

# МИХАЙЛО ВЕРИКІВСЬКИЙ І МОДЕСТ МУСОРГСЬКИЙ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ ТВОРЧОСТІ

Антон Кармазін

УДК 78.071.1(477) Вериківський+78.071.1(470) Мусоргський

*Статтю присвячено розгляду розуміння композиторами М. Вериківським і М. Мусоргським місця і ролі історичної образності в національній музичній культурі. У ній виявлено відображення цієї образності в їхніх творах.*

**Ключові слова:** історична тематика, минуле в сучасному, історичні праці, цензура, сюжетна основа творів, відхід від сучасності.

*The article is dedicated to the composers Mykhailo Verykivskyi and Modest Musorgskyi and their conception of a place and a role of the historical imagery in the national musical culture. The author shows the imagery reflections in their compositions.*

**Key words:** historical themes, the past in the present-day, historical investigations, censorship, compositions' plots, retreat from reality.

Постійно зростаючий дослідницький інтерес до питань об'єктивного та ґрунтового вивчення історії музичної культури зумовлює звертання до творчості митців, основні творчі пріоритети яких були пов'язані з історичною тематикою. Такими митцями, безумовно, в історії музики стали Модест Мусоргський та Михайло Вериківський. Тож темою пропонованої статті є розгляд сприйняття ними національно-історичної образності, а метою статті – виявлення та порівняння характерних особливостей цього сприйняття, зумовлених як його спільними, так і відмінними рисами.

Творчість М. Мусоргського та М. Вериківського належить до різних історичних епох. Докорінно змінилися соціально-історичні умови, у яких відбувалося формування світогляду композиторів. Проте творчі концепції композиторів об'єднує дуже важлива риса – орієнтація їхньої стилістики на історичну образність у найрізноманітніших її проявах. Ця риса почала формуватися навіть за умов виховання, у якому велика повага до історичного минулого була однією зі складових. Іноді такі збіги просто вражають. Історія Кременця стала для М. Вериківського

одним із основних джерел творчості: «Це старовинне мальовниче містечко (а Кременець відомий з 1226 року) було свідком багатьох історичних подій в житті українського народу. Об його мури розбилась у XIII столітті хвиля татарської навали... Особливої сили досягали тут народні повстання. З Волиню зв'язані імена Северина Наливайка, Богдана Хмельницького, Семена Палія. Спогади про них збереглися в народних переказах і піснях, на які така багата Волинь»<sup>1</sup>.

Майже ідентичні обставини були і на життєвому шляху М. Мусоргського: «С раннього дитинства Модесту и брату его Филарету, вероятно, очень часто приходилось слушать все эти рассказы; усердно приукрашиваемые, как обычно, честолюбивыми домыслами потомков, они сплетались с легендами и поверьями земли Псковской и Новгородской, возбуждая интерес к родному краю, к его истории, к его мятежной старине... Древние стены торопецкого "крема" были свидетелями частых набегов литовских и польских феодалов, ожесточённых схваток, шумных сражений. Воинская доблесть торопчан связывалась

со славними іменами Мстислава Удалого і Александра Невського»<sup>2</sup>. Вимальовується майже пряма уявна лінія в часі та просторі «Торопець–Кременець».

І це, без сумніву, вплинуло на вибір сюжетної основи багатьох творів; зумовило звернення до архаїчних фольклорних першоджерел, ретельне опрацювання досліджень визначних істориків (наприклад, М. Карамзіна вивчав М. Мусоргський, М. Грушевського – М. Вериківський) та усвідомлення того факту, що без глибокого знання історії неможливий подальший розвиток національної культури.

Для попередників та сучасників М. Мусоргського розробка історичних сюжетів зовсім не була рідкісним явищем. Її можна спостерігати у творчості М. Глинки («Іван Сусанін»), О. Бородіна («Князь Ігор»), М. Римського-Корсакова («Псковитянка», «Царева наречена», «Сказання про невидимий град Китеж») та інших російських композиторів. Для учасників балакиревського гуртка втілення історичних образів стало однією із центральних тем: «С особым интересом балакиревцы всматривались в прошлое родины, находя в нём сюжеты, близкие современности. История рисовала великолепные образы древнего Киева, былинной Руси ... С большой симпатией они обращались ко временам псковской и новгородской вольницы»<sup>3</sup>. У цій самій праці зазначається: «Особенно глубоко друзья изучают историю. М. Балакирев даже в качестве летнего чтения берёт с собой несколько томов “Истории России с древнейших времён” С. М. Соловьёва, выдающегося историка того времени. Наибольшими симпатиями пользовались вольные города Псков и Новгород»<sup>4</sup>.



М. Мусоргський

Віддав данину жанру історичної опери й П. Чайковський. Ось що відомо, наприклад, про його працю над «Орлеанською дівою»: «Чайковский изучал книги по истории Франции, исследования о Жанне д'Арк, продумывая общий план будущей оперы. Ни одна из существовавших обработок темы не удовлетворяла композитора в полной мере. Шиллер, как известно, во многом отошёл от истории, завершив трагедию гибелью героини на поле битвы. У Чайковского Жанна умирает на костре. Ряд подробностей композитор взял из исторических трудов»<sup>5</sup>.

Відображення історії засобами музичного мистецтва та проникнення композитора в особливості історичного процесу найтісніше пов'язані із суспільними запитами. Адже саме на той час ці запити виявилися орієнтованими на інтенсивне пізнання минулих епох: «Если чуть пристальнее присмотреться к устремлениям человека минувшего [XIX. – А. К.] века, то нетрудно обнаружить за его устремлением вперёд равновеликое его устремление и “назад”, то есть в историческое прошлое. XIX-й век не сопоставим ни с каким другим веком в

своей заинтересованности к прошлому. Да, испокон веков существовали и религии, и философии, и искусство, и право, и литература, и политика, но лишь в XIX-м веке появились история религии и история философии, история искусства и история права, история литературы и политическая история. История, история, история... Раскопки древнейших памятников и организация всевозможных музеев, реставрация материальных памятников старины и собирание песен, сказок, легенд... И всё это – XIX-й век»<sup>6</sup>.

Таким чином, чимало видатних композиторів усвідомлювали значення історичної об-

разності як важливої музично-стильової сфери. Проте лише для М. Мусоргського відчуття історії стало не окремим епізодичним випадком, а невіддільною, що більше – ключовою частиною композиторського методу. Саме ця найсуттєвіша особливість його творчості дозволяє нам простежувати аналогії у доробку М. Вериківського, який за природою свого таланту теж був композитором-істориком.

Якщо спробувати порівняти умови, у яких довелося працювати М. Мусоргському та М. Вериківському, то висновок такого порівняння буде не на користь останнього. Радянське музикознавство не шкодувало чорної фарби в змалюванні тяжкого становища як композиторів минулого, так і М. Мусоргського зокрема. Багато в чому це справді відповідало дійсності. Наведемо, наприклад, уривок із резолюції Головного управління у справах преси Міністерства внутрішніх справ у зв'язку із доповіддю цензора Кейзера фон Нільгейма щодо відхилення постановки «Бориса Годунова», яка є типовим зразком канцелярського чиновницького невігластва: «В литературном отношении либретто, значительно отступая от избранного образца, конечно, представляет искалечение Пушкина, и именно в этих отступлениях в особенности опошлены исторические характеры подлинника; кроме того, конец оперы до крайней степени бессвязен и сжат; но в опере и слабое либретто, при хорошей музыке имеет свои достоинства»<sup>7</sup>.

Цензура в царській Росії дійсно створювала чимало неприємностей для письменників та композиторів, але якби ці композитори могли, наприклад, ознайомитися зі статтею «Сумбур замість музики» або ж із «історичними» постановками ЦК ВКП(б), то відмова в постановці опери «Борис Годунов» здалася б їм дитя-

чою забавкою. Мимоволі згадуються гіркі слова Й. Мандельштама: «Поезію поважають лише у нас – через неї вбивають». Те саме стосується й тієї музики, що за своєю образністю не вкладалася у визначений владою простір.

До розгляду творчого спадку М. Мусоргського в аспекті «М. Мусоргський – композитор-історик» певною мірою зверталися майже всі дослідники його творчості. Він написав на історичні сюжети дві великі народні драми. За остаточним задумом це мала бути грандіозна оперна трилогія, завершити яку повинна була так і не написана драма «Пугачовщина». Над її створенням композитор мав намір почати працювати одразу після закінчення «Хованщини». Доцільно зосередитися на основних гранях розуміння М. Мусоргським закономірностей відображення історичного процесу та його наступного порівняння з позицією М. Вериківського.

Сам М. Мусоргський так висловив девіз своєї творчості: «Минуле у сучасному – ось моє завдання». Навряд чи він читав листування М. Гоголя, але вражає подібність цього девізу до думок М. Гоголя, висловлених у листі до Язикового ще 1844

року: «Взять событие из минувшего и обратитъ его к настоящему – какая умная и богатая мысль... Нынешнее время есть именно попроще для лирического поэта. Сатирую ничего не возьмешь, простою картиною действительности, оглянутой глазом современного светского человека никого не разбудишь: богатырски задремал нынешний век. Нет, отыщи в минувшем событие, подобное настоящему, заставь его выступить ярко и порази его в виду всех, как поражено оно было гневом Божиим в своё время; бей в прошедшем настоящее, и в двойную силу облечётся твоё слово; живее через то выступит прошедшее и криком закричит настоящее»<sup>8</sup>.



М. Вериківський

Сутність історії М. Мусоргський убачав не в точності фактів, а в естетичному пізнанні епохи. Композитор йде не за хронологією, а за логікою історії. Як стверджує Г. Хубов, «не созерцание далёкой старины занимало во-ображение Мусоргского – он вопрошал и до-прашивал историю, волнуемый тревожной думой о судьбах Родины. Вторгаясь в исто-рию, Мусоргский обнажал глубинные пласты народной жизни – правдиво, честно, ни в чём её не приукрашивая»<sup>9</sup>.

Саме таку «історію без прикрашання» ком-позитором зображено від особи Пімена, що вті-лює справжню чесність та безкомпромісність самого М. Мусоргського: «Повествование старо-го летописца, завершающего свой безымянный труд, отрешено от суетности пристрастия. Не мудрствуя лукаво, описывает он события ми-нувших лет. Но он вовсе не безразличен к тому, о чём повествует. В “безымянных” сказаниях старца отражено мнение народное»<sup>10</sup>.

На формування цих естетичних засад знач-ною мірою вплинула дружба М. Мусоргського з В. Стасовим. Видатний критик чудово розумів значення історії в становленні російської наці-ональної музичної школи: «Вместе с Мусоргским Стасов подолгу сживал за чтением Карамзина и других исторических материалов, откуда из-влекались интересовавшие композитора сведе-ния о событиях тёмной эпохи Бориса Годунова, характерные подробности быта... Стасов был верным гидом Мусоргского в собирании историко-этнографических и литературных ма-териалов, гордился этой ролью»<sup>11</sup>.

Композитор прислухався до порад В. Стасова, проте остаточні рішення приймав лише самостійно, цілком покладаючись на свою художню інтуїцію: «Сюжет музыкальной драмы, предложенный – в самых общих чер-тах – В. Стасовым, Мусоргский разрабатывал самостоятельно»<sup>12</sup>.

Уже значно пізніше, підсумовуючи твор-чі досягнення композитора, В. Стасов напи-ше: «Главные создания Мусоргского – две его оперы: “Борис Годунов” и “Хованщина”. Это – чисто две исторические картины, гениально выраженные в музыке»<sup>13</sup>.

Абсолютно справедливим є висновок Е. Фрід: «Мусоргский постоянно творчес-ки эволюционировал... Глубже становился взгляд на жизнь. Всё настойчивее стремил-ся он постичь законы, управляющие судьба-ми людей и целых народов. Это отражалось на музыкальном методе, языке, драматургии»<sup>14</sup>. Цілком слушною є також думка відомого істо-рика М. Костомарова, який стверджував, що «Борис Годунов» М. Мусоргського став справж-ньою живою сторінкою історії<sup>15</sup>.

Пушкінський сюжет дав змогу композито-ру значною мірою виявити своє бачення по-дій «смутного часу»: «Опираясь на Пушкина, Мусоргский углублялся в историю, постигал её дух и смысл не ради того только, чтобы вос-произвести в художественных образах правду бурной исторической эпохи. Он вопрошал и до-прашивал прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о на-шем будущем»<sup>16</sup>.

**ШАНОВН ТОВ.**

*Тернопільське обласне управління культури,  
Кременецький районний відділ культури  
та Кременецький краєзнавчий музей*

*з а п р о ш у ю т ь В а с*

**на ювілейний вечір,**  
*присвячений 70-річчю  
з дня народження нашого земляка,  
українського радянського композитора,  
диригента, професора Київської  
консерваторії, Заслуженого діяча  
мистецтв УРСР*

**МИХАЙЛА ІВАНОВИЧА  
Вериківського.**

**ПРОГРАМА ВЕЧОРА:**

1. Доповідь про творчий і життєвий шлях  
М. І. ВЕРИКІВСЬКОГО.

2. Концерт з участю артистів Києва,  
Львова та Тернополя.

*Вечір відбудеться в приміщенні Креме-  
нецького Будинку культури 20. XI. 1966 р.  
Початок о 18-й годині.*



Запрошення на ювілейний вечір, присвячений 70-річчю з дня народження М. Вериківського

Такої самої думки дотримується А. Зноско-Боровський: «Работа над либретто “Хованщины”, которое, как всегда, сочинялось самим композитором, была очень сложна. Если оперы, предшествовавшие “Хованщине”, базировались на литературных произведениях, то в основу этой оперы был положен ряд исторических материалов, тщательно изученных М. Мусоргским (летописи, труды выдающихся русских историков, письма и воспоминания современников описываемых событий. Сюжетная канва либретто разработана автором самостоятельно»<sup>17</sup>.

Для творчості М. Мусоргського характерне саме трагедійне втілення історичної теми: «Трагедия не умножает, а выражает скорбь, не смакует боль, а претворяет её в явление иного порядка»<sup>18</sup>. При цьому трагедія героїв М. Мусоргського дуже прозоро екстрапольована на сучасну композиторів епоху.

Уявити щось подібне в умовах «безконфліктного та гармонійного» соціалізму просто неможливо. Ось типове резюме радянського часу, що розтлумачує «правильне» розуміння балету М. Вериківського «Пан Каньовський»: «Хоч закінчується балет трагічно – Любина гине від руки Потоцького, але загальне звучання твору оптимістичне. Справедливість перемагає, торжествує воля повсталого народу»<sup>19</sup>. Лише за такої «прогресивної» постановки питання твір можна було вважати «ідеологічно витриманим» та прийнятним для постановки.

Постає слушне запитання: що небезпечного вбачала влада у звертанні до історії, у зв'язку з чим неабиякі зусилля було спрямовано на заступлення твору? Відповіді на це запитання дуже й дуже непросто.

Частково відповідь можна знайти в одній із характеристик діяльності апологетів АПМУ: «Все украинские композиторы дореволюционного периода попали в “националисты” и в “попы”. Следуя собственным вульгаризаторским теориям, апмовцы обрушились на украинскую народно-песенную культуру, объявив огромное количество песен (кроме трудовых) “классово враждебными”, “кулацкими”, “националистическими” (под последними обычно подразумевались исторические песни). Оглобелной критикой, навешиванием различных оскорбительных ярлыков, разнуданной травлей, а порой и утончённой издёвкой

руководство АПМУ терроризировало композиторов... Их творчество рассматривалось не с точки зрения идейно-художественного уровня, а с точки зрения их социального происхождения»<sup>20</sup>. Ось і один із прикладів: навіть не якісь вибіркові, а всі українські історичні пісні одразу оголошувалися націоналістичними. Як же ще можна було терпіти творчість М. Вериківського, який постійно намагався звертатися до історії?!

У зв'язку із цим зробимо невеликий відступ. У своїй праці про Д. Шостаковича С. Волков докладно зупинився на подіях, що супроводжували появу другої серії фільму С. Ейзенштейна «Іван Грозний». Творчий девіз М. Мусоргського («минуле у сучасному – ось моє завдання») утілює С. Ейзенштейн у житті з геніальною творчою силою та послідовністю: «Когда Эйзенштейн начал показывать почти завершённую вторую серию “Ивана Грозного” своим коллегам, те ужаснулись: уж слишком много было в фильме открытых параллелей с современностью. Но, как вспоминал кинорежиссёр Михаил Ромм, “никто не решился прямо сказать, что в царе Иване Грозном остро чувствуется намёк на Сталина, в Малюте Скуратове – намёк на Берия, в опричниках – намёк на его приспешников”. Да и многое другое почувствовали мы и не решились сказать. Но в дерзости Эйзенштейна, в блеске его глаз, в его вызывающей скептической улыбке мы чувствовали, что он действует сознательно, что он решился идти напропалую. Это было страшно»<sup>21</sup>.

Реакція Сталіна була миттєвою та цілком прогнозованою: «Иван Грозный был человек с волей, с характером, а у Эйзенштейна он какой-то безвольный Гамлет». Зловісний танок любих серцю вождя опричників також вивів Сталіна з рівноваги: «Изобразил опричников как последних паршивцев, дегенератов, что-то вроде американского Ку-Клукс-Клана». Сталінська підсумкова оцінка другої серії «Івана Грозного» була такою – «Не фильм, а какой-то кошмар, омерзительная штука»<sup>22</sup>. Як результат, кінофільм С. Ейзенштейна було негайно заборонено за його «нехудожність» та «антиісторичність». Сталін зажадав від режисера переробити кінострічку. Своє бачення переробки картини він висловив так: «Иван Грозный был очень жестоким. Показывать, что он был жестоким, можно, но нужно показывать,

почему необходимо быть жестоким». Проте С. Ейзенштейн, на словах погоджуючись із «критикою», переробляти фільм не став, пояснивши у вузькому колі, що свого бачення поста-ті Івана Грозного змінити не може: «Я не имею права исказать историческую правду, отступить от своего творческого кредо»<sup>23</sup>.

Така позиція режисера була винятковою. А взагалі працювати дозволяли лише в жорстких ідеологічних рамках. Як приклад «зразкового» підходу до творчості наведемо жанрово-тематичний план роботи на 1949 рік, який затвердило правління Спілки композиторів України. Теми: черговий з'їзд Комунистичної партії, 25 років від дня смерті Леніна, 135 років від дня народження Т. Шевченка, 30-річчя ЛКСМУ, 150 років від дня народження Пушкіна, 30-річчя загибелі Щорса, 70-річчя Сталіна, соціалістичне будівництво. Жанри: кантати, опери, увертюри, хори, пісні<sup>24</sup>.

Саме відмінність у суспільних умовах багато в чому диктувала різні підходи в її трактуванні. Для М. Мусоргського розробка історичного сюжету була необхідною для зображення сучасної йому дійсності. Для М. Вериківського – у зв'язку з багатьма обставинами – розробка історичної тематики, навпаки, давала змогу відійти від надто вже складної сучасності та зосередитися на чомусь більш спокійному. Саме це і сприймалося владою як небезпечне відхилення та викликало звинувачення на зразок: «основна лінія творчості Вериківського лежить у тематиці минулого», що «свідчить про небезпеку відриву митця від сучасності, від тих інтересів, якими живе наш радянський народ»<sup>25</sup>. Для М. Вериківського сама можливість писати твори на історичну, а не радянську, тематику була ковтком свіжого повітря, що розцінювалося владою як «втеча від сучасності, споглядальне замилування з минулого»<sup>26</sup>.

М. Вериківський не міг, подібно до М. Мусоргського та С. Ейзенштейна, відверто екстраполювати історичні колізії на сучасну йому епоху. Але він чудово розумів, що влада намагається стерти з пам'яті людей усе, що пов'язане з їх внутрішньою свободою. Нація, яку позбавляли минулого, не могла сподіватися на щасливе майбутнє. Саме тому небезпечним вважалося навіть не якесь конкретне подання подій минулого, а просто «надмірна творча увага» до цих подій. З усіх гуманітарних наук історія була

найбільш політизованою. Особливо небезпечно за радянських умов було виявляти активний інтерес до історичного минулого саме в Україні, оскільки в цьому влада вбачала постійну загрозу, як в ознаках «українського буржуазного націоналізму».

Ще однією спільною рисою в підходах композиторів став вибір сюжетів, у яких історичні події подано саме на тлі народного повстання. Як і М. Мусоргський, який вивчав бунти стрільців, старообрядців та «пришлих людей», М. Вериківський розробляв сюжети, пов'язані з гайдамацьким рухом (фантазія «Гайдамаки» для солістів, хору та фортепіано, балет «Пан Каньовський»), з козаччиною (ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», поема «Чернець», симфонічна поема «Петро Конашевич-Сагайдачний»). Як і в М. Мусоргського, важливе місце в цих творах має образ народу. Не менш показовим є твердження щодо «Монологу Ярослава Мудрого»: «Обраний Вериківським поетичний фрагмент нагадує монолог-сповідь з «Бориса Годунова» Пушкіна – Мусоргського»<sup>27</sup>.

Привертає увагу багато в чому подібне бачення історичних замальовок, створених у рамках циклів програмних фортепіанних п'єс. Ідеться про «Картинки з виставки» М. Мусоргського та «Волинські акварелі» М. Вериківського – п'ять програмних мініатюр на білих клавішах. Сюжетна основа деяких із них дозволяє відзначити спільні риси (наприклад, «Ліможський ринок» – контрактовий ярмарок у Дубні). Як зазначено в «Історії української музики», у «Волинських акварелях» героїчна неприступність Кременецької фортеці є символом нездоланності Вітчизни<sup>28</sup>, що можливо порівняти з «Богатирськими воротами» М. Мусоргського – теж символом історичної нездоланності.

Усі наведені приклади переконливо свідчать: і М. Вериківський, і М. Мусоргський дотримувалися думки, що історія, втілена в художніх образах, може та повинна посідати провідне місце у творчості та в національній музичній культурі. Головним доказом цього є їхні творчі здобутки, які ілюструють цю думку краще за будь-які слова.

<sup>1</sup> Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. – К., 1959. – С. 3, 4.

- <sup>2</sup> Хубов Г. Н. Мусоргский. – М., 1969. – С. 8.  
<sup>3</sup> Зорина А. П. Могучая кучка. – Ленинград, 1977. – С. 63.  
<sup>4</sup> Там само. – С. 35.  
<sup>5</sup> Гозенплуд А. А. Оперный словарь. – М.; Ленинград, 1965. – С. 384.  
<sup>6</sup> Ланщиков А. П. Вопросы и время. – М., 1978. – С. 115, 116.  
<sup>7</sup> Хубов Г. Н. Мусоргский. – С. 384.  
<sup>8</sup> Цит. за: Шлифштейн С. И. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. – М., 1975. – С. 136.  
<sup>9</sup> Хубов Г. Н. Мусоргский. – С. 369.  
<sup>10</sup> Там само. – С. 437.  
<sup>11</sup> Там само. – С. 381.  
<sup>12</sup> Там само. – С. 576.  
<sup>13</sup> Ступель А. М. Русская мысль о музыке. 1895–1917. – Ленинград, 1980. – С. 122.  
<sup>14</sup> Фрид Э. Л. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. – Ленинград, 1981. – С. 12.  
<sup>15</sup> Хубов Г. Н. Мусоргский. – С. 404.  
<sup>16</sup> Там само. – С. 421, 422.  
<sup>17</sup> Зноско-Боровский А. Ф. М. П. Мусоргский. – К., 1985. – С. 27.  
<sup>18</sup> Добровенский Р. Рыцарь бедный. – Рига, 1986. – С. 379.  
<sup>19</sup> Шурова Н. С. М. Вериківський. – К., 1972. – С. 22.  
<sup>20</sup> Гордейчук Н. М. Украинская советская музыка. – К., 1960. – С. 34.  
<sup>21</sup> Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. – М., 2005. – С. 466, 467.  
<sup>22</sup> Там само. – С. 468.  
<sup>23</sup> Там само. – С. 467.  
<sup>24</sup> Зінкевич О. С. 50 років тому // *Mundus musicae*. Тексти і контексти. – К., 2007. – С. 308.  
<sup>25</sup> Там само. – С. 300.  
<sup>26</sup> Енциклопедія українознавства. – Л., 1993. – Т. 1. – С. 231.  
<sup>27</sup> Булат Т. П. Камерно-вокальна творчість // *Історія української музики*. – К., 2004. – Т. 5. – С. 103.  
<sup>28</sup> Клиш В. Л., Кушнірук О. П. Фортепіанна музика // *Історія української музики*. – К., 2004. – Т. 5. – С. 313.

*Статья посвящена рассмотрению понимания композиторами Н. Вериковским и М. Мусоргским места и роли исторической образности в национальной музыкальной культуре. В ней показано отражение этой образности в их произведениях.*

**Ключевые слова:** *историческая тематика, прошлое в настоящем, исторические произведения, цензура, сюжетная основа произведений, отход от современности.*