

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК: 78.072.3

### ПЕРЕОСМЫСЛЯЯ КЛАССИКУ И СОВРЕМЕННОСТЬ: ОТЕЧЕСТВЕННОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х ГОДОВ О С. С. ПРОКОФЬЕВЕ<sup>1</sup>

*Букина Т. В.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Предметом внимания в статье является феномен историзации исследовательского мышления в российском музыковедении середины – второй половины 1920-х годов, рассматриваемый на материале рецензий на концерты С. С. Прокофьева в России в 1927 году. При рассмотрении данных публикаций бросается в глаза заметный сдвиг в оценках творчества музыканта, произошедший за девять лет после его эмиграции: это не только смещение общего тона отзывов в сторону признания, но и изменения в их содержании, из которого очевидно, что на рассматриваемом этапе советские критики все чаще начинали атрибутировать Прокофьева как «классика». В работе высказывается гипотеза о том, что подобные суждения были обусловлены не только стилевой эволюцией композитора, но и существенной трансформацией, произошедшей за это время в профессиональном менталитете самих авторов рецензий. Случай с рецепцией искусства Прокофьева, как представляется, позволяет отчетливо наблюдать процесс, фундаментальный для музыкально-научного дискурса 1920-х годов: переосмысление границ между «старой» и «новой» музыкой и представлений об их взаимоотношениях.

**Ключевые слова:** С. С. Прокофьев, советское музыкознание 1920-х годов, классика, историзм.

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке гранта Александровского института в Хельсинки (The Aleksanteri Institute Visiting Fellows Programme, 2021–2022).

REDEFINING CLASSICS AND MODERNITY:  
RUSSIAN MUSICOLOGY OF THE LATE 1920S  
ON SERGEY PROKOFIEV

*Bukina T. V.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossy St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article focuses upon a “historical shift” in professional thinking noticeable in Russian musicology of the middle and late 1920s. This phenomenon is considered on the example of published reviews of concerts given by Sergey Prokofiev during his tour to Russia in 1927. The examining of the publications reveals considerable changes in esteems of the composer’s work over 9 years after his emigration: this is not only a shift in their general tone towards acknowledgement, but also changes in the content of the reviews in which Prokofiev was more and more often represented as a “classic”. The article proposes a hypothesis that such judgements were inspired not only by changes in the composer’s personal style but also by a substantial metamorphosis in professional mind of the reviewers themselves. The reception of Prokofiev’s work in Russia of the 1920s makes evident a process fundamental for musicological discourse of that time: a redefining of the borders between the “old” and the “new” music and of the common views upon their relations.

**Keywords:** Sergey Prokofiev, Soviet musicology of the 1920s, classics, historical view.

В музыкальной жизни Москвы и Ленинграда первые месяцы 1927 года проходили под знаком Прокофьева: еще не успели остыть впечатления от сенсационной премьеры оперы «Любовь к трем апельсинам», поставленной несколькими месяцами ранее в ленинградской Акопере<sup>2</sup>, как сам «виновник торжества» явился в Россию с обширной концертной программой из собственных сочинений. Выступления Прокофьева в обеих российских столицах, а также в Киеве, Харькове и Одессе сопровождались горячим приемом у публики и, конечно, вызвали (как и сама премьера) обширный резонанс в музыкальной печати. Как известно, экспертные суждения являются ценным документом при изучении художественной рецепции, и случай Прокофьева в этом отношении особенно примечателен, принимая во внимание то, что это были первые его гастролы в России после отъезда в 1918 году. При рассмотрении печатных

---

<sup>2</sup> Об этой постановке см., например: [1]. Акопера в 1920–1935 годах — сокращенное наименование Государственного академического театра оперы и балета (бывшего Мариинского).

отзывов бросается в глаза очевидный сдвиг в оценках его творчества, произошедший за девять лет отсутствия.

Так, для периода, предшествовавшего эмиграции, была характерна резкая поляризация мнений (шок и отрицание — восторженное принятие), то есть вполне типичная реакция на эпатажное авангардное творчество<sup>3</sup>. В период же гастролей композитора в России общий модус оценок заметно сместился в сторону признания, однако еще более показательными являются изменения в содержании рецензий: оно отчетливо свидетельствует о том, что на этом этапе советские критики все чаще начинали атрибутировать Прокофьева как «классика». «Оказалось, что он, будучи композитором, подозреваемым по первым шагам деятельности в измене русской школе, в “Трех апельсинах” (Ор. 33), так же, как и ранее в “Шуте” (Ор. 21), оказался верным последователем принципов так называемой “новой русской школы”, — с изумлением констатировал В. М. Беляев. — Его приверженность к русскому стилю сочинений, проявившаяся здесь, оказалась даже просто поражающей» [3, с. 248]. «Пристальный интерес и любовь к классике проходят нитью через все периоды прокофьевского творчества, — утверждал М. С. Гринберг. — ... Все эти произведения ни в какой мере — не стилизация, мертвая и сухая: в ней глубочайшее ощущение стиля классики, живое и жизнеспособное возрождение этого стиля» [4, с. 32]. Н. А. Малько в своей статье, опубликованной под псевдонимом «Исламей», особо отмечал «лучезарность его Классической симфонии, где нет эстетизирующего стилизаторства, и где автор находит в себе силы говорить понятным современности, искренним, неподдельным моцартовским языком». «Но даже и там, где задание не требует некоторого “опрошенства”, — добавлял он, — Прокофьев всегда остается по существу классиком. Его форма всегда лаконична и максимально сжата, а изложение имеет непрерывающуюся стержневую мелодическую линию» [5, с. 8].

В тех же случаях, когда авторы не указывали прямо на связи с искусством прошлого, акцентируемые ими качества прокофьевской музыки так же, как и применяемые эпитеты, вполне явственно отсылали к классическим традициям. «Главным и бесспорным достоинством оперы “Любовь к трем апельсинам” надо признать изумительно четкую форму композиции — свойство, которым Прокофьев блестяще овладел с первых шагов своего творчества, — писал В. А. Дранишников. — Экономия средств, сжатость в развертывании музыкального материала и театрального действия создает лаконически-отточенные положения... автор нарочито избегает завоеваний современной техники инструментовки, оставляет в стороне соблазны самодовлеющей “симфоничности”

<sup>3</sup> Обзор рецензий этого времени см., в частности, в работе: [2, с. 16–29].

и тембровой красоты в оркестре» [6, с. 27–28]<sup>4</sup>. «Сейчас, когда художник уже повсеместно признан, ... одним из самых ценных социальных качеств композитора вне всяких споров признается его ни с кем из новаторов не сравнимая ясность и универсальная доступность, — отмечал Д. А. Кашинцев в заметке, вышедшей под псевдонимом «Антон Углов». — ...Со временем Прокофьев стал “тише”. Кривая отрицания несколько опустилась, появились реминисценции из “прекрасного далека» [7, с. 5]<sup>5</sup>. «Сдержанность и спокойствие, колоссальное самообладание и непреодолимая сила воли сказываются во всем: и в поступе, и в манере сидеть за инструментом, и в игре... Прокофьев добился и в своем творчестве, и в пианизме поразительного чувства меры и устойчивости пульсации, обуздав свой дерзкий темперамент и своевольный нрав и использовав те же самые свойства в качестве ярких и сильных стимулов своего художественного строительства», — указывал Б. В. Асафьев [8, с. 4]<sup>6</sup>. Наконец, не менее характерна сеть аналогий с искусством предшественников, возникавших у рецензентов в отношении композитора. «Бросилась в глаза любопытная родственность фортепианного стиля Прокофьева — стилю сонат Шуберта: но ведь не случайно Прокофьев отдал дань музыке Шуберта, сделавши сюиту из его вальсов», — замечал К. А. Кузнецов [9, с. 29]. В рецензии на концертное выступление музыканта он же писал: «Но почему мне упорно вспоминается Бетховен? А вот почему. В обоих случаях... сила, интеллектуальность, жизненная напряженность выступают в одновременном мужественном сочетании — с нежностью, теплотой». А несколькими фразами далее он назвал Прокофьева «воскресшим, осложненным Доменико Скарлатти» [10, с. 251–252].

Таким образом, новое поколение критиков различало в сочинениях композитора множественные «отзвуки» исторического прошлого. Многие отмечали, что стиль Прокофьева за время отсутствия в России претерпел заметную эволюцию в сторону большей доступности. Это признавал и сам музыкант, который в рассматриваемые годы находился на этапе поиска «новой простоты». В то же время многие данные заставляют предполагать, что подобные оценки были обусловлены далеко не только изменениями в творческом почерке композитора, но и, в не меньшей степени, существенной трансформацией, произошедшей за это время в профессиональном менталитете самих авторов рецензий. Случай с рецепцией искусства Прокофьева, как представляется, позволяет отчетливо наблюдать процесс, фундаментальный для музыковедческого дискурса этих лет: переосмысление границ между «старой» и «новой» музыкой и представлений об их взаимоотношениях.

<sup>4</sup> Курсив везде мой — Т. Б.

<sup>5</sup> Курсив везде мой — Т. Б.

<sup>6</sup> Курсив везде мой — Т. Б.

В 1920-е годы концертная политика музыкальных учреждений в российских столицах ступила на путь преобразований, одним из энергичных инициаторов которых выступило молодое музыковедческое сообщество. Как известно, институционализация музыковедения в качестве научного профиля состоялась в России осенью 1921 года, когда в течение нескольких месяцев открылись сразу три исследовательских центра: в Петрограде это был Разряд истории музыки в Российском институте истории искусств (РИИИ), в Москве — Государственный институт музыкальной науки (ГИМН) и Государственная академия художественных наук (ГАХН) с музыкальной секцией в составе. С момента своего основания эти организации считали одной из своих ключевых задач активное воздействие на современную художественную жизнь, выполнение в ней экспертных, пропагандистских и просветительских функций: подобная прикладная направленность и общественная полезность труда была в послереволюционные годы важным условием их государственного финансирования. Так, музыкальный разряд ленинградского РИИИ вел постоянную концертную деятельность на основе своей источниковедческой и реставраторской работы: с 1922 года его сотрудники регулярно проводили в зале института музыкальные «понедельники», на которых исполняли (нередко собственными силами) малоизвестные либо забытые сочинения. Информация о программах вечеров частично сохранилась: в ряду прочего на них прозвучали детские сочинения Моцарта, ранние опусы Вагнера, несколько редко исполняемых произведений М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина и др. [11, с. 206]. В 1924 году разряд также предложил концертную программу «Отдельные моменты в развитии Западноевропейской оперы», охватывавшую исторический период от зарождения жанра до середины XIX века [12]. Кроме того, из сохранившейся переписки с Павловским дворцом-музеем известно о запланированном на летний сезон 1922 года цикле исторических концертов по теме «Русская музыка эпохи Павла I и Александра I и ее западноевропейские истоки» [13]<sup>7</sup>.

В то же время музыковеды с энтузиазмом включились в процесс пропаганды новой музыки: в 1922 году с окончанием периода культурной изоляции от Европы в России открылся доступ к европейским художественным достижениям последних лет. Сотрудники музыкального разряда РИИИ, несмотря на свой исторический профиль, регулярно выписывали из-за границы партитуры современных авторов, по мере сил исполняли их и пропагандировали в печати. В их музыкальных «понедельниках», наряду с музыкой прошлого, часто звучали сочинения современных авторов — И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Д. Мийо, Э. Сати, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Б. Бар-

---

<sup>7</sup> К сожалению, в данный момент сложно установить, какие из этих проектов осуществились.

тока, К. Шимановского, А. Шенберга, А. Казеллы, П. Хиндемита и др. [14]. Руководитель разряда Б. В. Асафьев, работавший в то же время консультантом по репертуару в Мариинском театре, а затем и филармонии, часто выступал «промоутером» новейших сочинений в их репертуаре и вел их пропаганду в прессе<sup>8</sup>. Помимо того, музыковеды играли заметную роль в организациях, занимавшихся продвижением современного музыкального творчества: московском и ленинградском отделениях Ассоциации современной музыки, ленинградском Обществе пропаганды современной русской музыки, Кружке новой музыки<sup>9</sup>. В середине – второй половине 1920-х годов в отечественной печати вышло, вероятно, рекордное число оригинальных и переводных публикаций, посвященных феноменам «новой музыки», «современной музыки», «музыкального модернизма», «нового музыкального театра», «современной симфонии», а также частным аспектам современного музыкального языка [20–31].

Однако показательно, что вовлечение в современный музыкальный процесс не только не заслонило у исследователей интереса к проблемам музыкальной классики, но и, насколько можно судить, по-новому их артикулировало. В интересующий нас период 1926–1928 годов в печать вышел целый корпус работ, рефлексировавших актуальность традиций прошлого в современную эпоху: среди них брошюра Асафьева «Полифония и орган в современности» (1926), его же статьи «Моцарт и современность» (1927), «Шуберт и современность» (1928), статья «Вебер и современность» К. А. Кузнецова (1926), «Бетховен и современность» Н. Я. Брюсовой (1927), «Возрождение органа» И. А. Браудо (1927), «Монтеверде и современность» (sic!) С. Л. Гинзбурга (1928) и ряд других [32–38]. Важно отметить, что авторы всех перечисленных работ сумели избежать политически ангажированных выводов, рассмотрев вопрос в чисто эвристическом ключе: подобный ракурс давал им повод проблематизировать множественные и подчас неожиданные аналогии между классикой и современностью и в то же время, — увидеть специфику разных исторических эпох.

Создается впечатление, что широкое ознакомление с музыкой прошлого и настоящего представляло в сознании музыковедов две взаимодополняющие стороны единого процесса — расширения слухового поля аудитории. Важные комментарии по данному поводу содержатся, в частности, в публикациях Асафьева тех лет. Прежде всего, в них предлагалось расширенное понимание «новой музыки»: оно имело для музыковеда непосредственную связь с понятием «равнодействующей музыкального восприятия», введенным им в 1924 году. Это понятие означало «некоторую ограниченную область навыка к некоторым излюбленным звуковым сочетаниям или сопряжениям звучащих элементов»,

<sup>8</sup> Об этой стороне его деятельности см., в частности: [15; 16, р. 506–511].

<sup>9</sup> Их роль в этих организациях отчасти отражена в публикациях: [17; 18; 19].

которая вырабатывается «в каждую определенную эпоху в определенной среде» [39, с. 110]. Перефразируя, равнодействующую музыкального восприятия можно было бы назвать «зоной слухового комфорта» (по аналогии с психологическим термином «зона комфорта»). Соответственно, к «новой» музыке Асафьев относил весь спектр музыкальных звучаний «выше» равнодействующей, в то время как «ниже» располагал область бытовой музыки. В 1926 году Асафьев конкретизировал содержание понятия «новой музыки»: по его мнению, наряду с современными произведениями, к ней можно по праву отнести неизвестную либо забытую музыку прошлых эпох, иные, неосвоенные сознанием пласты музыкальной культуры (например, фольклор), а также уже признанную классику, но исполняемую в новой интерпретации. «Лозунг “новая музыка” вовсе не означает, что нужно играть только новые произведения, и притом непременно пугающие обывателей, — утверждал музыковед. — Бах, например, больше, чем когда-либо, новый композитор, потому что сила и характер его мышления совсем не исчерпаны для нашей эпохи» [26, с. 24].

Подобный подход действительно стирал различия между классикой и авангардом: и то, и другое, находясь «выше» равнодействующей, оказывалось потенциально способным трансформировать восприятие слушателей. Однако почему расширению «зоны слухового комфорта» придавалось столь важное значение? Рассуждения по этому поводу тоже можно встретить в работах Асафьева, а также его младшего коллеги по разряду Семёна Гинзбурга: в них продвигалось убеждение в том, что внедрение новых звучаний в слуховой опыт слушателя меняет не только его слуховые навыки, но и, шире, его музыкальное сознание. Так, Гинзбург, ссылаясь на данные сравнительных исследований, утверждал, что каждому из «музыкальных наречий» и «говоров», свойственных разным этносам и социальным группам, соответствует свой «тип музыкального сознания». Следовательно, полагал он, освоение новых «музыкальных наречий» неизбежно требует от слушателя «психологического перевоплощения в сферу иного звукосозерцания» [24, с. 10, 12]; массированное же внедрение «новой музыки» в повседневный быт может привести к тотальному «сдвигу музыкально-общественного миро- и звукосозерцания», что по сути равносильно революции в умах [24, с. 15]. К сходным выводам пришел и Асафьев в уже цитированной статье 1926 года (которая, кстати, носила говорящий заголовок «От “новой музыки” к новому музыкальному мировоззрению»). Он полагал, что расширение музыкального кругозора способно оказать многоаспектное воздействие на менталитет человека, формируя у него не только новый слуховой опыт, но и новые художественные ценности и паттерны музыкального мышления. По его мнению, подобный процесс был как раз наблюдаем в музыкальной жизни Ленинграда и Москвы за последние 4–5 лет. В конечном счете такого рода трансформация, по прогнозам Асафьева,

должна была привести к обновлению всех аспектов музыкальной культуры, в том числе и музыковедения. Развитие последнего, как он ожидал, должно пойти, с одной стороны, по пути углубления «музыкально-лингвистических» исследований и сравнительного музыкознания; с другой — в направлении «усвоения музыкально-исторической перспективы» [26, с. 27].

Из комментариев Гинзбурга и Асафьева становится очевидным, что обновление концертного репертуара осмысливалось ими как многоцелевой проект, направленный на различные сегменты современного им общества. Однако в применении к проблеме, обсуждаемой в настоящей статье, представляется более важным то, что работа над его осуществлением, согласно логике Асафьева, должна была привести к определенным изменениям в менталитете самих музыковедов. Несмотря на то, что ученый не детализировал свое понимание «музыкально-исторической перспективы», можно, продолжив рассуждения обоих авторов, предположить, что речь шла о достижении качественно нового уровня в осмыслении музыкально-исторических феноменов.

В работах современных историков сложилось представление о том, что формирование «исторического взгляда» на явления прошлого связано с процедурой их «остранения», осознания их уникальности и неприменимости современных критериев и категорий в их оценке<sup>10</sup>. Согласно М. А. Баргу, именно признание этой смысловой дистанции дает возможность современности вступить в диалог с ушедшей эпохой [41, с. 250–255]. Как известно, диалог предполагает субъект-субъектные отношения и взаимную активность обоих «собеседников». Важный ключ к пониманию сущности подобных «диалогических» отношений с прошлым в историческом дискурсе дают, в частности, комментарии А. Я. Гуревича. В одной из своих работ он указывал, что «историческое познание неизбежно есть диалог культур, для него равно необходимы обе стороны — культура прошлого, являющаяся предметом изучения, и культура современная, к которой принадлежит исследователь, от имени которой он ищет возможности этот диалог завязать» [42, с. 7]. Таким образом, основным условием построения диалога с историей является, по Гуревичу, осмысление данного диалога на культурном уровне; при этом в роли репрезентанта своей культуры выступает не только изучаемое историческое явление, но и сам познающий его субъект. Другим важным условием становится активная позиция исследователя, его готовность вступить в диалог, которая проявляется через проблематизацию, задавание вопросов истории. Однако набор задаваемых вопросов регламентируется культурной принадлежностью вопрошающего. Как замечал Гуревич, «разрабатываемые историками проблемы в конечном итоге суть актуальные проблемы нашей культуры... Мы задаем людям иных

<sup>10</sup> См., напр.: [40, с. 5].

эпох, обществ и цивилизаций *наши* вопросы, но ожидаем получить *их* ответы, ибо лишь в подобном случае возможен диалог» [42, с. 7.]<sup>11</sup>.

Подобное представление во многом коррелирует рассуждениям Асафьева и Гинзбурга о том, что музыкальные тексты или практики определенной эпохи транслируют слушателю историческое мировоззрение, в рамках которого они сформировались. Если более последовательно спроецировать модель исторического познания, описанную Гуревичем, на восприятие музыки, то подобный навык исторического, или «диалогического», слышания музыкальной традиции, вероятно, предполагает осознание того, что каждая музыкальная эпоха, любой стиль, жанр и направление требуют своих «ушей» и своих «звукосозерцаний». Исследователь должен стремиться к познанию их «аутентичных» свойств, не экстраполируя на них собственные ценности. С другой стороны, музыковед, как и любой слушатель, не может выйти за пределы своего собственного «музыкального мировоззрения». Впрочем, это и нецелесообразно, поскольку современная рецепция тоже является частью истории. Однако он должен осознавать эту дистанцию, как и то, что трактовка прошлого — неизбежно динамичный и диалогический процесс. Наблюдения Гуревича можно дополнить рекомендациями историка музыки В. Дж. Конен. По ее мнению, историческое мышление музыковеда проявляет себя, в частности, в таких свойствах, как:

- интерес к «маргинальным» сторонам музыкальной жизни прошлого или к аспектам классического наследия, не привлекавшим предшественников;
- способность видеть в художественных явлениях современности их исторический генезис;
- умение устанавливать скрытые связи между явлениями, далеко отстоящими друг от друга по времени, а также между художественными фактами и окружающим их внехудожественным контекстом [43, с. 19].

Предпринятый здесь обзор деятельности музыковедов 1920-х годов по пропаганде «старой» и «новой» музыки, как и обращение к содержанию их работ, посвященных рефлексии этих феноменов, позволяет высказать предположение о том, что в рассматриваемый период в их профессиональном сознании шли интенсивные процессы «историзации» мышления, которые, в ряду прочего, заставляли представителей музыкознания по-новому осмысливать отношения музыкального прошлого с современностью. Такие процессы приводили их, в частности, к иному слышанию хорошо знакомой классики: в ней подчас неожиданно начинали актуализироваться иные приоритеты — «маргинальные» жанры и тенденции, новые (непризнанные либо забытые) авторы, или иные периоды в творчестве признанных, новый набор «ключевых» тем и «знаковых»

<sup>11</sup> Курсив А. Я. Гуревича.

произведений. Как можно полагать, в подобном смысловом контексте и разворачивался во второй половине 1920-х годов проект «Классик и современность»: он являлся словно бы наглядной иллюстрацией того, как проблемы, поставленные сегодняшним днем, заставляют «заново открыть» и по-новому услышать музыку прошлого.

В свою очередь, это новое «историзированное» слышание наследия отдаленных эпох влекло за собой переоценку музыки современников, что ярко репрезентирует случай с рецепцией сочинений Прокофьева. Проекция истории музыки на современность позволяла осмыслить современное творчество как системное, сложноорганизованное, непрерывно развивающееся целое, обнаруживая исторический генезис многих его, казалось бы, парадоксальных, «алогичных» черт. В культуре современности, осмысляемой как часть истории, новые авторы выполняют важную культурную миссию, материализуя в своих произведениях современное «музыкальное сознание». В то же самое время они, вероятно, должны были в той или иной мере наделяться ролью своеобразных «медиаторов», которые, наряду с музыковедами, выстраивают собственный творческий «диалог с прошлым», способствуя «переоткрытию» классики и по-своему активируя в ней актуальные для современности «обертона».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Савкина Н. П. В борьбе с «удушливой романтикой старой оперы»: Сергей Прокофьев и Владимир Дранишников в 1920 – начале 1930-х гг. // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 4. С. 14–23. DOI: <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2020-10061>.
2. Глебов И. Сергей Прокофьев. Очерк И. Глебова. Л.: Тритон, 1927. 38 с.
3. Беляев В. «Любовь к трем апельсинам» // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1927. № 20. С. 246–250.
4. Гринберг М. С. Концерты Прокофьева // Музыка и революция. Общественно-политический, массовый журнал музыкального искусства. 1927. № 3. С. 32.
5. Исламей. Сергей Прокофьев. 2-й симфонический концерт // Жизнь искусства. 1927. № 9. С. 8–9.
6. Дранишников В. А. Опера «Любовь к трем апельсинам» // К постановке оперы Сергея Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». Л.: Academia, 1926. С. 23–31.
7. Углов А. [б/назв.] // Жизнь искусства. 1927. № 7. С. 5.
8. Глебов И. Прокофьев-исполнитель // Жизнь искусства. 1927. № 7. С. 4–5.
9. Кузнецов К. А. Равель и Прокофьев // Музыка и революция. Общественно-политический, массовый журнал музыкального искусства. 1926. № 5. С. 29.

10. Кузнецов К. А. Живой облик Прокофьева // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1927. № 20. С. 251–253.
11. Итоги трехлетней деятельности. Из доклада секретаря Разряда истории музыки РИИИ. Февраль 1923 г. // Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1982. С. 201–206.
12. В Президиум Российского Института Истории Искусств. Докладная записка научного сотрудника I кат. Б. С. Мосолова. 20.01.1924 // ЦГАЛИ. Ф. 182. Оп. 1. Ед. хр. 152. Л. 18–20.
13. Заведующему Павловским дворцом В. Н. Талепоровскому // ЦГАЛИ Ф. 82. Оп. 1. Д. 122. Л. 40–41 об.
14. Друскин М. С. Концерты Государственного Института Истории Искусств // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 32–36.
15. Власова Н. О. Письма из 1920-х: к истории первых постановок опер Шрекера, Берга и Кшенека в России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3. С. 381–98. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.303>.
16. *Viljanen E.* The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) / *Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics* 23. Hermes Oy, Finland 2016. 670 p.
17. Малков Н. П. Общество пропаганды современной русской музыки // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 89–91.
18. Богданов-Березовский В. М. Ленинградская Ассоциация современной музыки // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 37–41.
19. Вайнкоп Ю. Я. Кружок Новой Музыки // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 42–47.
20. Щербачев В. В. О современной музыке // Жизнь искусства. 1927. № 7. С. 7–8.
21. Сабанеев Л. Л. Современная музыка // Музыкальная культура. Ежемесячник. 1924. № 1. С. 8–20.
22. Эйслер Г. О новой и старой музыке // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1926. № 13–14. С. 78–81.
23. Глебов И. Новая музыка // Новая музыка. Сборники ЛАСМ под редакцией И. Глебова и С. Л. Гинзбурга. Л.: Тип. Перв. Петр. труд. арт. печ., 1924. Вып. 1. С. 1–17.
24. Гинзбург С. Л. Новая музыка // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 5–19.
25. Казелла А. Модернизм в музыке // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1926. № 17–18. С. 195–199.

26. Глебов И. От «новой музыки» к новому музыкальному мировоззрению // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 20–24.
27. Глебов И. Новый музыкальный театр // Жизнь искусства. 1927. № 46. С. 4–5.
28. Глебов И. Строительство современной симфонии // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1925. № 8. С. 29–32.
29. Глебов И. Современный инструментализм и культура ансамбля // Новая музыка. Сборники ЛАСМ под редакцией И. Глебова и С. Л. Гинзбурга. III. Современный инструментализм. Л.: Тритон, 1927. С. 5–9.
30. Друскин М. С. О новом фортепианном стиле // Новая музыка. Сборники ЛАСМ под редакцией И. Глебова и С. Л. Гинзбурга. III. Современный инструментализм. Л.: Тритон, 1927. С. 10–14.
31. Казелла А. Политональность и атональность. Л.: Тритон, 1926. 27 с.
32. Глебов И. Полифония и орган в современности. Л.: ACADEMIA, 1926. 16 с.
33. Глебов И. Моцарт и современность // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1927. № 25. С. 55–59.
34. Глебов И. Шуберт и современность // Современная музыка: Временник Ассоциации современной музыки при Государственной академии художественных наук. 1928. № 26. С. 76–78.
35. Гинзбург С. Л. Монтеверде и современность // Жизнь искусства. 1928. № 49. С. 16.
36. Кузнецов К. А. Вебер и современность // Музыкальное образование. Журнал, посвященный педагогическим, научным и общественным вопросам музыкальной жизни. 1926. № 3–4. С. 17–21.
37. Брюсова Н. Я. Бетховен и современность // Русская книга о Бетховене. М.: Госиздат, музыкальный сектор, 1927. С. 3–12.
38. Браудо И. А. Возрождение органа // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 15–30.
39. Глебов И. Кризис музыки // Музыкальная культура. Ежемесячник. 1924. № 2. С. 99–120.
40. Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна. СПб.: Владимир Даль, 2004. 622 с.
41. Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма. М.: Мысль, 1987. 348 с.
42. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
43. Конен В. Дж. В защиту исторической науки // Советская музыка. 1967. № 6. С. 18–23.

## REFERENCES

1. Savkina N. P. V bor'be s «udushljivoj romantikoj staroj opery»: Sergej Prokof'ev i Vladimir Dranishnikov v 1920 – nachale 1930-h gg. // Vestnik muzykal'noj nauki. 2020. T. 8. № 4. S. 14–23. DOI: <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2020-10061>.

2. *Glebov I.* Sergej Prokof'ev. Oчерk I. Glebova. L.: Triton, 1927. 38 s.
3. *Belyaev V.* «Lyubov' k trem apel'sinam» // *Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk.* 1927. № 20. S. 246–250.
4. *Grinberg M. S.* Koncerty Prokof'eva // *Muzyka i revolyucija. Obshchestvenno-politicheskij, massovyj zhurnal muzykal'nogo iskusstva.* 1927. № 3. S. 32.
5. *Islamej.* Sergej Prokof'ev. 2-j simfonicheskij koncert // *Zhizn' iskusstva.* 1927. № 9. S. 8–9.
6. *Dranishnikov V. A.* Opera «Lyubov' k trem apel'sinam» // K postanovke opery Sergeya Prokof'eva «Lyubov' k trem apel'sinam». L.: Academia, 1926. S. 23–31.
7. *Uglov A.* [b/nazv.] // *Zhizn' iskusstva.* 1927. № 7. S. 5.
8. *Glebov I.* Prokof'ev-ispolnitel' // *Zhizn' iskusstva.* 1927. № 7. S. 4–5.
9. *Kuznecov K. A.* Ravel' i Prokof'ev // *Muzyka i revolyucija. Obshchestvenno-politicheskij, massovyj zhurnal muzykal'nogo iskusstva.* 1926. № 5. S. 29.
10. *Kuznecov K. A.* Zhivoj oblik Prokof'eva // *Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk.* 1927. № 20. S. 251–253.
11. Itogi trekhletnej deyatelnosti. Iz doklada sekretarja Razrjada istorii muzyki RIII. Fevral' 1923 g. // *Materialy k biografii B. Asaf'eva / Sost. A. N. Kryukov.* L.: Muzyka, 1982. S. 201–206.
12. V Prezidium Rossijskogo Instituta Istorii Iskusstv. Dokladnaya zapiska nauchnogo sotrudnika I kat. B.S. Mosolova. 20.01.1924 // *CGALI. F. 182. Op. 1. Ed. hr. 152.* L. 18–20.
13. Zaveduyushchemu Pavlovskim dvorcom V. N. Taleporovskomu // *CGALI. F. 82. Op. 1. D. 122. L. 40–41 ob.*
14. *Druskin M. S.* Koncerty Gosudarstvennogo Instituta Istorii Iskusstv // *Pyat' let novoj muzyki. Stat'i i materialy.* L.: Triton, 1926. S. 32–36.
15. *Vlasova N. O.* Pis'ma iz 1920-h: k istorii pervyh postanovok oper Shrekera, Berga i Ksheneka v Rossii // *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie.* 2018. T. 8. Vyp. 3. S. 381–398. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.303>.
16. *Viljanen E.* The Problem of “the Modern” and “Tradition”: Early Soviet Musical Culture and the Musicological Theory of Boris Asafiev (1884–1949) / *Acta Semiotica Fennica: Approaches to Musical Semiotics* 23. Hermes Oy, Finland. 2016. 670 p.
17. *Malkov N. P.* Obshchestvo propagandy sovremennoj russkoj muzyki // *Pyat' let novoj muzyki. Stat'i i materialy.* L.: Triton, 1926. S. 89–91.
18. *Bogdanov-Berezovskij V. M.* Leningradskaya Associaciya sovremennoj muzyki // *Pyat' let novoj muzyki. Stat'i i materialy.* L.: Triton, 1926. S. 37–41.
19. *Vajnkop Ju. Ja.* Kruzhok Novoj Muzyki // *Pyat' let novoj muzyki. Stat'i i materialy.* L.: Triton, 1926. S. 42–47.

20. *Shcherbachev V. V.* O sovremennoj muzyke // Zhizn' iskusstva. 1927. № 7. S. 7–8.
21. *Sabaneev L. L.* Sovremennaya muzyka // Muzykal'naya kul'tura. Ezhemesyachnik. 1924. № 1. S. 8–20.
22. *Ejsler G.* O novej i staroj muzyke // Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk. 1926. № 13–14. S. 78–81.
23. *Glebov I.* Novaya muzyka // Novaya muzyka. Sborniki LASM pod redakciej I. Glebova i S. L. Ginzburga. L.: Tip. Perv. Petr. trud. art. pech., 1924. Vyp. 1. S. 1–17.
24. *Ginzburg S. L.* Novaya muzyka // Pyat' let novej muzyki. Stat'i i materialy. L.: Triton, 1926. S. 5–19.
25. *Kasella A.* Modernizm v muzyke // Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk. 1926. № 17–18. S. 195–199.
26. *Glebov I.* Ot «novej muzyki» k novomu muzykal'nomu mirovozzreniyu // Pyat' let novej muzyki. Stat'i i materialy. L.: Triton, 1926. S. 20–24.
27. *Glebov I.* Novyj muzykal'nyj teatr // Zhizn' iskusstva. 1927. № 46. S. 4–5.
28. *Glebov I.* Stroitel'stvo sovremennoj simfonii // Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk. 1925. № 8. S. 29–32.
29. *Glebov I.* Sovremennij instrumentalizm i kul'tura ansamblya // Novaya muzyka. Sborniki LASM pod redakciej I. Glebova i S. L. Ginzburga. III. Sovremennij instrumentalizm. L.: Triton, 1927. S. 5–9.
30. *Druskin M. S.* O novom fortepiannom stile // Novaya muzyka. Sborniki LASM pod redakciej I. Glebova i S. L. Ginzburga. III. Sovremennij instrumentalizm. L.: Triton, 1927. S. 10–14.
31. *Kasella A.* Politonal'nost' i atonal'nost'. L.: Triton, 1926. 27 s.
32. *Glebov I.* Polifonija i organ v sovremennosti. L.: ACADEMIA, 1926. 16 s.
33. *Glebov I.* Mozart i sovremennost' // Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk. 1927. № 25. S. 55–59.
34. *Glebov I.* Shubert i sovremennost' // Sovremennaya muzyka: Vremennik Associacii sovremennoj muzyki pri Gosudarstvennoj akademii hudozhestvennyh nauk. 1928. № 26. S. 76–78.
35. *Ginzburg S. L.* Monteverde i sovremennost' // Zhizn' iskusstva. 1928. № 49. S. 16.
36. *Kuznecov K. A.* Veber i sovremennost' // Muzykal'noe obrazovanie. Zhurnal, posvyashchennyj pedagogicheskim, nauchnym i obshchestvennym voprosam muzykal'noj zhizni. 1926. № 3–4. S. 17–21.
37. *Brjusova N. Ja.* Beethoven i sovremennost' // Russkaya kniga o Beethovene. M.: Gosizdat, muzykal'nyj sektor, 1927. S. 3–12.

38. *Braudo I. A. Vozrozhdenie organa // Pyat' let novej muzyki. Stat'i i materialy. L.: Triton, 1926. S. 15–30.*
39. *Glebov I. Krizis muzyki // Muzykal'naya kul'tura. Ezhemesyachnik. 1924. № 2. S. 99–120.*
40. *Louental' D. Proshloe – chuzhaya strana. SPb.: Vladimir Dal', 2004. 622 s.*
41. *Barg M. A. Epohi i idei. Stanovlenie istorizma. M.: Mysl', 1987. 348 s.*
42. *Gurevich A. Ja. Kategorii srednevekovoj kul'tury. M.: Iskusstvo, 1984. 350 s.*
43. *Konen V. J. V zashchitu istoricheskoy nauki // Sovetskaya muzyka. 1967. № 6. S. 18–23.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Букина Т. В. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф.; [tbukina2002@mail.ru](mailto:tbukina2002@mail.ru)  
ORCID 0000-0001-6267-2775

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bukina T. V. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof., Prof. of the Chair; [tbukina2002@mail.ru](mailto:tbukina2002@mail.ru)  
ORCID 0000-0001-6267-2775