



Для сознания человека конца XX века характерно особое ощущение исторической “дали”. Быть может, близящийся рубеж тысячелетий обостряет чувство исторической перспективы — как в будущее, так и в прошлое. Возможны и иные причины в самом ритме развития цивилизации — культурологами постоянно отмечается факт интереса к “корням”, новый взгляд на старое <...> в целом европейской культуре последних пяти–шести веков (то есть преддверия и собственно Нового, наконец, Новейшего времени) эта компонента присуща как постоянная: устремленность ко все новому и новому вызывает потребность в оценке прежнего.

Н. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСКАЯ  
«Русская музыка XVII века — встреча двух эпох»

УДК 78.071.1(436)-05

И. А. БАРСОВА

## РЕЦЕПЦИЯ МУЗЫКИ ЭРНСТА КШЕНЕКА В РОССИИ

**Аннотация.** Статья посвящена истории исполнения музыки Эрнста Кшенека в России в 20-х–30-х годах XX века. Представляется список произведений композитора, премьеры которых состоялись в России в этот временной период. Приводятся выдержки из мемуаров и критических публикаций, демонстрирующих отношение к музыке Кшенека в Советской России. Подчеркивается значение исполнительской деятельности Н. Малько и М. Юдиной в пропаганде новой музыки.

*Ключевые слова:* Эрнст Кшенек, Россия, критика, Н. Малько, М. Юдина.

«Молодой, исключительно одаренный и выдающийся по силе и своеобразию своего таланта австрийский композитор Эрнст Кшенек принад-

лежит к самому левому крылу современной музыки»<sup>1</sup>. Так писали о нем у нас в 1927 г.

Молодость Кшенека<sup>2</sup> прошла в Вене, где он родился в 1900 г. Его учителем в консерватории был Франц Шреккер. В отличие от Шреккера и Альбана Берга Кшенеку так и не удалось побывать в Советском Союзе, хотя он высказывал пожелание приехать в Россию на премьеру своей оперы «Джонни наигрывает».

Интерес к творчеству Эрнста Кшенека пережил в советской России две волны. Первая была связана с авангардными двадцатыми годами. Вторая волна возникла через три с лишним десятилетия, после репрессий 1930-х годов и Второй мировой войны — в пору «оттепели» начала 1960-х годов.

В сознании русских любителей музыки творческое наследие Кшенека связано, прежде всего, с его двумя операми — «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает», а так же, пожалуй, со Второй фортепианной сонатой. Далеко не все знают, как много сочинений почти во всех жанрах написано Кшенеком в 1920-1930-е годы. Ограничимся в нашем списке лишь теми произведениями, которые были исполнены в России во время первой волны авангарда:

**1923** — «Токката и чакона», ор. 13. Исполнял историк музыки Р. Грубер на семинаре в Институте Истории Искусств в Петрограде.

**1925, 5 февраля** — Третий струнный квартет, ор. 20. Исполнен в Ленинграде в Малом зале Филармонии квартетом имени Глазунова под управлением И. Лукашевского.

**1926, 19 февраля** — «Маленькая сюита» для фортепиано (приложение к ор. 13). Исполнял М. Друскин в Малом зале Филармонии.

**1926, 26 апреля** — Вторая сюита, ор. 26. Исполнял М. Друскин.

**1926, 9 октября** — Вторая сюита, ор. 26; «Маленькая сюита», ор. 13а. Исполнял Э. Эрдман в Большом зале Ленинградской Филармонии.

**1926, 13 октября** — Concerto Grosso № 2, ор. 25. Исполнители: В. Заветневский (соло скрипки), С. Панфилов (соло альты), И. Брик (соло форте-

<sup>1</sup> Новая музыка. II. Эрнст Кшенек и его опера «Прыжок через тень». Л., 1927. С. 5.

<sup>2</sup> Мы пишем фамилию Эрнста Кшенека (Ernst Křenek) так, как было принято писать ее в России в 1920–1930-е годы.

пиано), оркестр Ленинградской Филармонии под управлением В. Дранишниковца.

**1926, 16 октября** — Концерт для фортепиано с оркестром *fis-moll*, ор. 18. Оркестр Ленинградской Филармонии под управлением Н. Малько, солистка — М. Юдина.

**1926, 20 октября** — Концерт для скрипки с оркестром, ор. 29. Оркестр Ленинградской Филармонии под управлением Ф. Штидри, солистка — А. Моди.

**1926, осень** — многократное исполнение «Маленькой сюиты», ор. 13а. Пианист — Г. Герц.

**1927** — Первая симфония, ор. 7. Исполнение в Большом зале Московской консерватории, оркестр под управлением Г. Шерхена.

**1927, май** — опера «Прыжок через тень», ор. 17. Премьера состоялась в Ленинграде в Малеготе, постановка — Н. Смолича, дирижер — С. Самосуд, художник — В. Дмитриев, балетмейстер — А. Чекрыгин.

**1927, 27 октября** — Концерт для фортепиано с оркестром *fis-moll*, ор. 18. Оркестр Ленинградской Филармонии под управлением Н. Малько, солистка — М. Юдина.

**1928, 13 ноября** — опера «Джонни наигрывает», ор. 45. Премьера состоялась в Ленинграде в Малеготе, постановка — Н. Смолича, дирижер — С. Самосуд, художник — В. Дмитриев, балетмейстер — В. Вайнонен.

**1928** — Вторая соната для фортепиано, ор. 59. Исполнитель М. Юдина.

**1929, 15 мая** — опера «Джонни наигрывает», ор. 45. Премьера в Москве в Музыкальном театре имени В. И. Немировича-Данченко. Руководитель постановки — В. Немирович-Данченко, постановка — Л. Баратова, дирижер — О. Брон, художник Б. Эрдман<sup>3</sup>.

Список можно было бы дополнить исполнениями Первой и Второй сонат для фортепиано и трех фрагментов из «Джонни наигрывает», прозвучавших в 1920-х годах в Москве в концертах АСМ<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Хроника 1918–2017. URL: <https://stanmus.ru/about/history/chronicle/>

<sup>4</sup> Бобрик О. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России. История сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб., 2011. С. 325.

Рецензии на исполнение симфонических и камерных сочинений Кшенека оказались не столь обильными, как отклики на оперные премьеры. Но, тем не менее, атмосфера подготовки и исполнений произведений, никогда не слышанных русской публикой, достаточно интересна.

Среди дирижеров, наиболее увлеченных современной музыкой, вне сомнения следует назвать Николая Малько. Критики второй половины XX века остроумно и безошибочно охарактеризовали универсальность программ Малько: «От Корелли до Крженека»<sup>5</sup>. Не удивительно, что именно Кшенек замыкает вереницу имен. Но в 20-е годы Малько нуждался в столь же неутомимом партнере-солисте, как и он сам. Этим партнером стала Мария Юдина. В переписке Малько мелькают фразы, дающие понять атмосферу репетиций и концертов из произведений Кшенека:

«Вот в двух словах моя жизнь. Провел здесь концерт (Прокофьев — Классическая симфония, Крженек — фортепианный концерт — Юдина, Онеггер — “Pastorale d’Ete”, Стравинский — “Соловей”). Удалось получить за три дня 5 репетиций, и вышло очень хорошо. Я попрыгал и порадовался»<sup>6</sup>.

Иной отклик прозвучал из уст Малько по поводу другого исполнения того же концерта, в котором играли Кшенека: «В Концерте Юдина указала мне 32 места. Хочет она хорошего, но исходит из звучности фортепиано и во все вносит элемент святости, “жертвенности” <...> Шостакович говорил, что иногда она заглушает оркестр»<sup>7</sup>.

Подготовка концертов из произведений Кшенека и оперных премьер требовала от русских организаторов профессионального подхода особого рода. Министерство отправляло наиболее опытных лиц за границу, чтобы они увидели спектакль на подмостках. В «Отчете о зарубежной командировке», 1929 г., Б. Асафьев писал: «Согласно данному мне поручению Дирекцией гос. театров Ленинграда, я посетил несколько спектаклей Венской гос. оперы и среди них “Джонни” Кшенека и “Rosenkavalier” Рихарда Штра-

<sup>5</sup> Н. А. Малько. Воспоминания. Письма. Статьи. М., 1972. С. 29.

<sup>6</sup> Письмо Н. А. Малько — Н. Я. Мясковскому. Ленинград, 4 ноября 1926 г. (Там же. С. 172–173).

<sup>7</sup> Дневниковая запись Н. А. Малько от 16 октября 1927 г. Там же. С. 30 (примечание О. Данскер).

уса — оперы, которые осенью были поставлены в Ленинграде и о венской постановке и исполнении которых я сообщил в Ленинград»<sup>8</sup>.

Ревнивым сравнениям с западными спектаклями не чужд был и А. Луначарский. Смолич докладывал Асафьеву о впечатлениях наркома о Ленинградской постановке: «Вчера на “Прыжке” был Луначарский, говорит, что подобного по мастерству и вкусу спектакля он нигде и никогда не видел. Будет о нем писать подробно и включит слово о нем в своей сегодняшней лекции, т[ак] к[ак] в спектакле необычайно остро выявлено истинное состояние современной Европы <...>. Вчера послал Кшенеку поздравительное письмо с 30-м представлением, он опять написал мне о желании приехать, но захватить и “Джонни”»<sup>9</sup>.

Что же написал нарком в своей статье «На “Прыжке через тень”», опубликованной в «Красной газете»<sup>10</sup>? Читаем: «Спектакль отнюдь не наш. Это — порождение европейского разложения, сатирическое отражение самого себя. Но спектакль бесконечно поучительный. А самое интересное, что когда мы беремся, с нашим могучим театром, за задачи чисто европейского характера, мы оказывается в состоянии разрешить их еще более остро, чем сама Европа»<sup>11</sup>.

После ленинградских премьер двух опер Кшенека в заграничную командировку, продолжавшуюся с 20 июля по 30 ноября 1928 г., был направлен Асафьев. Он посмотрел спектакль «Джонни наигрывает», о чем упомянул в «Отчете о зарубежной командировке», датированном 1929 г.<sup>12</sup>

Но помимо знатоков современного оперного театра залы должны были заполнить обычные любители искусств. Здесь тоже требовалась предварительная подготовка. Критики взывали к Асафьеву: «Дорогой Борис Владимирович! Ввиду ожидающихся постановок “Прыжка через тень” и “Воццека” очень желательно было бы подготовить публику к вос-

приятию музыкальных произведений, столь выходящих из обычного оперного плана <...>. В статье (или статьях) желательнее провести мысль о необходимости пробить брешь в закостенелой атмосфере оперного театра, для которого все еще действительны иллюзии чистого вокализма и т. п. Попутно желательнее подготовить читателей к восприятию особенностей музыкального письма Берга и Кшенека»<sup>13</sup>.

Николаю Петровичу Малкову вторил другой театральный критик — Борис Владимирович Мазинг: «Скоро “Воцтек” и “Прыжок через тень”. Я не говорю, насколько важно для газеты, и читателей, и театра иметь об этих двух операх Ваши отзывы — это само собой ясно, но мне хочется указать еще на то, что только Вы можете достойно сказать веское слово в защиту новой музыки от реакционной обывательщины. Вот почему так прошу Вас: не оставьте на этот раз нас без Ваших отзывов и статей об этих двух операх. Пользуюсь здесь случаем сказать, что кроме Вас *ни до, ни после писать об этом никто не будет*»<sup>14</sup>.

Тем не менее, в театральных журналах СССР появилось множество рецензий на непривычные для России спектакли, рецензий, надо сказать, весьма противоречивых. Пожалуй, наибольший интерес представляют собой беседы с режиссером и дирижером по поводу оперы «Джонни наигрывает». Приводим тексты, записанные и опубликованные музыкальным критиком Виктором Михайловичем Беляевым.

#### **Беседа с режиссером Николаем Васильевичем Смоличем:**

«Действие происходит в крупном государстве современной Европы, частью на курорте у глетчеров, главным образом — в большом индустриальном городе, с вплетением всех специфических элементов последнего: огромного отеля, вокзала с движущимся поездом, автомобилями, уличными перекрестками с ездой и движением, радио, кино, джаза. Изготовленная по рисунку художника В. В. Дмитриева КОНСТРУКЦИЯ, служащая оформлением спектакля, является характерной квинтэссенцией современной строительной техники, использующей железо, бетон, стекло. С техни-

<sup>13</sup> Письмо Н. П. Малкова — Б. В. Асафьеву 7 мая 1927 г. (Материалы к биографии Б. Асафьева. М., 1981. С. 124).

<sup>14</sup> Письмо Б. В. Мазинга — Б. В. Асафьеву 8 мая 1927 г. (Там же. С. 125).

<sup>8</sup> Б. Асафьев. Отчет о зарубежной командировке, 1929 г. (Материалы к биографии Б. Асафьева. М., 1981. С. 63).

<sup>9</sup> Письмо Н. В. Смолича — Б. В. Асафьеву 5 марта 1928 г. (Там же. С. 134).

<sup>10</sup> Красная газета. Вечерний выпуск. Л., 1928. № 66. 7 марта. С. 4.

<sup>11</sup> Цит. по: Луначарский А. В. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1971. С. 351, 352.

<sup>12</sup> См. сноску 9.

ческой стороны конструкция состоит из шести подвижных плоскостей и разводного моста, дающих возможность быстро и выразительно разнообразить площадку всех 12 картин оперы, разделенных на 3 акта по 4 картины в каждом»<sup>15</sup>.

Танцы поставлены Василием Ивановичем Вайноненем. Что же касается актерского состава, то, как справедливо написал И. Соллертинский, «на первом месте безусловно — Б. Фрейдков<sup>16</sup>, поющий заглавную роль самого Джонни. Здесь мы имеем дело со случаем находки актером самого себя»<sup>17</sup>. В Европе «Джонни» стал подлинным бестселлером, будучи включенным в репертуар более чем 60 оперных театров.

#### **Беседа с дирижером Самуилом Абрамовичем Самосудом:**

«Музыка Э. Кшенека в “Джонни” — мелодичная, ритмичная, бодрая, остропикантная — превосходно характеризует современную американизированную Европу; ее инструментовка с приближением к джазу вполне оправдывает присвоение “Джонни” названия “Джаз-оперы”. Как с внешней стороны, так и по существу, “Джонни” резко отличается от “Прыжка через тень” того же автора. В “Прыжке” весь музыкальный материал исходит от творчества самого композитора; в “Джонни” же он сам окружает последнего бытом. По характеру своему музыка здесь и тональная, и атональная, но всегда очень сценична <...>. Оркестр, согласно требованиям партитуры, дополнен рядом джазовых инструментов, как флакстон, суанусколь (лебединый свист), стеклянная фисгармония<sup>18</sup>, банджо, саксофон и др. Кроме того, в спектакле участвует и радио, отчасти введенное в партитуру самим композитором для передачи звука скрипки из отдаленной от места действия местности (скрипач Даниэлло узнает по радио звук похищенного у него инструмента — скрипки Амати)»<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Беляев В. Беседа с режиссером Н. Смоличем. *Жизнь искусства*. 1928. № 43. С. 7.

<sup>16</sup> Борис Матвеевич Фрейдков (1904–1966), оперный певец (бас).

<sup>17</sup> Соллертинский И. «Джонни» в Гос. Малом оперном театре. *Жизнь искусства*. 1928. № 47. С. 14.

<sup>18</sup> Имеются ввиду инструменты: флексатон, swanee whistle (разновидность цугфлейты) и стеклянная гармоника.

<sup>19</sup> Беляев В. Беседа с дирижером С. А. Самосудом. *Жизнь искусства*. 1928. № 43. С. 7.

#### **Мнение Виктора Михайловича Беляева:**

«С технической стороны партитура “Джонни” представляет исключительные трудности, как для вокальных исполнителей, так и для оркестра: здесь требуется особая тонкость выявления инструментовки — каждому голосу присвоено самодовлеющее положение, каждый инструмент имеет индивидуальное значение. Кажущаяся на спектакле легкость исполнения своих партий певцами и оркестром достигнута ими путем продолжительного, интенсивного труда и упорного напряжения сил для достижения ансамблевой стройности»<sup>20</sup>.

Особую страницу в восприятии музыки Кшенека составили не только публичные исполнения и рецензии, но и эпистолярный жанр начала 1930-х годов, когда композиторы обменивались письмами либо вносили свои впечатления в дневник: «Вчера был на “Джонни” с Ириной<sup>21</sup> в Михайловском театре, — записывал Гавриил Попов в дневнике за 1929 г. — Получил огромное удовлетворение от сочности и яркости кшенековского таланта, несмотря на поверхностность идей и легкожанровый стиль их оформления. Масса искренности, подкупающей задушевности и яркости в движении, мелодиях (здесь слабее, много воды и неорганичности), инструментовке»<sup>22</sup>.

А в 1936 г. Г. Попов продолжает свои размышления об оркестровке Кшенека (писать о Кшенеке публично было бы безумием): «Если мой оркестр будет звучать так же естественно и свободно, как у Кшенека, то я буду удовлетворен. Кшенека очень и очень люблю за свободную, смелую и терпкую (в целом очень талантливую) инструментовку»<sup>23</sup>.

Но уже в конце 1920-х годов в прессе все чаще стали раздаваться обвинения музыки Кшенека с позиций идеологии. Среди них — отзыв «Объединения музыкальных критиков при комитете современной музыки государственного института» на ленинградскую постановку «Джонни наигрывает»: «Если, однако, формально-технические завоевания и достоинства

<sup>20</sup> Там же. С. 7.

<sup>21</sup> Ирина — супруга Гавриила Попова.

<sup>22</sup> Дневниковая запись, ночь с 18 на 19 октября 1929 г., скорый поезд Ленинград–Москва (Попов Г. Из литературного наследия. М., 1986. С. 235).

<sup>23</sup> Там же. С. 263.

“Джонни” во многом неоспоримы, то весьма большие сомнения возбуждает приемлемость “Джонни” в плоскости идеологической. Психология “Джонни” чужда современному советскому слушателю, как вообще чужда ему вся капиталистическая культура Запада»<sup>24</sup>.

Однако подлинный скандал наделала на Западе фраза из немецкой газеты, содержащая пересказ рапмовских оценок опер Берга («Воццек») и Кшенека («Джонни наигрывает»), опубликованных в 1929 году: «*Воццек*» — «контрреволюционная музыка»: «...Такие оперы, как “Джонни наигрывает” и “Воццек”, будут обозначены как контрреволюционная музыка, которая несла чуждую пролетариату гармонию»<sup>25</sup>.

И все же тихие страницы дневника хранят иные, хотя и небезопасные для 1940 г., оценки, в которых все более утверждался Гавриил Попов: «Только Шостакович (в Ленинграде) и Прокофьев (в Москве) являются для меня композиторами первого класса, у которых можно многому учиться. Отчасти к ним примыкает и Мясковский с его большим симфоническим опытом. Но Шостакович и Прокофьев — композиторы международного класса, как Хиндемит, Шенберг, Стравинский, Кшенек, Р. Штраус»<sup>26</sup>.

### **Послесловие. Возвращаясь к Юдиной.**

«Вспомним, с каким прямо-таки юношеским пылом играла Мария Вениаминовна во всех своих концертах конца 1950-х и начала 1960-х годов произведения Стравинского и Хиндемита, Кшенека и Бартока, Берга и Веберна, творчество которых в то время многими не признавалось»<sup>27</sup>. В письме к Теодору Адорно-Визенгрунду М. Юдина писала: «Излишне было бы подчеркивать, что как раз таких художников, которых любят, знают (иногда лично), изучают, играют (я имею в виду исполняют!) — Стравинского, Кшенека, Хиндемита, Новую Венскую школу, Пьера Булеза, Карлхайнца Штокхаузена и некоторых других музыкантов, именно

их нельзя найти у нас официальным путем»<sup>28</sup>. И не случайно многие отмечали, что Мария Вениаминовна со страстью отыскивала молодых талантов — Онеггера, Кшенека: «...теперь у нас есть на выбор: *поздний* или *ранний* Hindemith, есть на выбор Онеггер или Кшенек»<sup>29</sup>. Не без гордости М. Юдина соглашалась с дирижером Игорем Блажковым: «Вы правы, я всегда весьма отличалась и отличаюсь от своих собратьев-пианистов и очень рада этому... Всю жизнь я играла все *новое* — наше (не “псевдоновое”, конечно!) и “зарубежное”. Множество произведений я играла *впервые* и больше они не игрались, как, например, концерт *Кшенека* в 1926 г. с Малько»<sup>30</sup>. «То была замечательная пора премьер!» — отозвалась на эти события Марина Дроздова в начале 1960-х годов<sup>31</sup>.

Невозможно пройти мимо того факта, что музыка Эрнста Кшенека присутствовала у Юдиной во всех репертуарных группах молодых и среднего возраста западных композиторов. До сих пор речь шла о его Первом фортепианном концерте, обретшем новую жизнь в России. Но вот появляется Вторая соната Кшенека, исполненная, по воспоминанию Бориса Тищенко, в октябре 1960 г. в зале ленинградского Союза Композиторов. Как он писал, «в послевоенном Ленинграде Кшенек не звучал. Кроме Третьей сонаты в исполнении Гульда (как тут не проводить параллели?)»<sup>32</sup>. Но Вторая соната! Должно было пройти 30 лет, прежде, чем в России вновь зазвучала Вторая соната — одна из любимых в репертуаре Юдиной конца 1950-х — начала 1960-х годов. «Я много занималась новой музыкой <...>. Сыграла всех тех своих современников и соотечественников, кто был или казался когда-то новым, — я сыграла в Ленинграде и Москве во множестве концертов: Кшенека, Хиндемита, Шенберга, Казеллу, Онеггера, Веллеша, Стравинского, Сероцкого, Люто-славского, Барбера»<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Письмо М. Юдиной — Т. Адорно-Визенгрунду (Там же. С. 482).

<sup>29</sup> Письмо М. Юдиной — Р. Матсову от 9 февраля 1960 г. (Там же. С. 500).

<sup>30</sup> Письмо М. Юдиной — И. Блажкову (Там же. С. 475).

<sup>31</sup> Там же. С. 709.

<sup>32</sup> Там же. С. 724.

<sup>33</sup> Письмо М. Юдиной — П. Сувчинскому (Петр Сувчинский и его время. М., 1999. Сер.: «Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах». С. 324).

<sup>24</sup> Жизнь искусства. 1928. № 47. С. 10.

<sup>25</sup> Письмо А. Берга — Б. В. Асафьеву. РГАЛИ, ф. 2658, оп. № 492, л. 6/7, оборот.

<sup>26</sup> Попов Г. Из литературного наследия. М., 1986. С. 275.

<sup>27</sup> Юдина М. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие. М.; СПб., 1999. С. 711.

Итак, в 1920-х годах репертуар Малько — одного из самых пламенных пропагандистов новой музыки, — располагался «от Корелли до Крженека». А в начале 1960-х годов не менее пламенная пианистка Юдина расположила свою программу от «Кшенека до Лютославского и Барбера».

### Литература

1. Беляев В. Беседа с дирижером С. А. Самосудом. *Жизнь искусства*. 1928. № 43.
2. Беляев В. Беседа с режиссером Н. Смоличем. *Жизнь искусства*. 1928. № 43.
3. Бобрик О. Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России. История сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб., 2011. 472 с.
4. Красная газета. Вечерний выпуск. 1928. № 66. 7 марта. С. 4.
5. Луначарский А. В мире музыки. Статьи и речи. М., 1971. 539 с.
6. Материалы к биографии Б. Асафьева. М., 1981. 264 с.
7. Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Хроника 1918–2017. URL: <https://stanmus.ru/about/history/chronicle/> (дата обращения: 27.03.2017).
8. Н. А. Малько. Воспоминания. Письма. Статьи. М., 1972. 383 с.
9. Новая музыка. II. Эрнст Кшенек и его опера «Прыжок через тень». Л., 1927. 29 с.
10. Петр Сувчинский и его время. М., 1999. Сер.: «Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах». 455 с.
11. Попов Г. Из литературного наследия. М., 1986. 448 с.
12. Соллертинский И. «Джонни» в Гос. Малом оперном театре. *Жизнь искусства*. 1928. № 47. С. 14–15.
13. Юдина М. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие. М.; СПб., 1999. 816 с.

### References

1. Belyaev V. Beseda s dirizherom S. A. Samosudom [A Conversation with the Conductor S. A. Samosud]. *Zhizn iskusstva [Life of Art]*. 1928. № 43.
2. Belyaev V. Beseda s rezhisserom N. Smolichem [A conversation with the Director N. Smolich]. *Zhizn iskusstva [Life of Art]*. 1928. № 43.
3. Bobrik O. Venskoe izdatelstvo «Universal Edition» i muzykanty iz Sovetskoy Ros-sii. Istoriya sotrudnichestva v 1920–30-e gody [Viennese Publishing House «Universal

Edition» and Musicians from Soviet Russia. The history of cooperation in 1920–30-s]. Sanct Petersburg, 2011. 472 s.

4. Krasnaya gazeta. Vecherniy vypusk [The Red Newspaper. Evening release]. 1928. № 66. 7 marta [March 7].
5. Lunacharskiy A. V mire muzyki. Stati i rechi [In the World of Music. Articles and Speeches]. Moscow, 1971. 539 s.
6. Materialy k biografii B. Asaf'eva [Materials for the Biography of B. Asaf'ev]. Moscow, 1981. 264 s.
7. Moskovskiy akademicheskij Muzyikalnyiy teatr im. K. S. Stanislavskogo i V. I. Nemirovicha-Danchenko. Hronika 1918–2017 [K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko. Moscow Academic Musical Theater named after The Chronicle of the 1918–2017]. URL: <https://stanmus.ru/about/history/chronicle/> (Last accessed: 27.03.2017).
8. N. A. Malko. Vospominaniya. Pisma. Stati [N. A. Malko. Memories. Letters. Articles]. Moscow, 1972. 383 s.
9. Novaya muzyika. II. Ernst Křenek i ego opera «Pryzhok cherez ten» [New music. II. Ernst Křenek and his Opera “Jump Through the Shadow”]. Leningrad, 1927. 29 s.
10. Petr Suvchinskiy i ego vremena [Petr Suvchinsky and his Time]. Moscow, 1999. Seriya: «Russkoe muzyikalnoe zarubezhe v materialah i dokumentah» [“Russian Musical Expatriates in Materials and Documents” Series]. 455 s.
11. Popov G. Iz literaturnogo naslediya [From the Literary Heritage]. Moscow, 1986. 448 s.
12. Sollertinskiy I. «Dzhonni» v Gos. Malom opernom teatre [“Johnny” in the State Small Opera House]. *Zhizn iskusstva [Life of Art]*. 1928. № 47. S. 14-15.
13. Yudina M. Luchi Bozhestvennoy Lyubvi. Literaturnoe nasledie [Rays of Divine Love. Literary Heritage]. Moscow, Sanct Petersburg, 1999. 816 s.

### Барсова Інна Олексіївна

#### Рецепції музики Ернста Кшенека в Росії

Статтю присвячено історії виконання музики Ернста Кшенека в Росії у 20–30-х роках ХХ сторіччя. Надається список творів композитора, прем'єри яких відбулися в Росії у цей часовий проміжок. Наводяться фрагменти з мемуарів та критичних публікацій, що демонструють ставлення до музики Кшенека в Радянській Росії. Підкреслюється значення виконавської діяльності М. Малька і М. Юдіної у пропаганді нової музики.

Ключові слова: Ернст Кшенек, Росія, критика, Н. Малько, М. Юдіна.

**Inna Barsova**

**Reception of Ernst Křenek's Music in Russia**

The article is dedicated to the history of Ernst Křenek's music performance in Russia in the 1920s and 1930s. The list of the composer's works that premiered in Russia at that period is given. Quotations from memoirs and critical publications that demonstrate the attitude to Ernst Křenek's music in Soviet Russia are adduced. The significance of N. Malko and M. Yudina's performing activity in propaganda of new music is emphasized.

Keywords: Ernst Křenek, Russia, critics, N. Malko, M. Yudina.

**МІЖКУЛЬТУРНІ ПЕРЕТИНИ  
УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ**