

УДК 78.072.2

DOI: 10.34670/AR.2025.83.95.032

**Русская интерпретация темы «Danse Macabre»
в музыкальном искусстве XX–XXI веков**

Цао Цзисюе

Аспирант,

Российский государственный

педагогический университет им. А.И. Герцена,

191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48;

e-mail: 2435588075@qq.com

Аннотация

В статье анализируется русская интерпретация темы «Danse Macabre» в музыкальном искусстве XX–XXI веков. Актуальность работы обусловлена недостаточной изученностью данной проблематики в музыказнании, несмотря на возрастающий интерес к теме смерти в современной культуре. В статье прослеживается эволюция художественного осмыслиения мотива пляски смерти от конкретно-символических сцен до философско-универсальных концепций бытия. На материале анализа ключевых произведений М. Мусоргского («Песни и пляски смерти»), С. Прокофьева (балет «Ромео и Джульетта») и А. Шнитке («Пассакалия») выявляются различные аспекты репрезентации данной темы. Установлено, что в творчестве Мусоргского смерть предстает как многообразная сила, неотделимая от жизни, где народно-жанровые элементы трансформируются в метафизические обобщения. Прокофьев мифологизирует тему, используя архетипические образы для раскрытия вечного конфликта жизни и смерти. Шнитке поднимается до уровня онтологического осмыслиения, где музыкальная форма становится моделью космического цикла.

Для цитирования в научных исследованиях

Цао Цзисюе. Русская интерпретация темы «Danse Macabre» в музыкальном искусстве XX–XXI веков // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 10А. С. 266-275. DOI: 10.34670/AR.2025.83.95.032

Ключевые слова

Музыкальное искусство, Danse Macabre, пляска смерти, русская музыка, музыка XX века, музыкальная танатология, Мусоргский, Прокофьев, Шнитке, философия музыки, культурология искусства.

Введение

Музыку является частью человеческой культуры, отражающую фундаментальные вопросы существования, включая смерть. Образ смерти занимает особое место в искусстве и философии, о чем размышляли многие мыслители на протяжении всего периода существования человечества: от Платона и Аристотеля до Ницше и Хайдеггера. В современном мире интерес к теме смерти усилился из-за глобальных кризисов, войн и экологических угроз, что придало культурному сознанию эсхатологический оттенок. Эта тема активно исследуется в гуманитарных науках и искусстве, особенно в живописи, но в музыказнании она освещена мало. В процессе анализа выявлен недостаток глубоких исследований о том, как и почему композиторы обращаются к теме смерти и какие музыкальные средства используют. Особое внимание уделяется образу *danse macabre* – пляске смерти, символизирующей неотвратимость конца, однако большинство публикаций ограничивается внешним описанием, не раскрывая сущности явления. Поэтому исследование русской интерпретации темы «*Danse Macabre*» в музыкальном искусстве XX–XXI веков является востребованным и актуальным.

Основное содержание

Первые изображения и тексты с образом *danse macabre* появились в XIV веке в литературе и живописи, и лишь позднее – в музыке. Научное осмысление темы началось лишь в XIX веке, когда Г. Пейно, Э. Ланглау, Ф. Доус и Ж. Каствнер систематизировали сведения о «плясках смерти» на основе исторических источников. В XX веке в разработку вопроса значительный вклад внесли труды Й. Хейзинги, И. Иоффе, А. Машабе, Ф. Арьеса и Ж. Делюмо, которые рассматривали происхождение термина, развитие темы смерти в культуре Средневековья и ее отражение в искусстве. Позднее Ц. Нессельштраус проанализировала визуальное воплощение темы в западноевропейской живописи XV века, а Л. Сыченкова подвела итоги исследований XX столетия [Сыченкова, 2001].

В XXI веке интерес к происхождению *danse macabre* возобновился, однако взгляды ученых разделились: М. Реутин связывает образ с немецкой традицией [Реутин, 2001], а В. Мириманов – с французской, различая также религиозный и светский контексты [Мириманов, 2001]. Новых фундаментальных исследований не появилось, а современные публикации в основном повторяют идеи предшественников. Вместе с тем в это время формируется отдельное направление – музыкальная танатология, изучающая отражение темы смерти в музыке и культурном сознании, где начинают появляться специализированные научные труды и диссертации. В начале XXI века появляются первые диссертации, посвященные теме смерти в музыке: речь идет о работах А. Наумова о траурном марше [Наумов, 2001] и М. Музыченко о русских скорбных ритуалах [Музыченко, 2014]. В них жанр *marcia funebre* рассматривается сквозь призму философской танатологии и музыкальной выразительности, при опоре на труды Ю. Холопова [[Холопов, 2012] и А. Кудряшова [Кудряшов, 1995]. Современное музыковедение изучает тему смерти фрагментарно – через конкретные произведения или творчество отдельных композиторов. Среди таких исследований работы И. Аппалоновой об «Острове мертвых» Рахманинова [Аппалонова, 2009], Н. Васильевой о реквиемах [Васильева, 2009], М. Кизина о русской опере [Кизин, 2017] и других авторов, анализирующих музыкальные интерпретации смерти. Отдельно выделяются труды Г. Калошиной, рассматривающей образ смерти и, в частности, ораторию А. Онегтера «Пляска мертвых» как полижанровое произведение

[Калошина, 1987]. Под ее научным руководством написана диссертация М. Карамановой о полижанровости в музыке Гии Канчели, где одна из глав посвящена «Стиксу» [Караманова, 2014]. Помимо этого, особое значение имеют исследования западноевропейского вокального наследия, связанных с мортальной тематикой – труды о Шуберте, Бетховене, Брамсе, Шумане, Регере и Бахе, выполненные Ю. Хохловым, В. Коненом, П. Вульфиусом, В. Вансловым, Е. Царевой, А. Ю. Сейбертом [Сейберт, 2022] и др. Собранные в них сведения помогают глубже осмыслить музыкальные аспекты танатологических мотивов и их развитие в европейской культуре. Исследования, затрагивающие тему *danse macabre*, встречаются лишь в отдельных главах и статьях, где внимание сосредоточено на конкретных произведениях. Среди таких трудов – главы работ Ю. Хохлова о Totentanz Ф. Листа и описание *Danse macabre* К. Сен-Санса у Ю. Кремлева. Позднее интерес к этой теме проявился в работах К. Пашкова, Г. Модиной, Е. Шапинской, Н. Петри, Л. Сапожниковой и Н. Карпун, которые анализируют музыкальную семантику, философию и культурные аспекты макабрического в европейской музыке XIX–XX веков [Шапинская, 2017]. Особое значение имеет статья Т. Барановой, рассматривающая *danse macabre* в контексте религиозных представлений Средневековья и Возрождения, где танец интерпретируется через христианскую идею смерти и вечности [Баранова, 1989].

Отдельное направление исследований связано с «Песнями и плясками смерти» М. Мусоргского, однако работы в этой области в основном носят обзорный или методический характер. Помимо кратких описаний у С. Булгаковой и статьи А. Лысиковой, фундаментальных анализов цикла практически нет. Обзор литературы подтверждает отсутствие специализированного исследования о *danse macabre* в музыке, что делает обращение к этой теме востребованным и обуславливает новизну настоящей работы.

Возникновение *danse macabre* относят к XV веку. Первое известное изображение, созданное в 1424–1425 годах на парижском кладбище Невинноубиенных младенцев, показывало аллегорическую сцену Пляски смерти и Смерть в образе скелета, что свидетельствует о сложившейся традиции. Однако истоки танцующей Смерти уходят в глубь истории. Уже в неолите на стенах гробниц встречаются символические изображения кругов, обозначавших переход умершего в мир мертвых. В античности и особенно у этрусков (VII–IV вв. до н.э.) смерть приобретает демонический облик в виде существ Хару и Тухулки, сопровождавших души умерших в загробный мир. Эти изображения, где демоны увлекают за собой мертвых, стали прообразом мотива *danse macabre* – символического шествия смерти, уводящей живых.

В греческой мифологии у трона Аида сидели судьи Минос, Эак и Радамант, решавшие судьбу душ умерших, что перекликается с христианской идеей Страшного суда, отраженной впоследствии в средневековых изображениях триумфа смерти. Смерть олицетворял бог Танатос, который забирал души, срезая прядь волос с головы умирающего. Этот мотив переноса души и перехода между мирами позже оказал влияние на формирование сюжета *danse macabre*. Другим важным образом стал Анку – Мрачный Жнец, скелет с длинными белыми волосами и косой, сопровождающий похоронную повозку. Его облик во многом послужил прообразом европейского персонажа Смерти. Истоки самого танца и шествия восходят к древним погребальным ритуалам, где участники двигались и пели торжественные песнопения, создавая ритмическое единение живых и умерших. Подобные традиции встречались и у других народов, где умерших чествовали через празднества и танцы: эта близость к мертвым выражала не мрачность, а естественное принятие смерти и неотделимость ее от повседневной жизни.

В Средневековье складывается новое отношение к смерти, что приводит к появлению образов и сюжетов *danse macabre*. Люди той эпохи отличались повышенной чувствительностью

и тревожностью: мир воспринимался как источник опасности, а жизнь – как постоянное ожидание беды. Эпидемии чумы и холеры, частые смерти и низкий уровень медицины усиливали ощущение хрупкости человеческого существования. Церковь интерпретировала болезни и несчастья как наказание за грехи, а страх перед Божиим судом становился важнейшей составляющей мировосприятия. В искусстве центральное место занимали изображения Страшного суда и апокалипсиса, где смерть предстала в образе разлагающихся тел и скелетов. Эти образы отражали не только ужас перед физическим тлением, но и религиозную тревогу о судьбе души. На этом основании можно говорить о том, что Средневековье сформировало особый тип сознания, в котором страх и вера соединялись, а размышления о смерти становились основой нравственного поведения и художественного выражения.

В церковной литературе Средневековья формируется идея презрения к миру и телесности (*contemptus mundi*), основанная на размышлениях о тленности человека и неизбежности превращения тела в разлагающийся труп. Писатели, опираясь на Библию, подчеркивали ничтожность плоти и необходимость заботы о спасении души. Эти представления отражены в трактатах Иннокентия III, Августина, Андрея Критского, Руперта Дейцского и других авторов. Особое распространение получила формула «Я есмь то, чем были они; они суть то, чем буду я», ставшая основой легенды о трех живых и трех мертвых, выразившей идею равенства всех перед смертью. Этот мотив проник и в искусство – например, в фреску Триумф смерти в Пизе и в Пляску смерти Гюйо Маршана, где живые и мертвые вступают в диалог. Народные верования того времени также поддерживали подобные образы: считалось, что мертвецы могут танцевать, играть на инструментах и увлекать живых в свой круг. Танец-в-хороводе, или кэрол, символизировал единство земного и божественного, отражая космический порядок и идею цикличности бытия. Поэтому *danse macabre* стал не просто аллегорией смерти, а символом перехода души из мира живых в вечность, где танец соединяет жизнь и загробное существование.

На рубеже XX–XXI веков тема смерти привлекает особое внимание из-за тревожных мировых тенденций: предчувствия катастроф, социальных потрясений и военных конфликтов, усиливших эсхатологические настроения. В начале XXI века символика смерти становится предметом изучения философии, культурологии и других гуманитарных наук, рассматривается в контексте духовного опыта, свободы и смысла бытия. Искусство активно обращается к этому образу, особенно живопись, где исследуются визуальные формы его воплощения. В музыковедении же интерес ограничен, тематические исследования редки, отсутствует анализ причин обращения композиторов к теме смерти и используемых ими выразительных средств. Недостаточно изучен и один из наиболее устойчивых символов – *danse macabre*, пляска смерти с образом танцующего скелета.

Таким образом, на протяжении всей истории культуры человек пытался осмыслить смерть, однако единого понимания ее сути не существует. Для многих смерть воспринимается как зло и вызывает страх, что особенно ярко проявилось в средневековом искусстве. Художники изображали ее как страшную силу – скелета с косой, старуху или ангела смерти, выражая представление о смерти как об орудии дьявола, лишающем человека жизни. Философы, например Платон, оспаривали этот взгляд, считая страх смерти проявлением невежества, ведь никто не знает, не является ли она благом. В христианской традиции смерть трактуется совершенно иначе: она понимается не как зло, а как переход души из временного в вечный духовный мир. Память о смерти становится нравственным ориентиром, побуждая человека к добродетели. Святые Отцы – Иоанн Златоуст и Амвросий Медиоланский – видели в смерти

благо, освобождение от страданий и источник мудрости. На этом основании можно говорить о том, что восприятие смерти зависит от духовного состояния и жизненных обстоятельств человека: для одних она страшна, для других является освобождением. Этот внутренний конфликт особенно отчетливо проявился в жизни и творчестве Модеста Мусоргского, для которого тема смерти стала неотъемлемой частью художественного поиска и духовного соавтора его произведений. Период создания Мусоргским вокального цикла «Песни и пляски смерти» пришелся на трудное время его жизни, полное утрат и одиночества. Распад «Могучей кучки», смерть близкого друга Виктора Гартмана и кончина обожаемой Надежды Опочининой глубоко потрясли композитора. Эти события заставили его особенно остро задуматься о смысле жизни и неизбежности смерти. Сильное впечатление на Мусоргского произвели также картины Василия Верещагина, изображавшие ужасы войны. Под впечатлением от полотна «Забытый» он написал одноименную балладу на слова поэта А.А. Голенищева-Кутузова, с которым позже создал цикл «Песни и пляски смерти». Тематика смерти сопровождала творчество Мусоргского постоянно, но наиболее полно воплотилась именно в этом цикле. Изначально задуманным как «альбом» с зарисовками смерти людей разных сословий, он в итоге включил четыре части: «Колыбельную», «Сerenаду», «Трепак» и «Полководца». В них смерть принимает разные обличья: заботливой матери, рыцаря-соблазнителя, метелью-усыпляющей бедняка и триумфирующего полководца. Через эти образы композитор выразил философское осмысление смерти как естественной и многообразной силы, неотделимой от человеческой жизни.

«Трепак» является единственной частью цикла «Песни и пляски смерти», воплощающая саму идею пляски смерти. В ней народный веселый танец превращается в зловещий ритуал, символизирующий разрушение материального мира и переход в иной, нематериальный. В своей музыке Мусоргский показывает это постепенное превращение: от появления ритма танца к его разрушению. Ритмические и фактурные изменения создают эффект угасания – танец распадается, уступая место песне, где смерть изображена как переход в вечность, как состояние покоя. Георгий Свиридов, размышляя о Мусоргском, отмечал, что в его музыке смерть не выступает злом, а является естественной стихией, приносящей освобождение от страданий и уравнивающей всех людей. Для композитора она – не кара, а часть вечного круговорота жизни. Последние дни Мусоргского запечатлел художник Илья Репин по заказу Третьякова. На портрете композиторображен уже смертельно больным, но все еще сопротивляющимся уходу. Умер он в 42 года, оставив потомкам великие произведения, созданные в сотрудничестве со смертью как с высшей творческой силой.

Образ смерти отразился и в других произведениях русских музыкантов. Например, балет Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта», созданный в 1936 году, стал одним из главных музыкальных символов XX века. Он воплощает вечный миф о любви и смерти, выходя за рамки конкретного исторического времени. В нем отражено стремление композитора преодолеть современность ради достижения вечных ценностей. Прокофьев соединяет в произведении черты разных жанров – балета, симфонии и киноискусства. Действие разворачивается как череда монтажных эпизодов, а музыкальное единство создается благодаря системе лейтмотивов, обеспечивающих цикличность и внутреннюю связанность образов. В основе композиции лежит принцип вариантности, характерный для мифологического мышления, что усиливает символическую многослойность произведения. Драматургия построена на противопоставлении двух начал: вражды Монтеекки и Капулетти и лирической линии любви героев. Их темы постоянно взаимодействуют, создавая напряженный диалог света и тьмы, жизни и смерти. Кульминацией становится сцена поединков и смерти Тибальда и Меркуцио,

после которой трагическое звучание усиливается, а мотивы любви и смерти обретают мифологическую значимость. Контрастные музыкальные сопоставления подчеркивают идею невозможности гармонии в земном мире и переход к вечности через жертву.

Архетипическая основа балета проявляется в самом мышлении Прокофьева, которого исследователи называют носителем «детской конституции» как способности видеть мир цельно и вне центра этого. Через этот взгляд композитор достигает состояния внутренней чистоты и универсализма, приближая музыкальный образ к архетипу Божественного ребенка. Таким образом, балет становится не просто сценической историей, а современным мифом о возрождении через любовь и смерть. Феномен «детской конституции» Прокофьева соотносится с юнгианским архетипом Божественного ребенка – символом природной целостности, жизненной силы и стремления к самореализации. Эта внутренняя энергия проявляется в его музыке через непосредственность, свежесть восприятия и внутреннюю цельность. В балете «Ромео и Джульетта» архетипические черты выражены в системе персонажей. Меркуцио воплощает черты трикстера – он остроумен, подвижен, несет дух игры и озорства, но вместе с тем становится невольным катализатором трагических событий. Его музыкальный образ построен на живых ритмах и танцевальной энергии, восходящих к традиции Труффальдино из «Любви к трем апельсинам». Образ патера Лоренцо отражает архетип Мудреца, однако его действия обретают двойственный смысл: стремясь помочь, он непреднамеренно ведет героев к гибели. В его сценах звучат мотивы судьбы и смерти, усиливающие фаталистическую линию балета. Центральной фигурой становится Джульетта, чье развитие воплощает архетип Анимы. Ее музыкальный образ многогранен: от легкого, «эльфического» звучания темы девочки до колыбельной интонации «грез Джульетты», несущей материнскую нежность. По мере трагического развития оба мотива переосмысливаются и окрашиваются в минор, превращаясь в тему обреченности. Символическая смерть героини знаменует превращение Анимы в архетип Матери, несущий идею воскрешения и вечного цикла бытия. Через Джульетту Прокофьев выражает путь духовного возрастания – от детской чистоты к созидательному началу жизни и самопожертвованию ради любви. В балете Прокофьева принцип бинарности, сначала проявляющийся в параллельном развитии лирической и драматической линий, постепенно становится внутренним качеством Джульетты. В ее образе отражается многослойность мифологического мышления, где противоположности соединяются и взаимно растворяются. Пересечение границы между жизнью и смертью символически выражено возвращением темы любви и инвертированным развитием мотива «грез Джульетты». В финальной сцене балета звучит ее изначальная мелодия, но с гимническим, просветленным оттенком благодаря новой фактуре и звучанию. Это музыкальное преображение символизирует катарсис – очищение и восстановление гармонии, подтверждающее, что произведение воплощает тенденцию «ремифологизации», характерную для искусства XX века и творчества Прокофьева.

Одним из продолжателей традиции С. Прокофьева стал А. Шнитке, чье творчество стало значительным явлением мировой музыкальной культуры XX века. Его произведения выделяются философской глубиной, эмоциональной выразительностью и масштабностью замыслов. Композитору были близки темы жизни и смерти, добра и зла. Он создал огромный пласт музыки – оперы, балеты, девять симфоний, многочисленные концерты, камерные и вокальные сочинения, музыку для театра и кино. Особенностью стиля Шнитке является полистилистика – стремление объединить разные музыкальные эпохи, жанры и формы, что ведет к новому осмыслению музыкального образа. Наиболее ярко эти принципы проявились с конца 1960-х годов. Конец 1970-х и начало 1980-х стали центральным этапом его творчества,

когда его музыка получила международное признание и активно исполнялась в Европе и США. Созданная в 1980 году «Пассакалия» для большого симфонического оркестра занимает особое место в творчестве композитора. В ней он объединил старинную форму и современные композиционные приемы, создав оригинальное произведение, ставшее важным этапом на пути к его последующим симфоническим работам. Премьера «Пассакалии» состоялась 8 ноября 1981 года в Баден-Бадене в исполнении оркестра Юго-Западного Радио под управлением Жака Мерсье. В аннотации к первому исполнению «Пассакалии» Альфред Шнитке объяснил, что вдохновением для сочинения стало наблюдение за волнами моря, непостижимая структура и ритм которых стали для него символом природной закономерности. В «Пассакалии» он воплотил образ многоголосой морской стихии. Здесь необходимо отметить, что мотив моря издревле занимал важное место в искусстве. В литературе к нему обращались Байрон, Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Верн, Грин, Цветаева, Волошин и другие, раскрывая различные состояния водной стихии. В живописи это направление оформилось как маринизм, возникший в Голландии XVII века. Его развивали Эвердинген, Рюисдалль, Бакгюйзен, Виллем ван де Вельде, а позднее Тернер и Айвазовский. Уникальным явлением стали произведения Микалоюса Чюрлениса, совмещавшие живописные и музыкальные принципы. В музыке образ моря воплощался в операх Римского-Корсакова, Вагнера, в симфонических произведениях Мендельсона, Чайковского, а в XX веке – в сочинениях Дебюсси и Равеля. Таким образом, «Пассакалия» Шнитке продолжила традицию отражения морской стихии, вобрав в себя многовековые художественные ассоциации.

В «Пассакалии» Шнитке морская тема проявляется не только через волнообразное звучание, но и через идею возникновения жизни, ее цикличности и постоянного обновления. Композитор философски размышляет о переходе от небытия к бытию, о вечном круговороте рождения и смерти. Музыка носит созерцательный и обобщенный характер, стремится передать не эмоции, а закономерности существования. Выбор жанра пассакалии символичен – он связан с повторяющимся остинато, что перекликается с ритмом моря и вечным кругом бытия. Исторически пассакалия прошла путь от испанской песни и танца до сложной формы вариаций, основанных на неизменном басе. В XX веке этот жанр пережил возрождение, став средством для философских размышлений о развитии и трансформации, что полностью соответствует художественным задачам Шнитке. В основе «Пассакалии» Шнитке лежит не только остинатный принцип жанра, но и сложная полифоническая организация. Музыковед Татьяна Франтова отмечает, что композитор создал новый тип вариаций на остинатную тему, где каждая форма имеет индивидуальное решение. «Пассакалия» относится к полиостиатным крешендирующим формам, в которых структура строится на сочетании постоянного остината и нарастающего звучания. В произведении создается ощущение многослойного звукового пространства, где многочисленные мелодические линии перекрециваются, взаимодействуют и сливаются, особенно в кульминационных моментах. Музыкальная ткань насыщена тембровыми и сонорными эффектами, однако не превращается в сплошное звучание. Опорным центром становится нота «с», к которой постоянно возвращается движение, а гармоническая вертикаль строится на простых диатонических мотивах в пределах C-dur и с-moll. Сам Шнитке воспринимал до-мажорное трезвучие и обертоновый ряд как проявления природных звуковых закономерностей, сопоставляя их с естественными акустическими явлениями.

В «Пассакалии» Шнитке ключевую роль играет волнообразность, которая пронизывает все произведение – от тематического материала до общей формы. Музыкальная ткань основана на семи темах, различающихся по длине и ритму, но объединенных риторическим образом волны.

Эти темы вырастают из общего звукового фона и сохраняют связь с традицией старинных пассакалий благодаря диатонике и хоральному складу. Развертывание произведения строится как семь последовательных волн нарастания, каждая из которых длиннее и интенсивнее предыдущей. В кульминации все волны сходятся, создавая мощное звучание с участием медных духовых и колоколов, придающее музыке торжественность. В этот момент устойчивый тон «с» сменяется на «д», символизируя восходящее движение всей формы. После кульминации развитие постепенно угасает, растворяется в тишине – типичный для Шнитке прием незавершенного финала. Композитор планировал завершить «Пассакалию» звучанием моря, записанным или имитируемым ударами гонгов и тарелок, подчеркивая идею природной стихии. Таким образом, волновое движение становится не только структурной, но и смысловой основой произведения, выражющей ритм и дыхание моря. В «Пассакалии» Шнитке море предстает как символ двойственности – спокойствия и мощи, созидания и разрушения. Его изменчивое дыхание воплощается в музыкальной ткани произведения, где древний жанр пассакалии соединен с современными композиционными приемами XX века. Через многослойность структуры, полифонические вариации и динамические нарастания композитор раскрывает темы бытия и небытия, рождения и гибели. Используя полистилистику, Шнитке создает оригинальное сочинение, которое подводит итог его поискам 1970-х годов и становится основой для будущих масштабных симфонических концепций.

Заключение

Таким образом, в ходе исследования установлено, что тема смерти, будучи фундаментальным аспектом человеческого бытия, находит глубокое и многогранное воплощение в русской музыке XX–XXI веков. Установлено, что образ *Danse macabre* занимает важное место в культуре и духовной истории человечества, символизируя размышления о смерти и равенстве всех людей перед ней. Его первые воплощения появились в XIV–XV веках в виде настенных росписей и подписей к ним, а также в форме реальных танцевальных обрядов, упоминаемых в хрониках и трактатах. Хотя точные сведения о музыке этих танцев почти не сохранились, известен единственный пример из *«Llibre Vermell de Montserrat»* (1399), который не позволяет судить о характере и звучании средневековых плясок смерти. Пик популярности мотива пришелся на XV–XVI века, когда он получил самостоятельное развитие в живописи и литературе, но позже интерес к теме угас. Возрождение *Danse macabre* произошло в XIX веке под влиянием эстетики романтизма, с ее тягой к мистическому, иррациональному и эмоционально насыщенному восприятию мира. Именно тогда мотив пляшущей Смерти обрел музыкальные воплощения в произведениях Листа, Сен-Санса, Кастанера и Мусоргского, став символом романтического мироощущения, сочетающего страх, *fascination* и поэзию мрачного. Анализ творчества М. Мусоргского, С. Прокофьева и А. Шнитке позволил выявить эволюцию художественной интерпретации данного образа – от конкретно-символических сцен «пляски смерти» до философско-универсальных концепций бытия. В «Песнях и плясках смерти» Мусоргского смерть предстает как многообразная сила, неотделимая от жизни, где народно-жанровые элементы трансформируются в метафизические обобщения. Прокофьев в балете «Ромео и Джульетта» мифологизирует тему, используя архетипические образы и симфоническую драматургию для раскрытия вечного конфликта жизни и смерти, завершающегося катарическим преодолением. Шнитке в «Пассакалии» поднимается до уровня онтологического осмысливания, где музыкальная форма, основанная на остинатном развитии и

волнообразной динамике, становится моделью космического цикла возникновения и угасания, выражая идею вечного возвращения и неразрывности бытия и небытия. На этом основании сделан вывод о том, что русская музыкальная культура создала уникальную традицию философского осмысления смерти, в которой она предстает не как финальный предел, но как органическая часть универсального миропорядка, а ее художественная репрезентация эволюционирует от сюжетной изобразительности к сложным абстрактно-философским конструкциям.

Библиография

1. Сыченкова Л.А. Культура Западной Европы: Российский опыт историографического осмысления, вторая половина XIX - 30-е гг. XX вв.: дисс. ... д-ра истор. наук. М., 2001. 426 с.
2. Реутин М. Ю. «Пляска смерти» в Средние века // Arbor Mundi. (Мировое древо). 2001. Вып. 8. С. 9-38.
3. Мириманов В.Б. Приглашение на танец. Danse macabre // Arbor Mundi. (Мировое древо). 2001. Вып. 8. С. 39-73.
4. Наумов А.В. Траурный марш: история и теория жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствов. М., 2001. 22 с.
5. Музыченко М.М. Музыка скорбных и траурных ритуалов России : автореф. дисс. ... канд. искусствов. Ростов-на-Дону, 2014. 26 с.
6. Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. М.: Московская консерватория, 2012. 563 с.
7. Кудряшов А.Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции: (теория вопроса и анализ исполнений «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха): автореф. дисс. ... канд. искусствовед. М., 1995. 26 с.
8. Аппалонова И.В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX - начала XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствов. Саратов, 2009. 28 с.
9. Васильева Н.В. Пространственно-временные модели в музыке. Саратов: Лидер, 2009. 511 с.
10. Кизин М.М. Русское вокальное искусство в экранной культуре. М.: Согласие, 2017. 156 с.
11. Калошина Г.Е. Особенности симфонизации монументальных вокальных жанров А. Онеггера: дисс. ... канд. искусствов. М., 1987. 209 с.
12. Караманова М.Л. Жанровые и стилевые взаимодействия в сочинениях Гии Канчели: автореф. дисс. ... канд. искусствов. Ростов-на-Дону, 2014. 25 с.
13. Сейберт А.Ю. Danse macabre в западноевропейской музыке XIX века: дисс. ... канд. искусств. Красноярск, 2022. 247 с.
14. Шапинская Е.Н. Философия музыки в новом ключе: музыка как проблемное поле человеческого бытия. М.: Согласие, 2017. 522 с.
15. Баранова Т.Б. О космологической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса, Барокко // Традиция в истории музыкальной культуры. Проблемы музыказнания. Л., 1989. Вып. 3. С. 73-83.

Russian Interpretation of the "Danse Macabre" Theme in Musical Art of the 20th–21st Centuries

Cao Jixue

Graduate Student,

A.I. Herzen Russian State Pedagogical University,
191186, 48, Moyki river embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 2435588075@qq.com

Abstract

The article analyzes the Russian interpretation of the "Danse Macabre" theme in musical art of the 20th-21st centuries. The relevance of the work is determined by the insufficient study of this problem in musicology, despite the growing interest in the theme of death in contemporary culture. The article traces the evolution of artistic interpretation of the dance of death motif from concrete-

Cao Jixue

symbolic scenes to philosophical-universal concepts of being. Based on the analysis of key works by M. Mussorgsky ("Songs and Dances of Death"), S. Prokofiev (ballet "Romeo and Juliet") and A. Schnittke ("Passacaglia"), various aspects of this theme's representation are revealed. It is established that in Mussorgsky's work, death appears as a multifaceted force, inseparable from life, where folk-genre elements transform into metaphysical generalizations. Prokofiev mythologizes the theme, using archetypal images to reveal the eternal conflict of life and death. Schnittke rises to the level of ontological understanding, where musical form becomes a model of the cosmic cycle.

For citation

Cao Jixue (2025) Russkaya interpretatsiya temy «Danse Macabre» v muzykal'nom iskusstve XX–XXI vekov [Russian Interpretation of the "Danse Macabre" Theme in Musical Art of the 20th–21st Centuries]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (10A), pp. 266-275. DOI: 10.34670/AR.2025.83.95.032

Keywords

Musical art, Danse Macabre, dance of death, Russian music, 20th century music, musical thanatology, Mussorgsky, Prokofiev, Schnittke, philosophy of music, culturology of art.

References

1. *Sychenkova L.A. Culture of Western Europe: the Russian experience of historiographical understanding, the second half of the XIX - 30s of the XX centuries.: dissertation of the Doctor of Historical Sciences. Moscow, 2001.* 426 p.
2. *Reutin M. Y. "The Dance of death" in the Middle Ages // Arbor Mundi. (World Tree). 2001. Issue 8. pp. 9-38.*
3. *Mirimanov V.B. Invitation to dance. Danse macabre // Arbor Mundi. (World Tree). 2001. Issue 8. pp. 39-73.*
4. *Naumov A.V. The funeral march: history and theory of the genre : abstract. diss.... kand. iskusstvov, M., 2001.* 22 p.
5. *Muzychenko M.M. Music of sorrowful and mourning rituals of Russia : abstract. diss. ... kand. the arts. Rostov-on-Don, 2014.* 26 p.
6. *Kholopov Yu.N. Musical forms of classical tradition. Moscow: Moscow Conservatory, 2012.* 563 p.
7. *Kudryashov A.Y. Performing interpretation of a musical composition in historical and stylistic evolution: (theory of the question and analysis of the performances of the "Well-tempered Clavier" by J.S.Bach): the abstract. diss.... kand. art critic. Moscow, 1995.* 26 p.
8. *Appalonova I.V. Genre canon of the symphonic poem and its refraction in instrumental music of the XIX - early XX century: abstract.diss. ... kand. the arts. Saratov, 2009.* 28 p.
9. *Vasilyeva N.V. Spatial and temporal models in music. Saratov: Leader, 2009.* 511 p.
10. *Kizin M.M. Russian vocal art in screen culture. Moscow: Consent, 2017.* 156 p.
11. *Kaloshina G.E. Features of symphonization of monumental vocal genres by A. Honegger: diss. ... kand. iskusstvov, Moscow, 1987.* 209 p.
12. *Karamanova M.L. Genre and style interactions in the writings of Gia Kancheli: abstract.diss.... kand. the arts. Rostov-on-Don, 2014.* 25 p.
13. *Seibert A.Y. Danse macabre in Western European music of the 19th century:dissertation of the kand. arts. Krasnoyarsk, 2022.* 247 p.
14. *Shapinskaya E.N. Philosophy of music in a new key: music as a problematic field of human existence. Moscow: Accord, 2017.* 522 p.
15. *Baranova T.B. On the cosmological and religious concept of dance in the culture of the Middle Ages, Renaissance, Baroque // Tradition in the history of musical culture. Problems of musicology. L., 1989. Issue 3. pp. 73-83.*