

Л. В. РОМАНОВА

Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

УДК 786.2:008.13

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.155-163

**ТРАДИЦИИ БИДЕРМАЙЕРА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
ДЕТСКОМ ФОРТЕПИАННОМ АЛЬБОМЕ**

Детский фортепианный альбом (далее – ДФА) в XX веке стал атрибутивным жанром педагогического репертуара, данным как первообразец Р. Шуманом и затем П. И. Чайковским, заложившим его отечественную традицию. Фигурируя под разными наименованиями, ДФА обладает основными жанрообразующими признаками: семантическим кодом, связанным со сферой детства; адресатом исполнения (юный пианист) и восприятия (детская аудитория); предназначением (учебное и домашнее музицирование), обуславливающим сочетание инструктивности с художественным качеством.

Представляя сложный жанр, состоящий из разнообразных простых, ДФА не обладает строго закреплёнными компонентами жанровой формы. Однако обычно он опирается на бытовые жанры, имеет такие общие черты, как тональная и фактурная облегчённость текста, а также комплект целесообразных пианистических приёмов. Пьесы ДФА в подавляющем большинстве программны: «с заманчивыми для детей названиями» (П. И. Чайковский)¹.

Движение всякого жанра в истории сопряжено как с обновлением, так и сохранением жанрообразующих признаков, среди которых мы в данном случае сосредоточиваемся на *семантическом коде*: именно он является маркером социокультурных изменений, привносимых историческим процессом. Поскольку формирование ДФА состоялось в эпоху бидермайера, естественно поставить задачу – выявить код этой культуры в ДФА и проследить его судьбу в истории отечественной ветви жанра. Отсюда вытекают содержательно-семантический метод рассмотрения и культурологическая направленность дискурса.

Бидермайер и рождение ДФА

Будучи терминологически рождённым на литературной (поэтической) почве, бидермайер поначалу исследовался как явление изобразительного и прикладного искусства, позже – как стиль периода Реставрации и предмартовского периода (1815–1848) и, наконец, был выведен на уровень эпохи («Biedermeierzeit» Ф. Зенгле). А. В. Михайлов характеризует «бидермейеровский комплекс», обнаруживаемый во всех видах искусства, «как со-отражённость и взаимосвязанность жизни, политики, культуры в эпоху Реставрации» [7, с. 65]; он же определяет бидермайер как культуру, что мы всецело разделяем и считаем бидермайер *субтипом новоевропейской культуры от эпохи Реставрации до 1880-х годов*, оригинально соединяющим черты традиционного и персоналистического типов, а также элементы сентименталистского, романтического и реалистического мироотношения². В отечественном музыкознании он пока не получил достаточного освещения, что видно из трёхтомника «Музыка Австрии и Германии XIX века», где его, казалось бы, невозможно обойти³.

Именно в бидермайере усмотрел причины формирования ДФА С. В. Грохотов, трактуя его тоже культурологически, ибо с исторической дистанции «становится ясно: бидермайер – это не только мебель и картины, это целая культурная эпоха со своей спецификой, наложившая отпечаток едва ли не на всех художников, музыкантов, писателей, работавших в те времена» [2, с. 19]. Исследователь справедливо напоминает о педагогических достижениях данной эпохи – в частности, о популярности идей Ж. Ж. Руссо и о деятель-

ности Ф. В. А. Фрёбеля. Последний, будучи последователем И. Г. Песталоцци, совершил истинный педагогический прорыв, создав концепцию дошкольного воспитания и понятие «детский сад» («Kindergarten», 1840) вместе с системой подготовки воспитательниц-«садовниц». Симптоматично, что это событие резонировало в музыке созданием К. Рейнеке цикла «Музыкальный детский сад» [16, с. 11]. Но утверждение Грохотова о том, что только «в эпоху бидермейера детство начинают понимать как особый и важный период в формировании человека, имеющий самостоятельную ценность» [2, с. 20] звучит несколько односторонне, без учёта мощного влияния романтизма.

Не рассматривая специально сложные связи бидермайера с романтизмом, напомним их роль в рождении ДФА: последний смог появиться в первой половине XIX века в процессе формирования самой культуры детства, выпестованной обеими родственными и параллельно развивавшимися культурами, ибо в них ребёнок и детство получили особый ценностный статус. Романтизм дал философско-эстетические обоснования детства и ребёнка как аксиологических идеалов своей мирообразной онтологии; бидермайер со своей стороны аксиологизировал эти феномены и перевёл «метафизические отвлечённости» романтизма в практическую плоскость повседневной жизни культом семьи и созданием детской воспитательно-игровой «инфраструктуры»: детской литературы и музыки, детских журналов, календарей и фабрик игрушек, а главное – формированием специальной детской комнаты. Обе культуры высокохудожественно закрепили образы детства и ребёнка в искусстве, что в музыке отозвалось рождением жанра детского фортепианного альбома у Р. Шумана.

Детский код бидермайера и «Альбом для юношества»

Для выявления «бидермайеровского вклада» у Шумана необходимо выделить характерный образно-семантический код, служащий

маркером традиций или следов бидермайера в ДФА на всём протяжении существования последнего. Выделению такого кода способствует вся совокупность художественных артефактов эпохи, но более живопись и искусство интерьера, наглядно репрезентирующие ценности бидермайера. Они обобщены в специальной литературе; акцентируя свой – детский – аспект этой культуры, мы, не вдаваясь в искусствоведческий анализ, формулируем *состав детского кода бидермайера*: главный субъект – ребёнок (дети); локусы – дом, выходы на природу; среда – семья, воспитатели; деятельность – игра, наблюдение, ритуал (религиозный, досуговый и пр.); предметность – игрушки, картинки, книжки; сфера познавательных интересов – сказки, занимательные истории, открытие мира фауны и флоры, явлений взрослого мира; эмоциональный спектр – позитивный, с преобладанием радости, безмятежности, сочувственности. Общий модус – приватность, интимность. Практически это и есть парадигма детства, которая кажется существовавшей всегда.

Применяя данный код к «Альбому для юношества», обнаруживаем следующее: ребёнок не является центральным субъектом, хотя его косвенные психологические портреты можно усмотреть в «Первой утрате» и трёх лирических непрограммных пьесах второй части, напоминающих мечтательные и задумчивые портреты Ф. фон Амерлинга; «Бедный сиротка» – эпизодический персонаж внешнего мира, нередко встречающийся в искусстве бидермайера и подчёркивающий ценность семьи; однако персоны семейного круга совершенно отсутствуют, а вместе с ними отсутствует и локус дома; нет указаний на игры и игрушки, можно лишь подразумевать игру в «Смелого наездника»; книжки и сказки представлены лишь «Миньонкой» и «Шехеразадой». Большая часть «Альбома» посвящена разнообразным музыкальным явлениям и фольклору, характеризующим художественный и социальный мир; музыкацентризм и Volksgeist – романтические аксиологемы, прививаемые здесь юному пианисту.



Приходится констатировать, что шумановский «Альбом», созданный в пору расцвета бидермайера, включает лишь отдельные элементы детского кода этой культуры, хотя опосредованно хранит память детских календарей через порядок народных песен (от весны до Нового года). Сверхзадача «Альбома» – распахнутое «окно в мир», разнообразная познавательность и широта впечатлений, сообщаемых ребёнку музыкальным языком и противоположных приватности, замкнутости бидермайеровского дома. Подобная панорамность в большей степени обусловлена самим жанром *альбома* и влиянием *альбомной культуры*, о котором справедливо пишет С. В. Грохотов и которая равно характерна для романтизма и бидермайера.

Бидермайер и исток отечественных ДФА

Переходя на отечественную почву, невозможно обойти классического первенца русского ДФА – «Детский альбом» П. И. Чайковского. Написанный тридцать лет спустя после шумановского эталона, он по-своему аккумулировал культурные тенденции эпохи. Культурный контекст 1870-х в России отличался бурным развитием педагогики всех возрастных, гендерных и образовательных уровней, в том числе дошкольной. В 1860–1870-е годы в Санкт-Петербурге возникли детские сады, Фрёбелевское общество с курсами воспитательниц-«садовниц» и нянь, при Императорском Санкт-Петербургском воспитательном доме открылось училище «русских нянь», и благодаря работе целой когорты педагогов-учёных⁴ на рубеже XIX–XX вв. дошкольная педагогика развилась в относительно самостоятельную научную отрасль. Эти примечательные процессы составляли непосредственный контекст возникновения сначала «Детской» М. П. Мусоргского⁵, а затем «Детского альбома» П. И. Чайковского.

Обратим внимание на название цикла Мусоргского: предложенное В. В. Стасовым, оно говорит о *сформированности детской комнаты как специализированного локуса*

жизни ребёнка. Об этом свидетельствует и Б. В. Асафьев: «Вы *видите* всю обстановку, все место действия, видите няню и типичный уют детской комнаты интеллигентной русской семьи...» [1, с. 101]. Родившийся в следующем десятилетии, Асафьев вспоминает «всю обстановку» и «всё место действия», поскольку *культура детской* уже смоделирована и закреплена как «типичный уют детской комнаты». По-видимому, в семействах Чайковских, Давыдовых, Мусоргских, Стасовых, Кюи и т. д. существовали достаточно однотипные детские, и бидермайеровская идея создания приватной территории ребёнка в рамках семейной жизни утвердилась вполне. Отсюда и специфика «Детского альбома» Чайковского.

Ребёнок выступает здесь как субъект с первого номера («Утренняя молитва»), далее субъектность представлена разнополюми детьми, о чём говорят гендерные игры и игрушки (лошадки и солдатики – с одной стороны, куклы – с другой), находится в семейном кругу (мама, няня), в доме-усадебке, откуда легко выйти на природу («Песня жаворонка») и в деревню, «в народ» (русский триптих); его деятельность сочетает наблюдение («Зимнее утро»), традиционные игры, развлечения (триптих танцев), возможно, обучение (тетрада иностранных песенок), православный ритуал (молитвы); его познавательно-фантазийный интерес насыщают сказки, у него есть личное время и пространство для мечтаний, грёз. Вместе с тем он сталкивается с трагической темой смерти, которую композитор обобщает через жанр похоронного марша – мотив, нетипичный для бидермайеровского детства, но константный для Чайковского. В «Детском альбоме» давно отмечены признаки целостного «дня ребёнка» (хотя этому противоречат зимнее начало и весенний конец), придающего циклу внутреннюю завершённость.

Таким образом, Чайковский в своём «Альбоме» создал в целом бидермайеровскую модель жизни ребёнка, обогатившую, по шумановской традиции, *Volksgeist* разных стран (знак европейского воспитания русских де-

тей и любимого автором национального элемента) и столкновением с фатальными жизненными явлениями (психологическими спутниками самого автора); можно назвать её синтетической. Сам ребёнок выступает в своей идеальной ипостаси⁶.

Бидермайер в ДФА русских дореволюционных композиторов

Современные исследователи темы детства и музыки для детей в русском музыкальном искусстве единодушно отмечают их интенсивное развитие на рубеже XIX–XX вв., то есть в так называемые третий – четвёртый периоды русской классической музыки. Е. А. Сорокина, В. В. Лебедева, И. А. Немировская, Е. А. Шефова, М. Е. Лапина и др. выявили ряд малоизвестных композиторов с забытыми, затерянными, а иногда и неопубликованными произведениями, поддерживавших в своём творчестве как тему детства в целом, так и собственно жанр ДФА. Помимо выдвигания имён и опусов явственно тенденция изучения тех сфер творчества известных и крупных композиторов, которые оставались в тени их генеральных жанровых линий и которые тоже воспринимаются как открытия, тем более что многие нотные тексты практически недоступны широкому музыкальному сообществу. К такой сфере относятся фортепианные миниатюры (зачастую объединённые в фортепианные циклы) для непрофессионалов, в том числе для начинающих (детей). В контексте нашей задачи остановимся на некоторых ДФА Ц. А. Кюи, В. И. Ребикова и А. Т. Гречанинова.

Детская тема в музыке Ц. А. Кюи началась в конце 1870-х годов в связи с детством его сына и дочери, с началом XX века вступив в кульминационную зону по количеству и качеству произведений – театральных, вокальных, инструментальных, – в силу чего маститый кучкист стал первым классиком русской детской оперы. Автор объяснял этот творческий феномен семейным обстоятельством – рождением внука Юрика⁷ (1905). В 1906 году были опубликованы «Десять пятиклавишных

пьес» ор. 74 для фортепиано в четыре руки⁸. Хотя альбому дан инструктивный заголовок, его пьесы традиционно программны, и при отсутствии единого сюжета заключительный «Торжественный марш» претендует на роль финала. В образно-семантической парадигматике альбома явственно просматриваются следы детского кода бидермайера: семья (№ 4 – «Мама обидела»), игры (№ 2 – «На лошадке», № 8 – «Кукольный бал»), развлечения – танцы (№ 5 – «Расплясались», № 7 – «В присядку»), слитые воедино природа и переживания (№ 1 – «Похороны птички», № 3 – «Пасмурно»), народный персонаж (№ 6 – «Пастушок»). Девятая пьеска – «На востоке» – может быть трактована как рассказ или картинка, расширяющая познавательные горизонты детей.

Полагаем, что для Кюи, с его западными корнями и связями, с имманентно-личностной приверженностью традиционализму, бидермайеровская модель совершенно органична.

В конце XIX века был создан ДФА композитором другого поколения и направленности творчества, «горицветом русского модернизма» (Б. В. Асафьев) В. И. Ребиковым, в чьём наследии самой ценной признана детская сфера. Его «Силуэты» ор. 31 – «девять картинок из жизни детей» – по своему содержанию не отличаются оригинальностью, кроме замысловатого названия. Альбом бессюжетен, но бидермайеровский детский код налицо: дети как субъекты, семья (№ 3 – «Мама у колыбели»), традиционные игры (№ 4 – «Игра в солдатики»), № 7 – «Девочка баюкает свою куклу»), развлечения (№ 1 – «Дети катаются на коньках»), сказочные персонажи (№ 6 – «Фея», № 9 – «Колдунья в лесу»), народные персонажи, здесь связанные с музыкой (№ 2 – «Бродячие музыканты», № 8 – «Пастух на дудочке играет»), природа (№ 5 – «Вечер на лугу»). Константность образов показательна для образования устойчивости и даже известной трафаретности конкретизации кода в ДФА к началу нового столетия.

Отнесённая исследователями к «золотому фонду», детская музыка А. Т. Гречанинова



даёт интереснейший образец воплощения бидермайеровского детского кода, которым мы считаем не «Детский альбом» для начинающих, собранный из произведений разных лет накануне эмиграции, а написанный три года спустя (1927) цикл «День ребёнка»⁹.

Цикл имеет сюжет (традиция Чайковского) и впечатляет развёрнутой репрезентацией семейственности, являющейся основой событийного ряда: ребёнок, «Папа и мама» (№ 5), бабушка (№ 6 – «В гостях у бабушки», № 7 – «Бабушкин вальс»), няня (№ 9 – «Нянюшкина сказка»)¹⁰, причём действие начинается семейным tutti (№ 2 – «Все за работой»). Локус родительского дома сменяется локусом дома прародительского (гостевание) и возвращением в родные пенаты; картины природы и посторонние персонажи исключены – редкий случай, герметизирующий семейный круг; присутствуют игрушки и переживания в связи с ними (№ 3 – «Моя лошадка», № 4 – «Сломанная игрушка»). Кажется, впервые со времен Чайковского принципиальную роль играет религиозный компонент, ритуальный модус которого совмещает функции авторского пролога и эпилога (хоралы в № 1 – «Прелюдия» = «Молитва»¹¹ и в № 10 – «Дитя засыпает»); они воспринимаются и как символ Божественного присутствия – благословения добродетельной семейной жизни. По степени бидермайеровской камерности (домашности) и приватности «День ребёнка» едва ли не уникален среди отечественных ДФА.

Бидермайер в ДФА советского периода

Оставшийся на родине погодок Гречанинова С. М. Майкапар формально оказался советским композитором и педагогом, чьи «Бирюльки» стали хрестоматийным опусом для ДМШ на всей территории СССР. Однако созданные почти одновременно с гречаниновским циклом «Бирюльки» (1925–1926)¹² демонстрируют иную традицию: при наличии сказочно-нарративных образов, привычных внешних персонажей («Сиротка», «Пастушок»), моряки, всадник), природной среды

цикл скуп на домашние игры и развлечения, почти «бессемен» и «бездомен». Только «Колыбельная» подразумевает наличие матери, замещая всю «семейную ячейку», и в целом содержательная парадигма «Бирюлек» относится к шумановско-романтической, а не к чайковско-бидермайеровской традиции.

Детские фортепианные пьесы в те же годы начал сочинять будущий флагман советской музыки для детей Д. Б. Кабалевский, дебютировавший сборником «Из пионерской жизни» (1932). Как констатирует Л. В. Данилевич, эти пьесы «крепко спаяны с советской действительностью, окружающей наших детей, и в этом смысле принципиально отличаются от детской музыкальной литературы до-революционного времени» [3, с. 165]; искать в них бидермайеровский код не приходится. В следующем сборнике – Тридцать детских пьес ор. 27 (1937–1938), многократно переиздававшемся, – доминируют музыкально-профессиональные и бытовые (будущие «три кита») жанры, пять нарративов (две сказки, новелла, история, рассказ), две-три игровые пьесы, две – из природной среды. Отсутствие явной «семейственности» и «домашности» мало компенсируется «Колыбельной» и сказками как аллюзиями к родным. Внешне тяготея к шумановской парадигме, содержание сборника отличается нейтральностью и даже авторской обезличенностью.

Не останавливаясь на всех этапах развития советского ДФА, обратимся к позднему периоду эпохи, когда в издательстве «Советский композитор» вышли 14 специализированных выпусков¹³, содержащих семьдесят девять ДФА шестидесяти семи композиторов общим объёмом около 670 пьес, что делает данную серию весьма репрезентативной. Её особенностью является широкое участие авторов (всего 33) из союзных республик и национальных автономий РСФСР, реализующее официальную идеологию многонациональности советской культуры.

Анализ показал, что семья – основа бидермайеровского кода – представлена в этом огромном объёме только четырьмя пьесами:

о дедушке (2 пьесы), дедушке и внучке, о бабушке; родители совершенно отсутствуют, если не считать использования колыбельных (их всего 10¹⁴) как аллюзий к персоне матери и, в аналогичном значении, двух пьес – пожеланий доброго утра и спокойной ночи. Ребёнок как субъект проявляется в портретах: характерологических (забияка, озорник, болтушка, упрямец, сплетницы, плакса, «Юный герой»), именных («Лена», «Мариам», «Марина и петух»), психологических (около 30 пьес – раздумий, воспоминаний, жалоб и настроений, причём в основном грустных). Мы видим его в играх (около 25 пьес об игре как таковой, о скакалках, считалках, догонялках, дразнилках, большой перемене), в конфликтах (драка), в разных повседневных занятиях (более 20 пьес про зарядку, прогулки, беготню, встречу, катание, посещение школы, пробуждение и сон).

В непосредственное пространство жизни ребёнка входят игрушки, которых, правда, совсем немного – около 15, но их набор интересен: это традиционные бидермайеровские солдатики и куклы, позже утвердившиеся в детской кубики, мишка, кораблики, технически продвинутые для XX века заводные мишка, танцовщица, грузовичок и, наконец, ёлочные игрушки. Они же обозначают локус дома, к которому присоединяются некоторые вещи: часы (три пьесы), цветные карандаши, старый учебник и даже старый валенок.

Не обойдена и сказочная сфера, немногочисленная, но разнообразная: кроме абстрактных сказок, налицо герои русских народных, «Тысячи и одной ночи», авторских: П. П. Бажова, Г. Х. Андерсена, А. Н. Толстого, К. И. Чуковского – вплоть до мультяшного Чебурашки¹⁵; ценным обогащением детского тезауруса является альбом Г. Х. Георгиева «Легенды Древней Греции»¹⁶.

На ребёнке в общем центрируется около 125 пьес, что не так мало. Однако сам тип героя ДФА далёк от бидермайеровского: он активен, самостоятелен, нередко *неидеален в поведении*, его переживания не сентиментальны. Он не замкнут в домашнем мире, ибо сфера природы тоже занимает не менее 125

пьес, включая животных в зоопарке и цирке, группу городских, деревенских и космических пейзажей; топику расширяют пьесы исторической, советской, спортивной образности, совершенно выходящие за рамки бидермайеровского кода.

Крупнейшей сферой оказывается музыкальная, в которой выделяется фольклорное направление, знакомящее с творчеством народов СССР (около 160 пьес); около 200 пьес связаны с музыкальными жанрами (профессиональными, народными, бытовыми), инструментами, голосами, звуками и пр. И эти доминанты в конечном счёте – если не принимать во внимание советский госзаказ¹⁷ – заложены Шуманом, то есть романтической ценностной парадигмой. В столь развитом виде они ещё более размывают «бидермайеровский след» в данном сверх-ДФА¹⁸.

Мы ограничиваем в силу регламента и временные рамки (концом советской эпохи), и количество анализируемого материала, сознавая известную относительность выводов, но будучи уверены в основных тенденциях. Детский код бидермайера в отечественных ДФА, сформировавшийся у Чайковского, достаточно стабильно сохранялся в творчестве русских композиторов дореволюционной формации. Советский период, с перенесением в новой политической системе ценностной доминанты на социальную сферу, трансформирует тип культуры и элиминирует семейное ядро бидермайеровского кода: ребёнок, не переставая быть субъектом в семантическом поле, перестаёт демонстрировать естественные родственные связи. Его деятельность более автономна и более разнообразна, характер и поведение отражаются более реалистично, отсутствие семейного круга компенсируется широким введением в мир природы, музыки, фольклора. Фольклор разных народов в рассмотренной сверх-серии ДФА призван стать «новой социальной семьёй» (вспомним идеологему «семьи народов СССР»), а природа и музыка – восстановить психологическое равновесие (вспомним

преобладание модуса печали в психологических портретах ребёнка). Одновременно музыкальная сфера сохраняет и традиционное инструктивно-просветительское значение, чрезвычайно расширенное в силу развития педагогических потребностей. Очевидно, за указанным размыванием детского кода би-

дермайера, помимо естественной эволюции, скрываются социально-психологические и культурные проблемы. Ввиду этого в семантическом коде отечественных ДФА второй половины XX века появляются определённые контр-тенденции, которые нуждаются в отдельном освещении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жанровая характеристика ДФА дана нами в статье: [11].

² Характеристика бидермайера как культуры дана нами в статье: [10].

³ Три книги, вышедшие в 1975, 1990 и 2003 годах, последовательно демонстрировали отторжение бидермайера. Подробнее об этом см.: [11]. Ситуация начала меняться в последнее время благодаря исследованиям Г. Ю. Демченко и О. О. Москвиной, анализирующим влияния бидермайера на творчество Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Р. Штрауса, и Е. А. Шефовой по русскому ДФА [4; 8; 15]. При этом Г. Ю. Демченко считает бидермайер «адаптированным романтизмом», а О. О. Москвина – «малым стилем».

⁴ П. П. Блонский, К. Н. Вентцель, П. Ф. Каптерев, П. Ф. Лесгафт, М. М. Манасеина, И. А. Сикорский и др. См.: Чмелёва Е. В. Становление и развитие дошкольной педагогики в России конца XIX – начала XX вв.: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. Смоленск, 2010. 38 с.

⁵ Наша статья о педагогических аспектах «Детской» М. П. Мусоргского для юбилейного сборника Уральской консерватории находится в печати.

⁶ Об идеальном аспекте темы детства пишет Е. А. Сорокина [13], мы имеем в виду идеализирующую модель главного субъекта ДФА.

⁷ Семейный контекст прояснён в статье Е. М. Лапиной: [5].

⁸ Фактурно-пианистические особенности альбома см. там же.

⁹ О художественной картине мира и музыкальной драматургии данного цикла см.: [11].

¹⁰ О том, что Гречанинов «возвысил образ семьи», причём «фигуры матери и няни стали магистральны-

ми в образной системе альбомов» пишет Е. А. Шефова [14].

¹¹ В оригинале первый номер имел название «Молитва», заменённое в советском издании на «Прелюдию». См.: [9, с. 412].

¹² В ряде источников годом создания «Бирюлек» ошибочно указан 1900 год. А. Е. Майкапар в предисловии к изданию «Бирюлек» в серии «Антология сочинений» (издательство МПИ, Челябинск) восстановил хронологию создания цикла.

¹³ Издано под грифом «Библиотека юного пианиста» в 1979–1991 гг.

¹⁴ Плюс четыре колыбельные – куклы, дождя, снежинок и Белоснежки.

¹⁵ Восхищает чудесный андерсеновско-равелевский сказочный модус «Детской тетради» Г. Седельникова.

¹⁶ См.: Детские альбомы советских композиторов для фортепиано. Вып. 8 / составление и педагогическая редакция Г. Никитиной. М.: Сов. композитор, 1985. (Библиотека юного пианиста. Младшие, средние и старшие классы детской музыкальной школы). С. 53–73.

¹⁷ О политической специфике национального в данной серии ДФА см.: [12].

¹⁸ Мы не считаем вполне справедливым вывод В. В. Лебедевой: «Образная и жанровая сферы детского программного фортепианного цикла предстают областью воплощения традиционного, канонического в данной форме, в то время как введение нового происходит, в основном, на уровне интонационном и влияет на характер изложения и тематизма, подчас – тональную палитру сочинения» [6, с. 188].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М., 1955. Т. 4. С. 97–109.

2. Грохотов С. В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М.: Классика-XXI, 2006. 240 с.

3. Данилевич Л. В. Творчество Д. Б. Кабалев-

ского. М.: Сов. композитор, 1963. 199 с.

4. Демченко Г. Ю. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 22 с.

5. Лапина М. Е. Отражение темы детства в фортепианных произведениях Цезаря Кюи // Молодой учёный. 2015. № 16. С. 465–469.

6. Лебедева В. В. Детский программный фортепианный цикл в русской музыке // Музыкальная академия. 2008. № 1. С. 181–190.

7. Михайлов А. В. Стиль и интонация в немецкой романтической лирике // Михайлов А. В. Обратный перевод / сост., подгот. текста и коммент. Д. Р. Петрова и С. Ю. Хурумова. М., 2000. С. 58–90.

8. Москвина О. О. Принципы нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 24 с.

9. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. М.: Композитор, 2004. 600 с.

10. Романова Л. В. Венский бидермайер и альбом из Гавриловки // Дискуссия. 2011. № 7 (15). С. 49–54.

11. Романова Л. В. Динамика художественной картины мира в жанре детского альбома // Музыка в системе культуры: сб. науч. ст. / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2005. Вып. 1. С. 220–244.

12. Романова Л. В. Национальная сфера в детской музыке конца советской эпохи // Политическая лингвистика. 2011. № 2 (36). С. 222–228.

13. Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 26 с.

14. Шефова Е. А. Фортепианный детский альбом как отражение мировосприятия детей рубежа веков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 2 ч. Тамбов, 2013. № 9 (35). Ч. 1. С. 196–198.

15. Шефова Е. А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2015. 26 с.

16. Булкін А.І. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 20 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian Music about Children and for Children]. *Izbrannye trudy: v 5 t.* [Selected Works in 5 Volumes]. Volume 4. Moscow, 1955, pp. 97–109.

2. Grokhotoy S. V. *Shuman i okrestnosti. Romanticheskie progulki po «Al'bomu dlya yunoshstva»* [Schumann and his Surroundings. Romantic Walks along the “Album for the Young”]. Moscow: Klassika–XXI, 2006. 240 p.

3. Danilevich L. V. *Tvorchestvo D. B. Kabalevskogo* [The Musical Oeuvres of D. B. Kabalevsky]. Moscow: Sovetsky Kompozitor, 1963. 199 p.

4. Demchenko G. Yu. *Fenomenologiya romantizma v fortepiannom tvorchestve R. Shumana: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenology of Romanticism in the Piano Works of Robert Schumann: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2006. 22 p.

5. Lapina M. E. Otrazheniye temy detstva v fortepiannykh proizvedeniyakh Tsezarya Kyui [Reflecting the Theme of Childhood in the Piano Works of César Cui]. *Molodoy uchenyy* [Young Scientist]. 2015, No. 16, pp. 465–469.

6. Lebedeva V. V. Detskiy programmnyy fortepiannyy tsikl v russkoy muzyke [The Children’s Programmatic Piano Cycle in Russian Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2008, No. 1, pp. 181–190.

7. Mikhailov A. V. Stil' i intonatsiya v nemetskoj romanticheskoy lirike [Style and Intonation in German Romantic Lyrics]. *Obratnyy perevod* [Back Translation]. Compilation, Preparation of Text and Commentaries by D. R. Petrov, S. Yu. Khurumov. Moscow, 2000, pp. 58–90.

8. Moskvina O. O. *Printsipy narrativnosti v simfonicheskikh sochineniyakh R. Shtrausa: avtoref. dis.*

... *kand. Iskusstvovedeniya* [The Narrative Principles in the Orchestral Works of Richard Strauss: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2013. 24 p.

9. Paisov Yu. I. *Aleksandr Grechaninov. Zhizn' i tvorchestvo* [Alexander Gretchaninov. Life and Art]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 600 p.

10. Romanova, L. V. Venskiy bidermayer i al'bom iz Gavrilovki [The Viennese Biedermeier and the Album from Gavrilovka]. *Diskussiya* [Discussion]. 2011, No. 7 (15), pp. 49–54.

11. Romanova L. V. Dinamika khudozhestvennoy kartiny mira v zhanre detskogo al'boma [The Dynamics of the Artistic Picture of the World in the Genre of the Children’s Music Album]. *Muzyka v sisteme kul'tury: sb. nauch. st.* [Music in the Cultural System: Compilation of Scholarly Articles]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Issue 1. Ekaterinburg, 2005, pp. 220–244.

12. Romanova L. V. Natsional'naya sfera v det-skoy muzyke kontsa sovetskoy epokhi [The National Sphere in Children’s Music from the Late Soviet Era]. *Politicheskaya lingvistika* [Political Linguistics]. 2011, No. 2 (36), pp. 222–228.

13. Sorokina E. A. Mir detstva v russkoy muzyke XIX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The World of Childhood in 19th Century Russian Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2006. 26 p.

14. Shefova E. A. Fortepiannyy detskiy al'bom kak otrazhenie mirovospriyatiya detey rubezha vekov [Children’s Piano Album as a Reflection of Attitude Children Turn of the Century]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya*



i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki v 2 ch. [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Theory and Practice: in 2 Parts]. Part 1. Tambov, 2013, No. 9 (35), pp. 196–198.

15. Shefova E. A. *Poetika fortepiannogo detskogo al'boma v tvorchestve kompozitorov russkogo zarubezh'ya: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya* [The Poetics of Children's Album for Piano in the Works

of Russian Émigré Composers: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2015. 26 p.

16. Bulkin A. I. *Fortepianniy dityachiy al'bom: shlyakhi stanovleniya, poetika zhanru: avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznnavstva* [The Children's Album for Piano: Paths of Formation, The Poetics of the Genre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kiev, 2005. 20 p.

Традиции бидермайера в отечественном детском фортепианном альбоме

В статье рассматривается влияние бидермайера на формирование жанра детского фортепианного альбома в России. Определяется детский код бидермайера и его проявление в альбомах Шумана и Чайковского, ряда русских дореволюционных композиторов, в начале и конце советской эпохи. Установлено, что детский код бидермайера в отечественных детских фортепианных альбомах стабильно сохранялся у композиторов дореволюционной формации. Тип культуры трансформируется в советский период, элиминируется семейное ядро бидермайеровского кода, меняется характер ребёнка и содержание его деятельности. Отсутствие семейного круга компенсируется широким введением в мир природы, музыки, фольклора. Разнонациональный фольклор символизирует «новую социальную семью», а природа и музыка восстанавливают психологический баланс. Одновременно музыкальная сфера широко развивает традиционное инструктивно-просветительское содержание. За размыванием детского кода бидермайера стоят социально-психологические и культурные проблемы, порождающие контр-тенденции в семантическом коде отечественных детских фортепианных альбомов.

Ключевые слова: музыкальная культура России, детский фортепианный альбом, бидермайер, романтизм, семантический код, детский код бидермайера

The Traditions of Biedermeier in the Children's Album for Piano in Russia

The article examines the impact on the formation of Biedermeier on the genre of children's album for piano in Russia. Definitions are given for the children's Biedermeier code and its manifestation in the children's albums for piano by Schumann and Tchaikovsky, a number of pre-revolutionary Russian composers, as well as composers from the beginning and end of the Soviet era. The author demonstrates that the children's Biedermeier code remained stable in the children's albums for piano written by Russian composers of the pre-revolutionary era. During the Soviet era the culture was transformed and the family nucleus was eliminated from the Biedermeier code, children's characters and the content of their activities is changed. The absence of the family circle is compensated by deep immersion into the world of nature and folk music. The multinational approach to musical folklore symbolizes a «new social family,» while nature and music restore the psychological balance. At the same time the musical sphere broadly develops traditional types of instructional and educational content. The erosion of children's Biedermeier code was caused by social-psychological and cultural problems, which generated counter-trends in the semantic code of Russian children's albums for piano.

Keywords: children's piano album, Biedermeier, Romanticism, semantic code, children's Biedermeier code

Романова Лариса Владимировна

ORCID: 0000-0002-0591-7438

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры истории музыки

E-mail: lav_rom@mail.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Larisa V. Romanova

ORCID: 0000-0002-0591-7438

PhD (Pedagogic. Sci.),

Associate Professor

at the Music History Department

E-mail: lav_rom@mail.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

(akademiya) im. M. P. Musorgskogo

The Ural State M. P. Mussogsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation

