

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ РОССИИ



Н. В. ЧАХВАДЗЕ
*Магнитогорская государственная
консерватория (академия) им. М. И. Глинки*

УДК 7.067: 159.9

ЭТНОПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКТОР И ПРОБЛЕМА САМООПРЕДЕЛЕНИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ КООРДИНАТ «ЗАПАД-ВОСТОК»*

«Б» было время, когда по неведению и неразумию считалось неуместным называть себя азиатами. Но затем трудами многих просвещённых людей этот нелепый предрассудок сгладился. Прозорливый поэт уже воскликнул: «Да, азиаты мы». Как же мы не азиаты, когда сокровищница русская вся Сибирь, неизведанная, сохранённая, занимает большую часть Азии, в чём уже никто не будет сомневаться¹. Возможно, как раз в наши дни найдётся немало желающих оспорить это утверждение Н. К. Рериха. Но неоспорим факт существования в русской культуре художественных индивидуальностей, чьей творческой реализации способствовала не только своя, русская традиция, но в такой же, или даже большей степени, традиция инонациональная — восточная. Более того, полотна Н. К. Рериха, П. В. Кузнецова, так же как «Шехерезада» Н. А. Римского-Корсакова или «Половецкий акт» А. П. Бородина, как «Повесть о Ходже Насреддине» Л. В. Соловьёва, оцениваются на Востоке не как ориенталистика, но как произведения, запечатлевшие самый «дух» Востока.

Какие же причины обусловили способность русских творцов «схватить» сущностное в восточной культуре, и даже побудили искать и найти в восточной художественной традиции средства для наиболее полного самовыражения? Думается, комплекс причин — взаимосвязанных и взаимозависимых: географического, исторического, социального и этнопсихологического порядка. Последняя из них заслуживает отдельного рассмотрения — и как проясняющая многое в процессе творчества (процессе глубоко личном, подразумевающим внутреннюю свободу), и как сравнительно малоизученная. Фактор этнопсихологический здесь подразумевает и особенности национального характера, обнаруживающие себя в процессе

межнациональных контактов (они осознавались, подвергались исследованию и получали «аттестацию» в русских общественно-исторических, философских и литературных трудах с XVIII века), и эмоциональную реакцию на эти контакты, запечатлённую русским искусством, и некоторые существенные составляющие национального мировосприятия. Приведём наиболее интересные суждения и заключения о русском нраве, которые могут дать ключ к решению поставленной проблемы.

А. С. Хомяков, современник Канта (считавшего, что отношение к другим народам есть основное проявление национального характера²), находил, что русским свойственна способность к *сочувствию* всем видам человеческого развития, способность *сжигаться* с жизнью иноплеменников³.

Позже Н. Я. Данилевский выделил *терпимость* как «нравственный этнографический признак народа, служащий выражением существенной особенности всего его психического строя»⁴.

Те же качества называли О. В. Ключевский: «... народ восприимчивый и наблюдательный, исполненный терпимости»⁵, и В. С. Соловьёв, отмечавший «... мягкость и подвижность нашего народного характера, многогранность русского ума, восприимчивость и терпимость русского чувства»⁶.

О. В. Ключевский, изучавший нравы общества Древней Руси, особо оговаривал своеобразное понимание русскими одной из заповедей: «...любовь к ближнему полагали прежде всего в подвиге сострадания к страждущему... целительная сила милостыни полагалась не столько в том, чтобы утереть слёзы страждущему... сколько в том, чтобы смотря на его слёзы и страдания, самому пострадать с ним...»⁷. Поскольку, согласно одному из положений Г. Г. Шпета, то типически общее, что присутствует в переживаниях людей как «откликах» на какую-либо идею или поня-

* Статья печатается в авторской версии с сохранением особенностей орфографии и стилистики.

тие (в контексте у Ключевского — на заповедь о любви к ближнему) и есть проявление этнопсихологии⁸, можно утверждать, что Ключевский выявил ещё одно свойство русских — склонность к *активному состраданию*.

В том, что это наблюдение верно не только в отношении древнерусского общества (где «потребность в этом подвиге воспитывалась всеми тогдашними средствами духовно-нравственной педагогики»)⁹, убеждают, в частности, романы Достоевского или, по определению Н. А. Бердяева, «русские идеи», овладевшие умами на рубеже XIX–XX веков. «У нас создался веками какой-то ещё нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, — тип всемирного боления за всех. Это — тип русский... Он хранит в себе будущее России», — говорит Версиков у Достоевского в «Подростке»¹⁰.

В сознании героя Достоевского «активная сострадателность» порождает идею служения России или человечеству и, что примечательно, сплавлена она с восприимчивостью и терпимостью в их крайнем выражении. Осознаётся это взаимообратимое сочетание как явление специфически русское: «Один лишь русский... получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех... Я во Франции — француз, с немцем — немец, с древним греком — грек и тем самым наиболее русский. Тем самым я настоящий русский и наиболее служу для России, ибоставляю главную её мысль»¹¹. (Вскоре означенные Версиковым особенности русского характера получают отражение, в частности, в призывах В. С. Соловьёва к «национальному самоотречению» во имя «солидарности в высших всечеловеческих интересах»¹².)

Н. А. Бердяев, стремясь вскрыть генезис «русских идей»¹³, на самом деле — проследил исторические модификации проявлений всё того же взаимообратимого сочетания терпимости, восприимчивости и сострадателности: «это русская идея, что невозможно индивидуальное спасение... что все ответственны за всех»¹⁴; «мессианская идея... проходит через всю русскую историю...»¹⁵; «...в России вынашивалась идея братства людей и народов»¹⁶.

Необходимо уточнить: все авторитеты, чьи высказывания были приведены, осмыслили прежде всего (или исключительно) процесс национально-культурного взаимодействия России и Европы. Но, как ни парадоксально это звучит, есть определённые основания утверждать, что названные этнопсихологические особенности наиболее полно раскрылись, а «русские идеи» были воплощены в жизнь в *процессе взаимоотношений России и Востока* (по крайней мере, в последние два столетия, когда Россия, включив в свои государственные границы Кавказ и Центральную Азию, тем самым часть Востока вовлекла в орбиту

своей общественно-исторической судьбы). В любом контакте участвуют две стороны. Роль восточной по отношению к России в XIX–XX веках была ролью стороны активно воспринимающей¹⁷, и она особо способствовала реализации «вселенской отзывчивости». Запад же, скорее, препятствовал её проявлению¹⁸: «...все на нас в Европе смотрят с насмешкой... мы исповедовали им наши “европейские” взгляды и убеждения, а они свысока нас не слушали. Они именно удивлялись тому, как это мы, будучи такими татарами... никак не можем стать русскими; мы же никогда не могли растолковать им, что мы хотим быть не русскими, а общечеловеками... кончилось тем, что они прямо обозвали нас врагами и будущими сокрушителями европейской цивилизации»¹⁹.

И, наконец, Восток для русского сознания всё же совсем не то, что Запад — о чём свидетельствуют и искусство, и даже исторические и философские труды.

Взаимоотношения России с Западом с петровских времен строились как отношения «любви-соперничества». Показательно в этом плане высказывание самого Петра, приводимое Ключевским: «Европа нужна нам ещё несколько десятков лет, а потом мы можем повернуться к ней задом»²⁰.

Дух соперничества, вдохновивший «Россию и Европу» Данилевского, ощутил даже у откровенных «западников» — Карамзина, Достоевского, Белинского, даже В. С. Соловьёва. Он и питает в XIX–XX столетиях «мессианскую идею», владевшую, по Бердяеву, русскими умами «со времён инока Филофея».

Запад — страстно *утверждаемое* «своё», но уже самая страстность вызывается чувством инакости: «Русскому Европа так же драгоценна, как Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа также была отечеством нашим как Россия. ... О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим!»²¹. Только Достоевский мог так тонко подметить и точно выразить: сознательное отождествление, и тут же неосознанное противопоставление — «нам» и «им» — русских и европейцев.

Иные чувства вызывает Восток. Он России не соперник. Пушкин, шутя, называет Россию «родной Турцией» и Петербург «северным Стамбулом»²². «Мы, азиатцы...», «Мы, полуазиатцы»²³ — говорится вскользь, как само собой разумеющееся, а не декретировается, как знаменитое: «Россия есть держава европейская» («Наказ» Екатерина II потому и писала, что его ещё надлежало исполнить). Восток — то ли из-за исторически подвижной границы с ним, то ли из-за хранящихся в народной памяти воспоминаний о былых набегах, нашествиях и татаро-монгольском иге²⁴ — для русского пусть чужое, но «своё чужое», привычное, ставшее таким под воздействием времени, а значит — почти своё. Более того, в некоторых научных и художественных кругах во второй половине XIX века

широкое хождение имели гипотезы об этнической общности славян и племён, населявших степной Восток²⁵. Восток вызывает благожелательное любопытство и в глубь веков уходящий интерес; а если и прозвучат по отношению к нему недоброжелательные нотки, то как к *своему* же прошедшему, и прошлое тем самым как бы признаётся общим. (Показательно, например, в этой связи стремление В. В. Стасова видеть корни русских былин в тюркских или монгольских источниках²⁶.)

Эмоциональное восприятие Востока и Запада (и всего, что с ними связано и ассоциируется) среди всех искусств наиболее непосредственно и откровенно выразила музыка — потому, вероятно, что самой природой своей предназначена для выражения чувств, причём часто иррациональных, стихийных.

Неизвестно, все ли русские композиторы, как Глинка, отдавали себе в том отчёт, но и в момент национально-музыкального самоопределения, и позже, к европейской традиции сложилось отношение либо как к эталону, либо как к точке отсчёта — тому, с чем ещё надо сравняться, и что, в конечном счёте, надо преодолеть, так как с ней сопряжена опасность утраты «национального лица» (дух соперничества); а к традиции восточной — как к оттеняющей собственное своеобразие (а, возможно, и помогающей его постичь), но не угрожающей ему (своё чужое).

Вот что говорит Глинка: «Все написанные мною в угождение жителям Милана пьесы... убедили меня только в том, что я шёл не своим путём, и что я искренне не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня на мысль писать по русски»²⁷.

Об Испании, в которой он ощущал дух Востока²⁸, Глинка отзывался иначе: «Я предполагаю кое что сделать в испанском роде... полагаю, что моя любовь к этой стране окажется благотворной для моего вдохновения... Если я действительно успею в этом, моя работа не остановится и будет продолжаться в стиле, отличном от моих прежних сочинений...»²⁹. Асафьев позже «договорил» за Глинку: «...не столько в испанских увертюрах, сколько в гениальной «Комаринской» сказались главные результаты того, чему научило Глинку двухлетнее непосредственное наблюдение за жизнью народной музыки в испанском быту»³⁰.

Глинка не просто интуитивно чувствовал эмоциональное «созвучие» русского и восточного, но пытался осмыслить подмеченное сходство: «Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, ... а может быть, несколько передана нам жителями Востока, их песни также заунывны, даже в частливой Андалузии» [курсив мой. — Н. Ч.]³¹.

Потому, вероятно, драматургия Глинки в «Иване Сусанине» и «Руслане» так и выстроилась: поляки, русские — конфликт; Русь, Восток — контраст. То же восприятие Востока и Запада отражают некоторые особенности либретто «Руслана и Людмилы»: показа-

тельны метаморфозы, которые претерпевают в нем пушкинские образы соперников Руслана. Хазарский хан Ратмир, к концу поэмы превращающийся в «европеизированного» героя идиллической пасторали, в опере — персонаж, в процессе действия становящийся союзником главного героя. У Глинки он — изначально олицетворение Востока. Хвастливый трус и предатель Фарлаф, по Пушкину, владетель «наследственного селенья» под Киевом, в опере становится «варяжским витязем», то есть, сразу вызывает общеизвестные на Руси ассоциации с Западом, чему и отвечает подчёркнуто «буффонная», «итальянизированная» музыкальная характеристика его.

Не воссоздаваемые исторические коллизии — определяющее в операх Глинки, а ощущение Запада и Востока. Доказательство тому — сам факт возникновения с глинкинской поры традиции сопоставления русского и восточного в оперной и симфонической музыке. Из одного почтения перед авторитетом традиция не возникает: она рождается, отвечая внутренней потребности продолжателей. Уже в «Князе Игоре» историческая ситуация аналогична той, что в «Сусанине», но драматургия как в «Руслане»: сопоставление. Более того, у Римского-Корсакова в том единственном случае, когда Восток не взаимодополняющий контраст (как в «Садко», «Золотом петушке» и пр.), а явный противник — в «Китеже», для характеристики татар берётся *не восточная* мелодия. Почему?

Потому, что татары в «Китеже» должны символизировать «врага вообще», быть своего рода мифическим персонажем? Или из лояльности к восточному населению России? Скорее потому, что *не мог* Римский-Корсаков даже в этой одной опере прочувствовать «восточное» как враждебное — слишком уж многое у русских связывалось с понятием «Восток», чтоб удалась однозначная его трактовка, и слишком любил это многое сам Римский-Корсаков³². И позже — у Глазунова, Рахманинова (особенно Рахманинова), Стравинского, восточное — неременная составляющая национально-русской традиции. Даже Скрябин, самый яркий в русской музыке носитель «мессианской идеи», с его западноориентированной интонационностью, по духу (или по содержанию) близок Востоку. Скрябинская философия — внутренний стержень всех его творений — не что иное, как трансформация идей, восходящих ещё к брахманизму. (Неслучайно же осуществление-представление «Мистерии» виделось ему не где-нибудь, а на берегах Ганга.)

Безотчётную любовь русских к Востоку выразила русская музыка (*любовь, а не увлечение* — как французская).

В силу своей природы музыка запечатлела не только, и не столько реальные исторические события, тип взаимоотношений, связующих Россию и Восток, Россию и Запад (в отличие от литературы, например), сколько *эмоциональное отношение* композиторов к

«идее Востока» или «идее Запада». То есть, по Г. Г. Шпету, стала выразителем «второго порядка значений» (запечатлела «переживание свидетелем проходящих перед его глазами социальных событий, как непосредственный ряд реакций на эти последние»³³). В данном конкретном случае можно говорить, что музыка выразила *национальное восприятие Запада и Востока*.

И не одна музыка, но и живопись — как только перестала быть рупором идей части русского общества и обрела подлинную живописность, «заговорила» на языке, непосредственно передающем эмоциональное начало — на рубеже XIX–XX столетий.

Парижане не случайно восприняли «Дягилевские сезоны» как нечто «восточное»: оно в самом деле было представлено там в изобилии — и музыкой Римского-Корсакова, Бородина, Стравинского, и живописью Л. Бакста, Н. Бенуа, В. Серова, Н. Рериха и др. А, главное, с точки зрения рассматриваемой проблемы: сами создатели и участники антреприз ощущали и представляли «восточное» как неотъемлемую часть своего, русского, искусства.

В этой связи чрезвычайно показательны настроения, отражённые в известном «манифесте» художницы Натальи Гончаровой. Ряд её высказываний — воплощённая квинтэссенция чувств и мыслей волновавших многих её собратьев по цеху³⁴: «В начале моего пути я больше всего училась у современных французов. Эти последние открыли мне глаза, и я постигла большое значение и ценность искусства моей родины, а через него великую ценность искусства восточного. ... Достаточно посмотреть на изображения арабские и индийские, чтобы установить происхождение наших икон и искусства, которое до сих пор живёт в народе. ... Искусство моей страны несравненно глубже и значительнее, чем всё, что я знаю на Западе. ... Недалеко то время, когда Запад будет учиться у нас...»³⁵.

С позиций этнопсихологии интерес представляет не информация, передаваемая словами («первый порядок значений»), а то, *как переживает сам выражающий значение своих выражений* («второй порядок значений») ³⁶. Первая может быть трактована как «манифест, в котором провозглашаются новые эстетические “истины”» или «утопия»³⁷, второе же совсем не ново, и удивительно созвучно тому, что стояло, в частности, за вышеприведёнными словами Глинки; и, как в случае с Глинкой, уточняющим фактором здесь может выступить творчество. В творчестве же у Гончаровой (и других художников) явная ориентация на выявление самобытно-русского (в противовес западному) и в то же время — выявление-обнажение черт родства, ощущаемого между русским и восточным³⁸. В этом плане художники пошли дальше музыкантов. Вероятно, сыграл роль тот факт, что композиторы XIX века были знакомы с единичными

образцами современного им восточного фольклора, а живописцы имели возможность обратиться ещё и к *наследию* русскому и восточному (преимущественно средневековому) и, изучая этот материал, не только интуитивно почувствовать (как композиторы), но и осознать некую общность, присутствующую в искусствах восточном и русском — ту, которая позволила Бородину, Глазунову или Рахманинову в рамках одного симфонического произведения, или даже части его, дать естественный и органичный сплав того и другого.

Таким образом, то, что на бытовом уровне издавна признавалось («мы, азиатцы»), а для части общества в конце XIX века было настолько очевидной реальностью, что и доказательств никаких не требовалось, живопись наглядно продемонстрировала на рубеже XIX–XX веков. Об этом свидетельствуют, к примеру, «Девочка на фоне персидского ковра» или «Восточная сказка» М. Врубеля, эскизы В. Серова для занавеса на тему «Шехерезады», «Восточная серия» П. Кузнецова, «Сеча при Керженце» Н. Рериха, даже «Русские женщины XVII столетия в церкви» А. Рябушкина или портреты кисти И. Машкова.

С точки зрения этнопсихологии примечательно следующее: творчество тех же Врубеля, Гончаровой, Кузнецова, Рериха и других позволяет говорить, что улавливалось родственное и в средневековом искусстве Запада (готика, раннее Возрождение); но и декларировалась, и последовательно выявлялась только общность с Востоком.

Нельзя не заметить, что осознанная ориентация на «западное» (античность ли, Возрождение или «галантный» XVIII век — у Сомова, Бенуа, Серова, в музыке — у позднего Глазунова, Стравинского, Прокофьева), — реализованное стремление к подчёркнуто интеллектуальной игре смыслов и символов, иначе — «игра в бисер» на материале европейской культуры. На первом плане *рациональное начало*. Но обращение к Востоку (и тут трудно понять, что причина, а что следствие) всегда связано с бурным *выплеском стихийных эмоций*.

Когда же, как у Врубеля (или, в меньшей степени, у Танеева) присутствует некий раскалённый сплав эмоционально-рационального — просматриваются связи с Византией (или всплывают ассоциации с нею же). И хотя Византия была столь сложным конгломератом, что весьма затруднительно определить, что она — Запад или Восток (всё зависит от географической позиции наблюдателя), всё же, этнически, восточный элемент в ней преобладал.

Вот это отношение к Востоку как к «своему», вплоть до признания общности с ним, также способствовало максимально полной реализации «вселенской отзывчивости». До такой даже степени, что повлекло за собой удивительную метаморфозу в сознании лучших представителей русской, а позже советской интеллигенции (в том числе живописцев и музыкантов), оказавшихся на территории присоединённого

Востока: чувство «вины перед собственным народом» здесь превратилось в чувство вины перед народом покорённым; и задолго до революции «искупалось», в частности, просветительством и любовным собиранием и изучением образцов восточного народного искусства³⁹.

Новейшая история подтвердила правильность наблюдений Н. Я. Данилевского, в доказательство русской терпимости ссылавшегося на «чуждые всякой насильственности отношения как русского народа, так и само-

го правительства к подвластным России народам...»⁴⁰ В этом свете и форсированное возвращение национальных кадров, и деятельность русских композиторов, живописцев, писателей в восточных республиках, способствовавшая формированию национальных художественных школ, видится не столько следствием советской идеологии, сколько следствием русской ментальности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рерих Н. К. Из литературного наследия. — М., 1974. — С. 12.

² Кант И. Сочинения в 6 т. — М., 1966. — Т. 6. — С. 565.

³ Об А.С. Хомякове см.: Бороноев А.О., Павленко В.А. Этническая психология. — СПб., 1994. — С. 29.

⁴ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. — М., 1991. — С. 187.

⁵ Ключевский О. В. Исторические портреты. — М., 1990. — С. 406.

⁶ Соловьёв В. С. Литературная критика. — М., 1990. — С. 310.

⁷ Ключевский О. В. Исторические портреты..., с. 78.

⁸ Шпет Г. Г. Сочинения. — М., 1989..., с. 546–547.

⁹ Ключевский О. В. Исторические портреты... с. 78.

¹⁰ Достоевский Ф. Подросток. Роман. — Петрозаводск, 1983. — С. 436.

¹¹ Там же, с. 437.

¹² См. об этом: Соловьёв В. С. Литературная критика..., с. 293–298.

¹³ Выделяя как «русские» те идеи, что находились во взаимобусловленной связи с национальным характером и реализовывались в процессе контакта русских с другими народами, сам А. Н. Бердяев объяснял их «коммунотарностью» и «мессианизмом», владеющим русским сознанием. — См. об этом: Бердяев Н.А. Русская идея. — Харьков; М., 2002.

¹⁴ Бердяев Н. Русская идея..., с. 197.

¹⁵ Там же, с. 19.

¹⁶ Там же, с. 129.

¹⁷ По той простой причине, что Россия первой, в XVII веке, вступила на путь «ускоренного развития» (термин Г. Гачева) и её опыт чрезвычайно значим для других стран, ставших на тот же путь позже.

¹⁸ Исторически — потому, что Россия почти на всём протяжении XIX века была по отношению к Западу стороной воспринимавшей.

¹⁹ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1877 год. — Берлин, 1922. — С. 33.

²⁰ Ключевский В.О. Исторические портреты..., с. 437.

²¹ Достоевский Ф. Подросток..., с. 437.

²² Письмо к С. И. Тургеневу от 21 августа 1821 г. // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 9 т. Т. 8. — М.: Правда, 1954. — С. 20–21.

²³ См. например: Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. — М., 1980. — С. 389; Леонтьев К. Н. Византизм и славянство: сб.

статей. — М., 2007. — С. 571; Одоевский В. Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1981. — С. 265; Рерих Н. К. Из литературного наследия. — М., 1974. — С. 429.

²⁴ Факт, оспариваемый Л. Н. Гумилёвым.

²⁵ Рерих Н. К. Из литературного наследия..., с. 21–22; Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин. — М.; Л., 1965. — С. 723.

²⁶ Стасов В. В. Происхождение русских былин (1868) // Собр. соч. Т. 3. — СПб., 1894. — С. 948–1259.

²⁷ Глинка М. И. Записки. — М., 1988. — С. 57.

²⁸ В «Записках» Глинка читаем: «...посещали танцевальные вечера, где во время танцев лучшие тамошние национальные певцы заливались в восточном роде, между тем танцовщицы ловко выплясывали, и казалось, что слышишь три разных ритма...» (там же..., с. 128.) Живое «присутствие» Востока в Испании и побудило, вероятно, Глинку включить мавританский напев во вторую испанскую увертюру.

²⁹ Цит. по: Асафьев Б. М. И. Глинка. — Л., 1978. — С. 96.

³⁰ Асафьев Б. М. И. Глинка..., с. 99.

³¹ Глинка М. И. Записки..., с. 57.

³² И не один Римский-Корсаков, а вся русская и советская музыка. А вот образ «врага западного» прочувствован и воплощён с устрашающей убедительностью — Прокофьевым, в «Крестоносцах во Пскове». Есть аналогичные по силе выражения образы «врагов с Востока»?

³³ Шпет Г. Г. Сочинения..., с. 564.

³⁴ См. например: Баснер Е. Мы и Запад. Идея миссионерства в русском авангарде // Вопросы искусствознания. — XI (2/97). — М., 1997. — С. 151–158.

³⁵ Гончарова Н. С. Каталог выставки. — М., 1913.

³⁶ Шпет Г. Г. Сочинения..., с. 559.

³⁷ Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. — М., 1991. — С. 362.

³⁸ См. в частности, эскиз декораций Н. Гончаровой к «Золотому петушку» Римского-Корсакова.

³⁹ Конкретные факты, которые могут проиллюстрировать выдвигаемое здесь положение можно найти, например, в книге Т. С. Вызго: Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. — М., 1970.

⁴⁰ Данилевский Н. Я. Россия и Европа. — С. 189.

Чахвадзе Натэлла Владимировна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки
Магнитогорской государственной консерватории
им. М. И. Глинки