



М. А. БАСОК, А. А. ЕРМАКОВ

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

г. Екатеринбург, Россия

ORCID: 0000-0002-2828-1372, bassokmax@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4536-8696, theoreticural@mail.ru

**Традиции Петербургской композиторской школы
в оперном творчестве для детей
уральского композитора Л. Б. Никольской**

Любовь Борисовна Никольская (1909–1984) – композитор, исследователь и музыкальный педагог, выпускница Ленинградской консерватории по классам Семёна Гинзбурга (музыковедение) и Максимилиана Штейнберга (композиция). Основной период творческой деятельности пришёлся на 1947–1984 годы, когда она работала в Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, пройдя путь от преподавателя до профессора на кафедрах теории музыки и композиции. Любовь Никольская является основателем традиции создания детской оперы на Урале. Её перу принадлежит около десяти сочинений для детских оперных коллективов, в основу либретто которых положены литературные произведения уральских писателей прошлого века (сказ «Серебряное копытце» Павла Бажова, стихотворная сказка «Девушка-семиделушка» Елены Хоринской и др.). Значительное место в них занимает сказочно-фантастическая образная сфера. В воплощении фантастических образов Никольская опирается на традиции Петербургской композиторской школы XIX – начала XX века, представленные именами Николая Римского-Корсакова, Анатолия Лядова, Николая Черепнина и др. Сказанное относится к особенностям драматургии либретто, трактовке сценических образов, специфике использования средств гармонии, полифонии, фактуры, оркестрово-тембрового колорита. Всё это раскрывается в музыкальной лексике её оперных сочинений, рассматриваемых в статье.

Ключевые слова: Любовь Никольская, детская опера, традиции Римского-Корсакова, Уральская композиторская школа, Павел Бажов.

Для цитирования: Басок М. А., Ермаков А. А. Традиции Петербургской композиторской школы в оперном творчестве для детей уральского композитора Л. Б. Никольской // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 71–81. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.071-081.

MAXIM A. BASOK, ALEXANDER A. ERMAKOV

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia

ORCID: 0000-0002-2828-1372, bassokmax@mail.ru

ORCID: 0000-0003-4536-8696, theoreticural@mail.ru

The Traditions of the St. Petersburg Compositional School in the Children's Operas by Composer from the Urals Lubov Nikolskaya

Lyubov Borisovna Nikolskaya (1909–1984) was a composer, music researcher and music teacher, who graduated from the Leningrad Conservatory, where she majored in composition (having studied with Maximilian Steinberg) and musicology (as a student of Semyon Ginzburg). The main period of her creative activity was during the years 1947–1984, when she worked at the Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, having traversed the path from a teacher to a professor at the music theory and composition departments. Lyubov Nikolskaya became the founder of the tradition of composition of children's operas in the Ural Mountains region. She composed about ten children's operas based on literary works by writers from the Ural Mountains region of the previous century (“The Silver Hoof” by Pavel Bazhov, “The Devushka-Semidelushka” by Elena Khorinskaya, etc.). A weighty position in them is held by the domain of fairytale-fantastic imagery. In the realization of her fantastic imagery Nikolskaya relies on the traditions of the St. Petersburg Compositional School of the 19th and early 20th centuries, presented by such significant composers as Nikolai Rimsky-Korsakov, Anatoly Lyadov, Nikolai Tcherepnin and others. The aforementioned refers to the features of the dramaturgy of the libretto, interpretation of stage images, the specificity of the use of the means of harmony, counterpoint, texture, and orchestral-timbre color, which is perceived in the musical vocabulary of her opera compositions examined in this article.

Keywords: Lyubov Nikolskaya, children's operas, the traditions of Nikolai Rimsky-Korsakov, Urals Composer School, Pavel Bazhov.

For citation: Basok Maxim A., Ermakov Alexander A. The Traditions of the St. Petersburg Compositional School in the Children's Operas by Composer from the Urals Lubov Nikolskaya. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 71–81. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.071-081.

Одним из направлений современной музыкальной науки стало накопление знаний о творческой деятельности авторов так называемого «второго ряда», значение которых сегодня может быть переосмыслено под новым углом зрения. Предметом статьи является оперное творчество для детского музыкального театра екатеринбургского (свердловского) композитора Любви Борисовны Никольской (1909–1984)¹, ко-

торую можно считать основателем этой традиции на Урале.

В сфере творчества Л. Б. Никольская уже с первых свердловских опусов стала проявлять себя как продолжатель традиций петербургской композиторской школы. Среди сочинений этого периода – обработка уральских песен для голоса с оркестром русских народных инструментов, одночастная «Фантазия» для фортепианного трио (1950), наве-



янная образным строем сказов недавно ушедшего из жизни писателя П. Бажова (1879–1950).

Отдельного внимания заслуживают работы Л. Никольской 1950–1960-х годов для детского музыкального театра. Послевоенный период был отмечен в стране особым подъёмом в среде творческой интеллигенции, вызвавшим к жизни множество самодеятельных (в том числе музыкальных) коллективов. Так, в Свердловске одновременно с профессиональными Театром оперы и балета и Театром музыкальной комедии в течение значительного периода функционировали народные театры оперы (при ДК Металлургов) и оперетты (при ДК Уралмашзавода). В городе были организованы детские любительские театральные коллективы, в том числе и музыкальные. К этому времени в отечественной музыке насчитывалось немалое количество опусов для детского любительского театра [4]². Однако в таком крупном городе, как Свердловск, существовала и значительная потребность в новом репертуаре, особенно основанном на местной тематике и созданном в расчёте на конкретных исполнителей.

Начало 1950-х годов отмечено творческим сотрудничеством Л. Никольской с детским музыкальным коллективом Дворца пионеров (руководитель М. А. Мебель). Для него она сочиняет оперу «Девушка-семиделушка» (1952) на основе стихотворной сказки уральской поэтессы Е. Хоринской. На Урале ещё не сложились традиции создания и постановок оригинальных сочинений для детского самодеятельного театра, поэтому композитору пришлось начинать фактически с нуля³. Проблемой было отсутствие полноценных либретто (при том, что Л. Никольская сама хорошо владела литературным стилем и могла

быть, как минимум, соавтором либреттиста). Не приходилось рассчитывать на стабильные составы инструментальных ансамблей (тем более, оркестров), сопровождающих действие, что вынуждало писать клавиры, а не партитуры. Ограниченные возможности юных солистов приводили к необходимости уже на этапе замысла упрощать их партии. Определённые трудности были и в координации возможностей «поющей» и «танцующей» частей самодеятельной труппы.

Тем не менее, за десятилетие с 1952 по 1963 год, кроме «Девушки-семиделушки» Л. Никольской было создано ещё четыре опуса для исполнения юными артистами. Литературной основой их становится и отечественный фольклор («Петух и Лиса», 1954), и сочинения современных писателей («Угомон» по С. Маршаку, 1956), и русская литературная сказка («Аленький цветочек», 1958; «Серебряное копытце», 1963⁴).

На двух последних названиях следует остановиться особо. И в первом случае – «ходячем» сюжете, известном по сказочным источникам разных стран, обработанном отечественным писателем С. Аксаковым, и в незадолго до того времени вошедшем в литературный обиход оригинальном материале сказа уральца П. Бажова – обращает на себя внимание наличие достаточно разветвлённой сюжетно-бытовой интриги с участием волшебных сил. Обращаясь к подобному материалу, композитор заведомо должна была поставить себя в зависимость от существующих традиций воплощения сказочно-фантастических образов. Применительно к описываемому периоду это могло означать почти исключительно опору на отечественные образцы жанра рубежа XIX – XX века и, прежде всего, на оперные сочинения своего музыкального предшественника (через одно

поколение) – Н. А. Римского-Корсакова (педагога М. О. Штейнберга).

Сочиняя оперы, предназначенные не только для юных исполнителей, но и преимущественно для детской слушательской аудитории, Никольская ориентируется на их возможности исполнения и восприятия. Общими чертами указанных театральных опусов являются сравнительно скромные временные масштабы, одноплановость сценической интриги при небольшом количестве действующих лиц, приоритетное использование детских (женских) голосов зачастую даже для исполнения партий героев-мужчин (исключением в этом плане является «Аленький цветочек»). Важная роль принадлежит хоровым эпизодам: исходя из отечественной традиции, хор является и участником действия, и комментатором событий. Особую значимость приобретают балетные номера.

Использование развёрнутых танцевальных дивертисментов, воплощающих сказочную стихию и, одновременно, оттеняющих бытовой характер основного сюжета, – черта, чрезвычайно типичная для оперных сочинений Н. Римского-Корсакова. Стоит вспомнить здесь «Садко» с балетными сценами Подводного царства и «Ночь перед Рождеством» (Игры и пляски звёзд). Безусловно, продолжая указанную традицию, Никольская специально отмечает в нотном тексте отдельные этапы хореографической драматургии. Так, в «Серебряном копытце» чётко прописаны не только моменты появления танцующих персонажей (Звёздочек, Луны), но и их действия на сцене. Большинство хореографических номеров связано с чем-то необычным, волшебным. Исходя из развития сюжета, танцевальные эпизоды, как правило, привязаны к «таинственным» местам действия (лес, волшебный сад) и к ночному времени. К числу таких

балетных номеров относятся танцы Звёздочек и Луны в «Серебряном копытце», Танец золотых яблок, Вальс цветов, номера «Феникс» и «Колибри» в «Аленьком цветочке». Соответственно, и музыка в эти моменты отмечена ярким сдвигом в сторону усиления фонических свойств, красочности звучания, которые у композитора связываются с использованием альтерированной аккордики, эллиптических оборотов – в противовес «ясности» и функциональной определённости звуковысотной организации сцен реального мира. Многие из перечисленных номеров (особенно в «Серебряном копытце») объединяются в сквозные танцевальные сюиты, по временным масштабам соотносимые с половиной действия (картины)⁵. Даже в логике их появления можно усмотреть определённую закономерность. Сказочно-фантастические эпизоды, как видно из приведённого списка, чаще всего мотивированно возникают во втором действии (картине). Автор учитывает особенности детского восприятия, требующего постоянного разнообразия впечатлений. После первого этапа действия, как правило, посвящённого изображению реального мира, происходит переход в иную образную сферу. Он поддерживается изменением сценической ситуации, при которой слуховой образ дополняется визуальным. Временной остановке действия, сопровождаемой сменой видов сценических искусств, соответствует и качественный поворот в иную, волшебную интонационную сферу внутри музыкальной организации.

Показательно, что в «Аленьком цветочке» – самом масштабном сочинении и наиболее сложном по сумме музыкально-драматургических компонентов – отдельно прослеживается своеобразная танцевальная драматургия. В первом действии, во время пира по случаю благополучного приезда Купца, после Песни Скоморохов



представлена сюита характерных танцев в русском народном духе, состоящая из трёх номеров (Пляска Девушек, Пляска Парней и Общая пляска). Их развитие направлено в сторону усиления динамики, общего настроения безудержного веселья. Эта своеобразная танцевальная вставка выполняет важную драматургическую функцию. Вслед за ней резким контрастом звучит поворотная Ария Купца, в которой он рассказывает, какой ценой достался ему цветочек аленький.

Линия развития танцевальных сцен продолжается во втором действии, в «мрачном, густом лесу», который впоследствии превращается в «чудесный сад, окружающий дворец». Презентация этого иного, волшебного мира осуществляется посредством сказочного Хора птиц (без слов), Вальса цветов, Танца золотых яблочек и вставных танцевальных эпизодов «Феникс» и «Колибри». Последующий выход слуг также сопровождается их танцем. В музыке господствует иная интонационная сфера. В обрисовке сказочных образов Никольская ориентируется на отечественную традицию, связанную с отражением экзотических образов Востока. В «Аленьком цветочке», в отличие от некоторых произведений отечественной оперной и балетной классики, идея сопоставления характерных русских (славянских) танцев и ориентальных восточных не может быть реализована из-за отсутствия её на сюжетном уровне. Однако со всей очевидностью присутствует преобладание стандартов восточной образной сферы: например, в фактурном решении номера «Феникс», где фигурация сопровождения практически чуть ли не заимствована из известной темы моря симфонической сюиты «Шехеразада». О последней напоминает общий тип мелодики «Феникса», его ориентальный характер (пример № 1).

Пример № 1

Л. Б. Никольская.
Опера «Аленький цветочек».
Феникс

Связи Л. Никольской с творчеством Н. Римского-Корсакова прослеживаются и в общем эпическом типе музыкального мышления. Это проявляется, в том числе, на уровне строения танцевальных сцен из «Аленького цветочка» и «Серебряного копытца». Сцены выглядят как отдельные завершённые картины-эпизоды, ясные по структуре (как правило, сложные трёхчастные формы), в которых важную коммуникативную и архитектурную функцию выполняют различного рода повторы музыкального материала. Следует отметить также некоторые прямые переключки с фрагментами из известных опер Римского-Корсакова, возможно, носящие для Никольской знаковый смысл. Так, Хор гостей из первого действия «Аленького цветочка» – фугетта с последовательным тонико-доминантовым вступлением четырёх голосов – может ориентировать на его «первоисточник» – фугетту «Слаще мёда» из оперы «Царская невеста».

Связь с традициями сказочно-фантастических опер Римского-Корсакова в наибольшей мере ощущается в «Серебряном копытце». Литературный первоисточник оперы – сказ известного

российского писателя Павла Петровича Бажова (1879–1950) основан на традициях уральского горного фольклора⁶. Концепция либретто А. Лумповой вполне соответствует идейным установкам своего времени, что например, заметно по финалу, где в тексте заключительного хора содержится характерный тезис о добычливости богатств для рабочего народа: «И в рабочей руке, словно в Медной горе, камень счастья народа блестит»⁷.

Говоря о музыкальном языке «Серебряного копытца», можно предположить, что в период его создания, когда уральская фольклористика находилась ещё на этапе становления, Никольская сознательно опиралась на «общерусскую» песенно-романсовую интонацию (например, финал 1 картины). Другой особенностью сочинения является широкое использование (зачастую даже в песенных номерах) танцевальной жанровой основы (вальс, полька, марш). В то же время, даже в условиях сравнительно небольших масштабов произведения здесь заметны черты традиционной оперы со сквозным развитием. Это касается и законченных форм (песни, дуэты, хоры, завершающие картины), и применения лейтмотивных характеристик.

Либретто оперы сохранило такие жанровые особенности сказа, как неторопливость, повествовательность, отсутствие ярких драматургических ходов. Преодолевая некоторую статичность сюжета, авторы вводят новых персонажей (подружки Дарёнки, Хозяйка Медной горы), а также сцены, отсутствующие в первоисточнике (хоровод подружек Дарёнки, упомянутый выше балетный дивертисмент).

Драматургия «Серебряного копытца» основана на сопоставлении мира «обычных» персонажей с фантастическим миром практически в соответствии с предложенным в статье Римского-Корсакова

разделением действующих лиц на «мифических, частью полумифических-полуреальных и реальных, родящихся и умирающих» [9]. «Реальные» действующие лица (дед Кокованя, Дарёнка, Хозяйка, подружки Дарёнки) охарактеризованы средствами, типичными для русского музыкального фольклора: диатоника, опора на песенные жанры. Благодаря интонационному единству материала создаются цельные, законченные образы. Так, дед Кокованя представлен как человек неторопливый, размеренный, речь его повествовательна. Не случайно именно ему принадлежит один из лейтмотивов оперы (пример № 2).

Пример № 2

Л. Б. Никольская.
Опера «Серебряное копытце».
Кокованя

Andante

Зо-вут в на-ро-де Ко-ко-ва-ня, о - хот ник я, пес - ки я про-мы-ва-ю.

Образ Дарёнки показан преимущественно в игровом ключе. Тема её песни «Мурёнушка, Мурёнушка...» в том или ином варианте проходит через всю оперу (пример № 3).

Пример № 3

Л. Б. Никольская.
Опера «Серебряное копытце».
Дарёнка

Allegretto

Му - ре - нуш - ка, Му - ре - нуш - ка, под - ру - жень - ка мо - я, по - ёшь ты гром-ко пе-сен-ки, по - ёшь их для ме-ня, по - ёшь их для ме - ня.



Представителями волшебного мира являются Хозяйка Медной горы и, собственно, Серебряное копытце. (В опере это – один и тот же персонаж, поскольку, согласно сценическому ходу, предложенному либреттистом, Хозяйка Медной горы просто *оборачивается* в сказочного козлика Серебряное копытце.) Ему даны, главным образом, инструментальные характеристики. Следуя традиции обрисовки сказочных образов, композитор изначально не наделяет интонационный строй Хозяйки Медной горы богатством и разнообразием. Её мелодическая линия либо насыщена хроматизмами, либо состоит из повторения одного звука в мерном ритме, напоминая «сухой говорок» Лешего в «Снегурочке» Римского-Корсакова. Можно проследить даже некоторое тематическое сходство в указанных характеристиках (примеры № 4, № 5). Эти мифические существа не враждебны людям, а напротив, становятся их союзниками, помогают добиться удачи.

Пример № 4

Л. Б. Никольская.
Опера «Серебряное копытце».
Хозяйка Медной горы

[Andante sostenuto]

В «Серебряном копытце» действует и полуфантастический-полуреальный персонаж – кошка Мурёнка. Ей отведена роль своеобразного медиума, посредника между «этим» и «тем» мирами. С одной стороны, Мурёнка – вер-

Пример № 5

Л. Б. Никольская.
Опера «Серебряное копытце».
Хозяйка Медной горы

Moderato

ная спутница Дарёнки. В начале оперы своей сквозной фразой «Пррравильно, пррравильно говоришь» она старается поддержать и успокоить сироту. Более того, 2-я картина открывается её песней «Я на солнышке сажу», в которой очевидно прослеживаются фольклорные истоки. Однако последующее появление Хозяйки Медной горы и обращение её к Мурёнке как к своей союзнице ясно выявляют посредническую роль кошки (в этот момент и сценически, и в музыкальном отношении последняя никак себя не проявляет).

В литературном первоисточнике – одноимённом сказе П. Бажова – персонаж Хозяйка Медной горы вообще отсутствует. При этом сказу присущ элемент некой недоговорённости, загадки: до конца остаётся не выявленным статус Мурёнки, отсутствует мотивация появления Серебряного копытца (кто он, откуда и зачем пришёл); упомянутая выше недосказанность присуща финалу в целом. Для *литературных* сказов из сборника «Малахитовая шкатулка», основанных на преданиях горного Урала, подобная незавершённость, вплоть до встречающегося иногда элемента мистификации, является вполне закономерной. В опере

же, предназначенной для детского исполнения и восприятия, с обязательным *сценическим подтверждением* сюжетных ходов, всё должно быть объяснено с точки зрения причинно-следственных связей. Вероятно, этим можно объяснить возникшую у авторов оперы идею привлечения из других сказов Бажова образа Хозяйки Медной горы как антипода реальным персонажам с её последующим превращением в Серебряное копытце. Сегодня подобный сюжетный поворот выглядит наивным и весьма условным. Однако, учитывая время создания, а также упомянутые выше особенности первоисточника, возможность подобного финала казалась для авторов вполне логичной.

Наследие Л. Никольской для детского музыкального театра не ограничилось пятью вышеназванными опусами. В поздний период творчества (с 1970 по 1983 годы), не считая произведений, предназначенных по тематике для взрослых⁸, для юных исполнителей ею было создано две оперы и два балета, значительно меньших по масштабам и более простых по музыкально-драма-

тургическим средствам. Возможно, указанные особенности стали следствием того, что произведения раннего периода не обрели полноценной сценической жизни. Более всего повезло «Девушке-семиделушке». Спектакль музыкального коллектива Дворца Пионеров несколько лет не сходил со сцены, после чего в конце 1950-х был тиражирован на грампластинках (редкий случай для провинциального композитора). А в самом конце прошлого века – в 1996 году – на Областном радио прошла специальная передача, посвященная 40-летию постановки, в которой приняла участие автор либретто – уральская поэтесса Елена Хоринская. Другие же оперные сочинения удостоились лишь отдельных любительских спектаклей, хотя имеются сведения о том, что автор вела переписку о постановке их в профессиональных театрах⁹.

Сегодняшний интерес к художественным явлениям прошлого, не оказавшимся ранее «на первом плане», вполне возможно, даст безусловно талантливым оперным сочинениям Л. Никольской новый шанс и импульс к исполнению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л. Б. Никольская родилась в Грузии, в местечке Вани. Её детство и юность прошли в украинском городке Вознесенске на Херсонщине. Отец – профессиональный виолончелист – рано распознал одарённость дочери, которая уже с восьми лет стала участником семейных музыкальных вечеров, а в девять предприняла первые попытки сочинения. Отличные способности – абсолютный слух вкупе с превосходной музыкальной памятью – позволили ей рано овладеть навыками игры на фортепиано. В сложный период 1920-х годов Любовь Бо-

рисовна в качестве пианиста-концертмейстера, автора и аранжировщика музыкально-театральных композиций работает в клубах и домах культуры, участвует в деятельности агитбригад. К получению профессионального музыкального образования приступила поздно – в 26-летнем возрасте, когда, переехав в 1935 году в Ленинград, поступила в Музыкальный техникум при консерватории. Через два года, со значительным ускорением, стала студенткой консерватории, где занималась по двум специальностям – музыковедению (С. Л. Гинзбург) и композиции



(М. О. Штейнберг). Быстро выдвинулась в ряды самых перспективных музыкантов, получала Сталинскую стипендию. Окончила консерваторию как музыковед за четыре года вместо положенных пяти. Композиторское образование завершила только в 1945 году: помешала начавшаяся война.

После получения второго вузовского диплома молодой специалист параллельно педагогической деятельности в консерватории (заведующая теоретико-композиторским отделением Музыкального училища при Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова) приступает к созданию кандидатской диссертации. Может быть, столь активная деятельность позволяет ей немного заглушить незаживающую рану, которую в сердце оставила прошедшая война. На фронте погиб единственный сын, которому не исполнилось и восемнадцати лет.

Вряд ли решение о переводе Никольской на Урал было исключительно командно-административным. Возможно, что ей самой хотелось начать творческую жизнь «с чистого листа» в условиях недавно открытого (1934) музыкального вуза [2].

² Можно отметить два этапа: дореволюционный, когда оперы для любительских детских коллективов писали, как правило, композиторы «второго ряда» [4] (исключения – поздняя опера Ц. Кюи «Красная Шапочка» (1917), ставшая подарком престолонаследнику Алексею, и несколько ранних сочинений Б. Асафьева) и довоенный – с середины тридцатых годов. В этот период детские театральные сочинения создавались в расчёте на организуемую школьную самодеятельность («знаковой» стала опера «Волк и семеро козлят» М. Коваля (1939), либо для исполнения по радио взрослыми артистами, но специально для маленького слушателя («Гуси-лебеди», «Сказка о мёртвой царевне» ленинградского автора Ю. Вейсберг) [6].

³ Самым ранним «уральским» оперным опусом, по данным дореволюционной екатеринбургской прессы, можно считать оперу-феерию С. И. Герца «Царица Эльфов»,

поставленную в 1906 году, о нотной записи которой сведения отсутствуют. К сожалению, это же можно сказать о нотном материале шести (из семи) ранних детских опер 30–40-х годов Б. Д. Гибалина (1911–1982), тогда же исполненных по радио [5, с. 84].

⁴ В справочных изданиях по дате создания этой оперы имеются разночтения – указываются годы 1959 (дважды) и 1969. Готовя к изданию клавира [3], авторы настоящей статьи ссылались на титульный лист машинописного экземпляра либретто и черновик нотной рукописи клавира, где рукой композитора указан год – 1963.

⁵ Масштабы детской оперы, как правило, по времени подразумевают весьма сокращённый вариант «взрослого» стандартного спектакля, приблизительно до 40–60 минут, поэтому здесь логично оперировать понятием картина как самостоятельной сюжетно-смысловой единицей, в отличие от традиционного спектакля. Именно такой принцип предлагается нами в сценической редакции «Серебряного копытца» [3].

⁶ В деревне, в бедной крестьянской семье живёт приёмным сирота Дарёнка с кошкой Мурёнкой. Приходит дед Кокованя – охотник и золотоискатель, который предлагает Дарёнке перейти жить в его лесную избушку, обещая показать ей волшебного козлика – Серебряное копытце. Там, где козёл ударит своими копытцами, остаются драгоценные камни. Зимой, когда Дарёнка с Мурёнкой остаются ночью одни в избушке, появляется Серебряное копытце, за которым они наблюдают в окошко. На месте танца козлика они, вместе с пришедшим с охоты Кокованей, находят груды драгоценных камней.

⁷ Финал сказа П. П. Бажова не отмечен всеобщим ликованием. Наоборот, здесь «к утру-то большой снег выпал. Все камни и засыпало. Перегребали потом снег-то, да ничего не нашли...» [1, с. 249].

⁸ Одноактная опера о событиях Великой Отечественной войны «Жар-птица» (1965, либретто И. Шепелева) и две музыкальные комедии – «Это было у моря» (1965, пост.

Народного театра музыкальной комедии – 1966) и неоконченная «Королева д'Ампеццо» (либретто А. Таршиса по повести Л. Кассиля).

⁹ Письма Л. Никольской основательнице Детского музыкального театра Н. И. Сац хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства (фонд № 1859).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. СПб.: Речь, 2016. 592 с.
2. Басок М. А. Любовь Борисовна Никольская // Композиторы Екатеринбурга / УрГПУ. Екатеринбург, 1998. С. 132–139.
3. Басок М. А., Ермаков А. А. Традиции отечественной детской оперы и творчество уральского композитора Л. Б. Никольской // Никольская Л. Серебряное копытце: клави́р / УГК имени М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2008. С. 57–63.
4. Бахтин Н. Н. Обзор детских опер. Петроград: Тип. Императорского уч. глухонемых, 1915. 48 с.
5. Бородин Б. Б. Уральская композиторская организация. История и современность (монографический справочник). Екатеринбург: Уральское литературное агентство, 2012. 399 с.
6. Ковнацкая Л. Г., Мазур М. М. ЛАСМовский портрет Юлии Вейсберг // Музыкальная академия. 2018. № 4. С. 85–94.
7. Луконина О. И. Максимилиан Штейнберг: художник и время: монография. Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2012. 512 с.
8. Преображенский А. В Уральской консерватории // Советская музыка. 1950. № 9. С. 72.
9. Римский-Корсаков Н. А. «Снегурочка» – весенняя сказка. Тематический разбор. М.: Музыка, 1978. 32 с.
10. Sviben T. Children's Opera – Motivation for the Reception of Art in Teaching Music in Primary Education // Croatian journal of education-hrvatski casopis za odgoj i obrazovanje. 2018. Vol. 20. No. 2, pp. 11–48. DOI: 10.15516/cje.v20i0.3380.

Об авторах:

Басок Максим Андреевич, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-2828-1372**, bassokmax@mail.ru

Ермаков Александр Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-4536-8696**, theoreticural@mail.ru

 REFERENCES 

1. Bazhov P. P. *Malakhitovaya shkatulka* [The Malachite Casket]. St. Petersburg: Rech, 2016. 592 p.
2. Basok M.A. Lyubov' Borisovna Nikol'skaya [Lyubov Borisovna Nikolskaya]. *Kompozitory Ekaterinburga* [The Composers of Yekaterinburg]. Urals State Pedagogical University. Yekaterinburg, 1998, pp. 132–139.
3. Basok M. A., Ermakov A. A. Traditsii otechestvennoy detskoy opery i tvorchestvo ural'skogo kompozitora L. B. Nikol'skoy [Traditions of the Russian Children's Opera and the Works of the Ural Composer L. V. Nikolskaya]. *Nicol'skaya L. Serebryanoe kopyttse: klavir* [The Silver Hoof. Piano-Vocal Score]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Yekaterinburg, 2008, pp. 57–63.
4. Bakhtin N. N. *Obzor detskikh oper* [An Overview of Children's Operas]. Petrograd: Printing House of the Imperial School of the Deaf, 1915. 48 p.
5. Borodin B. B. *Ural'skaya kompozitorskaya organizatsiya. Istoriya i sovremennost' (monograficheskiy spravochnik)* [The Urals Composers' Organization: History and Modernity: Monographic Guide]. Yekaterinburg: Urals Literary Agency, 2012. 399 p.
6. Kovnatskaya L. G., Mazur M. M. LASMovskiy portret Yulii Veysberg [A Portrait of Julia Weisberg in the Leningrad Association of Contemporary Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2018. No. 4, pp. 85–94.
7. Lukonina O. I. *Maksimilian Shteynberg: khudozhnik i vremya: monografiya*. [Maximilian Steinberg: The Artist and His Time: Monograph]. Volgograd: Volgograd Scientific Publishing House, 2012. 512 p.
8. Preobrazhenskiy A. V Ural'skoy konservatorii [In the Urals State Conservatory]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1950. No. 9, p. 72.
9. Rimskiy-Korsakov N. A. «Snegurochka» – vesenniyaya skazka. *Tematicheskiy razbor* [“Snow Maiden” – Spring Fairy Tale. Thematic Analysis]. Moscow: Muzyka, 1978. 32 p.
10. Sviben T. Children's Opera – Motivation for the Reception of Art in Teaching Music in Primary Education. *Croatian journal of education-hrvatski casopis za odgoj i obrazovanje*. 2018. Vol. 20. No. 2, pp. 11–48. DOI: 10.15516/cje.v20i0.3380.

About the authors:

Maxim A. Basok, Ph.D. (Arts), Professor at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-2828-1372, bassokmax@mail.ru

Alexander A. Ermakov, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0003-4536-8696, theoreticural@mail.ru

