скребкова, внесли основополагающие работы таких исследователей, как М. Михайлов, Е. Назайкинский, М. Арановский, А. Соколов, В. Медушевский.

Теоретическая научная база исследования включает в себя также:

– труды по теории и истории отечественной культуры (Е. Добренко, Д. Гойови, И. Голомшток, Б. Гройс, Х. Гюнтер, Т. Краус, В. Куманев, Ю. Лотман, А. Наков, Д. Сарабьянов, Г. Стернин, В. Паперный, М. Чегодаева, Е. Штейнер, Н. Якушева);

– работы по теории и истории отечественной и зарубежной музыки (Л. Акопян, М. Арановский, Б. Асафьев, И. Барсова, Н. Бекетова, В. Валькова, И. Воробьев, Е. Власова, Н. Гуляницкая, А. Демченко, Г. Калошина, Ю. Келдыш, А. Климовицкий, В. Красовская, Т. Левая, Г. Овсянкина, А. Порфирьева, М. Раку, М. Рахманова, И. Ромащук, С. Савенко, А. Селицкий, И. Скворцова, М. Тараканов, Л. Толмацкая, С. Хентова, В. Холопова, А. Цукер, Н. Шахназарова, Е. Шевляков, Б. Яворский);

– труды по эстетике (В. Бычков, В. Власов, В. Жирмунский, М. Каган, О. Клинг, О. Кривцун, В. Руднев).

Степень разработанности темы. На сегодняшний день в музыкознании существуют лишь отдельные статьи и очерки, посвященные М. О. Штейнбергу.

Несмотря на их научную ценность и разнообразие научных подходов к изучению творчества мастера, среди опубликованных работ нет персональной монографии, целостно охватывающей наследие композитора, осмысливающей эволюцию его творческого пути. Разумеется, «живой контекст» настоящего исследования составляют работы современников композитора. Один из первых откликов о сочинениях мастера 1907 – 1928 годов – очерк его друга, Андрея Николаевича Римского-Корсакова. Пронизанный восторженно-одическим тоном, этот труд является документально-художественным раритетом с точки зрения меткости и пронизательности оценок творчества композитора. Изучение критических статей, рецензий Б. Асафьева, В. Каратыгина, А. Оссовского, Б. Валерианова, Н. Бернштейна позволило выявить отношение соотечественников к сочинениям Штейнберга. В отзывах на премьеры, рецензиях современников Максимилиан Осеевич фигурирует в качестве талантливого композитора-академиста, хотя и с некоторыми «модернистическими уклонами».

Большой вклад в осмысление творческого мышления композитора внесли статьи Л. Никольской, Л. Энтелеса, А. Должанского, В. Музалевского, В. Левашова, Н. Малкова, в которых рассматриваются инструментальные сочинения Штейнберга в свете проблем советского симфонизма. Существенное значение имеют также публикации Н. Стрельникова, И. Яунзем, В. Богданова-Березовского, Л. Никольской, обращенные к принципам обработок композитором народных песен. Важными фактологическими источниками послужили статья М. Гнесина, близкого друга композитора, приуроченная к дате смерти мастера, и брошюра В. Богданова-Березовского «М. О. Штейнберг», в которой осуществлена попытка правдиво воссоздать портрет художника.

В области изучения педагогических принципов композитора весомую роль приобретает сборник «Ленинградская консерватория в воспоминаниях. 1862 – 1962 гг.». Он включает мемуары композитора об учителях – А. Глазунове, А. Лядове, Н. Римском-Корсакове, а также воспоминания о

Штейнберге его учеников – Д. Шостаковича, Ю. Шапорина, В. Щербачева, Е. Брусиловского.

Среди опубликованных работ зарубежных ученых о творчестве Штейнберга привлекают внимание очерки «Максимилиан Штейнберг» М. Кальвокоресси, «Произведения М. Штейнберга» И. Руфера. Ключевыми в оценке композитора стали суждения о его достижениях в области симфонической музыки. В трудах С. Уолша «Стравинский. Творческая Весна: Россия и Франция, 1882 – 1934», Р. Тарускина «Определение России: Историческое и Интерпретационное Эссе», Л. Мелникаса «Художественное окружение Д. Шостаковича: М. Штейнберг» затрагиваются вопросы об отношениях между М. Штейнбергом и И. Стравинским, Н. Римским-Корсаковым, Д. Шостаковичем.

Интерес современного музыкознания к личности М. О. Штейнберга сегодня возрастает. Об этом говорят публикации его эпистолярия : «Из писем Стравинского к Римским-Корсаковым и М. Штейнбергу» под редакцией Г. Копытовой; «Из записных книжек М. Штейнберга 1919 – 1928 гг.» и «Шостакович в дневниках Штейнберга» под редакцией О. Данскер; «Об одном неизвестном автографе...» А. Климовицкого. Эти работы содержат ценные комментарии о взаимоотношениях композитора с семьей Римских-Корсаковых и современниками. Общественно-педагогической деятельности Штейнберга посвящены отдельные главы в художественно-публицистической книге Д. Толстого «Как все это было. Воспоминания», статьи «Из личного дела М. Штейнберга» А. Цветковой, «М. О. Штейнберг: первый год в Ташкенте» З. Гусейновой.

Материалом диссертации являются:

- музыкальные сочинения М. О. Штейнберга;
- эпистолярное наследие композитора: записные книжки на русском и немецком языках (1907 – 1946), письма М. Штейнберга к Н. Штейнберг, А. Глазунову, И. Стравинскому, В. Каратыгину, М. Фокину, Я. Сибелиусу, Н. Черепнину, С. Прокофьеву, В. Беляеву, Н. Мясковскому; корреспонденция,

адресованная М. Штейнбергу – И. Стравинского, С. Дягилева, М. Гнесина, М. Добужинского, А. и Н. Римских-Корсаковых, переписка Д. Житомирского и М. Чернова о М. Штейнберге;

– рукописи: автобиография, тексты либретто и литературные программы музыкально-сценических сочинений, воспоминания;

– автографы: партитуры, три нотные записные книжки (1906 – 1915), тетрадь музыкальных набросков (1905 – 1920);

– рецензии, критические статьи о произведениях Штейнберга в журналах «Аполлон», «Музыкальный современник», «Искусство и жизнь», «Отклики театра», «Рабочий и театр», «Музыка», «Новая музыка», «Советская музыка», «Пролетарский музыкант», «Новая Русь»; в газетах «Речь», «Слово», «Петербургской газете», «Русской музыкальной газете»; «Правда Востока», «Красная правда», «Правда», «Известия», «Советское искусство», «Культура и жизнь», «Звезда» и др.; альбом газетных вырезок с рецензиями об исполнении сочинений Штейнберга на русском, немецком, французском языках (1911 – 1952);

– периодические издания; труды по истории музыки, театра, литературы, изобразительного искусства современников композитора: А. Бенуа, Н. Евреинова, Вс. Мейерхольда, С. Дягилева, А. Левинсона, В. Брюсова, И. Грабаря, Ф. Сологуба, Д. Мережковского, А. Блока, М. Фокина, Г. Шпета, Вяч. Иванова, С. Волконского, К. Станиславского, В. Шкловского, А. Луначарского, О. Мандельштама и др.

Дополнительным источником фактологического материала послужили ценные сведения, предоставленные родственниками композитора – внучкой Натальей Дмитриевной Токмачевой, правнуками Надеждой Сергеевной и Максимом Сергеевичем Штейнбергами, проживающими ныне во Владивостоке, а также внучкой Ириной Сергеевной Зайндерберг, живущей в Лос-Анджелесе.

Новизна исследования. Диссертация содержит первое монографическое полномасштабное исследование жизни и творчества М. О. Штейнберга.

Источниковедческий поиск позволил *реконструировать творческую биографию* М. О. Штейнберга, рассмотреть его музыкальное наследие и культурную деятельность в контексте отечественной художественной жизни первой половины XX века. Обнаружены личные связи М. О. Штейнберга с целым рядом передовых деятелей, в том числе с великими композиторами, выдающимися исполнителями, известными художниками: Л. Бакстом, А. Бенуа, А. Глазуновым, М. Добужинским, Н. Забелой-Врубель, А. Зилоти, С. Кусевицким, Е. Мравинским, Н. Рерихом, Н. Римским-Корсаковым, И. Стравинским, М. Фокиным, Н. Черепниным, Д. Шостаковичем и др. Введены новые биографические сведения, множество неизвестных и утерянных произведений, не освоенных в отечественных трудах по истории и теории музыки. Восстановлены факты издательской и исполнительской судьбы сочинений композитора, воссоздана история их восприятия.

Впервые дана целостная *характеристика разносторонней деятельности* М. О. Штейнберга – композитора, общественного деятеля, педагога, дирижера, критика, редактора. Изучение архивных материалов дало возможность широко осветить контакты композитора с современниками, намного точнее представить круг художественных и прочих интересов композитора. В процессе исследования осмыслено воздействие эстетики символизма, мирискусничества, конструктивизма, социалистического реализма и иных художественных направлений эпохи на творческое мышление М. О. Штейнберга; определены характерные для разных этапов его творчества идейные, сюжетно-образные мотивы; выявлены жанровые приоритеты и специфика музыкального стиля композитора.

Впервые *систематизировано творческое наследие* М. О. Штейнберга: на основе изучения периодики и архивных источников составлены хронограф жизни и творчества композитора, полный каталог сочинений, каталог известных театральных премьер и концертов с исполнением его музыки (1906 – 1946). В процессе работы сделан ряд корректур в соответствии с авторскими определениями и пометами: выверены и исправлены номера опусов, жанровые

определения, датировки сочинений, ранее не совпадавшие с авторскими; выявлена группа произведений, в которых авторство композитора вызывает сомнение. При составлении каталогов сняты устаревшие сведения (например, указания, что сочинение не издано), включены названия и годы создания многих произведений композитора, ранее нигде не упоминавшихся.

В научный оборот *введен* значительный, не публиковавшийся ранее *материал архивохранилищ и библиотек* Санкт-Петербурга: Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, Рукописного отдела Научной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, Кабинета рукописей Российского института истории искусств, Оркестровой библиотеки Санкт-Петербургской филармонии, Санкт-Петербургского музея музыкального и театрального искусства. Некоторые уточнения, касающиеся генеалогии композитора, были дополнены из документов «Литераторские мостки» музея Волковского православного кладбища Санкт-Петербурга, Центрального государственного исторического архива Литвы, Литовского государственного еврейского музея Виленского Гаона, архива Вильнюсского национального музея. Изучены и систематизированы разрозненные публикации и сведения из фондов научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки, Центрального Музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Российского государственного архива литературы и искусства, Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ СПб.), Центрального государственного исторического архива (ЦГИА СПб.). Немалое значение для воссоздания документальной биографии оказали материалы Центрального государственного архива кинофотодокументов, архивов музея Московского художественного академического театра, Гостелерадиофонда; фонда редких изданий библиотеки государственной консерватории Узбекистана, сектора редких книг Национальной библиотеки Республики Карелия, содержащие документы, рукописи и авторизованные тексты (машинопись) композитора, письма деятелей культуры о нем и его

сочинениях³. В научный обиход введены малодоступные материалы, находящиеся в частных коллекциях (Н. Штейнберг, Н. Толмачева, И. Зайндерберг). Во внимание приняты рукописные варианты произведений, переписка, записные книжки, альбомы собранных и систематизированных лично композитором публикаций и рецензий на его произведения.

Научной новизной диссертации является также аргументированная *переоценка бытующих взглядов* на М. Штейнберга только как на преемника академизма. В ходе исследования опровергается одностороннее критическое освещение творчества Штейнберга с точки зрения догматически истолкованных критериев социалистического искусства. Музыкальные произведения композитора анализируются в плане соединения различных стилевых направлений – академизма, импрессионизма, модерна, конструктивизма. Приверженность и чуткость композитора к открытию новых эстетических и музыкально-стилистических решений рассматриваются как черты, намечающие поворот к искусству будущей эпохи.

Теоретическая значимость исследования состоит в воссоздании творческой биографии композитора и многостороннем анализе его музыкального творчества и культурной деятельности, открывающих пути дальнейшего изучения наследия Штейнберга. Материалы, посвященные проявлению стиля модерн в музыкальных сочинениях Штейнберга, могут быть использованы при разработке актуальных проблем стиля модерн в отечественной музыке первой половины XX века.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования ее материалов в учебных курсах истории русской музыки, гармонии и других теоретических дисциплин, историографии музыкального театра (балетного и драматического), музыкальной эстетики, культурологии.

На защиту выносятся следующие положения:

³ В работу вошли сведения, полученные из Бостонской публичной библиотеки об имеющихся произведениях Штейнберга и хранящихся в их фондах [Boston Symphony Orchestra Program].

1. М. О. Штейнберг – один из крупных представителей творческой интеллигенции России первой половины XX века, который активно воздействовал на процессы развития музыкальной культуры.

2. М. О. Штейнберг ассимилировал творческие установки тенденций символизма и мирискусничества, остался верным идеалам Серебряного века на протяжении всего творческого пути.

3. Штейнберговские сочинения 1930 – 1940-х годов порождены атмосферой социалистического реализма и одновременно являются примером сопротивления официальной эстетике.

4. Разноплановость сюжетов (Овидий, Метерлинк, Ибсен, Байрон, Лермонтов, Тагор, Луначарский), многообразие тем и идей, характерных для поэтики символизма, конструктивизма, соцреализма и иных художественных направлений, явились в творчестве М. О. Штейнберга естественным резонансом комплексного мировидения эпохи. Единой смысловой «вертикалью», которая обеспечивает целостность художественной системы композитора, служит идеал Красоты и Гармонии.

5. Существенная роль М. О. Штейнберга в истории отечественной музыки первой половины XX века заключается в закреплении классико-романтических традиций и одновременно их трансформации.

6. Определяющими чертами художественного мышления М. О. Штейнберга являются театральность, склонность к преобразованию жанровых канонов.

7. Индивидуальность музыкального стиля композитора состоит в переkreщивании различных стилевых тенденций музыки первой половины XX века – позднего романтизма, импрессионизма, модерна, конструктивизма.

Апробация работы проходила в рамках Международных научных конгрессов «Наука, искусство, образование на пороге III тысячелетия» (Волгоград, 2000) и «Наука, искусство, образование в культуре III тысячелетия» (Волгоград, 2008); Всероссийских междисциплинарных семинарах

(Петрозаводск, 2000, 2003, 2007). Фрагменты и отдельные результаты исследования были в течение 2000 – 2012 годов представлены автором на всероссийских и международных научных конференциях: «Петрозаводская консерватория как центр музыкального образования и культуры Карелии и Европейского Севера» (Петрозаводск, 2002), «Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития» (Волгоград, 2005, 2007, 2009, 2011, 2012), «Наука, искусство, образование в III тысячелетии» (Волгоград, 2006), «Композиторы “второго ряда” в историко-культурном процессе» (Ростов-на-Дону, 2009), «Образовательное пространство как фактор единения светской и православной культуры» (Волгоград, 2009), «Интегративная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе» (Майкоп, 2009, 2011), «Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве» (Ростов-на-Дону, 2009), «Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире» (Саратов, 2009), «Композиторская техника как знак» (Петрозаводск, 2010), «Искусство и педагогика: проблемы художественного и музыкального образования» (Казань, 2011), «Дни науки» (Прага, 2012); научных Чтениях по музыкальному содержанию (Волгоград, 2009 – 2012), Галеевских чтений «Прометей»-2010 (Казань, 2010). Основные положения диссертации изложены в 47 научных публикациях, в том числе двух монографиях, 42 статьях, 14 из которых помещены в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, трех учебно-методических работах. Результаты работы используются автором в курсах «История русской музыки», «История современной отечественной музыки», «Гармония», «Современная гармония», «Музыка в системе искусств», «Анализ танцевально-музыкальных форм» для студентов Волгоградского государственного института искусств и культуры.

Структура диссертации складывается из Введения, двух частей, Заключения, корпуса Приложений. Основные аспекты *первой части «Жизнь и деятельность М. О. Штейнберга в историко-культурном контексте его времени»*, состоящей из трех глав, касаются процесса вживания композитора в музыкально-художественные направления эпохи. *Часть вторая «Аспекты*

музыкальной эстетики и особенности композиторского стиля М. О. Штейнберга» состоит из трех глав и направлена на изучение характерных мотивов творчества как образных моделей эпохи, содержательно-структурных универсалий в его сочинениях (сюжет, событийная логика, структура). Здесь же анализируется специфика музыкального письма композитора. В Приложении I размещены документальные материалы: документы, авторские сценарии, литературные эпитафии к сочинениям М. О. Штейнберга. За нотными примерами и схемами композиций (Приложение II) следуют справочно-библиографические материалы (Приложение III). В хронографе жизни и творчества М. О. Штейнберга представлены сводный каталог творческого наследия, информация о фактах биографии, музыкально-общественной деятельности композитора. Генеалогическое древо иллюстрирует родословную семьи Штейнберга. Список сочинений М. О. Штейнберга и перечень музыкально-театральных, концертных исполнений сочинений композитора с 1906 по 1946 годы составлены на основе отечественных и зарубежных театральных афиш, бюллетеней, каталогов, рецензий, отзывов современников. Использованная литература включает 523 источника.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во *Введении* обоснован выбор темы, определены цели и задачи исследования, его актуальность, методология, научная новизна, дан обзор исследовательской литературы о М. О. Штейнберге.

Первая часть «Жизнь и деятельность М. О. Штейнберга в историко-культурном контексте его времени» посвящена реконструкции документальной биографии композитора. Периодизация творчества М. Штейнберга обусловлена возникновением крупных сочинений, определивших векторы его художественного развития, порой вызванных конкретными историческими событиями. Детские годы (1883 – 1906) – первые

композиторские опыты. Следующий период – пора молодости (1907 – 1916) – ознаменован появлением Первой симфонии. Переходное десятилетие (1917 – 1926) совпадает с революционно-историческим переломом в судьбе страны. Этап творческой зрелости (1927 – 1940) наступает с созданием Третьей симфонии; последние годы жизни (1941 – 1946) приходятся на период военных лет.

В *главе 1 «М. О. Штейнберг в культуре Серебряного века»* рассматривается творческое формирование мастера.

В § 1 *«Детство. Годы учебы. Первые композиторские опыты (1885 – 1906)»* показывается влияние на творческое дарование Штейнберга семейных традиций, насыщенной художественной жизни родного города Вильно конца XIX века.

§ 2 – *«Пора молодости (1907 – 1916)»*. Становление личности и артистического облика композитора происходило в необыкновенно интенсивной художественной атмосфере Петербурга начала XX века. Насыщенная небывалым напряжением творческих сил, накалом антиномий культурных направлений, Россия 1910-х годов являла собой своего рода «экстракт переходности» (Т. Левая). Чуткий к многообразным импульсам и импрессиям своего времени, молодой Максимилиан Штейнберг был причастен миру художественных исканий культурной эпохи рубежа веков. Широкий круг впечатлений и пристрастий позволил композитору приобщиться к символистскому театру, увлечься новым искусством, «преодолевшим символизм» (В. Жирмунский).

На волне эстетических поисков в театральном искусстве начала века Штейнберг экспериментировал в области новых театральных форм. Увлеченный утопией «Театра будущего», идеями неосинтеза искусств, Штейнберг участвовал в создании спектаклей нового типа. Образцом подлинного синтеза искусств стал балет «Мидас» (вторая часть триптиха «Метаморфозы»), представленный на Дягилевских сезонах в Париже и Лондоне (премьера балета состоялась 2 июня 1914 года в театре Шатле).

Творческое содружество сценаристов Л. Бакста и М. Штейнберга, художника М. Добужинского, хореографа М. Фокина и композитора М. Штейнберга воплотило идею спектакля как художественного целого. Музыкальная сказка «Принцесса Мален» стала воплощением новой условной стилизации в театре. Союз режиссера И. Лапицкого, художника Н. Рериха и композитора М. Штейнберга объединило «горение к театрокрации», вылившееся в единство движения, слова, звука и цвета. Творческими усилиями композитора и режиссера П. Гайдебурова была поставлена опера-мистерия «Небо и земля» в духе «неподвижной трагедии». Новая система синкретизма, осуществленная в миriskusническом балете и символистских действиях, включала разные компоненты: музыку, декорационное искусство, «мир дизайна» – свет, занавес, костюм, пластику – словом, всю организацию сцениума. Художественные порывы Штейнберга были обращены к новому качеству «гиперболизации зрелищности» (выражение В. Хализева), к «метафоричности театра как зеркала, создающего другой мир, похожий, но не совпадающий с реальным» (Ю. Лотман).

Модель эстетического восприятия М. Штейнберга помогают очертить его музыкально-артистические контакты с художниками «Мира искусства» А. Бенуа, М. Добужинским, А. Бакстом, Н. Рерихом; поэтами М. Кузминым, А. Ремизовым; музыкантами Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым, А. Глазуновым, Н. Мясковским, Н. Черепниным, М. Гнесиным, К. Галковским, М. Черновым и др.

Расшифровка и анализ записных книжек Штейнберга, его писем к супруге – Н. Н. Римской-Корсаковой (младшей) – стали основой для воссоздания человеческого и артистического облика мастера. Юный Штейнберг – чуткий, впечатлительный художник, склонный к театральности вне сцены. Откликаясь на призыв Н. Евреинова «Главное не быть собой!», композитор организывает карнавальные игры с переодеваниями, инсценированное действо в честь «Вагнера Великолепного». Проявление артистизма в повседневной жизни было привито эпохой: Вяч. Иванов мечтал

«умереть» в Равенне рядом с Данте, М. Кузмин «затворялся» в монастыре Италии, Ал. Ремизов основал «Обезьянью Великую и Вольную палату», М. Штейнберг, вдохновленный «эхом прошедшего времени», ездил «преклониться перед великой Европой».

Источниковедческие детали корреспонденции М. Штейнберга – И. Стравинского дают представление о степени доверительности композиторов: в 1910 – 1912 годах Стравинский принял главенствующую роль в переговорах с Дягилевым о постановке «Мидаса», Штейнберг выполнял по просьбе Стравинского заказы на ряд ценных оркестровых инструментов для «Весны священной».

Факты исполнения сочинений Штейнберга в самых приметных центрах культурной элиты Петербурга дополняются перепиской с Н. Римским-Корсаковым, М. Фокиным, С. Дягилевым, А. Зилоти, С. Кусевицким, С. Парнок, Н. Забела-Врубель.

Глава 2 «Между двумя мирами: М. О. Штейнберг в послереволюционной культуре» посвящена духовным поискам композитора, колеблющимся от восторженного приятия «духа революции» до позиции «внутренней эмиграции»⁴.

§ 1 «Переходный период: композиторское творчество М. О. Штейнберга в 1917 – 1926 гг.». В период колоссальных социально-политических перемен, когда революция создала открытое пространство для свободы творчества и фантазии, на тематику творчества мастера повлияли тенденции к сближению искусства и революции, искусства и жизни, реальности и социальной утопии. В музыке к спектаклю «Фауст и город» по драме А. Луначарского урбанистические идеи времени выразились через звукоподражание музыке города.

Короткая вспышка революционного романтизма сменилась неприятием изменившейся действительности. Безверие в силу социальных преобразований

⁴ В 1920-х годах термин «внутренняя эмиграция» применялся для описания художников, оставшихся в России, но разделявших круг интересов с творцами-эмигрантами. См.: Л. Троцкий. «Литература и революция». – М., 1923.

спровоцировало «внутреннюю эмиграцию» художника, означающую отказ от признания официальной пролетарской эстетики. Такие сочинения, как хоровой цикл «Страстная седмица», принадлежащий к запретному пласту духовной музыки, или вокальные «восточные сюиты», показывающие асоциальную позицию автора, относятся к тому слою русской культуры «постсеребряного века», который бережно сохранял художественные связи «прошлого» и «будущего». Штейнберговское творчество послереволюционного десятилетия синтезирует разные методы: от установок культурной традиции прежней эпохи до адаптации новых для советского времени образно-языковых сфер авангардистского искусства.

§ 2 «Музыкально-общественная, литературная, исполнительская, педагогическая деятельность М. О. Штейнберга» представляет разнообразные сферы, в которых личность музыканта могла реализовать себя в послереволюционные годы. Рассматриваются его активное участие в АСМ и правовых обществах композиторов, редактирование и издание музыки отечественных авторов, исполнительская и лекторская деятельность, интенсивная научно-организационная работа, связанная с созданием факультета истории и теории музыки в Петроградском Институте Истории Искусств. Раскрывается яркая сторона творческого облика М. Штейнберга – незаурядное литературное дарование. Наконец, Штейнберг показан как выдающийся педагог Петроградской-Ленинградской консерватории. Прочность воззрений в искусстве и приверженность к «почвеннической» традиции в музыкальной педагогике помогли ему развить плодотворные установки национальной русской школы. Через эту педагогику в композиторском образовании сохранилась выработанная в России система обучения теории музыки и композиции, которой следовали в дальнейшем его ученики: Д. Шостакович, Ю. Шапорин, А. Пащенко, С. Заранек, Л. Никольская. Особое место отводится вопросу о взаимоотношениях с Д. Шостаковичем, переросших узко-служебные «учитель-ученик».

Таким образом, 1920-е годы для М. О. Штейнберга – продуктивные годы. С одной стороны, устремления композитора были созвучны идеям революционно-авангардной специфики (музыка к спектаклю «Фауст и город»), с другой стороны, он остался верен идеалам Серебряного века («Страстная седмица», вокальные циклы). Подвижность музыкально-стилистических пристрастий отражала общую культурную ситуацию «смены вех». Являясь непосредственным участником художественного процесса послереволюционного времени, М. О. Штейнберг сыграл видную роль в культурной стратегии страны, формируя высокие духовные критерии и профессиональное совершенство отечественной культуры.

В главе 3 «*М. О. Штейнберг в пространстве советской культуры*» исследуется творчество М. О. Штейнберга 1930 – 1940-х годов в свете проблем культурной политики советского государства.

В § 1 «*Творческая зрелость (1927 – 1940)*» показан противоречивый культурный процесс, связанный с централизацией власти и культом личности Сталина, сложением тоталитарной эстетики и одновременно с развитием противостоящих ей неофициальных культурных пластов. Максимилиан Штейнберг подвержен трансформации социокультурной среды. С одной стороны, его характеризуют максимальная включенность в события музыкально-общественной жизни страны: участие в организации Ленинградского Союза советских композиторов, выступления на научных конференциях, митингах, диспутах в Ленинграде, Москве, Киеве. Об адаптации к социальному заказу свидетельствуют Третья, Четвертая, Пятая симфонии – яркие документы эпохи соцреализма, отразившие ключевую тенденцию художественной культуры СССР – формирование большого сталинского стиля. С другой стороны, композитор подвластен «культурной памяти»: официальная линия в его творчестве все чаще маскируется уходом в сказку, легенду. Балет «Тиль Уленшпигель» по роману Ш. де-Костера (1936), неоконченная опера по восточной сказке «Тахир и Зухра» (1942), неоконченный балет «Сарай-Мульк-Ханум» по национальной узбекской легенде (1945 – 1946) демонстрируют

жизнеспособность культурных идей Серебряного века, которые воплощаются в обращении к символистским типам музыкальной образности, в доминировании импрессионистической звучности. Аполитическая позиция позволила сохранить автору индивидуальные качества своего таланта и стиля.

Несмотря на умение Штейнберга балансировать «на грани», находясь за пределами официального искусства при одновременной работе в рамках соцреализма, внутренний конфликт был неизбежен. Внутреннее противостояние режиму спровоцировало раскол творческой личности на «я» и «анти-я» (термин М. Арановского). В необходимости выбора между сохранением своего «я» и переходом в «анти-я», связанным с отступлением от собственных этических и эстетических позиций, заключалась трагедия личности.

§ 2 «М. Штейнберг в 1940-е годы (1941 – 1946)» посвящен творческой, педагогической и общественной деятельности мастера в музыкально-художественной жизни Ташкента в годы Великой Отечественной войны. Рассматриваются идеи национального самосознания, героико-патриотическая тема на примере Симфонии-рапсодии, «Узбекского марша» и музыкально-театральных работ. Исследуется глубокое воздействие личности и творчества Штейнберга на процессы развития узбекской музыкальной культуры. Осмысливается трагичное положение художника в последние годы жизни, которое обусловлено новой волной обвинений в формализме, запретом исполнения сочинений, связано с уходом учеников.

В заключение Первой части обобщается: Штейнберг – один из крупных представителей творческой интеллигенции России первой половины XX века, который реально воздействовал на процессы развития музыкальной культуры. Подчеркивается, что жизнь и деятельность композитора органически вошли в контекст отечественной культуры первой половины XX века.

Часть вторая «Аспекты музыкальной эстетики и особенности композиторского стиля М. О. Штейнберга» состоит из трех глав. В первых двух главах многообразие и пестрота эстетико-стилевых, сюжетных, образно-

тематических линий, рассмотренных на примере весьма неоднородных по художественной ценности произведений М. О. Штейнберга, позволяют разносторонне показать историко-культурный и собственно художественный контекст, в котором развивалось творчество композитора. Именно через эту разноликость эстетических идей, тем, образов мы пытаемся раскрыть органическую связь самых разных сторон художественной культуры, которая помогает представить целостный облик эпохи.

Глава 1 «Символизм и мирискусничество в творчестве М. О. Штейнберга» направлена на изучение эстетических позиций автора, характерных мотивов его сочинений как показательных культурных универсалий Серебряного века. В шести параграфах анализируются содержательно-структурные стороны произведений 1910-х годов (сюжет, событийная логика, музыкальные образы, структура).

В § 1 **«Символистская интерпретация поэмы М. Ю. Лермонтова в кантате “Русалка”»** прослеживается «русалочья» тема, тема воды и тишины в изобразительном искусстве (М. Врубель, С. Коненков) и литературе (К. Бальмонт, М. Цветаева, Н. Гумилев). В образе Русалки таится богатая предыстория музыкальных персонажей от «Русалки» А. Даргомыжского, Волховы Н. Римского-Корсакова до «Сирен» К. Дебюсси и «Ундины» М. Равеля. К ним примыкают губящая Ловчего Свитезянка из кантаты Римского-Корсакова, Русалочка из одноименной оперы Ю. Вейсберг, романса В. Сенилова (сл. А. Ремизова из сб. «Посолонь»), русалки из оперы А. Алфераки «Купальская ночь». Шедевр русского программного симфонизма «Волшебное озеро» А. Лядова стал признанным образцом музыкального воплощения тишины. Приметы нарождающегося нового музыкального ощущения воплотились и в сочинении ученика А. Лядова – М. Штейнберга.

Фонизм оркестровой гармонии и хорового четырехголосия, артистичность аранжировки, подачи материала становятся главными выразителями красоты. Волнообразные, стеблеподобные мелодические орнаменты у струнных и деревянных духовых ассоциируются с

«флореальными» орнаментами модерна. Графичность бисерных росчерков, превращающихся в гибкие, выгнутые силуэты орнаментов, изобличает панэстетизм стиля модерн. Метафорическими становятся звукоизобразительные детали, иллюстрирующие игру воды. Яркость звукового колорита, эмоциональная неподвижность «загадочной картинки» Штейнберга вызывают аналогии с образцами русского музыкального импрессионизма: «Зачарованным царством» и «Сказкой о золотой рыбке» Н. Черепнина, «Ненией» А. Лядова, «Фавном» И. Стравинского.

§ 2 «Тема Севера как романтическая идея (на примере симфонической поэмы “Драматическая фантазия”)» раскрывает устремленность русской интеллигенции к северным мотивам как значимую для культуры рубежа веков. «Гиперборейские веяния» прослеживаются в литературе (А. Блок, Н. Гумилев, Н. Клюев, М. Кузмин, А. Белый, К. Бальмонт), живописи (Н. Рерих, К. Коровин, В. Серов), музыке: в операх М. Ипполитова-Иванова «Оле из Норланда», Б. Асафьева «Снежная королева» и балете «Сказки» по Андерсену, в опере А. Аренского «Наль и Дамаянти», в Вариациях на тему Э. Грига из Третьего квартета и романсе «Норвежская девушка» Н. Мясковского (сл. Бальмонта), в «Волшебном озере» А. Лядова, «Финских эскизах», «Финской фантазии», «Карельской легенде» А. Глазунова.

Отдельно рассматривается преломление темы «русская григиана» и приверженность к «властителю дум», «Северному магу» Г. Ибсену. Обратившись к философской драме Г. Ибсена «Бранд», Штейнберг воплотил в музыке драматическую концепцию личности. Образ пастора Бранда – бунтаря, «анархиста во имя правды и света» – развивается от поиска жизненной воли «*quantum satis*» (лат. «в полной мере») в экспозиции симфонической поэмы к постижению высшей истины «*Deus Caritatis*» (лат. «Бог милосердный») в коде.

Спектакль «Бранд» был создан с учетом театральной условности, которая ярко претворилась в инструментальном жанре. Театральность сказалась в игровой стихии – жанрово-характеристическом переосмыслении лейттемы Бранда, «остраненной» (термин В. Шкловского) стилизации хорала,

выполняющей функцию театрального катарсиса. Зрелищность переключает философскую рефлексию в сферу условного действия. Она связана с образом Севера как символом таинственности, первозданной архаики и ассоциируется с сумеречным «состоянием эпохи».

В § 3 «*Черты античного театра и комедии dell'arte в балете “Метаморфозы”*» анализируется устойчивая для культуры Серебряного века тема античности. Диапазон ее художественной интерпретации огромен: от философских трагедий Вяч. Иванова до танцев А. Дункан. Филоэллинизм («любовь к греческой культуре») отразился в литературе, «реконструировавшей миф» (М. Кузмин, Ин. Анненский) и, напротив, возвращающей к элевсинскому первоисточнику (Вяч. Иванов, М. Волошин). Архаический уклон прослеживается в театральных постановках древних трагедий, расцвете оркестрики и историографии античного театра (М. Светлов, А. Левинсон). Разножанровый и разностилевой подход отличает обращение к античной тематике в музыке. Это опера «Орестея» С. Танеева (1895), опера «Сервилия» (1900 – 1901) и прелюдия-кантата «Из Гомера» Н. Римского-Корсакова (1901), балет «Египетские ночи» А. Аренского (1900), сюита «Фавн и пастушка» И. Стравинского (1908), симфоническая поэма «Танец амазонки» А. Лядова (1910), пьеса М. Ипполитова-Иванова «Нимфа» (1888), фортепианная сюита «Наброски на забытые ритмы» А. Аренского (1901), среди которых «Алкейская строфа», «Пеоны», «Ионики».

Восторженный культ античности был частью позиции ретроспективизма художников «Мира искусства» – Н. Рериха, Л. Бакста, В. Серова, А. Яковлева и В. Шухаева. Античность, переживаемая как «золотой век», соответствовала «аполлонической» ориентации. Театр в представлении мирискусников был воплощением «вечной красоты универсального эллинского духа» (А. Бенуа). Энтузиасты Нового русского балета Дягилева называли себя «служителями Аполлона», само искусство уподобляли «улыбке божества», танец – «священнодействию». Эллинские спектакли «Русских сезонов» – «Нарцисс» Н. Черепнина, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, «Послеполуденный отдых фавна»

К. Дебюсси, «Орфей» Ж. Роже-Дюкаса, «Мидас» М. Штейнберга – выражали панэстетизм и то каллистическое начало, точнее даже, калокагатию, которые источала красота античности.

Музыкально-мимический триптих «Метаморфозы» М. О. Штейнберга представлял «вакхическим праздником» на сцене, претворяя образные и структурные закономерности аттических трагедии и комедии: фиксированное количество персонажей, рекурсивную схему-код всех ситуаций, порядок взаимоотношений героев – *gestus*'ов. Трактовка героев заостряла антитезу аполлонического – дионисийского (протагонисты – «смертные» герои Семела, Адонис в роли жертв трагедии, «божественные» Зевс и Афродита, и антагонисты – мстительная властительница Олимпа Гера и вепрь, сражающий Адониса). Изоморфность сюжета, параллелизм образов 1-й и 3-й картин-трагедий являются признаками мифологической структуры. Роковая смерть Семелы, рождающей в пляске Вакха, символизирует дионисийское начало, воскресение Адониса – аполлоническое побуждение к жизни. 2-я картина, подобно античной комедии, содержит агон Аполлона и Пана и финальное посрамление гибриста – царя Мидаса.

Функции образов уподоблены типизированным «амплуа» масок античного театра и комедии *dell'arte*. Образы-маски антипсихологичны и дистанцированы. Сквозные темы героев меняют жанровые обличья, что вносит эффект карнавальной игры. «Превращения» лейттемы Семелы следуют от кантилены, через изящный танец, инструментальный речитатив, гимничный хорал к экстатичной пляске. В этой контрастной трансформации прослеживается принцип метаморфозы, аналогично смене «личин» дионисовых мастеров эллинского театра. Однако инверсии противопоставлений, переворачивание смысла несут следы «искусной» комедии Ренессанса.

Образы балета основаны на внешней характеристичности, «пластической визуализации». Звукоизображения игры Мидаса на авлосе напоминают миметические черты стилизации в романсе «Муза» Рахманинова, в танце Сатира из балета «Времена года» Глазунова. Портретирование Пана –

«плясуна, ведущего хоромы вместе с нимфами» (А. Лосев) – перекликается со стилизациями сириги в романсе «Пан и Психея» Мясковского и «Фавне» из сюиты Стравинского.

Признаками карнавальской комедии становятся буффонный дух импровизационной игры – «l'a anima allegra» (веселая душа), пасторальной грации. Артистизм, зрелищность в триптихе интерпретируются как «театрализирующая гипербола» (В. Хализев). Многочисленные «визионарные картины» – метаморфозы и эпифании (греч. «чудесное явление»), изобилующие звукокрасочными рефлексам, актуализуют условность театрального действия. Фееричность музыки, как и все сценическое пространство – декоративность оформления М. Добужинского, красочность костюмов Л. Бакста, – создавали семиотический ансамбль. Музыка тяготела к живописности форм, декорации мыслились «музыкой для глаз» (А. Бенуа).

В балете «Метаморфозы» создан консонанс жанровых и стилевых моделей (подобно «многоязычию» модерна). Используя различные культурные источники – античные, ренессансные, мирискуснические, – М. Штейнберг причудливо свел их воедино и достиг нового культурного смысла.

В § 4 «*Стилизация рыцарского Средневековья в музыке к драме “Принцесса Мален”*» отражен интерес к творчеству М. Метерлинка в культуре начала столетия. В музыке это неоконченная опера С. Рахманинова «Монна Ванна», опера-легенда «Сестра Беатриса» А. Гречанинова, «Нения» и музыка к пьесе «Сестра Беатриса» А. Лядова, романс «Отсветы» С. Танеева (сб. «Иммортели»), «Фантастическое скерцо» И. Стравинского, прелюдия к драме «Слепые» А. Гедике и др. В сочинении Штейнберга маркирован метерлинковский конфликт трогательной любви Мален и Гиальмара и непреклонного фатума. Стилизация мрачного средневекового хора обрамляет сюиту средней части, воссоздающую аромат «галантных празднеств». Полная отзвуков «духа мелочей прелестных и воздушных» (М. Кузмин), сюита состоит из разножанровых стилизаций. Грациозный мюзет напоминает дансанные номера «Барышни-служанки» А. Глазунова, «Куколки» и «Музыкальную

табакерку» А. Лядова, «Танец часов» из «Павильона Армиды» Н. Черепнина. Скерцозное «стеклянное» стаккато, ритмическая пульсация напева-формулы имитирует звучание игрушечных заводных инструментов. Эпизод лютневого музицирования сменяется стилизацией пасторали. Ренессансная пастораль как жанр вторичной семиотизации вступает в смысловое мерцание с античной пасторалью. Овеянная блаженно-неподвижным миром Аркадии, пастораль Штейнберга вызывает аналогии с буколической идиллией и фривольной мифологизацией в журнальной графике «Мира искусства». Рокайльная орнаментика и приседающие «реверансы» в музыке соотносятся с вьющимися линиями причудливых виньеток.

«Ретроспекция» музыкальной сказки, включающая множество стилевых архетипов, образует череду «скользящих метафор» – мозаику дансанных сегментов. Разноликость стилей вовлекает в карнавал превращений, который прерывается «фатальной» темой вступления. «Греза о старинном золотом счастье» преобразуется в «ужасное зеркало в смеющемся празднике» (М. Кузмин). Вечному противопоставлено сиюминутное, трагедии – карнавал, человеческому – кукольное. В «*mundus inversus*» («мире наизнанку») сквозит затаенная «боль неизвестности» и потерянности, типичная для пассаизма «Мира искусства».

§ 5 «Сакральный смысл оперы-мистерии „Небо и земля“» показывает, как многообразие интересов Штейнберга, представленное в предыдущих разделах, реализовалось в философско-эстетическом модусе оперы-мистерии. Тема Апокалипсиса как образная категория существовала в разных вариантах: в идеалистической философии Вл. Соловьева, В. Розанова, С. Булгакова и Н. Лосского, в идеях А. Белого и А. Блока. Ее отражениями в музыке стали симфоническая картина «Из Апокалипсиса» А. Лядова, кантаты «Звездоликий» И. Стравинского и «Колокола» С. Рахманинова, симфоническая притча «Молчание» Н. Мясковского.

Эсхатологический миф поэмы Дж. Байрона «Небо и земля» воплощен Штейнбергом по типу «элевсинских» мистерий древности, усваивающих

поэтику символизма и модерна. Мифологическим свойством можно считать принцип инициации – восхождение души от низших миров к полету на небо. Преображение мира заключено в мифическом перерождении героинь Аны и Астарты. К мистериальным чертам относятся система персонажно-событийных эквивалентов (аполлонические герои – сыновья Ноя – Сим и Иафет, дионисийские – мятежные ангелы Азраил и Газаил), фатальность, предсказание событий (прорицания), обрядовость (заклинания, жертвы на алтаре), мотив оборотничества – сцена кончины мира заменена возрождением новой жизни. Зеркальное обращение вступления («заката солнца на земле») и финала («полета на небо, наступление утра») является отражением мифологической топики: жизнь – смерть – воскресение. Инверсия «низа и верха» выстраивает пространственную модель слияния «неба и земли». Мистерия тяготеет к предельности эмоций: хрупкая зыбкость начала сменяется стихийной заклинательной силой заключения. Солнечно-эйфорическое «Вознесение к звездам» Аны и Астарты аналогично финалам мистерии Н. Римского-Корсакова «Китеж», кантаты «Звездоликий», оперы «Соловей» И. Стравинского.

Согласно статическому театру, Штейнберг в мистерии актуализирует схематизм ситуаций, созерцательность, типизирует характеры действующих лиц, создавая «условную игру в чувства». Женские персонажи олицетворяют гибельный соблазн и роковую красоту в духе героинь-вамп модерна. Изысканно-стилизованная ориентальность в «Заклинаниях» Аны и Астарты вызывает в памяти партии Шемаханской царицы, Кашеевны, Царевны-Лебедь. Рафинированные ажурные мелодические линии, пряные созвучия, хрупкие рельефы собираются в особый орнамент в соответствии с эстетикой звучащей красоты.

Театральность в мистерии ощутима на композиционном уровне, пронизанном идеей круга, симметрии. Мозаика статичных эпизодов образует причудливое звуковое полотно. Архитектурная соразмерность пропорций, сферическая замкнутость формы вызывают иллюзию вечного, «застывшего»

времени. Отвечая эстетическим установкам символистского театра, мистерия являет собой «пространство, поглотившее время и движение, чистый субстрат красочно-переливающихся форм» (Вяч. Иванов).

Символы и идеологемы, характерные для культуры рубежа XIX – XX веков, присутствуют в музыкальном творчестве Штейнберга советского времени, что рассматривается в последних трех параграфах этой главы.

В § 6 *«Идея преобразования в хоровом цикле “Страстная седмица”»* раскрывается отражение показательной тенденции «нового направления» духовной отечественной музыки, концепция внеритуального церковного творчества. Мистериальная линия сочинения связана с мессианскими порывами и соборностью символизма, нашедшими в музыкальном театре впечатляющее решение в финале «Китежа» Н. Римского-Корсакова, русском реквиеме «Братское поминовение» А. Кастальского, действе «Таинство смерти» А. Чеснокова. Черты мистерии в «Страстной Седмице» проявились через идею преобразования, заключающейся в восхождении от сумрачных настроений (песнопение «Се жених грядет») к просветленной, всепрощающей любви («Да молчит всякая плоть»), что свидетельствует о преломлении в этом сочинении концепции религиозно-философской трагедии. Главной установкой для композитора стало воплощение в музыке высшей Красоты и зрелищности. Свободная композиция Страстного действия, проникновение в хоровой цикл элементов театральности – приметы, соединяющие «Страстную седмицу» М. О. Штейнберга с духовными произведениями XX века.

В § 7 *«Греза о Востоке» – вокальные сюиты на стихи Р. Тагора* исследуется ориентальная тема как одна из устойчивых в искусстве Серебряного века: от изысканных «творимых легенд» М. Врубеля и утонченных восточных полотен голуборозовцев (П. Кузнецов, М. Сарьян) до вакхической красочности театральной живописи Л. Бакста. Вокальные опусы «реализовали» культурное пересечение творцов: Н. Рерих – Р. Тагор – М. Штейнберг. Объединяет мастеров апология красоты, которая в их представлении способна изменить личность и общество. Сказочный Восток –

сознательная установка М. Штейнберга на эстетизм, элитарность, символистское мироощущение.

В § 8 «*Мистериальные идеи в балете “Тиль Уленшпигель”*» произведение Штейнберга исследуется как артефакт эпохи соцреализма, функционирующий в эстетическом топосе Серебряного века. В концепции «Тилиа Уленшпигеля» развивается тема спасения мира при общей погруженности бытия в бездны зла. Главный герой в поиске целостности и осмысленности мира, как и герои оперы-мистерии «Небо и земля» Ана и Астарта, стремится к привнесению в мир гармонии, отражая жизненную психологическую правду дисгармонии. Мифологизируя историю, композитор излагает события средневековой легенды в мистериальном пространстве. Он моделирует «особый генетический код» мистерии, с характерным противопоставлением христианской модели мира – горнее-дольнее. Сопоставление божественного и земного, жизни и смерти, возмездия и искупления – основа мистерии. Дихотомия земного (I картина) и небесного (VIII картина) получает эффектное художественное выражение и в поэтике балета. Смыслообразующей основой балета является архетипическая модель «жизнь – смерть – воскрешение», центральная в системе «ритуализированных действий».

Отдельно анализируются традиционные приемы, хранящие «память жанра» (М. Бахтин). К ним относятся создание особого настроения, мистического состояния, подтекста, к которым тяготеет мистерия, введение нарративных эпизодов – прорицаний, воспоминаний, мистических погружений, процессий, эпитафий. Кроме того, на генетическую связь с мистерией указывают смысловые опорные точки балета, расположенные в крайних частях, полярных по образному содержанию – праздник земной (жизнь) и праздник небесный (смерть и воскресение Тилиа).

Таким образом, как символист, композитор обратился к мифопоэтизированному прошлому, чтобы сказать о волнениях современного человечества. Балет Штейнберга «Тиль Уленшпигель» связан с осмыслением

противоречий советского времени, анализом коллизий действительности 1930-х годов, годов драматизма и кровопролитий.

В конце главы 1 подытоживается, что эстетические поиски композитора были направлены в разные временные слои европейской культуры: от «золотого века античности» в балетном триптихе «Метаморфозы» по поэме Овидия до «рыцарского средневековья» в музыкальном вступлении к сказке М. Метерлинка «Принцесса Мален», балете «Тиль Уленшпигель». Каллистическое начало музыки Штейнберга близко мирискусническому гедонизму, провозглашение самоценности красоты созвучно панэстетизму модерна. Картину художественного мира композитора определяют культурные универсалии, значимые для поэтики Серебряного века – мотивы Апокалипсиса, Смерти, Севера, неизведанного Востока, поэзия природы, сказки, грезы. Ареалы Огня, Воды, Сна, Тишины являются устойчивыми мифологемами эпохи. Доминирующей эстетической позицией мастера стала апология Красоты. Тотальное претворение Красоты проходит сквозной линией во всех его музыкальных сочинениях. Разноплановость сюжетов (Овидий, Ибсен, Метерлинк, Бальмонт, Байрон, Лермонтов, Тагор) есть естественный резонанс множественного мировидения эпохи. Столь широкий сюжетно-стилевой диапазон характеризует особенность творческого мышления Штейнберга. Ассимилируя творческие установки тенденций символизма и мирискусничества, композитор воплотил «экстравертные» потенции русской художественной культуры Серебряного века.

В *Главе 2 «Мифопоэтическая парадигма сочинений М. О. Штейнберга в контексте советского искусства»* анализируются музыкальные сочинения М. О. Штейнберга 1920 – 1940-х годов с позиций архетипических моделей социалистической мифологии.

§ 1 *«Интерпретация легенды о Фаусте в духе советского авангарда (музыка к драме А. В. Луначарского “Фауст и город”)*» показывает симбиоз авангарда, символизма, массовых зрелищных действий как характерное для 1920-х годов проявление революционного романтизма. В музыке М. Штейнберга

ярко претворился «дух бунтарства века машин» (В. Хлебников), сказавшийся в нарочитом использовании конструктивных приемов: в сложном сочетании разнотональных пластов, ритмической жесткости, четком остигатном движении.

В § 2 *«Космогонический миф и тема “интеллигенция и революция” в Третьей симфонии»* и § 3 *«Миф о покорении природы и производственная тема в Четвертой симфонии “Турксиб”»* Третья и Четвертая симфонии рассматриваются как сочинения переходные от авангардной эстетики к «эстетике соцреализма». Смысловый императив Третьей симфонии М. Штейнберга обусловлен глубинными процессами послереволюционного времени, осмыслением феноменов революции как катаклизма, символизирующего собой конец истории и самосознания личности, небезразличной к судьбам своей страны и народа. В Третьей симфонии отразилась тема преобразования мира через разрушение и гибель, являющаяся центральным мифом послереволюционной эпохи.

Четвертая симфония «Турксиб», посвященная знаменитой стройке рельсовой колеи Туркестано-Сибирской магистрали, обозначила актуальность конструктивистских идей и одновременно воплотила концепцию государственного заказа. В ней претворилась «футурологическая направленность» (Т. Левая), нашли выражение идеалы соцстроительства в жизнеутверждающем пафосе: темы покорения природы человеком, коллективного труда. Обращается особое внимание на то, что, наряду с типичными чертами социалистического реализма, Третья и Четвертая симфонии содержат «антиутопический дискурс». Субъективно-лирический аспект отображения вступает в противоречие с общей идеологической концепцией «мира социализма».

В § 4 *«Идеологемы социалистической мифологии в Симфонии-рапсодии»* исследуется парадоксальное взаимодействие эстетики большого сталинского стиля, отдельных черт киноэстетики с художественными идеями символизма. Гипертрофированные формы воплощения Симфонии-рапсодии

(оркестровый состав из трех объединенных симфонических оркестров, с выходом ансамблей народных инструментов) соотносимы с гигантоманией архитектурного «сталинского ампира», монументализмом скульптуры, Всесоюзных сельскохозяйственных выставок, размашистые интернациональные павильоны которых украшались огромными панно («Колхозный праздник» А. Пластова, «Праздник урожая» Б. Йогансона, «Зерно» А. Герасимова). Включение в Симфонию-рапсодию программы-комментария, направленной на сближение искусств, слияние сцены с залом, переживание исторического опыта узбекского народа, отдаленно напоминающего сценарий модели развития человечества в Мистерии А. Скрябина, органично вписываются в систему символистской поэтики.

§ 5 «Трактовка мифов о Пушкине и Сталине в кантате “Памяти Пушкина”». Литературный текст кантаты Вс. Рождественского соответствовал политзаказу: образ Пушкина отождествлялся с обликом Сталина, сила личности которого представлялась не менее великой. Однако аксиология музыки кантаты пребывает совсем в ином измерении, напрямую не связанном с её тематикой. Наиболее значимым в кантате оказывается утверждение объективного существования идеала красоты и гармонии, запечатленной в пушкинском поэтическом мире. Импрессионистская музыкальная образность, стилизации бытового романса пушкинской поры не созвучны тексту. Природа музыки – совсем иного качества, как, например, «Здравица» Прокофьева. Так, в коде кантаты Штейнберга возникают ассоциации с привычными традициями музыкального славословия. Но голос автора остранен, не присоединен к славлению. Согласно принципам «эзопова языка» в подобном остранении проявилась скрытая демонстрация своего отношения к тексту и заказу.

В конце 2 главы подводятся итоги: композитор, трансформируя архаические символы мифа, репрезентировал советское эстетическое сознание, воплотив новые мифологические смыслы. Поэтика сочинений Штейнберга советского периода порождена атмосферой тоталитарного общества, но, одновременно, стала примером сопротивления официальной эстетике.

Глава 3 – «Творческие “стратегии” и специфика композиторского стиля М. О. Штейнберга». Аналитическое рассмотрение музыкального языка М. Штейнберга является «ключом» к интерпретации его музыкальных сочинений, представленных во второй части. Изучение особенностей музыкальной структуры позволяет раскрыть композиторский замысел, отраженный в тексте языка эпохи.

В § 1 *«Театральность»* раскрыта идея театральности через призму основных категорий эстетики мирискусничества и символизма – условности, зрелищности, стилизации, которые демонстрируют игровую позицию Штейнберга. Подчеркивается, что в работе с моделями композитор акцентирует типологические признаки старинных жанров, сочетаемые в авторском контексте с деталями музыки XX века – диссонансами, полифункциональностью. Обновление «рефлектирующих стилей» (В. Медушевский) усиливает дистанцированность и игровое начало. Отзвуки реставрации ощутимы в звукоподражании старинным инструментам, в намеренном использовании пятидольных, семидольных размеров, греческого ритма кретика, или амфиакра – тонического рода стопы с гемиольным соотношением 2:3 (хоровод девушек в «Метаморфозах»). Использование древнегреческой квантитативной метрики, структуры античных стоп перекликается со стилизациями Римского-Корсакова в «Сервилии» (9-дольник в декламации Монтана в честь Вакха во II акте), А. Аренского в «Забытых мотивах» из цикла «Наброски на забытые ритмы». От неоклассицистских стилизаций Штейнберга протягивается арка к «Аполлону» И. Стравинского, «Пяти отрывкам из Сафо» В. Шебалина, «Дионисийскому танцу» из балета «Икар» С. Слонимского.

§ 2 *«Полижанровость»* сосредоточен на экспериментировании Штейнберга в жанровой сфере. Доказывается, что большинство сочинений композитора имеют интеграционные жанровые связи. Среди общих признаков полижанровости выделяется проникновение театральности в инструментальную музыку. Взаимовлияние симфонизма и театральности в

музыке Штейнберга привело к пересечению симфонической поэмы и оперы. Поиски «нового содержания» привели к конструированию новых жанров: музыкально-мимического триптиха, оперы-мистерии, кантаты-музыки к стихотворению, поэмы-каприччио, симфонии-рапсодии, прелюдии-симфонии.

Игровая позиция в выборе жанровых приоритетов и приемах композиторской техники обусловлены эстетическими изысканиями мастера и служат показателем его художественной индивидуальности.

§ 3 « *Музыкальный язык художника в контексте эпохи* » показывает композиторский язык как «форму, заряженную историей» (Д. Лихачев). Индивидуальный стиль Штейнберга включает тот «необходимый внетекстовый контекст» (М. Бахтин), который помогает осознать единство эволюционного процесса музыки первой половины XX века.

Обновление *аккордики, расширение тональности* в музыке Штейнберга есть следствие преодоления академизма, предвещающее общестилистические признаки XX века. Изысканно-диссонансные звучания достигались с помощью усложнения вертикали, интенсивности хроматических аккордов, избытка полигармонических образований. Традиционные функциональные отношения расшатываются многообразным спектром периферийных звуко-связей. Концепцию полной функциональной инверсии представляет опера-мистерия «Небо и земля», в которой оптимальное консонирование вступления мутирует к предельной диссонантности – к окончанию на тритоне. Финал оперы-мистерии, симптоматичный для музыки начала XX века, впитал новации корсаковского «Золотого петушка», завершающегося на увеличенном трезвучии. «Статическая» тональность (М. Катунян), замкнутая в сфере одной гармонии, раскрывает специфику русского импрессионизма. Нарядная статика переливчатых созвучий – наглядное воплощение «остановленного мига красоты» (Т. Левая).

Использование *диатонических, гемольных ладов* в музыке Штейнберга связано с глубоким проникновением в сферу народно-песенного творчества. В обработках народных песен, узбекской увертюре к опере «Тахир и Зухра»,

«Узбекском марше» ладо-гармонические средства, сопровождающие подлинные народные мелодии, призваны усилить национальную характерность. В Скрипичном концерте – последнем сочинении Штейнберга – проявляются принципы нового модального мышления: фольклорные интонационные элементы хроматизируются, соединяются со специфическими узнаваемыми признаками джаза, что становится предвестником музыкального неофольклоризма.

Метрическая свобода в музыке Штейнберга соотносится с открытиями Стравинского – вершителя подлинной ритмической реформы. Формообразующая роль ритма рельефно выступает в балете «Метаморфозы» и мистерии «Небо и земля». Последование фрагментов с разными ритмами образует монтажную форму этих сочинений. Отношение к ритму как к конструктивному началу связано с особенностями музыкальной драматургии театральных произведений, построенной на сопряжении динамических и статических планов.

Тембро-звуковой уровень сочинений Штейнберга является структурообразующим компонентом, отмеченным влиянием импрессионизма Дебюсси, Равеля. Отметим дифференциацию и уплотнение ткани, акустические эффекты и изменение реального тембра, редкие миксты тембров (бассетгорн, имитирующий апокалиптические трубы, с ударными в мистерии «Небо и земля»; хоровое звучание с закрытым ртом и краски челюсты, арфы в кантате «Русалка»). В «тембровой изобретательности и тембровой экспрессии» (Б. Асафьев), совершенстве владения фактурой, утонченности нюансов динамики проявляются мастерство и вкус взыскательного художника.

Присвоенные искусством Серебряного века «изысканность русской медлительной речи» (К. Бальмонт) и «изысканность сюрпризов» (И. Северянин) стали эстетическим культом для композитора. Это сказалось в продуманности красочности и насыщенности звукового пространства, в «аранжировке как концепции» (С. Душкин), эстетическом созерцании диссонанса. Яркость *фонизма* и графизм *орнаментальности* – знаки

аполлонического начала в музыке композитора. Они говорят об усвоении ведущих черт эпохи – блистательного импрессионизма и «нарцисстического» модерна.

У Штейнберга были свои предпочтения в модерне. Пластика линии явилась эстетическим показателем музыкального языка Штейнберга. Принцип подвижного, гибкого орнамента воплотился в особой штейнберговской мелодической «линии без углов». Ранние сочинения красноречиво свидетельствуют о преемственности штейнберговского модерна от романтизма. В музыке зрелого М. Штейнберга цитаты революционного мелоса – «Яблочко» (Третья симфония), «Интернационал», пролетарские казахские песни из сборника В. Затаевича (Четвертая симфония) – органично сочетаются со штрихами модерна. Орнаментальность музыкального «советского модерна» стилистически родственна пролетарско-эстетизированному модерну советской эпохи в графике Г. Нарбута, рисунках С. Чехонина, мозаике С. Фролова. Некоторые сочинения Штейнберга 1930 – 1940-х годов говорят о художественном «притяжении» стиля модерн к конструктивизму.

Для *формообразования* сочинений Штейнберга характерны конструктивные приемы: повторы (в том числе транспонирующие), монтажность (кадровое сцепление, перестановки составных элементов внутри темы – метатезы).

Выводы 3 главы касаются особенностей идиостиля композитора, в котором преемственность и открытие образуют компромисс. Рассмотрение отдельных элементов музыкального языка М. О. Штейнберга показывает ассимиляцию различных стилевых тенденций эпохи. Среди них – традиции блистательного романтизма и своеобразное преломление французского импрессионизма (на «русский лад») с его экспансией колорита, ритма, тембра. Силевой «альянс» включает и отражение «нарцисстического» модерна – искусную каллиграфичность, артистизм и изысканность звуковой материи. Конструктивные принципы ладо- и формообразования, новый уровень

организации целого свидетельствуют об усвоении черт рационалистического мышления, характерных для интеллектуализации музыки XX века.

В *Заключении* сделаны эстетические, философские, методологические обобщения, подведены итоги осмысления значимости М. О. Штейнберга в русской художественной культуре первой половины XX века.

Имя Максимилиана Осеевича Штейнберга вписано в историю отечественной музыкальной культуры первой половины XX века. Колоссальный спектр творческих начинаний мастера рожден мощным художественным темпераментом. Как *просветитель и неутомимый организатор* он вложил много энергии в реформирование и созидание музыкально-художественной жизни страны. Активный участник Ассоциации современной музыки, Союза советских композиторов, правового общества композиторов, репертуарных комиссий и художественных советов ведущих театров и филармонии Петербурга–Петрограда–Ленинграда, Штейнберг непосредственно воздействовал на композиторский процесс. Его многолетняя научно-организационная работа способствовала развитию композиторского факультета Ленинградской консерватории и разряда истории и теории музыки Института истории искусств. Концертирующий хормейстер, дирижер симфонического и камерного оркестров, стоявший за пультом во многих странах мира, в своих программах Штейнберг пропагандировал произведения русских классиков и современников. Внушительный редакторский и издательский труд, который мастер осуществлял на всем протяжении творческого пути, вызывает уважение и восхищение. Наряду с этим, Штейнберг смог проявить себя как музыкальный критик и лектор, теоретик-исследователь и собиратель фольклора, как ученый, наделенный системным видением явлений музыкальной культуры. Одним из важнейших аспектов кипучей натуры Штейнберга стала *педагогика*. Идеал, к которому стремился Штейнберг и который он передал Д. Шостаковичу, Ю. Шапорину, А. Пащенко, М. Ашрафи, Л. Никольской и иным своим воспитанникам, – это высокий профессионализм в служении музыкальному искусству.

Тип творческой личности М. О. Штейнберга может быть представлен как особый тип культурного феномена – «экстраверта-мозаика» (термин В. Руднева). Экстравертность выражена в универсализме его культурной деятельности, направленности на разнообразные творческие интенции времени – от символизма, мирискусничества, авангарда, до соцреализма, неоклассицизма и неофольклоризма. Мозаика явлений, явившаяся результатом борьбы художественных течений, реализуется в творчестве М. Штейнберга на уровне разноплановости сюжетов, многоохватности жанров, плюрализма стилевых «идиом».

Осмысливая творческие искания композитора в контексте его времени, подытоживаются симптоматичные тенденции, имеющие перспективу развития в композиторском творчестве второй половины XX века. Эвристические ценности сочинений Штейнберга, как и его современников, способствовали смене природы метаязыка. Ретроспективная линия, ставшая манифестом музыкального неоклассицизма XX века в европейском масштабе, обязана установкам разных авторов: Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Лядова и их многочисленной «поросли». Протягивающаяся связь от античного мирискуснического балета («Метафорфозы» М. Штейнберга, «Нарцисс» Н. Черепнина) к «Аполлону Мусагету» И. Стравинского очевидна. Стилиевые тенденции «советского неоклассицизма» (кантата «Памяти Пушкина» М. Штейнберга, балет «Золушка» С. Прокофьева) связаны с художественным освоением музыкально-исторической памяти, интенсивно внедряемой в «поле» современной отечественной музыки второй половины XX столетия.

Экспериментаторство Штейнберга через интерпретацию духовного опыта Серебряного века являет перспективный путь развития культуры, воплощаясь в идее «Нового Русского Ренессанса» конца XX века (С. Слонимский). Импрессионизм в петербургских акварельных корсаковско-лядовских традициях, сохраняясь в сочинениях Штейнберга, оживает в «Русских сказках» Н. Сидельникова, в Арфовом концерте Б. Тищенко. Блестящая оркестровая изобретательность обработок народных песен Штейнберга предвосхищает

тембровые находки «Греческих песен», «Испанских песен» Д. Шостаковича. Идея преемственности русской духовной культуры в творчестве Штейнберга («Страстная седмица») протягивает нить к сочинениям «nova musica sacra». Авангардные устремления Штейнберга и его единомышленников (со смелыми урбанистическими звучаниями, с включением приемов инструментального театра) станут источником вдохновения композиторов Авангарда второй волны. Пласт полижанровости в музыке Штейнберга и иных композиторов первой половины XX века привел к периоду «жанрового взрыва» (Л. Шаповалова), произошедшего в современном музыкальном искусстве. Попытка к сближению разных эстетических систем, воплотившаяся в «гетеролексичности» музыкального языка Штейнберга, явилась провидением многостилевой ориентации музыки второй половины XX века. Таким образом, путь притяжения и отталкивания от традиции показывает еще одну жизненно важную функцию Штейнберга как композитора второго «ранга» в культуре времени: в его творчестве имели место открытия, которые будут подхвачены и развиты творцами «первой величины».

Резюмируя сказанное, можно с достаточным основанием утверждать, что Штейнберг находится в числе ярких выразителей русской художественной жизни первой половины XX века. В различной степени он соприкасался в своем творчестве с большинством основных направлений, будь то символизм, мирискусничество, соцреализм, неофольклоризм, неоклассицизм. В ряду художников «второго ряда» этот мастер, «стоявший по таланту выше большинства» (А. Римский-Корсаков), обладал ярко выраженной индивидуальностью стиля и влиянием на других музыкантов. Все это делает Штейнберга несомненно значимой фигурой первой половины XX века. Своеобразие же оригинального дарования Штейнберга заключается в раскрытии хронологически и культурно разнонаправленных устремлений в единой перспективе. Его музыкальное наследие отражает насыщенность и разноимпульсность эпохи, которая является свидетельством многоликой целостности отечественной культуры. Одновременное наложение

художественных систем в творчестве Штейнберга демонстрирует тот диалог «постепенных и взрывных процессов» (Ю. Лотман), который стимулировал качественное изменение семиотики отечественной культуры.

Музыкально-художественная ситуация России первой половины XX века – открытая движущаяся система. Постигание наукой общего смысла культуры, обогащаемого в новых исторических контекстах, реализуется в толкованиях, спорах, интерпретациях фактов. Эту мысль подтверждает высказывание А. Климовицкого о том, что произведения искусства есть «смысл нас творящий и нами творимый»⁵. Подобная установка позволила на примере изучения творчества конкретной личности Максимилиана Осеевича Штейнберга показать многоликость отечественной культуры первой половины XX века, ее духовные устремления и эволюцию, осознать неразрывность связи между фигурами художников разного ранга.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ

Монографии

1. *Луконина О. И.* Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века: Монография. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2009. – 223 с., нот., илл.
2. *Луконина О. И.* Максимилиан Штейнберг: художник и время: Монография. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2012 – 512 с., нот., илл.

Статьи в журналах по списку ВАК

⁵ Климовицкий А. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия. Европа. Контакты музыкальных культур: Сб. науч. трудов. – СПб.: ЛГИТМиК, 1994. – С. 221.

3. *Луконина О. И.* К творческому портрету М. О. Штейнберга // Культурная жизнь юга России № 2 (31), 2009. – Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2009. – С. 14 – 18.
4. *Луконина О. И.* Музыкальное творчество М. О. Штейнберга в контексте русской художественной культуры начала XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Научный журнал. – СПб. 2009. № 99. – С. 243–251.
5. *Луконина О. И.* Д. Д. Шостакович и М. О. Штейнберг: грани взаимоотношений // Известия Волгоградского государственного педагогического университета». Серия «Социально-экономические науки и искусство». – Волгоград, 2011. № 3 (57). – С. 59–62.
6. *Луконина О. И.* Н. А. Римский-Корсаков в творческом сознании М. О. Штейнберга // Музыкаведение. 2011. № 5. – С. 18–26.
7. *Луконина О. И.* Музыкально-мимический триптих «Метаморфозы» М. Штейнберга как культурный феномен нового русского балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 1 (25). – С. 133–145.
8. *Луконина О. И.* Стилизации в музыкальном театре Серебряного века // Музыка и время. 2011. № 8. – С. 15–20.
9. *Луконина О. И.* Н. К. Рерих и М. О. Штейнберг: связующие нити творчества // Музыкальная жизнь. 2011. № 5. – С. 49–52.
10. *Луконина О. И.* Эстетика модерна в жизни и творчестве М. О. Штейнберга // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2011. № 2. – С. 224–235.
11. *Луконина О. И.* Мотивы иконографии модерна в композиторском творчестве Максимилиана Штейнберга // Музыкаведение. 2012. № 1. – С. 11–14.
12. *Луконина О. И.* Образ красоты в композиторском творчестве М. О. Штейнберга // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 4 (18): в 2-х ч. Ч. 1. – С. 117–120.

13. *Луконина О. И.* Творческий облик М. О. Штейнберга: по страницам неизвестных музыкально-хореографических произведений // Вестник Академии русского балет им. А. Я. Вагановой. 2012. № 1 (27). – С. 274–282.

14. *Луконина О. И.* Максимилиан Штейнберг – музыкант и педагог // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2012. № 3. – С. 193–201.

15. *Луконина О. И.* Образно-художественный мир творчества М. О. Штейнберга в контексте отечественной культуры первой половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). – С. 119–123.

16. *Луконина О. И.* Из истории уникальной постановки Русских сезонов: о балете «Мидас» М. Штейнберга // Музыкальная академия. 2013. № 1. – С. 100–102.

Статьи в сборниках материалов международных и всероссийских научных конференций

17. *Селиверстова О. И.* «Метаморфозы» – балетный триптих М. О. Штейнберга как решение античной темы в русской художественной культуре конца XIX – начала XX века // Наука, искусство, образование на пороге III тысячелетия: Материалы II Междунар. науч. конгресса, г. Волгоград. 6 – 8 апреля 2000 г.: В 2 т. / Волгогр. гос. ун-т и др. – Волгоград: Изд-во Вол ГУ, 2000. – Т. 1. – С. 412–415.

18. *Селиверстова О. И.* О музыкальном прочтении М. Штейнбергом драмы Г. Ибсена «Бранд» // Междисциплинарный семинар – 3. 31.03 – 02.04.2000 г. – Петрозаводск: ПГК, КГПУ, 2000. – С. 93–95.

19. *Селиверстова О. И.* «Театральность» в русском искусстве Серебряного века // Петрозаводская консерватория как центр музыкального образования и культуры Карелии и Европейского Севера: Материалы юбилейной научной конференции. 6 – 8 декабря 2002 года. – Петрозаводск: ПГК, 2002. – С. 107–111.

20. *Селиверстова О. И.* О сакральности оперы-мистерии «Небо и земля» М. О. Штейнберга // Текст художественный: в поисках утраченного / Всероссийский междисциплинарный семинар – 5: Сб. науч. материалов. – Петрозаводск, 2003. Вып. 3. – С. 30–37.

21. *Селиверстова О. И.* «Театральность» в русской культуре начала XX века (на примере произведений М. О. Штейнберга) // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, г. Волгоград. 19 – 20 мая 2003 г. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2005. – С. 225–228.

22. *Селиверстова О. И.* Стилизация как отражение стиля модерн в раннем творчестве М. О. Штейнберга // Вестник Волгоградского государственного института искусств и культуры. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2005. Вып. 1. – С. 80–84.

23. *Луконина О. И.* В поисках утраченного: о хоровом цикле «Страстная седмица» М. О. Штейнберга // Южно-Российский музыкальный альманах 2005. – Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. – С. 169–173.

24. *Луконина О. И.* «Свет» Востока в русской художественной культуре первой трети XX века (на примере музыки М. Штейнберга, В. Дешевова, М. Ипполитова-Иванова, М. Гнесина) // Наука, искусство, образование в III тысячелетии: Материалы II Междунар. науч. конференции, г. Волгоград. 4 – 7 апреля 2006 г. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2006. – С. 128–136.

25. *Луконина О. И.* Вокальные сюиты на стихи Р. Тагора Штейнберга в контексте русской художественной культуры первых десятилетий XX века // Художественный текст: явное и скрытое. IX Всероссийский междисциплинарный семинар: Сб. науч. материалов. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2007. – С. 244–249.

26. *Луконина О. И.* О русской духовной музыке послереволюционных десятилетий XX века (на примере сочинений М. Штейнберга, И. Стравинского, Н. Голованова, П. Чеснокова) // Художественное образование России:

современное состояние, проблемы, направления развития: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции, г. Волгоград. 4-6 апреля 2007 г. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2007. – С. 82–92.

27. *Луконина О. И.* Союз искусств в мирискусническом балете (к 100-летию Дягилевских сезонов) // Наука, искусство, образование в культуре III тысячелетия: Материалы IV Междунар. науч. конгресса, г. Волгоград. 9 – 11 апреля 2008 г. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2008. – С. 91–101.

28. *Луконина О. И.* О «Драматической фантазии» М. О. Штейнберга по пьесе Г. Ибсена «Бранд» (стилистические заметки) // Вестник Волгоградского государственного института искусств и культуры. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2008. Вып. 6. – С. 207–210.

29. *Луконина О. И.* Утраченный мир русской классики: о духовной музыке М. О. Штейнберга // Образовательное пространство как фактор единения светской и православной культуры: Материалы I Межвузовской научно-практической конференции. Волгоград. 26 февраля 2009 г. – М.: Глобус, 2009. – С. 122–127.

30. *Луконина О. И.* Неосинтез искусств в спектаклях Дягилевского театра (на примере балета «Мидас» Штейнберга – Бакста – Фокина) // Материалы четвертой международной научно-практической конференции «Интегративная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе». 15 – 17 апреля 2009, Адыгейский государственный университет. Институт искусств. – Майкоп: ИП Магарин О. Г., 2009. – С. 46–52.

31. *Луконина О. И.* «Восточная» лирика М. О. Штейнберга в контексте русской художественной культуры первых десятилетий XX века // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: Сб. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. – С 351–358.

32. *Луконина О. И.* Роль личности М. О. Штейнберга – композитора, педагога, общественного деятеля – в советской музыке // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития:

Материалы III Всероссийской научно-практической конференции, г. Волгоград. 3 – 5 апреля 2009 г. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2009. С. 206–212.

33. *Луконина О. И.* Содержательные мотивы творчества М. О. Штейнберга в контексте советской культуры 1920 – 1940-х годов // Южно-Российский музыкальный альманах 2010. Вып. 1 (6). – Ростов н/Д: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2010. – С. 36–40.

34. *Луконина О. И.* Интерпретация античного мифа в балете «Метаморфозы» М. О. Штейнберга // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире: Сб. по материалам Международной науч.-практической конференции. 20 – 22 ноября 2009. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2009. – С. 85–89.

35. *Луконина О. И.* О музыкальном «прочтении» М. Штейнбергом поэмы «Русалка» М. Лермонтова // Музыкальное содержание: пути исследования. Сб. материалов науч. чтений. – Краснодар: ООО ХОРС, 2009. – С. 89–95.

36. *Луконина О. И.* Новые факты творческой биографии М. О. Штейнберга // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: Сб. ст. / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – М.: Композитор, 2010. – С. 242–256.

37. *Луконина О. И.* Синестезийные опыты в музыке М. О. Штейнберга. Галеевские чтения: Материалы Международной научно-практической конференции («Прометей»-2010). 2 – 6 октября 2010 года. – Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та им. А. Н. Туполева, 2010. – С. 292–297.

38. *Луконина О. И.* Хоровой цикл «Страстная седмица» М. О. Штейнберга как образец «художественной реставрации» древнерусского певческого искусства // Композиторская техника как знак: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения Ю. Г. Кона / Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова. – Петрозаводск, 2010. – С. 226–233.

39. *Луконина О. И.* Музыка к сказке «Принцесса Мален» М. О. Штейнберга в культурном пространстве Серебряного века // Вестник Волгоградского государственного института искусств и культуры. – Волгоград:

Волгоградское науч. изд-во, 2010. Вып. 3. – С. 45–52.

40. *Луконина О. И.* Опера-мистерия «Небо и земля» М. О. Штейнберга в свете синтетических проектов Серебряного века // Интегративная психология и педагогика искусства в полиэтническом регионе: Сб. материалов международной науч.-практической конференции. – Майкоп: Изд-во АГУ, 2011. С. 25–28.

41. *Луконина О. И.* Космогонический миф в советской музыке 1920–1930-х годов // Художественное образование России: современное состояние, проблемы, направления развития: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции, г. Волгоград. 9 – 11 июня 2011 г. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2011. – С. 98–102.

42. *Луконина О. И.* Роль традиции Новой русской школы в музыкальной педагогике М. О. Штейнберга // Искусство и педагогика: Материалы VI Междунар. науч.-практич. конференции «Искусство и педагогика: проблемы художественного и музыкального образования». – Казань: Казан. (Приволжский) федеральный ун-т, 2011. Вып. 6. – С. 105–110.

43. *Луконина О. И.* Индустриальные мотивы в советской музыке 1920 – 1930-х годов (на примере симфонии «Турксиб» Максимилиана Штейнберга) // Музыкальное содержание: пути исследования. Сб. материалов науч. чтений. – Майкоп: ИП Магарин О. Г. 2012. – С. 113–119.

44. *Луконина О. И.* В тени великих современников: о музыкальном творчестве М. О. Штейнберга // Materiály VIII mezinárodní vědecko-praktická konference «Dny vědy – 2012». – Díl 64. Administrativa. Hudba a život. – Praha: Publishing House «Education and Science» s.r.o. – Stran. 63–67.

Учебно-методические публикации

45. *Луконина О. И.* Музыкально-театральные ретроспекции в искусстве Серебряного века: Лекции по курсу «Музыкальное воспитание» для студентов, обучающихся по специальности 070201 «Артист драматического театра». – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2008. – 33 с.

46. *Луконина О. И.* Гармония в музыке XX века: Методические указания для студентов, обучающихся по специальности 070101 «Инструментальное исполнительство». – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2008. – 35 с., нот.

47. *Луконина О. И.* Авангард в музыке XX века: эстетические концепции, композиторские техники: Учебное пособие по дисциплине «История музыки (зарубежной, отечественной)». – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2012. – 82 с., нот.