

The background of the cover is an impressionistic painting of a cityscape, likely Moscow, featuring prominent onion domes and spires in various colors like red, blue, and gold. The style is loose and painterly, with visible brushstrokes. A light blue rectangular box is centered over the image, containing the author's name and the title.

А. Т. САДУОВА

ИМПРЕССИОНИЗМ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ  
РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ

А. Т. САДУОВА

ИМПРЕССИОНИЗМ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ  
РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ:  
ИСТОКИ, ТЕНДЕНЦИИ,  
СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

*Монография*

Уфа 2014

УДК 78.072  
ББК 85.313 (2)  
С 14

*Научный редактор:*

С. И. Махней, канд. искусствоведения, доцент ФГБОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств имени З. Исмагилова»

*Рецензенты:*

Е. К. Карпова, канд. искусствоведения, проф. ФГБОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств имени З. Исмагилова»

И. Р. Левина, канд. пед. наук, доцент, зав. кафедрой музыкального образования и хореографического искусства ФГБОУ ВПО «Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы»

**Садуова, А. Т.**

С14 Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX – XX веков: истоки, тенденции, стилевые особенности : монография / А. Т. Садуова ; науч. ред. С. И. Махней. – Уфа : БАГСУ, 2014. – 202 с., нот.  
ISBN 978-5-4457-0046-3

Данная монография – первое комплексное исследование одной из самых малоизученных страниц русской музыки конца XIX – начала XX веков – импрессионизма. В книге раскрываются историко-культурные условия появления импрессионизма в России; анализируются взгляды российских деятелей культуры (в частности, художников, музыкантов) на импрессионизм во Франции и в России; исследуется взаимосвязь между эстетикой импрессионизма и некоторыми особенностями русской ментальности; прослеживается путь развития импрессионизма в русской музыке; на основе анализа ряда произведений русских композиторов выявляются национальные особенности импрессионизма в России.

Издание адресовано профессиональным музыкантам, а также будет интересно широкому кругу любителей музыки.

УДК 78.072  
ББК 85.313 (2)

ISBN 978-5-4457-0046-3

© Садуова А. Т., 2014

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Импрессионизм сквозь призму историко-культурных событий России рубежа XIX – XX веков</b> .....	16
1.1. Русская культура и импрессионизм.....	17
1.2. Деятели русской художественной культуры об импрессионизме	25
<b>Глава 2. Мировоззренческие и стилевые основы музыкального импрессионизма в России</b> .....	34
2.1. Эстетика импрессионизма и некоторые особенности русской ментальности.....	36
2.2. Эстетика импрессионизма и «экзотико-романтические» традиции русской музыки.....	50
<b>Глава 3. Музыкальный импрессионизм в России в аспекте индивидуальных композиторских решений</b> .....	64
3.1. Черты импрессионизма в творчестве Н. А. Римского-Корсакова	64
3.2. «Волшебное озеро» А. К. Лядова как пример импрессионистской миниатюры.....	75
3.3. Импрессионизм в «русских» произведениях Н. Н. Черепнина (эскиз для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство»)	87
3.4. Импрессионистские искания раннего И. Ф. Стравинского. Фантазия «Фейерверк».....	98
3.5. Влияние импрессионизма на сочинения композиторов московской школы.....	103
<b>Заключение</b> .....	109
<b>Литература</b> .....	116
<b>Приложение. Нотные примеры</b> .....	143



## ВВЕДЕНИЕ

Импрессионизм – одно из интереснейших явлений в истории культуры. Зародившись во французской живописи, он проник в разные виды искусства и быстро распространился по всему миру. В России исследователи находят его признаки в творчестве целого ряда русских художников, скульпторов, поэтов и писателей, музыкантов. Вместе с тем изучение импрессионизма никогда не носило системного характера. В начале XX века в нём видели признаки декадентства, в 1930-е годы – формализма, в послевоенные – космополитизма. В силу объективных причин в советскую эпоху около пятидесяти лет исследователи крайне осторожно касались тем, так или иначе связанных с проявлением импрессионизма, и только в последней трети XX века произошло его возвращение в круг научных интересов музыковедения. Неудивительно, что совокупное представление всей суммы исследований об импрессионизме в России напоминает рассыпанную мозаику, которая не позволяет дать этому явлению однозначную оценку. Специфика «русского варианта импрессионизма» (М. Михайлов) и сегодня остаётся нераскрытой, что сопряжено с рядом проблем, требующих своего разрешения (взаимодействие музыкального импрессионизма с разными видами искусств, иными направлениями и течениями, с национальными школами других стран). Всё это затрудняет процесс исследования музыкального импрессионизма в России, осмысления его особенностей, роли и масштаба.

Исследовательский материал, направленный на изучение музыкального импрессионизма в России, можно разделить на три этапа: первый – *конец XIX – начало XX столетий* (до Октябрьской революции 1917 года), второй – *советского времени* (до 1990-х годов) и третий – *постсоветский* (рубеж XX – XXI веков).

Работам об импрессионизме, созданным в дореволюционное время, свойственен характер открытого ведения дискуссий и обсуждений. Следствием этого явилось создание широкого «поля» мнений, в чём-то проницательных, в чём-то предвзятых, но всегда свидетельствовавших о свободной атмосфере творческой и мыслительной деятельности. При этом отношение к импрессионистским исканиям русских композиторов у критиков и исследователей целиком определялось их оценкой французского импрессионизма<sup>1</sup>. Положительные оценки импрессионизма в русской и французской музыке прослеживаются в заметках о концертных выступлениях [15–18, 106, 267], новых нотных изданиях [10, 13, 62], а также обзорах музыки того времени и работах, посвящённых творчеству

---

<sup>1</sup> Понятия «импрессионистский» и «импрессионистический» используются в данной работе в качестве синонимов (как относящиеся к «импрессионизму»).

композиторов [15–18, 22, 106–108 и др.]<sup>1</sup>. Бескомпромиссной критике французский импрессионизм и, соответственно, его последователи подвергаются, в частности, в статье Ц. Кюи «Несколько слов по поводу современных новшеств в музыке» [141, с. 537–540].

Наибольшей обобщённостью и широтой охватываемых персоналий выделяется статья В. Каратыгина «Молодые русские композиторы» (1910) [107, 108]. Анализируя творчество Ф. Акименко, Н. Мясковского, С. Прокофьева, В. Ребикова, И. Стравинского, П. Чеснокова и других, критик лишь попутно отмечает в их сочинениях импрессионистские влияния<sup>2</sup>.

В 1915 году появляется статья В. Каратыгина «Новейшие течения в русской музыке» [106, с. 141–153]. Размышляя об импрессионизме в России, критик находит его яркое проявление в творчестве И. Стравинского. Он не называет других композиторов, которым свойственен импрессионизм, в связи с чем, складывается впечатление, что под «течением импрессионизма» им понимается одно из течений авторского стиля<sup>3</sup>. Импрессионистскую звучность он отмечает в романсах И. Стравинского на слова П. Верлена, а также в «Фантастическом скерцо», «Фейерверке», «Жар-птице» [там же, с. 148]. Вместе с тем В. Каратыгин с сожалением признаёт фатальным такое свойство импрессионизма, как «легковесность и поверхностность музыкальной фантазии» [там же, с. 150]. Данное качество он прослеживает и в музыке И. Стравинского: «Всё блестит, сверкает, шипит и пенится, переливает всеми цветами радуги, но нигде ничего такого, что бы задевало внутренние струны души слушателя. Искусство очаровательное, пышно нарядное, бесподобно остроумное, ослепительно блистательное, но очень внешнее» [там же, с. 150–151].

При этом критик входит в число исследователей, считающих, что ростки импрессионизма содержатся уже в творчестве Новой русской школы: «<...> многие элементы звуковой декоративности французских импрессионистов выросли из некоторых приёмов гармоний Мусоргского (и Бородина) и оркестровки Римского-Корсакова» [там же, с. 148]. Подобное мнение высказывают Б. Асафьев и Ю. Энгель. Так, в 1911 году Ю. Энгель писал, что музыкальный

---

<sup>1</sup> В числе дореволюционных трудов, в которых рассматривается импрессионизм в русской живописи, выделяются работы А. Бенуа «История русской живописи в XIX веке» (1902), И. Грабаря «История русского искусства» (1909).

<sup>2</sup> Непосредственно «течение импрессионизма» В. Каратыгин связывает с творчеством французских композиторов (К. Дебюсси, М. Равеля и Ж.-Ж. Роже-Дюкаса), о чём пишет в статье «Новейшие течения в западноевропейской музыке» (1913) [106, с. 107–122]. При этом «течение» он воспринимает как синоним «направлению» и «школе» [там же, с. 121]. Определяя «импрессионизм» как «стремление к музыкальной непосредственности» [там же, с. 120], он считает, что произведения этого течения не хватает «глубины и силы», хотя они и «чаруют своей элегантностью, нежностью, пленительной игрой музыкальных светотеней, упоительными переливами гармоний, деликатнейшей игрой оркестровых красок» [там же, с. 121].

<sup>3</sup> Аналогичное понимание «течения» (как течения авторского стиля) ощущается и в его наблюдениях над творчеством композиторов Германии (М. Рegera, А. Шёнберга, Р. Штрауса) в статье «Новейшие течения в западноевропейской музыке» [106, с. 113–117].

язык оперы «Кашей Бессмертный» Н. Римского-Корсакова «можно бы назвать и импрессионистским, и декадентским, если бы под первым словом не подразумевалась только часть того, что так характерно для «Кашея», а со вторым этимологически не соединялось представление о чём-то вырождающемся, приходящем в упадок» [312, с. 200]. Б. Асафьев в одной из своих статей цикла «Петроградские куранты» (журнал «Музыка», 1916) приходит к выводу о том, что от М. Глинки и «балакиревской “группы пяти”» русская музыка получила то же самое, что и привносили из-за рубежа «“дебюссизм” с “равелизмом”» [18, с. 170].

В первые годы послереволюционного периода исследователи продолжали придерживаться высказанных ранее суждений<sup>1</sup>. В частности, Б. Асафьев на протяжении ряда лет подтверждал свою позицию относительно истоков импрессионизма. В работе «Симфонические этюды» (1922) исследователь обращает внимание на проявление импрессионизма в творчестве М. Мусоргского [21, с. 250] и А. Серова [там же, с. 158–159].

Однако усиление идеологической борьбы советского периода во многом нарушило поступательность изучения импрессионизма<sup>2</sup>. Поначалу критики, учёные были вынуждены вносить в свои исследования незначительный политический подтекст<sup>3</sup>, например, о том, что «декадентские течения должны были сомкнуться с лагерем кучкистов и его эпигонами <...>, особенно в связи с революцией 1905 г., тем более, что в большинстве своём новые “крайние” течения (Стравинский, Прокофьев) вытекли из импрессионизма Р.-Корсакова, панславянского национализма Бородина, натуралистических тенденций Мусоргского» (1933) [143, с. 92], или что импрессионизм в творчестве русских композиторов находился «в резком противоречии с духом революционной эпохи» (1940) [73, с. 37]<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> В 20-е годы XX века об импрессионизме в русской живописи пишут С. Маковский («Силуэты русских художников», 1922), В. Никольский («История русского искусства», 1923), Э. Голлебах («Пути новейшего искусства на Западе и у нас. История искусства всех времён и народов», 1929) и др. Подробный обзор их работ представлен в исследовании искусствоведа В. Филиппова [287, с. 33–57].

<sup>2</sup> О сложности развития музыковедческой мысли в советский период пишет Е. Власова в докторской диссертации «Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций» [43].

<sup>3</sup> «<...> практика двойных смыслов, получившая применение с рубежа 1920–1930-х годов, – как отмечает Е. Власова, – полностью утвердилась в советском музыкальном искусстве в конце 1940-х и использовалась до тех пор, пока советское государство не перестало существовать» [43, с. 25].

<sup>4</sup> Не более чем данью политике власти предрежащих видятся и выводы А. Алышванга в книге «Клод Дебюсси», опубликованной в 1935 году: «Создать новое по-настоящему может лишь тот художественный ум, который твёрдо стоит на исторической почве и чувствует глубокую неразрывную связь с прошлым, с одной стороны, и с передовыми общественными движениями своего времени – с другой. Таким гением Дебюсси не был. Он был для этого слишком слаб, слишком причастен декадентскому разложению буржуазной культуры» [4, с. 85–86].

Показательна в этом контексте статья Ю. Кремлёва «Дебюсси» (1934), в которой исследователь, подытоживая свои размышления о значении импрессионизма для русской музыки (в частности, его проявления в творчестве А. Бородина, С. Василенко, А. Лядова, М. Мусоргского, А. Пащенко, Н. Римского-Корсакова, И. Стравинского), пишет: «Уже самый факт этого влияния заставляет задуматься над легкомыслием ещё недавно распространённого у нас почти огульного отрицания импрессионизма. Правильная оценка импрессионизма возможна лишь на основе учёта глубокой *противоречивости* музыкально-исторического процесса, приведшего от Бетховена к Дебюсси. На протяжении XIX в. нисходящая линия буржуазного искусства приходит в сложные диалектические взаимодействия с художественными импульсами восходящего пролетариата» [128, с. 46]. При этом весьма красноречива предваряющая данную статью оценка редакции журнала «Советская музыка». Она демонстрирует всю абсурдность идеологических «тисков», в которых вынуждены были существовать исследователи: «Предлагаемый вниманию читателей этюд об импрессионизме К. Дебюсси принадлежит перу молодого, талантливого советского музыковеда Кремлёва, ещё сохраняющего, однако, в своём анализе музыкальных произведений значительную долю формалистских тенденций» [там же, с. 23].

Подобный комментарий вряд ли можно назвать случайностью. К середине 1930-х годов стала отрицательно осмысливаться деятельность Ассоциации современной музыки, представители которой многое сделали для пропаганды новых веяний искусства, в том числе и импрессионизма. Уничтожающей критике были подвергнуты и известные музыкально-теоретические системы, в числе которых оказалась «куртианская концепция», признанная «наиболее смелой, наиболее широко задуманной попыткой создать формалистское учение о музыке» [138, с. 5]<sup>1</sup>.

Опасно было изучать и в целом французскую музыку [227, с. 15]. В числе исследователей, занимавшихся изучением зарубежной музыки, в частности, французским импрессионизмом и оказавшихся беззащитными перед политическими решениями середины 1930-х годов и особенно конца 1940-х годов, были С. Богоявленский, М. Друскин, Н. Жилиев, А. Оссовский, Г. Филенко. В их деятельности усматривали признаки космополитизма [там же, с. 13–16]<sup>2</sup>. Показательно, что в 1935 году было прервано изучение творчества К. Дебюсси

---

<sup>1</sup> Между тем именно Э. Курт одним из первых теоретически обосновал истоки течений позднего романтизма – импрессионизма и экспрессионизма, как обособления двух типов художественной выразительности, свойственных романтизму – импрессивной и экспрессивной [224, с. 26–27].

<sup>2</sup> 1949 год, по наблюдению Е. Власовой, «стал для отечественной музыковедческой науки временем её сокрушительного разгрома» («дело музыковедов»), в результате которого «многие учёные <...> переключили свои профессиональные интересы в безопасную область изучения русского музыкального наследия» [43, с. 36].



и М. Равеля, а в конце 1940 – начале 1950-х годов стала доминировать отрицательная оценка французского импрессионизма<sup>1</sup>.

Неудивительно, что об изучении проявления импрессионизма в русской музыке не могло быть речи. Редкие примеры обратного подвергались жёсткому осуждению. В частности, Б. Асафьев продолжал писать о французском импрессионизме и об особенностях его воплощения в русской музыке. В книге «Русская музыка. XIX и начало XX века» (1930) он называет партитуру «Воспоминания о летней ночи в Мадриде» М. Глинки «предвестником импрессионистских жанровых композиций вроде “Иберии” Дебюсси» [20, с. 148]. В этой же работе учёный отмечает импрессионистичность оперы «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова [там же, с. 35], повторяя эту мысль в статье «Потеря мелодии» (1948). В ней исследователь утверждает, что в «Золотом петушке» Н. Римский-Корсаков «оказался певцом на утренней заре первых соблазнов западноевропейского импрессионизма» [19, с. 145]. Мнения о том, что импрессионизм был свойственен позднему творчеству Н. Римского-Корсакова, придерживался также и Ю. Келдыш, например, в опубликованном в 1947 году учебнике «История русской музыки» [112, с. 281, 286, 288, 292].

Наглядным свидетельством критики этих работ может служить очерк Д. Кабалевского «Римский-Корсаков и модернизм» (1953), подготовленный для издания Института истории искусств Академии наук СССР и в сокращённом варианте опубликованный в журнале «Советская музыка» [99–101]. Поставив цель развенчать «легенду» о том, что Н. Римский-Корсаков «стал чуть ли не основоположником... русского музыкального модернизма», к которому относили и импрессионизм [99, с. 59], он подвергает резкому осуждению высказывания ряда «критиков-модернистов» и «музыковедов-формалистов», к которым он относит Б. Асафьева, В. Вальтера, В. Каратыгина, Ю. Келдыша, М. Ковалёва, Л. Лебединского, В. Раппопорта, А. Соловцова, Ю. Энгеля, М. Штейнпресса и других.

Ярким примером негативного отношения Д. Кабалевского к некоторым выводам музыковедов может служить его «мнение» о работах Б. Асафьева: «<...> став одним из руководителей так называемой Ассоциации современной музыки, он сам оказался под влиянием модернизма и допустил ряд принципиально серьёзных ошибок в оценке отдельных явлений музыкальной культуры. Эти ошибки и противоречия, которые впоследствии Б. Асафьев преодолел и решительно осудил, сказались и в некоторых его высказываниях о Римском-

---

<sup>1</sup> В середине 1930-х и особенно в конце 1940-х – начале 1950-х годов одна за другой следуют работы, критикующие и французский импрессионизм в живописи, и его воплощение в России: это статья П. Лебедева «Против формализма в советском искусстве» (1936), книга С. Варшавского «Упадочное искусство Запада перед судом русских художников-реалистов» (1949), статья А. Зотова «За преодоление пережитков импрессионизма» (1950), диссертация Л. Рейнгардт «Импрессионизм во Франции. Критика его теории и практика» (1953).

Корсакове. Так, например, в “Книге о Стравинском”, написанной в 1926 году <...>, творчество Римского-Корсакова названо одним из основных источников, питавших музыку Стравинского. Эта грубая ошибка была повторена Асафьевым в книге “Русская музыка от начала XIX века” (1930 г.). Здесь уже прямо говорится, <...> что Римский-Корсаков “вплотную подошёл к импрессионизму”» [101, с. 37]. Попутно Д. Кабалевский подвергает сомнению и высказывания «модернистских исследователей» об истоках импрессионизма в творчестве М. Глинки, А. Бородина и М. Мусоргского [99, с. 60].

Каким-то чудом избежали такого критического осмысления статьи А. Алышванга и Н. Котлер, опубликованные в 1940 году в сборнике к 25-летию со дня смерти А. Скрябина, в которых отмечаются импрессионистские тенденции творчества композитора [5, 121]. В этом же 1940-м году в журнале «Советская музыка» появляется работа Д. Житомирского «К истории “современничества”» [73]. Исследователь считает, что импрессионизм в России был связан с особой «экзотико-романтической» линией русской музыки, к которой «прикоснулись» на рубеже XIX – XX веков Н. Римский-Корсаков («Золотой петушок»), А. Лядов («Волшебное озеро»), И. Стравинский («Жар-птица», «Соловей»), Н. Черепнин («Нарцисс») и другие [73, с. 36]. В данной статье также отмечается роль А. Скрябина в развитии импрессионизма. Более того, автор наблюдает импрессионистские особенности в творчестве советских композиторов, в числе которых называет С. Василенко, А. Дзегелёнка, А. Крейна, Н. Мяковского, Н. Ракова, С. Фейнберга и других [там же, с. 33, 36, 48]<sup>1</sup>. Данная работа сыграла роковую роль в судьбе исследователя. В 1948 году Д. Житомирский был уволен из Московской консерватории, и в ряду обвинений, выдвигаемых против него, – видение исследователем в творчестве советских композиторов ярких декадентских влияний, таких как импрессионизм, стиль Г. Малера и П. Хиндемита, а также А. Скрябина, ранних С. Прокофьева и Н. Мяковского [185, с. 575–576; 43, с. 34].

После XX съезда КПСС (1956) в стране произошли некоторые изменения идеологических ориентиров, что не могло не сказаться и на музыкальном искусстве. В истории отечественной мысли об импрессионизме важнейшим поворотным «пунктом» стала дискуссия, состоявшаяся в Московской консерватории 13 и 16 марта 1957 года на тему «Импрессионизм в музыке», где подверглись пересмотру «односторонние, огульно отрицательные оценки импрессионизма, имевшие место в советском искусствознании» [40, 191]. Предваряя это обсуждение, И. Нестьев опубликовал в газете консерватории «Советский музыкант» за 4 марта конспект своего вступительного слова, в котором обозначил ключевые вопросы, требующие пересмотра [191].

---

<sup>1</sup> К трудам 1940-х годов об импрессионизме в русской музыке можно добавить работы о живописи. В частности, это статья И. Грабаря «Репин и импрессионизм» (1940), доклад А. Эфроса «Судьбы дореволюционных течений в русской живописи», который был прочитан им в Третьяковской галерее 25 декабря 1945 года [287, с. 37].

Одним из важных положений статьи является осмысление импрессионизма как течения в русской музыке. Несмотря на то, что музыковед использует «течение» в качестве синонима понятиям «направление» и «школа», а в идейном плане «сняты» далеко не все политические условности, в работе высвечивается взаимосвязь развития импрессионизма с творчеством композиторов XIX века. В частности, рассматривается вопрос эволюционной преемственности французского музыкального импрессионизма К. Дебюсси, М. Равеля от романтизма Ф. Листа, Р. Вагнера, Э. Грига, Г. Берлиоза. Кроме того, И. Нестьевым обозначается путь дальнейшего развития импрессионизма, в том числе, в музыке А. Скрябина, И. Стравинского, советских композиторов (в числе которых Н. Мясковский, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Д. Шостакович) [191].

Показательной трансформацией восприятия импрессионизма в советском музыкознании могут служить оценки Н. Запорожец о «Волшебном озере» А. Лядова в работах разных лет. В книге «А. К. Лядов. Жизнь и творчество», опубликованной в 1954 году, исследователь отмечала, что данной миниатюре, в отличие от музыки импрессионистов (которые стремятся к «обобщённо-абстрактным формам мышления»), свойственна «глубокая органическая связь с народно-национальными истоками» [77, с. 148]. Спустя время, в журнале «Музыкальная жизнь» за 1968 год Н. Запорожец увидит в «Волшебном озере» обратное: «<...> в этой изысканной музыкальной миниатюре, краски <...> по тонкости не уступают импрессионистским приёмам Дебюсси» [78, с. 17]<sup>1</sup>.

С конца 1950-х годов начинает детально изучаться творчество французских композиторов-импрессионистов – К. Дебюсси и М. Равеля<sup>2</sup>. В эти же годы переводятся значимые работы иностранных исследователей о французских художниках-импрессионистах; появляются публикации их

---

<sup>1</sup> Немалую роль в переоценке отношения к «народно-национальным истокам» импрессионизма мог сыграть Ж. Катала (французский критик и журналист, бывший начальник отдела информации при Французском посольстве в Москве). Его статьи о творчестве К. Дебюсси и М. Равеля были опубликованы в журнале «Советская музыка» №1 и №7 за 1955 год [110, 111], в которых он, в частности, писал: «Заслуга Дебюсси <...> в том, что он первый из французских музыкантов своего времени провозгласил необходимость воскресить и развивать *национальные традиции* (курсив в оригинале – А.С.) в музыке» [110, с. 61].

<sup>2</sup> С этого времени в России регулярно публикуются работы о французских композиторах-импрессионистах. В числе первых были следующие: «Морис Равель» Г. Цыпина (1959), «Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века» А. Алексеева (1961), «Симфонические произведения Клода Дебюсси» Ю. Крейна (1962), «Произведения К. Дебюсси и М. Равеля» А. Альшванга (1963), «Клод Дебюсси» Ю. Кремлёва (1965) и др. Важную роль сыграли переводные издания этих лет, такие как «Равель в зеркале своих писем» М. Жерара и Р. Шалю (1962), «К. Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы» (1964), «Равель о Равеле» Э. Журдан-Моранж и В. Перльмютера (1967) и пр.

репродукций, литературного наследия; печатаются фундаментальные труды отечественных исследователей. Тогда же начинается изучение импрессионизма поэтов и писателей, немного позднее – скульпторов.

Однако память о непростых обстоятельствах деятельности учёных под идеологическим прессингом надолго сохранила исследовательскую осторожность по отношению к импрессионизму в русской музыке. Видимо, в связи с этим об импрессионизме в творчестве отечественных композиторов лишь упоминается. В. Смирнов и Б. Ярустовский отмечают импрессионистские черты в «русских» произведениях И. Стравинского, И. Нестьев – С. Прокофьева [265, 316, 190]; об импрессионизме в творчестве В. Ребикова пишет О. Томпакова [281]; о «Волшебном озере» А. Лядова – Н. Запорожец, М. Михайлов [78, 170]; о предвидении импрессионизма в сочинениях М. Глинки – О. Левашёва, М. Мусоргского – В. Бобровский, М. Сабина [144, 29, 93] и т.д.

В 1974 году В. Филиппов под руководством Д. Сарабьянова защищает диссертацию, предметом исследования которой становится русский импрессионизм в живописи. В ней прослеживается история развития импрессионизма в России, включая творчество художников первой половины XIX века и советского периода. Последние результаты данного исследования, значительно дополненные (особенно в разделе, где изучается влияние импрессионизма на живопись художников России в советское и постсоветское время), были опубликованы в книге «Импрессионизм в русской живописи» (2003) в год смерти автора [287]. Подытоживая свою работу, В. Филиппов пишет, что «общая картина возникновения и существования в России национального варианта импрессионизма» свидетельствует о том, что «он оказался не частным, не случайным явлением в истории» [там же, с. 315]. Причём, по его наблюдению, «рождение» импрессионизма в русской живописи «явилось результатом не столько внешнего воздействия, сколько собственной эволюцией русского искусства» [там же]. И если в отношении к французскому искусству исследователь видит в импрессионизме течение, фазы развития которого охватывают 1860-е – 1900-е годы [там же, с. 27], то в русском – воспринимает его «открытой во времени и пространстве системой», возможности которой не исчерпаны и в XXI веке [там же, с. 317]<sup>1</sup>.

Постсоветский период ознаменован появлением ряда исследований музыковедов, а также искусствоведов, литературоведов, культурологов, философов, в которых постепенно восполняются пробелы в изучении специфики импрессионизма.

Важные замечания об импрессионизме в России высказаны Т. Левой в книге «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи»

---

<sup>1</sup> Понятия «течение» и «направление» В. Филиппов использует в качестве синонимов.



[145]. Не выделяя импрессионизм в самостоятельное течение, она вместе с тем определяет, что «специфика русского варианта импрессионизма – не ускользающая, а “пойманная” красота, пойманный и продлённый миг настоящего – проекция на музыку одномоментного времени живописи» [там же, с. 129]. Подобные признаки импрессионистского языка Т. Левая видит в «Нарциссе и Эхо» Н. Черепнина, «Жар-птице» И. Стравинского [там же, с. 79, 131], в большинстве романсов, написанных на стихи символистов [там же, с. 49]. В ряду последних ею отмечаются романсы С. Рахманинова op. 38, цикл романсов Н. Мясковского на слова Вяч. Иванова, а также большая часть романсов С. Прокофьева, Н. Черепнина, И. Стравинского на слова К. Бальмонта [там же, с. 51–52].

Особого внимания заслуживают работы И. Голубенко [52–54]. В своих статьях автор впервые ставит проблему импрессионизма в русской музыке как самостоятельную и выдвигает ряд значимых положений. Среди них наибольший интерес представляет нахождение ею точек пересечения в образном и композиционном строе импрессионистских произведений русских композиторов и художников. Такое сопоставление реализуется в статье «Левитан и Рахманинов: лирический “пейзаж настроения” и русский импрессионизм» [53], где И. Голубенко приходит к выводу о том, что содержание творчества двух мастеров наделено импрессионистским «звучанием». Причём «звучанием» именно русского импрессионизма, специфика которого определяется, по её мнению, лиризмом их «пейзажей настроений». В то же время в трактовке этих пейзажей И. Левитаном и С. Рахманиновым она прослеживает связь с некоторыми эстетическими принципами М. Пруста. И с этой точки зрения лирический «пейзаж настроения» становится не только зафиксированным мгновением первого впечатления, но и выступает «средством познания окружающего мира и места человека в нём, средством “диалога” с природой и той “тихой обителью”, в которой душа находит покой и отдохновение» [там же, с. 145].

Кроме того, И. Голубенко, задаваясь вопросом понять причину интереса К. Дебюсси к петербургской (а не московской) композиторской школе, выявляет у них общность художественных задач (в частности, с Н. Римским-Корсаковым). Более того, она констатирует факт появления импрессионизма в России не только как результат влияния французской культуры, но и прослеживает генетическую предрасположенность его формирования в отечественной культуре: «<...> импрессионизм в русской музыке начала XX века имел глубокие внутренние предпосылки для быстрого распространения, которые первоначально были разработаны в рамках жанрово-эпической линии и развиты “кучкистами”» [52, с. 77].

Вместе с тем И. Голубенко не рассматривает импрессионизм в русской музыке как течение, считая, что он «воспользовался не столько полным комплексом эстетических наработок, сколько чисто техническими, практически-

ми находками, применив их на другой, связанной с национальными традициями, основе» [52, с. 77]. Данное замечание представляется не вполне справедливым, поскольку импрессионизм получил воплощение в творчестве целого ряда отечественных композиторов, а русские национальные музыкальные традиции близки импрессионизму не только средствами выразительности, но и своей эстетикой.

Вопрос подхода к импрессионизму остаётся настолько запутанным и дискуссионным, что в искусствознании до сих пор сохраняются взаимоисключающие суждения. В. Турчин считает, что об импрессионизме можно говорить только в рамках французской живописи 1870–1880-х годов; аналогичного мнения придерживается и искусствовед М. Герман [287, с. 42]<sup>1</sup>. Полной противоположностью предстают научно-популярные энциклопедии об импрессионизме, в которых импрессионизм рассматривается в произведениях художников и музыкантов разных стран: Австрии, Англии, Германии, Голландии, Испании, Италии, Норвегии, России, Франции и других [84–86, 313].

Более сдержанной позиции придерживается Д. Сарабьянов, отмечая в книге «Россия и Запад. XVIII – начало XX века» (2003), что «на подступах к импрессионизму» оказались такие русские художники, как В. Васнецов, И. Левитан, В. Поленов, И. Репин, К. Савицкий, В. Серов [249, с. 229–230]. Он считает также, что особое значение для импрессионизма имело творчество представителей «Союза русских художников» и его лидера – К. Коровина; отдельно останавливается на роли И. Грабаря [там же, с. 234]. Подытоживая свои наблюдения, исследователь приходит к выводу, что «чистый» импрессионизм в русской живописи – явление редкое (к нему он относит работы К. Коровина и И. Грабаря). «Но в большинстве случаев, – как пишет Д. Сарабьянов, – мы оказываемся свидетелями того, как импрессионизм, “расползаясь” по всей русской живописи, теряет чистоту и смешивается с модерном» [там же].

Попытками разобраться в сложившихся противоречиях видятся и выставки, организованные Государственным Русским музеем («Русский импрессионизм», 2000) и Государственным музеем Изобразительных искусств им. А. Пушкина («Пути русского импрессионизма», 2003). В статье

---

<sup>1</sup> Спорная концепция отличает диссертацию украинского литературоведа С. Пригодия «Импрессионизм на рубеже XIX – XX столетий: типология и национальные особенности (на материале украинской и американской литератур)» (1995) [319]. Рассматривая генезис литературного импрессионизма на Украине и США, явно не без воздействия проамериканских политических установок нового государства, автор приходит к выводу, что импрессионизм в этих странах имеет глубокие корни в своих культурах и отличается постепенностью и естественностью эволюции «из яркого романтизма» (в чём видит их очевидное сходство и родство). В то же время западноевропейский и российский импрессионизм характеризуются, по его мнению, появлением непосредственно из реализма [там же, с. 10].

В. Лянина «...Из времени в вечность. Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма» в альбоме-каталоге, изданном по материалам первой выставки, отмечается: «Судьба импрессионизма более или менее складывается, не складывается его историко-культурная судьба. Истина оказывается падчерицей времени. Слово не произносится, имя не называется; он вроде бы есть – вроде бы нет, то эхо, то плацдарм, всё окрашивает и ни в чём не кристаллизуется, то незаконнорожденное дитя реализма, то дальний родственник авангарда» [226, с. 48].

В конце XX – начале XXI веков появляются исследования, в которых поднимаются важные проблемы импрессионизма: свойства импрессионизма в литературе (французской, русской) [23, 286]; особенности импрессионизма в творчестве русских скульпторов [249, 284]; изучение генезиса русского импрессионизма в живописи (в культурах не только Франции, но и Германии, Скандинавских стран) [64, 249]<sup>1</sup>.

Исследования современности направлены и на изучение самого феномена «импрессионизма», его эстетики и философии. Преодолевается ограниченность толкования эстетики импрессионизма в рамках средств его выразительности<sup>2</sup>. В числе подобных трудов – выше названная книга «Импрессионизм в русской живописи» В. Филиппова (2003) [287]. Французский импрессионизм с гносеологических позиций в литературе рассматривается Л. Андреевым в работе «Импрессионизм. Видеть. Чувствовать. Выразить» (2005) [7].

Аналогичный подход к музыке К. Дебюсси используется В. Бобровским в одном из очерков исследования «Тематизм как фактор музыкального мышления» [29]. Он был написан учёным ещё в конце 1970-х годов, но опубликован только в 2008. В данной работе В. Бобровский детально рассматривает музыкальное мышление французского композитора, высвечивая сквозь призму тематизма особенности его мировосприятия, важные для осознания не только эстетики К. Дебюсси, но и для понимания эстетики музыкального импрессионизма в целом.

В диссертациях культурологов (М. Дьяковой и Т. Мартышкиной [68, 162]), философа (Ю. Грибер [57]) намечаются пути широкого понимания импрессионизма – не только как течения (направления), но и как явления. Наблюдается тенденция обобщения стилеобразующих свойств импрессио-

---

<sup>1</sup> Неподдельный интерес к изучению импрессионизма сохраняется и в странах Ближнего Зарубежья. В частности, это работы украинского филолога П. Ямчука («Импрессионизм в украинской прозе 1890-х – 1930-х годах», 1998); музыковеда из Казахстана Э. Волшанник («Стравинский и импрессионизм: некоторые особенности гармонического языка», 2005) [320, 44].

<sup>2</sup> Примером понимания эстетики импрессионизма исключительно как утверждения нового образного строя и обновления художественного языка в живописи служит, например, статья Е. Кузнецовой [137].

низма, принадлежащих разным видам искусства и выхода на уровень понимания импрессионизма как типа общехудожественного мышления (и не только XIX или XX веков, но и других столетий). Однако, несмотря на обилие работ об импрессионизме, до сих пор отсутствует общепринятое определение понятия «импрессионизм». Нет и обобщающих исследований, где бы уточнялись такие понятия, как «эстетика импрессионизма», «язык импрессионизма», «стилистика музыкального импрессионизма» и им подобные. Таких определений нет и в работах последних лет.

Обобщение и анализ имеющихся материалов об импрессионизме в России позволяют сделать вывод о том, что в большинстве отечественных работ отмечается воплощение в произведениях русских композиторов конца XIX – начала XX веков «импрессионистских красок», однако, *импрессионизм не рассматривается в них как течение, оказавшее значительное влияние на развитие русской музыки*<sup>1</sup>. Предлагаемая вашему вниманию книга призвана восполнить данный пробел.

---

<sup>1</sup> Понятие «течение», заимствованное из литературоведения (Г. Пospelов) и адаптированное к музыкальному искусству, предполагает наличие в произведениях группы композиторов определённого исторического периода идейно-художественной общности [205, с. 136; 36, с. 605]. В отличие от направления, в течении отсутствует объявленная эстетическая программа (манифест).



## ГЛАВА 1.

### ИМПРЕССИОНИЗМ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ СОБЫТИЙ РОССИИ РУБЕЖА XIX – XX вв.

Впервые импрессионизм появился во Франции, однако очень скоро он распространился в разных странах. Его претворение исследователи находят в немецкой, английской, американской, итальянской, польской, румынской, скандинавской, австралийской, японской национальных школах<sup>1</sup>. В русской культуре значительность роли импрессионизма сегодня также не подвергается сомнению<sup>2</sup>. Известный художник прошлого столетия М. Сарьян, осмысливая художественную жизнь России начала XX века, писал: «Я считаю, что импрессионизм – большое открытие, и не только в живописи. Импрессионисты-живописцы влияли на музыку, на скульптуру. <...> Если взять русскую реалистическую живопись, то произведения самых лучших её представителей – Сурикова, Репина, Серова, Коровина – несут в себе те или другие черты импрессионизма. Так или иначе, но помогал он всем. Тот, кто ругает импрессионизм, или кривит душой, или вообще ничего не понимает в живописи» [253, с. 89]. Более того, он высказал мнение, что, будучи типично французским детищем, «импрессионизм способствовал развитию мирового искусства, помогал умным и тонким художникам увидеть свою природу, свою страну, свою культуру», и даже «помогал им создавать свой импрессионизм» [там же, с. 90–91].

В музыке образцом импрессионизма явилось творчество К. Дебюсси. Вместе с тем многие сочинения авторов других стран оказались созвучны исканиям французского мастера. «Высокая степень “суггестивности”, присущая гению Дебюсси <...>, – отмечал М. Михайлов в работе “Стиль в музыке”, – способствовала выходу импрессионизма за пределы Франции, что соответствовало *определённым запросам* (курсив в оригинале – А.С.) того времени» [171, с. 210]. Во многих странах на рубеже XIX – XX веков возникли свои варианты музыкального импрессионизма. Соединяясь с национальными традициями, импрессионизм получил развитие в Бразилии (Э. Вилла-Лобос), Великобритании (Ф. Дилиус, С. Скотт, Г. Холст), Испании (М. де Фалья), Италии (О. Респиги, А. Казелла, Д. Малипьеро), Польше (К. Шимановский). Во

---

<sup>1</sup> Перечень работ, в которых рассматривается своеобразие импрессионизма в разных национальных художественных школах мира, приводится искусствоведом В. Филипповым [287, с. 30–31].

<sup>2</sup> Импрессионистские тенденции исследователи наблюдают в живописи (М. Аладжалов, А. Архипов, В. Борисов-Мусатов, А. Васнецов, С. Виноградов, И. Грабарь, Н. Досекин, С. Жуковский, К. Коровин, Ф. Малявин, Н. Мещерин, В. Переплётчиков, А. Рылов, А. Степанов, Н. Тархов, Л. Туржанский, К. Юон и многие другие), скульптуре (Н. Андреев, А. Голубкина, А. Матвеев, П. Трубецкой), литературе (К. Бальмонт, А. Белый, В. Брюсов, Б. Пильняк и другие) [7, 55, 249, 287 и др.].

Франции непосредственное влияние К. Дебюсси испытали М. Равель, П. Дюка, Ф. Шмитт. В русской музыке воплощение импрессионизма отмечается в творчестве Ф. Акименко, С. Василенко, М. Гнесина, Г. Катуара, А. Лядова, Н. Мяковского, С. Прокофьева, С. Рахманинова, В. Ребикова, Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, А. Станчинского, И. Стравинского, Н. Черепнина, М. Штейнберга и некоторых других композиторов.

Импрессионизм в России трудно ограничить какими-либо жёсткими хронологическими рамками; нельзя назвать событие, подобное выставке французских художников 1874 года, от которого можно было бы вести его отсчёт. Между тем импрессионизм был очень хорошо знаком русской творческой интеллигенции: его обсуждали, ругали, им восхищались и ему следовали. Приблизительные его временные границы совпадают с признанным также примерным 25-летним Серебряным веком: начало 1890-х годов – 1917 год.

Импрессионизм в русской культуре рубежа XIX – XX веков находился в ряду многих явлений искусства, и, тем не менее, он оказался одной из важнейших «примет» времени. Прежде чем обратиться к рассмотрению его особенностей, представляется необходимым обозначить ту историко-культурную «атмосферу», в которой он развивался, а также те мировоззренческие основания, которые оказались близкими его эстетике, «подпитывали» и «продлевали» его «жизнь».

### 1.1. Русская культура и импрессионизм

Культура России рубежа XIX – XX веков вписана в историю как одна из самых противоречивых, но прекрасных её страниц. Насыщенность событиями, разнообразие художественных тенденций предопределили смешанный характер многих явлений искусства этого времени. Неслучайно исследователи называют его «рубежным» [89, с. 88, 94] или «переходным» [145, с. 4; 198, с. 19, 135, 323 и др.]. Здесь не просто осуществляется переход от одного века к другому, а происходит смена одного этапа другим, «встречаются», а, порой, и «сталкиваются» разные поколения, взгляды, стили. Как считает Т. Левая, в жизненных процессах данного периода отражается не только «естественная динамика социально-психологического и художественного развития, но динамика *переходного типа культуры* (курсив в оригинале – А.С.)» [145, с. 4]. Это не столько «рубежность», сколько «рубеж эпох», – заключает музыковед Е. Шевляков, обосновывая такое определение фактом «общей, крупно взятой духовной нестабильности» [307, с. 91].

В эти годы буквально витали в воздухе идеи теории «философии жизни» Ф. Ницше и О. Шпенглера, благодаря которой осмысление культуры современниками велось сквозь призму осознания неизбежности рождения, расцвета и смерти любого явления. Ярче всего популярность теории «конца искусства» и «ожидания искусства нового» прослеживается в мет-

ких высказываниях современников. Свою эпоху они отождествляли то с поздней Античностью – «Рим времен упадка» (Е. Кузьмина-Караева), то с ранним Ренессансом – «Русский культурный ренессанс» (Н. Бердяев), то сопоставляли её с Золотым веком – «Серебряный век» (Н. Оцуп). Как показывают исследования философов, культурологов, искусствоведов, литературоведов общий культурный фон того времени был таковым, что подобные названия не являлись чистым теоретизированием. «К концу столетия, – отмечает один из самых известных отечественных специалистов в области эстетики – философ В. Бычков, – процесс обездуховливания человечества (особенно в лице её высшего эшелона – творческой интеллигенции) достиг в евро-американском ареале, включая и Россию, таких катастрофических для самого человечества масштабов, что Культура через наиболее чутких к её зову личностей предприняла мощную попытку <...> возрождения. В России реализацией этой попытки и стал Серебряный век, имевший свои корни ещё в конце XIX века» [32, с. 26]<sup>1</sup>.

Перемены, происходившие в духовной сфере общества, были обусловлены рядом известных исторических событий. За годами промышленного подъёма следовали глубокие кризисы в социально-экономической и политической сферах, сопровождаемые многочисленными стачками рабочих, крестьянскими волнениями, выступлениями студентов 1890–1900-х годов, которые привели к революции 1905 года. Тяжёлым бременем стали войны: русско-японская (1904–1905) и Первая мировая (1914–1918). Не изменили ситуацию и отдельные попытки властных структур восстановить былое величие и мощь государства. Нерешённость многих острых социально-политических, экономических вопросов, очевидное отставание по ряду показателей от европейских стран, неудачи в войнах подстегнули всплеск новых волнений. 1917 год стал известным пиком всех этих событий: февральский переворот, двоевластие, политическая борьба, установление новой власти, экономический кризис, социальные конфликты, раскол общества и, как следствие, Гражданская война [194, с. 37–287].

Неудивительно, что многие представители творческой интеллигенции намеренно «закрывались» от окружающей действительности в собственном придуманном идеальном мире. Неслучайно А. Блок писал об этом периоде: «Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы, вызванное чрезмерным накоплением ре-

---

<sup>1</sup> Видимо, это стало одной из причин того, что в обществе и в художественной среде возникает интерес с одной стороны, к возрождению истинной христианской веры (это прослеживается в трудах Вл. Соловьёва, Н. Бердяева, И. Ильина), с другой – к появлению неортодоксальных, мистических учений (в частности, это теории Р. Штайнера, Е. Блаватской). Мистические искания в России, в свою очередь, истоками уходят к языческому космизму, сохранившемуся в XX веке, в том числе и «в качестве обрядовой составляющей народного православия» [2, с. 20].

альнейших фактов, часть которых – дело свершившееся, другая часть – дело, имеющее свершиться. Совершенно понятно, что люди стремятся как бы отбить свою память, о чём-то не думать, полагать, что всё идёт своим путём» [27, с. 350].

Иногда идеализация начинала граничить с иррациональным началом, миром фантастического и сказочного. Разными областями знания подтверждается, что важнейшая причина подобного поиска другой реальности деятелями искусства коренится в политической и общей социальной нестабильности. Исследователи эмпирической эстетики прослеживают взаимосвязи между социально-политическим климатом эпохи, доминирующим типом мышления и тенденциями искусства<sup>1</sup>. Они выявляют волновую природу любых процессов, объясняя такие «перепады» особенностями господствующего типа мышления. По их мнению, на рубеже XIX – XX веков под влиянием социальных, политических потрясений определяющим и объединяющим фактором всего множества процессов данного периода стала интровертированность мышления, проявляемая в сознании людей эпохи. Это способствовало тому, что большая часть творчески одарённых личностей эпохи черпала свои замыслы не в событиях реальной жизни, а в собственном индивидуальном мире [200, с. 296–343].

С позиции психологии творчества этот процесс объясняет М. Арнаудов. Он отмечает, что «если у первобытных племён или в деспотических государствах царит произвол и насилие, если благородное и честное напрасно ищет защиты, а слабое и беззащитное немилосердно подавляется, то единственную отраду, единственное утешение можно найти в поэтических грёзах о мире, где царят совсем другие порядки» [9, с. 224]. По мнению исследователя, так активизируется первая, самая низкая ступень воображения, которую он называет «сказочное воображение». «Это воображение, – пишет М. Арнаудов, – характеризуется склонностью к чудесному и исключительному, наивным идеализмом, стоящим в странном противоречии с житейской действительностью. Целью творчества является удовлетворение нравственного идеала, которому противоречит данная общественная среда» [там же].

Так или иначе, идеализация, иррационализация Мира посредством искусства помогала творческой личности преодолеть негативные проявления Мира действительного. Подобный уход от конфликтности, тревожности окружающего, как считает В. Бобровский, не является уходом «от жизни в замкнутый узкий мир», а служит укреплению воли, способности к активному действию, ибо *«созерцание чистой красоты залечивает душевные раны»* (курсив в оригинале – А.С.)» [29, с. 241–242].

---

<sup>1</sup> О возможности подобного анализа в музыкальном искусстве говорит В. Медушевский [164, с. 11].



Стремление создать идеализированную реальность, «замещающую» окружающую действительность можно назвать одним из важнейших факторов, способствующих распространению импрессионизма. Д. Мережковский в своей статье «О причинах упадка и о новых течениях современной литературы» даже называет импрессионизм «течением *современного идеализма* (курсив в оригинале – А.С.)» [167, с. 553], используя это определение в качестве синонима импрессионизму.

Идеализация реальности роднила импрессионизм с символизмом. Видимо, поэтому Д. Мережковский не разделяет между собой импрессионизм и символизм, называя их в русле одного течения – «*современного идеализма* (курсив в оригинале – А.С.)» [167, с. 553]. Примечательно, что родственность импрессионизма и символизма подтверждается и современными исследователями. Известный учёный-филолог Л. Андреев пишет: «Связь символизма с импрессионизмом – факт признанный в искусствоведении, несмотря на давно сложившуюся традицию одно направление отождествлять с живописью, другое – с поэзией. <...> Так знаменитое воззвание Поля Верлена – “музыки прежде всего” – могло быть признано (и было признано) и символистами и импрессионистами» [7, с. 34, 38].

Идеализация реальности в импрессионизме сказалась главным образом на неизменном стремлении передать красоту первого впечатления от увиденного. В числе произведений русской живописи, обладающих подобным свойством, можно назвать следующие: «На даче» К. Коровина, «Майские цветы» В. Борисова-Мусатова, «Февральская лазурь» И. Грабаря, «Голубой куст» К. Юона. Нельзя не заметить в них импрессионистской атмосферы восхищённого непредвзятого наблюдения природы: лёгкого ветра, яркого солнца, свежего воздуха, прозрачной воды, серебристого снега.

Примечательно, что не только общественно-политические переходные процессы, но и жизненные неурядицы, личные трагедии художники старались оставлять в стороне от творчества<sup>1</sup>. «Красота и радость жизни. Передача этой радости и есть суть картины, куски моего холста, моего я <...>, – писал К. Коровин. – Это я, это моё пение, за жизнь, за радость – это язычество» [цит. по: 114, с. 28–29]. И это слова художника, в судьбе которого было немало тяжёлых периодов.

---

<sup>1</sup> Так, может показаться любопытным отношение С. Прокофьева к трактатам А. Шопенгауэра, считавшимся пессимистическими: «<...> я как-то ясней и сознательней стал смотреть на все явления, больше ценить и радоваться данному мне, а также достаточно вник и принял одно развитое им правило древних: не требовать экстра-счастья, а считать за счастье отсутствие печального и то, что больше – считать приятной неожиданностью (как их много тогда будет!) – чтобы сразу сделаться вдвое счастливее!» [209, с. 654].

Как известно, сильным потрясением для К. Коровина стала смерть его брата в 1908 году; множество испытаний оказалось и в семейной жизни: первого ребёнка они с женой потеряли; в 1913 году младший сын попал под трамвай и лишился ног [114, с. 28]. В 1914 году пожар в депо декораций московских императорских театров уничтожил практически всё, что создал К. Коровин для московской сцены (в их числе декорации к «Садко», «Снегурочке», «Сказке о царе Салтане», «Золотому петушку»). Все эти потрясения не раз приводили художника в «нервную клинику». И, несмотря ни на что, он продолжал писать жизнерадостные картины [174, с. 184–185, 189–190].

Формирование импрессионизма находилось в русле тенденций, направленных на обновление традиций. Если во Франции подобное стремление выразилось в противостоянии прогрессивных (главным образом молодых) художников искусству Салона, с его закоряченными канонами Академии, то в России этот процесс видится связанным с разочарованием в истинности идей передвижников, со стремлением предотвратить появление значительного числа их эпигонов. Жалкими также оказываются попытки Академии выглядеть современной в угоду публике [156, с. 126–132]. Обо всём этом не без горечи писали многие деятели творческой интеллигенции, среди которых можно назвать А. Лядова, С. Маковского, Д. Мережковского. Так, А. Лядов отмечал: «Был вчера на выставке “передвижников”. Впечатление безнадежности. Всё то же: серо, трусливо, “современно” и без фантазии» [6, с. 143]. Двумя годами позднее аналогичные мысли высказал и С. Маковский: «С каждым годом старые выставки – передвижная и академическая – кажутся ещё “старее”. <...> Почти все “новые” участники вскоре превратились в таких же скучных ремесленников, как и “старые”...» [156, с. 128–129]. Д. Мережковский считает, что в этом процессе немаловажную роль сыграли «вкусы» публики, в связи с чем, он выделяет в социуме отдельную, особую категорию – «легион». Для этого «легиона» определяющим критерием в оценках произведений становится «модное фальшивое чувство». В то время как «высочайшее нравственное значение искусства, – продолжает автор, – вовсе не в трогательных нравственных тенденциях, а в бескорыстной, неподкупной *правдивости* (курсивы в оригинале – А.С.) художника, в его бесстрашной искренности» [167, с. 532]<sup>1</sup>.

Предмет обсуждения, касающийся факта обновления языка, а, следовательно, и обновления традиции, не мог не вызывать столкновения взглядов

---

<sup>1</sup> Однако нельзя сказать, что поиск «правдивости» и «искренности» в художественном творчестве не осуществлялся. Так, в письме И. Репину в 1875 году И. Крамской писал: «Стараться о смысле, искать значения – значит насиловать себя: вернейшая дорога не получить ни того, ни другого. Надо, чтобы это лежало натуральным пластом в самой натуре. Надо, чтобы эта нота звучала естественно, не намеренно, органически. Но так, и basta! Не могу иначе. Мир для меня так окрашен; при чём же тут рассуждения?» [124, с. 152–153]. Примечательно, что в творчестве этих художников исследователи видят предтечу импрессионизма [85, 86, 249, 287].

старшего и младшего поколений. Первые – старались сохранить незыблемость устоявшихся канонов. Вторые – подвергали сомнению идею возможности влияния искусства на общественные процессы подобно «нравственному закону». И это столкновение, даже в восприятии современников было гораздо более ожесточённым, чем на Западе. Оценивая не только современную эпоху, но и вообще искусство России, С. Маковский отмечал, что смена одной эпохи другой практически всегда проходила в условиях резких столкновений взглядов разных поколений: «Горючий материал долго и незаметно накаплился, и пламя очередного пожара взмывало вдруг каким-то вулканическим извержением. Старому, изжитому не было пощады, и, зная это, старое цеплялось за прошлое своё величие и мстило молодому упорно, сварливо, всеми способами» [156, с. 20]<sup>1</sup>. Неудивительно, что на рубеже XIX – XX веков новое отношение к искусству со стороны молодёжи рождало новые художественные идеи и задачи, провоцировавшие неудовлетворённость со стороны старшего поколения: ведь на одной чаше весов оказалось «социальное предназначение искусства» предыдущей эпохи, а на другой – «искусство для искусства» эпохи новой. И импрессионизм в ряду новых тенденций, проводниками которых были мирискусники, представители «Союза русских художников», постоянные участники «Вечеров современной музыки», стал «благоприятной» темой для спора (об этом подробнее во втором параграфе).

В немалой степени открытию и развитию новых возможностей языка искусства способствовал научно-технический прогресс, и импрессионизм здесь также находился в центре внимания. Как известно, научная мысль второй половины XIX – первой половины XX веков во всём мире проходила очередной этап революционных преобразований – в биологии (например, открытие гена как наследственной единицы), математике (разработка неевклидовых геометрий), физике (становление теории относительности и квантовой механики) и других областях. Среди непосредственно влиявших на импрессионизм, называют изобретение Л. Дагером фотографии, открытие теории смешения красок и восприятия цвета человеческим глазом М. Шеврёля, исследования О. Руда и Г. фон Гельмгольца в области оптики. Важную роль сыграло создание оловянных тюбиков Д. Рэндом для скоропортящихся красок, что позволило художникам работать на пленэре со всем разнообразием цветов [85, с. 104–105]. Кроме того, научно-технический прогресс заставлял задуматься о предназначении искусства, его необходимости и даже надобности. К таким мыслям приводили, например, рассуждения о роли открытия фотографии для живописи, литературы.

---

<sup>1</sup> В качестве подтверждения резкого противостояния младшего и старшего поколений приведём слова С. Дягилева, высказанные им в «Открытом письме» к В. Стасову от 29 января 1898 года: «Подумайте над советом молодёжи умолкнуть и перестать бить в набат, так как сгорело ваше здание, рассыпалось в прах, а уцелевшие самоцветные камни и без набата вашего помещены в хорошую оправу» [цит по: 272, с. 8].

В частности, показательны размышления С. Маковского о значении фотографии для русской живописи: «Вопрос тут, конечно, не в заимствовании, не в плагиате у фотографической пластинки, а в фотографическом восприятии природы. Я далёк от мысли, что вырождение реализма в фотографичность испытала только русская школа 70–80-х годов. Фотографизм – явление характерное для европейской живописи, начиная со Второй империи. Эта болезнь искусства не изжита и по сию пору <...>. Всё же должно сказать, что ни в одной стране фотографизм художнического восприятия не был таким повальным, как у нас. На Западе живописное правдолюбие эволюционировало в красочный эмпиризм “художников впечатления”, импрессионистов <...>. Нам, русским, пришлось отвоёвывать с большим опозданием то, что было уже завоёвано Западом: право на индивидуализацию формы и освобождение живописи от литературы. Кроме того, на Западе бездуховность изобразительных средств в самое упадочное время не была до такой степени общим недугом; краски не засорялись такой фотографической чернотой; повествовательный реализм не отличался таким безвкусным направлением (что объясняется и особыми политическими нашими обстоятельствами); эстетика прошлых эпох не вызывала столь принципиального отрицания, и обывательское невежество не царилло так безраздельно в художественных мастерских» [156, с. 19].

Вместе с тем научно-технический прогресс имел и обратную сторону, выраженную в кризисе позитивистских идеалов: появившиеся открытия сопровождались пересмотром устоявшихся представлений об окружающем мире, принципов его изучения и анализа. В том числе, как пишет философ В. Стёпин, «критерии очевидности и наглядности, которыми широко пользовалась классическая наука, утрачивали свою ценность» [274, с. 41]. Общественное сознание не успевало осмыслить столь мощный прорыв: сама роль науки ставилась под сомнение. В связи с этим в художественной среде тех лет (и не только в России) господствовала разочарованность в возможностях человека воздействовать на природу<sup>1</sup>. Неудивительно, что в ряду этих тенденций появились «призывы» к гармоничному существованию человека в природе, в русле которых находился и импрессионизм (об этом подробнее во втором параграфе).

Мощным стимулом появления импрессионизма в России послужило развитие русско-французских культурных связей. Как известно, на рубеже XIX – XX веков они переживали новый расцвет, что было обусловлено заключением в конце 1880-х годов франко-русского военно-политического союза (соглашение 1891 года), за которым последовали популяризация русского искусства во Франции, а французского – в России. Примерами этой популяризации явились «Концерты русской музыки» на Всемирной выставке 1889 года в Париже, появление во Франции статей и книг о русской музыке П. Дюка, А. Брюно, М.-Д. Кальвокоресси и других. Огромное

---

<sup>1</sup> В этом видится ещё одна причина усиления распространения в России религиозно-мистических идей, сектантства и оккультизма.

значение имели выставки, концерты и балетные спектакли, организованные С. Дягилевым [227, с. 7; 327, с. 11].

Не секрет, что французские импрессионисты – К. Дебюсси и М. Равель – придавали огромное значение русской музыке, воспринимали её как важный источник обновления собственного музыкального языка. По выражению Ю. Келдыша, они прибегали к нему, «как к живительному источнику новых выразительных средств, решительного обновления всего строя музыкального мышления» [95, с. 40]. Еще в 90-х годах XIX века К. Дебюсси было изучено творчество М. Балакирева, А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова. Французский композитор воспринимал произведения русских композиторов как своего рода экзотику, наряду с музыкой Востока. Вот как пишет о восприятии К. Дебюсси Международной выставки 1889 года М. Лонг: «Свобода! Разнообразие! Экзотика, которая напоминает ему [Дебюсси] Москву. Музыка всего мира стекалась в Париж: восточная, русская (в ней Мусоргский, которого он открыл), испанская, индонезийская» [153, с. 46]. Неслучайно К. Дебюсси говорил, что русская музыка интересует его «в высшей степени» [59, с. 193]. Особенно он отличал М. Мусоргского: «Он некий бог музыки!» [там же].

В русских музеях стали появляться картины французских художников-импрессионистов. Приобретению импрессионистских полотен уделяли огромное внимание российские меценаты, среди которых С. Морозов, С. Щукин. Сохранилось воспоминание М. Сарьяна о С. Щукине: «Говорили, что, когда он ездит в Париж покупать картины, художники прячут свои наиболее удачные работы, так как Щукин, обладая весьма острым глазом, выбирает самые лучшие из лучших. Именно благодаря ему в музеях Советского Союза французские импрессионисты и постимпрессионисты представлены в великолепном собрании» [252, с. 86].

В России публикуются статьи о композиторах Франции (Б. Асафьева, А. Оссовского и других); на многих концертных площадках звучат сочинения французских музыкантов, в том числе и импрессионистов. Имя К. Дебюсси появляется в российской прессе уже в 1898 году; с 1902 года произведения композитора постоянно исполняются на «Вечерах современной музыки», а в скором времени и в антрепризах С. Кусевицкого и А. Зилоти. Известно, что в концертах последних к 1913 году прозвучали чуть ли не все симфонические партитуры К. Дебюсси, а премьера концертного исполнения «Игр» в России состоялась на несколько месяцев раньше, чем во Франции [227, с. 210–215]. 27 ноября 1913 года в «Концерте Кусевицкого» исполнена симфоническая музыка под управлением самого К. Дебюсси [там же, с. 212; 209, с. 380]. В 1915 году в Театре музыкальной драмы была осуществлена постановка оперы «Пеллеас и Мелизанда» [95, с. 36; 97, с. 72; 227, с. 216–217]. Оценивая значение политического союза России и Франции для культуры, музыковед А. Петрова пишет: «В то время музыка “младофранцузов” – так окрестили критики композиторов поколения Дебюсси, Равеля, Дюка, Роже-Дюкаса – бы-

ла известна в Петербурге едва ли не лучше, чем в других европейских столицах» [227, с. 210].

Таким образом, импрессионизм в России формировался в условиях стремительного развития множественных историко-культурных процессов. Безусловно, важнейшей причиной его укрепления стал взаимный культурный обмен с Францией. Кроме того, многие мировоззренческие ориентиры того времени оказались созвучны импрессионизму: это и желание «закрыться» от окружающего мира в творчестве, подменяя действительную реальность идеализированным или ирреальным миром произведения; это и стремление «оживить» и обновить традиции художественной жизни; это и убежденность в необходимости воспевания гармоничного сосуществования человека с природой, вопреки возрастающей значимости научно-технического прогресса. Подобные общекультурные особенности не могли не способствовать проникновению импрессионизма в разные виды русского искусства, в том числе и в музыку.

## 1.2. Деятели русской художественной культуры об импрессионизме

Впервые об импрессионизме в России заговорили художники. Известно, что уже с 70-х годов XIX века И. Крамской, И. Репин и другие, обсуждая новое французское направление, говорили о возможностях использования подобного опыта русской школой. 8 октября 1873 года И. Крамской писал И. Репину: «<...> там есть нечто такое, что нам нужно намотать на ус самым усердным образом, – это дрожание, неопределённость, что-то нематериальное в технике, эта неуловимая подвижность натуры, которая, когда смотришь пристально на неё, – материальна, грубо определена и резко ограничена, а когда не думаешь об этом и перестанешь хоть на минутку чувствовать себя специалистом, видишь и чувствуешь всё переливающимся, и шевелящимся, и живучим. Контуров нет, света и тени не замечаешь, а есть что-то ласкающее и тёплое, как музыка. То воздух охватит тебя теплом, то ветер пробирается даже под платье...» [124, с. 126–127]. Примечательно, что И. Крамской обратил внимание на средства импрессионистов ещё до того, как состоялась их Первая выставка, и до того, как их стали называть «импрессионистами».

Непосредственно о выставке импрессионистов рассказывал И. Репин в письме В. Стасову в апреле 1874 года: «У французов тоже появилось новое реальное направление или скорее *карикатура* (курсив в оригинале – А.С.) на него – ужас, что за безобразие, а что-то есть» [216, с. 127]. И уже в июне следующего года в письме к И. Крамскому И. Репин писал: «<...> язык, которым говорят все, мало интересен, напротив, язык оригинальный всегда замечается скорей, и пример есть чудесный: Manet и все импрессионисты» [там же, с. 165].

В то же время в словах художников с очевидностью прочитывается мысль о том, что пути развития российского искусства иные, нежели европейского. В этой связи им представляется невозможным использовать в

полной мере достижения импрессионизма в те годы. «<...> мы совершенно другой народ, кроме того, в развитии мы находимся в более раннем фазисе, — отмечает И. Репин в письме И. Крамскому 1874 года. — Французская живопись теперь стоит в своём настоящем цвету, она отбросила все подражательные и академические и всякие наносные кандалы...» [216, с. 122]. В 1876 году в письме к В. Стасову И. Крамской признавался, что для того, чтобы появился импрессионизм, нужно пройти «длинный путь»: «Не шутя говорю, во всех таких вещах есть бездна и поэзии, и таланта, только знаете, нам оно немножко рано. Наш желудок просит обыкновенных блюд, свежих и здоровых» [124, с. 124].

Одной из главных причин преждевременности воплощения импрессионистских языковых средств и эстетики в русской живописи в эти годы, по убеждению самих деятелей искусства, служит неподготовленность зрителя к восприятию произведений, не обладающих общественно-назидательной функцией. В частности, показательно мнение об импрессионистских работах В. Стасова. С одной стороны, критик высоко оценивает живопись импрессионистов, среди которых он выделяет Э. Мане за его способность передавать световоздушную среду, палитру. Он видит в нём главу направления, «выход» из кризиса академического искусства. С другой стороны, В. Стасов критикует импрессионистов: «Мане и его школа “импрессионистов” только и занимались что своими “импрессионами” (впечатлениями), и совершенно упускали из виду то, что было гораздо важнее внешних физических впечатлений. Они забывали и человека, и его душу, и события людские, и всё, всё, из чего состоит и сплетается наше существование. Этюды их оставались этюдами» [цит. по: 142, с. 243]. Очевидно, что по ощущению В. Стасова в полотнах импрессионистов передача впечатления «перекрывает» *социальные идеи* (курсив автора – А.С.) [там же].

В контексте позиции В. Стасова нельзя не обратить внимание на следующий диалог И. Крамского и И. Репина:

- «Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху...» (Письмо И. Крамского И. Репину от 23 февраля 1874 года) [123, с. 233].
- «Вы говорите, что нам надо двинуться к свету, к краскам. Нет. И здесь наша задача — содержание. Лицо, душа человека, драма жизни, впечатление природы, её жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы, как мне кажется; краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли, колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, её душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке» (Письмо И. Репина И. Крамскому от 31 марта 1874 года) [216, с. 123].

Ещё более любопытен интерес к французским импрессионистам В. Сурикова, который был известен своей непосредственной приверженностью идеям передвижников. В начале 1884 года, находясь во Франции, он познакомился с полотнами импрессионистов и восторгался ими.

Подтверждением этому может служить воспоминание Н. Поленовой – жены художника В. Поленова: «Пришёл Суриков, вот уже две недели живущий тут без всякого знакомства. <...> Он в таком экстазе от заграницы, что рвёт и мечет. <...> Веласкес здешний его совсем поразил, он просто говорить об нём не может. <...> Всё твердит, что для него графин Manet<sup>1</sup> выше всякой идеи. Искусство для искусства, всем в глаза буду бросать это слово. В России будут на меня глаза таращить, и волосы дыбом встанут <...>, а я всё же буду говорить» [254, с. 337–338].

В этом восторге В. Сурикова нет ничего удивительного: импрессионизм с его эстетикой, основанной на отображении первого впечатления, по своей сути, не противоречил реалистической установке передвижников. И для передвижников, и для импрессионистов одинаково важным было использование натурного видения. Сама идея пленэрной живописи невероятно близка русским художникам со времён С. Щедрина и А. Иванова. Учитывая эти особенности, искусствовед В. Филиппов считает, что лучшие полотна 1870–1880-х годов русской живописи (среди которых «Дама, опирающаяся на стул» и «Не ждали» И. Репина; «Серебряный бокал с розами» и «Боярыня Морозова» В. Сурикова; «Пруд в парке» и «Московский дворик» В. Поленова и другие) «являли собою скрытый, латентный вариант развития импрессионизма в России» [287, с. 123].

Вместе с тем, как писал А. Бенуа в книге «Мои воспоминания», в России «импрессионизм вплоть до 90-х годов [XIX века] был явлением скорее “подпольным”, известным лишь тесному кругу» [25, с. 490]<sup>2</sup>. Возможно, по этой причине, в одном из номеров журнала «Мир искусства» он опубликовал свою статью «Об импрессионизме» [24]. Поскольку на момент её создания художник отрицательно относился к данному французскому движению, его оценки носили скептический характер. В то же время статья стала одной из первых опубликованных работ отечественных художников, посвящённых осмыслению сути импрессионизма, в связи с чем, она заслуживает отдельного внимания.

В центре размышлений А. Бенуа – термин «впечатление». Стараясь в нём разобраться, художник отмечал, что под ним импрессионисты «понимали

---

<sup>1</sup> «Графин Manet», как считает В. Филиппов, В. Суриков мог видеть на посмертной выставке Э. Мане в январе 1884 года в Париже: это могла быть либо последняя большая картина Мане «Бар в Фоли-Бержер», либо поздние натюрморты (например, «Цветы в хрустальной вазе») [287, с. 89–90].

<sup>2</sup> Считается, что первое официальное знакомство русского читателя с импрессионизмом состоялось благодаря некоторым «Парижским письмам» Э. Золя, которые публиковались в «Вестнике Европы» в 1875–1876 годах. С марта 1875 года французский писатель стал собственным корреспондентом журнала и готовил материалы о жизни Парижа. Два Письма Э. Золя посвятил основным творческим позициям импрессионистов [81, 82]. В частности, он выделил стремление большинства художников «передать прежде всего верное впечатление, производимое одушевлёнными и неодушевлёнными предметами, схватить его и передать сразу, не прибегая к мелким подробностям, отнимающим всякую свежесть уличного и жилого наблюдения» [82, с. 901].



исключительно *первое* (курсив в оригинале – А.С.) впечатление, утверждая, что художник не должен углубляться в смысл предмета, предоставляя это философам, не должен занимать зрителя рассказом: это дело беллетриста, – и даже красота техники и красок, по их мнению, не есть главнейшая задача художника, т. к. ничто не должно помешать передаче свежего, непосредственного и тем именно сильного впечатления» [24, с. 49]. Это давало основание русскому художнику упрекать импрессионистов в непоследовательности, поскольку теоретически передача первого впечатления уподобляет их картины усовершенствованной цветной фотографии и «с открытием таковой искусству настал бы конец» [там же]. Учитывая данное обстоятельство, более поздние реплики импрессионистов о том, что им «важно первое впечатление не само по себе, а лишь постольку, поскольку оно запечатлелось в памяти художника», по мнению А. Бенуа, ставят под сомнение их желание отобразить непосредственное впечатление [там же]. В результате он приходит к выводу: «Ясность их учения исчезла, и мало-помалу всё велось с принципиального вопроса о значении *первого впечатления* в искусстве на второстепенный, практический вопрос *о способах передачи видимого по первому впечатлению* (курсивы в оригинале – А.С.)» [там же].

Однако в своих рассуждениях А. Бенуа не учитывал тот факт, что фотография давала импрессионистам новое мироощущение, а именно – новое ощущение времени. При этом дискретность восприятия, «заимствованная» художниками у фотографии (наряду с кадровым принципом киноленты), вовсе не означала для них фотографического исполнения (хотя картины импрессионистов, как известно, не теряли и материальности изображаемого). Наоборот, они стремились к непосредственной передаче собственного впечатления, отмеченного субъективным видением.

Вспоминая впоследствии своё знакомство и постижение французского импрессионизма, А. Бенуа признавался, что его «принятие импрессионистов» сопровождалось внутренней борьбой. Лишь спустя время его любимцами стали Э. Дега, О. Ренуар и К. Моне; но даже после этого он продолжал относиться к импрессионистам «с недоверием, а иногда и с ненавистью», особенно к эволюционному этапу их творчества, начавшемуся в 80-х годах [26, с. 136].

Показателен восторженный отклик об импрессионистах выпускника Московского училища живописи, ваяния и зодчества К. Юона, вспоминавшего о поре своего ученичества 1890-х годов: «Имена Мане, Моне, Ренуара, Сислея, Дега <...> были тогда самыми модными. Их живопись мне нравилась, она поражала своей необычайной свежестью, новизной техники, богатым и новым колоритом, восхищала многообразием оттенков, предельной насыщенностью цвета, светосилой» [цит. по: 159, с. 16]. Не менее красноречивы слова его старшего современника, также выпускника Московского училища живописи, ваяния и зодчества – К. Коровина, посетившего Францию в конце 1880-х годов и писавшего в очерке «Мои ранние годы»: «Я был поражён Парижем, когда двадцати шести лет приехал в первый раз сюда. <...> Пювис де Шаванн – как

это красиво! И импрессионисты <...> – у них я нашёл всё то самое, за что так ругали меня дома в Москве» [цит. по: 114, с. 7].

Именно в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (главным образом благодаря преподаванию в нём А. Васнецова, К. Коровина, И. Левитана, В. Поленова, В. Серова и некоторых других) были заложены традиции русского импрессионизма. Преподаватели, выпускники и учащиеся этого учебного заведения составили основу «Союза русских художников» – объединения пейзажистов, в творчестве которых максимально были воплощены особенности русского импрессионизма: это А. Аладжалов, А. Архипов, В. Борисов-Мусатов, С. Виноградов, И. Грабарь, С. Жуковский, Ф. Малявин, В. Переплётчиков, П. Петровичев, А. Рылов, Л. Туржанский, К. Юон [287, с. 187; 273, с. 120]. Как известно, центральной фигурой среди них стал К. Коровин. В его творчестве импрессионизм был признан как современниками, так и исследователями. Более того, сам художник не отрицал, когда его называли импрессионистом, подчёркивая это и в своих воспоминаниях [119, с. 56–60, 122–123, 129–130].

Особенно противоречивым оказалось отношение к импрессионизму в среде композиторов. Если музыкальный язык в сочинениях французских мастеров подвергался «нападкам» крайне редко, а зачастую вызывал и восхищение, то отсутствие в них социальной идейности часто сопровождалось нареканиями со стороны старшего поколения русских музыкантов.

В. Ястребцевым сделаны важные оценочные замечания о восприятии импрессионизма Н. Римским-Корсаковым. Так, 23 апреля 1904 года, побывав в его доме, он записал в своих «Воспоминаниях»: «Сегодня по преимуществу велись разговоры о новых западных композиторах, так сказать, о музыке разложения, а не прогресса (опера “Пеллеас и Мелизанда” Дебюсси)» [318, с. 307]. Несколько позднее он приводит высказывания Н. Римского-Корсакова и о романсе И. Стравинского «Весна монастырская» на стихи С. Городецкого (1908): «<...> я лично не совсем понимаю, что может быть за удовольствие сочинять музыку на стихи вроде: “Звоны, стоны, перезвоны” Сергея Городецкого. Для меня вся эта современная декадентско-импрессионистская лирика с её убогим, тощим идейным содержанием и её фальшиво-народным русским языком полна “мглы и тумана”» [там же, с. 453–454]. Отрицательное восприятие импрессионизма Н. Римским-Корсаковым известно и из свидетельства В. Каратыгина. В статье «Морис Равель» он писал: «Я помню: Римский-Корсаков пришёл слушать “Естественные истории” Равеля. Выдержанный и спокойный человек, музыкант с душой, необыкновенно чутко отзывавшейся на каждый новый лик музыкально-прекрасного, он Равеля слушал с негодованием, с возмущением, крепко бранился, разорвал в клочки печатную программу концерта...» [106, с. 272].

В то же время Н. Римский-Корсаков ценил отношение французских импрессионистов к оркестру. В частности, в тех же «Воспоминаниях»

В. Ястребцева можно прочесть о том, что, по мнению композитора, К. Дебюсси и П. Дюка «любопытно инструментуют», в чём Н. Римский-Корсаков видит «их несомненное достоинство» [318, с. 423]. Подтверждение этих слов находим и у И. Стравинского. В «Хронике моей жизни» он приводит реплику своего учителя относительно музыки К. Дебюсси: «На концерте, где исполнялось одно из произведений французского композитора, я спросил Николая Андреевича, как ему это нравится. И вот что он мне ответил: “Лучше его не слушать; того и гляди, привыкнешь, а в конце концов и полюбишь”» [277, с. 20].

Отношение А. Лядова к импрессионизму также не оставалось неизменным. М. Михайлов, например, обращаясь к анализу писем А. Лядова 1900–1914 годов, отмечает, что в начале века он отвергал творчество К. Дебюсси, но в последние годы жизни признавал его «тонким, изящным, поэтичным» [170, с. 112]. В «Воспоминаниях музыканта» Н. Черепнин объясняет причину подобных перемен: характеризуя А. Лядова «строгим, а иногда и увлекающимся ценителем, главным образом, эстетической стороны произведения и его безотносительной художественной ценности», он, отмечает, что при этом композитор был чуток «ко всему своеобразному и новому в искусстве; в своём творчестве сам к нему непрерывно стремился и радостно приветствовал проявления известного своеобразия и новизны в сочинениях молодых русских композиторов, независимо от их направления и стиля» [301, с. 75]. Доказательством этих слов служит и свидетельство Б. Асафьева. В частности, он писал, что А. Лядов «долго не хотел знать и признавать Дебюсси, пока не убедился, что в основе творчества последнего лежит известная закономерность и последовательность (и тогда, как говорят, даже полюбил изысканный стиль великого импрессиониста)» [15, с. 620]. В. Каратыгин уточнял, что «в искусстве Дебюсси он ценил утончённое изящество мысли» [106, с. 134].

Из воспоминаний В. Ястребцева известно, что в связи с написанием «Волшебного озера» А. Лядов даже себя как-то называл «декадентом» (вполне возможно, что эти слова были произнесены с определённой долей юмора, которую В. Ястребцев в интонации А. Лядова мог не заметить): «После чая, когда мы снова прошли в кабинет, Анатолий Константинович пресерьёзно объявил, что он убеждённый декадент, благодарил меня за присылку ему его “забытых” гармоний, которым впоследствии суждено было войти в прелестное, благоухающее “Волшебное озеро” <...>»<sup>1</sup> (запись от 27 мая 1907 года) [318, с. 424]. Аналогичный полушутливый «тон» чувствуется в надписи Н. Римского-Корсакова на клавише его оперы «Кашей Бессмертной»: «Моё декадентство» (клавир хранится в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского) [207, с. 92].

---

<sup>1</sup> По всей видимости, речь шла о фрагментах, которые играл А. Лядов у Н. Римского-Корсакова 24 мая 1894 года и которые записал В. Ястребцев в «Воспоминаниях» [317, с. 187].

В «Хронике моей жизни» И. Стравинский, отмечая особый педагогический талант А. Лядова и Н. Римского-Корсакова, писал: «<...> они имели в себе достаточно мужества и вдумчивости, чтобы не осуждать огульно всё ценное и значительное в современном искусстве» [277, с. 20]. Подобный дар современники видели и в С. Танееве. В «Страницах воспоминаний» С. Василенко читаем: «Поговаривали, что Танеев не любит новых в то время композиторов Дебюсси и Равеля, что он будто бы, обронил такие слова: “Теперь всякая “равель” пошла”. Насчёт его неприязни к этим мастерам возможно, что это верно, но он непрестанно интересовался их партитурами, играл нам из “Пеллеаса и Мелизанды”, из “Весны” Дебюсси, из балета “Сон Флорины” Равеля. Сыграв как-то симфоническую поэму “Фонтаны Рима” Респиги, он сказал:

– Как можно иногда блестящей инструментовкой скрасить абсолютно убогие мысли!» [34, с. 93]. Кроме того, С. Василенко отмечает, что С. Танеев в ряду многих других композиторов «с невероятным блеском исполнял <...> сочинения Дебюсси, Равеля» [там же, с. 94].

Очевидно, что композиторов старшего поколения волновали процессы современного развития искусства. О глубоких размышлениях Н. Римского-Корсакова на этот счёт красноречивее всего свидетельствуют сохранившиеся Наброски его «Эстетики»: «Может ли оно [искусство] пойти далее на пути своей эволюции? Не стоим ли мы накануне [его] конца? Не носятся ли в воздухе признаки его упадка, знаменующие завершение его эволюции? Или эти признаки, буде таковые есть, соответствуют лишь временному, как бы случайному упадку? Есть ли в музыке элементы, находящиеся в настоящее время в зародыше или в детском состоянии, обещающие богатое развитие в будущем, подобно тому как представлялись гармония, форма, ритм, колорит и экспрессия в периоде свободного стиля? Вот вопросы животрепещущие и даже грозные для искусства» [218, с. 69]. Возможно, в этом кроется ответ на вопрос, почему Н. Римский-Корсаков, как и ряд других композиторов старшего поколения, «не осуждали огульно» новые явления современной музыки.

Категорично отрицательным было отношение к импрессионизму у Ц. Кюи. Он вообще крайне негативно относился ко всем модернистским исканиям современных композиторов. Как известно, он не признавал ни Р. Штрауса, ни К. Дебюсси, ни М. Рegera, ни П. Дюка, ни М. Равеля, ни И. Стравинского. Своеобразным творческим результатом этого явились пародия на «Послеполуденный отдых Фавна» К. Дебюсси под названием «*Réverie d'un Faune, après la lecture de son journal*», музыкальная шутка «Гимн футуризму», посвящённая «бесчисленным модерн-сверхгениям», а также «Краткая инструкция, как, не будучи музыкантом, сделаться гениальным модерн-композитором» [141, с. LXVII]. В письме М. Керзиной от 21 января 1907 года Ц. Кюи писал: «Теперь о модернизме. Он... создан людьми или

малоталантливыми, или бездарными, желающими стать гениями. Для этого они решили делать всё иначе, чем делалось до сих пор... В живописи явились зелёные облака... в поэзии дикий набор слов... в музыке отсутствие музыки... Результат: полная бессодержательность, дикая и глупая какофония, однообразие и скука» [цит. по: 141, с. LXVI–LXVII].

В отличие от старшего поколения, молодые С. Василенко, Н. Черепнин, С. Прокофьев, И. Стравинский и другие достаточно спокойно относились к новым веяниям, а импрессионизм считали закономерным этапом развития музыкального искусства. В «Страницах воспоминаний» С. Василенко отмечает, что увлечение французским импрессионизмом в Москве началось в последние годы XIX века [34, с. 68]<sup>1</sup>. Сам он признавался, что им «в этой манере были написаны <...> поэмы “Сад смерти”, “Полёт ведьм”, сюиты “В солнечных лучах”, “Ночные жалобы”, “Лютневая” [там же, с. 123]. В. Бунимович (В. Музалевский), в биографическом очерке, посвящённом С. Василенко, добавляет к этому списку сюиту “Сафо”, “Китайскую сюиту” [328, л. 12]. Отмечая, что «в ярко выраженном стиле Дебюсси» композитор начал писать уже в начале 1900-х годов, он также считает, что «немаловажную роль в формировании художественного стиля молодого Василенко» сыграли «поездка в Париж, знакомство с Дебюсси и группой его последователей и поклонников» [там же].

Вместе с тем у С. Прокофьева уже к 1913 году наблюдается снижение интереса к импрессионизму. 21 мая он написал в «Дневнике» об исполнении музыки французского композитора: «Отлично звучала “Chambre magique” Дебюсси, но музыки в ней мало» [209, с. 289]; а 27 ноября: «Много у Клода интересного, но он однообразен и скучен» [там же, с. 380].

Словно подтверждая высказывание С. Прокофьева, Н. Мясковский, в одном из Петербургских писем<sup>2</sup>, опубликованных в журнале «Музыка» 1913 года, снисходительно пишет: «А что до дебюссистской новизны, то у нас, петербуржцев, на этот счёт мнение такого рода: не говоря о том, что мы Дебюсси уже давно переросли, тем более что он, как создал 20 лет тому назад свою манеру письма, так с тех пор ничего нового в неё и не привнёс <...>, нам теперь подавайте “мясца”, да с перчиком <...>. Но Дебюсси как-никак, а величина, притом наша чуть не самая что ни на есть главная, за всё время модернистского роста нашего кормильца, так что мы из благодарности всё же считаем долгом перед ним расшаркиваться и хотя отрицаем в нём теперь всякую способность к новизне, но, стремясь как-нибудь извинить (!) сие обстоятельство, договариваемся даже до таких трюизмов, что, мол, новизна в

---

<sup>1</sup> Примерно к этому же времени относится увлечение импрессионизмом и в Санкт-Петербурге.

<sup>2</sup> «Петербургские письма» – общее наименование семнадцати статей Н. Мясковского о концертной жизни Петербурга, опубликованных в журнале «Музыка» в период с 1911 по 1914 годы.

искусстве создаётся не новыми лишь средствами, а новизной содержания, вкладываемого даровитым художником даже в старые формы. Впрочем, что касается нас лично, то мы позволяем себе всеобщего отношения к Дебюсси не разделять и не отказываемся от удовольствия слышать новое даже в его последних произведениях <...>» [179, с. 158].

Своеобразным «ответом» на эту статью читается воспоминание в «Дневнике» С. Прокофьева о диалоге с Н. Черепниным 16 ноября 1913 года: «“Игры” интересны, поэтичны и бессодержательны.

– Ну да, вы не находите мяса, – говорит Черепнин; сам же он взамен “мяса” находит что-то другое и очень любит “французов”» [209, с. 376].

Единственным композитором, не только не скрывавшим своего интереса к импрессионизму, но и признававшим себя импрессионистом, оказался В. Ребиков. В конце ноября 1901 года в письме В. Брюсову он писал: «Не судите о моей музыке по тому, как Вам её исполняют. Мои последние сочинения принадлежат к импрессионизму. Их надо уметь играть, надо понять их настроение... Меня почему-то называют “декадентом”. Это ложь. Если бы я писал плохие симфонии, фуги и тому подобную “фирменную” музыку, я был бы “декадентом”. Я же – импрессионист. Моя цель передавать ясно и определённо чувства и настроения. Я не признаю необходимости формы для музыки. Музыка – язык чувств, чувства же формы не имеют» [цит. по: 281, с. 30].

Как некий «поворот» в музыкальном искусстве ощущался современниками 1914 год: «Вряд ли я могу оценить движение, в котором всё ещё участвую, – писал И. Стравинский, – но теперь самым богатым для музыки периодом в этом столетии мне представляются годы, непосредственно предшествовавшие войне 1914 года» [275, с. 264]. Видимо, с этой датой связаны смена мировосприятия, смена «властителей дум». Неслучайно Ю. Келдыш пишет об этом времени: «Импрессионизм, символизм и другие течения, связанные своими корнями с поздним романтизмом, начинают казаться слишком утончёнными, пассивно-созерцательными, далёкими от запросов реальной действительности. Возникает потребность в более ясном, здоровом и мужественном искусстве» [224, с. 31].

Вышеприведённые высказывания представителей русской художественной интеллигенции позволяют сделать вывод о том, что импрессионизм не был им чужд, хотя они порой и относились к нему осторожно, а иногда и резко критически, что во многом объясняется отсутствием в нём социальной значимости, так свойственной многим русским произведениям XIX столетия. Однако, осмысливая в целом движение в развитии отечественного искусства как в XIX веке, так и в начале XX, можно констатировать, что это был единый, нерасчленимый процесс, в котором новаторства века XX явились закономерным продолжением предыдущего столетия, что не могло не ощущаться современниками. Видимо, поэтому собственно язык импрессионизма и не вызывал у них негативного отношения.

## ГЛАВА 2.

### МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИМПРЕССИОНИЗМА В РОССИИ

Эстетике импрессионизма посвящено немало исследовательских работ<sup>1</sup>. Однако до сих пор она с трудом поддаётся анализу. Между тем именно в эстетике заложены важнейшие мировоззренческие положения, позволяющие осмыслить явления искусства, независимо от того, к какому виду они принадлежат. Такие свойства эстетики импрессионизма были подмечены ещё Л. Леруа в известной статье «Выставка импрессионистов» (1874).

Приведём фрагмент статьи Л. Леруа:

«– Что изображает эта картина? Взгляните в каталог.

– “Впечатление <...>. Восход солнца”.

– Впечатление – так я и думал. Я только что говорил сам себе, что раз я нахожусь под впечатлением, то должно же в ней быть заложено какое-то впечатление... а что за свобода, что за мягкость исполнения! Обои в первоначальной стадии обработки более закончены, чем этот морской пейзаж...» [цит. по: 157, с. 10].

Несмотря на её язвительно-насмешливый тон, журналист, вероятно, сам того не подозревая, обозначил в произведениях живописцев важнейшие свойства эстетики импрессионизма: «впечатление», «незаконченность», «свобода» и «мягкость».

Определяющим для эстетики импрессионизма, безусловно, стало «впечатление». **Стремление к передаче впечатления** явилось важнейшей целью импрессионистов. Художники стремились отобразить одно впечатление, одно состояние, остановить движение, словно в отдельном кадре киноленты или фотографии. Для того чтобы показать впечатления одного и того же пейзажа в разных состояниях (в разное время суток, в разных погодных условиях), они обращались к написанию серии картин (например, «Руанский собор», «Японский мостик» К. Моне; «Площадь Французского театра», «Бульвар Монмартр» К. Писсаро; «Нотр-Дам» М. Люса и др.). Подобное отношение абсолютизировало и продлевало каждое мгновение настоящего.

Эффект «незаконченности» импрессионистских полотен, по всей видимости, связан со спецификой работы живописцев на пленэре. **Принцип незаконченности** проявился в особенностях содержания, жанровой и композиционной трактовках. Известно, что представители импрессионизма стремились к непреднамеренному изображению окружающего мира, словно случайно увиденному. Поэтому композиции их картин часто воспринимались фрагментарными, нелогичными, лишёнными стройности и

---

<sup>1</sup> Работы, в которых исследователи затрагивают вопросы эстетики импрессионизма, приведены во Введении настоящего издания.

уравновешенности. В творчестве художников практически отсутствовал этап «доведения» картины до «совершенства» в мастерской. С позиции эстетики предшествующей эпохи, к которой принадлежал Л. Леруа, такой способ работы был неприемлем. Очевидно, по этим причинам импрессионистские произведения были восприняты им как нечто несовершенное, набросочное, а позднее названы исследователями «картинами-этюдами». Для самих же импрессионистов творческое воплощение замыслов в подобном духе свидетельствовало о свежести и подлинности восприятия окружающего мира и не являлось признаком завершенности или незавершенности; передача первого непосредственного впечатления не требовала «совершенствования» в мастерской.

Ощущение «свободы» и «мягкости» языка, а точнее, **свободы от канонов изображения и в выборе средств выразительности, мягкости очертаний**, достигалось художниками благодаря применению новых технических приёмов, таких как работа с чистыми красками спектра, избегание чёрного оттенка, нанесение цветных теней, отказ от чёткого прорисовывания деталей, использование техники раздельного мазка. «Читать» такую картину можно было только на расстоянии, притом, что она никогда не теряла материальности изображаемого (наверное, за эти свойства искусство импрессионистов критики прозвали «искусством близоруких»). В результате создавалось впечатление «свободы» от каких бы то ни было правил и «свободы» и «мягкости» кисти.

Сегодня рассмотрение эстетики импрессионизма в своей основе ориентировано на живопись и не даёт как такового представления о свойствах импрессионистского видения Мира. В связи с этим затруднено изучение особенностей импрессионизма в других видах искусства; чаще всего оно сводится к сопоставлению технических приёмов. Таким способом, например, Н. Котлер сравнивает импрессионизм в живописи и в музыке. В частности, она пишет, что создание художниками иллюзии движения фигур – «без чёткого отображения отдельных персонажей», в музыке сказалось на применении композиторами фигураций, лишённых «чёткой метроритмической акцентировки» [120, с. 267]. Новое отношение к краске в живописи (письмо художников раздельными мазками, использование чистых тонов спектра и др.) исследователь сопоставляет с тяготением композиторов к красочным аккордам, разнообразному использованию симметричных ладов [там же, с. 267–268]. Однако очевидно, что применение симметричных ладов также может способствовать созданию иллюзии движения, а фигурации – не менее красочны, чем аккорды.

Каждый вид искусства обладает собственным уникальным набором выразительных средств, и сопоставление их между собой выглядит малоубедительным. В связи с этим видится необходимым выявить аналогии не в самих технических приёмах, а в целях, на которые данные средства направлены, хотя бы так, как это сделал Л. Леруа, назвав в импрессионистских произведениях присутствие таких его свойств, как «впечатление»,



«незаконченность», «свобода» и «мягкость». Кроме того, поиск параллелей в технических средствах разных видов искусств делает невозможным сопоставление эстетики импрессионизма с ментальностью. Между тем подобное сопоставление представляется важным, поскольку отдельные свойства ментальности предопределяют национальную специфику многих явлений искусства, в том числе и импрессионизма.

## **2.1. Эстетика импрессионизма и некоторые особенности русской ментальности**

Любое течение, если воспринимать его в некотором отстранении от индивидуального своеобразия отдельных представителей разных национальных школ и традиций, обладает собственным «художественным видением»<sup>1</sup>. Исследование данного вопроса в эстетике и культурологии находится в ряду важнейших, поскольку в контексте анализа развития исторических эпох «изучение трансформации художественного видения способно пролить свет на историю ментальностей» [132, с. 262–263]<sup>2</sup>.

В данной работе обращение к импрессионизму как определённому типу художественного видения и к некоторым особенностям русской ментальности определяется иной целью: подтвердить или опровергнуть мысль о том, был ли импрессионизм в России только французским влиянием, или в русской культуре имелись собственные генетические предпосылки для его развития. В связи с этим представляется необходимым выстроить некий обобщённый, абстрактный, собирательный облик импрессионистского творения в виде условного *произведения*. Реконструкция такого *произведения* позволит, с одной стороны, изучить составляющие импрессионизма как типа художественного видения (а оно, как известно, служит своеобразным базисом для эстетики течения); с другой – выявить особенности ментальности, сквозь которые «просматривается» специфика национальных художественных традиций, воплощаемых в определённый исторический период.

В качестве исходного положения принимается очевидный факт, что каждая ментальность, как носитель определённого менталитета, обладает своим типом видения, в результате чего привносит во все художественные типы ви-

---

<sup>1</sup> Под «художественным видением» (Г. Вёльфлин) понимается познавательный, творческий (в том числе и мыслительный) процесс, выбор средств которого тесно связан «с мировоззренческим и общим художественным контекстом эпохи» [цит. по: 162, с. 12].

<sup>2</sup> Предполагается, что в результате подобного исследования возможно построение «истории искусства без имён (курсив в оригинале – А.С.)» [132, с. 271]. В этом случае история искусства предстанет как смена «одних типов художественного видения другими» [там же].

дения свою специфику<sup>1</sup>. В соответствии с этим свойства импрессионистского видения в разных странах обладают как общими, так и специфическими особенностями. *Произведение* (даже если оно условно и является абстрактным представлением импрессионистского творения), чтобы стать подобной реконструкцией, должно включать субъектно-объектные взаимосвязи. Нагляднее всего их проследить через общепринятое в гносеологии искусства и культурологии изучение взаимодействия Человека и Мира.

Понятие «Человек» подразумевает или условного автора *произведения* (композитора), или его героя, посредством которого автор передаёт своё мировидение. Понятие «Мир» включает в себя окружающую среду: например, общество, природу, образ жизни. В разных художественных течениях эти понятия приобретают специфическое наполнение и индивидуальную степень соотношения. Неслучайно австрийский писатель, критик и «теоретик импрессионизма» (как его называет Л. Андреев) Г. Бар считал, что можно выделить «“настоящую тему жизни” искусства»: эта тема – в соотношении «Я и Мир» [322, с. 72]. В импрессионистских произведениях под «Человеком» может пониматься как автор произведения (композитор), так и его герой; под «Миром», в большинстве случаев, понимается природа [264, с. 250].

Изучение художественных явлений сквозь призму соотношения «Человек – Мир» встречается у разных исследователей<sup>2</sup>. Автору данной работы близка позиция В. Бобровского, изложенная, в частности, в известном труде «Тематизм как фактор музыкального мышления» [29]. Опираясь на соотношения голосов диалога «Я – Мир» творчества К. Дебюсси, учёный, по сути, формулирует не только характерные особенности эстетики французского композитора, но и выявляет в целом свойственные импрессионизму особенности. Среди них он называет отсутствие «*существенных конфликтов*» (курсив в оригинале – А.С.), осмысление чувства прекрасного как исходного импульса, источника «*одухотворённого гедонизма*» и радости, «*единство личного и внеличного*» (курсив в оригинале – А.С.) и некоторые другие [там же, с. 240–241]. Опираясь на эти особенности, а также принимая позицию исследователей, об-

---

<sup>1</sup> Как известно, понятие «менталитет» предполагает «общенациональное проявление неких глубинных представлений о мире» [116, с. 11]. В отличие от менталитета, ментальность не является статичной: в процессе исторического развития отдельно взятой национальности, сохраняя некоторые устойчивые свойства, она меняется под воздействием внешних факторов [202, с. 12–13]. В связи с этим отдельные стороны менталитета в ментальности получают то скрытое, то явное выражение. Изменения ментальности отражаются на типе мышления и, соответственно, на разных видах деятельности, среди которых и художественное творчество. Поэтому в данной работе рассматриваются некоторые особенности именно ментальности, присущие человеку рубежа XIX – XX веков.

<sup>2</sup> Подобное взаимодействие между человеком и миром рассматривается в работах Л. Казанцевой «Автор в музыкальном содержании» [102, с. 126–162]; В. Медушевского «К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей» [164]. В последней, например, предлагается следующая идея: «в зеркале стилей» обязательно присутствует отражение «исторически меняющегося человека» [там же, с. 13].

ращавших внимание на эстетические вопросы импрессионизма [7, 117, 162, 196, 315, 322 и др.], представляется возможным выделить положения, характеризующие импрессионизм как тип художественного видения, воплощённый в условном *произведении* посредством взаимодействия Человека и Мира:

- единство Мира и видения Мира;
- непосредственность (детскость) восприятия окружающего Мира;
- чувство радости Человека по отношению к Миру;
- красота Мира.

Реализация этих положений прослеживается в творческих концепциях, темах (идеях) импрессионистских произведений<sup>1</sup>. Трактовка же их в разных национальных школах различна. Для западноевропейской, в частности, французской традиции названные положения импрессионистского типа художественного видения предопределяются ярко выраженным доминированием субъективного (Я) над Миром, которое *условно* может быть названо *человекоцентристским мировоззрением*<sup>2</sup>. В российской же традиции взаимодействие между Человеком и Миром чаще всего сопровождается «растворением» субъективного (Я) в Мире и может быть определено как *природоцентристское мировоззрение*.

Отличие этих двух типов мировоззрений объясняется разницей, которая заложена в особенностях культурно-исторического развития того или иного народа и его ментальных свойствах. Французские импрессионисты, как отмечает В. Филиппов, «были наследниками великой художественной традиции, основанной на соединении восходящего к картезианству рационализма, руссоистского культа природы и изящной лёгкости французского рококо, его сверкающей чувственности и высокого художественного вкуса» [287, с. 30]. В данных истоках нашла отражение важнейшая особенность французской ментальности: соединение внешнего изящества, изысканности, утончённости, лёгкости и даже легкомыслия с внутренним рационализмом, гордостью, обходительностью [67, с. 484; 287, с. 30].

Процессы развития культуры в России разворачивались ускоренными темпами, которые, с одной стороны, осложнялись, а с другой «подпитывались»

---

<sup>1</sup> Тема-идея предполагает репрезентацию предмета художественного освоения, или, пользуясь определением Л. Казанцевой, тема «кристаллизует художественную идею (курсив в оригинале – А.С.) произведения» [103, с. 3]. Соответственно, под «темами» в таком понимании предполагается совокупность тем в их «субстанциальном аспекте» (В. Хализев).

<sup>2</sup> Определение «человекоцентризм» в данном контексте не является синонимом понятия «антропоцентризм». Как известно, «антропоцентризм» – это воззрение, согласно которому человек есть центр и высшая цель мироздания. И для раскрытия сути романтизма использование этого термина логично. Кроме того, «антропоцентризм» напрямую увязан с «антропологизмом» и «философской антропологией», параллели с которыми в романтизме актуальны. Но если говорить об импрессионизме, то эти понятия не соответствуют его эстетике. В человекоцентристском мировоззрении импрессионизма Человек доминирует над Миром, но в рамках единства Мира и видения Мира.

противоречивостью самой ментальности. «В русском человеке, – отмечает историк Ю. Вьюнов, – причудливо соединяются диаметрально противоположные качества: величие, гордость и отсутствие достоинства; доброта, бескорыстие и индивидуализм, склонность к насилию; сила воли, стремление к свободе и смирение; удадь, безудержная лихость и покорность; великое трудолюбие, склонность к творчеству и леность; обострённое сознание личности, амбициозность и безличный коллективизм, рабство и бунт, следование традиции и нигилизм, искание Бога и воинствующее безбожие...» [47, с. 87]. В то же время практически всегда неизменными остаются такие качества ментальности, как жертвенность, душевная открытость, мечтательность, надежда на чудо, одухотворённое восприятие окружающего и, особенно, глубокое видение природы.

Очевидно, что подобные отличия, как в ментальных особенностях, так и в культурно-историческом развитии разных народов, не могли не оказать влияния на специфику типов их художественного видения. И многие черты русской ментальности соотносятся с эстетикой импрессионизма, хотя и вносят атмосферу «русского духа».

Вместе с тем русское и французское искусства на рубеже XIX – XX веков, как было показано в предыдущей главе, находились в условиях широкого культурного обмена. Безусловно, это способствовало взаимному обогащению, воздействию их друг на друга. Так, французские композиторы, порой, приближались к природоцентристскому мировидению, свойственному русским, а русские – напротив, испытывали влияние французского человекоцентризма.

Рассмотрим подробнее вышеназванные положения импрессионизма как типа художественного видения в его «русском варианте».

Итак, импрессионистское мировидение в *произведении* основано на субъективном ощущении мира, ощущении, идущем от чувств, и являющемся результатом созерцания Мира. «Импрессионизм породил воззрение, по которому мир нельзя отделить от видения мира, – писал С. Яроцинский» [315, с. 36]. Образуемое **единство** между **Миром и видением Мира** исследователями объясняется сильно выраженной в эстетике импрессионизма философией субъективного идеализма.

Субъективный идеализм, служащий, по наблюдению литературоведа В. Орлова, «философской почвой импрессионистического искусства», допускает «воссоздание образа мира из сознания, ощущений и непосредственных впечатлений самого субъекта» [196, с. 194]. По этой причине считается, что импрессионистский взгляд на мир, если рассматривать его с точки зрения теории познания, обнаруживает идентичность философии эмпириокритицизма Э. Маха<sup>1</sup>. Как пишет М. Дирш, и в импрессионизме, и в эмпириокритицизме

---

<sup>1</sup> Позитивистские идеи Э. Маха стали стимулом для австро-немецкого импрессионизма [7, с. 119; 322, с. 41–45].

Э. Маха «субъективный момент познания так сильно подчеркивается, что он становится самостоятельным; он интерпретируется субъективистски», а познание, в свою очередь, «передаётся только из чувства и им ограничивается» [322, с. 67]. В результате Мир и Вещи в нём, – это «комплексы ощущений», а они субъективны и являются следствием чувственного восприятия. Именно это качество определяет познание Мира в импрессионистском *произведении*.

Примером субъективного мировидения в русской музыке могут служить взгляды В. Ребикова<sup>1</sup>. В 1909 году в «Русской музыкальной газете» он опубликовал статью «В. И. Ребиков о себе», в которой дал эстетическое и теоретическое обоснование своего творчества с ор. 10 (около конца 1890-х – 1900 годов). Считая себя импрессионистом (об этом речь шла в первой главе), он поясняет свои эстетические позиции: «<...> на музыку я смотрю как на *средство возбуждать* у слушателей желаемые мною *чувства и настроения*. Я записываю мои чувства так, как они складываются в моей душе. Пишу, так сказать, *под диктант сердца*. Дорогу по которой я иду, я мог бы назвать *музыкально-психологической* (курсивы в оригинале – А.С.)» [213, стб. 945].

Исходным тезисом для композитора служила идея Э. Маха о том, что мир – это «комплекс ощущений», а задача любой науки – только лишь описывать эти «ощущения»: «Философия идёт впереди науки и искусства. Искусство же есть популяризаторское средство для распространения философской мысли. Познание самого себя должно быть одним из путей для отыскания и воплощения такой задачи. Изучать же душу, познать самого себя мы можем лишь по проявлениям души, по тому, что называется “настроением”, *états d’âme*» [цит. по: 281, с. 20].

Нетрудно заметить, что в своих взглядах В. Ребиков выходит за пределы эстетики импрессионизма: «Я должен сказать, что музыка ещё не затронула огромную психологическую область настроений и смутных ощущений, в передаче которых лежит её настоящая задача... Нужно стремиться к передаче душевной правды... Нужно что-то новое, и это новое я нахожу в области тех смутных ощущений и настроений души, которых до сих пор не касались композиторы» [цит. по: 281, с. 20–21]<sup>2</sup>. Однако подобные «выходы» характерны не только для его творчества: в произведениях русских композиторов начала XX века стилевое единство как таковое – явление достаточно редкое. Кроме того, в своих взглядах В. Ребиков

---

<sup>1</sup> Как известно, на творческое формирование В. Ребикова повлияли символистское и импрессионистское искусства Германии и Австрии, а также обучение в Венском университете, особенно посещение им в 1896–1897 годах лекций австрийского физика и философа Э. Маха [281, с. 20].

<sup>2</sup> Соединение импрессионизма с другими направлениями и течениями (например, с символизмом, экспрессионизмом) значительно осложняет изучение его особенностей в «чистом» виде (особенно в национальных школах). Тем не менее, одним из направлений работы является именно такое рассмотрение импрессионизма. Детальный анализ специфики соотношения импрессионизма с другими направлениями и течениями требует отдельного исследования.

оказался более смелым, чем в музыкальном творчестве. Это чувствовали и его современники, называя композитора то «горечветом», то «“пустоцветом” русского модернизма» [10, с. 600; 20, с. 51]<sup>1</sup>. Тем не менее, значение его музыки, всё же, очевидно: «<...> раздражив воображение слушателей и приготовив их вкус к принятию западноевропейских модернистских направлений», – пишет Б. Асафьев, – «Ребиков сумел вызвать интерес к новым течениям и разрушить многие предрассудки. В конце концов, он не виноват, что желания его были стремительнее его сил» [20, с. 51].

Субъективное, человекоцентристское мировидение прослеживается также в ряде импрессионистских опусов Ф. Акименко, С. Прокофьева, А. Станчинского, И. Стравинского. Известно, например, что С. Прокофьев, создавая «Осеннее», стремился передать не столько состояние природы, сколько осеннее настроение, которое может возникнуть у человека и весной [209, с. 620].

Доминантой природоцентристского мировоззрения становится мысль о Человеке как части Мира. Такое мировоззрение свойственно, например, А. Лядову, С. Василенко, Н. Черепнину. При этом постижение природы композиторами сопровождается стремлением не столько к изобразительности, сколько к восхищенному её созерцанию. Человек находит в себе нужные «нотки», отражающие настроения окружающего мира, для того, чтобы «отрешившись» от самого себя передать непредвзятое первое впечатление (для сравнения – романтик видит в окружающем мире лишь отражение собственного состояния души; если же он не находит отклика в Мире, то вступает с ним в конфликт)<sup>2</sup>.

Показательно, что и произведения французского импрессионизма русские композиторы могли воспринимать по-своему. Так, Н. Мяковский в одном из Петербургских писем делится впечатлениями о «Море» К. Дебюсси. В его высказывании нельзя не ощутить проявление природоцентристской позиции видения мира: «<...> человек исчезает, точно рас-

---

<sup>1</sup> Так, в нотографической заметке по поводу издания «Ритмодекламации № 8» В. Ребикова Б. Асафьев пишет: «Горечвет русского модернизма Ребиков и в этих пустеньких вещах верен себе. Сладенькая салонная музыка, отчасти под Аренского, а вернее подходящая ближе всего к Блейхману и Врангелю, одобренная обильно новизной, т. е. параллельными секундами, квартами, септимами, с заключениями на диссонирующих аккордах, словом, уснащённая всем тем “запрещённым” гармоническим материалом, что теперь никого не страшит и не пугает – такая музыка окончательно замечает следы небольшого композиторского дарования, что проявлялось в некоторых прежних сочинениях Ребикова» [10, с. 600]. Не меньший интерес представляет собой краткая заметка в Русской музыкальной газете Г. Прокофьева, по поводу исполнения произведений В. Ребикова: «Как безжалостно обокрал теоретик Ребиков своё дарование! Как он обездолил музыкальные средства!» [208, стб. 140].

<sup>2</sup> Подчеркнём, что для К. Дебюсси под внешним слоем изобразительного начала кроется «великий мир душевных движений» [29, с. 241]. Хотя примеры близкие природоцентристскому мировоззрению можно видеть, например, в «Сиренах» из его «Ноктюрнов».

творяется или превращается в неуловимую пылинку, и надо всем воцаряется точно сама вечная, изменчиво неизменяемая, чистая и тихая, всепоглощающая природа <...>» [179, с. 157].

В результате при создании *произведения*, его автор стремится как бы «раствориться» в самом окружающем Мире, Мире иного объекта изображения (например, произведения другого вида искусства, события личной жизни). Поэтому грань стирается не только между Миром и видением Мира, но и между Миром и Человеком. Такое мировоззрение русских композиторов ярче всего прослеживается в трактовке *темы сказочности* или *мифологичности* (примерами могут служить «Волшебное озеро» А. Лядова, пьесы «Арап», «Баба-Яга» и «Сласти» из «14 эскизов к русской “Азбуке в картинках” Александра Бенуа», балет «Нарцисс и Эхо» Н. Черепнина, симфоническая поэма «Полёт ведьм» С. Василенко и другие)<sup>1</sup>.

Субъективный идеализм в эстетике импрессионизма характеризуется образованием в мировидении особой непредвзятости познания – **непосредственности (детскости) восприятия окружающего Мира**. Э. Мах называет его «наивным реализмом» (то есть таким познанием Мира, при котором сознание лишено того научного описания, которое было заложено в нас предшествующим обучением).

Близость импрессионистского взгляда на мир «наивному реализму» показывает Г. Бар. Он сравнивает импрессионистское видение с детским, ибо, не имея определённого знания, ребёнок будет видеть чувственно. Г. Бар поясняет эту разницу на таком простом примере. Освещённый солнцем нос мамы в кустарнике кажется малышу зелёным, тогда как отец воспринимает его же сквозь опыт и рефлекссию, и приходит к выводу, что он так только выглядит, а «на самом деле он не зелёный». Г. Бар задаётся вопросом: «Что тогда “на самом деле”? Около лампы нос будет красным или фиолетовым, у свечи – жёлтый или белый. Когда, таким образом, цвет “настоящий”?» Его ответ: «В действительности – никогда» [цит. по: 322, с. 66–67].

«Наивный реализм», с его нерациональной детской непосредственностью восприятия, у импрессионистов проявляется в том, как они «видят» свет, воздух, блики, движения, Мир в целом. Л. Андреев пишет: «Художник-импрессионист действует “как ребёнок”, воспроизводя не объекты, а поглощающую их атмосферу, мерцание, движение, феерию света, соотнеся на полотне чистые цвета солнечного спектра вместо смеси цветов на палитре» [7, с. 13]. На это обратили внимание и русские художники. И. Крамской находил гениальной идею импрессионистов (или как их именовали какое-то время в

---

<sup>1</sup> Импрессионистские сочинения, созданные на основе мифов, имеются также в творчестве В. Ребикова, например, театральные композиции «Нарцисс» и «Арахнэ», М. Штейнберга – музыкально-мимический триптих «Метаморфозы», Ф. Гартмана – два пластических танца для оркестра «Дафнис и Нарцисс».

России – «импрессионалистов») вернуться в детство: «<...> в технике усилиями наиболее талантливых французов многое сделано: есть что-то нематериальное, шевелящееся в их живописи, раз, и потом, явление импрессионалистов, этих смешных и осмеиваемых людей, утверждающих, что всё искусство изолгалось, что всё фальшиво, и живопись, и рисунок, а тем более картины, сочинение, надо воротиться... к детству... Знаете, это просто гениально! По-моему, одна эта мысль, не как мысль, а как дело, даёт все права на глубокое сочувствие и первенствующую роль. Народ, который способен над собою делать эксперименты подобного рода – живой народ» (письмо И. Крамского В. Стасову от 9 июля 1876 года) [123, с. 345].

Композиторы также «черпали» свои впечатления из многообразия мира. Однако делали они это посредством воспоминания, причём такого, которое соответствовало бы «наивному реализму». Как нельзя лучше весь этот процесс описан самим К. Дебюсси: «Шум моря, изгиб какой-то линии горизонта, ветер в листве, крик птицы откладывают в нас разнообразные впечатления. И вдруг, ни в малейшей степени не спрашивая нашего согласия, одно из этих воспоминаний изливается из нас и выражается языком музыки. Оно несёт в себе собственную гармонию <...>. Только таким образом сердце, предназначенное для музыки, совершает самые прекрасные открытия. <...> Поэтому-то я и хочу записать свои музыкальные сны при самой полной отрешённости от самого себя. Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж с наивным простодушием детства» [59, с. 192].

Детскость восприятия Мира художниками и композиторами-импрессионистами предопределила эффект «незаконченности», некой этюдности их произведений, столь часто критикуемой современниками; будто создателем творения является не зрелый мастер, а ребёнок. Однако главным здесь видится не столько этюдность формы, посредством которой реализуется «наивный реализм», сколько само стремление авторов по-детски открывать всё новые и новые краски Мира: радоваться каждому мгновению, удивляться ему и фантазировать. И это тем более парадоксально, что время, в которое они творили, было далеко не таким радужным. Художники и композиторы словно стремились абсолютизировать и зафиксировать прекрасное (это могли быть впечатления от увиденного явления природы, произведения искусства), а затем предлагали зрителям, слушателям перенестись в детство и воссоздать, подобно ребёнку, своё впечатление. Вероятно, поэтому во многих импрессионистских сочинениях прослеживается реализация **темы мечты**. Назовём здесь «Образы» К. Дебюсси, «Дитя и волшебства» М. Равеля, «Волшебное озеро» А. Лядова, «Сны» С. Прокофьева.

Безусловно, тема мечты коррелирует с темой сказочности (уже упомянутые «Волшебное озеро» А. Лядова или «Зачарованное царство» Н. Череп-



нина). Но иногда она непосредственно примыкает к произведениям о детях или для детей (как, например, в «14 эскизах к русской “Азбуке в картинках” Александра Бенуа», или вокальном цикле «Фейные сказки» Н. Черепнина).

Рассматривая импрессионизм как особый тип художественного видения, отметим и такое его свойство, как **чувство радости Человека по отношению к Миру**. Именно оно порождает ещё одну тему импрессионистского искусства – *тему праздника*.

Пожалуй, нет ни одной культуры в развитии человечества, в которой не было бы праздников. Это праздники годового, сезонного, жизненного циклов, официальные и неофициальные, закрытые (узкоконфессиональные) и открытые (всеобщие) и многие другие. Для культуры важно само присутствие праздника. «Ибо уход праздничности из культуры – уход импульса жизни, – пишет философ В. Максимов. – С возвращением праздника в культуру к народу возвращается жизнь. И подлинная праздничность о том свидетельствует. Если она есть» [297, с. 16]. Русскому искусству рубежа XIX – XX веков была свойственна идея праздничности, и праздничности «подлинной».

Неизменной основой «подлинного праздника» является особое состояние души. В зависимости от вида праздника состояние может быть разным: сакральным, медитирующим, восторженным, экзальтированным. Однако чаще всего праздники объединяются одним чувством – чувством радости Человека по отношению к Миру. «Праздник по своей сути всегда имеет оптимистический, жизнеутверждающий характер; его содержательная сторона отличается выражено-духовной направленностью. Он всегда связан с идеалами красоты, свободы, равенства и справедливости. В нём достаточно ощутима многовековая преемственность духовных ценностей», – считают философы А. Оганов и И. Хангельдиева [195, с. 263]. Импрессионистам было свойственно радоваться каждому мгновению, поэтому тема праздника стала для них одной из важнейших.

Воссоздание художниками, композиторами в себе, *в произведении*, а затем у зрителей, слушателей ощущения радостного чувства относится не только к тем сочинениям, в которых праздник составляет образную основу, но и к работам, посвящённым обыденным, повседневным событиям<sup>1</sup>. Музыковед и философ Г. Коломиец отмечает: «Культ радости, прославление красоты – самая сильная сторона импрессионизма, и источник красоты импрессионисты ищут в пейзажах, портретных зарисовках, в жизни Парижских улиц, жанровых сценах. Ценности *прекрасного, человека, жизни, природы* заиграли новыми, чистыми красками на полотнах живописцев, в музыке» [117, с. 477].

---

<sup>1</sup> Любопытно, что слово «радость» (как и слова «удовольствие», «наслаждение», «счастье») по-разному воспринимаются разными народами. В частности, это убедительно показывают лингвисты [76, с. 255–272].

Однако если для человекоцентристской традиции импрессионизма главным становится радующийся Человек (как, например, в «Детском уголке», «Празднествах» из «Ноктюрнов» К. Дебюсси, «Фейерверке» И. Стравинского), то для природоцентристской – радостен сам Мир, в котором Человек «растворяется». Именно с такой радостной атмосферой связано стремление русских композиторов передать яркий свет, например, солнечный («В солнечных лучах» С. Василенко, некоторые звучности «Шествия Солнца» из «Скифской сюиты» С. Прокофьева).

Возможно, такое отношение к свету композиторы заимствовали у художников. «Самое главное в живописи – цвет, сочетание красок. Если художник не пользуется возможностью свободного и непринуждённого владения цветом, то этим он лишает себя самого существенного – радости», – писал М. Сарьян в воспоминаниях «Из моей жизни» [252, с. 95]. В статье «О моей жизни и работе» он признавался: «Главное моё увлечение – это солнце. Я люблю в живописи свет и цвет, игру светотени. Я не представляю себе живопись без солнечного света, всё обогащающего, создающего бесконечные световые, страшно трудно уловимые переливы. Французские импрессионисты дороги мне за свою любовь к цвету и свету» [253, с. 133].

Примечательно, что К. Юон, оценивая творческие перемены, происходившие в нём после знакомства с западными направлениями, в том числе с французским импрессионизмом, отмечал изменения именно в части расширения оптимистического взгляда: «Мной было принято то, что, казалось, поможет лучше увидеть красоту родного живого мира; моя палитра, бывшая до того несколько серой, после знакомства с этими мастерами стала просветляться и зазвучала звонче» [цит. по: 159, с. 16].

Каждый миг преображения мира для импрессионистов прекрасен, поскольку и сам **Мир** для них всегда **прекрасен**. Непрерывность изменений Мира заключена в специфике их чувства времени, которое даже можно назвать дискретным (прообразом кинокадров). Вместе с тем, как отмечает культуролог Т. Мартышкина, «несмотря на “дискретность” импрессионистического времени, оно не просто влияет, а определяет понимание импрессионистами пространства», в результате чего в самом пространстве для художников важность приобретают не сами предметы, а их «временные оболочки» [162, с. 20]. Время подчиняет себе пространство и возвышается над ним. В таком времени нет ни прошлого, ни будущего – есть только настоящее, только здесь и сейчас.

Примечательно, что Т. Левая, отмечая особенности эволюции музыкальных хронотопов, пишет, что в символизме «романтическое “бесконечное настоящее” наделяется особой – чисто символистской – остротой ощущения мгновения как бесконечности» [145, с. 68]. В соответствии с данной трактовкой импрессионистский хронотоп является промежуточным между ними, когда из романтического «бесконечного настоящего» «отде-

ляется» и получает самостоятельность продлённое мгновение. Оно не обладает прошлым или будущим, но и не превращается в «бесконечное». «Импрессионистический взгляд на природу и человека скорее мифологичен, чем реалистичен, – пишет культуролог В. Мартынов. – Но это именно тот мифологизм, который обожествляет мгновение и позволяет глубже осознать тайну Вселенской гармонии» [160, с. 181].

Прекрасное возникает в *произведении* из непосредственного мимолетного наблюдения изменчивых объектов, причём культивируется прекрасное даже в обыденных, тривиальных вещах, ежедневных событиях города. «Обилие впечатлений, их калейдоскопичность, динамичность жизни, повышенная восприимчивость и чуткость к изменениям, скорость передвижения с помощью новых транспортных средств, пестрота и яркость одежд – вот основные черты, воплощённые в живописи импрессионистов», – пишет В. Филиппов [287, с. 17].

**Тема природы** для французских художников-импрессионистов была не менее интересна, чем городские картины (в частности, показательны такие полотна, как «Впечатление. Восход солнца», «Водяные лилии» К. Моне; «В оранжерее» Э. Мане; «Зонтик», «Гора Сен-Виктуар» О. Ренуара и др.). Однако отношение к ней было обусловлено мировоззрением поколения людей научно-технического прогресса середины XIX века. Временная близость к этим открытиям предопределила опору эстетики и языка французского импрессионизма на наукообразное мышление. Неслучайно вышеупомянутые идеи Э. Маха оказываются близкими импрессионистскому мировидению. Кроме философии Э. Маха в числе близких эстетике импрессионизма концепций можно назвать некоторые положения философии Ф. Бэкона и А. Бергсона<sup>1</sup>. Такая взаимосвязь, безусловно, не является признаком намеренного использования деятелями искусства философских концепций в своём творчестве. Однако она демонстрирует эпохальную общность явлений (многие идеи «носятся в воздухе»), показывает глубокую осмысленность художниками этих идей в использовании тех или иных методов.

В отличие от художников, французские композиторы-импрессионисты воспринимали природу иначе: музыкальный импрессионизм возник позже живописного, когда отношение социума к прогрессу претер-

---

<sup>1</sup> Согласно философии Ф. Бэкона, процесс познания не может осуществляться без «осведомления чувств» [98, с. 166]. При этом философ акцентирует внимание на том, что в познание природы человек многое привносит от себя и от этого следует избавляться, например, с помощью наблюдения, в котором «осуществляется диалог человека и природы» [там же, с. 167]. А. Бергсон считал, что «нет душевного состояния, даже самого простейшего, которое непрерывно не изменялось бы», и «нет двух идентичных мгновений в одном и том же сознательном существе» [цит. по: 315, с. 106]. Очевидно, эти идеи близки основным моментам познания Мира импрессионистами.

пело значительные разочарования. По наблюдению С. Яроциньского, кризис, предопределивший возврат к природе, «был вызван тем громадным скачком науки и техники <...>, поспеть за которым развитие общественного сознания было не в состоянии» [315, с. 98]. В результате природа осмысливается композиторами как главный источник гармонии, что ощущается, например, в «Эстампах», «Море» К. Дебюсси.

В отношении русских художников к теме природы прослеживается не столько влияние позитивизма или его кризиса, сколько эволюция собственно живописи, особенно картин бытового жанра<sup>1</sup>. Интерес к пейзажу в них, как известно, не угасает со времён М. Ломоносова. Если во второй половине XVIII века господствует идеализированное восприятие русской жизни, то под влиянием идей декабристов, славянофильства, панславизма и им подобным оно сменяется передвижническим: то есть формируется важнейшая тематика национальной культуры – изображение тяжестей повседневной крестьянской жизни. Природа в таких контекстах возникает в качестве фона крестьянской идиллии или тяжестей трудовых будней. На рубеже XIX – XX веков (не без влияния постепенной демократизации) внимание художников перемещается на предметы, которые окружают русского человека вне зависимости от его социальной принадлежности: архитектуру, утварь, одежду и т.п. В этом же ряду находится и природа, зачастую как составная часть архитектурного ансамбля. Причём в обращении к теме природы художниками-импрессионистами видится не поиск отдохновения от усталости городской жизни, не желание через природу постигнуть самого себя, а стремление постичь и «воспеть» тайну красоты природы, её внутреннюю жизнь. Такое отношение связано с некоторыми предпосылками ментальности и развития русской культуры.

Как известно, природа на Руси издревле воспевается и в устном народном творчестве, и в литературе. Она, как правило, ассоциируется с пространством. Сам Мир воспринимается в русской ментальности как пространство, как простор, как природа [116, с. 132]. Понимание «пространства» русским человеком, вынужденным преодолевать огромные расстояния, включает в себя и «время», и «движение». В этой связи известный филолог В. Колесов пишет: «Время всего лишь функция от пространства, *простора* без границ, *простирающегося* до горизонтов, пока охватит его уёмистое око. Пространство измеряли днями пути или полётом стрелы, вообще – всем, что *вечно* определяет *идею* простора» [там же, с. 102].

Ускорение всех жизненных процессов благодаря появлению новых

---

<sup>1</sup> Как известно, русский пейзаж прошёл длинный путь своего развития, прежде чем в содержании картин появилась тема «родной природы» [249, с. 179]. Вплоть до середины XIX века на полотнах художников преобладали художественные образы итальянской, французской природы. «Словно все стили (до реализма) отвергали идею природно-национальной идентификации в пейзажном жанре» [там же].

средств передвижения не могло не сказаться на изменении отношения к пространству и времени: время стало подчинять пространство (и в творчестве авангардистов, как известно, подчинило целиком). Однако импрессионизм в России, и в этом коренное его отличие от французского, стремился к прямо противоположному: к сохранению равновесия между категориями времени и пространства. Повторяя уже сказанное о том, что в этом времени нет ни прошлого, ни будущего, только настоящее, можно отметить, что и пространство обладает только одним состоянием – настоящим. Мгновение обособлено, но оно «не ускользает» (Т. Левая), оно присутствует и живёт только сейчас. Одной из главных причин подобного ощущения времени и пространства было стремление художников сохранить, хотя бы в произведениях, «уходящую» Россию.

В частности, импрессионистский пейзаж в русской живописи был связан с желанием зафиксировать особенности загородной жизни. Неслучайно русский импрессионизм называют (в противоположность «городскому» импрессионизму французов) «деревенским» (Д. Сарабьянов). Однако понятие «деревенский» в данном случае не предполагает изображение крестьянской идиллии (в отличие от эстетики XVIII – начала XIX веков). Словно вслед за А. Чеховым, импрессионисты стремятся запечатлеть приусадебные пейзажи, похожие на те, что были в пьесе «Вишнёвый сад» (например, в таких картинах, как «За чайным столом», «На даче» К. Коровина; «Послеобеденный чай», «Угасающий день» И. Грабаря; «Усадьба. Отблески вечерней зари», «Радостный май» С. Жуковского и др.).

Интерес к усадебной культуре, в каком-то смысле, стал приметой времени. В частности, для искусства русского модерна усадебная культура олицетворяла один из важных эпизодов прошлого, достойных возрождения. Импрессионисты, обращаясь к ней, акцентировали своё внимание на желании высказать впечатление о жизни Человека в гармонии с собой и с окружающей природой.

Известно, что при строительстве имений весьма значительное внимание уделялось природному ландшафту: «Как правило, под усадьбу выбирали живописное место, часто на берегу реки или пруда. Вокруг простирались поля, луга, леса, деревни» [236, с. 214]. Такое отношение к ландшафту архитектурного ансамбля в России было традиционным не только по отношению к усадьбам. Ландшафт имел определяющее значение при строительстве храмов, церквей, монастырей. И это также нашло отражение в некоторых импрессионистских полотнах, например, у К. Юона в картинах «Праздничный день. Успенский собор в Троице-Сергиевой лавре», «Весенний вечер. Ростов Великий».

Природа, предстающая в *произведении* музыкального импрессионизма, реальная или ирреальная, сама воздействует на Человека, подчиняя себе его мировидение. В подобном воплощении природы нет места драматическому; а

если нота печали и появляется, то она неизменно сопровождается чувством восхищения Человека прекрасным Миром. Всё это ощущается, например, в «Волшебном озере» А. Лядова, «Зачарованном царстве» Н. Черепнина. Отчасти в этом можно видеть проявление представлений глубинных слоев подсознания русского человека, идущих от мифологических сказаний, сохранившихся в устном народном творчестве и некоторых письменных литературных памятниках: одухотворение природы; почитание и поклонение земле, воде, огню; вера в богов-покровителей, в родовых помощников (растений, животных).

В результате *эстетика импрессионизма* предполагает наличие художественного мышления, основанного на особом оптимистическом, бесконфликтном отношении человека к окружающему миру. Базовым условием подобного отношения служит единство человека с природой, не зависящее от социальных катаклизмов действительности, в которой живёт человек (автор). Природа же изначально понимается как «всегда прекрасная». В основе созерцания и впечатления как способов познания мира лежит метод «наивного реализма» (Э. Мах) или, другими словами, «детского восприятия» (Г. Бар), благодаря которому достигается эффект первого субъективного, непредвзятого впечатления.

Импрессионистский Мир абстрактного *произведения* всегда прекрасен, а Человек воспринимает его только с внутренней радостью и детской непосредственностью; он призван с восхищением воспевать красоту Мира, поскольку является его частью. Однако в разных культурах отличается сам источник подобного отношения. У французов он в большей степени обусловлен человекоцентристским мировоззрением, в результате чего на первый план выступает Человек и его субъективное восприятие Мира, у русских – природоцентристским, благодаря которому субъективное Я «растворяется» в Мире. Это оказывается созвучно таким характерным для ментальности русского человека свойствам, как жертвенность, душевность, созерцательное отношение к природе, особое ощущение пространства – просторов Русской Земли, а также способность почти по-язычески, но при этом идеализированно, поэтически воспринимать и одухотворять окружающий мир.

Изучение вопроса взаимодействия Человека и Мира показало следующее: в русской музыке наиболее близкими эстетике импрессионизма оказываются трактовки тем сказочности или мифологичности (как реализация положения единства Мира и видения Мира), мечты (как воплощение детскости восприятия Мира), праздника (как проявления чувства радости Человека по отношению к Миру), природы (как претворения красоты Мира). При этом основополагающим признаком их близости импрессионизму служит субъективность восприятия Мира, при условии сохранения единства Человека и Мира. Всё это позволяет заключить, что русская культура могла вне зависимости от французского влияния самостоятельно выработать близкую импрессионизму эстетическую концепцию.

## 2.2. Эстетика импрессионизма и «экзотико-романтические» традиции русской музыки

В силу специфики музыкального искусства развёртываться во времени, композиторы-импрессионисты получают возможность передавать собственно процесс преобразования объекта созерцания в масштабах одного сочинения. Для передачи такого процесса они используют методы абсолютизации мгновения (подразумевающее воплощение статического времени на уровнях тем-идей и образов, жанра и формы) и колористики (с помощью средств музыкальной выразительности, обладающих признаками сонорики<sup>1</sup>). Именно с их помощью и достигается импрессионистское видение Мира. Пользуясь наблюдениями Л. Леруа (фрагмент его статьи приводится на с. 34 настоящей работы), можно также уточнить, что метод абсолютизации мгновения направлен на стремление передать впечатление и создать эффект незаконченности, а метод колористики – придать ощущение свободы от правил и «свободы» и «мягкости» средств для передачи этого впечатления.

Учитывая, что в русской культуре могла самостоятельно сформироваться близкая французскому импрессионизму эстетика, можно предположить, что подобная независимость могла быть и в кристаллизации импрессионистских средств музыкального языка. В этом случае корни импрессионизма должны присутствовать в творчестве композиторов России более раннего периода.

Истоки импрессионистских методов – абсолютизации мгновения и колористики – в русской музыке видятся в её «экзотико-романтической» традиции (Д. Житомирский)<sup>2</sup>. Однако далеко не во всех подобных сочинениях обнаруживаются зарождающиеся черты импрессионистских методов. В соответствии с выявленными темами (сказочности или мифологичности, мечты, праздника и природы), свойственными абстрактному произведению русского импрессионизма, обратимся к рассмотрению тех примеров, в которых такие черты себя проявляют.

Как известно, ещё М. Глинка с особым трепетом и любовью относился к воплощению *сказочности*. Ведь в сказке а priori заложены и эпическая нетопливность, и лирическая проникновенность, и фантастическая таинствен-

---

<sup>1</sup> Как известно, признаком проявления сонорики, связанным с музыкой К. Дебюсси, А. Скрябина, И. Стравинского, Б. Бартока считается преобладание сонорной стороны музыки – это «превалирование диссонантной интервалики, снижение роли основного тона, тенденция к увеличению звукового состава вертикали, активное освоение краевых регистровых зон с их предрасположенностью к тоновой слитности» [155, с. 391].

<sup>2</sup> «Экзотико-романтическая» традиция объединяет сочинения русской музыки XIX века, в которых можно обнаружить наличие «чистой красочности, декоративности, изысканной стилизации» [73, с. 36]. В большей степени это относится к сочинениям сказочно-фантастической и ориентальной направленностей представителей петербургской композиторской школы.

ность, столь близкие душе русского человека. Родственные методам абсолютизации мгновения и колористики свойства встречаются у М. Глинки в сцене похищения Людмилы из оперы «Руслан и Людмила», позднее, у А. Бородина – в сцене солнечного затмения из оперы «Князь Игорь». Последняя сцена хоть и не относится к сказочной, но «затмение» трактуется композитором как явление, выходящее за рамки реального осмысления. Сюжетные ситуации данных эпизодов родственны импрессионистскому ощущению продлённого, абсолютизированного мгновения: в первом случае – это «чуждое мгновение», как воспринимают его участники действия (оно предстаёт особым временным состоянием зачарованности); во втором – составляющая часть внезапно явившегося «предзнаменования». Подобные сценические ситуации, обусловленные сказочными, фантастическими, ирреальными событиями, стимулировали поиск композиторами новых выразительных средств. Музыкальные решения данных сцен близки методу колористики. В сцене похищения Людмилы – это красочно-ассоциативное использование целотоновой гаммы («гамма Черномора»), сменяемой холодными, завораживающими сопоставлениями малых мажорных септаккордов (неслучайно в истории музыки они получили название «аккорды оцепенения»). Аналогичную красочность можно отметить и в сцене затмения – как известно, в ней используется цепочка малых мажорных септаккордов, хроматический звукоряд (Пример 1а, б).

Во второй половине XIX века внимание композиторов «переключается» с желания передать всю последовательность событий сказки на созерцание какого-то одного состояния или образа – подобно импрессионистам, они стремились абсолютизировать мгновение, а выбор средств оказывался близок к средствам импрессионистского метода колористики. В ракурсе этого стремления можно рассматривать процесс развития отдельных образов в ряде программных инструментальных и вокальных сочинений. Примером здесь могут служить некоторые пьесы из «Картинок с выставки» М. Мусоргского, его «Ночь на Лысой горе», романсы «Морская царевна» и «Спящая княжна» А. Бородина, а также симфонические миниатюры начала XX века «Баба-Яга» и «Кикимора» А. Лядова и другие произведения.

Показателен романс А. Бородина «Морская царевна», созданный на известный сюжет о прекрасных женских существах, которые живут в волшебных, зачарованных садах или на водных просторах (например, русалки, сирены, Лорелея) и губят путников. Композитор, обращаясь к такому сюжету, заинтересовался только одним его эпизодом – когда морская дева привлекает путника (заметим, что через несколько лет К. Дебюсси будет использовать аналогичный сюжет в «Сиренах»). Подобно Одиссею, мы слышим волшебное пение, представляем прекрасный морской пейзаж. А. Бородин абсолютизирует и продляет это мгновение, передавая сюжет в двух планах: сначала от первого лица (зов морской царевны), затем от автора (словно композитор делится собственными впечатлениями).



Романс пронизан смелыми художественными средствами, близкими методу колористики: явственно прослушиваются ладовая переменность, приёмы гармонического эллипсиса, сцепление аккордов при помощи неаккордовых, проходящих, вспомогательных звуков. Тоника тщательно вуалируется композитором: она предстаёт в переменчивом облике; её можно трактовать и как тоническое трезвучие с секстой, и как обращение септаккорда шестой ступени. Дополнительную переменность вносит сопоставление тоники с аккордами VI<sup>b</sup> и II<sup>b</sup> ступеней. Устой же F-dur возникает только в последнем такте. При этом в основе большинства гармонических оборотов, неаккордовых, проходящих и вспомогательных звуков, отклонений находятся краски бесполутоновых ладов: пентатоники и целотонного лада (Пример 2).

Стремясь воплотить созерцание какого-либо одного состояния или образа, композиторы стали больше обращать внимание на моменты их трансформации. Особенно музыкантов привлекали элементы, свойственные волшебной сказке, и, в частности, такие «таинственные» состояния персонажей, как *появление, превращение и исчезновение*. Они позволяли «растворить» в окружающем Море своего героя: персонаж возникал из ниоткуда, чудесным образом изменялся и столь же необычно пропадал. Любимыми эти сюжетные элементы стали для Н. Римского-Корсакого: появление и исчезновение тени Млады в опере-балете «Млада» (изображается красочными разливами арфы по звукам уменьшённого септаккорда); появление и исчезновение Морского царя в опере «Садко» (его сопровождает «гамма Римского-Корсакова»); многочисленные превращения в этой же опере, например, лебедей и серых утиц в девушек (передаётся при помощи опоры на увеличенные созвучия) и т.д.

К концу XIX века подобные мгновения-трансформации начали трактоваться композиторами не как свершившийся факт, а как процесс, в котором «растворяется» не только персонаж, но и сам автор. И это уже вплотную приблизилось к импрессионизму, что показательно на примерах позднего творчества Н. Римского-Корсакова, а также «Волшебного озера» А. Лядова, «Зачарованного царства» Н. Черепнина (об этом подробнее в Главе 3).

**Мифологическая тема** с использованием импрессионистских методов проявилась в творчестве русских композиторов только на рубеже XIX – XX веков. Как известно, увлечение мифологией в этот период было общеевропейской тенденцией, которая не миновала и Россию. Одним из самых популярных изложений античных мифов считались «Метаморфозы» Овидия.

«Метаморфозы» Овидия как синтез достижений древнеримской поэзии, воплощая тему любовных перипетий, отражали свойства эпохи

правления Августа умонастроения современников<sup>1</sup>. Однако подача этой темы в поэме и по своему замыслу, и по структуре, и по жанру оказалась новаторской и, как считают исследователи, не имеет аналогов в античной поэзии [50, с. 262]. По мнению К. Полонской, «мифы становятся для Овидия зеркалом человеческой жизни», он создаёт «рассказ о судьбах людей, их заблуждениях, несчастьях, гибели, иногда приводящей к слиянию с природой» [203, стб. 379]. При этом «через превращение одних форм существования материи в другие восстанавливается нарушенное в мире равновесие» [там же].

Причины притягательности мифологии, и, в том числе, поэмы Овидия, для представителей разных течений и стилей были свои. Импрессионистским произведениям русских композиторов оказался созвучен способ представления в «Метаморфозах» самого момента превращения одного существа в иное. Видимо, в этом им виделась близость поэмы волшебной сказке, так любимой отечественными музыкантами. Однако, в отличие от сказки, в мифе, и в частности, у Овидия перед взором читателя предстаёт не только факт превращения, но и «погружение» в его внутреннюю атмосферу. Неслучайно М. Никола пишет о «Метаморфозах» Овидия: «Волшебство поэмы создаётся мастерским изображением момента превращения. Оно рисуется как пластически-зримый процесс, никогда не мгновенный, связанный с постепенным преображением форм. Таинство рассказа усиливается тем, что поэт никогда не говорит заранее, во что превратится персонаж, и название нового существа оттягивается как можно дальше. Всё это создаёт для читателя впечатление присутствия и погружает его в атмосферу чуда» [192, с. 111]. Одним из ярчайших примеров импрессионистского воплощения «Метаморфоз» Овидия в русской музыке является балет «Нарцисс и Эхо» Н. Черепнина<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Официальный курс государственного управления Августа, как известно, был направлен на исправление нравов, и шёл вразрез с общественными потребностями в свободе личной жизни. По этой причине творчество Овидия уже при его жизни стало невероятно популярным.

<sup>2</sup> Краткое содержание балета Н. Черепнина «Нарцисс и Эхо»:

«Раннее утро. Лесной пейзаж. <...> Пробуждение лесных существ. <...> Завидев приближающихся людей, лесные существа разбегаются. Выход молодых Беотийцев и Беотиек (влюблённые пары). Появление вакханок с дарами Помоны... <...> Вакханалия...

Вдалеке раздаётся голос Нарцисса, повторенный ищущей его Эхо... Появление Нарцисса, преследуемого двумя очарованными им нимфами. Два танца Нарцисса. Появление Эхо. <...> Поэма любви Нарцисса и Эхо. <...> Ревнивые нимфы рассказывают Нарциссу о роковом недостатке Эхо: она может лишь повторять слова и жесты других... Убедившись в этом Нарцисс <...> покидает Эхо... В отчаянии она обращается к богам с мольбой отомстить за её обиду <...>. Молитва услышана. Молния, удар грома <...>.

День клонится к закату. Усталый Нарцисс ищет утолить мучающую его жажду... Склонившись к бассейну в зеркале воды он видит своё отражение... и влюбляется в

Момент превращения Нарцисса в цветок в масштабах драматургии всего балета Н. Черепнина предстаёт кульминацией («тихой кульминацией»), к которому направлено всё действие. Трактуется он композитором в «экзотико-романтической» традиции русской школы (в частности, в духе названных выше превращений у Н. Римского-Корсакова). Непосредственно этому моменту предшествуют цепочки аккордов у арфы, подобные водным отражениям любующегося собой Нарцисса (на выдержанном малом уменьшённом септаккорде звучат расходящиеся малая терция – минорное трезвучие – уменьшённый септаккорд). Собственно момент превращения передаётся средствами октавного тремоло струнных на фоне выдержанного мажорного трезвучия на *rrr*, за которым следует «возвращение» материала вступления – лесного пейзажа, словно показывая, что Нарцисс становится его частью (Пример 3).

Обратив внимание на то, как Овидий преподносит момент метаморфозы, композиторы в импрессионистских опусах словно «открывают» для себя максимальные возможности использования превращения как элемента образной трансформации и переносят его на произведения, относящиеся к мифологической теме, но не овидиевского сюжета. Примером может служить симфоническая поэма С. Василенко «Полёт ведьм», созданная на основе одного из фрагментов романа Д. Мережковского «Воскресшие боги»<sup>1</sup>. В поэме трансформации подвергается образ Ночного Козла, который превращается в юного бога Диониса. Превращение, происходящее в среднем разделе поэмы (она написана в сложной трёхчастной форме), становится ключевым

---

него. <...> Входит Эхо, которая пытается оторвать Нарцисса от рокового созерцания <...>. В отчаянии она покидает его <...>. Через некоторое время фантастический необычайной красоты цветок вырастает на том месте, где стоял Нарцисс <...>, а скорбная Эхо, превращённая в звук, незримо витает над любимой тенью, отражая таинственные звучания окружающей природы» [цит. по: 152, с. 76].

<sup>1</sup> Симфоническая поэма С. Василенко «Полёт ведьм» имеет ещё одно название – «Ночной козёл». Основой для сочинения послужил фрагмент четвёртой книги «Шабаш ведьм» романа Д. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» из трилогии «Христос и Антихрист». Программа изложена композитором перед партитурой:

«...Гарр! гарр! Снизу вверх, не задевая!.. Бесконечной стаей несутся сестрицы над печальной равниной.

То поднимаются на высоту, к месяцу, громадному, как мельничный жернов, то спускаются вниз, к земле, и сонные травы в болоте шуршат, блуждающие огни освещают им путь, филин и выпь жалобно перекликаются. Тысячами, как осенние листья, несутся они вокруг Ночного Козла (*Nurgus Nocturnus*). Гарр! гарр!

Славьте Ночного Козла! Радуйтесь!

И чудо свершилось. Сбросил Ночной Козёл свою шкуру, и древний бог Дионис предстал перед ними с поднятым тирсом и гроздью винограда...

А бесконечные стаи несутся всё дальше, озарённые багровым светом заходящего месяца» [354, с. 3].

драматургическим моментом, и решено композитором темброво-динамическими средствами. Если тема Ночного Козла звучит на *fff* у труб и валторн, то у Диониса – очень тихо и обольстительно у английского рожка, валторны и виолончели. «Высветление» колорита подчёркнуто и фоновыми красками флейт на педали арф и тромбонов. В результате превращение Ночного Козла в Диониса оказывается осязаемым и видится уже не фактом, а собственно процессом преображения.

Имея генетическую связь с темами сказочности и мифологичности, различные способы образной трансформации (появление, превращение, исчезновение) использовались композиторами и в других темах – мечты, праздника, природы. Таинственным ореолом подобных преображений были овеяны моменты наступления ночи и утра, оживления водной глади, сияния солнечных лучей и другие в «Волшебном озере» А. Лядова, «Зачарованном царстве» Н. Черепнина или «В солнечных лучах» С. Василенко.

Для композиторов, создающих импрессионистские произведения, стало характерным стремление раскрыть мельчайшие составляющие самого ирреального мира, его преображения, «погрузиться» в них и «раствориться»; передать не события, в которые попадают герои, а их внешность, характеры; не причины изменения ирреального мира или персонажей, а собственно момент их трансформации – появления, превращения или исчезновения. Неслучайно Т. Левая определила специфику русского варианта импрессионизма как «“пойманная” красота, пойманный и продлённый миг настоящего» [145, с. 129]. Видимо, эта особенность стала одной из причин поиска новых красочных средств музыкального языка и служила развитию метода колористики.

*Тема мечты* в эстетике импрессионизма, как показано выше, была порождена детскостью восприятия Мира и, как следствие, обладала таким качеством в изображении объекта, как этюдность. Свойства «большого этюда» позволяли живописцам зафиксировать первое впечатление. М. Сарьян отмечал, что художник, пишущий подобный этюд, смотрит на него «уже не как на подготовительную работу, а как на законченный труд», стремясь передать в нём «свои сокровенные мысли, свои глубокие чувства, выраженные одним порывом, одним дыханием» [252, с. 212]. В музыкальном искусстве функции аналогичные «большому этюду» стал выполнять жанр, названный композиторами «эскиз»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> По всей видимости, это связано с тем, что в XIX веке музыкальный этюд из технической пьесы прикладного назначения превратился в концертное произведение. В связи с чем обозначение «этюд» не придавало сочинению значения, сопоставимого с эстетикой импрессионизма, призванной запечатлеть первое, мгновенное ощущение от увиденного.

Для музыкального импрессионизма знаковым произведением в этом жанре является «Море» К. Дебюсси, обозначенное как «три симфонических эскиза». Столь скромное определение жанра не означает небрежности исполнения, а, как и в живописи, предстаёт цельным полотном моментов-состояний. «Эскиз», по всей видимости, понимается К. Дебюсси как принцип, который может обнаруживать себя в различных жанрах. Неслучайно О. Соколов рассматривает авторское определение композитора в качестве трактовки музыкальной картины<sup>1</sup> [268, с. 202]. Исследователь в то же время отмечает, что «эскиз» – точно отражает замысел К. Дебюсси, поскольку «каждая из частей не имеет кристаллизованного тематизма, отличается расплывчатостью очертаний и как бы рождается на грани тишины и звука» [там же].

Однако подобные «Морю» масштабные произведения для импрессионизма являются редкостью. Наименование «эскиз», в силу своего значения в живописи, и в музыке ориентирует на краткость изложения. Неудивительно, что свойства «эскиза» проявляются в таких музыкальных картинах, наделённых особенностями «наивного реализма» и мечтательностью, как «Образы» К. Дебюсси. Композиторы отдают предпочтение фортепианной миниатюре, возникшей, как известно, в эпоху романтизма и оказавшей влияние не только на симфоническую, но и на оперную и балетную музыку.

В русской музыке с темой мечты связано большинство романсов любовной лирики, многие произведения на сказочные сюжеты (например, «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова), а также произведения для детей и о детях (как, например, «Детская» М. Мусоргского). Определённую роль в развитии этой темы сыграли программные симфонические произведения, созданные на материале инструментальных эпизодов сказочно-фантастических опер (в частности, Н. Римского-Корсакова). Однако импрессионистские методы в музыкальном воплощении данной темы кристаллизовались непосредственно в произведениях, имеющих авторское определение эскиза: это эскиз для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство» и «14 эскизов к русской “Азбуке в картинках” Александра Бенуа» Н. Черепнина.

Как видно из заголовков, композитор создавал не просто «эскизы», а «эскизы к сказке» и к «азбуке в картинках». В них присутствует главное свойство театрального эскиза – передать обобщённое представление о

---

<sup>1</sup> О. Соколов, отмечая особенности музыкальной картины, пишет, что её эстетическая задача «аналогична изобразительному искусству, но в музыке она может быть решена только специфическим способом: путём подчёркивания длительного постоянства музыкального впечатления с одной стороны и, с другой, использования преимущества временного искусства <...>, музыка может передать само течение жизни» [268, с. 90–91].

месте возможного действия, его общей атмосфере, костюмах действующих лиц, но не быть повествованием о событиях. Возможно, слабая выраженность субъективного (Я), «растворение» Человека в Мире требовала от Н. Черепнина хотя бы намёка на возможное присутствие человека (сцены спектакля). И поэтому детскость восприятия в этих импрессионистских сочинениях нашла выражение в уподоблении не просто эскизу, а театральному эскизу<sup>1</sup>. Соответственно, музыкальное произведение стало трактоваться «выхваченным» из сюжетного повествования мгновением, ориентированным на ключевую сцену, так, как это делает художник в оформлении спектакля. Театральные декорации, костюмы, освещение, как известно, дополняют и усиливают замыслы режиссёра, но, как и эскизы, не включают в себя элементов временного развёртывания<sup>2</sup>. В этом видится репрезентация метода абсолютизации мгновения, оказавшегося близким музыкально-импрессионистским произведениям отечественных композиторов.

В конце XIX – начале XX веков жанр театрального эскиза в России приобрёл самостоятельное значение законченного художественного произведения. Благодаря таким выдающимся художникам, как В. Васнецов, М. Врубель, В. Полenov и многим другим в оформление спектаклей пришла высокая живописная культура. В эскизах стало прослеживаться целостное видение спектакля, а не только его рабочий план. Поэтому уже на этом этапе можно было представить самобытность творческого решения сценических образов, композиции, внешних условий художественного оформления действия. Театральные декорации, в свою очередь, в совокупности с костюмами и освещением, стали составлять органическую целостность с музыкой и драматургией. Возможно, поэтому обозначение сочинений жанром «эскиз» в русской музыке было, скорее, закономерным явлением, а не только результатом влияния «Моря» К. Дебюсси.

Определение жанра пьес к русской «Азбуке в картинках» Александра Бенуа как «14 эскизов», именно в значении эскиза театрального, позволило Н. Черепнину воспринимать Мир глазами

---

<sup>1</sup> Эскиз, как известно, – это предварительный набросок при написании какого-либо произведения (в живописи, литературе, музыке). В живописи эскиз отличается от этюда тем, что этюд создаётся с натуры, а эскиз – чаще всего – по воображению. С развитием театрального искусства эскизами стали называть законченные «проекты» по оформлению декораций и костюмов.

<sup>2</sup> Театральная декорация отчасти может приобрести функцию развёртывания во времени благодаря дополнительным средствам (это может быть быстрая смена или преобразование декораций, художественно-световое решение, использование более совершенных технологий современности, как, например, проекционная декорация). Однако на рубеже XIX – XX веков возможности их применения были ограниченными.

ребёнка, пригласить слушателей «погрузиться» в детство и фантазировать. Так, в пьесе «Баба-Яга», имеющей подзаголовок «Баба-Яга пролетает в ступе над лесом», эскиз предстаёт неким приглашением к рассказу этой сказки: композитор штрихами создаёт необходимую атмосферу, но при этом не вносит сюжетного повествования. Только воображение слушателя «дорисовывает» замыслы и мечты Н. Черепнина.

В частности, здесь абсолютизируется момент полёта Бабы-Яги: ассоциативны её появление, полёт и исчезновение, достигаемые нюансировкой динамических оттенков от *p* до *ff* среднего раздела и *ppp* коды (пьеса написана в трёхчастной форме). Слышится свист, изображаемый малосекундовыми форшлагами. Чувствуется ветер, под которым сгибаются кроны деревьев сказочного леса, передаваемый акцентированным движением нисходящих и восходящих хроматизмов. Зрима и сама Баба-Яга, летящая в ступе, что передаётся с помощью музыкальной «темы-гармонии», которая вырастает из звучностей мажорных, минорных и увеличенных трезвучий, альтерированных созвучий, сформированных хроматическими попевами и демонстрирует жуткий характер персонажа (Пример 4).

Стремление композиторов к подобной театральной эскизности отличают не только произведения Н. Черепнина, имеющие авторское указание на эскиз, но и сочинения композиторов других жанров. Среди них можно назвать сказочную картинку «Волшебное озеро» А. Лядова, «Фантастическое скерцо», фантазию «Фейерверк» И. Стравинского (об этом подробнее речь пойдёт в соответствующих разделах следующей главы).

Радостное отношение Человека к Миру, свойственное эстетике импрессионизма, «высветило» в качестве важнейших *тему праздника*. Основные средства её воплощения в русской музыке содержатся в шумных праздничных сценах Масляной из оперы А. Серова «Вражья сила», созданной ещё в 1871 году. Они воспринимаются как череда красочных мгновений, словно это кадры кинофильма. В сопоставлениях разных «картинок» массового гуляния, predetermined сюжетом, ощущается предчувствие метода абсолютизации мгновения: каждый эпизод «фиксируется» композитором, словно на фотографии. И вся сцена гуляния в целом превращается в один продлённый миг настоящего, как будто собранного из множества разноцветных вспышек яркого света. Подобные сопоставления можно будет увидеть спустя время и в «Петрушке» И. Стравинского, где тема праздника Ярмарочных гуляний реализована посредством смены множества картин, словно выхваченных мгновений. Друг за другом мелькают «обрывочные» фрагменты всеобщего веселья: уличные танцовщицы и музыканты, кормилицы и кучера, мужик с медведем, приглашения балаганного Деда на карусели и другие.

Просматриваемая кадровость импрессионистских произведений способствует тому, что классические структуры, в большинстве случаев, не укладываются в привычные схемы. В какой-то степени это видится результатом эскизности изображаемого, но в большей степени соответствует стремлению композиторов создать эффект сменяющихся красочных пятен-картин, иногда наплывающих друг на друга, иногда повторяющихся и видоизменяющихся<sup>1</sup>.

Показательна пьеса «Китайский базар» из VI части «Китайской сюиты» С. Василенко. Подобно «Бабе-Яге» Н. Черепнина, здесь отсутствуют точные указания на происходящее действие, кроме краткого авторского комментария в Предисловии сюиты: это «китайский базар с выкриками торговцев и со всем шумом уличной жизни» [330, с. 3]. Тем не менее, благодаря кадровому, монтажному принципу, лежащему в основе как композиции, так и музыкально-тематического развития, композитором достигается эффект мелькания колоритных картинок – абсолютизированных мгновений, «раскрашенных» яркими импрессионистскими красками.

В основе пьесы – подлинная китайская народная тема, записанная известным путешественником П. Козловым. Её отличает пентатонный звукоряд. Ведущим принципом развития в первом разделе формы (пьеса трёхчастна) является вариантный принцип. Тема появляется в разных обликах: из неё вычленяются отдельные мотивы, которые подвергаются всевозможным вариантным сочетаниям, ритмическим изменениям (Пример 5а). В своём первоначальном облике она неоднократно проводится канонически. Из-за подобных трансформаций и канонов наступление среднего раздела, где представлен очередной вариант темы, кажется продолжением первого (Пример 5б). В репризе главная тема и её вариант из второго раздела проводятся в самостоятельном каноне, а мотивы, образованные на их основе, превращаются в их фоновые подголоски.

Кроме главной пентатонной темы и образованных на её основе бесполутоновых мотивов и темы второго раздела, в пьесе присутствуют мотивы, осто́в которых составляют уменьшённые интервалы (например, уменьшённая секста или секунда). Они появляются во втором разделе и в репризе, остро диссонируют с остальной вертикалью, и, благодаря тембрам медных духовых и акцентировке, резко «прорезывают» партитуру громкими возгласами-выкриками (Пример 5в).

Фон пьесы выдержан в ости́натном ритме восьмых у струнных, который «раскрашивается» в первом разделе *staccato* большой силы фортепиано (*martellato*) и иногда выдержанной педалью контрабасов и валторн, а во втором разделе и в репризе – тембром арфы, практически непрерывным звоном треугольника, ударами бубна, тарелок и барабана.

---

<sup>1</sup> На принципы кадровости и монтажности в качестве композиционных особенностей формы импрессионистских сочинений на уровне тематического развития обратил внимание Э. Денисов [61].



В результате такой фон способствует передаче движущейся и меняющейся массы людей, прибывающей на базар, радостной праздничной атмосферы уличных шумов. Рельеф, основу которого составляют вариантное преобразование главной музыкальной темы, полифонические (канонические) приёмы в её развитии, «включение» новых мотивов создают необходимую для композитора «разноголосицу», среди которой можно представить и выкрики торговцев, и беспрестанное обсуждение продаваемого товара, и каких-то новостей дня и т.п. Всё это составляет кадровые мелькания: в поле зрения композитора, словно в объектив, попадает то одна, то другая картинка, происходит наплыв их друг на друга или совмещение.

Исторически *тема природы* не была чуждой русской музыке. М. Глинка, А. Даргомыжский, А. Бородин, М. Мусоргский... Все они по-своему воплощали её в своем творчестве. Однако в условиях эстетики XIX века природа в их произведениях (как и в произведениях других видов искусств) в большинстве случаев играла либо роль фона эмоциональным потрясениям Человека (например, сцена вьюги в финале IV действия оперы «Иван Сусанин» М. Глинки), либо представала в качестве контраста человеческим переживаниям (например, ноктюрн «Лунный свет» во II акте оперы «Пан воевода» Н. Римского-Корсакова)<sup>1</sup>.

Природоцентристское мировоззрение, определившее импрессионистскую эстетику русской музыки, предполагает, что композитор, передавая впечатления прекрасного окружающего Мира, сам «растворяется» в нём, одушевляя его и находя в нём внутреннюю, часто сказочную жизнь. Каждый кадр подобного впечатления сродни традиции русской эпической картинности. Безусловно, эпический масштаб, как в «Руслане» М. Глинки, или мощь, как во Второй симфонии А. Бородина, были чужды импрессионистским сочинениям. Однако эпическая традиция предопределила такие отличительные особенности русских импрессионистских произведений, как сказовость, картинность, описательность, неторопливость, созерцательность, отсутствие конфликта, либо наличие контрастов-сопоставлений между картинами.

В качестве примера приведём пьесу «Озеро» из «14 эскизов к русской “Азбуке в картинках” Александра Бенуа» Н. Черепнина. Программный комментарий автора указывает, что это озеро «Лебединое...». Созерцательность, размеренность, спокойствие пейзажа, в

---

<sup>1</sup> Это соответствует и эстетике романтизма: «Понимание неприемлемости жизненного уклада заставляет человека больше сосредоточиваться на самом себе, — пишет Л. Казанцева. — В центре бытия оказывается не объективно существующая действительность, а — личность. Для интроверта-романтика мир антропоморфичен и эгоцентричен: окружение существует не само по себе, а в его индивидуальном восприятии, его переживаниях, его отношении» [102, с. 140].

котором «растворяется» Человек, актуализируют «картинный» (Г. Крауклис) или, точнее, «картинно-описательный» (Л. Казанцева) тип программности<sup>1</sup>. Водная гладь, едва колеблющаяся ветром, тишина природы, нарушаемая только лебединым клёкотом, завораживают своей простотой и состоянием ожидания. Композитор абсолютизирует это мгновение и продляет колористическими средствами. В числе последних – сопоставления тоники h-moll с минорным трезвучием VI ступени в крайних предложениях (пьеса написана в форме периода). Данное сопоставление образуется благодаря общему звуку d, который композитор постепенно «выводит» из общего фона в рельеф. Многократное повторение этого оборота создаёт атмосферу статического созерцания, неспешного повествования о красоте природы (Пример 6а).

В центральном предложении, где появляется образ лебедей и проходит основная тема пьесы, привносится некоторая взволнованность и жалобность. Это происходит благодаря квинтовым нисходящим «кликам», обыгрыванию дважды гармонического h-moll и «клёкоту» секундовых форшлагов (Пример 6б)<sup>2</sup>. Однако едва появившаяся тревожность быстро сходит, и вновь воцаряются размеренность и тишина созерцания.

Нередко в импрессионистских произведениях русских композиторов воплощаются разные темы. В оркестровой сюите «В солнечных лучах» С. Василенко кроме темы природы присутствуют темы сказочности и мифологичности, мечты и праздника<sup>3</sup>. В солнечных лучах, радуясь Миру,

---

<sup>1</sup> По наблюдению Л. Казанцевой, картинно-описательный тип программности более всего соответствует передаче музыкальных портретов, пейзажей, особых психических состояний и способствует пространственно-эпическому показу избранной темы [103, с. 274]. Преобладание *картинности* в импрессионистской программности подчёркивает Г. Крауклис: «Созерцательность, в той или иной мере проявляющая себя статичность музыки – при богатейших оттенках “внутреннего” развития – закономерно отодвигает на задний план сюжетность, особенно последовательно-сюжетное, насыщенное динамикой развитие. Статичность выражается прежде всего в отсутствии качественных изменений в конце произведения, отсутствии не только острых коллизий в процессе развития, но и весомого *результата* (курсив в оригинале – А.С.) развития. При такой направленности музыкального мышления полные драматизма или насыщенные разнообразными событиями сюжеты, взятые из литературы, не становятся привлекательным объектом воплощения. В отдельных случаях заимствованный сюжет воплощается в виде серии отдельных картин, отдельных более менее статичных образов – на основе жанра сюиты (“Моя матушка-гусыня” Равеля)» [125, с. 247].

<sup>2</sup> Форшлагы, используемые Н. Черепниным в центральном предложении пьесы, призваны передать клёкот птиц. Они видятся звукоизобразительным приёмом, родственным приёмам Н. Римского-Корсакова, который использовал их в аналогичных случаях (как, например, в теме лебедей оперы «Садко»).

<sup>3</sup> Авторский комментарий сюиты «В солнечных лучах» содержится перед каждым её разделом. Так, Прелюдию С. Василенко предваряет следующим пояснением: «...Всё замерло в солнечном свете. Чутко дремлют травы; мимозы сложили свои нежные

«купаются» все существа, населяющие природу, независимо от того, реальные они или сказочно-мифологические. Динамику в развитие привносит преобразование образов.

Вторая часть сюиты – «Цикады» – показательна не только картинно-эпической сказовостью, повествующей о картинах природы, где «растворяется» Человек, но и воплощением особого импрессионистского конфликта. Композитор точно следует изложенной программе и в завершение центрального раздела изображает сначала «страшный вопль» насекомых, заметивших своего врага (хроматическое восходящее «скольжение» струнных, приводящее к диссонирующей тремолирующей малой секунде на *fff*), затем момент, когда паук «хватает добычу» (внезапная пауза) и всеобщее «оцепенение» («трепетания» кратких мотивов-отголосков темы «роя цикад» и малосекундовых «возгласов-всхлипываний» у деревянных духовых и струнных на фоне выдержанных квинт у арфы, гобоя). На данном примере показательна такая особенность импрессионистской драматургии, как особая расстановка кульминационных зон: второстепенная роль (или же отсутствие) так называемой «громкой кульминации» и выдвижение на первый план «кульминации тихой». В «Цикадах» С. Василенко совмещает обе кульминации, но ключевой по значимости становится именно «тихая кульминация», наступающая в момент «всеобщего оцепенения». Она отделена от предыдущего и последующего разделов паузами, останавливает «дыхание» и по силе воздействия гораздо интенсивнее, чем эпизод «страшного вопля» насекомых (Пример 7 а, б). При этом если появление паука решено композитором с использованием кадрового совмещения музыкальных тем (паук медленно приближается), то наступление репризы следует без специального подготовительного раздела, путём картинного сопоставления. Собственно темы «жертвы паука» в пьесе вообще не возникает, а эпизод с пауком в репризе развития

---

листья. Сонно струится тёплый воздух. Как яркие цветы, появляются и вспыхивают полуденные духи. Рассыпались они в изумрудной зелени. Всё дремлет в безмятежном покое». Ко второй части – «Цикады» – композитор пишет следующую программу: «Весело в ярких лучах солнца. Пляшут и толкутся рои цикад; трубят комары. Вот огромный паук всё ближе и ближе. Страшный вопль... он схватил добычу. Все оцепенели. Но скоро снова сверкает веселье». К третьей – «Дриада» – «На зелёном ковре леса нежится Дриада. Её целуют лучи солнца, ласкают венчики цветов. И шепчет ей капризные свои старые сказки лес»; к четвертой – «Лесные гномы» – «Идут пузатые пучеглазые гномы. Идут они травами и звенят им лиловые колокольчики»; к пятой – «Воздушный хоровод» – «Зелёный шум несётся по лесу. Вьются среди ветвей полуденные духи, а внизу вторят им гномы грозной пляской. Зелёный шум несётся по лесу» [353].

не получает. Наоборот, всё искрится и ликует с новой гораздо большей силой.

Как видно, развитие импрессионистских методов абсолютизации мгновения и колористики в произведениях русских композиторов имеет глубокие корни в «экзотико-романтической» традиции русской музыки и прослеживаются в темах сказочности, мечты, праздника и природы. В силу национальных особенностей, сложившихся в композиторской школе России, музыканты наделили импрессионистские методы собственными чертами. В частности, эскизности, как принципу жанра импрессионистской музыкальной картины, они придали свойства театральной декорации, а «кадрам» форм – признаки последовательно сменяемых эпических картин. Композиторы определили в своём творчестве близкие волшебной сказке элементы образной трансформации, такие, как появление, превращение и исчезновение и предопределили первичность природоцентристского мировоззрения. В результате проникновение импрессионизма в Россию на рубеже XIX – XX веков «легло» на подготовленную почву собственных традиций русской музыки XIX столетия. Это позволило композиторам обогатить новое течение и привнести свою специфику в его особенности.

### ГЛАВА 3.

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИМПРЕССИОНИЗМ В РОССИИ В АСПЕКТЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРСКИХ РЕШЕНИЙ

### 3.1. Черты импрессионизма в творчестве Н. А. Римского-Корсакова

#### *Импрессионистские идеи труда «Эстетика музыкального искусства»*

В России, как и во Франции, композиторы не оставили трудов об эстетике музыкального импрессионизма. Вместе с тем, учитывая, что эстетика импрессионизма оказалась близка русской ментальности, можно предположить, что и в отечественной композиторской школе рубежа XIX – XX веков могла быть подобная концепция. В данном контексте интерес представляет материал, на первый взгляд, не имеющий прямого отношения к импрессионизму (во всяком случае, по мнению его создателя): это фрагментарно сохранившийся отрывок из работы Н. Римского-Корсакова по эстетике [219].

Вероятно, труд «Эстетика музыкального искусства» был задуман Н. Римским-Корсаковым как способ изложения эстетических взглядов, которыми он руководствовался при создании собственных музыкальных произведений. Как считают исследователи, в основном, работа композитора над «Эстетикой» относится к началу 1893 года. Однако 21 января 1894 года рукопись была им сожжена. Фрагментом работы, сохранившимся до наших дней – это отрывок из Введения к «Эстетике музыкального искусства» – мы обязаны В. Ястребцеву. По воспоминаниям жены Н. Римского-Корсакова, В. Ястребцев «выпросил себе однажды эту рукопись, стал разбирать её, что при неразборчивости письма шло довольно медленно, и списал оттуда несколько мыслей; но затем Н. А. [Римский-Корсаков] внезапно потребовал свою рукопись обратно, как оказалось впоследствии, для того, чтобы уничтожить её» [цит. по: 219, с. 64].

Кроме вышеназванного отрывка из Введения сохранились два рукописных развернутых плана Н. Римского-Корсакова к «Эстетике музыкального искусства»: «Наброски по эстетике. План I сочинения о музыкальном искусстве» и «Наброски по эстетике. План II сочинения о музыкальном искусстве» [218]. По времени создания «Наброски» относятся к концу 1892 и 1902 годам, хотя, как считают учёные, последняя дата вызывает сомнение, поскольку приписана неизвестной рукой [там же, с. 70]. Скорее всего, План II является продолжением Плана I, что позволяет представить общее направление мысли композитора.

Н. Римский-Корсаков никогда не относил себя к представителям импрессионизма, но благодаря сохранившимся фрагментам работы

«Эстетика музыкального искусства» мы имеем прямое подтверждение того, что он оказался на пути импрессионистского мировосприятия. Даже при беглом знакомстве с текстом этих фрагментов нельзя не заметить, что ключевые акценты в рассуждениях композитора совпадают с выделенными в предыдущей главе положениями эстетики этого направления:

- Чувство прекрасного является определяющим как в жизни, так и в искусстве.
- Мир прекрасного воспринимается только субъективно, посредством воображения и созерцания.
- Человек и Мир едины, то есть Человек, его мысли неотделимы от «природы и жизни».

Рассмотрим вышеназванные эстетические положения отрывка из Введения к «Эстетике музыкального искусства» и «Набросков по эстетике» Н. Римского-Корсакова в проекции на некоторые особенности его сочинений (главным образом сказочно-фантастической или легендарной направленности).

Как известно, «прекрасное» в произведениях Н. Римского-Корсакова занимает центральное место. Одним из ярких подтверждений этому может служить следующее его высказывание: «В зиму 1879/80 года я снова прочитал “Снегурочку” и точно прозрел на её удивительную красоту. Мне сразу захотелось писать оперу на этот сюжет, и по мере того, как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя всё более и более влюблённым в сказку Островского. Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царём, не было лучше мирозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу» [217, с. 249]. Данное высказывание характеризует не только направленность творчества композитора на воплощение именно прекрасного в опере «Снегурочка», но и подчёркивает важность жизнеутверждающего, оптимистического начала. Неслучайно А. Кандинский считает, что «поэтизация не связана у Римского-Корсакова, как у многих композиторов-романтиков, с идеей недостижимости идеально-прекрасного», наоборот, «она проникнута внутренним оптимизмом» [105, с. 24–25].

Категория «прекрасного» пронизывает и всю работу Н. Римского-Корсакова по эстетике. Это видно уже из определения, которое композитор даёт понятию «искусство». Он пишет, что искусство – это такая сфера деятельности, «в силу которой человеком создаются и воспринимаются материальные произведения, проявляющие прекрасное в мыслимых и чувственных формах» [219, с. 63–64]. По мнению композитора, художник может оперировать только категорией «прекрасное», которое воспринимается посредством воображения и созерцания.

Воображение (иногда обозначая его как фантазию) Н. Римский-Корсаков называет первичным фактором творческого процесса. Поскольку музыкальное искусство композитор считает формой художественного мирозерцания и сквозь эту призму прослеживает процесс создания музыкального произведения, то, соответственно, под «фантазией» он понимает «особую деятельность души», которая представляется «как бы зависящей от совокупного действия некоторых психических центров» [219, с. 63]. Как вспоминает М. Гнесин, Н. Римский-Корсаков на одном из уроков сказал, что «фантастическое в искусстве тогда хорошо, когда в основе его лежат правильные наблюдения земной природы» [цит. по: 130, с. 25]. Видимо, поэтому большое значение Н. Римский-Корсаков уделяет наблюдению за окружающим миром, его восприятию; запоминание впечатлений становится почвой для дальнейшего творчества композитора. Одним из самых ярких таких впечатлений Н. Римского-Корсакова были, как известно, морские пейзажи, не раз «оживавшие» в его произведениях, например, в опере «Садко». К подобным страницам, воплощающим различные наблюдения композитора над природными явлениями, по-видимому, можно также отнести образ Бури-Богатыря или Сцену снежной метели из «Кашея Бессмертного».

Собственно «душевное состояние», которое сопровождает процесс воображения, Н. Римский-Корсаков обозначает как созерцание. Именно созерцательность становится важным свойством художника, наблюдающего за миром. При этом он оценивает её «как чувственное мышление» [219, с. 63]. Осознание же этого созерцаемого как раз и должно вызвать «представление о прекрасном» [там же].

Прекрасное, в свою очередь, предстаёт как «непознаваемая сущность (субстанция), сливающаяся с явлениями природы и жизни» [там же]. Оно «скрывается от наблюдения и исследования», но при этом существует как «*нечто* (курсив в оригинале – А.С.)», а не как «*ничто* (курсив в оригинале – А.С.)» [там же, с. 64]. Более того, Н. Римский-Корсаков считает, что «существование самой идеи о прекрасном доказывает для нас его существование» [там же].

Любопытно, что Н. Римский-Корсаков видит прекрасным не только процесс создания произведения, но и процесс его восприятия. В связи с этим композитор различает два вида созерцания: активное и пассивное. Под первым он понимает собственно процесс творчества – «деятельность, создающая содержание и форму произведения искусства». Под вторым – «наслаждение, или *восприятие* (курсив в оригинале – А.С.)» – это «деятельность, воспринимающая прекрасное под видом содержания и формы произведения» [там же].

Описание процесса восприятия и созерцания прекрасного свидетельствует о том, что Н. Римский-Корсаков не отделяет внешний мир от представ-

ления о нём художника, а Мир для него прекрасен изначально. Поэтому каждое музыкальное произведение, как и творчество в целом в понимании композитора должно быть прекрасным отражением такого же прекрасного восприятия Мира сознанием художника. Данное представление рождается в результате созерцания собственных воображений, фантазий. Поскольку мыслительные процессы, понимание композитором прекрасного сливаются «с явлениями природы и жизни», то и Человек и Мир оказываются единым целым. Неслучайно так привлекают Н. Римского-Корсакова полуреальные, полужантастические образы (Снегурочка, Волхова, Царевна Лебедь и другие), которые согласно мифу или сказке являются частью самой природы.

Для композитора единство Человека и Мира – свидетельство проявления не только его языческого мировоззрения, но и пантеизма. Как отмечает М. Рахманова, самым ценным в искусстве Н. Римского-Корсакова является «философия единства человека и космоса, идея поклонения красоте и тайне мира» [212, с. 10]. Ярким тому примером служит облик девицы Февронии, в котором органично воплощены пантеистические чувства героини – представительницы Древней Руси.

Нечто подобное отметил и Л. Сабанеев в своих воспоминаниях: «Не было у него [Н. Римского-Корсакова] <...> никакого религиозного чувства, если не считать внешне скрытого, но где-то в глубине его души таившегося чувства “природы”. В сущности он был язычником по мироощущению. И это несмотря на то, что в его музыке отразилась масса чисто религиозных явлений. Они все трактуются им объективно, как предметы живописи звуковой, и даже его наиболее глубокое и серьёзное произведение “Сказание о граде Китеже” – в сущности живописно, а не мистично, и в нём наиболее мистичны “музыкальные описания” природы. Также этнографична и описательна и известная “Воскресная увертюра”. Насколько я мог заметить, Николай Андреевич вообще не был верующим человеком, как, впрочем, большинство его однолеток: в ту эпоху ещё не произошло то “возвращение к вере”, которым отмечены последние годы прошлого века, неверие было повальным – среди всей интеллигенции. И оно ещё было в моде» [237, с. 59].

В своём творчестве Н. Римский-Корсаков стремился к «вселенскому чувству», даже в кучкистском понимании «правды жизни». Фактически, композитор пытался не только одухотворить внешний мир, но и мифологизировать его, наполнить красотой. Растаявшая Снегурочка в одноимённой опере не вызывает слёзного причитания окружающих; вместо этого торжествует мировой порядок, гармония между природой и людьми.

Известно, что сам композитор на смерть смотрел оптимистически: «Смерти я не боюсь, – писал Н. Римский-Корсаков В. Стасову, – хотя расставаться с жизнью всегда жалко. Стоит только подумать, что может быть ужаснее вечной жизни, и на каком возрасте следует застрять для этой вечной жизни? Все будут умирать, а я буду жить – да это ужасно. А если



никто не будет умирать, и все будут вечно жить, так ведь это станет похоже на рай земной или на царствие небесное. Боже, какая неинтересная скука! Для чего же тогда жить? – чтобы не развиваться, стоять на месте? Рождение и развитие нельзя себе представить без умиранья <...>. А как хорошо, что нет будущей загробной жизни (я верю, что её нет). Каково было бы смотреть оттуда как то, над чем трудился и что любил, умирает и забывается или если и не умирает, то рассасывается и испаряется <...>. И какая справедливая эта смерть, этот абсолютный 0! Ни наград, ни мщения! Да, это лучший акт милосердия божия!» [цит. по: 130, с. 18–19]. Ю. Кремлёв отмечает, что такой оптимизм Н. Римского-Корсакова связан «с народной подосновой мирозерцания» [130, с. 18]. В связи с этим исследователь считает, что в его оптимизме «даёт себя знать не драматический пафос борьбы и преодоления зла (за которым следуют новые тревоги и страдания!), а <...> вневечно-спокойное созерцание мира» [там же]. Нетрудно в этом уловить схожесть с созерцательной наблюдательностью импрессионистов, которые оптимистически воспринимали окружающий мир.

В «Набросках по эстетике» композитор подвергает анализу особенности музыкального языка, утвердившегося в русской музыке со времён М. Глинки. Даже в отрывочных мыслях «Наброска» логика размышлений выдаёт в Н. Римском-Корсакове передового деятеля, способного осмыслить самые различные художественные тенденции современности. В частности, приводимые им в «Набросках» музыкально-выразительные средства оказываются близкими импрессионизму (в том числе, в связи с расширением колористических, фонических свойств, способных создать эффект изобразительной, красочной звукописи). Об этом свидетельствуют уже сами заголовки, которые композитор даёт разделам «Набросков»: «Звукосозерцание», «Параллели различн[ых] искусств», «Ассоциации». Подчеркнём в них те моменты, в которых в наибольшей степени прослеживается импрессионистское начало.

В первом разделе композитор обращает внимание на известный факт, что одни и те же средства выразительности в разных условиях способны давать различный эффект. Так, «различные впечатления» оставляет «один и тот же акк[орд], взятый *forte* или *piano*, протяжный или отрывистый, проходящий или устойчивый, самостоятельный или случайный» [218, с. 65]. Во втором – он делает акцент на важность образной составляющей музыкального искусства, с одной стороны, и наличия чёткой внутренней конструкции произведения, с другой [там же, с. 65–66]. Третий раздел Н. Римский-Корсаков посвящает ассоциациям: звуковоспроизведениям и звукоподражаниям [там же, с. 66–67]. Поскольку это самый весомый в плане близости стилистическим особенностям импрессионизма раздел, он требует к себе отдельного внимания.

Согласно объяснению Н. Римского-Корсакова, звуковоспроизведение способствует созданию общего настроения (например, радости или печали, движения или покоя, приближения или удаления). Для этого он начинает те-

зисный обзор средств выразительности, служащих различным художественным целям: «изгибы мелодии», которые передают разнообразные «виды движения» (при этом мелодию он видит «как результат гармонии и ритма»); мажор и минор как «радость и печаль», «ясность, смутность, сумеречность»; динамические оттенки для показа нарастания – приближения, умножения; удаления, исчезновения [218, с. 66]. Объекты звукоподражания Н. Римский-Корсаков находит как в природе, так и в жизни: это птицы, ветер, шелест, гром, а также колокола, наигрыши, военные трубы, крики и клики, шорох, говор. В этих объектах, по его мнению, могут быть воспроизведены красота, ум, уродливость, глупость, странность, чудачества; или «лёгкость и тяжело-весность, грация и неуклюжесть, стройность и убожество, ширь и мелкость, роскошь, полнота и бедность, пустота, фантастическое и таинственное, реальное и ясное» [там же].

Н. Римский-Корсаков считает, что «голое звукоподражание, конечно, унижает значение муз[ыкального] искусства, но таковое [звукоподражание] в художественном произведении и не существует» [там же]. По его мнению, «все <...> звуковоспроизведения, через посредство неизбежных ассоциаций, отнюдь [не] отнимают у музыки другой её стороны, стороны неопределённых чувств и настроений, обыкновенно принимаемых за исключительно принадлежащие ей сущности, а, наоборот, усиливают их» [там же]. Как пишет композитор, для передачи образа «музыка, не лежа[щая] в пространстве», пользуется сопровождающими признаками, такими, как движение и характер [там же]. Этим и достигается пространственный эффект. Аналогично этому «живопись и скульптура хотя и не лежат во времени, но переда[ют] движение посредством лишь сопровождающих его признаков (в очертаниях), а не само по себе, как таковое» [там же]. При этом для Н. Римского-Корсакова оказывается необыкновенно важной параллель «между красками и световыми представлениями в живописи и между гармоническими образованиями и тембровыми явлениями» [там же]. Они становятся несомненными аналогами.

Очевидно, что эти описания сами по себе не являются чем-то новым. Вместе с тем заметно, что, приступая к характеристике оркестровки и тембров, композитор вкладывает в свои слова гораздо больший смысл. Он выходит за пределы характеристики общего настроения в «написании картины» звуками.

Оркестровка для композитора оказывается важнейшим средством в создании образа, при этом не столько образа как такового, сколько различных его нюансов, близких импрессионистам: «<...> блеск, сияние, прозрачность, туманность, сверкание, молния, лунный свет, закат, восход, матовость, тьма» [там же]. Ярким подтверждением этих мыслей служит и музыкальное творчество Н. Римского-Корсакова. В частности, импрессионистскую и близкую ей

звучность имеют некоторые «зарисовки» фантастического мира, музыкальные пейзажи. Среди них можно назвать образы Воздушного пространства и Звёзд из «Ночи перед Рождеством»; Звёздного неба и Моря из «Сказки о царе Салтане»; образы Окиян-моря синего, Ильмень-озера, Лебедей, Волховы, Царя морского из «Садко»; образы Царства Кашея, Снежной метели, Бури-Богатыря из «Кашея Бессмертного»; образ Пустыни из «Сказания» и другие.

Как видно, мысли композитора непосредственно соприкасаются с эстетикой импрессионизма. Положения его труда, если бы он был завершён композитором, могли стать не просто авторским взглядом на природу искусства, но и превратиться в программу импрессионистского направления в России.

### ***Кристаллизация импрессионистских методов в композиторском творчестве***

Творчеству Н. Римского-Корсакова принадлежит главенствующая роль в формировании импрессионистских методов абсолютизации мгновения и колористики. Их кристаллизация показательна на примере трактовки сказочных женских образов в произведениях разных лет: от «экзотико-романтической» традиции, в частности, в сцене таяния Снегурочки и обращения Морской царевны в речку, до импрессионисткой в сцене превращения Кашеевны в иву. В данных примерах наблюдается постепенное уменьшение роли слова для передачи происходящих превращений и усиление роли оркестровых средств. Собственно момент превращения в каждом последующем случае увеличивается по объёму и значимости в них средств, близких импрессионизму, а в случае трактовки образа Кашеевны – его превращение абсолютизируется, продляется и становится импрессионистским.

В сцене таяния Снегурочки мы сначала узнаём о её таянии от неё самой («Люблю и таю от сладких чувств любви; прощайте все подруженьки, прощай жених мой милый!»), затем из хора берендеев и главных действующих лиц («О, чудное, не слыханное диво! Как вешний снег она пред солнцем тает, и девушки Снегурочки уж нет...»), и только после этого проводится момент таяния. Композитор использует здесь типичный для «экзотико-романтической» традиции и западноевропейского романтизма звукоизобразительный приём – разливы арфы по звукам уменьшённого септаккорда (Пример 8). Причём через паузу даётся своеобразный эпилог случившегося (также характерный для «экзотико-романтической» традиции и западноевропейского романтизма): сначала в словах Мизгиря («Как вешний снег растаяла она!»), затем у Царя («Снегурочки печальная кончина и страшная погибель Мизгиря тревожить нас не могут»). Этот раздел можно

назвать послесловием. В результате двухтактовый момент таяния окружён подробным «описанием» этого факта<sup>1</sup>.

Обращение Морской царевны в речку, более протяжённое по длительности, также предваряется её собственным рассказом о происходящем, что соответствует романтической традиции XIX века («А я, царевна Волхова, подруга вещая твоя, туманом лёгким растекусь и быстрой речкой обернусь»). Однако раздел послесловия уже отсутствует: сцена замыкается ассоциативным оркестровым эпизодом превращения («Морская царевна рассеивается алым утренним туманом по лугу»). Он также демонстрирует средства, характерные для звукоизобразительности «экзотико-романтической» традиции и западноевропейского романтизма: тремоло струнных на звучности уменьшённого септаккорда, восходящие «попевки» авторской симметричной гаммы у флейты и арфы (Пример 9).

Превращение Кашеевны в иву, в отличие от предшествующих примеров, можно назвать импрессионистским. Н. Римский-Корсаков вкладывает в уста Кашеевны прощальные слова с Царевной и витязем. Однако в своей речи она только намекает на то, что превращается в плакучую иву: «<...> и вечно плакать буду я». Собственно момент превращения абсолютизируется и решается исключительно импрессионистскими сценически-оркестровыми средствами. Композитор применяет нисходящее тремолирующее движение струнных по звукам «гаммы Римского-Корсакова» и подчёркивает её тритоновыми ходами басов, на фоне которых «мерцают» холодными отблесками-«слезинками» восходящие звуки уменьшённого септаккорда у арфы с английским рожком, а затем с гобоем. Выбор таких средств способствует созданию импрессионистской атмосферы сцены (Пример 10).

Показательны воплощением импрессионистских методов оркестровые вступления «Святый вечер» и «Пустыня» к операм «Ночь перед Рождеством» и «Сказание о невидимом граде Китеже», соответственно. Их программное «наполнение» обусловлено оперным сюжетом. Однако в самих вступлениях отсутствует последовательная передача каких-либо событий (как это сложилось в историческом развитии оперных увертюр, когда заранее предвосхищается финал произведения). Функция данных вступлений – «нарисовать» картину, в

---

<sup>1</sup> Продолжительные объяснения чувств по поводу каких-либо событий были свойственны героям опер эпохи романтизма. Особой условностью в передаче подобных «излияний» обладали прощальные реплики умирающих персонажей (например, сцена смерти Джильды в опере «Риголетто» Д. Верди, Андрея в «Мазепе» П. Чайковского). Как известно, с развитием веризма, экспрессионизма трактовки сцен смерти стали меняться – приближаться к большей правдивости (например, показательны сцены смерти Скарпия и Каварадосси из «Тоски» Д. Пуччини или Туридду из «Сельской чести» П. Масканы). Символично-импрессионистская трактовка видится промежуточной между ними: процесс ухода в иной мир решается правдиво, но основная нагрузка в передаче этого процесса, как и эмоционального состояния окружающих, ложится на оркестровые средства (например, моменты смерти Пелеаса и Мелизанды из «Пелеаса и Мелизанды» К. Дебюсси).

своём роде музыкальную декорацию к сценам, которые следуют за ними. Избранная тема природы трактуется композитором по-разному: в первом случае это сказочная атмосфера, во втором – мифологически-легендарная. Вместе с тем и в том, и в другом случаях это воплощение восхищённого созерцания автором всевозможных преобразений удивительных пейзажей.

Остановимся подробнее на вступлении «Святый вечер» к опере «Ночь перед Рождеством», как более раннем воплощении импрессионистских звучностей. Здесь Н. Римский-Корсаков применяет красочное сопоставление трезвучий: E-Cis-A-Fis-D-H-G, охватывающих с каждым следующим аккордом всё большее звуковое пространство. Композитор словно стремится нарисовать пейзаж тёмного ночного неба, постепенно озаряемого светом. Выдержанное последнее трезвучие данной цепочки с появляющейся pedalью на звуке f превращается в звучность доминантового секундааккорда к C-dur. Однако вместо ожидаемого разрешения в трезвучие C происходит обыгрывание сопоставляемых аккордов доминантового секундааккорда к C-dur и трезвучия субдоминанты (F-dur). Возникают ассоциации со сказочной атмосферой небесного свода, на котором постепенно появляется луна, направляя свой ленивый свет не только на небо, но и на хутор (Пример 11).

Свойственный импрессионизму приём – долгого «любования» одной краской, даже если это только один аккорд – прослеживается в Сцене снежной метели из «Кашея Бессмертного». Она практически полностью основывается на звучности уменьшённого септаккорда, что способствует созданию зимнего леденящего пейзажа, кружащегося снега, заметающего своим покровом Кашеево царство и замораживающего Царевну (Пример 12).

Черты импрессионизма Н. Римского-Корсакова обладают глубокими почвенными устоями, что достигается благодаря использованию им концентрированного музыкального тематизма, созданного в «народном духе» (прямые цитаты народных тем здесь практически отсутствуют). Мир не «расщепляется» композитором на отдельные субъективные впечатления, а предстаёт единым целым: в нём Человек «растворяется». Примерами этому могут служить «Святый вечер» из «Ночи перед Рождеством», Сцена снежной метели из «Кашея Бессмертного», «Похвала Пустыне» из «Сказания о невидимом граде Китеже».

В Сцене снежной метели «фольклорный тематизм» (термин Г. Головинского) имеет попевочную природу своего происхождения и излагается при помощи имитационных приёмов<sup>1</sup>. В его основе прослушиваются признаки

---

<sup>1</sup> Под «фольклорным тематизмом» Г. Головинский понимает «тематизм (темы и различной степени протяжённости тематически значимые элементы), образованный: цитированием народной мелодии или её фрагментов (при любом видоизменении), либо воспроизведением какого-либо определённого фольклорного жанра в его конкретных приметах (скажем, тип мелодии и фигура сопровождения, ритмическая формула и характерный тембр и т.д.)» [51, с. 103–104].

таких жанров, как магически-заклинательные обрядовые хороводные песни, отчасти трепак. Вместе с тем её ладогармоническое решение связано с опорой на тритоновые обороты, а также на симметричный «лад Н. Римского-Корсакова». Они придают холодность тембрам тремолирующих струнных и глиссандирующей арфы, способствуя созданию импрессионистской звучности зимнего фантастического пейзажа данной сцены.

Н. Римский-Корсаков часто прибегал к расширению своей колористической палитры за счёт привлечения ориентальных звучностей. Известно, что интерес к ориентальной красочности был крайне показателен для петербургской композиторской школы XIX века и тенденции её развития сыграли не последнюю роль в становлении импрессионистского ладогармонического языка русских композиторов. В XIX веке ориентализм в России приобрёл собственные традиции и специфику, и это не могло не сказаться на особенностях его воплощения в импрессионистских произведениях. Как отмечают исследователи, в искусстве «обращение к образам Востока диктовалось целями и задачами искусства русского, а не восточного» [306, с.10]. По этой причине ориентализм приобрёл неотъемлемые черты отечественной культуры, и именно в таком виде стал важным источником обновления импрессионистского языка. «Восток» М. Глинки и композиторов Могучей кучки – этапы «накопления» целого комплекса выразительных средств, обретающих всё большую пряность и утончённость, страстность и чувственность: от глинкинского «Руслана» (например, прослеживаемого в образе Ратмира) до «Исламея» и «Тамары» М. Балакирева, «Антара» или «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова и т.д.

Однако если указанные примеры ориентализма свидетельствуют только о накоплении близких импрессионизму средств, то в некоторых произведениях Н. Римского-Корсакова они наполняются непосредственно импрессионистским звучанием благодаря совмещению методов абсолютизации мгновения и колористики. В IV сцене III действия оперы-балета «Млада» («Явление царицы Клеопатры») зловеще-таинственная и в то же время сладострастная египетская царица со своими рабами, вызванная злыми духами, охарактеризована композитором ориентальными музыкальными темами, «выполненными» в стиле импрессионизма<sup>1</sup>. Особенно показательна первая тема: она представляет собой импровизационный инструментальный наигрыш, который звучит у малого кларнета, флейты-пикколо и иногда глиссандо цевниц на фоне размеренного «покачивания» струнных. Н. Римский-Корсаков использует для него разнообразные ладогармонические краски (переменность мажоро-

---

<sup>1</sup> А. Кандинский считает, что «партитура сцены у Клеопатры – едва ли не первый шедевр импрессионистического письма в русской и европейской музыке, предшественница оркестровых откровений Дебюсси и Равеля» [105, с. 102].

минора, пассажи по звукам лидийского лада, изысканные хроматизмы, уменьшённые гармонии), которые способствуют созданию томной, призрачно-фантастической, созерцательной атмосферы в роскошных покаях (Пример 13).

«Восток» в опере «Золотой петушок» сосредоточен в характеристиках «волшебных персонажей». Как пишет А. Кандинский, «“восточность” в опере не этнографическая, а обобщённая», несмотря на то, что «в ней сливаются некоторые черты арабской и закавказской музыкальных культур» [105, с.205]. Восточные элементы оперы трактуются композитором как дополнительные краски, которые иногда подчиняются методам абсолютизации мгновения и колористики. Особенно показательно Введение к опере, где экспонирование музыкальных характеристик «восточных» героев – Шемаханской царицы и Звездочёта – подчинено импрессионистской звучности.

В частности, хроматизированная музыкальная тема Шемаханской царицы (в момент проведения у деревянных духовых), «опирающаяся» на гармоническую краску разложенного уменьшённого септаккорда, приобретает таинственный, завораживающий, призрачный облик (Пример 14). Неслучайно сам Н. Римский-Корсаков называл данный эпизод «миражём» [цит. по: 105, с. 207].

Не менее показательна тема Звездочёта. Красочное сопоставление вводнотоновых мажорных трезвучий «гармонизируют» секвенционный принцип строения этой темы (у арфы с колокольчиками, деревянных духовых). Вместе с тем они вуалируют заложенную в ней звучность увеличенного трезвучия, чем образуют особый колористический эффект. Он ассоциируется с картиной ночного неба, на котором зажигаются звёзды (Пример 15). В результате, несмотря на принадлежность этих персонажей ориентальной сфере, они, благодаря импрессионистской трактовке, предстают здесь как сказочные, фантастические. Своим творчеством Н. Римский-Корсаков предвидел многие открытия XX века. А. Кандинский отмечает, что в его произведениях рубежа веков обнаруживаются предпосылки неоклассицизма, тенденции неопрIMITивизма, соприкосновение с символизмом и импрессионизмом [105, с. 35]. М. Якубов идёт ещё дальше, утверждая, что «без Римского-Корсакова не было бы французского музыкального импрессионизма» [217, с. 441]. Объяснением феномена композитора могут служить слова Ю. Холопова, о том, что «слух Римского-Корсакова постепенно продвигался куда-то вперед, в том же направлении, что и прогресс в целом <...>, он, похоже, время от времени переставлял этот барьер несколько дальше, завоёвывая себе новое поле искусства» [292, с. 55]. Об этом свидетельствуют и произведения позднего периода, в которых, несмотря на сохранение рамок мажорно-минорной системы, Ю. Холопов видит «канун Новой музыки XX века» [там же, с. 69].

Н. Римский-Корсаков, творчество которого охватывает около полувека, не оставался в рамках однажды выбранного пути, а, сохраняя глубинную связь с традициями, постоянно обогащал собственный художественный мир.

### **3.2. «Волшебное озеро» А. К. Лядова как пример импрессионистской миниатюры**

Творчество А. Лядова, ученика, соратника и друга Н. Римского-Корсакова, тесно сопряжено с традициями петербургской композиторской школы. Миниатюрист по типу дарования, он всегда был предрасположен к утончённому эстетизму и лирике. Как и его знаменитый учитель, А. Лядов во многом испытывал воздействие новых тенденций искусства и, незаметно для самого себя, воплощал их в своих произведениях. Однако при этом он всегда оставался верен чувствам вкуса и меры, умел пропускать «чужое» сквозь призму собственного стиля и подчинять красочные изыски задаче создания именно русского искусства.

Сказочная картинка «Волшебное озеро» стала самым ярким воплощением специфики русского музыкального импрессионизма<sup>1</sup>. Природоцентристское мировоззрение сказалось здесь в использовании трёх тем: природы, сказочности и мечты, реализация которых осуществлена композитором с помощью импрессионистских методов абсолютизации мгновения и колористики.

«Волшебное озеро», по свидетельству современников, лично знавших А. Лядова, создано им под впечатлением озера в Новгородской губернии в деревне Польшовка Боровичского уезда, где обычно проводил летние месяцы композитор. Со слов Б. Асафьева, сохранившего в своей памяти многие откровения автора «Волшебного озера», «очень скупого на психологические отчёты по поводу тех или иных явлений в своей творческой лаборатории» [14, с. 87], известно следующее высказывание А. Лядова: «Вот как было у меня с озером. Знал я одно такое, – ну, простое лесное русское озеро <...> и в своей незаметности и тишине особенно красивое. Надо было почувствовать, сколько жизней и сколько изменений красок, светотеней, воздуха происходило в непрестанно изменчивой тиши и в кажущейся неподвижности!» [там же, с. 88].

А. Лядов поначалу стремился найти литературную канву для своего сочинения, которая бы соответствовала замыслу и отвечала его эстетике. Она, по мнению композитора, могла помочь остановить время и сделать зримым едва уловимый миг первого впечатления, и в каждом таком миге

---

<sup>1</sup> «Волшебное озеро», появившееся в 1909 году, – не первый пример русского импрессионистского сочинения (до А. Лядова созданы такие импрессионистские опусы, как «Сад смерти» С. Василенко, «Фантастическое скерцо» и «Фейерверк» И. Стравинского).



увидеть целую жизнь: «Начал я искать описания вот такого подходящего мне озера в русских народных сказках. Искал, искал, чтобы опереться. Но не любят русские сказки останавливать действие и ход сказа на описаниях явлений природы вот так, как нужно было мне для музыки: движения будто нет, а мысль – всё время, и порой будто совсем уходит. Всё останавливается, всякое шуршание. Нет, оказывается, что-то где-то копошится. Вдруг скользнул ветер...» [14, с. 88].

Не найдя подходящего описания в литературе, А. Лядов осмысливает собственные впечатления, своё состояние от увиденного: «Они волшебные, – такие озёра, – не потому, что в них есть что-либо необъяснимо таинственное, а потому, что всё безусловно реальное, вдруг поражающее воображение и выделяющееся как предмет созерцания, становится тем самым волшебным <...>» [там же, с. 87]. Именно такие состояния привлекали и художников-импрессионистов. На своих живописных полотнах, небрежных при близком рассмотрении, они фиксировали случайно увиденный момент, стремясь сохранить в нём всю прелесть и непредвзятость своих первых ощущений.

Кроме того, известен «автокомментарий» А. Лядова к уже созданному «Волшебному озеру»: «Как оно картинно, чисто, со звёздами и таинственностью в глубине! А главное – без людей, без их просьб и жалоб – одна мёртвая природа – холодная, злая, но фантастичная, как в сказке» [6, с. 147]. В этих словах зафиксировано стремление композитора почувствовать внутреннюю жизнь самой природы, «раствориться» в мире, стать его неотъемлемой частью.

Желание автора передать слушателю вдохновенное созерцание статичности пейзажа, его малейших изменений, соответствует картинно-описательному типу программности. При этом внутренняя динамика преобразования природы, показанная в пьесе с высокой степенью ассоциативности, позволяет и исследователям, и слушателям погружаться в мир сказочных образов, оживающих в сознании композитора. Неслучайно о «Волшебном озере» Б. Асафьев писал: «<...> мы видим звуковое воплощение той мечты, что создало личное воображение композитора или его настроение при том условии, что природа дала ему материал или послужила импульсом (ведь нет же на самом деле такого озера, как лядовское, и надо обладать даром творчества, чтобы создать из элементов вещественных, представляющихся взору, нечто неосознательное)» [15, с. 618]. Более того, мечтательность композитора видится Б. Асафьеву характерной чертой самой его натуры: «<...> Лядов уходил от жизни, от быта в мир мечты, и притом заметим, что даже материал для творчества он черпал не из действительности житейской, а из природы, из сферы народной поэзии, наконец, из своих личных переживаний» [там же, с. 619].

Образное содержание миниатюры отчасти подсказано самим автором. В период создания «Волшебного озера» А. Лядов находился под впечатлением пьесы В. Даля «Ночь на распутии, или Утро вечера мудренее»<sup>1</sup>. Данный сюжет он мыслил в качестве основы для задуманной им оперы «Зорюшка». М. Михайлов считает, что в этом сюжете композитора пленили, в первую очередь, «фантастические образы Домового, Лешего, Водяного, Оборотня, сцены русалок с их песнями, хороводами и играми, картины природы (лес, озеро, рассвет) и народного быта» [170, с.162]<sup>2</sup>. Именно поэтому созданные им эскизы к опере включают музыкальные характеристики для сказочных образов («Русалки», «На ветках», «Для русалок») и пейзажа («В лесу»). Не секрет, что они имеют непосредственную интонационную связь с фантастическими эпизодами сказочной картинки, а музыкальные темы «На ветках» и «В лесу» полностью воспроизведены в партитуре «Волшебного озера».

Ассоциативность пьесы нередко направляет исследователей к выявлению прообразов, которые могли послужить композитору основой для создания в «Волшебном озере» того или иного музыкального мотива [77, с. 137–148; 95, с. 329–331; 170, с. 132–138]. Например, у М. Михайлова можно встретить эпитет «“лесные” звучания валторн» [170, с. 136], у А. Соколовой указание на мотив «зова» [95, с. 330]. Такая ассоциативность миниатюры, подтверждаемая сохранившимися высказываниями А. Лядова об истории замысла и воплощении «Волшебного озера», свидетельствует о том, что композитор стремился не только изобразить пейзаж, но и передать впечатления от него. Впечатления, которые могли быть рождены его наблюдательностью, собственной фантазией, мечтой, детскостью восприятия Мира, желанием бесконечно открывать этот Мир и ему удивляться. Видимо, поэтому авторское определение жанра – не просто музыкальная картина, а «сказочная картинка»; в названии миниатюры – не просто Озеро, а «Волшебное озеро».

Однако при этом А. Лядова привлекает не столько сказочный сюжет, сколько сказочная атмосфера, её дух. Создаётся ощущение, что это эскиз к театральной декорации: «пойманная» и перенесённая на музыкальный «холст» красота пейзажа затерянного в лесной глуши таинственного озера, на фоне которого вот-вот «развернётся» фантастическое действие. Неслучайно Н. Запорожец в монографии о композиторе пишет, что

---

<sup>1</sup> Имеется также свидетельство о влиянии на создание «Волшебного озера» читаемого в то время А. Лядовым карело-финского эпоса «Калевала» [12, с. 175; 188, с. 120–135].

<sup>2</sup> Известно, что многие мотивы у В. Даля перекликаются с «Русланом и Людмилой» А. Пушкина: «<...> похищение Зорюшки враждебными волшебными силами и её благополучное возвращение в отцовский дом благодаря покровительству добрых сил; среди нескольких претендентов на её руку – представитель Востока, армянский царевич Хочатур <...>» [170, с. 162].

«Волшебное озеро» А. Лядова – это «не сама сказка <...>, – это состояние сказочности, в котором может зародиться сказка» [77, с. 138].

Вместе с тем, создавая произведение, композитор, словно сказочник, предваряет его подробным рассказом о месте действия, о красоте природы, о таинственных, сказочных существах, населяющих озеро. И в этом сказ А. Лядова уподобляется миниатюрному эпическому повествованию. Перед слушателями разворачивается многосоставная картинка, выстроенная по кадровому, монтажному принципу. Абсолютизируя мгновения поздневечернего, ночного и предрассветного пейзажей, он фиксирует каждый ракурс с разных сторон и в разных освещениях. Концентрическая форма миниатюры (её можно трактовать также как трёхчастную), выстроенная подобно киноленте или словно из карточек фотоальбома, при этом является сквозной. В результате слушатель не замечает, в какой именно момент появляется первый луч солнца, а блеск звёзд начинает угасать, «растворяясь» в отражениях зыбкой водной глади озера.

В миниатюре отсутствует цельная, структурно-оформленная, «концентрированная тема» (В. Валькова)<sup>1</sup>. Музыкальный пейзаж волшебного озера воплощается посредством «рассредоточенного тематизма» (А. Юсфин), расплывлённого, словно мазками, по всему произведению<sup>2</sup>. При этом не возникает сомнения, что это именно русский тематизм, обладающий глубокими связями с фольклором<sup>3</sup>. Композитор избегает прямого цитирования. Однако попевочный принцип формирования тематических элементов миниатюры имеет связи с народно-песенными интонациями. Так, показательны трихордовые попевки в квинтовом диапазоне темы «песен русалок» (Пример 16). Подобные «кирпичики» в общем импрессионистском контексте музыкального языка оказываются особыми красочными средствами, подчиняющимися методу колористики. Видимо, о таком контексте использования фольклора говорил А. Лядов: «Русское в русской музыке – то, что для слуха делает её русской, – словами не уловить: такое свойство передаётся только средствами самой музыки, составляя её душу» [цит. по: 77,

---

<sup>1</sup> Как отмечает В. Валькова, концентрированный тип темы предполагает, что «тематическое построение приобретает детерминирующую роль по отношению к целому» [33, с. 80].

<sup>2</sup> Считается, что главной причиной появления рассредоточенного тематизма является окончательное крушение рационалистической картины мира, которая в XIX веке продолжала играть значительную роль [33, с. 80].

<sup>3</sup> Здесь и далее в музыкальном анализе произведений под «темой» подразумевается «музыкальная тема» – «музыкальная мысль (излагаемая в каком-либо построении), имеющая основное значение для произведения или его части, обычно подвергаемая развитию в дальнейшем его течении и отличающаяся достаточной оформленностью и индивидуализированностью» (Л. Мазель) [154, с. 493]; или точнее – это материал, который сочетает в себе такие функции, как репрезентация и развитие (Е. Ручьевская) [228, с. 78].

с. 148]. Ассоциативность же тематических элементов, во многом подсказанная самим композитором, позволяет представить причудливую картину преобразования природы.

Все музыкально-тематические элементы «Волшебного озера» (Таблица тематических образований и способов их развития приводится в завершении параграфа) обладают родственной связью, произрастая из вибрирующего фона. Важнейшими интонационными зёрнами становятся квинта, терция и секунда, заявленные уже во вступлении. Из них вырастают микромотивы (назовём их микромотивами «природы», «звёзд», «бликов» и «всплесков воды») и мотивы (например, «мёртвой природы», «рассвета», «волны»)<sup>1</sup>. Их вариантные изменения и соединения (чаще всего посредством секвенционного развития) формируют подобие развёрнутого рельефа (в частности, тем «леса», «на ветках»), постоянно исчезающего в фоновой звучности. Интонационное единство миниатюры и при этом постоянное видоизменение тематических элементов способствуют созданию в пьесе картины статического пейзажа, который непрерывно преобразается.

Основная тема миниатюры, назовём её темой «подводного мира», формируется из секундовых «вздохов», присутствовавших в микромотиве «всплесков воды» и мотиве «мёртвой природы». Своё значение темы она получает только в результате секвенционного развития основного звена, «раскрашенного» красками звучности мажорного квартсекстаккорда тоники (C-dur) и минорного трезвучия VII<sup>b</sup> ступени (b-moll). Мажоро-минорная «игра», создаваемая в результате их секвенционных повторений и нисходящее скольжение вуалируемых в фигурациях опорных тонов по большим секундам (c-b – b-as – as-ges) оставляют впечатление мерцающего, завораживающего своей красотой подводного мира сказочного озера (Пример 17).

По аналогичному принципу возникает одна из тем центрального раздела – тема «леса». Её основу составляют нисходящие хроматизмы в терцию (у кларнетов и тремолирующих скрипок), которые произрастают из мотива «пробуждения». Целостность темы формируется благодаря секвенционному развитию начального сегмента на разной высоте. Шагом

---

<sup>1</sup> Категория «микромотива» близка субмотиву (часть мотива, не обладающего индивидуализированностью (В. Холопова) [296, с. 311]), но, в отличие от него обладает тематической функцией (Е. Ручьевская) [228, с. 83]. Иными словами, микромотив – это «субмотив, “нагруженный” индивидуализирующими его элементами фактуры, гармонии, тембра и пр.» (Е. Ручьевская) [там же, с. 84]. Под «мотивом» понимается тематическая единица, способная репрезентировать текст произведения вне зависимости от того, является она частью темы или обладает самостоятельностью (Е. Ручьевская) [там же, с. 81] и чаще всего содержит только одну сильную долю (В. Холопова) [296, с. 311].

секвенционных звеньев становится малая терция, которая позволяет выдержать в этой теме непрерывную нисходящую линию хроматической звучности (Пример 18).

Возникающие в противоположном движении теме «леса» хроматизмы у альтов создают ощущение ветра, благодаря которому «вырисовываются» образы трепещущих деревьев (тремоло скрипок в теме «леса»), всплесков водной глади (микромотив «всплесков воды» у арфы), то появляющихся, то исчезающих на небе звёзд (микромотив «звёзд» у челесты и флейты) и т.д. В результате секвенционного развития и звукоизобразительной динамики в каждом звене (от *pp crescendo* к *sf* и *diminuendo* к *pp*) это противодвижение в фоне обретает функцию рельефа, образуя самостоятельную тему «ветра» (Пример 18).

Оборот, который завершает цифру 6 партитуры, напоминает каденционный, что подчёркнуто характерной гармонией (квартсекстаккорд *c-moll* –  $D_2$  к *Des* –  $D_9$  к *B*), замедлением темпа (*ritenuto*) и крещендирующей динамикой (к  $D_9$ ). Возникающий в этот момент октавный унисон флейт и кларнетов, опевающих сначала звук *c* (на фоне гармонии квартсекстаккорда *c-moll*), затем *es* (на фоне звучности  $D_2$  к *Des*) и достигающих *g* (на фоне  $D_9$  к *B*) воспринимаются самостоятельной темой, которую можно назвать темой «неба». Высокий регистр темы и римическое расширение на увеличивающейся громкости, а также ощущение каданса ассоциируются с преобразованием природы: появлением нового освещения, например, лунного света (Пример 19).

Следующая за этим своеобразным каденционным оборотом нисходящая секвенция из тремолирующих аккордов у скрипок (при их ленточном голосоведении) воспринимается «продлением» кадансирования. В основе секвенционного звена (её шагом является интервал большой терции) гармония доминантового нонаккорда (в первом звене  $D_9$  к *B-dur*, во втором – к *Ges-dur*, в третьем – к *D-dur*), перемежаемая трезвучием III ступени (соответственно, сначала *d-moll*, затем *b-moll* и позже *fis-moll*). Образованная мажоро-минорная красочность «рассеивает» ощущение каданса и продляет состояние, сравнимое с зачарованностью и удивлением. Более того, эта секвенция воспринимается не фоном, а рельефом, и может быть названа темой «таинственных шагов».словно свет луны, появившийся на ночном небе, постепенно «спускается» к озеру, подобно живому существу, и «отбрасывает» на гладь свои волшебные блики (Пример 19).

Трансформации подвержено репризное проведение темы «подводного мира». Она лишается секвенционного развития, несколько раз повторяя только свой основной сегмент и при этом постепенно вычлняя из него интонацию большой секунды, которая затем излагается в увеличении. Тема меняется и тембрально, становясь более насыщенной:

если её первое проведение поручалось гобоям с сурдиной, а подголоском им (мотив «волны») вторили виолончели пиццикато, то теперь гобои звучат без сурдин в октавный унисон с флейтами, а вторит им мягкая звучность фаготов с «певучими» скрипками и виолончелями. Кроме того, едва заметная вибрация струнных при первом проведении темы в репризе наполняется многочисленными дополнительными тематическими элементами: микромотивами «звёзд», «всплесков воды», расцвеченных красочными тембрами арфы, челесты и флейты. Всё это ассоциируется с картиной преобразованного под воздействием лунного света пейзажа: будто ставшие ярче отражения и блики в воде пробудили таинственных обитателей подводного мира (Пример 20).

Постепенное истаивание основной темы произведения подготавливает появление новых образов – русалок. Кадровое совмещение хроматизированной темы «леса» и диатонической темы «песен русалок» в Des-dur (Пример 16), в которой используются изящные восходящие вводнотоновые звуки, органично дополняют друг друга и подготавливают тему «на ветках» (Пример 23). Создаётся ощущение, что русалки, напевая, показались над поверхностью воды, а затем, каким-то волшебным образом, очутились на ветках деревьев.

Завершает миниатюру проведение темы «преображающейся природы» (Пример 21). Данная тема рождается из соединения мотива «мёртвой природы» с начальным сегментом темы «неба». Благодаря такому совмещению сам процесс преобразования природы обретает осязаемость. Создаётся впечатление, что пейзаж начинает меняться в своём освещении: истаивает лунный свет и появляется какой-то другой.

В кодовом разделе, где затихают отблески микромотивов «звёзд», «всплесков» и «бликов воды» на фоне возвратившихся фигураций вступления, которые также постепенно замирают, «высвечивается» на *mf* мотив «рассвета» (у валторн), эхом повторяемый где-то вдалеке. В результате подготавливаемое в теме «мёртвой природы» новое освещение, в коде обретает свою зримую суть в первых лучах восходящего солнца (Пример 22).

Анализ «Волшебного озера» показывает, что все тематические элементы, произрастая из единого «источника», имеют собственную краску. Однако порой, в соответствии с творческим замыслом композитора, они приобретают различные оттенки, благодаря вариантному изменению, совмещению или тембровому преобразованию (например, за счёт «включения» других инструментов или их передаче относительно близким тембрам). Так, например, микромотив «звёзд» проходит у челесты и флейты (Пример 18), затем у челесты и арфы (Пример 19); тема «на ветках» – звучит у гобоя, а в дальнейшем передаётся флейте (Пример 23).

Динамика «Волшебного озера» выдержана в рамках *pp*. Нарастания и спады её минимальны, но, несмотря на это, функциональны: они усиливают изобразительные моменты. Кроме того, динамикой подчёркиваются и тембральные оттенки тематизма: на общем фигурационном фоне, педали тихого звучания динамически выделяется какой-либо тембр. Так, на общей звучности *mf* выделяется микромотив «природы» на *f* (Пример 24), или на общем тихом звучании *pp* выделяется мотив «рассвета» на *mf* (Пример 22). Мотив «волны» вырисовывается на *mf*, тогда как все остальные тематические элементы и педаль звучат на *pp* (Пример 16). Это образует своеобразный динамический рельеф и также способствует созданию красочности, импрессионистичности.

Примечательно, что в составе оркестра «Волшебного озера» почти нет медных инструментов, исключение составляют только валторны. А. Лядовым широко применяются засурдиненные струнные инструменты, валторны и даже гобои и фаготы. Всё это делает партитуру облегчённой. Струнные инструменты «Волшебного озера» имеют многочисленные *divisi*. Вместе с группой деревянных духовых они становятся не просто общим фигурационным фоном, а способствуют созданию в рамках миниатюры различных красочных картин: преображения волшебного озера, его таинственной жизни. Звучность челесты и арфы способствует созданию сказочной образности. Немаловажное значение композитор уделяет и педали, которая поручается в основном виолончелям, контрабасам, валторнам и тремолирующим литаврам (иногда подчёркиваемым большим барабаном). Она придаёт «пейзажу» особенную глубину (Примеры 16, 18, 19, 20 и др.).

В результате А. Лядовым создаётся сказочная пейзажная картинка. Образ природы «Волшебного озера» проходит три этапа своего преображения: от позднего вечера, до ночного и предрассветного состояний.

Аналогия, которая здесь напрашивается – «Море» К. Дебюсси, где также показан морской пейзаж в разном состоянии<sup>1</sup>. Однако в этом пейзаже французский композитор воплощает впечатления человека, наблюдающего природу со стороны, которая, в свою очередь, пробуждает в его душе близкие этому пейзажу настроения. Здесь образуется единство только между Человеком и его видением Мира<sup>2</sup>. Природа же «Волшебно-

---

<sup>1</sup> Напомним, что «Море» К. Дебюсси, обозначенное как «три симфонических эскиза», состоит из трёх частей: «От зари до полудня на море», «Игры волн» и «Разговор ветра с морем».

<sup>2</sup> Показательно признание К. Дебюсси о том, что создавая сюиту «Весна», он «задался целью написать произведение особого характера, которое доставляло бы как можно больше впечатлений», но здесь же подчёркивал, что «это не весна в описательном смысле, а весна с точки зрения человеческой» [цит. по: 315, с. 38]. Аналогичное «человеческое» видится и в его «Послеполуденном отдыхе Фавна», и в «Море».

го озера» воспринимается как живой организм, обладающий собственной душой, которую А. Лядов стремится приоткрыть для слушателей путём «растворения» Человека (и самого себя, и каждого слушателя) в Мире. И в этом коренится важное отличие природоцентристского мировоззрения от человекоцентристского.

Гораздо ближе природоцентристскому мировоззрению кажутся «Фонтаны Рима» О. Респи́ги<sup>1</sup>. Композитор словно одушевляет героев скульптурных композиций, наделяя их игрой красок окружающего мира, в которых фонтаны предстают в свете зари, утра, полдня или вечера. О. Респи́ги не отстраняет своё видение Мира от самого Мира и стремится «раствориться» в нём. Возможно, поэтому, помимо оживающих скульптурных композиций, циркуляции воды, её шума и брызг в различном солнечном свете, возникает погружение в окружающие звуки: городской тишины, наблюдающей толпы или вечерних колоколов, доносящихся ветром издалека.

Абсолютизируя мгновения всех преобразований, А. Лядов поэтически воплощает импрессионистскую тему природы, повествуя о тайнах её жизни. Каждая следующая её краска появляется как бы под воздействием нового впечатления, наблюдаемого композитором. В то же время, словно силой своего воображения, он доносит до слушателя эскиз собственных фантазий, заставляя фантазировать и слушателя, чем реализует тему мечты. Композитор увлекает за собой зрителя в бесконечную вереницу преобразований и колористических трансформаций, актуализируя тему сказочности. Одновременно с этим А. Лядов по-детски удивляется этому Миру, не устаёт радоваться ему и им восхищаться. Кажется, что композитор уподобляется кинооператору, стремясь зафиксировать каждый кадр преобразования пейзажа, или волшебнику, желая вдохнуть в этот пейзаж жизнь и «раствориться» в нём. И Человек (композитор, слушатель) уже перестаёт ощущать границу между собственным внутренним миром и миром природы – его дыханием и сказочной жизнью.

---

<sup>1</sup> Симфоническая поэма «Фонтаны Рима» О. Респи́ги включает четыре части: «Фонтан Валле Джулия на заре», «Фонтан Тритон утром», «Фонтан Треви в полдень», «Фонтан виллы Медичи при заходе солнца».



## Таблицы тематических образований

Таблица 1. Темы

№№ п/п	ТЕМЫ	ПРЕОБРАЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
1.	Тема Водной ряби <sup>1</sup>	основной вид	ц.3, т.2 – ц.5, т.1	V-c <sub>1</sub>
2.	Тема Подводного мира <sup>2*3</sup>	основной вид	ц.5 ц.9, т.1-5	Ob. ----- II, III Fl.+Ob
3.	Тема Леса <sup>4</sup>	основной вид	ц.6, т.1-6 ц.9, т.5 – ц.10, т.4	II, III Cl.+I, II V-ni ----- I Fag.+II Cor.+V-le
4.	Тема Ветра*	основной вид	ц.6, т.1-6	V-le
5.	Тема Неба*	основной вид	ц.6, т.5-6 ц.6, т.7 – ц.7, т.3	V-c+C-b I Fl.+I Cl.
6.	Тема Таинствен- ных шагов*	основной вид	ц.7, т.3-8	I, II V-ni (в заверше- нии: I V-ni+V-le)
7.	Тема Сказочного озера*	основной вид	ц.8, т.3-4 ц.8, т.5-6	I Cl. ----- III Fl.+I Cl.+I, II V-ni
8.	Тема Песен русалок <sup>5*</sup>	основной вид	ц.9, т.5 – ц.10, т.4	V-ni+II Fag+I Cor.+ V-c <sub>1</sub> +I Fl.+ I Ob.+I Cl.

<sup>1</sup> Обозначение этой темы аналогично сравнению Н. Запорожец с «рябью»: «<...> как будто лёгкий ветерок всколыхнул заснувшее озеро и заиграла рябью его ровная, зеркальная гладь» [77, с. 140]. У М. Михайлова под «рябью», по-видимому, понимается не рельеф, а фон (фигурации, пронизывающие миниатюру) [170, с. 132]. Непосредственно эту тему М. Михайлов обозначает, как «колышущийся “баркарольный” ритм» [там же]; А.Соколова – называет её «мотивом “зова”» [95, с. 330].

<sup>2</sup> М. Михайлов предполагает, что данный музыкальный материал был связан у А. Лядова с иллюстрацией образа русалок, поскольку очевидно некоторое его родство с темами эскизов к опере «Зорюшка», связанных именно с этим образом [170, с. 133].

<sup>3</sup> Здесь и далее названия тематических образований, отмеченные звёздочкой (\*) принадлежат автору данной работы.

<sup>4</sup> Тема «леса» идентична теме эскиза «В лесу», созданного А. Лядовым к опере «Зорюшка».

<sup>5</sup> Данная тема близка теме арии Марфы из «Царской невесты» Н. Римского-Корсакова (на это также обращают внимание Н. Запорожец [77, с. 141–142], А. Соколова [95, с. 331]). На присутствие же в «Волшебном озере» образа русалок указывают как сохранившиеся эскизы к опере «Зорюшка», так и высказывание А. Лядова, в котором он, в ответ на уговоры друзей написать музыкальную картину «Русалки», говорил: «Но ведь я уже написал “Волшебное озеро”, а в каждом озере водятся русалки. Ну и будет с вас» [цит. по: 77, с. 144].

## Окончание табл. 1

№№ п/п	ТЕМЫ	ПРЕОБРАЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
9.	Тема На ветках <sup>1</sup>	основной вид	ц.10, т.5-6 ц.10, т.7-8	I Ob. I Fl.
10.	Тема Преображающей природы*	основной вид в обращении	ц.11, т.1-2; ц.11, т.3-4	II Ob.+V-c <sub>1</sub> I Fag.+V-le <sub>2</sub>

Таблица 2. Мотивы

№№ п/п	МОТИВЫ	ПРЕОБРА- ЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
1.	Мотив Мёртвой природы <sup>2</sup>	основной вид	ц.1, т.3 – ц.2, т.1; ц.2, т.3 – ц.3, т.1	V-c <sub>1</sub>
		основной вид в обращении	ц.9, т.1-3	I, II Cor. Cl.+I Fag.
		основной вид в обращении	ц.11, т.1-5 ц.12, т.3-5	I Ob.+I Cl.+I, II Cor. I Cl.
2.	Мотив Пробужде- ния*	основной вид	ц.3, т.1-2; ц.4, т.1-2 ц.3, т.3-4; ц.4, т.3-4	II Fag. I Fag.+V-le <sub>2</sub>
		основной вид в обращении	ц.5, т.6 – ц.6, т.1 ц.6, т.1-2, 3-4	II Fag. I Cl. V-c+C-b.
3.	Мотив Отра- жений звёзд в воде* <sup>3</sup>	основной вид	ц.3, т.4 – ц.4, т.1; ц.4, т.4 – ц.5, т.1; ц.8, т.4, 6	I, II Fl.
4.	Мотив Волны <sup>4</sup>	основной вид	ц.1, т.4; ц.2, т.4; ц.3, т.4; ц.4, т.4; ц.7, т.1-3; ц.8, т.3, 5	Arpa
		вариант	ц.5, т.1-6 ц.9, т.1-2	V-c <sub>1</sub> II Fag.+V-c <sub>1</sub>

<sup>1</sup> «На ветках» – название одного из эскизов композитора к опере «Зорюшка», который полностью воспроизведён в миниатюре.

<sup>2</sup> Название мотива «мёртвой природы» заимствовано из автокомментария А. Лядова (цитата приводится на с. 76 данной книги). М. Михайлов называет его «“вдыхающий” секундовый оборот» [170, с. 132], А. Соколова – «интонацией вздоха» [95, с. 330].

<sup>3</sup> Н. Запорожец характеризует данный мотив, как «блики внезапно засверкавшие на воде», отображаемые флейтовым мотивом в «быстрых терциях, перебрасываемых из одной октавы в другую» [77, с. 140].

<sup>4</sup> На «лёгкие всплески волн, возникающих от малейшего дуновения ветерка» в музыке этой миниатюры обратила внимание А. Соколова [95, с. 331].

№№ п/п	МОТИВЫ	ПРЕОБРАЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
		вариант	ц.5, т.1-6 ц.9, т.1-2 ц.9, т.1-3 ц.9, т.3-5; ц.12, т.5-6 ц.9, т.4-5 ц.12, т.6-7	V-c <sub>1</sub> II Fag.+V-c <sub>1</sub> I, II V-ni V-c <sub>1</sub> II V-ni V-le
5.	Мотив Рассвета <sup>1</sup>	основной вид	ц.11, т.5 – ц.12, т.1	I Cor.

Таблица 3. Микромотивы

№№ п/п	МИКРО- МОТИВЫ	ПРЕОБРА- ЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
1.	Микромотив Всплесков во- ды*	основной вид	ц.1, т.1-2, 2-3; ц.2, т.1-2, 2-3; ц.3, т.1; ц.6, т.2, 4; ц.8, т.4, 6; ц.9, т.1-5; ц.11, т.1; ц.11, т.6 – ц.12, т.1	Arpa
2.	Микромотив Бликов воды*	основной вид	ц.1, т.1-2, 2-3; ц.2, т.1-2, 2-3 ц.1, т.4 – ц.2, т.1; ц.2, т.4 – ц.3, т.1 ц.3, т.3-4; ц.4, т.3-4 ц.6, т.2-3, 4-5 ц.10, т.5-8 ц.10, т.7-8 ц.11, т.6-7, т.8 – ц.12, т.1	II V-ni I V-ni <sub>2</sub> +II V-ni <sub>2</sub> + II V-le I V-ni <sub>1</sub> III Fl.+I Cl. II, III Cl.+I Fag.+ ar- pa II Fl.+II, III Cl.+ arpa II V-ni
3.	Микромотив Звёзд <sup>2</sup>	основной вид	ц.3, т.4 – ц.4, т.1; ц.4, т.4 – ц.5, т.1 ц.6, т.2, 4	Cel.+I V-ni <sub>2</sub> I, II Fl.+Cel.

<sup>1</sup> Данное обозначение связано с параллелями, возникающими с пьесой В. Даля, сюжет которой привлёк внимание А. Лядова при создании оперы «Зорюшка»: это картины природы – лес, озеро и рассвет.

<sup>2</sup> На присутствие в «Волшебном озере» изображения звёзд обратил внимание сам А. Лядов (цитата приводится на с. 76 данной работы). Композитор использует для этого средства, ставшие к моменту создания миниатюры традицией (примером может служить творчество Н. Римского-Корсакова). Видимо, поэтому исследователи сходятся во мнениях, отмечая появление «мерцания звёзд» у тембров флейты, челесты и арфы [170, с. 133; 95, с. 331].

№№ п/п	МИКРО- МОТИВЫ	ПРЕОБРА- ЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
			ц.7, т.3-4, 5-6, 7-8; ц.7, т.8 – ц.8, т.1; ц.12, т.3-5	Cel.+Arpa
			ц.8, т.4, 6	Cel.
			ц.9, т.1-5	I Fl.+Cel.
			ц.11, т.6, 8	I, II Fl.+Cel.
4.	Микромотив Природы <sup>1</sup>	процесс становления основного вида	т.1-4	Arpa, I, II V-ni, V- le
		основной вид	ц.1, т.1-2, 2-3; ц.2, т.1-2, 2-3	V-c <sub>2</sub>
		в обращении		C-b
		основной вид	ц.6, т.2-3, 4-5	I, II, III Cor.
		основной вид	ц.7, т.7, 8; ц.8, т.2-3	I Cor

### 3.3. Импрессионизм в «русских» произведениях Н. Н. Черепнина (эскиз для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство»)

Н. Черепнин, сегодня редко исполняемый композитор, между тем принадлежал к числу самых авторитетных деятелей начала XX века<sup>2</sup>. Прогрессивность его взглядов вызывала восхищение современников, его любили и уважали. С. Прокофьев, чьё композиторское дарование было сразу признано Н. Черепниным, писал о своём педагоге: «<...> он говорил о новаторстве так, что я чувствовал себя почти отсталым музыкантом...» [цит. по: 96, с. 235]. Достойный ученик Н. Римского-Корсакова, продолжатель традиций Новой русской музыкальной школы, Н. Черепнин был открыт передовым устремлениям времени. В его опусах можно увидеть соединение самых разных тенденций (романтизма, символизма, экспрессионизма), которые он умел органично преломить в авторском стиле<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Название микротемы «природы» заимствовано у М. Михайлова, который называет начальную квинту миниатюры «интонация природы» [170, с. 135]. Иногда исследователь сравнивает её с ««лесными» звучаниями» [там же, с. 136].

<sup>2</sup> Как известно, Н. Черепнин был не только талантливым композитором, но и дирижёром, пианистом и педагогом. На протяжении нескольких лет (с 1909 по 1914 гг.) он успешно выступал с антрепризой С. Дягилева, где его талант был оценён Э. Ансерме, С. Кусевицким и другими дирижёрами. Как преподаватель Петербургской консерватории Н. Черепнин возглавлял первые в России дирижёрский и оркестровый классы, которые прошли многие известные впоследствии композиторы (С. Прокофьев, Ю. Шапорин и др.) и дирижёры (А. Гаук, В. Дранишников, Н. Малько и др.). Будучи хорошим пианистом-ансамблистом, он неоднократно выступал и в этом качестве (например, со скрипачом В. Вальтером).

<sup>3</sup> Особенности авторского стиля композитора посвящена монография В. Логиновой «Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль», а также одна из глав её диссертации [150, 152].

Ведущим направлением творчества Н. Черепнина русского периода стал импрессионизм, который проявился в целом ряде произведений, созданных в это время: «14 эскизов к русской “Азбуке в картинках” Александра Бенуа (1910), балет «Нарцисс и Эхо» (1911), вокальный цикл «Фейные сказки» (1907–1912), шесть музыкальных иллюстраций для фортепиано к сказке «О рыбаке и рыбке» А. Пушкина (1912; редакция для оркестра 1917), а также некоторые романсы и песни. Наиболее ярко импрессионизм прослеживается в эскизе для оркестра к сказке о Жар-птице «Зачарованное царство» (1910). История создания этого сочинения связана с идеей С. Дягилева поставить балет на русский сказочный сюжет – «Жар-птица». Согласно воспоминаниям А. Бенуа, первым претендентом на роль композитора был Н. Черепнин [26, с. 508]. Однако официальный заказ антрепренёр отправил другим авторам<sup>1</sup>. Сюжет же этой сказки у Н. Черепнина нашёл воплощение в одночастном симфоническом произведении.

Программой основой «Зачарованного царства» стало стихотворение старшего современника Н. Черепнина – композитора Н. Соколова<sup>2</sup>. Прекрасно зная фольклор, он сочетал отдельные мотивы из разных вариантов сказки о Жар-птице в соответствии с композиторским замыслом. В результате в программе нашла отражение не столько стилизация народного повествования, сколько передача впечатлений статического, едва изменяемого пейзажа<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Заказ балета «Жар-птица» от С. Дягилева получил сначала А. Лядов, а затем И. Стравинский, который его и воплотил. А. Бенуа объясняет несостоявшийся замысел балета Н. Черепнина тем, что композитор в этот период переживал «необъяснимое охлаждение к балету вообще» [26, с. 508]. Современные исследователи подвергают сомнению данный довод. В частности, Н. Дунаева считает, что «Зачарованное царство» являлось фрагментом заказанного балета «Жар-птица», и не исключает, что эта «музыка, не отвечая запросам Дягилева, была им отклонена» [188, с. 139].

<sup>2</sup> По воспоминаниям Н. Черепнина, «Николай Александрович [Соколов] прекрасно владел стихом, и многие руководящие программы к симфоническим произведениям Глазунова и других композиторов того времени, <...> созданы его талантливым, дружеским пером» [301, с. 67–68]. Скорее всего, программа к «Зачарованному царству» была им написана после создания музыки. Известно, что композитор называл программу Н. Соколова не иначе, как «объяснительные стихи к моему “Зачарованному царству”» [там же, с. 68]. Это обстоятельство позволяет использовать их в музыкальном анализе.

<sup>3</sup> Приводим текст стихотворения Н. Соколова:

«Кашеева царства покой зачарованный...  
Покой, охраняемый звонами тихими,  
Неслышно скользящими зоркими ветрами.  
Развеять дрему, разогнать чары сонные  
Не могут ни жалобы струн заколдованных,  
Ни чудные сказки-загадки волшебные,  
Напевы Жар-птицы томительно-сладкие,  
Спускается тьма. Чёрный всадник – ночь чёрная

«Зачарованное царство» имеет много общего с «Волшебным озером» А. Лядова. Н. Черепнин обращается к темам природы, сказочности и мечты. Воплощение пейзажа сонного царства Кашея, которое ничто не может пробудить («ни жалобы струн заколдованных», ни «сказки-загадки волшебные», ни «напевы Жар-птицы», ни «чёрный всадник – ночь чёрная»), осуществлено с помощью импрессионистских методов абсолютизации мгновения и колористики. Останавливая мгновения вечернего и ночного пейзажей, композитор старается рассмотреть каждую их деталь, «раствориться» во всех слышимых звуках (звонах, ветрах, загадках). Подобно А. Лядову, он стремится с детской непосредственностью и любопытством изобразить сказочную атмосферу такой, какой она видится его воображению.

Авторское определение жанра «Зачарованного царства» – «эскиз к сказке». Возникает ощущение, что стремясь к передаче собственных впечатлений от чтения «Жар-птицы», композитор создаёт музыкальное оформление-декорацию к театральной постановке<sup>1</sup>. Неслучайно исследователь творчества Н. Черепнина В. Логинова видит в его мастерстве способности «звукписца, музыкального иллюстратора» [152, с. 48]. При этом возникновение каждой новой краски, нового освещения или появление нового образа незаметно. Неторопливое «повествование» композитора, подобное эпическому сказу, постепенно направляет воображение слушателя, «погружая» его в преобразующийся фантастический мир. Возможно, поэтому концентрическая форма миниатюры (АВСВ<sub>1</sub>А<sub>1</sub>) воспринимается сквозной, подобной киноленте, в которой кадры сменяются иногда последовательно, а иногда наплывая друг на друга.

В разделах А и А<sub>1</sub> воплощается пейзаж сонного царства, причём раздел А<sub>1</sub> зеркально повторяет А, словно композитор постепенно возвращает всё развитие к исходному началу-состоянию. Три центральных раздела (ВСВ<sub>1</sub>) предстают своеобразными попытками пробудить сонное царство.

Подобно «Волшебному озеру» А. Лядова, «Зачарованное царство» включает множество тематических элементов. И здесь обращает на себя внимание процесс рождения тематизма – из единого интонационного «зерна». Все темы миниатюры – а здесь наравне присутствуют и «концентрированная» и «рассредоточенная» – «выращиваются» из вступительной

---

Въезжает в заснувшее царство Кашеево.

В тиши зачарованной царства безмолвного

Чуть слышно звенят колокольчики тихие,

Скользят – стерегут ветры чуткие, зоркие» [цит. по: 152, с 48].

<sup>1</sup> Если принять версию, что «Зачарованное царство» было фрагментом балета, то можно предположить, что именно выбранный Н. Черепниным жанр эскиза послужил главной причиной отказа С. Дягилева в этом заказе. Ведь известно, что для последнего было важным увидеть в музыке не статичный фон (декорацию) к спектаклю, а действующих лиц (в частности, «пылающую» всеми красками Жар-птицу).

темы «покоя» (Таблица тематических образований и способов их развития приводится в завершении параграфа). Она представляет собой нисходящий ход по малым секундам, который завершается движением по терциям. Её тембровое решение осуществляется с помощью кларнета и низких струнных (альтов, виолончелей и контрабасов) в октавный унисон (Пример 25).

«Произрастание» основных тематических элементов из темы «покоя» способствует цельности произведения. Секундовая интонация темы становится основой микромотива «вздоха», а также мотивов «Кашея», «сна», «скользящего ветра», некоторых вариантных преобразований мотива «звонov тихих» (Пример 26 а); терцовая – служит опорой микромотива «убаюкивания», мотива «звонov тихих» (Пример 26 б). Постепенное «наполнение» партитуры краткими тематическими образованиями складывается не только в иллюстрацию таинственной картины – спящего царства: композитор проникается её внутренним состоянием (сна), различными ощущениями (ветра), слуховыми впечатлениями (перезвонov). Подобно оператору он видит этот пейзаж то крупным планом, то высвечивает вблизи отдельные блики, но при этом полностью «погружает», «растворяет» и себя, и слушателей в этом призрачном фантастическом мире.

Развитие некоторых мотивов и микромотивов или их соединение приводит к созданию самостоятельных тем (среди них темы «колыбельной», «звонov», «чёрного всадника»). Формирование основной концентрированной темы раздела А – темы «колыбельной» (ц. 1) – происходит благодаря соединению темы «покоя», мотива «сна» и микромотива «вздоха» (Пример 27). Её проведение у «мягких» тембров – трёх засурдиненных солирующих альтов и трёх валторн, которым вторят покачивающиеся движения засурдиненной скрипки, челесты и арф (микромотив «убаюкивания») и таинственные холодные «переливы» флейт, фортепиано, «уколы» кларнета и пиццикато альтов (микромотив «звонov тихих») создают завораживающий образ. Словно повсюду звучащий укачивающий напев является внутренним голосом самого царства (Пример 28).

В разделе В возникают три темы, также связанные с темой «покоя»: «жалоб струн заколдованных», «сказок-загадок волшебных», «напевов Жар-птицы». Последовательное их проведение (на всё более высокой ступени развития) приводит к «громкой» кульминации сочинения на теме «напевов Жар-птицы» (ц. 10).

Несмотря на то, что темы интонационно близки, каждая из них имеет свою собственную окраску. Тема «жалоб струн заколдованных» близка ориентальным темам, созданным в традиции Н. Римского-Корсакова: она звучит у солирующих скрипки и флейты в дваждыгармоническом d-moll и оттеняется зыбким тремолирующим фоном альтов (div.), выдержанным басом низких струнных (Пример 29). Однако этот колорит не направлен на создание восточной образности. Акцентированное внимание на увеличен-

ных секундах и хроматизмах оказывается необходимым для создания эффекта «жалобы».

В теме «сказок-загадок волшебных» можно выделить два коротких мотива: назовём их мотивами «загадки» и «чуда». Эффект загадывания загадки (вопросительная интонация) возникает благодаря разрешению увеличенной кварты в большую терцию. Мотив «чуда», своим стремительным взлётом по звукам увеличенного трезвучия, словно подчёркивает многообразие сказочных превращений. Завершает тему нисходящий ход параллельными секстами по звукам хроматической гаммы (на тёплые тона виолончелей, гобоев, кларнетов, накладываются холодные – у арфы и скрипок приёмом *con legno*), словно передавая отчаяние в безуспешности попыток разбудить сонное царство (Пример 30).

После первого же проведения темы оба мотива вычленяются в самостоятельные и начинают преображаться: сжиматься (например, с четвертных на восьмые), менять своё направление (с восходящего на нисходящее), сокращаться, многократно повторяться в разных тембральных красках. В одном из таких преобразований тема «сказок-загадок волшебных», сжатая до значения мотивного подголоска, сопровождает проведение темы «напевов Жар-птицы» (Пример 31). При этом в нём меняется направление с восходящего на нисходящее. Такое преобразование ассоциируется с показом бессилия сказок разогнать чары сонные.

Самостоятельное тематическое значение этот мотивный подголосок приобретает в завершении раздела В (ц. 12). Он проникает в разные оркестровые голоса, постепенно «спускаясь» до тембра виолончели на угасающей динамике. Его проведение в «грудном» регистре вместе с «уколами» арфы и челесты создаёт впечатление постепенного «растворения» сказок-загадок в окружающих звонах, погружения их в сонное состояние (Пример 32). Возможно, в связи с таким истаянием данная тема в репризном разделе не появляется.

Для мышления Н. Черепнина свойственна широта мировоззренческих импульсов. В творческих концепциях его импрессионистских сочинений это нашло отражение в соединении свойств, присущих русской ментальности с некоторыми признаками западноевропейского взгляда на Мир. Не составляет исключения и «Зачарованное царство», в котором можно наблюдать проявление признаков разных типов мировоззрений, названных в предыдущей главе как природоцентристское и человекоцентристское. Ассоциативность в миниатюре, подчиняемая «растворению» Человека в Мире, выдерживается не всегда. Примером может служить тема «напевов Жар-птицы» (раздел В). Она представляет собой экспрессивное высказывание и составляет «громкую кульминацию» произведения. При этом звучность арфы и фортепиано не создают сказочно-таинственного характера, а, наоборот, ассоциируется с человеческим чув-



ством. Во многом этому способствует звучание *tutti* всех струнных без *divisi* и соло (Пример 31). В результате образ Жар-птицы воспринимается человекоподобным существом, обладающим глубоким внутренним миром<sup>1</sup>. Вместе с тем в целом в миниатюре композитор стремится к нивелированию Я, его «погружению» в красочный ирреальный пейзаж, что проявляется уже в следующем разделе.

Тема раздела С – «чёрного всадника» – возвращает в состояние сказочности. Раздел открывается звенящим «ударом» (акцентированный звук *b*, звучащий в октавный унисон у валторн, тромбонов, колокольчиков, арфы, фортепиано, скрипок и альтов), символизирующим наступление ночи. Образ «чёрного всадника» иллюстрируют восходящие тираты виолончелей и контрабасов (на основе «гаммы Н. Римского-Корсакова») по звукам уменьшённого септаккорда. Грозность их звучания подчёркнута также тембрами фаготов и кларнетов на фоне выдержанного тона труб (Пример 33).

Развитие этой темы приводит к «тихой кульминации» произведения (ц.13, т.5 – ц.14, т.4). Тема «чёрного всадника» здесь приобретает смягчённый вид: восходящее движение тиратов по звукам уменьшённого септаккорда сменяется на мажорный секстаккорд и минорный квартсекстаккорд. Они звучат у засурдиненных скрипок, альтов, виолончелей (в высоком регистре) и подчёркнуты тембрами деревянных духовых, а также колокольчиков, ксилофона, челесты, что создаёт атмосферу сказочной таинственности. Фоном этому рельефу служат тихие выдержанные аккорды у засурдиненных тромбонов, тубы и тремолирующих скрипок, подчеркнутые краткими глухими ударами большого барабана и пиццикато виолончелей и контрабасов. Верхний голос («ключевые звуки» у скрипок) сменяющихся мажорного квартсекстаккорда и минорного трезвучия образует звучность нисходящих хроматизмов, посредством чего тональное движение секвенции «выстраивается» в замкнутый круг (Fis-d – E-c – D-b – C-gis – B-fis – As-e – Fis-d – E-c). «Ключевые звуки» последовательности являются примой и терцией мажора или терцией и квинтой минора, звучащими в высоком регистре у тремолирующих засурдиненных скрипок, что привносит ощущение постепенного изменения облика царства (Пример 34). Дополнительную краску – она может ассоциироваться с эффектом «ощипывания» – вносит движение по звукам целотоновой гаммы (у трубы, арфы, фортепиано и пиццикато альтов), которое «прорезает» общую тихую звучность своим достаточно резким *sf* на слабом времени. В результате в разделе С огромное значение приобретает ладогармонический язык, де-

---

<sup>1</sup> Возможно, включением данной темы, Н. Черепнин стремился выполнить пожелание С. Дягилева передать красоту образа Жар-птицы. Однако, вопреки пожеланиям антрепренёра, решение данного образа оказалось близким не только западноевропейским образцам импрессионизма, но и лирико-трагическим образам П. Чайковского.

монстрирующий различные краски ночного пейзажа, а соотношение рельефа и фона нивелируется.

В репризном проведении  $B_1$  из трёх тем раздела В остаётся только одна – постепенно истаивающая тема «жалоб струн заколдованных». Создаётся ощущение, что «жалобы», направленные на то, чтобы разбудить сонное царство, сами погружаются в состояние сна. Этому способствует также особенное завершение данного раздела: его окончание накладывается на начало репризного –  $A_1$ , о наступлении которого свидетельствует появление вступительной темы (Пример 35). Такое совмещение создаёт динамичность в развитии, придаёт форме текучесть, обеспечивая непрерывность преобразований.

В целом в миниатюре можно отметить атмосферу созерцательности (сонности), достигаемую долгими любованиями одной краской. Чаще всего такие краски связаны со звучностями целотонового лада и увеличенного трезвучия. Тембровые средства как никакие другие способствуют усилению фонической стороны сочинения. Многочисленные приёмы звучания струнных (с сурдинами, *divisi*, *solo*, *col legno* и другие), духовых и таких красочных инструментов, как колокольчики, челеста, ксилофон, арфа, фортепиано придают близкое сонорному, импрессионистское ощущение звука. Именно им отводится важная функция: показать блики, светотени, игру красок и т.п.

Н. Черепнин стремится «растворить» в Мире и свои впечатления, и себя, и слушателей. Создавая эскиз к сказке, композитор уподобляется то художнику-декоратору, который благодаря «ювелирному» составлению различных элементов создаёт полотно к сказке «Жар-птица»; то оператору, который приближает или отдаляет общую картину; то художнику-осветителю, показывающему пейзаж в разных бликах. «Прорастание» всех тематических элементов из единого «зерна», погружаемого в яркие тембровые и ладогармонические краски, создаёт эффект движения статики. Переменное смешение и высвечивание фона с рельефом демонстрируют удивительные впечатления импрессионистского, по-детски наивного созерцания сказочного.

Абсолютизируя мгновения вечернего и ночного пейзажей Н. Черепнин останавливает своё внимание не только на их преобразении, но и на состоянии зачарованности, которое никто и ничто не может прервать. Статичность этого облика «раскрашивается» композитором посредством метода колористики.

В воплощении импрессионистских методов, направленных на реализацию тем сказочности, природы и мечты, прослеживаются не только традиции русских композиторов, но и французские влияния. Так, в трактовке музыкальных тем мировоззрение композитора направлено и на «растворение» субъективного (Я) в Мире (как у А. Лядова), и на доминирование

субъективного (Я) над Миром (как у К. Дебюсси). Всё же при этом «Зачарованное царство» является произведением, в котором западное воздействие сказывается в меньшей степени.

К произведениям Н. Черепнина, продолжающим природоцентристскую линию русского музыкального импрессионизма можно отнести «14 эскизов к русской “Азбуке в картинках” Александра Бенуа», балет «Нарцисс и Эхо». Органичное соединение разных типов импрессионистского мировидения прослеживается в «Фейных сказках». В шести музыкальных иллюстрациях к сказке «О рыбаке и рыбке» А. Пушкина очевидно доминирование человекоцентристского мировидения. Вероятно, такая эволюция взглядов Н. Черепнина происходила под воздействием постепенного соприкосновения с европейской культурой (в частности, в связи с его участием в «Русских сезонах» С. Дягилева). Красочные изыски «экзотикоромантической» традиции русской музыки (особенно творчества Н. Римского-Корсакова и А. Лядова), ставшие для начинающего композитора образцом, со временем обогащались не только внешним влиянием французского импрессионизма, но и глубинной его сутью.

## Таблицы тематических образований

Таблица 1. Темы

№№ п/п	ТЕМЫ	ПРЕОБРА- ЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
1.	Тема Покоя	основной вид вариантное изменение	т.1-4, ц.5, т.1-3 ц.14, т.10 ц.15 ц.16, т.1-5 ц.20, т.1-2	III Cl.+V-le+V-c+C-b. Cl.+Fag.+I V-no solo II Fag.+V-c.+C-b. Cor.+V-c. solo Cor.+Tr-ni+Tuba+V-c.+ C-b.+ C.ingl.+Fag.+V-ni Tr-ni+Tuba+I V-ni
2.	Тема Колыбельной <sup>1</sup>	основной вид вариантное изменение <sup>2</sup>	ц.1, т.1-5, 7-11 ц.16, т.5-9, ц.17, т.1-5 ц.1, т.12 – ц.2, т.2 ц.17, т.6-8 ц.2, т.3-5, ц.17, т.9-11 ц.2, т.6 – ц.3, т.4 ц.17, т.12 – ц.18, т.4 ц.3, т.4 -8 ц.18, т.4-8	Cor.+V-le Cl.+V-le Cor.+V-le Tr-be+V-le Ob.+C.ingl.+Cor.+I V-ni +V-la sola Ob.+C.ingl.+Cor.+Tr-ni +Tuba+I V-ni+V-la sola Cl.+I V-ni+V-c. solo Cl.+Cor.+I V-ni+V-c. solo
3.	Тема Звонов	основной вид	ц.5, т.3-7, ц.20, т.3-7	Fl.
4.	Тема Жалоб струн заколдованных	основной вид мотивное вычленение, вариантное изменение	ц.6, т.8 – ц.7, т.4 ц.14, т.5-8 ц.9, т.1-4 ц.9, т.5-6 ц.9, т.7-9 ц.12, т.1, 3-9 ц.14, т.9-10 ц.16, т.1	Fl.+V-no solo, Arpa I V-no solo+Cl.+Fl., Arpa I Fl.+Cel.+V-no solo Picc.+Fl.+Ob.+ Cor.+C- lli+Cel.+ Arpa+I V-ni soli+V-la sola+V-c., I Cl.+ I V-ni Fl.+ I V-ni soli, Cl.+V-la sola V-le I V-no solo I, II V-ni

<sup>1</sup> В. Логинова определяет тему колыбельной как «оригинальное темброво-гармоническое решение причудливой звучности “звонov тихих”» [152, с. 49–50].

<sup>2</sup> Данный вариант темы В. Логинова обозначает как иллюстрацию слов «не слышно скользящих зорких ветров» [152, с. 50].

Окончание табл. 1

№№ п/п	ТЕМЫ	ПРЕОБРА- ЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
5.	Тема Сказок-загадок волшебных	основной вид	ц.8, т.1-4, 5-8	Fl.+Cel.+V-no solo, в завершении Ob.+Cl.+Arpa+I, II V-ni+V-c. solo
		мотивное вычленение (мотивы Загадок и Чуда)	ц.8, т.9-11	Fl.+Cel.+V-no solo, C.ingl.+V-la sola, I Cl.+V-c. solo
			ц.9, т.7, 8, 9	Cel.+V-no solo
			ц.10, т.3, 4, 7, 8	Fl.
			ц.11, т.5 – ц.12, т.9	Cel, I, II V-ni, V-c.
6.	Тема Напевов Жар-птицы	основной вид	ц.10 – ц.12, т.1	I, II V-ni+V-le, P-no
7.	Тема Чёрного всадника	основной вид	ц.13, т.1-4	Cl.+Fag.+V-c.+C-b.
			ц.13, т.5 – ц.14, т.4	Picc.+Fl.+Ob.+ Cl.+ Fag.+C-lli+ Sil.+Cel.+ I, II V-ni +V-le+V-c., Tr.-ni e Tuba+I, II V-ni, Tr-be+Arpe+P-no+V-le

Таблица 2. Мотивы

№№ п/п	МОТИВЫ	ПРЕОБРА- ЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
1.	Мотив Сна	основной вид	т.6-7	I Cl.+V-c. solo
			т.9-10	I Cor.+V-la sola
			ц.21, т.8-11	II Fag.+V-c.+C-b., I Cl. solo
		вариантное изменение	т.12-13, 14-15	C.ingl.
			т. 16 – ц.1, т.1	I Cl.+V-c. solo
			ц.3, т.8-9; ц.18, т.8-9	C.ingl.+V-la sola
			ц.1, т.8-10; ц.17, т.2-4	II Fag.
			ц.4, т. 4-5, 6-7	I Ob.+Arpa sola+ V-la sola
			ц.7, т.6 – ц.8, т.1	I Fag.
			ц.19, т.2-3, т.4-5	C.ingl.+Arpa+V-la sola
2.	Мотив Скользящего ветра	основной вид	т.7, 10, ц.21, т.2, 5	Fl.+Arpa
3.	Мотив Звонов тихих	основной вид	т.12, 14, 16; ц.5, т.9; ц.21, т.1, 4; ц.23, т.1, 3	Cel.+P-no

№№ п/п	МОТИВЫ	ПРЕОБРА- ЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
			ц.1, т.5, 11; ц.2, т.2, 5; ц.4, т. 4, 6; ц.16, т.9; ц.17, т.5, 8, 11; ц.19, т. 2, 4	P-no
			ц.4, т.1, 3; ц.18, т.10; ц.19, т.1; ц.21, т.11 – ц.22, т.1; ц.22, т.2-3; ц.22, т.4-5	Cel.+Arpa+P-no
			ц.15, т. 2, 4, 5, 6, 7; ц.21, т.7, 9	Cel.+Arpa+P-no+Ob.
			ц.4, т.5, 7; ц.19, т.3, 5	Cel.
			ц.10 – ц.12, т.3	Arpe
			т.13, 15, 16, 17; ц.1, т.5, 6, 11, 12; ц.2, т.2, 3, 5, 6; ц.5, т.9, 10; ц.15, т. 2, 4, 5, 6, 7; ц.16, т.9, 10; ц.17, т.5, 6, 8, 9, 11, 12; ц.21, т.7, 9; ц.22, т.1, 3	Fl.
4.		вариантное изменение	ц.6, т.5-8; ц.7, т.1	Cel.+P-no
			ц.1, т.5-6	Cl.+V-le
			ц.1, т.11-12	I Fag.+V-le, III Cl.+V-le
			ц.2, т.2-3, 5-6	III Cl.+Arpe
			ц.5, т.3-7; ц.20, т.3-7	C-lli+V-le+V-c
			ц.8, т.11 – ц.9, т.4	Fl.+Arpe+ C-lli
			ц.11, т. 5 – ц.12, т.9	Fl.+Ob.+Fag.+C.ingl.+Cel +C-lli+ V-ni+V-le+V- c.+C-b
			ц.12, т.4-8 ц.17, т.9, 11-12	Arpe
			ц.16, т.9-10; ц.17, т.5-6	V-le
			ц.6, т.1-4	Cel.
5.	Мотив Кащея	основной вид	ц.4, т.1, 7; ц.18, т.10, ц.19, т.5	Cor.
			ц.4, т.3, 5; ц.19, т.1, 3	Tr-be

Таблица 3. Микромотивы

№№ п/п	МИКРО- МОТИВЫ	ПРЕОБРАЗОВАНИЯ	ТАКТЫ	ИНСТРУМЕНТЫ
1.	Микромотив Вздоха	основной вид	т.12, 14 ц.3, т.9; ц.4, т.2; ц.18, т.9, 11	I Fag.+2V-c. I, II V-ni
		вариантное изменение	ц.21, т.1-2, 4-5	Fag.+Cor.+V-le+V-c.
2.	Микромотив Убаюкивания	основной вид	ц.1, т.1-4, 7- 10; ц.16, т.5-8; ц.17, т.1-4	Cel.+ Arpe+V-no solo
		вариантное изменение	ц.2, т.1, 4; ц.17, т.7, 10	Cel.+Arpe+V-no solo
			ц.3, т.1-8 ц.18, т.1-4	Fl.+C-lli+Arpe+V-no solo
			ц.18, т.5-8	Arpe+V-no solo
			ц.8, т.1-2, 5-6	Cl. solo+Arpa sola
			ц.8, т.9 – ц.9, т.1	III Cl.+V-le

### 3.4. Импрессионистские искания раннего И. Ф. Стравинского. Фантазия «Фейерверк»

Творчество И. Стравинского, композитора, чьё имя стало символическим для XX века, всегда было созвучно времени. Оно не только вбирало в себя, но и во многом определяло разнообразие стилевые тенденции. Неслучайно композитора нередко называли «Человеком тысячи одного стиля» или «Законодателем музыкальных мод» [316, с. 5].

В сочинениях русского периода жизни И. Стравинского, наряду с его интересом к фольклору, важное место занимают импрессионистские искания. Примером здесь могут служить «Фантастическое скерцо» (1908), балет «Жар-птица» (1910), опера «Соловей» (1914). В этом же ряду – фантазия «Фейерверк». Созданная в 1908 году, она оказалась в числе первых импрессионистских произведений в русской музыке.

Фантазия посвящена Надежде и Максимилиану Штейнбергам и была задумана в качестве подарка к их свадьбе<sup>1</sup>. В марте 1908 года состоялась помолвка дочери Н. Римского-Корсакова Надежды и ученика композитора, друга И. Стравинского – Максимилиана Штейнберга [265, с. 76].

<sup>1</sup> Если обратиться к истории фейерверков в России, то можно отметить, что их проведение по случаю свадьбы на рубеже XIX – XX веков не являлось исключительным. Е. Сариева отмечает, что уже в конце XVIII века они «входят в быт состоятельных людей» [251, с. 97].

Замыслом создания «Фейерверка» И. Стравинский делился со своим учителем, Н. Римским-Корсаковым: «Во время беседы я рассказал ему о задуманной мною небольшой фантазии для оркестра, для которой уже нашёл название. Это был “Фейерверк”. По-моему, Николая Андреевича это заинтересовало, он попросил меня, как только я закончу, сразу же прислать ему партитуру»<sup>1</sup> [277, с. 24]. Можно только сожалеть, что Н. Римский-Корсаков не успел дать свою оценку «Фейерверку». По воспоминаниям ученика, произведение было закончено через полтора месяца и тут же ему отправлено. Однако, как пишет И. Стравинский, «несколько дней спустя пришла телеграмма с известием о его кончине» [там же]. Вместе с тем сохранилась оценка одного из «виновников» создания этого сочинения – М. Штейнберга. В письме М. Гнесину (от 1 июля 1908 г. по старому стилю) он пишет: «Игорь ко дню моей свадьбы сочинил фантазию “Фейерверк” для большого оркестра – нечто вроде марша на  $\frac{3}{4}$  и прислал сюда партитуру (30 стр.). Мне весьма нравится; музыка весьма типичная для Игоря, вроде “Пчёл”<sup>2</sup>. Инструментовано блестяще, если только возможно будет сыграть, ибо невероятно трудно» [там же, с. 142–143].

Пьеса вызывает соответствующие названию ассоциации, что отмечает многими исследователями. По наблюдению В. Смирнова, здесь «всё подчинено картинно-изобразительному началу, созданию атмосферы шумной и блестящей праздничности» [265, с. 76]. М. Друскин считает, что в «Фейерверке» намечается такое характерное качество для импрессионизма, как «сфера “воздушности”» [66, с. 53]. Некоторые средства, с помощью которых достигается восприятие фантазии как импрессионистского полотна, были указаны ещё в 1910 году В. Каратыгиным. В журнале «Аполлон» он писал, что видит в этом сочинении «вещь <...> прямо ослепляющую огромным богатством гармонической и колористической изобретательности» [107, с. 40]. Действительно, образное содержание фантазии не лишено звукоизобразительности и передаёт впечатления композитора от выкриков ликующей, праздничной толпы, от фейерверочного действия.

По авторскому определению «Фейерверк» создан в жанре фантазии. Выбор именно этого жанра не кажется случайным. Импровизационность, свойственная фантазии, понимается как непредсказуемый, затейливый поток ассоциаций-зарисовок и набросков<sup>3</sup>. Собственно форма кажется размытой, подвижной и вызывает впечатление спонтанности, позволяя

---

<sup>1</sup> Данная встреча, как отмечает С. Савенко, состоялась между 4 и 11 апреля 1908 г. по старому стилю (между 17 и 24 по новому стилю) [277, с. 142].

<sup>2</sup> Имеется в виду «Фантастическое скерцо», вдохновлённое эссе М. Метерлинка «Жизнь пчёл». Ещё до исполнения И. Стравинский снял программу. Однако в воспоминаниях современников «Фантастическое скерцо» довольно часто именуется как «Пчёлы» (Б. Тюнеев, А. Оссовский, В. Ястребцев).

<sup>3</sup> Примечательно, что подобная характеристика может быть отнесена и к прелюдиям К. Дебюсси.



И. Стравинскому создать в пьесе импрессионистскую картину, характеризующуюся то непрерывным движением, то застывшей статикой<sup>1</sup>.

В связи с этим определение «фантазия» можно понимать и как одну из форм воображения. Из психологии известно, что в фантазиях человек может создать то, чего не существует, или никогда не может произойти [41, с. 951]. И. Стравинский, словно вспоминая празднества, на которых ночное небо окрашивается самыми разными цветами и причудливыми фигурами, стремится в своём воображении, а затем и звуками воссоздать картину фейерверочного действия. В результате его оркестровую пьесу можно отнести и к жанру картины, а именно, к «сменно-динамической картине» (О. Соколов). Её художественные возможности обогащаются за счёт эффекта «плавной смены картин, переключения внимания с одной на другую»<sup>2</sup> [268, с. 95]. Такое «переключение» кажется вполне обоснованным: фейерверк издавна считался яркой феерией огня (с немецкого «фейерверк» означает «огнедействие») и композиции составления фейерверков всегда непредсказуемы.

Ассоциативность пьесы настолько велика, что слушателю интуитивно передаётся не только ощущение восторженного состояния. Он становится соучастником всего «действия», выстраивая в своём сознании целый ряд «картин», ассоциируемых с различными видами фейерверков. Первый и второй разделы фантазии (форма произведения трёхчастная) сравнимы с наземными видами (в первом – с наземными вертушками, во втором – с наземными водопадами и фонтанами); третий – с «взлётами» высотных фейерверков (шаров, ракет), образующих по указанию И. Стравинского, формы «воздушных павильонов»<sup>3</sup>. И этот факт несколько не противоречит эстетике импрессионизма: композитор воссоздаёт фейерверк такими «красками» и «бликами», какие «зафиксировало» его сознание. «Фейерверк» воспроизводит атмосферу праздника, вводит в состояние ожидания чуда.

Идея «нарисовать» картину фейерверочного действия, как известно, уже была реализована в творчестве Г. Генделя. Каждый из шести номеров его сюиты «Музыка фейерверка», как пишет Т. Ливанова, «в точности со-

---

<sup>1</sup> Движение и статика, как известно, занимают немаловажное место и в искусстве фейерверка: в составлении представления часто используют контрастные сопоставления статических и динамических, подвижных и неподвижных фигур.

<sup>2</sup> Именно это свойство, по мнению О. Соколова, подобно эффектам «движущейся панорамы или киноленты», что непроизвольно предвосхитило принцип киномонтажа [268, с. 95].

<sup>3</sup> К началу XX века, практически все виды фейерверков, которые только можно себе вообразить (особенно наземные) были созданы: каскады, огненные ручьи, огнедышащие горы, фонтаны. По воспоминаниям современников, они никого не могли оставить равнодушным [251, с. 91].

ответствует определённым зрелищным эффектам» [148, с. 100]<sup>1</sup>. Внимание же И. Стравинского, как уже было отмечено выше, сосредоточено на совершенно особой картинности, апеллирующей не к конкретным образам, а к ощущениям, таким как праздничность, воздушность, пространственность. При этом, в отличие от А. Лядова и Н. Черепнина, И. Стравинский не стремится «раствориться» в этих красочных каскадах огнедействия. Для него ближе оказывается единство между Миром и видением Мира, более свойственное западноевропейскому импрессионизму. В центре внимания композитора радующийся Человек (он сам, или безмолвно присутствующий герой толпы в его пьесе, или слушатель), любующийся, восторгающийся и наслаждающийся представлением. «<...> слушатель, – пишет И. Голубенко, – как бы уподобляется человеку, наблюдающему фейерверк и внимательно следящему за появляющимися на небосводе то здесь, то там красочными иллюминациями. То есть, композитор добивается возникновения у слушателя нужной психологической ассоциации с чем-то мимолётным, проносящимся мимо, а уже от неё мы достраиваем в сознании более детальное изображение» [52, с. 72]. Такой ассоциации способствуют методы абсолютизации мгновения и колористики.

Всевозможные фейерверки-вертушки, фонтаны, каскады, ракеты, шары, бураки, эффекты взрывов, хлопков, «слышны» в самых различных приёмах исполнения, тембровых красках, способах звукоизвлечения. Среди них, например, красочные переключки, эффектные tutti, такие приёмы, как *pizzicato*, *jeté*, *divisi* у струнных, открытые и закрытые звуки у валторн, игра на тарелках палочками от литавр. Огромное значение приобретает использование «искрящихся» тембров: колокольчиков, треугольника, арфы, тарелок, челесты в высоком регистре. На фоне остигатных фигур они способствуют созданию особых пространственных эффектов. Неслучайно Б. Асафьев отмечает, что в «Фейерверке» ощущается «влечение <...> к музыке “без басов”, словно повисшей в воздухе» [11, с. 31].

Пьеса «открывается» вступительным мотивом, который ассоциируется с фейерверком-вертушкой (Пример 36). Такой эффект достигается «переключками» деревянных духовых в сопровождении изящных тират флейты *riccolo* и струнных. Эта ««вращающаяся» фигура», проведённая остигато – по меткому наблюдению Б. Асафьева – ««заводит» музыку» [там же, с. 31] и становится главным конструктивным элементом первого раздела «Фейерверка». Для мотива «вертушки» И. Стравинский избирает «обыгрывание» красочной звучности уменьшённого трезвучия VII ступени E-dur. Как отмечает В. Смирнов, оно создаёт многочисленные «эффекты искрения» [265, с. 79].

---

<sup>1</sup> Сюита «Музыка фейерверка» была исполнена в лондонском Грин-парке 27 апреля 1949 года в честь окончания войны за австралийское наследство и празднования заключения Ахенского мира [148, с. 100].

На этом «искрящемся» фоне происходит «вырастание» основной фанфарной темы пьесы (ц. 1–8). Её можно назвать темой «толпы».

Тема «толпы» словно цветная мозаика «собирается» композитором из отдельных коротких мотивов переключки валторн и труб (Пример 37). Сложившаяся тема своей приподнятостью и фанфарностью создаёт впечатление праздничной, торжественной атмосферы. Благодаря её полифоническому (каноническому) развитию создается ощущение «разноголосицы»: словно толпа, находящаяся в предвкушении чуда, ожидания прекрасного и необычного, передаёт из уст в уста свои предположения о грядущем действе. Особенно, «светящийся» эффект привносит тембр глissандирующей арфы (по звукам уменьшённого VII<sub>7</sub>) (Пример 38). Завершает первый раздел кульминационный «хлопок» фейерверка (уменьшённый септаккорд, исполняемый tutti). Он воспринимается как красочная россыпь ярких огней на фоне ночного неба (Пример 39).

Средний раздел создает ощущение «зачарованности» (ц.9). Короткие мотивы, «спускающиеся» с предельно высокого регистра, снова «обыгрывающие» звучность уменьшённого VII<sub>7</sub>, и некая «магическая формула» флейт и флажолетов скрипок «от Дюка», по выражению Б. Асафьева [11, с. 31], воспринимаются как отдельные искры многочисленных свечей, вспыхивающих то там, то здесь (Пример 39).

Основная тема среднего раздела (piacevole) является преобразованием вступительного мотива «вертушки». Она звучит на фоне «переливания» фигураций арф, струнных и деревянных духовых, которые ассоциируются с такими видами фейерверка как водопад и фонтан. Тема и фон в таком звучании оказываются взаимодополняющими и взаимозаменяемыми. Это способствует созданию эффекта переливающегося красочного колорита – то возникающего, то исчезающего, то озаряющего небо разноцветными красками фейерверка, то «растворяющегося», оставляя лишь призрачный след (Пример 40).

Завершает средний раздел секвенционно повторяемая по восходящим полутонам последовательность (ц. 17–19). Она состоит из грозной звучности восходящего уменьшённого VII<sub>7</sub> у валторн, сменяемого глissандо у арф и затихающими хроматизмами у флейт на фоне «шелестящих» мотивов струнных и деревянных духовых. Всё это «рисует» новую картину «воздушных павильонов»: взлёт красочных «огненных пятен», разноцветных ракет (Пример 41).

Сигналы валторн, труб и тромбонов «открывают» третий раздел (ц.20). Они возвращают радостную атмосферу первого раздела. Тема «толпы» здесь приобретает элемент помпезности, чему способствует проведение её в унисон практически всем оркестром. Вычленение отдельных сигналов, фигураций, пассажей на фоне звенящих тембров челесты, треугольника, колокольчиков вносят в партитуру дополнительные искрящиеся, сверкающие краски (ц.22–25, Пример 42).

Обрамляет звучание темы «толпы» иллюстрация взлетающих фейерверков-ракет, красочных шаров. Динамическое, акцентное выделение относительно слабой доли и дальнейшее тихое завершение (на протяжении одного последующего такта в первом проведении и двух – в репризном) придаёт всей фразе особую закруглённость (ц.20–21, 26, Пример 43).

Охват всё большего числа инструментов, расширение регистров (самых крайних в масштабе всей пьесы), динамическое нарастание приводят к кульминации (ц.27–28). Она завершается мотивом, который звучал в конце второго раздела (картинка «воздушных павильонов», Пример 41). Здесь он проводится не только у валторн, но и у всей медной группы канонном (сначала – у тубы с тромбонами, затем у валторн, а в завершении у трубы), словно напоминая атмосферу «ожидания чуда» (ц.29, Пример 44).

Кода, продолжая реминисценции «ощущений», возвращает «зачарованность» среднего раздела (ц.30). Однако это лишь «намёк» на возврат: тихие сигналы солирующей валторны, трубы и гобоев на тремолирующем фоне скрипок и альтов словно «смываются» потоком хроматического движения, который завершают пьесу (Пример 44).

В результате яркая ассоциативность фантазии достигается динамическими, темповыми, ладогармоническими средствами. Завораживая уменьшёнными гармониями (являющимися конструктивным элементом «Фейерверка»), причудливостью «изломов» тем в расширенной тональности, «закручиванием» хроматических пассажей И. Стравинский создаёт удивительное колористическое действо. Благодаря его зыбкости три раздела пьесы кажутся размытыми. Даже контрастные темповые, фактурные изменения не способны в слушательском восприятии разграничить разделы. Красочные «пятна-мазки» «Фейерверка», текучесть, причудливость, непредсказуемость возникающих образов-ассоциаций создают импрессионистскую картину фейерверочного празднества.

### **3.5. Влияние импрессионизма на сочинения композиторов московской школы**

Творческий облик композиторов московской школы во многом определился благодаря таким личностям, как П. Чайковский и С. Танеев. Как известно, в концепциях их произведений преобладают интеллектуальность, склонность к философскому осмыслению, глубокому переживанию эмоциональных потрясений. Подобные особенности наблюдаются и в сочинениях их последователей: музыкантов привлекают субъективные, наполненные внутренним психологизмом образы<sup>1</sup>. Неудивительно, что претворение «экзотико-романтической» традиции в произведениях компо-

---

<sup>1</sup> На рубеже XIX – XX веков различия между школами стирались. Однако по отношению к импрессионизму они сохраняли свою актуальность.

зителей московской школы возникает лишь эпизодически и подчиняется иным эстетическим задачам.

Обращение к отдельным импрессионистским средствам свойственно А. Скрябину. Постепенно убеждаясь в своей божественной миссии как создателя Мистерии, он прибегал к использованию импрессионистских средств исключительно для того, чтобы подчеркнуть магические свойства искусства. Живописная звукопись, подчиняемая экстатическому порыву, «переводилась» им в ракурс мистических, внеземных и каких-то Вселенских измерений. Применение импрессионистских методов в рамках иных эстетических «установок» свойственно также произведениям Г. Катуара (например, романс «Сумерки»), некоторым «Сказкам» Н. Метнера, отдельным пьесам из «Двенадцати эскизов» А. Станчинского и другим сочинениям композиторов московской школы<sup>1</sup>.

В контексте интересующей проблемы безусловный интерес представляют некоторые сочинения С. Рахманинова, в которых он применял импрессионистские средства музыкальной выразительности. Особенно это показательно на примере ряда романсов op. 26 и 38. В частности, он использовал импрессионистскую красочность для передачи сверкающих водных струй в романсе «Фонтан» или состояния сна в романсе «Сон». Однако в большинстве случаев С. Рахманинов наделял свои образы символическими смыслами, связанными с чувствами, переживаниями, чаяниями и надеждами русского человека, зачастую соприкасаясь с темой Родины и трагедийностью её пути. Он подчинял импрессионистские средства собственной, далёкой от импрессионизма эстетике. И здесь ярким примером могут служить произведения, где используется красочная имитация звучания колокольных перезвонов как, например, в вокально-симфонической поэме «Колокола». К подобным сочинениям **С. Рахманинова** относится и четвёртая, финальная часть Фантазии (Первой сюиты) для двух фортепиано (1893) – «**Светлый праздник**».

Из истории создания известно, что «Светлый праздник» (вместе с предыдущим разделом Первой сюиты – «Слёзы») написан в один из приездов С. Рахманинова в Новгород. Возможно, ассоциации с колокольными перезвонами именно этого города и нашли здесь воплощение. Кроме того, известно, что композитор был хорошо знаком со «Светлым праздником» Н. Римского-Корсакова – Воскресной увертюрой на темы из «Обихода» – влияние которого здесь также ощущается (например, в использовании аналогичного обиходного пасхального напева «Христос воскрес»).

---

<sup>1</sup> Примером подобного использования импрессионистских методов в петербургской композиторской школе может служить творчество Ф. Акименко.

Программным эпиграфом к «Светлому празднику» стало стихотворение А. Хомякова<sup>1</sup>. Оно концентрирует внимание С. Рахманинова на импрессионистских темах природы и праздника. Композитор, вслед за поэтом, стремится передать красоту весенней природы, наполненной торжественным гулом окружающих звуков, отовсюду доносящихся перезвонов и ощущением праздника – Пасхи. Однако это мгновение он не только абсолютизирует, но и символизирует. Колокольность предстаёт здесь как многозначный образ, под которым может подразумеваться и Библейское повествование о воскрешении Христа, и обряд празднования Пасхи, и обретение Православной Веры, и звучание «голоса» России. Мгновение колокольного звона обретает бесконечность смыслов, свойственную символизму.

Символистское пространство пьесы уже не может вместиться в рамки импрессионистского эскиза. Впечатления композитора рождаются из глубокого внутреннего осмысления себя и окружающего Мира. И эти впечатления далеки от состояния мечтательности, от непредвзятого и непосредственного, наивного и детского восприятия Мира импрессионистами. За внешней имитацией колокольных перезвонов таятся сложные психологические процессы размышляющего Человека, направленные на обретение некоего смысла и сути, Человека, стремящегося найти ответы на простые вопросы Бытия. В этом видится традиция М. Мусоргского, сумевшего воплотить посредством колокольных перезвонов в сцене коронации из «Бориса Годунова» сомнения и переживания восходящего на престол царя.

В центре внимания С. Рахманинова оказывается Человек, который под воздействием слышимого колокольного звона, находит в себе соответствующие эмоции. Однако эти эмоции наделяются композитором дополнительными смыслами, посредством чего обратного единства между Миром и видением Мира не образуется. Поэтому Человек, стремясь «раствориться» в Мире, не сливается с ним, а остаётся вечно ищущим странником, посвятившем себя служению высокой цели.

Между тем средства музыкальной выразительности «Светлого праздника» выполнены с помощью импрессионистского метода колористики. На протяжении всей пьесы (она написана в форме сложного периода) проводится тема колокольного перезвона, близкая аналогичной теме М. Мусоргского из «Бориса Годунова». В её основе – трихордовая попевка с тритоном. Оstinатное повторение этой темы на фоне двух септаккордов (малого мажорного и

---

<sup>1</sup> Приводим текст этого эпиграфа:

«И мощный звон промчался над землёю,  
И воздух весь, гудя, затрепетал,  
Певучие, серебряные громы  
Сказали весть святого торжества...» [336, с. 68].

малого уменьшённого) воспроизводит красочную имитацию, близкую перезвону колоколов разной величины. (Пример 45а). Появление темы Обихода «Христос воскрес» способствует созданию атмосферы церковного обряда – словно возникают образы церковнослужителей, прихожан. Совмещаемая с темой колокольных перезвонов (но не «растворяемая» в ней!), тема Обихода органично её дополняет (Пример 45б). В результате для С. Рахманинова импрессионистский метод колористики оказывается способом передачи символистской концепции-идеи.

Ближе к «экзотико-романтической» традиции петербуржцев оказался В. Калиников. Несмотря на совершенно иные эстетические основы его творчества, во вступлении ко второй части своей Первой симфонии (1894–1895) композитор на ладогармоническом и тембральном уровнях приближается к красочной звукописи импрессионизма и его созерцательному мироощущению<sup>1</sup> (Пример 46). Данный фрагмент можно считать своеобразным «предчувствием» импрессионистских методов колористики и, отчасти, абсолютизации мгновения.

К редким примерам воплощения импрессионизма в его «экзотико-романтической» традиции петербургской школы относятся сочинения **С. Василенко**. В частности, выделяются такие его произведения, как симфонические поэмы «Сад смерти» (1907–1908) и «Полёт ведьм» (1908–1909), сюита для оркестра «В солнечных лучах» (1911), вокальный цикл «Маорийские песни» (1913), «Экзотическая сюита» для голоса с сопровождением ансамбля из двенадцати инструментов (1916), «Китайская сюита» (1928) для большого симфонического оркестра. Несмотря на то, что дарование композитора оттачивалось под руководством С. Танеева, его преклонение перед деятелями Петербурга и увлечение французскими импрессионистами очевидно.

Особенно показательна пьеса «*Эхо золотых озёр*» из VI части «Китайской сюиты» для большого симфонического оркестра (1928)<sup>2</sup>. Идея пьесы близка «Светлому празднику» С. Рахманинова. Однако в отличие от последней, «Эхо золотых озёр» не имеет символистского «подтекста».

Композитором предпослан краткий комментарий к пьесе: «<...> нежный перезвон колокольчиков и священных камней» [330, с. 3]. Несмотря на то, что восточный колорит этого раздела (как и сюиты в целом) носит обобщённо-условный характер, создаётся ощущение, что С. Василенко путешествует по Китаю и делится с нами своими впечатлениями от садово-парковых ансамблей, храмовых комплексов и павильонов этой страны. Примерами таких достопримечательностей могут являться искусственный

---

<sup>1</sup> Подобной точки зрения придерживается и Ю. Келдыш [95, с. 383].

<sup>2</sup> VI часть «Китайской сюиты» состоит из двух разделов: «Эхо золотых озёр» и «Китайский базар». Вторая пьеса рассматривалась во втором параграфе Второй главы.

канал «Река золотой воды» с изящными мостиками из белого мрамора Императорского Запретного города или ансамбль с жилыми зданиями, храмами и павильонами Летнего Императорского дворца Ихэюань, в парке которого в ветреную погоду можно насладиться тихими мелодичными перезвонами колокольчиков (ими украшены коньки крыш павильонов).

Известно, что своими яркими впечатлениями Поднебесной композитор обязан путешественнику, исследователю Центральной Азии – П. Козлову. В 1927 году он посетил С. Василенко и предоставил в его «распоряжение богатый материал записанных им мелодий Монголии и Северного Китая», на основе которых и появилась «Китайская сюита» [34, с. 35]<sup>1</sup>. Кроме того, композитор воплотил в сочинении своё оптимистичное, одухотворённое отношение к окружающему миру. В «Страницах воспоминаний» он признавался, что с 1908 года его «потянуло <...> к солнцу, радости, единству человека с природой» [там же, с. 29–30]. Это жизнеутверждающее состояние нашло отражение и в «Эхе золотых озёр».

Абсолютизируя мгновения звучания колокольчиков и священных камней, С. Василенко стремится донести до слушателя само дыхание природы: лёгкого ветра, солнечного света, прозрачной воды, разносящегося эхом мелодичного звона. Он «растворяется» в этом потоке переливающихся красок, сливается с ним, становясь единым целым. Данный пейзаж воспринимается эскизом театральной декорации, который композитор «видит» своим воображением, своим непредвзятым взглядом и демонстрирует тишину и гармонию китайской культуры, соединяя их со своим состоянием созерцательности и мечтательности. На это направлены и колористические средства.

С. Василенко использует в пьесе только звенящие и мягко звучащие тембры: треугольник, колокольчики, челесту, арфу, фортепиано; струнные; из группы деревянных духовых – флейту пикколо и флейты, гобои и кларнеты; из медных – только валторны. Такой состав позволяет композитору передать «нежный перезвон» колокольчиков и священных камней, что соответствует замыслу произведения. Выразителен и фон, погружающий в атмосферу звучащих колокольчиков: оstinатное повторение фигураций по отдельным звукам пентатонного звукоряда у арфы и фортепиано. Изменению фон подвергается только в коде (пьеса написана в форме сложного периода). Здесь он впервые усиливается тембром флейт и меняет свою звуковысотность, смещаясь на секунду вниз.

Основной музыкальной темой пьесы является подлинный народный китайский напев, отличительное свойство которого – пентатонный звукоряд. Она очень нежно звучит в среднем и высоком регистрах у струнных,

---

<sup>1</sup> Темы, записанные П. Козловым, вошли не только в «Китайскую сюиту» С. Василенко, но и в его сюиту «Советский Восток» (1932) [34, с. 35].



кларнета и дублируется звенящими тембрами колокольчиков и челесты (Пример 47).

Вторая тема – авторская. В отличие от предыдущей, бесполутоновой, она представляет собой поступательное нисходящее или восходящее ленточное движение параллельными квартами (чистыми, иногда с тритонами) и квартаккордами, и доверяется композитором таким тембрам, как гобои и кларнеты. В кодовом разделе благодаря одновременному соединению мажорного трезвучия от F и малого мажорного септаккорда от d (в фигурациях флейт, арфы и фортепиано), а также тритоновой интонации, в теме возникает ладовая переменность лидийского F и дорийского d (Пример 48).

Обе темы подвергаются полифоническому (каноническому) развитию, что создаёт многообразие звончатых переливов. Будто лёгкий ветер то с большей, то с меньшей силой задевает колокольчики, заставляя мелодичные напевы разноситься по окрестностям, отражаться эхом, наполняя пейзаж озёр особым светлым ореолом.

Таким образом, некоторые произведения композиторов московской школы также можно рассматривать как образцы сочинений, которым свойственно импрессионистское влияние. Проявляемые в них методы абсолютизации мгновения и колористики приносят атмосферу воздушности, состояние созерцательности, мечтательности. Даже, невзирая на специфику иной эстетики, импрессионистское воздействие, безусловно, оживляет музыкальный язык таких произведений, приносит красочные изыски ладогармонических, тембровых и иных средств выразительности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Импрессионизм до сих пор остаётся мало изученным явлением в истории художественной жизни России. Между тем он является одним из самых ярких течений русского искусства конца XIX – начала XX веков и тесно связан с рядом культурно-исторических процессов этого времени.

Комплексное изучение темы «Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX – XX веков: истоки, тенденции, стилевые особенности» позволило исследовать импрессионизм на разных уровнях:

- как мировоззренческую проблему;
- как эстетическую концепцию;
- как композиторское решение.

«Реконструкция» импрессионизма как типа художественного видения и сопоставление его с русской ментальностью «высветила» мировоззренческие аспекты этого течения в России. Абстрагирование от хронологического развёртывания художественных процессов показало, что эстетика импрессионизма базируется на гносеологической тенденции, направленной на выражение идеального положения человека в мире [132, с. 163]. В соответствии с этим складывается и творческий процесс: в работе над произведением композитор отдаёт предпочтение воплощению оптимистических впечатлений окружающего мира. В концепциях импрессионистских произведений такие впечатления определяются рядом эстетических положений: это единство Мира и видения Мира, чувство радости Человека по отношению к Миру, непосредственность (детскость) восприятия окружающего Мира, красота Мира.

Сопоставление данных особенностей с русской ментальностью показало, что русская культура могла вне зависимости от французского влияния самостоятельно выработать близкую импрессионизму эстетическую концепцию. Свойственные русскому человеку душевность, созерцательное отношение к природе, особое ощущение пространства – просторов Русской Земли, а также способность почти по-язычески, но при этом идеализированно, поэтически воспринимать и одухотворять окружающий мир, близки импрессионистскому художественному видению. Реализация эстетических положений импрессионизма в произведениях русских композиторов осуществляется с помощью определённых тем: сказочности или мифологичности, мечты, праздника, природы.

Документальные первоисточники, среди которых мемуары, письма художников, композиторов того времени позволяют обозначить «русский вариант импрессионизма» как эстетическую концепцию. В «зеркале писем» К. Коровина, С. Маковского, Д. Мережковского и некоторых других деятелей русского искусства высвечиваются те историко-культурные процессы, которые стали основой для формирующейся эстетики импрессионизма. Обозна-

чим их: это стремление «закрыться» от окружающего мира в творчестве, подменяя действительную реальность идеализированным или ирреальным миром произведения; стремление обновить традиции, «вдохнуть новую жизнь» в упадочные стороны художественной жизни; влияние размышлений о значимости научно-технического прогресса для искусства. Очевидно также, что важнейшей причиной укрепления импрессионизма в России стал взаимный культурный обмен с Францией, который на рубеже XIX – XX веков переживал свой расцвет.

Основу представления импрессионизма как эстетической концепции составляют высказывания об импрессионизме художников А. Бенуа, К. Коровина, И. Крамского, И. Репина, В. Сурикова, К. Юона, композиторов С. Василенко, Ц. Кюи, А. Лядова, Н. Мяковского, Н. Римского-Корсакова, И. Стравинского, Н. Черепнина и других. Они репрезентируют разное (восторженное, восхищённое, настороженное, а иногда и резко критическое), но никогда не равнодушное отношение к импрессионизму. Кроме того, благодаря свидетельствам современников выявляется причина отрицательного его восприятия некоторыми представителями русского искусства: это отсутствие социальной значимости, которая, в силу определённых исторических условий, свойственна большинству произведений России XIX столетия. Однако, осмысливая в целом развитие отечественного искусства как в XIX столетии, так и в начале XX, деятели русской культуры видели в нём единый, нерасчленимый процесс, в котором новаторства века XX явились закономерным продолжением века XIX. Видимо, поэтому собственно язык импрессионизма и не вызывал у них негативного отношения.

Особого внимания заслуживает труд «Эстетика музыкального искусства» Н. Римского-Корсакова. Идеи и положения, изложенные в нём, – не просто авторский взгляд композитора на природу искусства. Они могли бы превратиться в программу импрессионизма в России. Мышление композитора непосредственно соприкасается с импрессионистским типом художественного видения. Своеобразными пересекающимися «точками» служат ключевые идеи его работы: чувство прекрасного является определяющим как в жизни, так и в искусстве; Мир прекрасного воспринимается только субъективно, посредством воображения и созерцания; Человек и Мир едины, то есть Человек, его мысли неотделимы от «природы и жизни». Факт близости взглядов Н. Римского-Корсакова эстетике импрессионизма подтверждается и поздним творчеством композитора (например, некоторыми страницами опер «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Кащей Бессмертный», «Золотой петушок»).

В связи с отсутствием обобщающих исследований, посвящённых изучению стиля музыкального импрессионизма, в монографии использованы элементы стилового анализа. В качестве терминологического аппарата,

характеризующего свойства эстетики импрессионизма, были взяты образные, но меткие и ёмкие формулировки, «брошенные» когда-то Л. Леруа: «впечатление», «незаконченность», «свобода» и «мягкость». Стремление к передаче впечатления, принцип незаконченности, свобода от канонов и в выборе средств выразительности (при сохранении материальности изображаемого), мягкость очертаний согласуются как с эстетикой, так и с языком импрессионизма, в том числе и музыкальным. Импрессионизм имеет два метода, обозначенных в данной работе как «абсолютизация мгновения» и «колористика». Первый связывается со смысловым уровнем музыкальных произведений (тематикой и образностью), его формами и жанрами и направлен на реализацию таких эстетических свойств, как стремление к передаче впечатления и принцип незаконченности. Второй – со средствами музыкальной выразительности (тематизмом, фактурой, гармонией и др.) и выявляет свойства «свободы» и «мягкости» воплощения.

Исследование музыкального импрессионизма в произведениях русских композиторов с учётом мировоззренческих и эстетических позиций позволяет определить некоторые его особенности. В опусах, созданных в первые двадцать лет прошлого столетия, реализуются импрессионистские методы абсолютизации мгновения и колористики, родственные общеевропейским свойствам импрессионистских сочинений. В сознании слушателя также создаётся атмосфера красочного расцветивания впечатлений окружающего мира, останавливается время, возникают едва заметные колебания воздуха, воды, и каждая следующая краска навеяна композитору новым впечатлением. Вместе с тем выявлено, что при всей их схожести, данные методы в отечественном варианте импрессионизма определяются иным художественным видением, в данной работе названным природоцентристским (в противоположность человекоцентристскому на Западе). Кроме того, эти сочинения насыщены особым колоритом: интонационной средой русского песенного фольклора, чертами эпичности и ориентализма.

В результате импрессионизм в России сложился в целостное художественное течение, признаками которого явились:

- наличие в России первого десятилетия XX века относительно сплочённой группы композиторов, по своим эстетическим взглядам близких импрессионизму, в числе которых С. Василенко, А. Лядов, С. Прокофьев, И. Стравинский, Н. Черепнин и др.;
- проявление в музыкальном творчестве названных композиторов не только технических приёмов, но и эстетики, родственной французскому музыкальному импрессионизму;
- формирование импрессионизма, его становление в русской музыке непосредственно связано с творчеством Н. Римского-Корсакова (литературным, музыкальным), обладающим чертами импрессионизма;

- несмотря на отсутствие объявленного манифеста, который мог бы послужить цементирующим фактором объединения музыкантов в направление, очевидно, что аналог такого объединения образовался благодаря педагогической и общественной деятельности Римского-Корсакова.

Как течение импрессионизм в России сложился в Петербурге. Он солидаризируется с «экзотико-романтической» традицией, ярко выраженной в петербургской композиторской школе и ориентированной на эстетизм, изысканность и красочность. Поэтому истоки импрессионистского начала «просвечивают» задолго до его появления и заметны уже в таких сочинениях, как «Ночь в Мадриде» М. Глинки, «В Средней Азии» А. Бородина, «Картинки с выставки» и «Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского, «Испанское каприччио» и «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова и многих других. В них присутствуют свойства близкие методам абсолютизации мгновения и колористики. Неслучайно картинность, пышная, роскошная инструментовка, необычайно «вкусный» ладогармонический язык – свойства музыки России, покорившие сердца французских импрессионистов. В этой линии видится «стилевая связь» (М. Михайлов) с импрессионизмом, которая предвосхитила особые признаки русского варианта импрессионизма: по-эстетски утончённого, до пряности и даже приторности «сладостного» и вместе с тем почти по-эпически созерцательного. Перефразируя слова Т. Левого, можно сказать, что импрессионизм в таких условиях получил предпосылки для его трактовки не как чего-то ускользающего и таинственного (как во французском варианте), а очень близкого и родного «существа», словно композиторам благодаря импрессионизму удалось «поймать Жар-птицу» и перенести всю её красоту в свою музыку.

Н. Римский-Корсаков, занимаясь преподавательской деятельностью в Петербурге, не мог не влиять на своих соратников и учеников. Однако в творчестве последних импрессионизм «преломлялся» сквозь призму авторских стилей, давал примеры индивидуальных его решений. Так, «Волшебное озеро» А. Лядова стало ярким воплощением отечественного импрессионизма. В нём нашли отражение свойства, отличающие, с одной стороны, глубинные уровни ментальности русского человека, а с другой, кульминацию развития «экзотико-романтической» традиции.

Во многих произведениях Н. Черепнина русского периода прослеживается гармоничное соединение «экзотико-романтической» традиции с влиянием французских импрессионистов («Фейные сказки», шесть музыкальных иллюстраций к сказке «О рыбаке и рыбке» А. Пушкина). К сочинениям, где больше выражено природоцентристское начало, принадлежит «Зачарованное царство». Здесь композитор лишь в одной музыкальной теме («напевов Жар-птицы») демонстрирует соединение типичных признаков мышления русского человека с западноевропейским видением Мира.

Для импрессионизма И. Стравинского, находившегося в первые десятилетия XX века в начале своего творческого пути, наоборот, в большей степени свойственна западность мышления. Ярким тому подтверждением служат его опера «Соловей», балет «Жар-птица». В красочных образах балета «Жар-птица» противопоставленные линии людей (фольклорная) и сказочных существ (импрессионистская) не совмещаются. И хотя вторая линия решена композитором в духе традиций Н. Римского-Корсакова и Н. Черепнина, а первая не лишена красочности, они не сливаются друг с другом, а человек не «растворяется» в зачарованных пейзажах Кашеева царства. Показательна и фантазия «Фейерверк». В концепции этого сочинения, безусловно, прослеживается влияние «экзотико-романтической» традиции, но она подчиняется эстетике французского импрессионизма, где единство образуется только между Миром и *видением* Мира (единства между Человеком и Миром не достигается). Человек с любопытством наблюдает яркие вспышки на ночном небе, но не «растворяется» в них. Возможно, в этом коренится причина столь свойственной И. Стравинскому открытости самым разным тенденциям времени: на протяжении всей жизни в своём творчестве он предстаёт Русским Человеком, который делится с нами впечатлениями, в том числе и впечатлениями новейших композиторских техник.

В отличие от произведений композиторов петербургской школы, в сочинениях московских авторов импрессионистские методы присутствуют наряду с иными, неимпрессионистскими, и подчиняются эстетическим концепциям индивидуальных авторских стилей (причём в гораздо большей степени, чем в произведениях петербургских коллег). Тем не менее, в некоторой степени их также можно рассматривать в сфере воздействия импрессионизма. В числе подобных примеров некоторые страницы творчества С. Рахманинова («Светлый праздник» из Первой сюиты для 2-х фортепиано, вокально-симфоническая поэма «Колокола», многие романсы), А. Скрябина (Прелюдии op. 11, «Поэма-ноктюрн» op. 61 и другие), А. Станчинского (некоторые номера из Двенадцати эскизов, Ноктюрн), некоторые сочинения М. Гнесина, Г. Катуара. Своеобразным исключением служит творчество С. Василенко, вобравшее традиции и принципы работы петербургских композиторов. Показательными примерами могут служить его симфонические поэмы «Сад смерти», «Полёт ведьм», а также «Китайская сюита» и другие сочинения.

Выбор имён композиторов в данной работе не исчерпывает собой всех авторов русской музыки, в чьих сочинениях прослеживается импрессионизм. После 1917 года он продолжает себя проявлять в творчестве целого ряда композиторов: это А. Александров, С. Василенко, В. Дешевов, А. Дзегелёнок, Л. Книппер, А. Крейн, Н. Раков, С. Фейнберг, А. Шеншин, Б. Шехтер. Не прошли мимо увлечений импрессионизмом представители «первой волны»

авангарда в своём раннем периоде (А. Мосолов, Н. Рославец и др.) [303]. В их творчестве импрессионистское начало присутствует в иных эстетических условиях: в рамках поиска новых средств высказывания. Воздействие импрессионизма прослеживается и в некоторых произведениях С. Прокофьева (Сцена полёта из оперы «Любовь к трём апельсинам», некоторые ладогармонические и оркестровые приёмы «Огненного ангела»).

Специфическое применение импрессионистских методов можно наблюдать в творчестве композиторов второй половины XX века – Э. Денисова, Р. Леденёва, Н. Сидельникова, Р. Щедрина и других [58, с. 100; 91, с. 484]. Очевидно преобладание метода абсолютизации мгновения во Втором концерте для оркестра «Звоны» (1968) Р. Щедрина. При всей психологичности, драматической насыщенности этого сочинения, в «Звонах» достигается удивительный эффект «дышащего» пространства. Словно сама атмосфера, «рассекаемая» звучанием колокольного звона, приходит в движение, а гул, как некий «след» оставляемый звоном, долго продолжает вибрировать в воздухе. Композитор абсолютизирует это ощущение и продляет его. Несмотря на то, что колокольность здесь присутствует как образ Родины, Р. Щедрин, в первую очередь, «высвечивает» саму звучность Русского Колокола, и именно его возводит в Абсолют. При этом обращает на себя внимание развитая в концерте декоративно-колористическая функция, направленная на реализацию метода колористики и создающая тембровую имитацию самых разнообразных колокольных звучностей. Сонорика, как особое колористическое средство, помогает созданию акустических красок, кажущихся, на первый взгляд, беспорядочными. Пуантилизм, ограниченная алеаторика также не противоречат природе колокольного звона и свойственным ему сонорным эффектам. Вместе с тем последовательная смена имитации звонов (набата, похоронного звона и других), всё же, воспринимается как продлённое состояние только одного мгновения: пространства звучания Русского Колокола. Именно поэтому метод абсолютизации мгновения воспринимается здесь как главенствующий.

Импрессионистское влияние ощущается и в «Русских сказках» Н. Сидельникова. Здесь прослеживается преобладание метода колористики. Для композитора ближе оказывается стремление к красочной звукоизобразительности характеристических «историй»-зарисовок. Гармоничное соединение обоих импрессионистских методов встречается в творчестве Р. Леденёва. Возможно, поэтому его авторский стиль исследователи называют «неоимпрессионистским» [91, с. 484].

В целом, воплощение метода абсолютизации мгновения можно обнаружить в таких композиционных техниках, как пространственная музыка, минимализм. Медитативность, присущая данному методу, также способствует его проникновению в двенадцатитоновые техники и

алеаторику. Метод колористики явился одним из основополагающих для развития сонористики<sup>1</sup>.

Переходные процессы русской истории (не только рубежа XIX – XX веков, но и всего XX столетия) предопределили импрессионизму как смешанный и стремительный характер развития в сжатые сроки (всего примерно десять – пятнадцать лет), так и его многострадальную последующую судьбу (от восхищённого превознесения до презрительного отрицания). Трудно предположить, как сложилась бы судьба течения импрессионизма, если бы не произошли в России роковые революционные события; если бы не покинули Родину И. Стравинский (1914), С. Рахманинов (1917), Н. Черепнин (1921); если бы дольше прожили Н. Римский-Корсаков и А. Лядов, а также Г. Катуар, В. Ребиков, А. Скрябин, А. Станчинский. И всё же, в России остались друзья, ученики, приверженцы, последователи этих композиторов. Поэтому неудивительно, что импрессионистские методы прослеживаются в сочинениях отечественных мастеров и в иных эстетических условиях. В результате «жизнь» импрессионизма оказывается продлённой до сегодняшнего дня, чем и сохраняет свою притягательность для дальнейших исследований.

---

<sup>1</sup> В творчестве европейских композиторов XX века импрессионизм отмечается исследователями у О. Респиги («Фонтаны Рима», «Пинии Рима») [31, с. 19, 23], Б. Бартока (балет «Деревянный принц») [90, с. 30, 36], М. Арнольда («Лиственницы») [321, с. 12–14]. Его влияние обнаруживается в ладогармонической системе О. Мессiana [315, с. 223], в сонорных композициях К. Пендерецкого [136, с. 136–138], Г. Коуэлла («звуковые гроздьи») [там же, с. 133–134], Э. Вареза (в его принципе «протяжной статики») [там же, с. 135–136] и других.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Агишева, Ю. И. Югендстиль в музыке (на примере творчества М. Рegera и Ф. Шрекера) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Агишева Юлия Ивановна. – М., 2005. – 27 с.
2. Азизян, И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян ; Научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
3. Алексеев, А. Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества / А. Д. Алексеев. – М. : АН СССР, 1963. – 272 с.
4. Альшванг, А. А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность. Мировоззрение. Творчество / А. А. Альшванг. – М. : Музгиз, 1935. – 96 с.
5. Альшванг, А. А. О философской системе Скрябина / А. Альшванг // Скрябин А. Н. (1915–1940) : сборник к 25-летию со дня смерти. – М. ; Л. : Музгиз, 1940. – С. 145–187.
6. Анатолий Константинович Лядов (АКЛ) / В. Г. Вальтер, С. М. Городецкий, И. И. Витоль. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2005. – 168 с.
7. Андреев, Л. Г. Импрессионизм. Видеть. Чувствовать. Выражать / Леонид Андреев. – М. : Гелеос, 2005. – 320 с.
8. Арзаканян, М. Ц. История Франции : учеб. / М. Ц. Арзаканян, А. В. Ревякин, П. Ю. Уваров. – М. : Дрофа, 2005. – 474 с.
9. Арнаудов, М. Психология литературного творчества / Михаил Арнаудов ; перев. с болгарского Д. Д. Николаева. – М. : Прогресс, 1970. – 655 с.
10. Асафьев, Б. В. Вл. Ребиков. Ритмодекламации № 8 «Ты была мне сестрой», «Эдельвейс», «О, мне пленительный», «Яблони цветут», «Когда она вошла», «Из Петрарки», «Люблю тебя», «Её сирень» в изд. П. Юргенсона / В'as' // Музыка. – 1915. – № 238. – 26/XII. – С. 600.
11. Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 279 с.
12. Асафьев, Б. В. М. И. Глинка. Кн. 2 : Руслан и Людмила (II) / Б. В. Асафьев // Асафьев, Б. В. Избранные труды. В 5 т. Т. 1 : Избранные работы о М. И. Глинке / редкол.: И. Э. Грабарь, Д. Б. Кабалевский, И. С. Асафьева [и др.]. – М. : АН СССР, 1952. – С. 165–178.
13. Асафьев, Б. В. Н. Черепнин. Ор. 33. 14 Эскизов для фортепиано к русской «Азбуке в картинках» Александра Бенуа: 1. Арап. 2. Баба-Яга. 3. Генерал. 4. Дача. 5. Египет. 6. Звёзды. 7. Мама. 8. Озеро. 9. Бай-бай. 10. Лес. 11. Сласти. 12. Хан. 13. Царица. 14. Чучело в изд. П. Юргенсона / В'as' // Музыка. – 1915. – № 210. – 14/II. – С. 116–117.
14. Асафьев, Б. В. О русской природе и русской музыке / Б. В. Асафьев // Асафьев, Б. В. Избранные труды. В 5 т. Т. 4 : Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / редкол.:

- И. Э. Грабарь, Д. Б. Кабалевский, И. С. Асафьева [и др.]. – М. : АН СССР, 1955. – С. 84–97.
15. Асафьев, Б. В. Петроградские куранты. Концертная летопись с импрессионистическими замечаниями о творчестве Лядова, Мусоргского, Стравинского, Прокофьева и прочих / Игорь Глебов // Музыка. – № 202. – 20/XII – 1914. – С. 616–622.
16. Асафьев, Б. В. Петроградские куранты. Концертная летопись с импрессионистическими замечаниями о творчестве Лядова, Мусоргского, Стравинского, Прокофьева и прочих / Игорь Глебов // Музыка. – № 203. – 27/XII – 1914. – С. 629–636.
17. Асафьев, Б. В. Петроградские куранты. 4. «Про новизну»: обзор произведений, исполненных на IV и V вечерах современной музыки. «Сказки» Черепнина и сказка (по Андерсену) о С. Прокофьеве, рассказанная им самим / Игорь Глебов // Музыка. – 1915. – № 209. – 7/II. – С. 85–88.
18. Асафьев, Б. В. Петроградские куранты. 12. Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев) / Игорь Глебов // Музыка. – 1916. – № 249. – 12/III. – С. 167–172.
19. Асафьев, Б. В. Потеря мелодии / Б. Асафьев // Вопросы философии. – 1948. – № 1. – С. 144–149.
20. Асафьев, Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б. Асафьев ; общ. ред., примеч. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1979. – 344 с.
21. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды / Игорь Глебов. – СПб. : Государственная филармония, 1922. – 329 с.
22. Асафьев, Б. В. Этюд о Черепнине (последние произведения) / Игорь Глебов // Музыка. – 1916. – №250. – 19/III. – С. 179–185.
23. Астахов, О. Ю. Особенности самоидентификации личности в процессе художественного освоения мира в период культурного кризиса России конца XIX – начала XX веков : дис. ... канд. культурологии / Астахов Олег Юрьевич. – Кемерово, 2000. – 167 с.
24. Бенуа, А. Н. Беседы художника. 1. Об импрессионизме / А. Бенуа // Мир искусства. – 1899. – Т. 1. – № 6. – С. 48–52.
25. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания. Т. 1. Кн. 1, 2, 3 / отв. ред. Д. Лихачёв. – 2-е изд., доп. – М. : Наука, 1990. – 712 с.
26. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания. Т. 2. Кн. 4, 5 / отв. ред. Д. Лихачёв. – 2-е изд., доп. – М. : Наука, 1990. – 744 с.
27. Блок, А. Стихия и культура / А. Блок // Блок, А. Собр. соч. В 8 т. Т. 5 : Проза : 1903–1917 / подгот. текста, примеч. В. Н. Орлова [и др.]. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1962. – С. 350–359.
28. Бобровский, В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы (теоретический этюд) / В. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Г. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – С. 26–64.

29. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки. В 2 вып. Вып. 2 / В. П. Бобровский ; отв. ред. Е. Н. Чигарева. – М. : КомКнига, 2008. – 304 с.
30. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1977. – 332 с.
31. Богоявленский, С. Н. Итальянская музыка первой половины XX века : очерки / С. Богоявленский. – Л. : Музыка, 1986. – 144 с.
32. Бычков, В. В. Вл. Соловьёв и эстетическое сознание Серебряного века / В. В. Бычков // Владимир Соловьёв и культура Серебряного века. К 150-летию Вл. Соловьёва и 110-летию А. Ф. Лосева : сб. статей / РАН, Научный совет «История мировой культуры», Античная комиссия ; отв. ред. А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи ; сост. Е. А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2005. – С. 11–29. – (Десятые Лосевские чтения).
33. Валькова, В. В. Рождение музыкальной темы из духа новоевропейского рационализма / В. Валькова // Музыкальный язык в контексте культуры : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных ; отв. ред, сост. А. В. Крылова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1989. – Вып. 106. – С. 77–96.
34. Василенко, С. Н. Страницы воспоминаний / С. Василенко. – М. ; Л. : Музгиз, 1948. – 188 с.
35. Васильев, Ю. В. Рахманинов и символизм / Юрий Васильев // МА. – 2008. – № 4. – С. 1–11.
36. Введение в литературоведение : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек [и др.] ; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. Шк., 2004. – 680 с.
37. Вентури, Л. Художники нового времени. От Мане до Лотрека. В 2 т. Т. 1 / Лионелло Вентури ; перев. с итал. Ц. Кин ; ред. А. Габричевского. – М. : Иностранная литература, 1956. – 111 с.
38. Вентури, Л. Художники нового времени. От Мане до Лотрека. В 2 т. Т. 2 / Лионелло Вентури ; перев. с итал. Ц. Кин ; ред. А. Габричевского. – М. : Иностранная литература, 1958. – 130 с.
39. Вершинина, И. Я. Ранние балеты Стравинского. Жар-птица, Петрушка, Весна священная / И. Я. Вершинина ; отв. ред. Б. М. Ярустовский. – М. : Наука, 1967. – 223 с.
40. Веселовская, Л. Д. Большой путь. Из истории партийной организации Московской консерватории / Л. Веселовская, Н. Журавлёва, А. Крюкова [и др.] ; ред. С. Раппопорта. – М. : Московская консерватория, 1969. – 128 с.
41. Вик, Э. Фантазия / Э. Вик // Психологическая энциклопедия / под ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха. – М. : Питер, 2006. – С. 951–952.
42. Владимир Соловьёв и культура Серебряного века. К 150-летию Вл. Соловьёва и 110-летию А. Ф. Лосева : сб. статей / РАН, Научный совет «История мировой культуры», Античная комиссия ; отв. ред.

- А. А. Тахо-Годи, Е. А. Тахо-Годи ; сост. Е. А. Тахо-Годи. – М. : Наука, 2005. – 631 с. – (Десятые Лосевские чтения).
43. Власова, Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций : автореф. дис. ... док. искусствоведения / Власова Екатерина Сергеевна. – М., 2010. – 42 с.
  44. Волшанник, Э. Л. Стравинский и импрессионизм: некоторые особенности гармонического языка : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Волшанник Элла Леонидовна. – Алма-Ата, 2005. – 30 с.
  45. Вопросы музыкального содержания : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных ; отв. ред. Л. П. Казанцева ; редкол.: Л. П. Иванова, Н. Н. Калининченко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1996. – Вып. 136. – 164 с.
  46. Вопросы теории и эстетики музыки / отв. ред. Л. Н. Раабен ; редкол.: Ю. А. Кремлёв, Ф. А. Рубцов. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – Вып. 4. – 278 с.
  47. Вьюнов, Ю. А. Русский культурный архетип. Страноведение России. Характер. Склад мышления. Духовные ориентиры : учеб. / Ю. А. Вьюнов. – М. : Наука ; Флинта, 2005. – 480 с.
  48. Гаврилова, Н. А. К проблеме национального в музыке XX века / Н. А. Гаврилова // Пособия по истории зарубежной музыки. Гаврилова, Н. А. К проблеме национального в музыке XX века ; Сапонов, М. А. Жан Кокто о национальном направлении в новой французской музыке. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – Вып. 1. – С. 5–97.
  49. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – 2-е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
  50. Гиленсон, Б. А. Овидий / Б. А. Гиленсон // Античная литература : учеб. пособие. В 2 кн. Кн. 2 : Древний Рим. – М. : Флинта ; Наука, 2001. – С. 246–279.
  51. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX – XX веков : очерки / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.
  52. Голубенко, И. А. Импрессионизм и русская музыка начала XX века. К постановке проблемы / И. А. Голубенко // Русская музыка. Рубежи истории : материалы международной научн. конф. МГК им. П. И. Чайковского – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2005. – С. 64–77.
  53. Голубенко, И. А. Левитан и Рахманинов: лирический «пейзаж настроения» и русский импрессионизм / И. А. Голубенко // Научные чтения памяти А. И. Кандинского : материалы научн. конф. / ред.-сост. Е. Г. Сорокина, И. А. Скворцова. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – сб. 59. – С. 135–145. – (Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского).
  54. Голубенко, И. А. С. П. Дягилев, Н. Н. Черепнин, И. Ф. Стравинский: в поисках Жар-птицы (к истории создания первого балета для «Русских сезонов») / Ирина Голубенко // Наследие: русская музыка – мировая

- культура : сб. статей, материалов, писем и воспоминаний / сост., ред., коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. – М. : Московская консерватория, 2009. – Вып. 1. – С. 561–568.
55. Голубков, М. М. Русская литература XX в. После раскола : учеб. пособие / М. М. Голубков. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 267 с.
56. Грачёва, Т. В. Программность как ключ к идентификации знаков и кодов музыкального сочинения / Т. В. Грачёва // Вестник Челябинского государственного университета. Вып. 37 : Филология. Искусствоведение. – 2009. – № 35. – С. 168–172.
57. Грибер, Ю. А. Эпистемологические основания художественного творчества (на материале мифологии импрессионизма) : автореф. дис. ... канд. философ. н. / Грибер Юлия Александровна. – М., 2004. – 17 с.
58. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. 50–80-е годы / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 208 с.
59. Дебюсси, К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси ; перев. с франц., коммент. А. Бушен ; ред., вступ. ст. Ю. Кремлёва. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – 278 с.
60. Дебюсси и музыка XX века : сб. ст. – Л. : Музыка, 1983. – 247 с.
61. Денисов, Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси / Э. Денисов // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. / ред.-сост. Вл. Протопопов. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 3. – С. 230–253.
62. Держановский, В. В. Игорь Стравинский. Два романса на слова С. Городецкого, ор. 6. – «Pastorale» pour chant et piano в изд. П. Юргенсона / Вл. Держановский // Музыка. – 1910. – № 9. – 29 января. – С. 211.
63. Дёготь, Е. Ю. Русское искусство XX века / Екатерина Дёготь. – М. : Трилистник, 2000. – 224 с. – (История русского искусства).
64. Джуманиязова, Н. С. Генезис русского импрессионизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Джуманиязова Наталия Степановна. – М., 2007. – 26 с.
65. Долинская, Е. Б. О русской музыке последней трети XX века : учеб. / Елена Долинская. – Магнитогорск : МаГК, 2000. – 158 с.
66. Друскин, М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / М. Друскин. – 2-е изд. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 230 с.
67. Душков, Б. А. Психология типов личности, народов и эпох : учеб. / Б. А. Душков. – Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – 736 с. – (Gaudemus).
68. Дьякова, М. Г. Импрессионизм: философская концепция и бытие в культуре : автореф. дис. ... канд. культурологии / Дьякова Марина Геннадьевна. – Саранск, 1998. – 19 с.

69. Дьячкова, Л. С. Гармония в музыке XX века : учеб. пособие / Л. Дьячкова. – М. : Музыка, 1994. – 144 с.
70. Егорова, Б. Ф. Дебюсси и стиль модерн (по материалам литературного наследия композитора) / Б. Егорова // Музыкальная культура: век XIX – век XX / сост., общ. ред. И. А. Немировской. – М. : Тровант, 2002. – Вып. 2. – С. 122–149.
71. Ендуткина, О. Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX вв. : дис. ... канд. искусствоведения / Ендуткина Ольга Фёдоровна. – Новосибирск, 2004. – 181 с.
72. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учеб. пособие / А. Б. Есин. – М. : Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
73. Житомирский, Д. В. К истории «современничества» / Д. Житомирский // СМ. – 1940. – № 9. – С. 31–48.
74. Жукова, Н. В. Два эскиза А. В. Станчинского / Н. В. Жукова // Вопросы музыкознания и музыкального образования : сб. науч. тр. / Вологодский государственный педагогический университет ; отв. ред. М. Ш. Бонфельд ; редкол.: М. Г. Долгушина, С. В. Блинова, Е. А. Суханова. – Вологда : Русь, 2006. – Вып. 2. – С. 75–82.
75. Жукова, Н. В. Станчинский и Танеев / Н. В. Жукова // Вопросы музыкознания и музыкального образования : сб. науч. тр. / Вологодский государственный педагогический университет ; отв. ред. М. Ш. Бонфельд ; редкол.: М. Г. Долгушина, С. В. Блинова, Е. А. Суханова. – Вологда : Русь, 2006. – Вып. 2. – С. 70–74.
76. Зализняк, А. А. Многозначность в языке и способы её представления / Анна А. Зализняк. – М. : Языки славянских культур, 2006. – 672 с. – (Studia philologica).
77. Запорожец, Н. В. А. К. Лядов. Жизнь и творчество / Н. Запорожец. – М. : Музгиз, 1954. – 216 с.
78. Запорожец, Н. В. Лядов и русская сказка / Н. Запорожец // МЖ. – 1968. – № 15. – С. 15–17.
79. Зарубежная литература XX века : учеб. / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова [и др.] ; под ред. Л. Г. Андреева. – М. : Высш. шк., 1996. – 575 с.
80. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 415 с.
81. Золя, Э. Парижские письма. III : Выставка картин в Париже / Э. Золя // Вестник Европы. Журнал истории, политики, литературы. Т. 3. Кн. 6, июнь. – СПб. : типография М. М. Стасюлевича, 1875. – С. 874–899.
82. Золя, Э. Парижские письма. XIV : Две художественные выставки в мае / Э. Золя // Вестник Европы. Журнал истории, политики,

- литературы. Т. 3. Кн. 6, июнь. – СПб. : типография М. М. Стасюлевича, 1876. – С. 873–903.
83. Измайлова, Л. Ладовые истоки музыкального языка Дебюсси / Л. Измайлова // Вопросы теории музыки / ред.-сост. С. Скребков. – М. : Музыка, 1968. – Вып. 1. – С. 266–299.
  84. Импрессионизм в музыке. Энциклопедия [Электронный ресурс]. – М. : Директ-Медиа Паблишинг, 2007. – (МРЗ).
  85. Импрессионизм. Иллюстрированная энциклопедия / авт.-сост. И. Г. Мосин. – СПб. : КРИСТАЛЛ ; М. : ОНИКС, 2004. – 320 с.
  86. Импрессионизм. Мастера, предшественники, последователи : энциклопедия. – М. : Эксмо, 2003. – 224 с.
  87. Ионин, Б. С. Некоторые стороны тематизма и мелодического стиля симфонических произведений Дебюсси 90-х годов (на примере симфонического прелюда «Полдень фавна») / Б. С. Ионин // Труды ГМПИ им. Гнесиных / отв. ред. А. А. Иконников ; редкол.: Ю. Н. Рагс, М. Э. Риттих. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1968. – Вып. VIII. – С. 5–30.
  88. Ионин, Б. С. Тематизм и оркестровый стиль «Моря» Дебюсси / Б. С. Ионин // Вопросы музыковедения / ГМПИ им. Гнесиных ; отв. ред. Т. Е. Лейе ; ред.-сост. Ю. Н. Рагс ; редкол.: Р. Н. Берберов, З. И. Глядешкина [и др.]. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1973. – Вып. 2. – С. 135–180.
  89. Искусство на рубежах веков : материалы Международной научной конференции / РГК им. С. Рахманинова, Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса) ; редкол.: А. М. Цукер, К. В. Зенкин, К. А. Жабинский ; перев. Т. В. Денежкиной. – Ростов н/Д : РГК ; Гефест, 1999. – 456 с.
  90. История зарубежной музыки. XX век : учеб. / отв. ред. Н. А. Гаврилова. – М. : Музыка, 2005. – 576 с.
  91. История отечественной музыки второй половины XX века : учеб. / В. В. Валькова, Н. В. Васильева [и др.] ; Государственный институт искусствознания, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки ; отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2005. – 556 с. – (Academia XXI).
  92. История русской музыки : учеб. В 3 вып. Вып. 1 / Т. Владышевская, О. Левашёва, А. Кандинский ; МГК им. П. И. Чайковского, Кафедра истории русской музыки ; под общ. ред. Е. Слоскиной, А. Кандинского. – М. : Музыка, 1999. – 560 с.
  93. История русской музыки. В 10 т. Т. 7 : 70–80-е годы XIX века. Ч. 1 / Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова, М. Д. Сабина [и др.] ; Российский институт искусствознания Министерства культуры и туризма РФ ; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашёва [и др.]. – М. : Музыка, 1994. – 479 с.

94. История русской музыки. В 10 т. Т. 8 : 70–80-е годы XIX века. Ч. 2 / Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова [и др.] ; Российский институт искусствознания Министерства культуры и туризма РФ ; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашёва [и др.]. – М. : Музыка, 1994. – 534 с.
95. История русской музыки. В 10 т. Т. 9 : Конец XIX – начало XX века / Ю. В. Келдыш, М. П. Рахманова, А. М. Соколова [и др.] ; Российский институт искусствознания Министерства культуры и туризма РФ ; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашёва [и др.]. – М. : Музыка, 1994. – 452 с.
96. История русской музыки. В 10 т. Т. 10-А : 1890 – 1917-е годы / Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова [и др.] ; Российский институт искусствознания Министерства культуры РФ ; редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашёва, А. И. Кандинский [и др.]. – М. : Музыка, 1997. – 541 с.
97. История русской музыки. В 10 т. Т. 10-Б : 1890 – 1917-е годы / Л. О. Акопян, А. В. Булычева [и др.] ; авт.-сост. Н. А. Рыжкова ; редкол.: Ю. В. Келдыш, Л. З. Корабельникова [и др.] ; Государственный институт искусствознания Министерства культуры и массовых коммуникаций РФ. – М. : Музыка, 2004. – 1071 с.
98. История философии : учеб. / отв. ред. В. П. Кохановский, В. П. Яковлев. – 2-е изд., перераб., доп. – Ростов н/Д : Феникс, 2004. – 736 с.
99. Кабалевский, Д. Б. Римский-Корсаков и модернизм (очерк первый) / Дм. Кабалевский // СМ. – 1953. – № 6. – С. 58–69.
100. Кабалевский, Д. Б. Римский-Корсаков и модернизм (очерк второй) / Дм. Кабалевский // СМ. – 1953. – № 7. – С. 45–57.
101. Кабалевский, Д. Б. Римский-Корсаков и модернизм (очерк третий) / Дм. Кабалевский // СМ. – 1953. – № 8. – С. 32–40.
102. Казанцева, Л. П. Автор в музыкальном содержании : монография / Л. П. Казанцева ; Министерство культуры РФ, РАМ им. Гнесиных. – М. : Волга, 1994. – 248 с.
103. Казанцева, Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры : учеб. пособие / Л. П. Казанцева. – Астрахань : Волга, 2009. – 360 с.
104. Казанцева, Л. П. Образ автора в музыке: психологический аспект / Л. Казанцева // Вопросы музыкального содержания : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных ; отв. ред. Л. П. Казанцева ; редкол.: Л. П. Иванова, Н. Н. Калиниченко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1996. – Вып. 136. – С. 57–79.
105. Кандинский, А. И. История русской музыки. В 3 т. Т. 2 : Вторая половина XIX века. Кн. 2 : Н. А. Римский-Корсаков : учеб. / А. Кандинский ; Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского. – 2-е изд., испр., доп. – М. : Музыка, 1984. – 310 с.
106. Каратыгин, В. Г. Избранные статьи / В. Г. Каратыгин ; сост., авт. примеч. О. Л. Данскер ; ред. Ю. А. Кремлёв. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – 352 с.



107. Каратыгин, В. Г. Молодые русские композиторы / Вяч. Г. Каратыгин // Аполлон. – 1910. – №11. – октябрь-ноябрь. – С. 30–42. – (Начало).
108. Каратыгин, В. Г. Молодые русские композиторы / Вяч. Г. Каратыгин // Аполлон. – 1910. – №12. – декабрь. – С. 37–48. – (Окончание).
109. Карпычев, М. Г. Проблемы теории музыкального содержания / М. Карпычев // Вопросы музыкального содержания : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных ; отв. ред. Л. П. Казанцева ; редкол.: Л. П. Иванова, Н. Н. Калиниченко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1996. – Вып. 136. – С. 31–56.
110. Катала, Ж. Заметки об эстетике Дебюсси / Жан Катала ; авторизованный перев. Л. Галинской // СМ. – 1955. – № 1. – С. 59–65.
111. Катала, Ж. Размышления о Равеле / Жан Катала ; авторизованный перев. Л. Галинской // СМ. – 1955. – № 7. – С. 51–59.
112. Келдыш, Ю. В. История русской музыки / Ю. В. Келдыш. – М. ; Л. : Музгиз, 1947. – Ч. 2. – 389 с.
113. Кисеева, Е. В. Творческие искания Н. Черепнина в контексте художественной культуры рубежа XIX – XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Кисеева Елена Васильевна. – Ростов н/Д, 2006. – 25 с.
114. Киселёв, М. Ф. Константин Коровин / Михаил Киселёв. – М. : Белый город, 2001. – 64 с.
115. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Цитрад Когоутек ; перев. с чешск. К. Н. Иванова ; общ. ред., коммент. Н. Рагса, Ю. Н. Холопова ; вступ. ст. К. Н. Иванова, Ю. Н. Рагса, Ю. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
116. Колесов, В. В. Русская ментальность в языке и тексте / В. В. Колесов. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2006. – 624 с.
117. Коломиец, Г. Г. Ценность музыки: философский аспект / Г. Г. Коломиец. – 2-е изд. – М. : ЛКИ, 2007. – 536 с.
118. Коробова, А. Г. Пасторальные маски музыкального модерна. О некоторых страницах фортепианного творчества В. И. Ребикова / Алла Коробова // МА. – 2006. – № 1. – С. 174–180.
119. Коровин, К. А. Воспоминания / Константин Коровин. – Минск : Современный литератор, 1999. – 488 с. – (Мастера культуры).
120. Котлер, Н. Р. Импрессионистские черты стиля Кароля Шимановского / Н. Котлер // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / редкол.: Г. А. Орлов, М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин [и др.]. – М. : Сов. композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 265–300.
121. Котлер, Н. Р. Стилиевые особенности творчества Скрябина на основе анализа его IV сонаты / Н. Котлер // Скрябин А. Н. (1915–1940). Сборник к 25-летию со дня смерти. – М. ; Л. : Музгиз, 1940. – С. 104–115.

122. Кочетков, А. «Созерцание звукового откровения...» / А. Кочетков // СМ. – 1980. – № 8. – С. 113–116.
123. Крамской, И. Н. Письма, статьи. В 2 т. Т. 1 / Иван Николаевич Крамской ; подгот. текста, примеч. С. Н. Гольдштейн. – М. : Искусство, 1965. – 628 с.
124. Крамской об искусстве / сост., авт. вступ. ст., примеч. Т. М. Коваленская. – М. : Академия художеств СССР, 1960. – 214 с.
125. Крауклис, Г. В. Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века / Г. В. Крауклис. – М. : Московская консерватория, 2007. – 312 с.
126. Крейн, Ю. Г. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля / Ю. Г. Крейн. – М. : Музыка, 1966. – 112 с.
127. Крейн, Ю. Г. Симфонические произведения Клода Дебюсси / Юлиан Крейн. – М. : Музгиз, 1962. – 112 с.
128. Кремлёв, Ю. А. Дебюсси / Ю. Кремлёв // СМ. – 1934. – № 8. – С. 23–46.
129. Кремлёв, Ю. А. Клод Дебюсси / Ю. А. Кремлёв ; ЛГИТМиК. – М. : Музыка, 1965. – 792 с.
130. Кремлёв, Ю. А. Эстетика природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова / Ю. А. Кремлёв. – М. : Музгиз, 1962. – 110 с.
131. Кривошеева, И. В. Античность в музыкальной культуре Серебряного века (музыкально-театральные искания) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Кривошеева Ирина Владимировна. – М., 2000. – 23 с.
132. Кривцун, О. А. Эстетика : учеб. / О. А. Кривцун. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 447 с.
133. Критика и музыкознание : сб. ст. / редкол.: П. А. Вульфийус, Л. Н. Раабен, А. Н. Сохор ; сост. В. С. Фомин. – Л. : Музыка, 1975. – 280 с.
134. Критика и музыкознание : сб. ст. Вып. 2. / редкол.: В. Н. Гурков, В. И. Цитович ; сост. О. П. Коловский. – Л. : Музыка, 1980. – 270 с.
135. Критика и музыкознание : сб. ст. Вып. 3. – Л. : Музыка, 1987. – 251 с.
136. Кудряшов, Ю. В. Катехизис теории сонорного лада / Ю. Кудряшов // Аспекты теоретического музыкознания : сб. науч. тр. / отв. ред., сост. Ю. В. Кудряшов. – Л. : ЛГИТМиК, 1989. – С. 123–143.
137. Кузнецова, Е. А. Эстетика импрессионизма / Е. А. Кузнецова // Вестник Московского университета. – Серия 7. Философия. – 2000. – № 2. – С. 83–90.
138. Кулаковский, Л. В. Заметки об истоках формализма / Л. Кулаковский // СМ. – 1936. – № 5. – С. 3–15.
139. Куницкая, Р. И. О романтической поэтике в творчестве Дебюсси / Р. Куницкая. – М. : Музыка, 1982. – 88 с.
140. Купец, Л. А. Камерное вокальное творчество Клода Дебюсси в контексте французской художественной культуры конца XIX – начала XX века (опыт историко-культурной интерпретации) : автореф.

- дис. ... канд. искусствоведения / Купец Любовь Абрамовна. – СПб., 1995. – 18 с.
141. Кюи, Ц. А. Избранные статьи / Ц. Кюи ; Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки ; сост., авт. вступ. ст., примеч. И. Л. Гусин ; общ. ред. Ю. А. Кремлёва. – Л. : Музгиз, 1952. – 691 с.
  142. Лебедев, А. К. Владимир Васильевич Стасов. Жизнь и творчество / А. К. Лебедев, А. В. Солодовников. – М. : Искусство, 1976. – 399 с.
  143. Лебединский, Л. Н. Кризис буржуазной музыки и международное революционное музыкальное движение / Л. Лебединский // СМ. – 1933. – № 4. – С. 86–103.
  144. Левашёва, О. Е. Михаил Иванович Глинка : монография. В 2 кн. Кн. 2 / О. Е. Левашёва. – М. : Музыка, 1988. – 352 с.
  145. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.
  146. Левая, Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века / Т. Н. Левая ; ред. Б. С. Гецелев. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2007. – 184 с.
  147. Лейе, Т. Е. О музыкальном жанре и различных видах «обобщения через жанр» / Т. Е. Лейе // Вопросы музыковедения / Труды ГМПИ им. Гнсиных ; ред.-сост. Ю. Н. Рагс ; редкол.: Р. Н. Берберов, З. И. Глядешкина, Л. В. Кикнадзе [и др.]. – М. : ГМПИ им. Гнсиных, 1972. – Вып. 1. – С. 5–27.
  148. Ливанова, Т. Н. Георг Фридрих Гендель / Т. Ливанова // Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. В 2 т. Т. 2. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1982. – С. 87–134.
  149. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова ; МГК им. П. И. Чайковского. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
  150. Логинова, В. А. О музыкальной композиции начала XX в. К проблеме авторского стиля. В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский : дис. ... канд. искусствоведения / Логинова Валентина Александровна. – М., 2002. – 190 с.
  151. Логинова, В. А. Стремления и достижения Алексея Станчинского (в поисках собственного стиля) / В. А. Логинова ; отв. ред. А. Г. Гросйман. – Оренбург : Оренбургский государственный институт искусств, 2002. – 112 с.
  152. Логинова, В. А. Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль / В. А. Логинова ; отв. ред. А. Г. Гройсман. – Оренбург : Оренбургский государственный институт искусств, 2002. – 108 с.
  153. Лонг, М. За роялем с Клодом Дебюсси, Габриелем Форе, Морисом Равелем / Маргерит Лонг. – М. : Композитор, 2000. – 288 с.

154. Мазель, Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
155. Маклыгин, А. Л. Сонорика / А. Маклыгин // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – С. 382–411.
156. Маковский, С. К. Силуэты русских художников / С. Маковский. – М. : Республика, 1999. – 383 с.
157. Малая энциклопедия импрессионистов / пер. с англ. Е. В. Нетесовой. – М. : АСТ ; Астрель, 2003. – 256 с.
158. Мамонтова, Н. Н. Игорь Грабарь / Наталья Мамонтова. – М. : Белый город, 2001. – 48 с.
159. Мамонтова, Н. Н. Константин Юон / Наталья Мамонтова. – М. : Белый город, 2001. – 64 с.
160. Мартынов, В. Ф. Мировая художественная культура / В. Ф. Мартынов. – 3-е изд. – Минск : ТетраСистемс, 2000. – 288 с.
161. Мартынов, И. И. Морис Равель : монография / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 335 с.
162. Мартышкина, Т. Н. Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре XIX века: истоки, сущность и значение : автореф. дис. ... канд. культурологии / Мартышкина Татьяна Николаевна. – Нижневартовск, 2008. – 27 с.
163. Матюшина, Е. В. Художественный мир Ф. С. Акименко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Матюшина Екатерина Владиславовна. – М., 2006. – 26 с.
164. Медушевский, В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.
165. Мелик-Пашаева, К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции / К. Мелик-Пашаева // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / редкол.: М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопов, В. А. Цуккерман. – М. : Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 467–479.
166. Ментальность этнических культур : материалы международной конференции, СПб, 9–10 июня, 2005 г. / Балт. гос. техн. ун-т. ; редкол.: А. О. Бороноев, Б. А. Исаев, О. В. Плебанек [и др.] ; отв. ред. И. Ф. Кефели. – СПб. : БГТУ, 2005. – 267 с.
167. Мережковский, Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной литературы / Д. Мережковский // Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М. : Республика, 1995. – С. 522–560.

168. Меркулова, Н. Г. Живопись России XVIII – XIX веков как источник исследования ментальных структур : автореф. дис. ... канд. культурологии / Меркулова Наталья Геннадьевна. – Саранск, 2008. – 22 с.
169. Михайленко, Л. А. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Михайленко Лариса Алексеевна. – М., 1998. – 24 с.
170. Михайлов, М. К. А. К. Лядов : очерк жизни и творчества / М. Михайлов. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1985. – 208 с.
171. Михайлов, М. К. Стиль в музыке : исследование / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
172. Михайлов, М. К. Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты / М. Михайлов ; сост., ред., примеч. А. Вульфсона ; вступ. ст. М. Арановского. – Л. : Музыка, 1990. – 285 с.
173. Мозгот С. А. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Мозгот Светлана Анатольевна. – Саратов, 2006. – 24 с.
174. Молева, Н. М. Жизнь моя – живопись. Константин Коровин в Москве / Н. М. Молева. – М. : Московский рабочий, 1977. – 232 с.
175. Музыка XX века : очерк в двух частях : 1890–1945. Ч. 1 : 1890–1917 ; Кн. 1 / ред. Д. В. Житомирский ; редкол.: М. С. Друскин, Ю. В. Келдыш, В. Дж. Конен [и др.]. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
176. Музыка XX века : очерки. В 2 ч. : 1890–1945. Ч. I : 1890–1917. Кн. 2. / ред. Д. В. Житомирский ; редкол.: А. Д. Алексеев, С. Н. Богоявленский, В. А. Васина-Гроссман [и др.]. – М. : Музыка, 1977. – 574 с.
177. Музыкальная культура: век XIX – век XX. Вып. 2 / сост., общ. ред. И. А. Немировой. – М. : Тривант, 2002. – 236 с.
178. Музыкальный язык в контексте культуры : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных ; отв. ред, сост. А. В. Крылова. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1989. – Вып. 106. – 144 с.
179. Мясковский, Н. Я. Собрание материалов. В 2 т. Т. 2 : Литературное наследие. Письма / Н. Я. Мясковский ; ред., сост., примеч. С. Шлифштейна. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1964. – 612 с.
180. Набатов, А. Одиноким путем / Аполлон Набатов // Свобода и жизнь. – Симферополь. – 1917. – № 19.
181. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
182. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка. 1972. – 386 с.
183. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
184. Народное музыкальное творчество / Е. Е. Васильева, Е. А. Дорохова, О. А. Пашина [и др.] ; отв. ред. О. А. Пашина ; Министерство культуры

- и массовых коммуникаций Российской Федерации ; Федеральное агентство по культуре и кинематографии ; Государственный институт искусствознания. – СПб. : Композитор, 2005. – 568 с. – (Academia XXI).
185. Наследие: русская музыка – мировая культура : сборник статей, материалов, писем и воспоминаний / МГК им. П. И. Чайковского ; сост., ред., коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. – М. : Московская консерватория, 2009. – Вып. 1. – 620 с.
  186. Невская, О. В. Фортепианные произведения М. Равеля: музыка в диалоге с литературой : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Невская Ольга Витальевна. – М., 2007. – 28 с.
  187. Нейштадт, И. Я Проблема жанра в современной теории музыки / И. Я. Нейштадт // Проблемы музыкального жанра : сб. тр. / МК РСФСР, ГМПИ им. Гнесиных ; отв. ред. Т. Е. Лейе. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – Вып. 54. – С. 6–20.
  188. Непознанный А. К. Лядов : сб. ст. и материалов / МК РФ, Гос. Мариин. театр, СК СПб., СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, Каф. истории рус. лит. ; ред.-сост. Т. А. Зайцева. – Челябинск : МРІ, 2009. – 400 с. – (Серия «Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее»).
  189. Нестьев, И. В. Дягилев и музыкальный театр XX века / И. В. Нестьев. – М. : Музыка, 1994. – 224 с.
  190. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев ; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – 2-е изд., перераб., доп. – М. : Сов. композитор, 1973. – 662 с.
  191. Нестьев, И. В. Импрессионизм в музыке. Конспект вступительного слова к предстоящей дискуссии / И. В. Нестьев // Советский музыкант. – 1957. – 4 марта.
  192. Никола, М. И. Овидий / М. Никола // Зарубежные писатели : библиографический словарь. В 2 ч. Ч. 2 / ред. Н. П. Михальской. – М. : Просвещение : учеб. лит., 1997. – С. 110–111.
  193. Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : сб. ст. / МГК им. П. И. Чайковского ; ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : МГК, 2000. – сб. 30 – 169 с.
  194. Новейшая история отечества. XX век : учеб. В 2 т. Т. 1 / под ред. А. Ф. Киселёва, Э. М. Щагина. – 2-е изд., испр., доп. – М. : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2002. – 496 с.
  195. Оганов, А. А. Теория культуры : учеб. / А. А. Оганов, И. Г. Хангельдиева. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2003. – 416 с.
  196. Орлов, В. Н. Из статьи «Бальмонт. Жизнь и поэзия» / Владимир Орлов // Серебряный век. Поэзия. – М. : Олимп ; АСТ, 2000. – С. 194–198.
  197. Очеретковская, Н. Л. Содержание и форма в музыке / Н. Очеретковская. – Л. : Музыка, 1985. – 112 с.

198. Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и новейшее время : сб. ст. / Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, науч. совет «История мировой культуры» РАН, комиссия междисциплинарного исследования художественной деятельности ; отв. ред. Н. А. Хренов ; редкол.: М. Н. Бойко, А. И. Мазаев [и др.]. – М. : Наука, 2003. – 495 с.
199. Перич, О. В. «Мифологичное» в музыкальном наследии Клода Дебюсси : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Перич Олеся Валерьевна. – Владивосток, 2009. – 29 с.
200. Петров, В. М. Проблемы и методы эмпирической эстетики / Владимир Петров // Копчик, В. А. Этюды по теории искусства. Диалог естественных и гуманитарных наук / Владимир Копчик, Владимир Рыжов, Владимир Петров ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М. : ОГИ, 2004. – С. 239–364.
201. Петрушевич, Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Петрушевич Юлия Юрьевна. – М., 2008. – 27 с.
202. Плебанек, О. В. Ментальность как научная категория / О. В. Плебанек // Ментальность этнических культур : материалы международной конференции, СПб., 9–10 июня, 2005 г. / Балт. гос. техн. ун-т. ; редкол.: А. О. Бороноев, Б. А. Исаев, О. В. Плебанек [и др.] ; отв. ред. И. Ф. Кефели. – СПб. : БГТУ, 2005. – С. 7–15.
203. Полонская, К. П. Овидий / К. П. Полонская // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 5 : МУРАРИ – ПРИПЕВ / гл. ред. А. А. Суркова. – М. : Сов. энциклопедия, 1968. – Стб. 378–380.
204. Попова, И. П. Константные элементы волшебной музыкальной сказки (на примере несценических произведений русских композиторов рубежа XIX – XX веков) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Попова Ирина Петровна. – М., 2002. – 23 с.
205. Пospelов, Г. Н. Теория литературы / Г. Н. Пospelов. – М. : Высшая школа, 1978. – 351 с.
206. Потяркина, Е. Е. К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX – XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Потяркина Елена Евгеньевна. – М., 2009. – 29 с.
207. Прокопьева, Е. «Моё декадентство». «Кашей Бессмертный» Римского-Корсакова / Е. Прокопьева // МА. – 2009. – №1. – С. 92–96.
208. Прокофьев, Г. П. Музыка чистой эмоции (по поводу «вечера настроений» из произведений В. Ребикова) / Гр. Прокофьев // Русская музыкальная газета. – 1910. – №5. – 31 января. – Стб. 136–141.
209. Прокофьев, С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 1. : 1907–1918 / Сергей Прокофьев. – Париж : ДИАКОМ, 2002. – 813 с.

210. Пространство и время в музыке : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – Вып. 121. – 144 с.
211. Раабен, Л. Н. Система, стиль, метод / Л. Раабен // Критика и музыкознание : сб. ст. / редкол.: П. А. Вульфius, Л. Н. Раабен, А. Н. Сохор ; сост. В. С. Фомин. – Л. : Музыка, 1975. – С. 76–93.
212. Рахманова, М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков / М. П. Рахманова ; РАМ им. Гнесиных, Государственный институт искусствознания. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. – 240 с.
213. Ребиков, В. И. В. И. Ребиков о себе (из письма композитора) / В. И. Ребиков // Русская музыкальная газета. – 1909. – № 43. – 25 октября. – Стб. 945–951.
214. Ревалд, Д. История импрессионизма / Джон Ревалд ; перев. с англ. П. Мелковой ; вступ. ст., общ. ред. А. Изергиной. – Л. ; М. : Искусство, 1959. – 454 с.
215. Рейтерсверд, О. Импрессионисты перед публикой и критикой / Оскар Рейтерсверд ; перев. со швед. Ф. Шаргородской. – М. : Искусство, 1974. – 300 с.
216. Репин, И. Е. Избранные письма. В 2 т. 1867–1930. Т. 1 : 1867–1892 / И. Е. Репин ; сост., авт. вступ. ст. И. А. Бродский. – М. : Искусство, 1969. – 455 с.
217. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков ; предисл. М. Л. Ростроповича ; послесловие М. А. Якубова. – М. : Согласие, 2004. – 608 с.
218. Римский-Корсаков, Н. А. наброски по эстетике / Н. А. Римский-Корсаков // Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / ред. комиссия: А. Н. Дмитриев, В. А. Золотарёв [и др.]. – М. : Музгиз, 1963. – Т. 2. – С. 65–70.
219. Римский-Корсаков, Н. А. Отрывок из введения к «Эстетике музыкального искусства» / Н. А. Римский-Корсаков // Римский-Корсаков, Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка / ред. комиссия: А. Н. Дмитриев, В. А. Золотарёв [и др.]. – М. : Музгиз, 1963. – Т. 2. – С. 63–64.
220. Рогаль-Левицкий, Д. Р. Творческий путь С. Н. Василенко (к 75-летию со дня рождения) / Дм. Рогаль-Левицкий // СМ. – 1947. – № 2. – С. 7–19.
221. Розеншильд, К. К. Молодой Дебюсси и его современники / К. К. Розеншильд. – М. : Музгиз, 1963. – 144 с.
222. Романтизм в музыке (ответы на анкету польского журнала) / перев. с польского, коммент., примеч. И. Райского // Критика и музыкознание : сб. ст. / редкол.: В. Н. Гурков, В. И. Цытович ; сост. О. П. Коловский. – Л. : Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 262–269.



223. Российская музыкальная культура XIX – начала XX века : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных ; отв. ред., сост. Т. Ю. Масловская. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1994. – Вып. 123. – 132 с.
224. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века : монография / ГИИ, МК РФ ; М. Арановский, Ю. Келдыш, Г. Головинский [и др.] ; ред.-сост. М. Арановский. – М. : ГИИ, 1997. – 876 с.
225. Русская музыка. Рубежи истории : науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского : материалы международной научн. конф. 11–15 ноября 2002 г. / МГК им. П. И. Чайковского ; редкол.: С. Савенко, И. Скворцова, Е. Сорокина [и др.]. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2005. – Сб. 51. – 324 с.
226. Русский импрессионизм. Живопись из Собрания Русского музея. 1870-е – 1970-е годы / В. Круглов, В. Леняшин. – СПб. : PALACE EDITIONS, 2000. – 384 с.
227. Русско-французские музыкальные связи : сб. науч. ст. / МК РФ, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Кафедра истории зарубежной музыки ; ред.-сост. В. В. Смирнов ; редкол.: Н. И. Дегтярёва, Т. И. Твердовская. – СПб. : СПбГПУ, 2003. – 292 с.
228. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма : учеб. по анализу / Е. А. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 1998. – 268 с.
229. Ручьевская, Е. А. Мелодия сквозь призму жанра / Е. Ручьевская // Критика и музыкознание : сб. ст. / редкол.: В. Н. Гурков, В. И. Цытович ; сост. О. П. Коловский. – Л. : Музыка, 1980. – Вып. 2. – С. 35–53.
230. Ручьевская, Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. Ручьевская // Критика и музыкознание : сб. ст. – Л. : Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 69–96.
231. Ручьевская, Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. А. Ручьевская // Русская музыка рубежа XX века. Статьи, сообщения, публикации / ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова ; ред. С. Л. Гинзбурга [и др.]. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – С. 65–110.
232. Ручьевская, Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка. – СПб. : Композитор, 2002. – 396 с.
233. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 160 с.
234. Ручьевская, Е. А. Целостный и стилевой анализ / Е. Ручьевская // В. А. Цуккерман – музыкант, ученый, человек. Статьи, воспоминания,

- материалы / отв. ред. Г. Л. Головинский ; редкол.: Г. В. Григорьева, В. И. Зак [и др.]. – М. : Композитор, 1994. – С. 42–57.
235. Рыбак, Н. Я. Картинность и картинные образы музыки: история и типология : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Рыбак Наталья Яковлевна. – Магнитогорск, 2006. – 28 с.
236. Рябцев, Ю. С. Хрестоматия по истории русской культуры XVIII – XIX вв. / Ю. С. Рябцев. – М. : ВЛАДОС, 1998. – 648 с.
237. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о России / Л. Л. Сабанеев ; сост., предисл. Т. Ю. Масловской ; коммент. С. В. Грохотова. – М. : КЛАССИКА-XXI, 2005. – 268 с. – (Музыка в мемуарах).
238. Савенко, С. И. Игорь Стравинский / Светлана Савенко. – Челябинск : Аркаим, 2004. – 288 с. – (Биографические ландшафты).
239. Савенко, С. И. Мир Стравинского : монография / С. И. Савенко. – М. : Композитор, 2001. – 328 с.
240. Садуова, А. Т. «Волшебное озеро» А. Лядов: черты импрессионизма / А. Т. Садуова // Проблемы музыкальной науки. Российский научный специализированный журнал. – 2009. – № 1. – С. 132–135.
241. Садуова, А. Т. Деятели русской культуры об импрессионизме / А. Т. Садуова // Актуальные проблемы современного искусствознания: культура и образование России в начале XXI века : сб. научн. тр. ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей. Вып. 8: материалы Российской научно-практической конференции аспирантов и молодых ученых 27–28 марта 2010 года / гл. ред. Б. Хавторин ; сост., науч. ред. В. Логинова. – Оренбург : ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2010. – С. 53–58.
242. Садуова, А. Т. Импрессионизм и русская ментальность / А. Т. Садуова // Актуальные проблемы современного искусствознания: культура и образование России в начале XXI века : сб. научных трудов ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей. Вып. 9 : материалы Российской научно-практической конференции аспирантов и молодых учёных 12–15 ноября 2010 года / гл. ред. Б. Хавторин ; сост., науч. ред. В. Логинова. – Оренбург: ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2011. – С. 124–132.
243. Садуова, А. Т. Импрессионизм и русская музыка (к постановке проблемы) / А. Т. Садуова // Художественный текст. Автор и исполнитель : сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции молодых учёных 10 февраля 2006 года. В 2 т. Т 2 / редкол.: И. Г. Галютдинов, В. А. Шуранов, С. М. Платонова [и др.]. – Уфа : УГАИ им. З. Исмагилова, 2007. – С. 75–83.
244. Садуова, А. Т. Импрессионистские черты «Эстетики музыкального искусства» Н. Римского-Корсакова / А. Т. Садуова // Вестник Челябинского государственного университета. Научный журнал. Вып. 44 : Философия. Искусствоведение. – 2010. – № 17. – С. 182–186.

245. Садуова, А. Т. Проблема русского импрессионизма в современном музыкознании / А. Т. Садуова // Актуальные проблемы современного музыкознания: композиторское творчество, исполнительство, образование : сб. ст. Международной конференции 26–27 октября 2007 года / СК РБ, УГАИ им. З. Исмагилова ; ред.-сост. Е. Р. Скурко ; редкол.: Н. Ю. Жоссан, С. И. Махней. – Уфа : VIA-print, 2008. – С. 126–129.
246. Садуова, А. Т. Русский музыкальный импрессионизм (к вопросу о закономерности возникновения) / А. Садуова // Проблемы художественной культуры в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство : сб. ст. по материалам VI Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов / отв. ред. О. Б. Краснова ; редкол.: З. В. Фомина, Е. И. Вартанова, Т. В. Малышева [и др.]. – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2008. – С. 56–59.
247. Садуова, А. Т. «Фейерверк» И. Стравинского как образец русского импрессионизма / А. Т. Садуова // Художник и эпоха : Межвузовский сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции от 1 марта 2007 года / редкол. : В. А. Шуранов, С. М. Платонова, С. Ю. Каримова. – Уфа : УГАИ им. Загира Исмагилова, 2009. – С. 275–284.
248. Сарабьянов, Д. В. Модерн. История стиля / Д. В. Сарабьянов. – М. : Галарт, 2001. – 343 с.
249. Сарабьянов, Д. В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство – XXI век, 2003. – 296 с.
250. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись конца 1900 – начала 1910 годов : очерки / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1971. – 143 с.
251. Сариева, Е. А. Фейерверки в России XVIII века / Е. А. Сариева // Развлекательная культура России XVIII – XIX вв. : очерки истории и теории / РАН, ГИИ, МК РФ ; ред.-сост. Е. В. Дуков. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – С. 88–98.
252. Сарьян, М. С. Из моей жизни / М. С. Сарьян ; перев. с армянского А. И. Иоаннисиан ; вступ. ст. А. Д. Гончарова ; отв. ред. Ш. Г. Хачатрян. – М. : Изобразительное искусство, 1990. – 304 с.
253. Сарьян об искусстве / сост. М. Казарян, Я. Хачикян. – Ереван : Советакан грох, 1980. – 212 с.
254. Сахарова, Е. В. Василий Дмитриевич Поленов и Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников / Е. В. Сахарова ; общ. ред. А. И. Леонова. – М. : Искусство, 1964. – 839 с.
255. Свиридовская, Н. Д. Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Свиридовская Нина Давидовна. – М., 2001. – 26 с.

256. Секотова, Е. В. Культурно-образовательный потенциал отечественной музыкально-критической мысли середины XIX – начала XX вв. : автореф. дис. ... канд. культурологии / Секотова Елена Владимировна. – Саранск, 2008. – 22 с.
257. Селивестрова, О. И. Музыкально-театральная эстетика молодого М. О. Штейнберга в зеркале времени (1906–1918): дис. ... канд. искусствоведения / Селивестрова Оксана Игоревна. – Петрозаводск, 2003. – 216 с.
258. Семёнов, О. С. Формула искусства. Из неопубликованного / Олег Семёнов; сост. О. Кондакова, Н. Терехова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. – 256 с.
259. Сергеева, А. В. Русские стереотипы поведения, традиции, ментальность / А. В. Сергеева. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 320 с.
260. Сигитов, С. М. Творчество Габриеля Форе в историко-культурном контексте европейской музыки XIX и XX веков : автореф. дис. ... док. искусствоведения / Сигитов Сергей Михайлович. – СПб., 2007. – 47 с.
261. Скворцова, И. А. Стил ь модерн в русском искусстве рубежа XIX – XX веков : автореф. дис. ... док. искусствоведения / Скворцова Ирина Арнольдовна. – М., 2010. – 37 с.
262. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков; МГК им. П. И. Чайковского. – М.: Музыка, 1973. – 441 с.
263. Скребкова-Филатова, М. С. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке / М. С. Скребкова-Филатова // Проблемы музыкального жанра : сб. тр. / МК РСФСР, ГМПИ им. Гнесиных; отв. ред. Т. Е. Лейе. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – Вып. 54. – С. 38–53.
264. Смирнов, В. В. Зарождение экспрессионизма в музыке / В. Смирнов // Кризис буржуазной культуры и музыка / ЛГИТМиК; редкол.: А. А. Гозенпуд, В. В. Смирнов; сост., отв. ред. Л. Н. Раабен. – М.: Музыка, 1972. – С. 244–263.
265. Смирнов, В. В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского / В. Смирнов; ЛГИТМиК; общ. ред. Л. Н. Раабена. – Л.: Музыка, 1970. – 152 с.
266. Сниткова, И. И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры : сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – Вып. 120. – С. 8–31.
267. Сокальский, В. И. Музыкальные заметки (Концерт Ф. С. Акименко) / Дон-Диез // Южный край. – 1908. – 19 января.
268. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры : монография / О. В. Соколов; ГК РФ по

- высшему образованию, Нижегородский ГУ им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород : ННГУ, 1994. – 220 с.
269. Соловьев, В. С. Импрессионизм мысли / В. С. Соловьев // Соловьев, В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьев ; редкол.: А. Я. Зись, К. М. Долгов, А. В. Михайлов [и др.] ; сост., вступ. ст. Р. Гальцевой, И. Роднянской ; коммент. А. А. Носова. – М. : Искусства, 1991. – С. 542–547. – (История эстетики в памятниках и документах).
  270. Сохор, А. Н. Стиль, метод, направление (к определению понятий) / А. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки / ЛГИТМиК ; отв. ред. Л. Н. Раабен ; редкол.: Ю. А. Кремлев, Ф. А. Рубцов. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – Вып. 4. – С. 3–15.
  271. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы / А. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Г. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – С. 292–309.
  272. Стасов, В. В. Письма родным. Т. 3. Ч. 1 (1895–1899) / В. В. Стасов ; подгот. к печати, примеч. Л. М. Болотина, Е. Д. Стасовой [и др.] ; ред. Ю. В. Келдыша, М. О. Янковского. – М. : Музгиз, 1962. – 418 с.
  273. Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века : исследования, очерки / Г. Ю. Стернин ; вступ. ст. Д. Сарабьянова. – М. : Сов. художник, 1984. – 296 с.
  274. Стёпин, В. С. Философия науки. Общие проблемы : учеб. / В. С. Стёпин. – М. : Гардарики, 2006. – 384 с.
  275. Стравинский, И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Стравинский, Р. Крафт ; пер. с англ. – Л. : Музыка, 1971. – 414 с.
  276. Стравинский, И. Ф. Статьи и материалы / И. Ф. Стравинский ; сост. Л. С. Дьячкова ; общ. ред. Б. М. Ярустовского. – М. : Сов. композитор, 1973. – 528 с.
  277. Стравинский, И. Ф. Хроника. Поэтика / Игорь Стравинский ; сост., ред. перев., коммент., указатели, закл. ст. С. И. Савенко ; перев. с франц. Л. В. Яковлевой-Шапориной [и др.]. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 368 с. – (Российские Пропилеи).
  278. Ступель, А. М. По страницам русской музыкальной прессы конца XIX – XX века / А. Ступель, И. Райскин // Критика и музыкознание : сб. ст. / редкол.: П. А. Вульфийус, Л. Н. Раабен, А. Н. Сохор ; сост. В. С. Фомин. – Л. : Музыка, 1975. – С. 242–263.
  279. Твердовская, Т. И. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Твердовская Тамара Игоревна. – СПб., 2003. – 23 с.

280. Теория современной композиции : учеб. / Г. В. Григорьева, М. Э. Дубов, Т. Н. Дубравская [и др.]; Государственный институт искусствознания, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 624 с. – (Academia XXI).
281. Томпакова, О. М. Владимир Иванович Ребиков : очерк жизни и творчества / О. М. Томпакова. – М. : Музыка, 1989. – 79 с.
282. Томпакова, О. М. В поисках нового стиля / О. Томпакова // СМ. – 1983. – № 6. – С. 93–96.
283. Томпакова, О. М. Николай Николаевич Черепнин : очерк жизни и творчества / О. М. Томпакова. – М. : Музыка, 1991. – 110 с.
284. Трифонова, Л. П. О месте импрессионизма в истории русского и европейского искусства / Л. Трифонова. – СПб. : ИТМО, 1997. – 27 с.
285. Тронский И. М. Овидий / И. М. Тронский // Тронский, И. М. История античной литературы : учеб. / отв. ред. Н. А. Чистякова, В. Н. Ярхо. – 4-е изд., испр., доп. – М. : Высшая школа, 1983. – С. 391–398.
286. Федотова, В. Е. Становление импрессионизма в поэзии Поля Верлена : автореф. дис. ... канд. филолог. н. / Федотова Виолетта Евгеньевна. – М., 2004. – 22 с.
287. Филиппов, В. А. Импрессионизм в русской живописи / Вячеслав Филиппов. – М. : Белый город, 2003. – 320 с.
288. Фрадкин, В. К. Вторая симфония Калининкова и традиции русского эпического симфонизма / В. К. Фрадкин // Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. VIII / отв. ред. А. А. Иконников ; редкол.: Ю. Н. Рагс, М. Э. Риттих. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1968. – С. 51–90.
289. Фришман, Д. Программность и музыкальная форма в фортепианных прелюдиях Дебюсси / Д. Фришман // Музыка и современность : сб. ст. / редкол.: В. Д. Конен, Л. А. Мазель, М. Д. Сабинаина ; сост. Т. А. Лебедева. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 7. – С. 122–163.
290. Фролов, С. Н. Римский-Корсаков и «петербургский текст русской литературы» / Сергей Фролов // МА. – 2009. – № 1. – С.88–92.
291. Хализев, В. Е. Теория литературы : учеб. / В. Е. Хализев. – 2-е изд. – М. : Высшая школа, 2000. – 399 с.
292. Холопов, Ю. Н. Канун Новой музыки. О гармонии позднего Римского-Корсакова / Ю. Холопов // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти : сб. ст. / МГК им. П. И. Чайковского ; ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : МГК, 2000. – Сб. 30 – С. 54–69.
293. Холопов, Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм / Ю. Холопов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Г. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – С. 65–94.

294. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова ; МГК им. П. И. Чайковского. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с.
295. Холопова, В. Н. О прототипах функций музыкальной формы / В. Холопова // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 4. – С. 4–22.
296. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.
297. Цветы необычайные. Народная художественная культура России рубежа веков. Культуроведческая перспектива : сб. ст. / Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ ; отв. ред.-сост. В. Н. Максимов. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 496 с.
298. Цуккерман, В. А. Динамический принцип в музыкальной форме / В. А. Цуккерман // Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М. : Сов. композитор, 1970. – Вып. 1. – С. 19–120.
299. Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова / В. Цуккерман. – М. : Сов. композитор, 1975. – Вып. 2. – 464 с.
300. Чащина, С. В. Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Чащина Светлана Васильевна. – СПб., 2000. – 25 с.
301. Черепнин, Н. Н. Воспоминания музыканта / Н. Черепнин ; вступ. ст., коммент. О. Томпаковой. – Л. : Музыка, 1976. – 128 с.
302. Черепнин Николай Николаевич (1873–1945). Русский композитор, дирижёр, пианист, педагог [Текст] // Черепнин, Н. Н. 14 эскизов для фортепиано к русской «Азбуке в картинках» Александра Бенуа, ор. 38 [Ноты] / Н. Черепнин. – Челябинск : МРИ, 2006. – С. 3–5. – (вступ. ст.).
303. Черныш, Т. В. Творчество Н. Рославца в контексте развития отечественной музыки XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Черныш Татьяна Викторовна. – Магнитогорск, 2000. – 21 с.
304. Чигарёва, Е. И. Индивидуализирующий комплекс темообразующих выразительных средств в условиях современного музыкального языка и его классические истоки (на материале некоторых произведений советских композиторов) / Е. Чигарёва // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 4. – С. 70–108.
305. Чигарёва, Е. И. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом / Е. Чигарёва // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / редкол.: Г. А. Орлов, М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин [и др.]. – М. : Сов. композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 48–88.
306. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма : исследование / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 152 с.

307. Шевляков, Е. Понятие и критерии «рубежа» в истории музыкальной культуры / Е. Шевляков // Искусство на рубежах веков : материалы Международной научной конференции / РГК им. С. Рахманинова, Институт «Открытое общество» (Фонд Сороса) ; редкол.: А. М. Цукер, К. В. Зенкин, К. А. Жабинский ; перев. Т. В. Денежиной. – Ростов н/Д : РГК ; Гефест, 1999. – С. 82–94.
308. Шендерик, А. И. Теория культуры : учеб. / А. И. Шендерик. – М. : ЮНИТИ-ДАНА ; Единство, 2002. – 519 с.
309. Штейнер, О. А. С. И. Танеев и Серебряный век : автореф. дис. канд. искусствоведения / Штейнер Ольга Александровна. – М., 2007. – 23 с.
310. Штерн, М. Д. Образы природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова и Клода Дебюсси (опыт сопоставления творческих концепций) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Штерн Маргарита Давыдовна. – Л., 1988. – 13 с.
311. Щуров, В. М. Стилиевые основы русской народной музыки / В. М. Щуров ; ред. И. Г. Лебедева. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1998. – 464 с.
312. Энгель, Ю. Д. Римский-Корсаков «Кашей Бессмертный» / Ю. Энгель // В опере : сб. ст. об операх и балетах. – М. : П. Юргенсон, 1911. – С. 199–203.
313. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма / сост. Т. Петровец. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 320 с.
314. Юсфин, А. Г. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки / А. Юсфин // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Г. Раппопорт ; общ. ред. А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1971. – С. 134–161.
315. Яроцинский, С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / Стефан Яроцинский ; общ. ред., вступ. ст. И. Ф. Бэлзы ; перев. с польского С. С. Попковой. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.
316. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский : краткий очерк жизни и творчества / Б. Ярустовский. – М. : Советский композитор, 1963. – 294 с.
317. Ястребцев, В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. 1886–1908. В 2 т. Т. 1 : 1886–1897 / В. В. Ястребцев ; под ред. А. В. Оссовского ; коммент. М. П. Блиновой, П. В. Грачёва. – Л. : Музгиз, 1959. – 527 с.
318. Ястребцев, В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. 1886–1908. В 2 т. Т. 2 : 1898–1908 / В. В. Ястребцев ; под ред. А. В. Оссовского ; коммент. М. П. Блиновой, П. В. Грачёва. – Л. : Музгиз, 1960. – 635 с.
319. Пригодій, С. М. Імпресіонізм на рубежі XIX – XX сторіч: типологія та національні особливості (на матеріалі української та американської лі-



- тератур): автореф. дис. ... док. філолог. н. / Пригодій Сергій Михайлович. – Київ, 1995. – 48 с.
320. Ямчук, П. М. Імпресіонізм в українській прозі 1890-х – 1930-х років : автореф. дис. ... канд. філолог. н. / Ямчук Павло Миколайович. – Одеса, 1998. – 16 с.
321. Cole, H. Malcolm Arnold. An Introduction to his music / H. Cole. – London ; Boston : Faber music in association with Faber & Faber, 1989. – 241 p.
322. Diersch, M. Empirio-kritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien / Manfred Diersch. – Berlin : Rütten & Loening, 1973. – 312 s. – [Neue Beiträge Zur Literaturwissenschaft Herausgegeben von Prof. Dr. Werner Krauss und Prof. Dr. Walter Dietre. Band 36].
323. Skott, D. B. Orientalism and Musical Style / D. B. Skott // Critical Musicology Journal. A Virtual Journal on the Internet // <http://www.leeds.ac.uk/music/info/critmus/articles/1997/02/01.html>.
324. The Cambridge Companion to Debussy (Cambridge Companions to Music) / Simon Trezise (Editor). – London : Cambridge University Press, 2003. – 348 p.
325. The Cambridge Companion to Ravel (Cambridge Companions to Music) / Deborah Mawer (Editor). – London : Cambridge University Press, 2000. – 312 p.
326. Акименко, Ф. С. Слово и музыка ; Сфера музыки ; Искусство в мироздании : статьи / Акименко Фёдор Степанович // РНБ. Архив Н. Ф. Финдейзена. Письма и открытки Николаю Фёдоровичу Финдейзену. – 1908 – 1915. – Ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1092. – Л. 53–61.
327. Асафьев, Б. В. История музыки и музыкальной культуры. План лекций и контрольных вопросов / Асафьев Борис Владимирович. – Б.г. // РНБ. Архив Михайлова Михаила Кесаревича. – Ф. 1275, ед. хр. 463. – 12 л.
328. Бунимович, В. И. С. Н. Василенко : критико-биографический очерк / Музалевский Владимир Ильич. – Ташкент. – Март. – 1942 // РНБ. Архив Музалевского В. И. – Ф. 1110, оп. 1, ед. хр. 4. – 67 л.

## НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ

329. Бальмонт, К. Д. ; Черепнин, Н. Н. Фейные сказки (стихи и ноты) / К. Бальмонт, Н. Черепнин ; сост. В. Модестова. – М. : Худ. литература, 1996. – 119 с.
330. Василенко, С. Н. Китайская сюита = Wassilenko, S. N. Chinesische Suite / С. Василенко = S. Wassilenko. – Вена = Wien : Универсальное изд-во = Universal Edition A. G. ; М. = Moskau : Музсектор госиздата = Musiksektion d. Staatsverlages, 1930. – 109 с. = 109 s.
331. Калининников, В. С. Первая симфония : партитура / Василий Калининников. – М. : Музгиз, 1960. – 232 с.
332. Лядов, А. К. Волшебное озеро : партитура / А. Лядов // Соч. для орк. Т. 2. – М. : Музыка, 1978. – С.103–128.
333. Прокофьев, С. С. Осеннее, соч. 8 : симфонический эскиз : для симф. оркестра : партитура / С. Прокофьев. – М. : Музыка, 1964. – 40 с.
334. Стравинский, И. Ф. Жар-птица : сказка-балет в 2-х картинах : партитура / И. Стравинский ; сост. по рус. нар. сказке М. Фокин ; авт. биограф. справки Э. Денисов. – М. : Музгиз, 1964. – 172 с.
335. Стравинский, И. Ф. Фейерверк = Стравінський, І. Ф. Фейєрверк / Игорь Стравинский = Ігор Стравінський. – Київ : Музична Україна. – 1982. – 36 с.
336. Рахманинов, С. В. Светлый праздник / С. Рахманинов // Рахманинов, С. Фантазия : ор.5. – М. : Музгиз : худ. отдел, 1922. – С. 68–75.
337. Ребиков, В. И. Арахнэ. Метаморфоза Овидія, соч. 49 : для п'яні с ф-п / В. Ребиков ; стихи Т. Щепкиной-Куперникъ. – М. : П. Юргенсон, [Б.г.]. – 69 с.
338. Ребиков, В. И. Нарцисс. Метаморфоза Овидия, ор. 45 : клавираусцург / Вл. Ребиков ; текст Т. Щепкиной-Куперник ; нем. перев. Л. Эсберг. – М. ; Лейпциг : П. Юргенсон, [1913]. – 43 с.
339. Римский-Корсаков, Н. А. Золотой петушок : небылица в лицах : по сказке А. С. Пушкина : опера в 3 д. : партитура / Н. А. Римский-Корсаков ; сл. В. Бельского ; ред. А. Н. Дмитриева. – М. ; Л. : Музгиз, 1950. – 279 с.
340. Римский-Корсаков, Н. А. Кашей Бессмертный : осенняя сказочка : опера в 1 д., 3 к. ; либретто Н. Римского-Корсакова : клави́р / Н. Римский-Корсаков. – Л. : Музыка, 1985. – 160 с.
341. Римский-Корсаков, Н. А. Млада : волшебная опера-балет : в 4 д. / Н. Римский-Корсаков – Лейпциг : Беляев, 1891. – 260 с.
342. Римский-Корсаков, Н. А. Ночь перед Рождеством : быль-колядка по повести Н. В. Гоголя : опера в 4 д. : либр. Н. А. Римского-Корсакова / Н. Римский-Корсаков – М. : Музыка, 1981. – 360 с.

343. Римский-Корсаков, Н. А. Садко : опера-былина в семи картинах : клави́р / Н. Римский-Корсаков. – М. : Музгиз, 1962. – 418 с.
344. Римский-Корсаков, Н. А. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии : опера в 4-х д. : либр. В. Бельского : перелож. для фп / Н. Римский-Корсаков // Полн. собр. соч. / том подготовлен Г. Киркором ; ред. комиссия: А. Дмитриев, В. Золотарёв, Н. Пейко [и др.]. – М. : Музгиз, 1962. – Т. 42. – 363 с.
345. Римский-Корсаков, Н. А. Снегурочка : весенняя сказка : опера в четырёх действиях с прологом : клави́р / Н. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1971. – 428 с.
346. Черепнин, Н. Н. Зачарованное царство (к сказке «Жар-птица»). Эскиз для симф. оркестра : ор. 39 / Н. Н. Черепнин. – М. : Музыка, 1973. – 76 с.
347. Черепнин Н. Н. Нарцисс. Мифологическая поэма в 1-м акте (По Овидию) / Н. Черепнин ; Л. Бакст ; перелож. для ф.-п. автора. – М. : Юргенсон, [Б.г.] – 72 с.
348. Черепнин Н. Н. Шесть музыкальных иллюстраций к сказке «О рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина : партитура / Н. Черепнин. – М. : Музыка, 1969. – 64 с.
349. Черепнин, Н. Н. 14 эскизов для фортепиано к русской «Азбуке в картинках» Александра Бенуа, ор. 38 / Н. Черепнин. – Челябинск : МРИ, 2006. – 68 с. – (В изд. имеется вступ. ст.).
350. Штейнберг, М. О. Метаморфозы. Музыкально-мимический триптих по Овидию : ор. 10 : для оркестра / М. Штейнберг ; сценарий Л. Бакста, М. Штейнберг. – Лейпциг : Беляев, 1915 – 262 с.
351. Stravinsky, I. F. Le Rossignol / Igor Stravinsky. – London : Boosey & Hawkes, 1962. – 159 s.
352. Stravinsky, I. F. Scherzo fantastique, op. 3 : for Orchestra / Stravinsky. – London : Eulenburg, 1959. – 67 s.
353. Wassilenko, S. N. Au soleil, op. 17 : suite pour orchestre / S. Wassilenko. – Moscou ; Leipzig : P. Jurgenson, [S.d.]. – 137 s.
354. Wassilenko, S. N. Hyrcus Nocturnus, op. 15 : Poème Symphonique / S. Wassilenko. – Moscou ; Leipzig : P. Jurgenson, [S.d.]. – 119 s.
355. Wassilenko, S. N. Le jardin de la mort : Poème Symphonique, op. 12 : pour Grand Orchestre / S. Wassilenko. – Moscou ; Leipzig : P. Jurgenson, [S.d.]. – 48 s.

## НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

### Пример 1а

М. Глинка. Опера «Руслан и Людмила»

І действие. Финал. Сцена похищения Людмилы

**Moderato** (♩ = 84)

C. *Что случи-лось?* *Гнев Пе-ру-на?*

A. *Что случи-лось?* *Гнев Пе-ру-на?*

T. *Что случи-лось?* *Гнев Пе-ру-на?*

B. *Что случи-лось?* *Гнев Пе-ру-на?*

Краткий, но сильный удар грома. Сцена помрачается.

**Moderato** (♩ = 84)

Fl. Archi. Cor. Tr. Ob. Cl. Fag.

*ff sf p pizz. sf p*

Сильный и продолжительный удар грома. Сцена в совершенном мраке. Появляются два чудовища и уносят Людмилу; гро- постепенно утихает. Все действующие лица поражены, в оцепенении.

**Listesso tempo**

Fl. Cl. Timp.

*p dolce*





свѣтъ!

Сопр.

Альты Ох, то знаменье бо-жье, князь!

Тенора

Басы Ох, то знаменье бо-жье, князь!

*cresc.*

*tranquillo.*

## Пример 2

А. Бородин. Романс «Морская царевна»

[Moderato]

кой. Ты

здесь от-дох-нешь, ты слад-ко за-снешь, ка-ча-ясь на зыб-ких во-

дах, где, не - ги пол - на, лишь дрем - лет вол - на в пу -

*pp* *ppp*

### Пример 3

Н. Черепнин. Балет «Нарцисс и Эхо»  
Сцена превращения Нарцисса в цветок

[Andantino con moto]

Rit. Molto Molto Adagio.

*espr.* *mf* *dim.*

Нарцисс превращается в цветок  
Narcisse se transforme dans une fleur.

*ppp con sord.*



Soprani  
Tenori

*pp* *dim.*

*mf* *dim.*

*pp poco espr.* *pp*

Наступает ночь. Сквозь деревья виден свет луны. Фантастические огоньки светлячков. Большой белый цветок смотрит в воду.  
La nuit tombe. Clair de lune à travers les ar-

**A tempo di comincio.**

Лесные существа появляются со всех сторон и наблюдают за ним удивлённо и радостно.  
bres. Feux fantastiques de lucioles. La grande fleur blanche se mire dans le bassin. Les êtres silvestres apparaissent de tous

*m. s. pp* *m. s. pp*

#### Пример 4

Н. Черепнин. «14 эскизов для фортепиано к русской  
“Азбуке в картинках” Александра Бенуа»  
№2. «Баба-Яга»

**[Presto]**

*mf*



Пример 5а

С. Василенко. «Китайская сюита»

VI. б) «Китайский базар». Основная тема

Allegro. M.M.  $\text{♩} = 108$ .

Piccolo.

Flauti I. II.

Oboi.

Clarinetti in B I. II.

Fagotti.

Corni.

Trombe in B I. II.

Tromboni I. II. III.

Timpani.

Piano.

Violini I.

Violini II.

Viole.

Violoncelli.

C-Bassi.

senza sord.

*pp*

*martellato*

*ff*

*sempre ff*

*arco.*

*f*

*pizz.*

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 Piano  
 arco.  
 marc.

7  
 a2  
 a2  
 I  
 II  
 I f  
 f  
 f

Пример 56

С. Василенко. «Китайская сюита»

VI. b) «Китайский базар». Тема второго раздела

**10 Poco sostenuto.**

The musical score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.
- Fl.
- Ob.
- Cl.
- Fag.
- Comi.
- Triang.
- Piatti.
- Campanelli.
- Arpa.
- Piano.
- unis.

The score is marked **10 Poco sostenuto.** and features a variety of musical textures, including woodwind and string patterns, and a prominent piano accompaniment with arpeggiated figures.

**10 Poco sostenuto.**

Пример 5в

С. Василенко. «Китайская сюита»

VI. b) «Китайский базар». Реприза

[Poco sostenuto]

14

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute 2, Oboe 2, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Timpani, Cymbals, Cassa, Campanelli, Arpa, and Piano. The tempo is marked 'Poco sostenuto'. The score shows measures 14 through 17, with a repeat sign at the end of measure 17.

14

*Пример 6а*

Н. Черепнин. «14 эскизов для фортепиано к русской  
“Азбуке в картинках” Александра Бенуа»  
№8. «Озеро»

*Molto sostenuto e tranquillo*

*p*

*Пример 6б*

Н. Черепнин. «14 эскизов для фортепиано к русской  
“Азбуке в картинках” Александра Бенуа»  
№8. «Озеро» (центральное предложение)

*[Molto sostenuto e tranquillo]*

*f espress.*

*simile*

*poco dim.*



Пример 7а

С. Василенко. Сюита для большого симфонического оркестра  
«В солнечных лучах» (появление паука, «страшный  
воплъ... он схватил добычу»: «громкая кульминация»)

[Poco sostenuto. Marciale]

20 stringendo

Comi

Piatti.

colla bacchetta

mf

cresc. molto

cresc. molto

20 stringendo

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

con sord.

Tr-be SOLO con sord.

Viol.

Viol.

Cel.

Con.

# Пример 76

С. Василенко. Сюита для большого симфонического оркестра  
«В солнечных лучах» («все оцепенели»: «тихая кульминация»)

21 Poco tranquillo.

21 Poco tranquillo.

# Пример 8

Н. Римский-Корсаков. Опера «Снегурочка»  
IV действие. Финал. Сцена таяния Снегурочки

[Larghetto]

Cadenza

Arpa

una corda



### Сцена превращения Морской царевны в речку

180

(Морская Царевна рассеивается илым утренним туманом по дугу)

Бай!  
(alla breve)

*p* *pp* *trem.* *ppp*

El Arpa

Viol.

190

Сцена превращение Кашеевны в плачущую иву

106

(превращается в прекрасную плакучую иву)

К-на

я.

8

*pp*

410

Arpa, C. ingl.

Пример 11

Н. Римский-Корсаков. Опера «Ночь перед Рождеством»

Вступление «Святый вечер»

Adagio (♩ = 56)

Ф-п.

*p*

E Cis A Fis D H G D<sub>2</sub> (κ C)

Cor.

*p*

Cel., Arpe, Ob.

S (F)

V-ni

D<sub>2</sub> (κ C) S (F) D<sub>2</sub> (κ C) S (F)

tr

cl.

D<sub>2</sub> (κ C) S (F) D<sub>2</sub> (κ C) D<sub>3/4</sub> (κ D)

# Пример 12

Н. Римский-Корсаков. Опера «Кашей Бессмертный»

I картина. Сцена снежной метели

## [Allegretto mosso]

В глубине сцены кружатся белые призраки (балет). Царевна, кутаясь в шубку, стоит на вышке.

33 ХОР (за сценой)

Альты

Вью \_ га бе \_ ла \_ я, ме \_ тель, о \_ пу \_ ши сос \_ ну и ель

540

на Ка \_ ше \_ е \_ вом дво \_ ре

*mf* *dim.* *pp*

об о \_ сен \_ ней о по \_ ре.

### Пример 13

Н. Римский-Корсаков. Опера-балет «Млада»

III действие. IV сцена. «Явление царицы Клеопатры»

Танцы. Царица танцовщиц в рубень. (2я танцовщица, 16-20)  
*Dances. Poses des danseuses et des esclaves. (femmes, secondes ballerines, 16-20).*

[Andante]

37

На сцену.  
*Sur la scène.*

Clarinet, piccolo.

*(lento) (accel.)*

12

12

# Пример 14

Н. Римский-Корсаков. Опера «Золотой петушок»

Введение (Интродукция). Тема Шемаханской царицы («мираж»)

[Lento]

The musical score is for the introduction of the opera 'The Golden Rooster' by Rimsky-Korsakov. It is marked [Lento]. The score includes parts for the following instruments:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboes (Ob.)
- Clarinet in G (Cl. ingl.)
- Clarinet in A (Clar. I. (A), Clar. II. (A))
- Bassoon in A (Clar. bas (A))
- Fagot (Fag.)
- Contrabassoon (C. bas.)
- Horns (Coral)
- Trumpets (Tr. ba)
- Timpani (Platti.)
- Piano (Arpe.)

The score shows the first three measures of the piece. The piano part features a glissando in the first measure, followed by a rhythmic pattern. The strings play a rhythmic pattern throughout the first two measures. The tempo is marked [Lento].

Н. Римский-Корсаков. Опера «Золотой петушок»  
Введение (Интродукция). Тема Звездочёта

**[Moderato assai]**

Flutes. *riten. poco* 6

Fl. I. *sa*

Ob. *I.*

C. ingl.

Clar. (B)

Clar. bas. (B)

Fag.

C. fag.

Corai.

Tr. be.

Campan.

Arpe

*riten. poco*

*arco*

*unle.*

*riten. poco* 6

Врѣхъ замая - сѣи сонмъ лѣтѣи отъ волшебныиъ излученъ въ ру - кахъ Зѣладочѣиъ.

Devant le rideau apparaît l'astrologue, une claf à la main.



# Пример 16

А. Лядов. Сказочная картинка «Волшебное озеро»

[Andante]

Fl. 3 4 5 6

микромотив "звезд" *dim.*

Ob. *a2* тема "подводного мира" *dim.*

Cl. I *p* *dim.*

II, III *p* *dim.*

Fag. *p* *dim.* тема "леса" *pp* тема "песен русалок"

Cor. *p* II *pp* тема "леса"

Cel. микромотив "звезд"

Arpa микромотив "всплесков воды" *pp*

V-ni I *pizz.* *mf* *arco* *pp* тема "песен русалок"

V-ni II *pizz.* *mf* мотив "волны" (вариант)

V-le div. *pp* тема "леса"

V-c. div. *pizz.* мотив "волны" (вариант) *mf* *pp* тема "песен русалок"

C-b. *pp*

10

7 8 I 1 2 3 4 rit.

Fl. *mf* *f* тема "песен русалок" *dim.* *p cresc.*

Ob. *f* тема "песен русалок" *dim.*

Cl. *mf* *f* тема "песен русалок" *dim.* *p cresc.* *mf*

Fag. тема "леса" *cresc.* *f* *dim.* *p cresc.*

Cor. *mf* *f* тема "леса" *dim.* *p cresc.*

V-ni I 10 *cresc.* тема "песен русалок" *f* *dim.* *p cresc.*

V-ni II *arco* *mf* *f* *dim.* *p cresc.*

V-le div. *cresc.* тема "леса" *f* *dim.* *p cresc.*

V-c. div. *cresc.* *f* тема "песен русалок" *dim.* *p cresc.*

C-b. *cresc.* *f* *dim.* *p cresc.*



# Пример 17

А. Лядов. Сказочная картинка «Волшебное озеро»

[Andante]

1 5 2

Fl.

Ob. a 2 con sord. тема "подводного мира"

*p dolce* *rosso*

Cl.

*pp* *rosso*

Fag.

*pp*

Cel.

Arpa

*pp*

5

V-ni I div.

*pp*

V-ni II

*pp* *rosso*

V-le div.

*pp* *un.* *rosso*

V-c. div.

*pp* *pizz.* *p* *rosso* мотив "волны" (вариант)

C-b.

*pp* *rosso*

3 4

Ob. a 2 тема "подводного мира"

Cl. I. II

V-ni II

*un.*

V-le

V-c. div.

мотив "волны" (вариант)

C-b.

А. Лядов. Сказочная картинка «Волшебное озеро»

165

# Пример 19

А. Лядов. Сказочная картинка «Волшебное озеро»

[Poco più mosso]

6 7 I 8

Fl. *pp cresc.* тема "неба" 2 2

Ob. *pp cresc.*

Cl. *pp cresc.* тема "неба" 2 2

Fag. *pp*

Cor. *pp cresc.* IV con sord. *pp cresc.*

Timp.

Arpa

Archi *pp cresc.* div. *pp cresc.*

*pp cresc.*

*pp cresc.*



7

1 тема "неба" 2 3 4

rit. Tempo I

Fl. *f dim.* *pp* *pp* II

Ob. *f dim.* *pp* *pp* II

Cl. *f dim.* *pp* *pp* I II

Fag. *f dim.* *pp* *pp*

Cor. *f dim.* *pp* *pp*

Timp. *f dim.* *pp*

Cassa *p* *pp*

Cel. *p* микромотив "звезд"

Arpa *f dim.* мотив "волны" *p* *p* микромотив "звезд"

7

rit. div. in 3 Tempo I

Archi *sf* *pp* тема "таинственных шагов"

*f dim.* *pp*

*f dim.* *pp*

# Пример 20

А. Лядов. Сказочная картинка «Волшебное озеро»

[Andante]

9

1 2

Fl. II, III a 2 *pp* микромотив "звезд"

Ob. *p* тема "подводного мира"

Cl. *p* мотив "мёртвой природы" (в обращении)

Fag. *p* мотив "мёртвой природы" (в обращении)

Cor. *mf* мотив "мёртвой природы"

Cel. микромотив "звезд"

Arpa *p* микромотив "всплесков воды"

V-ni I *p* *mf* pizz. *mf* arco *mf* мотив "волны" (вариант)

V-ni II *p* *mf* pizz. *mf* arco *mf* мотив "волны" (вариант)

V-le *p*

V-c. div. *p* мотив "волны" (вариант)

C-b. arco unis. *p*

# Пример 21

А. Лядов. Сказочная картинка «Волшебное озеро»

[Andante]

11

1

Fl.

II

Ob.

мотив "мёртвой природы"

тема "преображающейся природы"

Cl.

I

II, III

Fag.

тема "преображающейся природы" (в обращении)

Cor.

I, II

мотив "мёртвой природы"

Cassa

Arpa

микромотив "всплесков воды"

11

V-ni I

V-ni II

V-le div.

тема "преображающейся природы" (в обращении)

V-c. div.

тема "преображающейся природы"

C-b.

# Пример 22

А. Лядов. Сказочная картинка «Волшебное озеро»

[Andante]

11

5

6

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Cel.

Arpa

V-ni I div.

V-ni II div.

V-le div.

V-c. div.

C-b.

*pp* микромотив "звезд"

*pp*

*mf* мотив "рассвета"

*I*

*p* микромотив "звезд"

*pp* микромотив "всплесков воды"

*pp* div.

*pp*

*pp* микромотив "бликов воды"

*pp*

*pp* div.

*pp*

*pp*

*pp* plizz.

*p*



# Пример 23

А. Лядов. Сказочная картинка «Волшебное озеро»

[Andante]

10 a tempo тема "на ветках"

Ob. *pp dolce* II, III

Cl. *pp* микромотив "бликов воды"

Fag. *pp* микромотив "бликов воды"

Cor. I, II

Cassa *pp*

Агг. *p* микромотив "бликов воды"

V-ni II *p*

V-le div. *p*

V-c. div. *p*

C-b. *pp*

Fl. *pp dolce* II тема "на ветках" микромотив "бликов воды"

Cl. *pp* II, III микромотив "бликов воды"

Cassa

Агг. микромотив "бликов воды"

V-ni I

V-ni II

V-c.

C-b.



# Пример 24

А. Лядов. Сказочная картинка «Волшебное озеро»

[Andante]

8

2 3 4 I. II

Fl. *pp* мотив "отражений звезд в воде"

Cl. *p* тема "сказочного озера" *mf*

Fag. *mf* *p* *mf*

Cor. I *f* микромотив "природы" *pp* III *p* *mf*

Timp. *mf* *pp*

Cel. *p* микромотив "звезд"

Арга *p* мотив "волны" микромотив "всплесков воды"

V-ni I

V-ni II

V-le *mf* *unis.* *mf*

V-c. div. *mf* *p* *mf*

C-b. *mf* *div. arco* *pizz.* *mf*

Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»

173

### Пример 26а

Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»



Example 26a displays five musical sketches. The first row contains three sketches: a bass line labeled "микромотив 'вздоха'" (micro-motif 'sigh'), a treble line labeled "мотив 'Кощей'" (motif 'Koshey'), and a treble line with chords labeled "мотив 'звонов тихих' (вариант)" (motif 'soft bells' (variant)). The second row contains two sketches: a bass line labeled "мотив 'сна'" (motif 'sleep') and a grand staff (treble and bass) labeled "мотив 'звонов тихих' (вариант)". The third row contains one sketch: a treble line with chords labeled "мотив 'скользящего ветра'" (motif 'sliding wind').

### Пример 26б

Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»



Example 26b displays two musical sketches. The first sketch is a single melodic line in treble clef, labeled "микромотив 'убаюкивания'" (micro-motif 'lulling'). The second sketch is a grand staff (treble and bass) with multiple staves, labeled "мотив 'звонов тихих' (вариант)".

### Пример 27

Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»



Example 27 displays a single musical sketch in treble clef. It is a melodic line with several motifs labeled above and below. Above the line, from left to right, are "тема 'колыбельной'" (theme 'lullaby'), "микромотив 'вздоха'" (micro-motif 'sigh'), and "мотив 'сна'" (motif 'sleep'). Below the line, from left to right, are "микромотив 'вздоха'" (micro-motif 'sigh') and "тема 'покоя'" (theme 'rest').

# Пример 28

Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»

[Moderato tranquillo, quasi andantino]

1 2 3 4 5

Fl. *pp* III *pp* мотив "звонов пизик" (вариант) III, IV *pp*

Ob. *pp*

Cl. I *p* II мотив "звонов пизик" (вариант)

Fag. *pp*

Cor. *pp* soli con sord. III solo con sord. тема "колыбельной" *dim.*

Cel. *sola* микромотив "убаюкивания" *dim.*

Arpa I sons harm. микромотив "убаюкивания" sons harm.

Arpa II *p*

P-no solo *mf*

V-ni I V-no solo con sord. микромотив "убаюкивания" мотив "звонов пизик" (вариант) *pp*

V-ni II *pp*

V-ni III *pp*

V-la I V-la sola con sord. *pp*

V-la II V-la sola con sord. *pp*

V-la III V-la sola con sord. *pp*

V-le *pp* тема "колыбельной" *dim.* *dim.* *dim.* senza sord. pizz. *p* мотив "звонов пизик" (вариант)

V-c. 2 V-c. tutti *pp*

C-b. 2 C-b. *pp*

C-b. *pp*

# Пример 29

Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»

[Moderato tranquillo, quasi andantino]

Fl. *mf* *dim.* *9* *I solo* *mf* тема "жалоб струн заколдованных"

Ob. *mf* *dim. senza sord.* *I solo* *mf* *dim.*

Cl. in G. *mf* *dim.*

Cl. in Bb. *mf* *dim.*

Bassoon *mf* *dim.*

Cel. *pp* мотив "звонов пещер" (вариант)

Arpa I *pp* *gliss.* *12* *12*

Arpa II *pp* *gliss.* *12* *12*

P-no *f* мотив "звонов пещер" (вариант)

V-ni I *V-ni solo* *altri* *senza sord.* *mf* тема "жалоб струн заколдованных"

V-ni II *senza sord.* *div. a 2* *sf* *p*

V-la *4 V-c.* *sf* *p* *senza sord.*

V-c. *3 C-b.* *sf* *p* *senza sord.*

C-b. *sf* *p*

10 I *f* тема "жалоб струн заколдованных" 11

Fl.

Ob.

C.ingl.

Cl.

Fag.

Cel.

Arpa I *p* *gliss.* 9 тема "жалоб струн заколдованных"

Arpa II *pp* *gliss.* 9 тема "жалоб струн заколдованных"

P-no

V-no solo *f* *gliss.* 9 *p* *gliss.* 9

V-ni I *altri* *f* тема "жалоб струн заколдованных" *p* *gliss.* 9

V-ni II

V-le 4 V-c. *pp*

V-c. 3 C-b.

C-b.

# Пример 30

Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»

[Moderato tranquillo, quasi andantino]

8 Isolo мотив "загадок" мотив "чуда"

Fl. *p espr.* тема "сказок-загадок волшебных" 9

Ob.

Cl. *solo* мотив "сна" *mp espr.* микромотив "убаюкивания" (вариантное изменение)

Fag. *f dim.* *p* мотив "загадок" мотив "чуда" *cresc.* 9

Cel. *mp espr.* *sola* мотив "загадок" мотив "чуда" *cresc.* 9

Arpa I sons harm. *mp*

Arpa II *sola* *p bene legato* микромотив "убаюкивания" (вариантное изменение)

P-no

V-ni I V-no solo *p espr.* тема "сказок-загадок волшебных" 9

V-ni II *altri*

V-le (div. a2) *fp* *mp* *senza sord.*

V-c. solo *fp* *mp*

V-c. 4 V-c. *mp*

C-b. 3 C-b.

3 4

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Fag.

C-lli

Cel.

Arpa I

Arpa II

P-no

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

tema "сказок-загадок волшебных"

*mp espr.*

*senza sord. mp*

*sol*

*p*

*dim*

*II*

*mf*

*sola*

*m. d.*

*mf*

*m. s.*

*sf*

*tema "сказок-загадок волшебных"*

*senza sord. col legno*

*tema "сказок-загадок волшебных"*

*div.*

*saltando*

*div. col legno*

*senza sord.*

*saltando*

*dim.*

*V-c. solo*

*altri*

*mf espr.*

*senza sord.*

*tema "сказок-загадок волшебных"*

*dim.*

*mp*

*dim.*



Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»

180



Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»

12

182

Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»

183

# Пример 34

Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»

13 5 *Sostenuto maestoso* 6

Picc. Fl. Ob. Cl. Fag. Tr-be Tr-nl e Tuba C. C-III Sll. Cel. Arpe P-no

II *p* тема "чёрного всадника"

I *p* тема "чёрного всадника"

I *p* тема "чёрного всадника"

I, II *p* тема "чёрного всадника"

con sord. *pp*

con sord. *pp*

*pp* тема "чёрного всадника"

*pp* solo *p*

*p*

I, II unis.

*Sostenuto maestoso* тема "чёрного всадника"

2 V-ni con sord. *fpp*

2 V-ni con sord. ord. *fpp*

altri con sord. ord. *f*

2 V-ni con sord. ord. *fpp*

2 V-ni con sord. ord. *fpp*

altri *fpp* тема "чёрного всадника" con sord. ord.

6 V-le con sord. ord.

4 V-le senza sord. *f* pizz.

5 V-c. con sord.

3 V-c. senza sord. *f* pizz.

senza sord. *pp* pizz.

*pp* Fis d

# Пример 35

Н. Черепнин. Эскиз для оркестра к сказке  
о Жар-птице «Зачарованное царство»

[Sostenuto maestoso]  
[A tempo, poco più mosso]

14 9 10

F1.

Ob.

C.ingl.

Cl.

Fag.

Cor.

Cel.

Arpa I

P-no

V-no solo

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c. solo

V-c. altri

C-b.

solo

mp

mp cresc.

II

тема "покоя" (вариант)

mp

con sord.

con sord. *ff*

con sord. *p*

con sord. *p*

*gliss. 12*

*pp*

*gliss. 12*

тема "жалоб струн заколдованных"

*mf*

*cresc.*

senza sord. *pp*

tutti senza sord. *pp*

*cresc.*

*cresc.*

con sord.

тема "покоя" (вариант)

con sord. *ff*

*pp*

unis.

*mp cresc.*

*pp*

15 1 2 3

Fl. *p* мотив "звонov пeзeк" (вариант)

Ob. *p* I. II. *sfz* мотив "звонov пeзeк" (вариант)

C. ingl. *sfz*

Cl. *sfz*

Fag. *sfz*

Cor. тема "покоя" *sfz* *p*

Cel. *p*

Arpe. I. II. *univ. sons harm.* *f* мотив "звонov пeзeк" (вариант)

P-no *mf* *f* мотив "звонov пeзeк" (вариант)

V-no solo

V-ni I *altri*

V-ni II *altri*

V-le *V-le solo* тема "покоя" *v*

V-c. *altri* *espress.* *sfz* *sfz* *espress.*

C-b. *sfz*

И. Стравинский. Фантазия «Фейерверк»

187



Пример 37

И. Стравинский. Фантазия «Фейерверк»

[Con fuoco]

[2] *Picc.*

Fl. *мотив "вертушки"*

Ob.

Cl.

1<sup>o</sup>

2<sup>o</sup>

Corn *тема "толпы"*

Trombe

3

Viol. I

Viol. II

Viola

3

4

мотив "вертушки"

тема "толпы"

4

С. Стравинский. Фантазия «Фейерверк»

**Р1.** МОТИВ "вертушки"

Пример 39

И. Стравинский. Фантазия «Фейерверк»

[Con fuoco]

[8] Picc. *f. assai*

Fl. I. a 2. *molto*

Ob. II = C. Ingl.

Cl. basso in B.

Comi

Trombe in A

Tr-m e Tuba

Timp.

Piatti.

Gr. Cassa.

Camp.

Arpa a 2.

Viol. I. II.

Vel.

C. B.

Lento  $\text{♩} = 69$ .

*con tenerezza*

*pp*

*pp con tenerezza*

*pp con tenerezza*

*molto dim.*

*molto dim. all' pp*

*ff dim. assai all' pp*

*La minor.*

*unis. pizz.*

*arco*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*non div.*

*unis.*

*unis.*

*ff*

9

Пример 40

И. Стравинский. Фантазия «Фейерверк»

13 *Piacevole.*  
Pl. pice.

Fl. I.  
Fl. II.  
Ob. I.  
C. clar. A.  
C. clar. B.  
Cl. basso in B.  
Fag.  
Cor. I. II.  
Cor. III. IV.  
Cor. V. VI.  
Arpa I.  
Arpa II.  
Viol. I. div.  
Viol. II.  
Viola div.  
Vc. div.  
arco 1, 2 e 3 p.

основная тема раздела

основная тема раздела

13 *Piacevole.*

Пример 41

И. Стравинский. Фантазия «Фейерверк»

[Con fuoco]

17 Tempo I ♩ = 128.

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Les pavillons en l'air jusqu'au signe ☉  
Воздушные павильоны \*  
C'est Les pavillons en l'air jusqu'au signe ☉  
Les pavillons en l'air, senza sordini

Triang.

Piatti. Colli vergi

Arpa I  
glissando

Arpa II  
glissando  
do♭, re♭, mi♭, fa♭, sol♭, la♭, si♭.

pizz. arco  
sf sub. molto cresc.

div. pizz. arco  
sf sub. molto cresc.

18

17 Tempo I ♩ = 128  
\*) Come appoggiatura.

18

Пример 42

И. Стравинский. Фантазия «Фейерверк»

[Con fuoco]

[21] 22

Picc.  
 Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 Fag.  
 Cor.  
 Trbe.  
 Tr-ni e Tuba  
 Timp.  
 Triangolo.  
 Pium.  
 non div.  
 non div.  
 non div.  
 тема "толпы"  
 crescendo  
 crescendo  
 crescendo  
 crescendo  
 22

23

Picc.  
 Fl.  
 Ob. тема "толпы"  
 Cl.  
 Fag.  
 Cor.  
 Tr-ba.  
 Celesta. тема "толпы"  
 Triangolo.  
 Piatto.  
 Viol. I. div. jeté div. a 3. div. a 2. d. a 3. p d. a 2. f  
 Viol. II. div. тема "толпы" jeté div. a 3. p d. a 2. pizz. arco. div. a 3. p pizz. arco.  
 pizz. mp mp mp mp

23



И. Стравинский. Фантазия «Фейерверк»

[26]

26

Picc.

Fl.

*p poco cresc.*

*stacc.*

*p poco cresc.*

Ob.

*stacc.*

*stacc.*

Cl.

*stacc.*

Fag.

*stacc.*

Trombe

Timp.

Plati.

Gr. Cassa.

Celesta

Arpa I

Arpa II

Viol. I

*leggermente*

Viol. II

*leggermente*

27

*p poco cresc.*

*sempre stacc.*

*sempre stacc.*

*sempre stacc.*

*sempre stacc.*

*sempre stacc.*

*sempre stacc.*

*sempre stacc.*

*leggermente*

*leggermente*

27



Пример 44

И. Стравинский. Фантазия «Фейерверк»

[Con fuoco]

29 30 Poco accelerando. Presto  $\text{♩} = 160.$

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Tr-be  
Tr-ni e Tuba  
Timp.  
Pia. Colla baghetta di timp.  
Gr. Cassa.  
unis.  
div. *pp* crescendo  
quasi trillo  
quasi trillo  
quasi trillo  
quasi trillo

29 30 Poco accelerando. Presto  $\text{♩} = 160.$

f cresc.  
 mf cresc.  
 mf cresc.  
 mf cresc.  
 mf cresc.  
 mf cresc.  
 mf cresc.  
 p crescendo  
 p crescendo  
 Timp. crescendo ma non troppo  
 Pia. modo ordinario  
 Gr. Cass. crescendo ma non troppo  
 a poco crescendo  
 a poco crescendo  
 p poco a poco crescendo  
 p crescendo  
 all'  
 all'  
 all'  
 all'  
 div.

Пример 45а

С. Рахманинов. Фантазия (Первая сюита)

IV. Светлый праздник

[Allegro maestoso]

The musical score for Example 45a consists of two systems of piano and grand staff notation. The tempo is marked [Allegro maestoso]. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *ff* and *fff*. The piano part includes dense chordal textures and rapid sixteenth-note passages. The grand staff part features a more melodic line with frequent chromaticism and dynamic markings like *ff* and *fff*.

Пример 45б

С. Рахманинов. Фантазия (Первая сюита).

IV. «Светлый праздник». Тема Обихода «Христос воскрес».

[Allegro maestoso]

The musical score for Example 45b consists of two systems of piano and grand staff notation. The tempo is marked [Allegro maestoso]. The score includes dynamic markings like *pesante*, *fff*, and markings for the grand staff (*Gua bassa*). The piano part features a more melodic line with frequent chromaticism and dynamic markings like *pesante* and *fff*. The grand staff part features a more complex rhythmic pattern with dynamic markings like *fff* and *Gua bassa*.

# Пример 46

В. Калинин. Первая симфония

II часть. Вступление

*Andante commodamente*

Flauto I  
Flauto II  
Oboe I  
Oboe II  
Corno inglese  
Clarinetto I in B  
Clarinetto II in B  
Fagotto I  
Fagotto II  
4 Corni in F  
Timpani in Es, A  
Arpa  
Violini I  
Violini II  
Viole  
Celli  
Contrabassi

*Andante commodamente*

*A comodo*

Cor. ingl.  
Fag. I  
Fag. II  
Cor. III, IV in F  
Viol. I  
Vle  
Celli  
Cb.

*A*

Пример 47

С. Василенко. «Китайская сюита»

VI. а) «Эхо золотых озёр». Основная тема

[Andante con moto]

The musical score is for the piece "Echo of the Golden Lakes" (VI. а) «Эхо золотых озёр») by S. Vasilenko, from the "Chinese Suite". The tempo is marked [Andante con moto]. The score is written for a large ensemble, including Clarinet I, Campanelli, Celesta, Arpa, Piano, and strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each with a first ending bracket. Dynamics include *pp*, *pp dolceissimo*, and *SOLO*. The Arpa and Piano parts feature a continuous, rhythmic accompaniment. The strings provide a harmonic foundation with long, sustained notes.



Пример 48

С. Василенко. «Китайская сюита»

VI. а) «Эхо золотых озёр». Кода

[Andante con moto]

5 I

Fl. I

Fl. II

Ob. *SOLI*

Cl. *SOLI*

Comi *a 2*

Comp.

Cel.

Ара

Piano

*f marc.*

Флигийский  
и дорийский

*Научное издание*

**Садуова Алия Талгатовна**

**ИМПРЕССИОНИЗМ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ:  
ИСТОКИ, ТЕНДЕНЦИИ, СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

*Монография*

*Издается в авторской редакции*

Подписано в печать 24.03.14  
Усл. печ. л. 11,74. Формат 60х84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Тираж 100 экз. Заказ № 161

---

ГБОУ ВПО «БАГСУ»  
450008, г. Уфа, ул. 3. Валиди, 40

Отпечатано в соответствии  
с представленным оригинал-макетом в издательстве БАГСУ  
450022, г. Уфа, ул. Менделеева, 134, кор. 2