

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.24>

Бейнер Илга Яновна

ВОЕННЫЙ ПАРАД В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА КАК СИМВОЛ ПРОСЛАВЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ I: ОТРАЖЕНИЕ КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ИДЕИ В ПОЛОТНАХ РОМАНТИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ А. И. ЛАДЮРНЕРА И Г. Г. ЧЕРНЕЦОВА)

Статья посвящена обозначению особенностей изображения и интерпретирования военного парада в русской станковой живописи второй четверти XIX века как символа прославления эпохи правления императора Николая I. Автором делается попытка анализа способов построения художественных пространств, решенных в романтическом ключе, но отвечающих при этом классицистической традиции увековечивания образа монарха. В качестве примеров живописного повествования выступают полотна А. И. Ладюрнера и Г. Г. Чернецова, посвященные воздвижению памятника самодержцу Александру I на Дворцовой площади в 1834 году.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/7/24.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 7(93) С. 119-123. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.035

Дата поступления рукописи: 13.03.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.24>

Статья посвящена обозначению особенностей изображения и интерпретирования военного парада в русской станковой живописи второй четверти XIX века как символа прославления эпохи правления императора Николая I. Автором делается попытка анализа способов построения художественных пространств, решенных в романтическом ключе, но отвечающих при этом классицистической традиции увековечивания образа монарха. В качестве примеров живописного повествования выступают полотна А. И. Ладюрнера и Г. Г. Чернецова, посвященные воздвижению памятника самодержцу Александру I на Дворцовой площади в 1834 году.

Ключевые слова и фразы: русская станковая живопись второй четверти XIX века; классицизм; романтизм; военный парад; построение художественного пространства; репрезентация монархической власти; А. И. Ладюрнер; Г. Г. Чернецов.

Бейнер Илга Яновна

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов
May-lilies@mail.ru

**ВОЕННЫЙ ПАРАД В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА
КАК СИМВОЛ ПРОСЛАВЛЕНИЯ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ I:
ОТРАЖЕНИЕ КЛАССИЦИСТИЧЕСКОЙ ИДЕИ
В ПОЛОТНАХ РОМАНТИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДВИЖЕНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ РАБОТ А. И. ЛАДЮРНЕРА И Г. Г. ЧЕРНЕЦОВА)**

Развивающееся в рамках сменяющих друг друга классицистической и романтической мировоззренческих систем, основанных на противоположных идеологических постулатах, русское искусство второй четверти XIX века не теряет целостности образно-смыслового содержания его творческих практик и предстает пронизанным общей для различных видов искусства тенденцией – наполнением различных художественных пространств элементами военного искусства, призванными увековечить ратный подвиг русской армии и безусловное прославление монаршего правления. В лоне пространственных искусств изменениям архитектурно-пластической среды, метафорически откликающейся на события Отечественной войны 1812 года, сопутствует наполнение иконографии станковой живописи широкой плеядой героизированных образов военнослужащих, стилистически решенных согласно сосуществующим художественным традициям классицизма и романтизма. Так, запечатление в форменных мундирах главнокомандующих российскими армейскими частями или шефов полков в рамках жанра репрезентативного парадного портрета отвечает классицистической программе поиска особого национального героя, строго подчиненного выполнению высшей государственной воли. В то время как изображение относимых к жанровой живописи бытописательных, порой незамысловатых и даже шутливых сцен несения военной службы унтер-офицерами и солдатами от примата общественного обращает зрителя к главенству частного и в романтическом ключе воспекает облик служащего нижнего чина, оказавшегося подчиненным стихийной силе обстоятельств. Наряду с «памятниками мундирного жанра» [2, с. 165] серьезное развитие получает батальная живопись, откликающаяся на проводимую внешней политикой государства выходящими за пределы классицистических решений исторического жанра XVIII века, лишенными излишней театральности и аллегоричности многофигурными композициями, повествующими о реалиях актуальной военной истории, передающими столкновения войск на полях сражений, в которых человеческая личность оказывается стертой стихией войны. Не менее важным для увековечивания становится и несение повседневной службы гвардии: «...почти на всех многочисленных картинах и рисунках 1820-1850-х годов, изображающих николаевский Петербург, непременно можно видеть людей в военной форме» [5, с. 123]. Данная неотъемлемая компонента столичной жизни общества XIX столетия нашла широкое отражение в архитектурных пейзажах эпохи романтизма.

Но наиболее противоречивыми для интерпретирования оказываются традиционно проводимые смотры войск и торжественные военные парады, превращенные «в первостепенные по своей значимости демонстрации императорского правления» [10, с. 229]. Анализ их полисемантического пространства как объекта исследования приводит автора к необходимости обозначения военных смотра и парада не только как неотъемлемой части военного искусства второй четверти XIX века, но как значительного элемента прославления эпохи правления Николая Первого – особого символа, по содержательному наполнению отвечающего классицистической парадигме, но стилистически передаваемого в полотнах станковой живописи в рамках романтического художественного движения. Вышеперечисленные положения диктуют цель исследования, заключающуюся в выявлении особенностей построения живописных художественных пространств, «семантических схем, отсылающих к опыту чувственных представлений эпохи» [3, с. 19] и влияющих на раскрытие единой идеи репрезентации монархической власти.

В качестве живописной основы выступают полотна художников А. И. Ладюрнера (1799-1855) и Г. Г. Чернецова (1802-1865) как представителей европейской и отечественной школ, в чьих работах, посвященных памятному воздвижению на Дворцовой площади в 1834 году Александровской колонны, прослеживается принадлежность феномена военного парада двум ранее обозначенным художественным системам. Актуальность

статья обусловлена неугасающим интересом научно-исследовательской среды к личности императора Николая Павловича и художественным процессам второй четверти XIX столетия, пронизанным воплощением идеи укоренения монархического правления; результаты могут быть использованы в рамках дальнейших теоретических и практических искусствоведческих и культурологических исследований обозначенной тематики.

Укоренившаяся ко второй четверти XIX века традиция проведения официальных военных смотров восходит ко времени правления императора Петра Первого (1672-1725), видевшего в сращении взаимосвязей между монархом, Русской православной церковью, подкреплявшей богоизбранность правителя, и военными гвардейскими частями, силой русского оружия основу грамотного управления государством. Данная традиция видоизменяется с приходом к власти каждого последующего монарха и постепенно обрастает новыми формальными и содержательными компонентами: «...русские императоры были военными и получали военное воспитание и образование. Они привыкали с детства смотреть на армию как на идеал организации; их эстетические представления складывались под влиянием парадов» [4, с. 25]. Во время правления Анны Иоанновны (1763-1740) проведение парадов выходит за пределы исключительно военной подготовки армейского состава и героизации ратного подвига и приобретает метафорическое значение, о чем говорит сравнение солдат и офицеров, принимавших участие в торжественном переходе 1740 года из Москвы в Санкт-Петербург по окончании русско-турецкой войны, с римскими воинами-завоевателями как акцент на историческом сопоставлении мощи разделяемых веками великих империй. Большую роль в развитии изучаемого феномена военной подготовки войск сыграли приверженцы прусского фрунтового учения – императоры Петр Третий (1728-1762), ставший родоначальником традиции развода караула в Санкт-Петербурге, и Павел Первый (1754-1801), мыслящий военный парад как особый вид регулярно проводимого представления, близкого к театрализованному и строящегося по заранее заданной программе эстетизации повседневной действительности отлаженной выправкой солдат, стройностью их шеренг и блеском мундиров. Император Николай Первый, в свою очередь, так же, «как и все Романовы, полагал смысл военной службы во внешней дисциплине и в обучении солдат на прусский лад, устаревший и бесполезный» [11, с. 227]. Воспитанный на эстетике военного искусства, встреченный в день восшествия на престол восстанием декабристов Николай Павлович, опирающийся на поддержку гвардейских частей, перенял трепетное отношение к близкому ему военному торжественному церемониалу и возвел его до символа эпохи своего правления, в исследовательской среде окрещенного «парадоманией».

Однако «одной только “парадоманией” нельзя объяснить регулярное участие самого Николая I в военных учениях. Для императора такие смотры и маневры давали возможность узнать реальное положение дел в армии, увидеть то, что не фиксировалось в бумажных отчетах» [1, с. 164]. Многочисленные военные смотры позволяли отслеживать не только уровень физической подготовки и следование правилам обмундирования служащих различных воинских частей, эффективность работы полковых мастерских и регулярность их фактического снабжения, но и несение службы офицерского состава, чье положение зачастую зависело от результатов проведения смотров. «Подтверждением... служит фраза из торжественного отчета Военного министерства по случаю 25-летия царствования Николая I: “Смотры эти были, без преувеличения, одною из главнейших причин к доведению войск до теперешнего отличного их устройства”» [Там же]. В то же время проводимые военные смотры и парады становились «личным “театром” императора, позволяющим «разыгрывать то сцены гнева, то выступать в образе справедливого судьи» [Там же, с. 167]. Они представлялись монарху идеалом функционирования цельного механизма, отождествленного с общегосударственным устройством, воспринимались как сложно-устроенные ритуалы, сосредоточенные вокруг прославления действующего императора, сравниваемого с главнокомандующим внутривосточной арены. Русский поэт-лирик А. А. Фет (1820-1892) в своих воспоминаниях отмечал, что император, «убежденный, что красота есть признак силы, в своих поразительно дисциплинированных и обученных войсках добивался по преимуществу безусловной подчиненности и однообразия» [4, с. 517].

Однако очевидно, что проведение торжественных смотров войск и праздничных парадов, строгое подчинение солдат и офицеров установленному церемониалу не были и на толику приближены ни к подготовке высокопрофессионального армейского состава, ни к реалиям ведения подлинных боевых действий, в которых на протяжении практически двух десятилетий после подавления польского восстания в 1830-1831-м годах большая часть войск не принимала участия. Выдающийся советский культуролог Ю. М. Лотман (1922-1993) рассматривает традицию проведения военных смотров как абсолютную противоположность написанию фактической военной истории страны силой оружия и в своих трудах подчеркивает, что «социально-политическая их противоположность столь же очевидна, как и противопоставленность в ориентированности на классицистическую и романтическую культуры» [Там же, с. 254]. Переходя к идеологическому наполнению жанров изобразительного искусства, необходимо отметить, что в батальной живописи достигается героизация не личного, но общеармейского подвига, интерпретируемого в романтическом ключе противостояния внешним, не зависящим от воли отдельного человека вражеским силам, требующим одновременно сплочения и личного, инициативного участия каждого, от солдата и унтер-офицера до фельдмаршала, в непредсказуемых обстоятельствах. То же строгое подчинение частного служения общественному порядку, а точнее – личного долга государственному устройству, наблюдается и в сценах исторической живописи, отображающей традицию проведения торжественных военных смотров; но в этом случае культурный феномен подчиняется исключительно классицистической парадигме создания сознательно не персонафицированного образа стоящих на страже российской суверенности действующих армейских сил, возглавляемых императором, репрезентации власти которого служит смысловое содержание изучаемого явления.

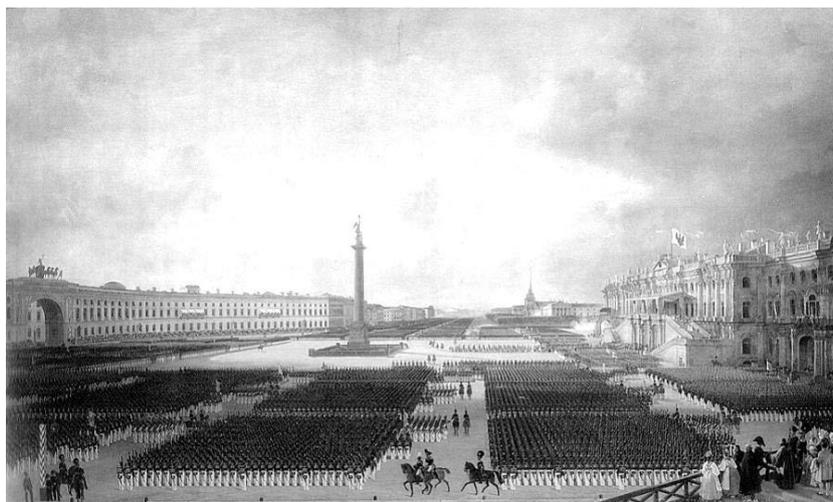


Рисунок 1. А. И. Ладюрнер. «Торжественное освящение Александровской колонны на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге 30 августа 1834 г.». 1840 год. Холст, масло, 301 x 485 см. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

Одним из живописных примеров, наглядно иллюстрирующих символическое значение проводимых праздничных парадов, выступает законченное в 1840 году полотно «Торжественное освящение Александровской колонны на Дворцовой площади в Санкт-Петербурге 30 августа 1834 г.» (Рис. 1) любимого при русском императорском дворе французского художника-баталиста, с 1836 года академика Императорской Академии художеств Адольфа Игнатьевича Ладюрнера. Живописец, чье творчество «было адресовано и подчинено вкусам, прежде всего, императора», особо ценящего произведения «военно-бытового» жанра, создает особое полотно «мирной баталистики» [7, с. 6], посредством которого фотографически фиксирует не только ход событий, но и масштаб и значимость проводимого торжественного парада. «30-го Августа сего года совершено исполнение великой мысли Государя Императора [Николая I] – воздвигнуть бессмертному Императору Александру I памятник, достойный Его и России» [8]. Этими строками начинается полоса «внутренних известий» политико-литературной газеты «Северная пчела» от 3 сентября памятного 1834 года, когда облик Северной Пальмиры преобразился сравнимым с колоннами Наполеона Бонапарта и Траяна гранитным обелиском, выполненным по проекту О. Монферрана (1786-1858). В своих подготовительных записях архитектор не раз подчеркивал важность увековечивания военного подвига в монументальной форме: «Памятники – это всегда открытая страница, где народ может проникаться справедливой гордостью... Граждане будут больше любить города, обогащенные памятниками, которые им будут напоминать о славе Отчизны» [6, с. 64]. Начавшееся тремя залпами конноартиллерийских орудий торжественное открытие «Александровского столпа» на полотне предстает перед зрителем кульминационным моментом ликования выстроившихся на площади стройных полковых частей, разместившихся перед Зимним Дворцом и Адмиралтейством, проведения благодарственного молебна и крестного хода духовенства в сопровождении всего Высочайшего Двора и императорской четы. Однако, вопреки классицистической традиции, на первом плане оказываются поражающие строгой геометрией и частотою построения полки гвардейской пехоты, уходящие вдоль здания Главного штаба вглубь открытого, незамкнутого пространства батальонными «коробками», опоясывающими Александровскую колонну и движущийся к ней крестный ход, замыкаемый расположенными вдоль Зимнего дворца представителями военно-учебных заведений. Площадь оказывается полностью подчиненной монументальности и торжественности военного парада, стоящего на страже воспевания храбрости и доблести русской армии, силе ее оружия и мудрости императорского правления. Художник деформирует перцептивное пространство и опрокидывает его на зрителя: гвардейцы, обращенные к нему спиной, приобщают смотрящего к рядам воинских частей, делают его невольно подчиненным торжеству. Элементом, уравнивающим пространство, становится написанный в правой части холста, со стороны экзерциргауза, балкон, на котором расположились представители различных сословий, представляющие широкую плеяду образов горожан, каждый из которых, от лакея в ливрее до чиновника полиции, внемлет происходящему. Несмотря на внешнюю статичность гвардейской пехоты, полотно не лишено внутренней динамики, которую создает само расположение батальонов, опоясывающих центральную часть повествования. Безусловно, не стоит отрицать, что художник обращается к некоторым классицистическим приемам, таким как, например, строгое деление пространства на планы, но при этом органично подчиняет их романтической модели: театрально озаренная солнечным светом, перед нами предстает величественная Александровская колонна, перекликающаяся с монументальной колесницей Славы, запряженной шестеркой коней, золотящимся шпилем Адмиралтейства и гордо развивающимся флагом Российской империи, не теряющими своего символического значения. Элементы городского пространства теряют функцию живописных кулис: они служат не только передаче исторически достоверной картины происходящего, но и, взаимодействуя, прославлению монаршего правления, подчеркивая преемственность монархической власти.



Рисунок 2. Г. Г. Чернецов. «Парад на Дворцовой площади по случаю открытия памятника Александру I в Санкт-Петербурге 30 августа 1834 г.». 1839 год. Холст, масло, 119,5 x 191 см. Санкт-Петербург, Государственный Русский музей

Принципы построения живописного пространства в романтическом ключе также воспроизводятся в полотно русского придворного художника, удостоенного в 1831 году звания академика Императорской Академии художеств, Григория Григорьевича Чернецова «Парад на Дворцовой площади по случаю открытия памятника Александру I в Санкт-Петербурге 30 августа 1834 г.» (Рис. 2), написанном к 1839 году и воспроизводящем тот же центральный момент торжественного открытия гранитного обелиска славы Александра I. Выбрав позицию наблюдателя со стороны Миллионной улицы, живописец подчиняет панораму открывающегося пространства диагональной композиции, что лишает полотно, наполненное несметными, неподвижно стоящими воинскими полками, внутренней статичности. Художник, придерживаясь внутреннего разделения перцептивного пространства на планы, отходит от запечатления центральных действующих лиц повествования согласно канонам классицистической традиции и обращает взгляд смотрящего на центральную часть полотна. Г. Г. Чернецов пишет парад с точки зрения зрителя, находящегося в некотором отдалении от него, поэтому прибегает к деформации, сужению воспринимаемого пространства площади. Он выделяет несколько смысловых центров повествования, первым из которых выступает сотысячное войско, двумя потоками сливающееся в единый строй на дальних планах и окружающее процессию Высочайшего Двора и представителей духовенства. При этом основной акцент перенесен на Александровскую колонну и общегородское пространство, обогащенное образными элементами военной культуры. Сложение особого, знакового пространства прославления образа монарха и мощи русской армии, совершившей военный подвиг общеевропейского размаха, восходит к архитектурному решению арки Главного штаба с триумфальной, запряженной шестеркой коней колесницей Славы, транслирующих идею увековечивания национальной военной победы, а также императорской резиденции, над которой гордо реет флаг Российской империи. Городская среда на полотне теряет функцию живописных кулис места проведения торжественного смотра и выступает в качестве носителя основных символических смыслов в рамках исторического жанра. Выделенная мягким ниспадающим светом, к которому ангел вознес правую руку, Александровская колонна является безусловной доминантой изображения, смыслообразующим элементом, вокруг которого строится повествование. Ей вторит весь пейзаж незамкнутого городского пространства, каждый плоскостный и скульптурный элемент которого служит прославлению гения монаршего правления как на внешней, так и на внутренней политической аренах. Таким образом, идея репрезентации монархической власти реализуется не только посредством документального изображения ей подчиненных, стоящих плечом к плечу гвардейских частей, но и передачи теряющего функцию стаффаж и имеющего самостоятельное значение архитектурного пейзажа, носителя основной смысловой нагрузки.

Подводя итог, стоит отметить, что «идеология в то время обслуживала мифологическую презентацию монарха как трансцендентной фигуры – воплощения российской государственности и Российской империи» [9, с. 233]. Принципы общегосударственного устройства, в структуре своей сравниваемые с точностью армейской иерархической системы соподчинения, обширно рефлексировали в искусстве рассматриваемого периода появлением не только серьезного круга новых сюжетов, образов и форм, тесно связанных с реалиями несения военной службы, но и особым процессом возвеличивания и увековечивания образа императора Николая Первого через создание подлинных символов времени его правления в рамках военной культуры. Проведение многочисленных смотров войск и праздничных военных парадов сложилось в особую символическую систему, стало особым «знаком времени», выходящим за пределы служения исключительно военным нуждам, но принадлежащим культурологической среде, отражающимся в русской станковой живописи второй четверти XIX столетия. Обращаясь к двум живописным полотнам, посвященным отображению одного из крупнейших смотров войск эпохи правления Николая Первого и рассматриваемым с точки зрения воплощения актуальных европейской и отечественной художественных традиций, стоит подчеркнуть, что ценностно-смысловое содержание изучаемого феномена лежало в плоскости классицистической традиции унификации военного состава до единой мощной боевой единицы, строго подчиненной воле монаршего

правления. Однако его образно-стилистическое решение выходило за рамки обозначенной традиции и реализовывалось в пространстве романтического художественного движения и исторического мышления, отвечающих разнообразию творческих практик искусства XIX столетия.

Список источников

1. **Андрейкин С. В.** Императорские смотры и маневры в армии Николая I // Эпоха Романовых и современные проблемы российского общества: материалы международной научной конференции (24-25 октября 2013 г.). СПб.: Изд-во ГПА, 2013. С. 164-168.
2. **Вилинбахов Г. В.** «Их золотцу, шитью – дивятся будто солнцам» // За веру и верность. Три века Российской императорской гвардии: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб.: Славия, 2003. С. 143-186.
3. **Лиманская Л. Ю.** Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: исследования по теории и методологии искусствознания. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. 223 с.
4. **Лотман Ю. М.** Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Азбука-Классика, 2015. 602 с.
5. **Малышев С. А.** Военный Петербург эпохи Николая I. М.: Центрполиграф, 2012. 397 с.
6. **Ротач А. Л., Чеканова О. А.** Огюст Монферран. Л.: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1990. 224 с.
7. **Русская гвардия в картинах А. И. Ладурнера** / авт.-сост. С. А. Подстаницкий, О. Г. Леонов, С. А. Попов. М.: Фонд «Русские витязи», 2017. 168 с.
8. **Северная пчела.** 1834. № 197. 3 сентября.
9. **Уортман Р. С.** «Официальная народность» и национальный миф российской монархии XIX века // Россия / Russia. М.: ОГИ, 1999. Вып. 3 (11). Культурные практики в идеологической перспективе: Россия, XVIII – начало XX века. С. 233-244.
10. **Уортман Р. С.** Сценарии власти: мифы и церемонии русской монархии: в 2-х т. // Материалы и исследования по истории русской культуры. М.: ОГИ, 2002. Вып. 8. Труды по истории. Т. I. От Петра Великого до смерти Николая I. С. 68-544.
11. **Чулков Г. И.** Императоры: психологические портреты / вступ. ст. и коммент. В. Н. Баскакова. М.: Художественная литература, 1993. 382 с.

**MILITARY PARADE IN THE RUSSIAN PAINTING OF THE SECOND QUARTER OF THE XIX CENTURY
AS A SYMBOL OF GLORIFICATION OF THE EMPEROR NICHOLAS I: REPRESENTATION
OF CLASSICISTIC IDEA IN THE CANVASES OF ROMANTIC ARTISTIC MOVEMENT
(BY THE EXAMPLE OF A. I. LADURNER'S AND G. G. CHERNETSOV'S PAINTINGS)**

Beiner Ilga Yanovna

Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences

May-lilies@mail.ru

The article is devoted to identifying the peculiarities of depicting and interpreting military parade in the Russian easel painting of the second quarter of the XIX century. Military parade is considered as a symbol of glorification of the rule of the emperor Nicholas I. The author analyzes the techniques to develop artistic spaces designed in the romantic style but satisfying the classicistic tradition to perpetuate the monarch's image. A. I. Ladurner's and G. G. Chernetsov's canvases depicting the erection of the monument to the autocrat Alexander I on the Palace Square in 1834 serve as the examples of pictorial narration.

Key words and phrases: Russian easel painting of the second quarter of the XIX century; classicism; romanticism; military parade; development of artistic space; representation of monarchial power; A. I. Ladurner; G. G. Chernetsov.

УДК 783.6

Дата поступления рукописи: 21.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-7.25>

В статье обозначена проблема недостаточной изученности русского хорового искусства второй половины XVIII – начала XIX века и, в частности, творчества выдающегося русского композитора, дирижера С. А. Дегтярева. В последнее время стали появляться публикации А. В. Лебедевой-Емелиной, освещающие особенности его музыкального языка. В настоящей работе изложены результаты анализа двух концертов Дегтярева, вошедших в нотный сборник «Ленинградский камерный хор. Произведения из репертуара хора без сопровождения» составителя П. П. Левандо, и выявлены жанровые, структурные и другие особенности, объединяющие эти сочинения.

Ключевые слова и фразы: композитор; тональность; фактура; контраст; часть; раздел; духовный концерт; псалом Давида; классическая форма.

Головин Александр Владимирович

Белгородский государственный институт искусств и культуры

alex_golovin1960@mail.ru

**ОНИ БЫЛИ ПЕРВЫМИ: О ДУХОВНЫХ КОНЦЕРТАХ С. А. ДЕГТЯРЁВА
В РЕПЕРТУАРЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО КАМЕРНОГО ХОРА**

В послереволюционные годы в России духовно-музыкальное наследие отечественных композиторов оказалось предано забвению, чем был нанесён большой ущерб русской культуре и искусству. О том, сколь