Министерство культуры, общественных и внешних связей
Оренбургской области
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Оренбургский государственный институт искусств
имени Леопольда и Мстислава Ростроповичей»

Кафедра истории и теории музыки

В. А. Логинова

ЛИКИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Владимир Ребиков
Николай Черепнин
Алексей Станчинский

Учебное пособие

Рекомендовано
Учебно-методическим объединением (УМО) высших учебных
заведений Российской Федерации по образованию в области
музыкального искусства в качестве учебного пособия
для педагогов и студентов высших учебных заведений
по специальностям: 070101 – Инструментальное исполнительство»,
070111 – Музыковедение»

Оренбург 2011

УДК 78.03(075)
ББК 85.313(2)я7
Л69

Печатается по решению Ученого совета ГОУ ВПО ОГИИ
им. Л. и М. Ростроповичей

Утверждено Научно-методическим советом ГОУ ВПО ОГИИ
им. Л. и М. Ростроповичей

Научные консультанты:
Гуляницкая Н. С. – заслуженный деятель высшей школы Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор
Долинская Е. Б. – заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор

Рецензенты:
Ромащук И. М. – доктор искусствоведения, профессор
Хавторин Б. П. – заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор

Логинова, В. А.
Л69 Лики Серебряного века – Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский: учебное пособие / В. А. Логинова. – Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. – 262 с.

ISBN 978-5-93867-009-9

В учебном пособии рассматриваются *«творческие лики»* русских композиторов начала XX столетия - В.И. Ребикова, Н.Н. Черепнина, А.В. Станчинского, - которые отразили характерные тенденции Серебряного века и внесли яркие, самобытно неповторимые штрихи в общий *«художественный портрет эпохи»*.

Пособие предназначено для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальностям: 070101 – Инструментальное исполнительство, 070111 – Музыковедение, а также для широкого круга читателей, интересующихся историей отечественной музыкальной культуры.

УДК 78.03(075)
ББК 85.313(2)я7

ISBN 978-5-93867-009-9

© Логинова В. А., 2011
© ГОУ ВПО «ОГИИ
им. Л. и М. Ростроповичей», 2011

Серебро, огни и блёски, -
Целый мир из серебра!
В жемчугах горят берёзки,
Черно-голые вчера.

Это – область чьей-то грёзы,
Это – призраки и сны!
Все предметы старой прозы
Волшебством озарены.

Экипажи, пешеходы,
На лазури белый дым,
Жизнь людей и жизнь природы
Полны новым и святым.

Воплощение мечтаний,
Жизни с грёзою игра,
Этот мир очарований,
Этот мир из серебра!

Валерий Брюсов
21 января 1895

Предисловие

Настоящее учебное пособие предназначается для студентов высших профессиональных учебных заведений сферы культуры и искусств, прежде всего, при изучении дисциплин федерального компонента учебных планов: история отечественной музыки, анализ музыкальных произведений, полифония, гармония, исполнительская практика разных музыкальных специальностей.

В центре внимания три лика Серебряного века, три авторских стиля русских композиторов начала XX столетия – Владимира Ребикова, Николая Черепнина, Алексея Станчинского. Они «лица необщим выраженьем» сумели отразить характерные тенденции своего времени. Причем, мы представляем не альбомно-портретную галерею, а *творческие лики* композиторов, которые внесли яркие и самобытно неповторимые штрихи в общий *«художественный портрет эпохи»*. Интересно в этой связи высказывание А. Белого в письме к А. Блоку: «В то время, когда каждый думал, что он один пробивается в темноте, без надежды, с чувством гибели, оказалось, и другие совершали тот же путь» (Белый А., 1989, С. 89).

Эстетический магнетизм художественного мира Серебряного века, сохраняя жизненную силу, вновь и вновь питает современное искусство поэтикой начала XX века и привлекает исследователей к новым открытиям неизведанных страниц того времени, чтобы возродить и оценить заново забытые имена. Многие из них оказались либо отторгнутыми, либо обделенными вниманием. Однако сочинения таких композиторов как Ребиков, Черепнин, Станчинский, а также Рославец, Лурье, Гречанинов, Ипполитов-Иванов и другие требуют к себе и исполнительского, и исследовательского внимания. Воссоздание образа Серебряного века остаётся для искусствознания, в целом, и для музыкознания в частности, актуальной задачей. Внедрение научных знаний в педагогический процесс способствует обновлению содержания традиционных учебных курсов.

Основная цель настоящего учебного пособия – представить исследованные идиостили, рассматривая их в контексте русского искусства, выявляя то ценное, самобытное и оригинальное, что внесли названные композиторы в панораму художественного мира *«стиля времени»*. Для достижения этой цели избраны две главные задачи. Во-первых – важно определить и

охарактеризовать «доструктурные черты художественного стиля»[1], то есть те стороны содержания, те «первично-жизненные модели», тот идейно-образный ряд, который определяет комплекс избранных автором музыкально-выразительных средств. Во-вторых – необходимо детально рассмотреть «структурные части» художественного стиля, то есть проанализировать весь комплекс выразительных средств, примененных композитором для воплощения избранной тематики, идейно-образного строя.

И одно, и другое объединяют эстетические принципы, которые постоянно находятся в поле внимания. В зависимости от конкретного объекта, внутри каждой области определяется аспектация композиционно-выразительных средств (имеется в виду высотность, ритм, тембр, процесс формообразования, «жанровые формы» и т.д.). Таким образом, выявляются неповторимо индивидуальные стилевые грани в плане содержания и в плане выражения, определяются сферы взаимодействия и точки соприкосновения «стиля времени» и стилевых авторских систем.

В данном учебном пособии мы не задаемся целью дать полный монографический очерк, посвященный каждой избранной фигуре, а стараемся выделить лишь то, что явилось наиболее самобытным, уникально неповторимым в творческом облике, художественном методе композиторов и характерным для искусства Серебряного века. Надеемся, что такой комплексный подход в изучении авторских стилей в контексте «стиля времени» поможет студентам полнее представить картину русского музыкального искусства начала XX века – яркого периода небывалого расцвета в истории отечественной музыки.

Многоликость, *«многоукладность»* направлений, многогласие авторов, наблюдаемые в русском искусстве начала XX века, в музыке и научном знании о ней; «реактивность» музыкальной мысли, живейший отклик на новейшие явления музыкальной практики, рождение теоретических концепций – все это, предвосхищающее будущее (впоследствии доказанное самим будущим), характеризует уникальный стиль этого исторического периода.

Музыкальный материал пособия включает разножанровые произведения В.И. Ребикова, Н.Н. Черепнина,

А.В. Станчинского. Привлекая в нашей работе лишь светские сочинения, мы имеем в виду каталог творчества, акцентируем определенные жанры в зависимости от того, какова их роль в творчестве композитора и в *жанровой панораме эпохи*.

Кроме того, с точки зрения контекстного подхода, большое значение имеет выявление разных жанровых сфер, приоритетных для композиторской деятельности, будь то опера, балет, симфонические жанры, инструментальная или вокальная миниатюра. В связи с этим наше внимание направлено, в частности, на оперные и инструментальные сочинения В. Ребикова; на сценические, оркестровые и вокальные произведения Н. Черепнина; на фортепианные и камерно-инструментальные композиции А. Станчинского.

Естественно возникает вопрос о причине выбора указанных композиторов. Она, как нам представляется, не может быть однозначной. Во-первых, индивидуальные авторские стили Ребикова, Черепнина, Станчинского до сих пор остаются малоизученными. Во-вторых, их *творческий облик* выделяется на общем фоне многоликой картины музыкального искусства в силу своей яркой неповторимости, самобытности. В-третьих, нам близка искусствоведческая позиция, высказанная Д.В. Сарабьяновым, согласно которой в искусстве модерна существовали такие оригинальные творческие фигуры, которые не были включены в определенную художническую группу, хотя отдельными гранями своего творчества соприкасались со многими из них. Композиторы, весьма близкие друг другу по духу, располагаются на общей картине музыкальной жизни того времени в некотором обособлении, и не вызывают ни с кем сколько-нибудь убедительных аналогий. Однако именно такие художники выражали наиболее характерные черты искусства своего времени.

Парадоксально, но избранных нами композиторов объединяет их «невключенность» ни в одну группировку (в большей степени это касается Ребикова и Станчинского), хотя все они остро ощущали свою принадлежность к великой семье русских композиторов. Каждый из них внес яркий вклад в определенную *«жанровую форму»*, оригинально преобразуя традиционные, и открывая новые жанры. В порядке сравнения мы оставляем за собой право ссылаться на музыкальные и художественные факты, характерные для «стиля времени». Кроме того,

привлекаем многие высказывания с целью наиболее достоверной интерпретации музыкальных явлений и событий ярчайшего в истории русского искусства периода, считая «*слово эпохи*» важным научным аргументом.

В области отечественного музыковедческого знания, сложившегося в исследуемый период, так же наблюдается жанровое многообразие: монографии, учебные пособия, практические руководства, журнальные статьи, газетные заметки, рецензии, письма и т.д. Проблемы, поднимаемые и решаемые в трудах композиторов, критиков, разнообразны и разнонаправлены. Бесспорное достоинство их заключается в ясности изложения, в искренности восприятия, в чутком и глубоком осмыслении сути явлений, в точно расставленных акцентах, как на проблемах теории, практики, так и прогнозировании будущего.

Современное искусство получает самый непосредственный живой отклик – аналитический разбор произведений, их оценку в исторической перспективе. Более того, возникают первоначальные теоретические концепции. Научные идеи, гипотезы, высказанные композиторами, критиками, оказали определенное воздействие на развитие музыкознания в дальнейшем. В этой области композиторы были в первых рядах. Это «*двуединство*» воплощалось, прежде всего, в личности композитора, который владел и звуком, и словом. Вряд ли стоит называть имена тех, слово которых оказалось существенным не только для своего, но и последующего времени. Поэтому материал, представленный в пособии – это не только музыкальные сочинения, но и объемный корпус высказываний многих композиторов, музыковедов, критиков того времени, а именно: С. Танеева, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Рославца, В. Каратыгина, Л. Сабанеева, Б. Асафьева, А. Авраамова, Ю. Энгеля и других.

Метод исследования *творческих ликов* включает различные подходы, сложившиеся в области теории стиля, стилистики и теоретической поэтики. Системно-структурный подход позволяет из ряда фактов и наблюдений выстроить некое целое, а музыковедческий метод, включающий все стороны музыкальной композиции, помогает выявить индивидуально-характерное для каждого автора.

Структура пособия обусловлена выбором творческих фигур и включает введение, три монографические главы, заключение, библиографию, примечания, нотографию. Кроме того, в конце глав даны вопросы для самостоятельного контроля и подготовки к семинарским занятиям. Введение посвящено общей характеристике «стиля времени» и определению понятия авторского стиля.

Три главы посвящены рассмотрению индивидуально-авторских стилей В.И. Ребикова, Н.Н. Черепнина, А.В. Станчинского (порядок историко-хронологический). Подчеркнём, что в главах не ставится задача дать полный, всесторонний монографический портрет композитора, хотя мы считаем необходимым, вводя в контекст творчества, затрагивать вопросы биографического, историко-культурного, художественно-эстетического характера. Основная задача каждой из глав – выявление специфики, своеобразия индивидуально-авторского стиля, проявляющегося на разных уровнях музыкальной композиции, характеристика творческого лика. При наличии отличительных черт в их поэтике оригинальные творческие фигуры Ребикова, Черепнина и Станчинского рассматриваются сквозь призму определенных понятий, идя от общей характеристики личности, стилеформирующих и стилеобразующих факторов к разбору поэтики музыкальной композиции, включающей жанровые ориентации и стилистику музыкального языка.

В заключении отмечаются наиболее яркие и характерные грани творческого облика композиторов, сказавших собственное оригинальное слово о своей эпохе.

Библиография включает достаточно большой список литературы без разделения на обязательную и дополнительную, характерную для учебных изданий, что, на наш взгляд, оставляет право самостоятельного выбора необходимых источников студентам и педагогам. Научная литература определяет методологический аппарат исследования, историко-культурологический фон эпохи, также в библиографическом списке широко представлены архивные материалы, касающиеся жизни и творчества В.И. Ребикова, Н.Н. Черепнина, А.В. Станчинского, многие из которых публикуются впервые.

Примечания содержат очень важный дополнительный

документально-эпистолярный материал, расширяющий и уточняющий творческий облик избранных фигур, отражающий духовный климат эпохи Серебряного века. В нотографии указаны сочинения, имеющиеся в фондах российских библиотек и музеев (в Российской государственной библиотеке, Российской национальной библиотеке, научной музыкальной библиотеке им. С.И. Танеева, Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки, мемориальном музее А.Н. Скрябина), проанализированные нами, а также, с нашей точки зрения, показательные для художественного метода избранных композиторов.

Новизна и необходимость настоящего учебного пособия заключается, на наш взгляд, в самом объекте исследования, в рассмотрении значимых и оригинальных авторских стилей композиторов начала XX века. Надеемся, что оно внесёт вклад в воссоздание целостной панорамы художественного мира эпохи Серебряного века, выявление новых граней «стиля времени», создание творческих портретов малоизученных композиторов, заполнение белых пятен и приближение к восстановлению многоликой картины русского музыкального искусства начала XX века. Практическое значение пособия видится в стремлении внести новизну в анализ жанровой ориентации того времени, выявление изменения традиционных жанров и создания новых синтетически-оригинальных *«жанровых форм»*, а также в анализ языковых сущностей музыкальной композиции начала XX века. Надеемся, что учебное пособие будет интересно и полезно всем любителям русского искусства для понимания характерных черт «стиля времени» и специфики музыкальной композиции начала XX века.

***

В учебном пособии использованы материалы диссертационного исследования и результаты многолетней научно-педагогической деятельности автора.

Огромную благодарность за поддержку и помощь в работе выражаю моим научным консультантам, дорогим и глубоко почитаемым Учителям - Наталье Сергеевне Гуляницкой и Елене Борисовне Долинской; уважаемым рецензентам за высокую оценку учебного пособия - Инне Михайловне Ромащук и Борису Порфирьевичу Хавторину. Благодарю коллег, принявших участие в обсуждении пособия, – членов научно-методического совета и преподавателей кафедры истории и теории музыки, а также всех сотрудников Оренбургского государственного института искусств и издательско-полиграфического комплекса Оренбургского государственного университета, оказавших содействие в подготовке данного пособия.

Искреннюю благодарность выражаю руководству библиотек и музеев, позволивших работать с архивными фондами.

Настоящее издание осуществлено при финансовой поддержке администрации Оренбургского государственного института искусств.

Введение

Остановимся на двух главных категориях настоящего пособия: стиль времени и авторский стиль.

1. «Стиль времени» - русское искусство начала XX века.

В начале XX века в истории русской культуры произошли события, действие которых отчетливо проявляется и сегодня - в социальной истории и художественной жизни. Искусство предреволюционного периода обладает особой притягательной силой для многих исследователей. Этот период был насыщен сложными историко-художественными процессами, острой борьбой противоположных тенденций, разного рода манифестами и программами, которые сменяли друг друга со стремительной быстротой. Накаленная атмосфера эпохи была пронизана ощущением» конца века» и чувством «рубежа», за которым должно открыться «все новое».

Серебряный век в истории русской культуры навсегда останется ослепительно ярким многогранным кристаллом, отразившим исключительное разнообразие тенденций, индивидуальных стилей, периодом небывалого творческого подъёма в области философии, литературы, живописи, театра и музыки. Существование множества течений, школ, групп, которые сотрудничали, соперничали, а порой и декларативно отвергали друг друга, не исключало того общего и важного, что объединяло всех в едином, мощном потоке русской культуры. Это особое мироощущение «Творца», крайне обостренное чувство своего «Я», ощущение величайшего исторического момента - «итогов и концов во имя новой, неведомой культуры» (С. Дягилев).

Проблема «самопознания» (Н. Бердяев) и соотнесения себя с реалиями являлась, пожалуй, наиболее актуальной и важной в искусстве начала XX века. Каждый мог сказать, отмечал философ: «Я пережил <...> все события моего времени, как часть моего микрокосма, как мой духовный путь. <...> я переживаю все события моей эпохи, всю судьбу мира через собственную судьбу» [29, С. 4]. Характеризуя начало XX века, философ подчеркивал: «Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострение чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые

души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни» [29, С. 124].

В начале XXI века можно с уверенностью констатировать возросший интерес к художественной культуре первых десятилетий ушедшего «атомного» века. Многие явления предстают перед нами все отчетливее и ярче. «Каждая эпоха представляет собой единое целое, - говорил один из лидеров «русского авангарда» Игорь Стравинский. – Пристрастные современники могут видеть в ней либо одно, либо другое, но со временем эти начала сливаются в единое целое». «Русская музыка настоящего переплетается с музыкой прошлого. Кроме того, она связана с рядом явлений, имевших место в мировой музыке», - пишет Л. Сабанеев о ситуации начала века в книге «Modern Russian Composers» [Sabanegeff L., 1927, С. 11]. Тогда Россия переживала пору острых социальных потрясений. Напряженным ритмом жизни, предчувствием «неслыханных перемен» была вызвана энергия, динамизм развития русского искусства предреволюционных лет. Музыкальная культура первых двух десятилетий была тесно связана с новейшими тенденциями в области философии, литературы, живописи, театра, что позволяет говорить в целом о «стиле времени, т.е. общих чертах, присущих творчеству писателей, композиторов, художников, архитекторов и режиссеров.[2]

Термин «стиль времени» широко использовал Д.С. Лихачев, однако возник он, по видимому, в работах немецкого эстетика Э. Утица - исследователя живописи и автора «Основ эстетического учения о цветах». А.Ф. Лосев указывает на то, что Э. Утиц видит в «страстном стремлении современности разгадать загадку стиля» не только чисто научный и теоретический интерес, но также и прозрение того, что «со стилем, так или иначе, связывается тоска нашего изломанного и больного века по утешительной гармонии и высшей взаимосвязанности бытия» [Лосев А., 1994, С. 254]. Употребляя термин «стиль» в различных значениях (8 типов)[3] Э. Утиц считает «стиль времени» наиболее важным, так как в нем соединяются, по его мнению, два начала. С одной стороны - развитие техники, которое дает искусству новые возможности. Конечно, не сама техника создает стиль, но техника должна гармонически слиться с потребностями

выражения. С другой стороны - «гораздо важнее в «стиле времени» общее культурное состояние эпохи» [Лосев А., 1994, С. 255], то есть то, что являет собой художественный контекст эпохи, который в свою очередь складывается из индивидуальных авторских стилей и свойственной им стилистики языка.

Что же является характерным для «стиля времени» первых двух десятилетий XX века? По каким основным направлениям совершался сложнейший процесс обновления - как самой действительности, так и художественной жизни, духовного мира личности художника? «Надо признать, - писал А. Белый, - что именно в музыке, прежде всего А. Скрябина, с особой силой выразилось духовное человеческое содержание эпохи, поэты и художники, тяготея к музыке, так упорно стремились найти средства выражения, адекватные тем, что были в её полноправном обладании» [Неклюдова М., 1997, С. 380].

За короткий исторический период русская музыка, как известно, прошла большой путь, и можно только поражаться стремительности ее развития и «энергии движения». Музыканты и критики чутко реагировали на происходящие процессы: «Мы должны испытывать чувство величайшей гордости, что отечественная музыка, рожденная Глинкой, в кратчайший срок достигла великодержавной силы и значения, оказавшись стихией мощной и в наиболее передовых своих течениях отнюдь не уступающей самым сильным дерзаниям западноевропейского искусства, которое до дерзаний этих, не в пример нашей музыке, дошло в процессе весьма постепенного, многовекового развития» [Каратыгин В., 1965, С. 167].

Более того. «Русская музыка выступила в качестве инициатора обновления мировой музыкальной культуры, как в области языка искусства, так и в понимании границ и возможностей музыки в целом. Впервые она оказывает мощное воздействие на все стороны европейского музыкального искусства включая композиторское творчество, исполнительство и педагогику» [Арановский М., 1997, С. 11]. Стремительная эволюция и рост интернационального авторитета русской музыки отражали настроение эпохи, неутомимое чувство жажды перемен, обновления, деятельности. Однако: «История культуры есть не только история изменений, - отмечает Д. Лихачев, - но и история накопления ценностей, остающихся живыми и действенными

элементами культуры в последующем развитии» [Лихачев Д., 1973, С. 5]. В этом смысле культура «серебряного века», открывая новые горизонты, сохраняла и возрождала многое из предыдущих эпох. Необарокко, неоклассицизм, постромантизм, символизм и импрессионизм – все это, перемежаясь между собой, естественно синтезировалось и органично сочеталось.

Музыка так же, как живопись и литература, отличалась «многоукладностью» (Д.В. Сарабьянов) творческих направлений, течений, индивидуальных стилей. Для композиторов менее свойственно объединение в кружки и творческие группы, подобные тем, которые наблюдались в изобразительном искусстве. Активизация авторских стилей способствовала возникновению различных «техник композиций», что не исключало и общности – близости тематики, образно-эмоциональной сферы, жанров и пр.

Выдающаяся роль в культурной жизни России на рубеже XIX и XX веков принадлежала, с одной стороны, старшему поколению – М.А. Балакиреву, С.И. Танееву, Н.А. Римскому-Корсакову. Создав оперы «Сказка о царе Салтане», «Кащей Бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок», Римский-Корсаков достиг предельной сложности, остроты и изысканности музыкального языка и подготовил самые смелые, дерзновенные открытия молодых композиторов. Старшим среди композиторов в Москве и центром ее музыкальной жизни был С.И. Танеев, получивший заслуженное признание и удивительно глубокую характеристику своих современников. К первому поколению можно отнести и таких, еще недостаточно оцененных композиторов, как В. Калинников, А. Гречанинов, А. Кастальский, М. Ипполитов-Иванов, творчество которых отличается разнообразием жанровых ориентаций, как в области духовной, так и светской музыки.

Второе поколение, сохраняя преемственность с первым, представлялось по составу не только многочисленным, но и неоднородным. В этом убеждает сравнение творческих методов А.К. Лядова, А.К. Глазунова, с одной стороны, и Н.Н. Антипова, Н.В. Арцыбушева, с другой (последние были квалифицированными музыкантами-любителями). Такие же композиторы, как И.И. Витоль, Н.А. Соколов, М.О. Штейнберг, Ф. Блуменфельд, сыграли видную роль в педагогической деятельности.

Представителями третьего поколения, ознаменовавшего новый «вулканистический» период (образная характеристика В.М. Беляева) в русском музыкальном искусстве, можно считать Скрябина, Стравинского, Прокофьева. Эти композиторы, наследуя лучшие традиции, явили Западу новые открытия, поражая смелостью и дерзновенностью поисков новых форм выражения. «Творчество Скрябина не имело непосредственного влияния на европейскую музыку, но оно в сильной степени революционизировало русскую музыку, с творчеством Стравинского ставшего во главе современного музыкального мирового движения, обусловившего переворот в музыкальных вкусах», - писал И. Глебов. (Скрябин покорил мир позже, его идеи «революционизировали» мир в постмодернистский период».) В статье «Новейшие течения в русской музыке» В.Г. Каратыгин отмечал, что в разных странах XX век рождал свою знаменитую «троицу»; во Франции – Дебюсси, Равель, Роже-Дюкас; в Германии – Регер, Штраус, Шенберг; в России – Скрябин, Стравинский, Прокофьев [96].

Некоторые существенные явления, с точки зрения стадиальности исторического процесса, оказались недостаточно оцененными. В частности, сошлемся на творчество Н.А. Рославца, который к концу 1919 года окончательно нашел «новую систему организации звука», названную им как «техника синтетаккордов». Эта система, по мнению композитора, «призвана заменить собою окончательно нами изжитую старую классическую систему и, таким образом, подвести крепкую базу под те интуитивные (в сущности, глубоко анархические) методы творчества, которыми оперирует сейчас большинство современных композиторов, оттолкнувшихся от старой системы и пока вслепую «без руля и без ветрил» плывущих по необъятными волнам музыкальной стихии» [Рославец Н., 1924, С. 135]. Разрыв со «школьными традициями и «школьной» техникой, которые были в значительной мере трафаретными и шаблонными, был обусловлен стремлением выразить свое «внутреннее Я». «Новая система организации звука» Н.А. Рославца возникла не из желания быть оригинальным, а из «могучего внутреннего побуждения» и исторической необходимости.

Свой вклад в сокровищницу русской музыкальной культуры внесли и другие композиторы, творчество которых требует к себе исследовательского и исполнительского внимания: они были им несправедливо обделены. Среди них – Н.Н. Черепнин, А.В. Станчинский, В.И. Ребиков, а также, по выражению Каратыгина, «не боевые имена» - А.Д. Кастальский, М.М. Ипполитов-Иванов, А.Т. Гречанинов, Г.А. Катуар, Р.М. Глиэр, С.Н. Василенко и другие. А.Д. Кастальский и А.Т. Гречанинов были «во главе того направления, которое главной задачей ставит выведение новых основ русской церковной музыки из ея старинных мелодий знаменного и других распевов», - писал Н.Д. Кашкин в очерке истории русской музыки в 1908 году [Кашкин Н., 1953, С. 45].

В музыкальном искусстве начала XX века отмечается заметное расширение количества жанров и их переориентация. Как отмечает Д.С. Лихачев, «всякая жанровая система – динамическая система, находящаяся в состоянии подвижного равновесия. При этом степень устойчивости отдельных жанров и их сочетаний в этой системе различна» [Лихачев Д., 1973, С. 54]. Новые соседствуют с традиционными, преобразуя последние и органично вбирая их в свою систему. Поиск «собственного жанра», столь характерный уже для композиторов романтиков, в начале XX века стал еще более выраженным, заметно отличающим одного композитора от другого. Возникают «жанровые образы авторов» (Д. Лихачев), что становится ярким и типичным стилеобразующим признаком. Создаются «жанровые ансамбли», группируясь в макроциклы. Примером могут служить музыкально-психологические драмы Владимира Ребикова, одноактные балеты Николая Черепнина, симфонии Николая Мясковского. Соотношение жанров, их разделение на ведущие и второстепенные как для «стиля времени», так и для авторского стиля показательно: ведущие позиции занимает фортепианная (шире - инструментальная миниатюра), балет, программная симфоническая пьеса.

В музыкальном искусстве изучаемой поры наступает период оперного безвременья. Не считая последних опер Римского-Корсакова, Рахманинова («Скупой рыцарь», «Франческа да Римини»), Прокофьева («Игрок»), этот жанр занимает второстепенное место, заметно падает к нему интерес композиторов младших поколений.

Балетная музыка (прежде всего, балеты Стравинского «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»), выдвинувшаяся на авансцену, подорвала устои не только оперы, но и потеснила традиционные жанры программного симфонизма и оказалась «той сферой приложения творческих сил, где были сделаны крупные музыкальные открытия XX века».

Значительную роль продолжает играть симфонический жанр, представленный симфониями и поэмами Скрябина, картинами Лядова («Волшебное озеро», «Баба Яга», «Кикимора»), вокально-симфоническими сочинениями («Весна», «Колокола») и фортепианными концертами Рахманинова, симфониями Мясковского, а также концертами, «Скифской сюитой», «Классической симфонией» Прокофьева.

В начале XX века наблюдаются активные международные связи в различных сферах искусства. Взаимодействие России и Запада привело к естественным взаимовлияниям. Через увлечение французами – Э. Мане, Э. Дега – прошли многие русские художники: А. Бенуа, И. Грабарь, К. Сомов, К. Коровин, Е. Лансере и другие. То же происходит и в музыке, с той лишь разницей, что импрессионизм, будучи отправной точкой для развития творчества молодых композиторов России, в свою очередь, явился последовательной тенденцией, идущей от русской музыкальной школы в лице М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова, а также творчества В. Ребикова, который, по мнению Л. Сабанеева, «независимо от Дебюсси набрел на новые гармонические принципы» [Сабанеев Л., 1924, С. 72]. Творчество К. Дебюсси, П. Дюка, М. Равеля оказалось родственным по эстетическому духу и стилистическим приемам новаторски устремленному поколению русских композиторов, включая Стравинского, Прокофьева, Черепнина, Акименко, Василенко и других.

Исходя из концепции академика Д.В. Сарабьянова, мы можем так же утверждать, что русская музыка была достаточно сильной, чтобы не просто испытывать влияние Запада, но и давать ответные токи, развивая и продолжая тем самым собственную традицию, сложившуюся в XIX веке. Более того, история показала, что в ряде обретений «стиля времени» русская музыка, как и живопись, оказалась «самоподобной». Начиная с конца XIX века, активизируется музыкальная жизнь. Большую

роль в оживлении концертных сезонов и освоении музыкально-художественной практикой России новых течений, сыграли «Вечера современной музыки», основанные в Петербурге Каратыгиным, Крыжановским, Нуроком, Покровским, Нувелем; «Музыкальные выставки» в Москве, «Русские симфонические концерты», «Квартетные вечера», «Беляевские пятницы», симфонические и камерные общедоступные концерты в Петербурге, организованные А.И. Зилоти, и другие концертные организации. Кроме того, вся деятельность журнала «Музыка», возникшего в 1911 году в Москве (редактор В.В. Держановский), была посвящена борьбе за современные идеи.

Начало XX века в России – это не только «стиль времени», но и «стиль эпохи», названный Н. Бердяевым «Серебряным веком». Теперь уже нет нужды давать «оправдание добра» (В. Соловьев), не требуется доказывать историческую естественность «русского авангарда», принесшего плоды во всех ответвлениях человеческой деятельности – философии, искусстве, литературе. Много интересных творческих фигур, различных по масштабу своего дарования, заключает история русской музыки начала XX века, но каждый внес свою лепту в поиски новых путей и завоевание новых рубежей. Одна из ярчайших фигур «русского авангарда» Игорь Стравинский говорил, что каждая эпоха представляет собой единое целое. Пристрастные современники могут видеть в ней либо одно, либо другое, но со временем эти начала сливаются в единое целое.

В искусстве России начала века сконцентрировалась небывалая энергия движения. Она проявилась в многоукладности, что было беспрецедентно: «те направления, которые в образцовых западноевропейских школах следовали друг за другом, в России наслаивались одно на другое, сосуществовали, соседствовали, иногда сближаясь, иногда взаимоотталкиваясь» [Сарабьянов Д., 1981, С. 119]. При кажущемся отрицании традиций, многие из них продолжали жить в творчестве художников-новаторов, продолжали развиваться и обновляться. Русская музыка начала XX века представлялась А.Н. Римскому-Корсакову как «зрелище полноводной реки, текущей плавным и мощным движением. Можно сказать с уверенностью, что такого разнообразия содержания и форм в связи с общей зрелостью и техническим

совершенством фактуры мы не встречаем в наши дни ни в одной другой из национальных групп» [Римский-Корсаков А.Н., 1915, С. 6].

Но «полноводная река» невозможна без тихих и скромных малых речек, ручейков и родников, которые поят ее своими чистыми, свежими водами. Поэтому объектом исследования мы выбираем творчество самобытных, оригинальных русских композиторов: В. Ребикова, Н. Черепнина и А. Станчинского. Этим персонам русской музыкальной культуры посвящается данное учебное пособие.

В конце XX века многие исследователи вновь и вновь обращают свои взоры к русскому искусству начала века, открывая художественные достижения тех лет, возвращая несправедливо забытые, оценивая заново неоцененные имена. «Русский культурный ренессанс» (Н. Бердяев) предстает перед нами как целостная эпоха, единая в своей множественности, «многоукладности» поколений и индивидуальных стилей.

По-особому звучат в настоящее время слова Сергея Дягилева: «Вспомните нас, «малых сих», для которых вопрос русских культурных побед есть вопрос жизни. Русское искусство еще не раз сослужит службу России» [Дягилев С., 1982, Т.1, С.7].

2. Авторский стиль.

Современное понимание стиля, господствующее в музыкознании и искусствознании, как органически целостной системы, обусловленной факторами времени, места и индивидуальностью, является для нас методологической основой, ключом к рассмотрению творчества избранных нами русских композиторов начала XX столетия.

Метод контекстного анализа предпринят в исследовании Т. Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» и «предполагает максимальную включенность художественного факта в систему взаимообусловливающих связей» [Левая Т., 1991, С. 3]. Наше внимание сосредоточено на взаимоотношении авторского стиля и «стиля времени».

Проблемы художественного стиля исследованы и освещены в литературоведении, искусствоведении и музыковедении достаточно глубоко. В многочисленных дефинициях выделяются общие черты стилевых систем, в том числе и авторской:

взаимообусловленное единство, совокупность, цельность, органичность, объективная закономерность, имманентность развития.

А. Лосев определяет стиль как «принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе тех или иных надструктурных и внеструктурных заданностей и его первичных моделей» [Лосев А., 1994, С. 226]. В стилевой иерархии авторский стиль занимает особое место. С одной стороны, «идиостиль» художника обусловлен общими процессами развития искусства и закономерностями более широких стилевых систем, художественных направлений (национальных и эпохальных). С другой стороны, любой исторический стиль складывается, в свою очередь, из отдельных, индивидуально-неповторимых творческих методов, «идиостилей», и роль Личности в этом взаимодействии, безусловно, доминирует.

Известно, что понятие индивидуального стиля было осознано позднеантичной музыкальной эстетикой.[4] В дальнейшем, в эпоху Средневековья, оно было утеряно. Однако уже в эпоху ренессанса интерес и внимание к авторскому стилю утверждается, и историю музыки можно считать историей великих творцов-композиторов. Начиная с эпохи Барокко, значение творческой личности неуклонно возрастает, а в XIX веке характеризуется интенсивностью появления исследований, монографий, посвященных творчеству величайших представителей классического искусства. Понятие индивидуального стиля конкретизируется дифференциацией на периоды творческой эволюции.

На рубеже XIX и XX веков стремительное развитие искусств и науки об искусстве приводит к появлению многих трудов, например: знаменитые «Основные понятия истории искусств» Г. Вельфлина (1915г.) и «Краткое руководство по истории музыки с периодизацией по стилевым признакам и формам» Х. Римана (1908г.), изданное в России под редакцией Ю. Энгеля. Показательно, что и в этой области русские ученые внесли свой заметный и весомый вклад в исследование и разрешение проблем стиля и стилевого анализа.

А. Белый в работе «Кризис сознания и Генрих Ибсен» дает свое понимание стиля как «*эстетической схемы (разр. – В.Л.)*,

группирующей мелочи эпохи» [Белый А., 1911, С. 165-166]. Он считал, что созерцание, освобождая нас от всех частностей, «обнажает перед нами эту схему», которая в сущности своей является «платоновой идеей в шопенгауэровском смысле» (там же). Рассуждая об авторском стиле, поэт пишет: «развивающаяся способность к созерцанию рождает перед нами и такие схемы в окружающей действительности, которые не лежат в основе ни одного стиля; так является свой собственный оригинальный стиль созерцания» (там же). Таким образом, подчеркивается, что «*авторский стиль - есть отражение внутренней целостности личности» (разр. – В.Л.)*.

Определяющим обстоятельством искусства рубежа XIX и XX веков, в частности музыкального, в основе его формирования, как большого художественного стиля эпохи и индивидуальных стилей, лежала «*осознанная потребность и жажда поисков новых способов художественного выражения с целью создания новой образной системы, отвечающей современному миросозерцанию и эстетическим воззрениям» (разр. – В.Л.)*.

Объединяя различные формы искусства, *стиль* понимается Б. Яворским как «*все проявления духовный культуры вообще*», [Михайлов М., 1981, С. 27-28]. Б. Асафьев мыслит стиль как «*постоянство музыкально-интонационного почерка эпохи, народа и личного композиторского (разр. – В.Л.)*» (там же). Исследования стиля в музыке, в том числе и индивидуального, во второй половине XX столетия привлекали многих музыковедов. Известны труды А. Сохора, С. Скребкова, И. Соллертинского, Л. Мазеля, В. Бобровского, А. Должанского, М. Сабининой, М. Арановского, Ю. Холопова, А. Соколова, М. Михайлова и других [см., например, 7, 39, 143, 146, 255, 257, 293].

Стиль в музыке С. Скребков [см. 255] определяет как «*высший вид художественного единства (разр. – В.Л.)*». Устанавливая некие ведущие музыкально-драматургические принципы в качестве определяющих примет эпохальных стилей, он подчеркивает, что «вне стиля ни одно произведение не существует и не может существовать, независимо от его художественной ценности! Оно неизбежно несет на себе печать творческого мышления, свойственного как исторически конкретному периоду развития в целом, так и его индивидуальным проявлениям» [255, С. 44].

В кратком определении Ж. Бюффона (1753г.) - «*стиль есть сам человек (разр. – В.Л.)*» [Лосев А., 1994, С. 34] - кроется важный смысл, подчеркивающий теснейшую *связь художественного стиля и индивидуальной неповторимости (разр. – В.Л.)*, проявляющейся в особенностях самой личности, характере, темпераменте, убеждениях.

Немецкий исследователь Э. Утиц первым среди всех стилевых категорий называет «стиль художника», также подчеркивая личный, индивидуальный момент как определяющий. Л. Георгиев определяет авторский стиль как «совокупность всех идейно-художественных особенностей в творчестве писателя, выступающую в качестве единства характерного и индивидуального в темах, идейного содержания, художественного метода, жанров произведений, образов, художественных средств и языка» [Лосев А., 1994, С. 19-20].

Философ Сенека считал, что «стиль есть лицо души. *Всякая личность предполагает верность себе (разр. – В.Л.)*. Без постоянства в способе бытия, без единства, без устойчивости нет стиля» [Лосев А., 1994, С. 264].

А. Морье объяснял стиль с позиции человеческих нравов и относил его к «роду организации индивидуальности», считая, что «стиль есть устроение, существование, способ бытия» (там же). В поисках общего принципа, который охватил бы все детали художественного стиля, А. Морье указывает на такие понятия как «личность художника», «душа», «Я», «темперамент» (там же).

В общеизвестном энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона в статье о стиле подчеркивается, что «кроме духа народа и вкуса времени, в каждом художественном произведении отражается индивидуальность художника и притом тем сильнее, чем значительнее дарование последнего. Великие и выдающиеся художники создают каждый свои особые стили» [Т. XXX, СПб, 1901, С. 5-6].

В определении стиля Большой энциклопедией совершенно четко значится, что «каждый художник имеет или должен иметь свой собственный стиль» и что «в каждом художественном произведении достигает выражения собственная сущность художника» [СПб: 1904, Т.18, С. 6].

Две позиции в философии искусства относительно взаимоотношений истории и личности отражают их

диалектическое единство. Первая, наиболее распространенная, гласит, что в эволюционно-историческом развитии общественных, научных, моральных, художественно-эстетических идей нет скачков. Каждое новое явление лишь кажется новым: «Гений лишь чувствительный конденсатор тех идей, аморфные зародыши которых долго «носятся в воздухе» прежде чем родиться в голове великого человека, прежде чем кристаллизоваться в отчетливые формы под мощным воздействием интуиции, излучаемой душой гения» [Каратыгин В., 1909, С. 40].

Другая позиция – индивидуалистическая, подчеркивающая первенствующее значение в истории человеческой личности, творческой «автономности» и активности. В сфере же художественного творчества, особенно в области «наиболее темных и загадочных вопросов о музыкальном даровании и музыкальном гении», эти воззрения должны быть обращены друг к другу: «Характеристика и критика данного сочинения, автора должны быть по существу индивидуалистическими, и лишь в целях окончательной систематизации и всестороннего освещения нужно пользоваться эволюционно-историческим методом» (там же).

В музыковедческой литературе последней четверти XX века заметно возрос интерес к авторскому началу, творческому становлению и развитию личности композитора. Для многих исследователей характерна точка зрения, рассматривающая «*образ автора*» [Казанцева Л., 1996] *как определяющий в формировании индивидуального стиля (разр. – В.Л.)*. Разделяя эту точку зрения, мы отмечаем прямую зависимость в том, что личностные особенности проецируются на специфику авторского стиля.

Анализируя индивидуальные стили избранных нами композиторов, мы будем руководствоваться изложенным выше подходом, сложившимся и в литературоведении, и в искусствознании, и в музыкознании; рассматривать «идиостиль» в социокультурном пространстве «стиля времени».[5]

Бесспорно, что искусство отражает свою эпоху, но в то же время оно должно сохранить свою универсальность и отграничить себя от непосредственного движения эпохи. Вся трудность соответствия художника и времени заключается в том, что «художник с

течением времени остается самим собой», - по мнению А. Черепнина. – Каким образом он может отразить изменчивую эпоху? «Художник не должен жить в башне из слоновой кости. Он должен впитывать все, что происходит вокруг и возвращать обратно в формах искусства. Его долг – служить людям, нести человечеству своё слово» [Корабельникова Л., 1999, С. 174].

Композиторы начала XX века инициировали многие глубокие изменения во всей системе музыкального мышления столетия. Какое же «слово» о своей эпохе и своем времени сказали Владимир Иванович Ребиков, Николай Николаевич Черепнин, Алексей Владимирович Станчинский?

«Мы прошлого не отрицаем, - писал В. Ребиков в 1911году, - и признаем работы гениев. Но, признавая их, мы не стараемся пользоваться их приемами. Мы знаем, что *индивидуальности не повторяются (разр. – В.Л.)*. Знаем, что творчество автора есть результат суммы всех условий его жизни, его врожденных способностей, есть результат жизни целого ряда предков. Пусть каждый идет своей дорогой, созидая свое собственное искусство, не сбиваясь на чужие тропинки. Но непременно идет бодро и смело вперед!» [Русская музыкальная газета, 1911г., С. 533].

В. Каратыгин писал в 1910 году на страницах журнала «Аполлон», характеризуя молодых композиторов Москвы и Петербурга: «Какая смесь одежд и лиц! Можно ли говорить о «школе», о направлении среди этой перепутанной сети мелких течений, которых у нас теперь немногим менее, чем отдельных композиторских имен» [Каратыгин В., 1910, С. 33]. Он справедливо отмечал, что русская музыка начала XX века отличалась крайней разрозненностью и была разбросана в смысле «частных проявлений». Усвоенные приемы «Балакиревско-Беляевской» школы, влияние Римского-Корсакова и Чайковского легли в основу авторских стилей русских композиторов, являя собою крепкие связи с традициями.

Дух свободного творчества, «свободной творческой игры» воображения пришел, по мнению В. Каратыгина, от А.Скрябина,[6] от знакомства с музыкой французских импрессионистов. А более всего «от естественной эволюции самой личности композиторов, которые вырабатывали собственную манеру письма, обретая личный стиль» (там же). Ценность и значение композитора обусловливается, главным образом, тем

новым, что он вложил в искусство своего времени, какие грани стиля времени отразил в своем творчестве. Подчеркивая значение авторского начала в художественном творчестве, Леонид Сабанеев писал: «искусство композиции, при нынешнем его состоянии, настолько индивидуально, что нахождение «новых путей» совместно несколькими лицами представляется всецело абсурдом» [Сабанеев Л., 1911, С. 522]. Вместе с тем, необходимо отметить, что существовали многие точки соприкосновения в отражении характерных тенденций времени. Одна из них – склонность к отражению сиюмоментного, скоропреходящего, миниатюрного, но по значимости своей для индивидуальной личности - непреходящего и вечного: «Многое – в малом!» (В. Ребиков).

«Все мы родом из детства» - эта аксиома подтверждает, что манера, образ мысли складывается уже в ранний период, продолжая развиваться и эволюционировать до конца. Стремление индивидуализировать свои художественные наклонности в определенном направлении, уже в раннем детстве и творчестве, поразительны: В.И. Ребиков – музыкально-психологическая драма, Н.Н. Черепнин – программная симфоническая музыка, А.В. Станчинский – фортепианная миниатюра. Нередко идеи, образы и сюжеты, выбираемые юным композитором, находятся в странном соответствии с его будущими предпочтениями. (Подтверждение этому мы находим на страницах воспоминаний Ребикова, Черепнина и дневников Станчинского).

Показательны и интересны различные побудительные мотивы творчества, необходимая атмосфера для творческого подъёма, «плодотворной настроенности». Например, для В.И. Ребикова таким стимулом является страдание – «чем хуже живется композитору, тем лучше его творчество» [Ребиков В., 1919, С. 193]. Любимыми временами года для творчества была осень и зима, с наступлением весны творческое вдохновение покидало композитора. Для создания произведений ему необходимо было одиночество – уход в «одинокую келью» (там же). Он относился к числу тех художников, которые живут и создают почти в полной замкнутости, можно сказать, обособленности и даже одиночестве. Оценка его сочинений другими мало интересовала, по личному признанию, композитора.

Для Н.Н. Черепнина, напротив, прекрасным временем творческого подъёма были весна и лето. Ему легко писалось в окружении родных и близких друзей, любящих его и одобрительно принимающих его музыку. Атмосфера любви и красоты, радости упоения жизнью и доброжелательности благоприятствовала сочинению произведений [Черепнин Н., 1976, С. 29, 33, 45]. Он охотно прислушивался к советам уважаемых им Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, М.П. Беляева и др. И искренно огорчался незаслуженно, на его взгляд, критическими отзывами, например, мнением С.И. Танеева о музыке и оркестровке балета «Нарцисс».

А.В. Станчинского вдохновляло созерцание природы, чтение стихов и русской литературы (Пушкин, Достоевский, Толстой). Поддержка авторитетного С.И. Танеева и заботливого Н.С. Жиляева, а также родного отца была для юного таланта вдохновляющим фактором. Он очень любил размеренную жизнь русской деревни, особенно дорогое его сердцу имение отца Логачево. Беспечное веселье деревенской молодежи, хороводы и игры всегда манили и привлекали его. А спокойная русская природа вдохновляла и исцеляла его болезненно чувствительную душу. Город его пугал, и в дневниках мы читаем, с каким страхом он ожидал новой поездки в Москву.

Уникальная неповторимость авторского стиля проявляется через индивидуально неповторимую личность как феномен сложный, емкий, системно организованный. Многогранность личности выражается через характер, личностные качества, темперамент, вкусы, пристрастия, круг общения и прочие факторы формирования мировоззрения, миросозерцания, музыкального мышления, лежащие в основе эволюционного творческого процесса композитора. Как отмечают психологи, «каждая личность имеет свой более или менее ярко выраженный эмоциональный строй и стиль, свою основную палитру чувств, в которых она, по преимуществу, воспринимает мир» [Казанцева Л., 1996, С. 61]. Это означает, что у каждого композитора существует определенный круг свойственных ему эмоций, проецируемых и на содержание его творчества.

Какие идеи, тематика, образы, настроения являлись художественным заданием для каждого из избранных нами композиторов? Каков «эмоциональный тон» творчества, «модус

эмоции» (Казанцева Л.), сила чувств и особенность их протекания выражены в музыкальной композиции? Ведь «эмоциональный тон» – не просто авторская позиция и ракурс восприятия и отображения жизни, а гораздо большее – мировоззрение художника.

Индивидуальные особенности мировосприятия отражают специфику пафоса художественного метода композитора, как идейно-эмоциональной оценки изображаемых характеров, образов, эмоционально-чувственного «модуса» творчества. В. Ребикову свойственна религиозно-философская концептуальность, исповедальность, сострадательность. Для Н. Черепнина характерна живописно-визуальная конкретность, созерцательность; для А. Станчинского - болезненно-экзальтированная, обостренная чувствительность образов мира. Причем, существенен не только собственно «модус эмоции» или чувства, но и темп его протекания. Например, у Ребикова, на наш взгляд, эмоция психологически достоверная; у Черепнина - сдержанная, утонченно-изысканная; импульсивно-экспрессивная у Станчинского. В то же время надо отметить, что эмоциональный тон проявляется неодинаково в разных жанрах. Достаточно указать на духовные сочинения Черепнина и Ребикова.

По-разному проявляется в творчестве каждого композитора и взаимодействие стилевых тенденций – стабилизирующей и динамизирующей. Первая выражается в степени сохранения и приверженности традициям, а вторая – в отвержении традиций, инновационном открытии, смелости и дерзости эксперимента, прозрении будущего. На примере идиостилей Ребикова, Черепнина и Станчинского мы рассматриваем, как складывается это взаимодействие? Нам представляется, что для В. Ребикова характерен декларируемый разрыв с традицией, нацеленность на создание нового жанра, новой стилистики. Он намеренно ограничивает себя от воздействий «чужой музыки», считая, что композитор должен прислушиваться к собственному «внутреннему голосу», личной интуиции и раскрывать «заложенное в нем свыше». Н.Черепнин – яркий пример обновления традиции путем объединения с новейшими тенденциями времени. Максимально используя все достижения русской и европейской музыки, он органично соединяет

разностилевые элементы, подчиняя их собственному видению. Путь А. Станчинского – в сохранении и обновлении традиций изнутри. Его творчество подтверждает мысль о незыблемости классических норм и заложенных в них неисчерпаемых возможностях эволюционного развития.

Обретение социального и художественного опыта и степень его личностного усвоения проецируется на авторский стиль композитора, рождая самобытный и неповторимый облик. Каждый художник непосредственно или опосредованно связан с определенной школой, с эстетической памятью народа и художественным контекстом мировой культуры. Музыкальная композиция – особая форма интеллектуально-эмоциональной деятельности человека. Она складывается из двух взаимодополняющих компонентов: самовыражения и сопереживания. Не в этом ли кроется феномен стремительного развития авторских индивидуальных стилей и сложности восприятия академической музыки XX века? Человек космического столетия все более оказывается не способным к сопереживанию?!

А может быть потому, что, по утверждению Н. Бердяева: «Тайна личности, её единственности, никому не понятна до конца. Личность человеческая более таинственна, чем мир. Она и есть целый мир. Человек – микрокосм и заключает в себе всё. Но актуализировано и оформлено в его личности лишь индивидуально-особенное» [Бердяев Н., 1990, С. 8].

Владимир Иванович РЕБИКОВ

Ангел благого молчания

Молитва

Ангел благого молчания,
Властно уста загради
В час, когда силой страдания
Сердце трепещет в груди!

Ангел благого молчания,
Радостным быть помоги
В час, когда шум ликования
К небу возносят враги!

Ангел благого молчания,
Гордость в душе оживи
В час, когда пламя желания
Быстро струится в крови!

Ангел благого молчания,
Смолкнуть устам повели
В час, когда льнет обаяние
Вечно любимой земли!

Ангел благого молчания,
Душу себе покори
В час, когда брезжит сияние
Долго желанной зари!

В тихих глубинах сознания
Светят святые огни!
Ангел благого молчания,
Душу от слов охрани!

Валерий Брюсов
7 мая 1908

Глава I

Владимир Иванович Ребиков (1866-1920)

«Идет великая работа.
Строится великий Храм,
и каждый из авторов созидает
свой камень для Храма Музыки...»
В. Ребиков

Стилеформирующие начала и стилеобразующие элементы

Владимир Иванович Ребиков – композитор, пианист, педагог, писатель и общественный деятель - относится к числу неординарных, самобытных фигур русской музыки начала XX века.

Творчество его вызывало самые противоречивые, порой взаимоисключающие, отклики и характеристики современников: «странный композитор» [Римский-Корсаков Н., 1989, С. 71], «российский импрессионист» [Каратыгин В., 1911, С. 259], «горецвет, пустоцвет русского модернизма» [Асафьев Б., 1915, С. 51], «экспрессионист» [Энгель Ю., 1913, С. 17], «интересный, талантливый, кропотливый изобретатель» [Кашкин Н., 1908, С. 28], «оригинальность, талант» [Кругликов С., 1913, С. 18], «художник, подвижнически идущий осознанным своим путем» [Попов Б., 1913, С. 18], «прямой наследник Мусоргского» [Le guide musikal 24 мая 1908 Париж-9, С. 16], «гениальный, чисто субьективный художник» [Slovensti narod 18 декабря 1907, Австрия, С. 21], «ярый радикал» [Кочетов В., 1989, С. 59].

Критики признавали неоспоримым факт смелого реформаторства В.И. Ребикова в области лада и гармонии, его стремления к обновлению музыкальных жанров, повышенного интереса и желания к максимально точному изображению психологических нюансов, но многие резко порицали композитора за примитив арсенала музыкально-выразительных средств, статичность композиции при внешней ее текучести, чувствительно-сентиментальную интонационную сферу

сочинений, излишнее увлечение популярными жанрами домашнего музицирования (фортепианная программная миниатюра, лирический бытовой романс). Однако, как тут не вспомнить знаменитое выражение Пабло Пикассо: «Совершенствуй то, в чем тебя упрекают – это ты». Ведь именно то, что подчас не соответствует общепринятым нормам, и есть индивидуальный почерк художника.

В исследовательской литературе советского периода о русской музыке начала XX века В.И. Ребиков характеризуется как «композитор-декадент», создатель «условной декадентской оперы, не давшей ростков» [Туманина Н., 1977, С. 313], как композитор, «не обладающий особой силой музыкального дарования» [Орлова Е., 1977, С. 327], как «художник, замыкающийся в мире узко личных эстетских переживаний, всецело поглощенный культом собственной индивидуальности» [Алексеев А., 1968, С. 371], и, более того, как «мелкий эпигон, творческое бессилие которого не могли прикрыть никакие саморекламные заявления и мистификации» [Келдыш Ю., 1968, С. 285]. Думается, что подобные негативные оценки творчества Ребикова были односторонними и естественно отражали идеологические установки критики своего времени.

Стилистика творчества Ребикова сложна, неоднозначна и словно соткана из противоречий, что в целом характерно для «стиля времени», однако, при всей неординарности взглядов и устремлений Ребикова, а также оценок его творчества, необходимо подчеркнуть, что «хронологически он действительно был «первопроходцем» в использовании целого ряда новых композиционных приемов» [Берберов Р., 1968, С. 2], «в высшей степени целеустремлен на избранном им пути» [Томпакова О., 1989, С. 3], «указывал на неведомые миры» [Ребиков, 1919, С. 51].

Приведем цитату из газеты «Утро России» от 14 ноября 1912 г., где М. Багриновский пишет: «Еще задолго до расцвета французских модернистов, Р. Штрауса и А. Скрябина, В. Ребиков задумывался над изысканием новых музыкальных форм, новых гармоний, мелодических оборотов. Результатом этих размышлений явились: во-первых, отрицание казенной формы, во-вторых, смелые приемы гармонизаций: широкое употребление целотонных гармоний, параллельные квинты, трезвучия, септаккорды. Сочинения его вызвали целый

переполох в среде жрецов искусства. Значение Ребикова в том, что он угадал то направление русла, по которому должна была пойти музыка, и чуть ли не на 15 лет раньше всех вошел в это русло. Он счастливо выделяется потому, что самобытен» [Ребиков В., 1919, С. 17].

В.И. Ребиков в своем стремлении быть услышанным и понятым, часто излагал свои мысли в форме философско-эстетических комментариев к своим произведениям, в виде психологических примечаний к ним. «Эта страсть Ребикова к «надписям», к литературному пояснению музыки, к словесному пафосу принадлежит не ему одному, а *эпохе (разр. – В.Л.)*. Скрябин в них тоже повинен. Ребиков в многообразных исканиях отражал, присущий модернизму уклон к тесному союзу поэтической речи и поэтических образов с музыкальными интонациями» - подчеркивал Б.В. Асафьев [Асафьев Б., 1968, С. 51].

Повышенный интерес к этому «тесному союзу» смежных искусств в этот период был проявлением традиций русской культуры. Это великое качество было присуще ей всегда, но особенно ярко проявилось в начале XX века: поэзия тяготеет к музыке; музыка к поэзии, к изобразительным искусствам; живопись к поэзии, музыке; более того, искусство к философии и религии. В декларативности своих взглядов были «повинны» не только Ребиков и Скрябин, но практически все многочисленные художнические, литературные объединения, «союзы», группировки, открывающие «новые берега».

Многообразное и мощное воздействие на Ребикова оказали различные явления зарубежной философии, литературы и искусства, к которым он приобщился в первое десятилетие XX века (период наивысшего творческого расцвета). В центре его внимания были литературно-философские работы А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Р. Вагнера; живопись А. Беклина, Ф. Штука, Дж. Сегантини, художников «Сецессиона»; произведения А. Шницлера, Ф. Ведекинда, О. Кокошки; французский импрессионизм, итальянский веризм, немецкий экспрессионизм. «Как помню теперь, – пишет в своей автобиографии композитор, – меня поразил «Люцифер» Штука. И вот я попробовал на рояле передать то настроение, которое он во мне вызвал. И создал соч.15 – «Сны» <...> Я задумался над вопросом: если музыка - язык чувств, то правильно ли, что мы

хотим этот язык сковать формами, тональностями, каденцией, ритмом? И вот теперь моей задачей было подслушать песнь моего чувства и передать ее так, как я сам это чувствовал» [Ребиков В., 1919, С. 25].

Главная идея Ребикова: «музыка – язык чувств» была аналогична известному положению Л.Н. Толстого: «музыка – язык души» и «музыка – это стенография чувств»; и, конечно, формирование эстетических взглядов композитора не миновало воздействия великого писателя-философа. Однако в своем неуемном порыве и стремлении к «психологизму» Ребиков «низводит подчас музыку», как отмечают исследователи, до роли чистого фиксатора ощущений, некоего «репродуктора» эмоций. В своем искреннем заблуждении Ребиков совсем не учел того, что «эмоция – это хоть и первое, но далеко не единственное слово музыки; он не учел также и того, что совсем не всякое эмоциональное ощущение может быть реально воплощено в звуках» [Берберов Р., 1968, С. 6]. Особенно это проявилось в музыкально-психографической драме «Дворянское гнездо» (1916г.) с ее многочисленными психологическими примечаниями; «насмешливо и свысока, с любовью, хладнокровно, с восхищением, скромно, с увлечением, тупо, пренебрежительно, подчеркивая с усмешкой, с легкой усмешкой» и т.д.

Композитор называет свое творческое направление «музыкально-психологическим», и главную цель драмы он полагает в том, чтобы «заставить слушателя забыть, что он в театре видит представление; заставить поверить в жизненную правду всего того, что он слышит и видит; заставить перечувствовать все настроения, все чувства всех лиц драмы»; и при «посредстве звуков должен произойти *полный гипноз*» [Ребиков В., 1916, С. 3]. Примечательно, что концерты, на которых Ребиков выступал в качестве пианиста, исполняя собственные фортепианные сочинения, проходили преимущественно в небольших залах, в камерной обстановке с приглушенным светом, иногда в полумраке, а сам композитор-исполнитель находился за ширмой. (Святослав Рихтер, заметим, так же любил играть в темном зале. Свет лампы освещал лишь ноты на пюпитре). В своем стремлении воздействовать на слушателя лишь звуковыми импульсами, вызвать переживание

определенных чувств, настроений, эмоциональных состояний Ребиков был как бы подобен врачу-гипнотизеру, психотерапевту, осуществляющему сеанс музыкальной терапии – научного направления, интенсивно развивающегося в конце XX - начале XXI веков.

После одного из таких концертов в парижской газете появилась запись неизвестного корреспондента: «Все эти короткие пьесы без всякой разработки – без лишних нот, как говорит автор, имеют странную тональность, основанную на новой гамме из целых тонов, часто выразительны. Ребиков действует на наши нервы сильными эскизами и набросками фавнов, демонов, чудовищ, гигантов...» [Ребиков В., 1919, С. 19].

Стремление к «психологизму» привело Ребикова к созданию «психологических» программных пьес, которые отражают удивительный, необычный и причудливо-странный мир образов. Этот особый мир - психологически утонченный, интимно-хрупкий, иногда мистически туманный, - проявляется в названиях пьес: «Лирическое настроение», «Уединение», «Сожаление», «Убеждение», «Песни сердца», «Кошмар», «Тоскливый мажор», «Сумерки», «Напрасный совет», «Уныние», и другие. «Ребиков желает завлечь вас, прежде всего, в свой волшебный круг и желает захватить вашу душу настроением своих композиций», – пишет профессор Пражской консерватории К. Хофмейстер [Ребиков В., 1913, С. 20].

Печаль, одиночество, зло, страх, смерть суть образы, влекущие композитора. «Два лика у земли: обращенные к солнцу и ночи. Черта тени делит все существующее на две половины, – пишет Борис Попов в еженедельнике «Музыка» за 1912 год. – От Рафаэля, Моцарта и Римского-Корсакова – неизбежно обращается лик его к Гойе и По, к Метерлинку и Ребикову. Ребиков родился на склоне усталого долгого дня. Бестрепетно взглянул он в темное лицо Ночи. Но разве испугает это художника, подвижнически идущего осознанным своим путем. И никогда не остановится, не обернется, никогда не перестанет дерзать» [Томпакова О., 1989, С. 19]. Удивительно, что эти темные образы естественно соседствуют с образами яркими, по-детски озорными, светлыми (Детская тематика в творчестве Ребикова – предмет особого рассмотрения, требующего к себе внимания исследователей.)

Некоторые программы тяготеют к выражению отвлеченно-философских понятий и импрессионистически-утонченных образов: «Стремление к недостижимому идеалу», «Стремление и достижение», «Рабство и свобода», «Горькие танцы», «Неудавшийся танец», «Темный танец», «Мягкий танец», «Игра звуков».

Сильное воздействие на Ребикова оказал русский литературный символизм - поэзия В. Брюсова и К. Бальмонта, А. Блока, С. Городецкого, проза Л. Андреева. Созвучной русскому литературному символизму была склонность композитора к философичности и к поискам необычных средств выражения. Интересные параллели обнаруживаются в духовно-религиозных исканиях символистов и Ребикова. Вячеслав Иванов, например, считал, что символизм находится в прямом взаимоотношении с религиозным творчеством, ибо «цель символического искусства теургична. Оно призвано не просто обозначать нечто, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей» [Бычков В., 1997, С. 391].

Идеи теургии довел до логического завершения Николай Бердяев, который различал два основных типа художественного творчества - реализм и символизм, последний, согласно Бердяеву, особо остро выявляет трагизм художественного творчества. Однако, достигнув наивысшего уровня в начале XX века, символизм подходит к пределу своих возможностей, к своему кризису. «Художник своим чутким духом должен уловить сущность вещи или явления и помочь ей прорваться сквозь кору вещества», - писал В. Иванов [Бычков В., 1997, С. 391]. В этом случае он становится «носителем божественного откровения».

Главные идеи своей эстетики В. Иванов изложил в одной из последних работ – статье «Forma formans e forma formata», где «forma formans» – «форма зиждущая» – понимается как идея вещи, действенный образ творения в мысли «Творца»; а «forma formata» – «форма созижденная» - как некий «канон или эфирная модель будущего произведения. Чем ближе «forma formans» к «forma formata», тем совершеннее произведение искусства, тем оно выше поднимает воспринимающего его к сущностным первоосновам» [Бычков В., 1997, С. 390].

Ребиков чувствовал свой исключительный и одинокий путь, трагический путь художника, стремящегося к «новым берегам»,

«иным мирам», но обладавшего «недостаточной силой таланта для подобных свершений. Он был талантлив, а была необходима мощь гения» [Берберов Р., 1968, С. 7]. Ощущая свое духовное одиночество, Владимир Иванович писал в своей автобиографии: «Не было никого вокруг меня, кто бы мог понять, оценить, сочувствовать моим исканиям. Я творил в пустыне. Эта пустыня, которая наслала бы ужас на другого, во мне закалила крепость моего духа, крепость моего решения идти по этому пути, по которому ведет меня *некто*; в которого я поверил и доверился ему вполне. Есть нечто пророческое у этого *некто*» [Ребиков В., 1919, С. 45].

Возможно, именно в дисбалансе «forma formans» и «forma formata» кроется трагическая противоречивость между высокими идеалами, значительностью замыслов и откровенной простотой музыкально-выразительных средств, применяемых В. Ребиковым. На это указывают практически все исследователи творчества композитора. Примитивизм, «новая простота» произведений Ребикова проявляется во многом: миниатюризм, интимность и чувствительность образов; бесхитростность фактуры и мелодико-интонационной сферы, «демократизм» жанровых ориентаций. Думается, не в этом ли сила и оригинальность художника? Склонность композитора к фортепианному миниатюризму, к камерной «музыкально-психографической» драме надо признать не слабостью таланта, а, скорее всего, характерной чертой его художественного дарования, вписавшегося в «стиль времени».

«Многое в малом!» – вот был девиз Ребикова. Композитор был убежден, что в «многословии нет спасения» [Ребиков В., 1919, С. 43]. «Было время, когда признавалось только грандиозное, отметалось все маленькое, миниатюрное. Измельчал ли род людской, зрение ли улучшилось, но человечество взяло в руки микроскоп и нашло целый новый мир, не менее интересный, чем тот, который приходилось рассматривать в телескоп. Настали другие времена. Появилась бездна коротких пьес, в которых немногими звуками передавали многое. Оказалось, что дело не в количестве тактов, а в их внутренней силе. Порой и пауза может быть гениальной!» [(Ребиков В., 1919, С. 215].

Заметим, что миниатюризм был привлекателен для многих русских и европейских композиторов начала XX века, например,

фортепианные «Бирюльки» и симфонические картины Лядова, фортепианные прелюдии и эскизы Акименко, Станчинского, «Мимолетности» Прокофьева, «Микрокосмос» Бартока, хрупкие миниатюры Веберна (его микроформы с особым эффектом афористичности, микроинтонации), камерные ансамбли и др.

В настоящее время мы со всей определенностью можем назвать Владимира Ребикова первым композитором «примитивистом», «минималистом» и подчеркнуть, что примитив, тяга к архаике, фольклору, лубку были знамением эпохи. Диапазон этой тенденции русского искусства был достаточно широким: от Архипова и Васнецова до Петрова-Водкина или Лентулова; от Римского-Корсакова до Стравинского и Прокофьева. Отдельными гранями она связана с западноевропейским экспрессионизмом, который в России, в частности в живописи, получал формы примитивизма [Сарабьянов Д., 2001, С. 86].

В. Каратыгин в статье «Новая музыка» пишет: «Музыкант с глубокой «неоклассической» основой своего художественного мышления, Прокофьев обычно творил в плоскости примитива, представляющего своеобразное сочетание отдельных изощренно остроизысканных частностей с общим упрощением мелодических, гармонических и ритмических элементов письма» [Каратыгин В., 1965, С. 322]. Конечно, более всего примитив выразил себя в живописи: французские «наивы» во главе с Анри Руссо, югославские «примитивы»; увлечение Матисса русскими иконами, Пикассо африканской пластикой, древними сосудами Мессопотамии 4 тыс. до н.э., ранней греческой архаикой.

В 1913 году в Москве состоялась выставка неопримитивистов «Мишень», где рядом с полотнами М. Ларионова, Н. Гончаровой, М. Шагала, А. Шевченко были выставлены и работы Нико Пиросманишвили. Картины художников примитивистов нередко являлись воплощением грез, подсознания и индивидуалистически свободного воображения. Каждый предмет на полотнах примитивистов, «сохраняя самоценность, становился своего рода знаком в общем изобразительном «тексте» [Апчинская Н., 1990, С. 6]».

Важно отметить, что в поисках новых средств выразительности для максимально полного и тонкого раскрытия эмоциональных и красочных возможностей Ребиков открыл

немало новых приемов, опережающих стилистику музыки современников. Первым в русской музыке Ребиков стал широко использовать целотоновый звукоряд как единственную основу для построения музыкального произведения (например, ор. 15, 27, 35, 47, 54). Раньше Скрябина применил «Прометеев аккорд» и раньше Дебюсси использовал терпкие кварто-квинтовые сочетания и параллелизм трезвучий; колористические, «сонирующие» возможности септ- и нонаккордов. Раньше Мийо, но одновременно со Стравинским и Прокофьевым использовал политональность, а также раньше Коуэлла кластерные звучания [Алексеев А., 1968, С. 2; Бедный Д., 1964, С. 4; Баева А., 2000, С. 228].

Раньше многих русских композиторов в творчестве Владимира Ребикова (как и Федора Акименко) обнаруживаются импрессионистские тенденции. «При всем своем тягогении к инструментальной красочности и звукописи А. Лядов чурался проникавших тогда в русскую музыку соблазнов французского импрессионизма, – пишет Б. Асафьев. Но представители старшего и младшего поколения композиторов к ним тянулись, и мы видим, как в музыке Н. Черепнина, С. Василенко, а затем юного Стравинского, А. Крейна (а еще раньше их всех у В. Ребикова) импрессионистские течения начинают колебать привычные школьные схемы и, прежде всего, расширяют границы гармонии. К тому же влекло новое эстетическое мировоззрение передовых художественных и литературных кругов. Живопись Врубеля, стихи символистов, обострение эмоций и вкусов заставляют музыкантов искать новых созвучий, более отзывчивых на изменившийся под влиянием социальных сдвигов душевный строй» [Асафьев Б., 1968, С. 183].

Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург) хранит архив Н.Ф. Финдейзена [РНБ, Ф. 816, Оп. 2, Ед.хр. №1764], который содержит письма и открытки от В.И. Ребикова (1897-1906). В одном из писем (Москва, 2 октября 1897) композитор благодарит Н.Ф. Финдейзена за предложение написать о себе и своих взглядах на музыку для включения информации в готовящуюся энциклопедию русских композиторов. Отвечая на его предложение (письмо от 12 ноября 1897г., Москва), В. И. Ребиков сообщает о себе биографические данные, оценивая своё место, роль, творчество в мире русской

музыки: «я столь незаметная и скромная по незначительному дарованию музыкальная величина, что и не знаю, что может заинтересовать Вас как музыкального критика. Занятия музыкальной критикой по своему роду сильно походит на занятия астрономов – оба следят лишь за крупными планетами и звёздами. Такого же рода величины, как Ваш покорный слуга, скорее подходят рассмотрению в микроскоп, чем в телескоп.

<...> Родился я в Сибири, в Красноярске, в 1866 году. Вскоре после моего рождения родители переехали в Москву на постоянное жительство, так что я могу считаться наполовину сибиряком и москвичем. В Москве окончил курс реального училища Воскресенского.

Любовь к музыке у меня была всегда, но истинное призвание к ней я почувствовал очень поздно, не раньше 20-ти лет, когда я пожелал поступить в консерваторию, но, к сожалению, не был принят «по полной безнадёжной бездарности» как мне объявили. Даже вольнослушателем не был принят по той же причине. Тогда я поступил в музыкальную школу Кленовского, у которого изучал теорию, а затем несколько лет за границей, в Берлине и Вене. Там, в Германии, я нашел себе довольно сильную поддержку от немцев, которые мне не отказали в посвящении во все мудрости теории. Покойный П.И. (Чайковский) также поддержал меня, с похвалой отозвавшись о первых моих опытах в деле сочинения. Его поддержка имела для меня решающее значение. С тех пор музыка составляет для меня единственный смысл всей моей жизни, и ей я посвятил все мои силы. Сравнительно недавно перестал я писать ежедневно по фуге – как то посоветовал мне делать профессор Мюллер. По его словам «как пианист должен ежедневно играть гаммы, так и теоретик должен ежедневно писать фуги».

Мои любимые авторы из русских – Мусоргский, Кюи, Чайковский, из иностранных – Шуман, Вагнер.

Мне бы хотелось видеть *в музыке не цель, а средство*. Посему все *мои симпатии на стороне программной музыки* (*разр. – В.Л.*).

Взгляды мои на процесс творчества следующие: композитор должен не сочинять музыку, а исключительно её записывать под диктовку вдохновения. <...> я всячески избегаю работать над сочинением, так как нахожу, что самые глубокие знания теории музыки не дадут той правды в сочинении, которую подскажет

вдохновение, и исправлять с точки зрения теории правил неправильности, встречающиеся в записанной под диктовку вдохновения музыке, я себе не позволяю и оставляю во всей неприкосновенности параллельные квинты, октавы и переченья. Не мне судить о моих сочинениях, но смею Вас заверить, что все они написаны вполне искренне, и я над ними не работал, а лишь записал так, как они пришлди мне в душу. К сожалению, мне не всегда удается писать. Осень и зима – вот время, когда я работаю очень скоро. Весна и лето для меня пропадают совершенно – сочинять не могу ничего.

<...> несмотря на все трудности, встречающиеся на моём пути, я вполне счастлив и доволен моей судьбой, пославшей мне величайшее в мире чудо: чувствовать красоты музыки и переживать то *высшее удовольствие – наслаждение, которое в этом мире лишь одна музыка может дать* (*разр. – В.Л.*).

К личным же моим неуспехам я отношусь довольно хладнокровно, так как не в этом (т.е. *не в успехе* моём как автора) *я вижу цель и смысл моей жизни* (*разр. – В.Л.*).

Вот и вся моя исповедь. Увлекшись, я несколько зашел далеко, чем предполагал это сделать. Видя Ваше симпатичное ко мне отношение, <...> *обращаюсь к Вам с просьбой: нельзя ли не помещать моей фотографии*? Ведь предполагаемый Ваш сборник будет, так сказать, звёздным каталогом, а я - слишком незаметный и малый метеорит, которому суждено пройти свой путь совершенно незаметно *для русской музыки, изобилующей такими великими талантами и гениями* (*разр. – В.Л.*)».

Действительно, русское музыкальное искусство Серебряного века изобилует ярчайшими и значимыми величинами, однако, как нам думается, оригинальный глас и лик В.И. Ребикова не канул бесследно в Лету. Его музыка продолжает жить и находит отклик в сердцах слушателей.

О творческом наследии

Творческое наследие В.И. Ребикова довольно обширно и может быть в целом сгруппировано в трех основных жанровых ответвлениях – фортепианное, вокальное и сценическое. В области хоровой, оркестровой и духовной музыки сочинения немногочисленны – несколько хоров на тексты Кольцова,

Плещеева, А. Толстого; несколько небольших оркестровых сочинений, например, сюита «На Востоке», «Индусская песня». Обращение к духовной музыке означилось созданием «Литургии св. Иоанна Златоуста», «Всенощным бдением» и группой духовных сочинений.

Жанровые формы Ребикова показательны как с точки зрения творческой манеры композитора, так и контекста времени. В них отразилось стремление к взаимодействию, взаимослиянию музыки и поэзии; музыки и живописи; музыки и театра; музыки и пластического искусства. В предисловии к циклу пьес ор.11 композитор поясняет, например, что такое меломимика – один из излюбленных его жанров. «Меломимика – есть род сценического искусства, в котором мимика и инструментальная музыка соединяются в одно неразрывное целое. Меломимика разнится от балета тем, что танцы не играют в ней никакой роли; от пантомимы – тем, что музыка играет в ней роль не менее важную, чем мимика. Область меломимики начинается там, где кончается слово и где царит лишь одно чувство».

В. Ребиков создает новые музыкально-сценические жанровые формы, а именно: «меломимику», «мелопластику», «мелопоэзу», «ритмодекламацию», «инсценированные романсы», «забавные и серьезные сценки для игры, пения» и «мелодекламации». Он вводит ряд новых жанровых обозначений, отвечающих его главным исканиям в области музыкальной психологии: «музыкально-психологическая картина» («Рабство и Свобода», «Кошмар»); «музыкально-психологическая пантомима» («Белоснежка»); «музыкально-психологический рассказ» («Бездна», 1907г.); «музыкально-психологическая драма» («Елка», 1902г.; «Тэа», 1904г.; «Альфа и Омега», 1911г.; «Женщина с кинжалом», 1910г.); «музыкально-психографическая драма» («Дворянское гнездо», 1916г.).

Не ставя перед собой задач всестороннего исследования стиля композитора, отметим те жанровые формы, которые, на наш взгляд, представляют интерес, являются типичными и показательными как для Ребикова, так и для эпохи. В них отразились тенденции, характерные и для смежных видов искусств (литературы, театра). Это мелодекламации и ритмодекламации, ставшие своеобразной лабораторией, в которой вырабатывались специфические приемы музыкального

произнесения стихотворного и прозаического текста.

Ритмы поэзии начала XX века трудно поддавались типизированному музыкальному воплощению, и всякий раз композиторы искали новое, индивидуальное решение. Традиционное жанровое обозначение «романс» было словно забыто. Сочинения для голоса и фортепиано называли: «стихотворение с музыкой», «музыка к стихотворению», «вокальные сцены», «мелодекламация», «ритмодекламация», «мелопоэза» (жанр, введенный Ребиковым). Примером может служить творчество многих композиторов – таких, как Танеев, Аренский, Метнер, Прокофьев, Гнесин, Крейн, Катуар, Лурье, Штрейхер, Ренчицкий и другие.

Проблема художественного слова, музыкальности речи, соотношения слова и музыки поднималась во многих литературных работах, эстетических исследованиях (16, 36, 38, 110, 143, 244). Ценность этих работ заключалась в том, что в них сказалось «общее устремление слова осознать свое звуковое бытие» [Сабанеев Л., 1923, С. 3]. «Слово-мысль доминировало над словом-звуком, и лишь у символистов, особенно чувствительных к вопросам «магии речи», мы встречаемся едва ли не впервые на протяжении русской истории литературы с настоящим культом звука в слове» [Сабанеев Л., 1923, С. 4].

В символистской поэзии завораживала «музыка стиха». Главное место в ней занимала лирика, вытесняя эпос, социальную тематику. Для музыкантов, в том числе для Ребикова, в поэзии символистов особо привлекательна, прежде всего, острота психологического анализа, проникновения вглубь человеческих переживаний, преобладание в лирике скорбных, сумрачных, мистически-таинственных настроений. Даже любовь, как главная тема поэзии и вокальной музыки, воспевалась не как сильное, яркое, светлое и облагораживающее чувство, а как болезненное, надломленное, созерцательное чувство, отражающее душевную опустошенность, одиночество.

Вокальная строка певца-чтеца в ритмодекламациях, мелодекламациях, мелопоэзе Ребикова представляет собой ритмически выровненную запись текста традиционными нотами, либо только штилями на одной линии - нити, реже в форме штиля с крестиком на нотном стане, подобно нотации «Sprechstimme» у А. Шенберга, А. Берга, Р. Штрауса и др.

Форма произведений отличается слитностью, текучестью, непрерывностью сквозного развития, отсутствием драматургического сопоставления контрастного материала. Все последующее плавно перетекает от предыдущего. Четкая расчленяющая роль кадансов, структурно периодичных построений уступает место свободному и непрерывному развитию, которое следует за словом и фразой как смысловым единством и воспроизводит с разной степенью точности ритм стиха.

Тонально-гармоническая неопределенность, зыбкость, размытость функционально-логических тяготений и последований аккордов создает особую звуковую ауру. Наблюдается явное господство «сонирующих аккордов» (термин Б. Кушнера – см. 116). Особенно любимы Ребиковым септ-, нонаккорды самой различной структуры, многотерцовые созвучия, кварт- и квинтаккорды, параллелизм трезвучий и септаккордов. Попутно заметим, что подобные гармонические средства завораживали многих композиторов своими новыми звуковыми красками и возможностями, свежестью звукосозерцания, диссонантной терпкостью, среди которых Дебюсси, Равель, Барток, Прокофьев и др.

Максимальное сближение слова и музыки чрезвычайно ярко проявилось и в театральных жанрах. Известно, что В.Э. Мейерхольд, будучи режиссером Мариинского театра в 1908-1918гг., много сил отдал реформированию оперы. Идея реформы оперного театра остро встала в начале XX века не только в России, но и на родине этого жанра - в Италии, а также во Франции и Германии. Именно в это время происходит коренная переоценка всей группы декламационных средств. Они приобретают все большую самостоятельность и убедительность художественного воздействия наравне с песенно-ариозными формами, настойчиво проникая в различные оперные, вокально-сценические и камерные вокальные жанры.

Проблема соотношения речевой и музыкальной интонации, их связь и взаимопереходность интересовала многих композиторов и ученых. В статье о романсах С.И Танеева (в «Музыкальном современнике» № 6 за 1916г., а позже в научном исследовании «Музыкальная форма как процесс») Б. Асафьев подчеркивал, что взаимосвязь слова и музыки неизбежно противоречивы, что это

скорее «договор о взаимопомощи», а то и «поле брани», «единоборство» двух встречных тенденций, которые попеременно выдвигаются на первый план в зависимости от объективной структуры звучащей материи [Асафьев Б., 1963, С. 233].

В Х1Х и, особенно, в ХХ веках внесены существенные коррективы в дифференциацию вокальных средств. Все более отчетливо выявлялась тенденция к взаимопереходности и взаимообогащению ариозного и речитативного пения, намеченная романсами и операми Даргомыжского и Мусоргского, продолженная композиторами начала ХХ века – Дебюсси, Ребиковым, Шенбергом, Р. Штраусом, Пуленком и др.

Опера была тем жанром, который особо привлекал Владимира Ивановича Ребикова и в котором он стремился открыть новые возможности. С оперой были связаны наиболее глубокие искания и размышления. Задача была сложной, и потому не удивительно, что конкретные результаты не всегда получались совершенными.

Вот уже четыре века существует жанр, объединяющий в себе многие художественные компоненты; жанр, находящийся в постоянном поиске оригинальных форм и выразительных средств; жанр, чутко реагирующий на появление новых, ярких явлений в смежных искусствах и адаптирующий их в свой арсенал, – это жанр оперы. С момента своего зарождения опера находится в стадии постоянного реформирования. К. Монтеверди и А. Скарлатти, К.В. Глюк и В.А. Моцарт, Р. Вагнер и Дж. Верди, М. Мусоргский и Н. Римский-Корсаков, К. Дебюсси и В. Ребиков – этот список можно расширить и продолжить, но мы позволим себе остановиться на творчестве последнего и попытаемся выявить - что нового в историю развития жанра оперы внес русский композитор В.И. Ребиков? В чем суть его реформы? Насколько его устремления совпадали с «духом времени» и «прозревали» будущее?

Известно, что в числе его любимых композиторов, по личному признанию В. Ребикова, были Мусоргский, Чайковский, Вагнер», то есть те авторы, в творчестве которых опера занимала важнейшее место. Кроме того, каждый из них внёс свой значительный вклад в процесс реформирования оперы. Театр Ребиков любил всегда. Все свои самые сокровенные помыслы композитор выражал в музыкально-драматическом жанре,

который он впоследствии назвал «музыкально-психографическая драма».

Опера влекла Ребикова, но, сочинив первую двухактную оперу «В грозу» (1894г.), в которую он включил всё то, что ему нравилось в других операх (прежде всего, у П.И. Чайковского), композитор разочаровался в возможностях этого «условного» жанра: «Я понял ложь этого стиля, но теперь я сам был автором этой лжи. Не было живых людей, не было драмы, - пишет композитор после премьеры, - а была лишь опера. Какой-то голос внутри меня говорил, что не так надо писать оперы. А как?» [Ребиков В., 1919, С. 25]. Стремясь к правдивой передаче душевных переживаний, чувств, композитор избирает путь «музыкальной психографии»: «Музыкально-психологические (психографические) картины - вот моя цель. Правда души!» [Ребиков В., 1919, С. 28].

С появлением музыкально-психологической драмы «Ёлка» (1902г.) по существу рождается новый жанр камерной монооперы: «Сказка в 1 акте, 4-х картинах». Новое было чутко замечено современниками: «Если ему удалось одолеть настоящую композиторскую «головоломку» - создать *оперу без оперы (разр. – В.Л.)* и добиться известных настроений без помощи обычного арсенала, то честь ему и хвала!» [«Одесский листок» № 177, 1902 г. 12 июля – 218, С. 63].

Более 20 лет (1894-1916 гг.) Ребиков посвятил оперному жанру. Представим полный оперно-диахронический ряд, поскольку энциклопедическая литература (музыкальный словарь Римана-Энгеля и советский музыкально-энциклопедический словарь) не содержат достаточной информации.

- «В грозу» – (ор.5, 1894 г.) – Опера в 2-х актах. Либретто С.И. Плаксина Сюжет заимствован из легенды В. Короленко «Лес шумит» (север России XVII в.).

- «Принц Красавчик и принцесса Чудная Прелесть» – «детская феерия в 2-х актах» (ок. 1900г.).

- «Ёлка» – (ор.21, 1902г.) – «Сказка в 1 акте, 4-х картинах». Либретто С.И. Плаксина.

- «Тэа» – (ор.34, 1904г.) – «Музыкально-психологическая драма в 4-х картинах на текст символической поэмы А. Воротникова». Либретто В. Ребикова.

- «Бездна» – (ор.40, 1907г.) – «Музыкально-психологический рассказ – соч. Л. Андреева».

- «Женщина с кинжалом» – (ор.41, 18. XI - 18. XII 1910г.) – «Музыкально-психологическая драма по А. Шницлеру». Либретто В. Ребикова.

- «Альфа и Омега» – (ор.42, 1911г.) – «Музыкально-психологическая драма. Текст и музыка В. Ребикова».

- «Нарцисс» – (ор.45, X-1912г.) – «Метаморфоза Овидия. Текст Т. Щепкиной-Куперник».

- «Арахнэ» – (ор.49, II 1915г.) – «Метаморфоза Овидия. Стихи Т. Щепкиной-Куперник».

- «Дворянское гнездо» – (ор.55, 1916г.) – «Музыкально-психографическая драма в 4-х актах, 5 картинах по повести И.С. Тургенева. Драма и музыка В. Ребикова».

Кроме основных вышеперечисленных музыкально-драматических произведений В.И. Ребикова, следует указать и на другие, которые отражают поиск жанровой новизны: «оперетка» – «Меджэ» («Звезда юга»); задуманные, но неосуществленные оперы – «Морская царевна» (либретто написано 31 декабря 1902г.) и «Христос и Антихрист».

Необходимо отметить, что лишь две оперы Ребикова (из 10!) были поставлены при жизни композитора: «В грозу» (премьера состоялась в Одесском оперном театре 15 февраля 1894г.) и «Елка» (премьера состоялась 17 октября 1903г. в Московском театре «Аквариум» силами артистов антрепризы М.Е. Медведева). Остальные были изданы в клавире издательством П. Юргенсона и никогда не ставились [Бернандт Г., 1986].

Композитор в 1919г. с горечью писал в «Автобиографии»: «Имя «декадент» было пришпилено и закрывало двери всех концертных эстрад. «Декадентская опера!» - Ведь это страшило всех. Ведь эта кличка запирала все двери» [Ребиков В., 1919, С. 58]. Ребиков принял такое положение дел со смирением: «Это вероятно судьба так решила для пользы искусства. Для пользы искусства!» [Ребиков В., 1919, С. 46]. Только чувство глубокой веры в справедливость избранного пути помогало Ребикову писать драмы, зная, что они не будут исполнены, но довольствоваться тем, что они были изданы. Он понимал, что еще не создан театр, где «все основано на принципе настроения», но

твердо был убежден, что «такой театр будет!» [Ребиков В., 1919, С. 73].

Ребиков мечтал о «камерном театре», о «театре художественной миниатюры», о «театре настроений», в котором будет уничтожена рампа, стена. И зрители-слушатели будут жить жизнью героев драмы. Этот «театр внутренних переживаний» должен был, согласно Ребикову, «гипнотизировать»[7]. Миниатюрные «музыкально-психологические драмы», по мнению композитора, недопустимо ставить в оперном театре: «Там все оперное, шикарное, эффектное и публика оперная» [Ребиков В., 1919, С. 212]. После постановки в Москве в 1912 г. «Елки» в один вечер с «Паяцами» Леонкавалло критики Кочетов и Багриновский отмечали о невозможности такого сочетания. «Значит, приходится ожидать *нового театра*, нового дела... – пишет композитор за год до смерти в «Автобиографии» – 20 лет тому назад ни одного не было, и *я был первым, кто создал «Елку» для подобного театра (разр. – В.Л.)*. Я предвидел, что к этому придет. Собственно говоря, это кинематограф родил эти театры миниатюр» [Ребиков В., 1919, С. 214].

Необходимо отметить, что творческие устремления В.И. Ребикова включались в общее течение русской художественной жизни исследуемого периода и пересекались с основными тенденциями оперного театра, как то: тяготение к малым оперным формам, к камерности монооперы; акцент на психологизации драмы; доминирование речитативно-декламационного стиля вокальной партии; поиски нетипизированных, свободных форм музыкально-драматических сцен.

Свои взгляды на оперу, «музыкально-психографическую драму», взаимоотношения театра и публики, задачи нового «театра настроений», «театра художественных миниатюр» Ребиков излагал в многочисленных статьях (многие из которых остались незавершенными или во фрагментах), публичных выступлениях в газетах, в письмах, в «Автобиографии».

Наиболее ценными, на наш взгляд, являются следующие работы: «Из моей жизни» [«Автобиография», 1919г.], «Красота или правда», «Орфеизм и Вакхизм», «Статья об опере», «Чем больше я думаю о путях искусства...» (статья о музыкальной

драме), «Каковы пути развития музыки?», «Отличие от оперы», «Я пользуюсь тоновым говором», «Таланты и публика», предисловие к музыкально-психографической драме «Дворянское гнездо» (1916г.).

Большинство работ в рукописи не обозначены годом их создания, но композитор на протяжении всего творческого пути обращался и к звуку и к слову, фиксируя свои психологические, эстетические, философские представления. Многие исследователи отмечают подобное стремление художников, композиторов сформулировать и изложить свои творческие принципы характерной чертой переходных периодов. Начало XX века продемонстрировало это особенно ярко, вызвав к жизни огромное число манифестов, деклараций, программ, комментариев. К середине XX века такая форма высказывания приобретает устойчивую традицию комментирования собственных идей и произведений. Восприятие многих сочинений второй половины XX века трудно представить без подобных авторских пояснений.

Итак, остановимся на *ключевых положениях оперной реформы Ребикова*, не ставя перед собой задачи подробного описания принципов оперной эстетики. Необходимо отметить, что композитор был достаточно строгим судьей своим произведениям и помечал цифру опуса только тогда, когда твердо был уверен в том, что эти сочинения – «ступени лестницы, и только то, что имело в себе либо новизну, либо что-нибудь такое, что впервые вводится» [Ребиков В., 1919, С. 85].

Предоставим слово композитору, свободно компануя его высказывания из вышеперечисленных работ:

- «Старушка-опера должна дать место новому роду искусства – «музыкально-психографической драме» [Ребиков В., 1919, С. 223].

- «В минуты нервных потрясений у меня рождается в душе не музыка, но драма» [Ребиков В., 1919, С. 60].

- «Я мечтал о театре миниатюр. «Елка», «Бездна», «Женщина с кинжалом», «Альфа и Омега», «Нарцис», «Арахнэ», «Дворянское гнездо». <...> – Все это репертуар театра будущего, театра настроений, театра музыкально-психографической миниатюры <...> театра внутренних переживаний» [Ребиков В., 1916, С. 212].

- «В музыкально-психографической драме *музыка* является *только средством* (разрядка Ребикова В.И.) вызывать в слушателях чувства и настроения. <...> Самостоятельного значения эта музыка может и не иметь» [Ребиков В., 1916, С. 5].

- «Цель всей драмы: заставить слушателя <...> поверить в жизненную правду всего того, что он слышит и видит; заставить перечувствовать все настроения, все чувства всех лиц драмы. <...> при посредстве звуков должен произойти полный *гипноз*. Постановка должна быть реальной, жизненной» [Ребиков В., 1916, С. 5].

- «Чувство, настроение – вот душа художественного произведения» [Ребиков В., 1916, С. 86].

- «Память сердца сильнее памяти уха» [Ребиков В., 1916, С. 181].

- «Понятие о красоте мелодий и гармоний отпадает – ибо в драме хорошо всякое сочетание звуков, которое способно вызвать требуемое чувство. <...> В этой *звукописи нет места лишним звукам* (*разр. - В.Л.*)[8], посему каждая нота должна быть озвучена с соответствующим чувством исполнителя» [Ребиков В., 1916, С. 5].

- «Каждый такт должен быть оправдан!» [Ребиков В., 1916, С. 85].

- «В многословии нет спасения <...>. Порой и пауза может быть гениальной!» [Ребиков В., 1919, С. 215].

- «Для меня каждый звук на счету!» [Ребиков В., 1919, С. 74].

- «Когда я писал «Елку», я не предвидел, что это пророческая вещь, теперь только понял это. <...> «Елка», «Тэа», «Нарцис», «Альфа и Омега» – вот символические драмы – в коих я передал стремление и достижения Духа» [Ребиков В., 1919, С. 62].

- «Правда - не в пении, а в речитативе» [Ребиков В., 1919, С. 66].

- «Все партии надо исполнять *тоновым говором*» [Ребиков В., 1916, С. 5].

- «Пение неестественно в реальных сюжетах. Но очень уместно в сказочных, фантастических. <...> Конечно, пение может появиться как вставной номер, например, хор, романс, дуэты могут быть, если по ходу действия действующие люди поют» (статья «Отличия от оперы»).

- «Ни арий, ни ариозо, ни ансамблей, ни хоров. <...> Музыка на сцене – что видит глаз, то слышит ухо» [Ребиков В., 1919, С. 220].

- «Пение, кантилена, хоры, дуэты – «бацилла оперности» – очень полезная для успеха оперы, очень губительна для драмы» [Ребиков В., 1919, С. 204].

- «Даргомыжский и Мусоргский ближе Вагнера подошли к идеалу драмы» [Ребиков В., 1919, С. 205].

- «Песни, танцы происходят так, как они в действительности происходят» (статья «Чем больше я думаю о путях искусства»).

- «Музыканты оркестра должны уметь с настроением и чувством, соответствующим надписям над нотами, играть свои партии. <...> Оркестр имеет задачу передать чувство того, кто в данный момент находится в фокусе драмы» [Ребиков В., 1916, С. 4].

- «Оркестр и речитатив – не механическая, а химическая смесь» [Ребиков В., 1919, С. 193].

- «Каждый инструмент имеет свою душу, свой духовный мир, свою физиономию. <...> Удвоение духовых в октаву или унисон вредит *настроению тембра*» [В.И., Ребиков В., 1916, С. 215-216].

- «Романс должен звучать под аккомпанемент рояля, народные песни – хором, не должны сопровождаться оркестром. <...> Когда человек среди природы, то оркестр должен передавать *его чувства*, а не шумы природы. Для изображений явлений и шумов природы имеются машины» [статья «Чем больше я думаю о путях искусства»].

- «В музыке идет грандиозное движение, созидаются новые краски палитры» [Ребиков В., 1916, С. 216].

- «Полная реальность декораций, полная иллюзия действительности, ароматы цветов, леса....» [статья «О музыкальной драме»].

- «Впечатление от декорации первого акта, от гостиной Калитиных должна быть *уютность* («Дворянское гнездо»), <...> второго акта – *интимность*, <...> второй картины четвертого акта должна дышать *элегия*» [Ребиков В., 1916, С. 5].

- «Нужна новая школа, которая бы учила артистов не только красиво давать звуки, но и переживать чувства и настроения, но и заражать ими слушателей, дабы последние чувствовали то, что хочет артист и автор. <...> Главное, надо проникнуться ролью, вжиться в нее, дабы она была уже не ролью, а *живым воплощением*» [Ребиков В., 1916, С. 5].

Таковы главные творческие установки В.И. Ребикова в «опере без оперы». В начале XXI века мы видим, что многие из них

претворены были с разной степенью последовательности, полноты и глубины композиторами XX века - в камерной одноактной опере, монодраме, инструментальной музыке (самоценность паузы, звука, тембра и др.). Содержание творчества композитора (идеи, сюжеты и образы его произведений) глубоко и емко. Многие современники - почитатели таланта Ребикова - воспринимали его своим духовным наставником. Как религиозный философ, художник-мыслитель, он предостерегал своих современников и нас, потомков, от бездуховности и безнравственности, от равнодушия друг к другу, призывая к вере, духовному совершенствованию, к покаянию, смирению, милосердию – истинно христианским ценностям.

«Идеи бывают спорны, - говорил композитор, - всякие философские системы оспаривают друг друга. Чувство веры, которое, по словам Евангелия, может двигать горами, действительно обладает этим свойством» [Ребиков В., 1919, С. 68].

Стремление композитора к вершинам духовности, синтезу философии, искусства и религии было свойственно не только художественной культуре начала XX века, но и, очевидно в еще большей степени, новому руслу постмодерна последней четверти этого столетия. Творчество Ребикова было пронизано чувством безнадежной любви, тоски одиночества, никем не понятого и неоцененного музыканта, но и чувством твердой веры в истинность своего пути. За год до смерти в «Автобиографии» композитор пишет: «Теперь я готов приписать пророческий смысл текста моего первого романса: *Меня судьба и люди гнали.*

В трудах один я сносил сиротство.

Это вероятно судьба так решила для пользы искусства. Для пользы искусства! Ради искусства я решил не искать славы, дабы в душе было вечное стремление. Слава Богу, что я не знал славы людской» [Ребиков В., 1919, С. 46-47].

«Опера без оперы»

Обратимся к обзору музыкально-психологических драм Ребикова, которые он считал этапными сочинениями в своём творчестве.

«В грозу»

В первой опере по повести В.Г. Короленко «Лес шумит», названной «В грозу» (1894г.), определились основные

устремления композитора в музыкально-драматическом жанре. В письме к писателю с просьбой о разрешении использовать повесть для «музыкальной обработки», Ребиков высказывает следующую мысль, позднее сформировавшуюся в один из принципов оперной реформы: «<...> надеюсь, мне удастся написать подходящую музыкальную иллюстрацию» (Томпакова О., 1989, С. 14, *разр.* - В.Л.). То есть для композитора сценическая драматургия доминировала над собственно музыкальной, при безусловном их взаимодействии. Это подтверждается и собственным признанием автора на страницах «Автобиографии»: «В минуты нервных потрясений у меня рождаются в душе не музыка, но драма.[9] <...> Так же и либретто, обдумывал я долго, писал скоро, и одновременно с музыкой» (Ребиков В., 1919, С. 62). Тем не менее, хотя музыке отводилась подчас «иллюстрирующая» роль, она была важным средством для воплощения внутренних психологических конфликтов, состояний, чувств и настроений. Для Ребикова каждый элемент музыкального целого становился своего рода знаком, символом в музыкальной композиции, для которой характерна экономность, лаконичность использованных приемов, отработанных музыкально-художественной практикой прошлого.[10] В опере композитор стремился раскрыть на фоне острых социальных противоречий глубокий и тонкий психологизм мелодрамы.

Не отвергая традиционных форм (ариозо, песни, хоры, ансамбли), музыкальная драматургия оперы характеризуется сквозным развитием без четкого разделения на законченные номера, преобладанием в вокальной партии гибкого, выразительного речитатива наряду с песенно-ариозными эпизодами в лирических сценах. Очень важно, что опера «В грозу», по признанию автора, была написана не без влияния музыкально-психологической драмы Чайковского «Пиковая дама», а также оперы П. Масканьи «Сельская честь».

Таким образом, в ней отразилась общая тенденция русского оперного театра 90-х годов к лирико-психологическим сюжетам, к камерной трактовке жанра («Иоланта» П.И. Чайковского, 1891 г., «Алеко» С.В. Рахманинова, 1892 г.), а также обнаруживается созвучие итальянскому увлечению мелодрамой. Успех первой оперы в Одессе композитора не обрадовал, а лишь

разочаровал окончательно, и он задумывает «драмы Духа» – камерные, одноактные музыкально-психологические драмы. В них Ребиков проявил себя не только как музыкант, стремящийся к «неведомым мирам», но и как философ, мыслитель, жадно ищущий ответ на многие нравственно-этические вопросы, которые остро стояли перед русским обществом начала XX века.

«Принц Красавчик и Принцесса Чудная Прелесть»

Незадолго до создания первой «драмы Духа» («Елка»), композитор пишет детскую феерию в 2-х актах «Принц Красавчик и Принцесса Чудная Прелесть», в которой находит некоторые композиционные, гармонические, оркестровые, вокально-интонационные приемы, использованные позже в «Елке».

Все элементы музыкальной речи являются носителями психологического или иллюстративно-изобразительного начал. Ребиков свободно отбирает типическое в музыкальном изображении тех или иных явлений и свободно ими апеллирует, органично адаптируя художественно-выразительные приемы прошлого в собственном музыкально-драматическом спектакле, что является отражением ассоциативности художественного мышления композиторов XX века, широко пользовавшихся приемом аллюзий, прямых и косвенных цитат.

Идейная направленность этих произведений глубоко различна. В «Елке» сказочная дивная мечта разбивается о холодную действительность, бедность, нищету. Уход в эзотерические выси философско-религиозных идей отражает стремление автора к постановке вечных проблем, к поиску человечности в самом человеке.

Предназначенная же для детей и юношества феерия «Принц Красавчик и Принцесса Чудная Прелесть» (написанная раньше «Ёлки») пронизана светлой, лучезарной атмосферой сказочной мечты, надежды на неизменную победу Доброй Феи-Фантасты над злым Колдуном. В заключительном ансамбле счастливых Короля и Королевы, Принца и Принцессы, Придворных и хоре Народа звучит величание, благодарение Доброй Фее, которую в колеснице уносят за облака в лунную ночь лебеди: *«Слава Фее прекрасной./ Слава защитнице бедных детей./ Из стран таинственных, чудно прекрасных, / Ты к нам нисходишь дивной мечтой. / Фея-Фантаста, будь вечно с нами!»*

В феерии традиционны сказочные персонажи: Король (баритон), Королева (меццо-сопрано), Принц, их сын (контральто), Принцесса, их дочь (сопрано), Колдун (тенор), Фея (сопрано), Пажи, Придворные, Няньки. Фабула сюжета незамысловато складывается из типично сказочных событий.

Завязка дана в I картине. В ласковой и милой, мелодически очень выразительной колыбельной (C-dur, $^4/_4$) Королева поёт Принцу и Принцессе: «Спите, детки вы мои тихо, безмятежно. / Вон запели соловьи песенки вам нежно. / Укрепите вы в душе веру и надежду. / Спите, детки, в тишине и сомкните глазки».

В следующей сцене на вопрос Короля: «Что так печальна?» Королева отвечает: «Фея сказала: «В прекрасную ночь / Пошлёт тебе небо и сына, и дочь. / Если пророчество скроешь моё – завидное ждёт их обоих житьё». / Но слово нарушив, сказала тебе...». В следующей дуэтной сцене в партии Короля повторяется фраза: «Господь хранит нас от горя и бед», реплики Королевы передают её тревогу: «Ах, зачем я тебе рассказала?», но всё завершается «дуэтом согласия»: «Надеяться будем на Фею». Драматургическим контрастом является появление Феи, сообщающей, что Колдун похитит Принцессу в день рождения.

Временной отрезок между I и II картинами I акта – 16 лет. В первом явлении II картины звучит торжественный хор придворных (G-dur, $^4/_4$), а затем очень выразительная песенка Принцессы (D-dur): «Скажите мне розы, о чём соловей поёт по ночам средь ветвей?». Во втором явлении Колдун под видом музыканта с арфой погружает всех в состояние зачарованности: «Чудный есть край, озлащённый мечтою, сказочно дивный как сон. Слушай Принцесса волшебные звуки, песней тебя я зову. Следуй за мной в страну сновидений, в царство своё я зову». Все в состоянии оцепенения (сцена вызывает ассоциации со сценой похищения из «Руслана и Людмилы» М.И. Глинки), Колдун уходит, вслед за ним уходит и Принцесса <...> Далее – борьба Принца с лесными духами, Колдуном, и победа над злыми чарами с помощью волшебного меча, который Фея вручает Принцу, освобождение Принцессы и всеобщее ликование. Безусловно, фабула известной поэмы классика русской литературы легла в основу этой светлой феерии.

Музыкальный язык феерии характеризуется выразительным мелодизмом, свежими и оригинальными колористическими

находками (звучности мерцающих септ- и нонаккордов в параллельном движении по хроматизму, по тонам, в тритоновом соотношении), тонкостью тембровой дифференциации.

Все музыкально-выразительные средства имеют прочную семантическую определенность, утвердившуюся в русской классической музыке. Диатоника мажора, теплые тембры высоких струнных и деревянных духовых, метро-ритмическая четкость, структурно замкнутые, классически ясные формы песен, танцев, ариозо (преобладает простая 3-х частная форма с опорой на квадратность построений) связаны с образами Света, Добра, Мечты.

Хроматика, целотоновый лад, гармония увеличенного трезвучия, «сонирующие» аккорды, холодные тембры низких струнных, деревянных духовых и арфы, структурная разомкнутость и метро-ритмическая острота связаны с образом Злого Колдуна. Особенно выделяется ритмическая группа из двух шестнадцатых на сильную долю, подчеркнутая акцентом, динамикой f, sf, с последующей паузой. Думается, что эта ритмическая фигура «вздрагивания», «испуга», психологически острого момента, страха заимствована Ребиковым у своего кумира в области музыкального театра П.И.Чайковского и используется им постоянно как лейтзнак, лейтформула. Трактовка Злого Колдуна решена в традициях русской сказочной музыки, прежде всего, М.И. Глинки (Черномор из оперы «Руслан и Людмила»). Подобная аналогия возникает непосредственно в сцене похищения Принцессы. На фоне выдержанного звука «ре» (валторны) в остинатном синкопированном ритме в разных регистрах звучат аккорды «оцепенения», «очарования» у струнных, деревянных духовых и арфы.

Органично включены в общую композицию оперы и хореографические сцены (менуэт, вальс цветов), а также сюита характерных танцев во 2-м акте, включающая три номера: танец девушек, танец уродов, вальс уродов.

Феерия «Принц Красавчик и Принцесса Чудная Прелесть» характеризуется чертами эпической драматургии с типично сказочной интригующей событийностью.

В дальнейшем, начиная с «Елки», событийность, фабульная насыщенность музыкально-драматических композиций Ребикова незначительна, мала.[11] Особо отметим, что

бессобытийная скованность музыкальных сочинений Ребикова являла собой прямой путь к музыкальным композициям второй половины XX столетия, в которых важен фактор временной протяженности, длительного пребывания в одном состоянии (в этом плане уместно сравнение с моноаффектными барочными композициями).

«Елка»

«Елка» (ор. 21, 1899-1900 гг.) была первой «драмой Духа». За год до смерти композитор писал: «Елка – пророческая мистерия. Когда я писал «Елку» я не предвидел, что это пророческая вещь, теперь только понял это. «Елка», «Тэа», «Нарцисс», «Альфа и Омега» – вот символические драмы, в коих я передал стремления и достижения Духа» (Ребиков В., 1919, С.62).[12] Еще одно признание на страницах автобиографии указывает на близость указанных произведений по идейной направленности: «История души у меня потом была продолжена в «Тэа», «Альфе и Омеге», «Нарциссе», которые можно присоединить к «Елке» по идее» (Ребиков В., 1919, С. 12).

Опера «Елка» («Сказка в 1 акте, 4 картинах») была написана в клавире за два месяца – октябрь и ноябрь 1899 и закончена зимой 1900 года. Кстати, показательно, что осенне-зимний период был для Ребикова, по его признанию, наиболее плодотворным, а весна и лето в творческом отношении были для него «сном», бездействием: «Почти все мои лучшие работы созданы между октябрем и февралем. Весной – конец моему вдохновению! Летом я молчу» (Ребиков В., 1919, С. 84). «Елка» открывает новую эру оперного творчества[13], высочайшей точкой которого нужно признать «Альфу и Омегу», - писали в пражских газетах, да и сам композитор так считал (Ребиков В., 1919, С. 291).

Из всех произведений Ребикова «Елка», пожалуй, получила наибольшее количество отзывов, в основном положительных, но и противоречивых, как в России, так и за рубежом (в Чехии, Франции, Германии, Италии, Норвегии и других странах). Асафьев писал: «Цельнее всего оказалась первая опера Ребикова «Елка», потому что в ней еще заметны следы юношеской свежести и непосредственности чувства» (Асафьев Б., 1968, С. 50). Отзыв Каратыгина иной: «Кое-что здесь мило, например,

меланхолический вальс, некоторые танцы; в целом же получилась вещь очень однообразная и убогая» (Каратыгин В., 1965, С. 259)[14]. Нам представляется эта музыкально-драматическая композиция весьма интересной, оригинальной, имеющей сильное воздействие на зрителя-слушателя. Это сказка для взрослых, способных размышлять и чувствовать.

Либретто было написано С. Плаксиным на основе рассказа Ф. Достоевского «Мальчик у Христа на елке», сказки Г.Х. Андерсена «Девочка со спичками» и «Ганнеле» Гауптмана при активном участии Ребикова. В дальнейшем композитор писал и либретто, и музыку. Тем самым он продолжает исторический ряд творцов, соединяющих в себе талант и драматурга, и композитора.

Идейная концепция первой «символической драмы» сложна, философски глубока и неоднозначна. В основе содержания, по словам автора, «ужас одиночества души» (Ребиков В., 1919, С. 44), пронзительно острое чувство сострадания к несчастью, к горькой судьбе людей, которые без человеческого внимания, без утешения и без помощи погибают во мраке горя и нищеты.

Думается, что высокая идея христианского милосердия, сочувствия, сострадания выражена подчеркнуто обостренно, так как главная героиня - Девочка-нищенка, умирающая от холода человеческого непонимания и отчужденности. Образ замерзающей Девочки воспринимается как символ обреченности, горя, нищеты, безнадежности.

Необходимо подчеркнуть, что в общественном сознании и в русском искусстве начала XX века царило сумеречное умонастроение и мотив осиротелости, заброшенности, оторванности от почвы, очага пронизывал произведения многих композиторов, художников, писателей, поэтов. Этими настроениями творчество Ребикова созвучно не только русским художникам, поэтам, композиторам [15]. В немецкой газете «Dresdner Nachrichten» от 17 апреля 1907 года, после постановки «Ёлки», критик отметил: «Его чувствительная, всецело в себе замкнутая душа родственна Бёклину, Штуку и Гофману». Кроме того, Ребиков продолжает традиции русских писателей, художников, композиторов второй половины XIX в. (особенно Гоголя и Достоевского, Перова и Репина, Даргомыжского и Мусоргского), воплощая идею социальной несправедливости.

Девочка умирает рядом с домом, в окнах которого яркий свет, музыка, веселый смех и блестящие огни Рождественской елки.

Романтический аспект содержания «Елки», думается, выражен в трагическом противоречии стремления к счастью, любви, доброте, красоте, мечте и невозможности достижения вечно прекрасного идеала, который в опере символизирует образ Рождественской елки, яркого праздника жизни (как тут не вспомнить «Щелкунчика» П.И. Чайковского). Самый трепетный, лирически нежный вальс олицетворяет вечно прекрасный идеал недостижимого счастья, манящего как мираж.

Сон – как иллюзорный мир радости, безоблачного детства резко контрастирует с холодной действительностью. Страдание Ребиков понимает с религиозно-философской точки зрения, как очищение души: «Велик Он, милосерд. Избранников любя, Он испытанья шлет. Терпи и все поймешь!» (реплика Призрака Матери).

Смерть воспринимается как спасение от земных мук и страданий, кроме того, идея смерти в общественном сознании эпохи сопровождалась острым переживанием страха, тоски, богооставленности. В этом «Елка» перекликается с циклом Мусоргского «Песни и пляски смерти». Но образ смерти трактован Ребиковым неоднозначно. Смерть – холод, мрак, пугающая пустота, фатальная обреченность[16]. Но смерть – это просветление и восхождение Души в Царствие небесное, Рай вечно счастливой жизни. Художественная ткань «Елки» сочетает черты реалистические и причудливо фантастические мистического нереального мира.

Приведем достаточный ёмкий фрагмент из статьи Ю. Энгеля, посвященный характеристике стиля Ребикова и, в частности, «Ёлки». На наш взгляд, многое подмечено точно, а вот критические обвинения в композиторской «немощи» исходят из неверной оценки творчества и подхода к его художественному методу с точки зрения традиционных приемов широкого и мощного симфонического и модуляционно-гармонического развития, которые были в принципе чужды Ребикову, так как главное у него было в ином. Кстати, в одном из писем к Н.Ф. Финдейзену (Ялта, 28 апреля 1911 г.) Ребиков с горечью замечал: «Доносится ли до Вас какое-либо эхо моих статей?

Теперь много думаю над духовной музыкой. Конечно, я знаю хорошо, что теперь никто с моими мыслями и сочинениями не согласен. Но также хорошо знаю, что будут рано или поздно мои работы приняты к сведению. Гениальный Мусоргский долго пролежал в гробу пока его признали. Да еще большой вопрос признан ли? Все еще оценивают, взвешивают с высоты 8-миголосных фуг и 4-х этажных симфоний».

Так вот, Энгель справедливо отмечал, что «осуществляя принцип *самодовлеющей индивидуальности* (*разр.* - В.Л.), декадентство в живописи и поэзии является в значительной степени культом формы в противовес господствовавшему пренебрежению формальных элементов в искусстве. В музыке мы наблюдаем как раз обратное. Здесь форма всегда играла важную роль.

<...> Таким образом, тот же индивидуальный принцип должен был подсказать музыкальному декаденту пренебрежение формой. На помощь явилась заманчивая теория «Музыка – язык чувств», и в этой миниатюрной опере Ребиков сплошь и рядом колеблет и нарушает основные начала музыкального формообразования: ритмическую симметрию, модуляционную целесообразность, понятие о тональности, каденции и т. п. К этому надо еще прибавить склонность заменять тематическое развитие назойливым повторением и переставлением тем (вытекающую, несомненно, из недостаточного технического мастерства композитора), слепую исключительную любовь к хроматическим и диссонирующим гармониям (особенно к увеличенному трезвучию), которыми он большей частью *даже заканчивает* (?! -*разр.* - В.Л.) пьесу, наконец, страсть к запрещенным параллельным квинтам всех родов и видов.

Всё это придаёт композиторской физиономии Ребикова несомненную оригинальность, вызывающую порой невольную улыбку своею претенциозностью, но порой заставляющую призадуматься и признать за композитором *настоящее и не лишенное силы своеобразное дарование* (*разр.* - В.Л.). При этом, чем короче, мельче вещь, тем почти всегда благоприятнее впечатление от музыки Ребикова, и наоборот. <...> Для композитора же, по прихоти или немощи отвергающего такие веками испытанные средства спайки, как широкое тематическое развитие и логическое модуляционно-гармоническое построение,

это и совсем трудно. <...> Ёлку мы считаем самым значительным из всего того, что написано было до сих пор Ребиковым, вместе с тем – это очень типичная для композитора вещь, к которой сказанное выше приложимо в полной мере. Композитору при такой теме предстояла немалая опасность впасть в слезоточивую сентиментальность. Он этого избежал благодаря миниатюрности самой оперы и отдельных сцен её, в силу композиции. Пристрастие Ребикова к мелким мелодическим фразкам здесь более, чем где-либо, уместно. Назойливые и въедливые переставления ноющих, неразрешающихся хроматических гармоний музыкально *создают именно ту атмосферу, которая требуется в данном случае* (*разр.* - В.Л.). <...> Их прерывают на время танцы, миниатюрные и очень изящные по музыке. <...> Всё, что говорит мать, при всей своей гармонической вычурности, бледно и мало выразительно, да и оркестр не даёт здесь необходимых красок. <...> Небесная лестница к концу также мало удалась композитору: красивая мелодия, но нет настоящего, *широкого развития, силы, величия* (?! - *разр.* - В.Л.) ни в самой музыке, ни в оркестровке. Зато по-прежнему сильны мрачные и тяжелые гармонии, возвращающиеся вместе с глухой улицей, снегом и ночью. Опера обрывается диссонирующим ($Ув_3^5$) внетональным аккордом. Основной тон настроения схвачен автором и передаётся слушателям» (297, С. 168-171).

В «Ёлке» рождается новый драматургический принцип композиции. Сюжетная событийная линия характеризуется общим спадом, словно происходит драматургическое замирание, что отражается и в масштабном сокращении III и IV картин[17]. Сюжетная канва, практически, известна с самого начала, в ней отсутствует эффект интригующих событий, драматически насыщенных сцен. Тем самым композитор призывает слушателя к размышлению, погружению в мир чувств и настроений героя, к сотворчеству. В этом – его принципиальная позиция[18].

Количество участников, героев действия сводится до минимума, а внимание сосредоточено лишь на главной героине – Девочке-нищенке, что позволяет трактовать музыкально-психологическую драму как *монооперу, моноспектакль*. Жанровая неоднозначность композиции проявляется в наличии нескольких признаков: камерной лирико-психологической оперы, монооперы, вокально-симфонической поэмы с

элементами хореографической сцены (танцы во второй картине).

Оркестровая ткань сознательно разгружена и сдержанна. Инструментальные тембры индивидуализированы, даны solo или в мягком сочетании, не искажая их основной природы. Подобно импрессионистам Ребиков пользуется чистыми тембрами-красками. Ведущая роль принадлежит традиционным инструментам симфонического оркестра, особенно струнным и деревянным духовым. Медные и ударные инструменты используются ограниченно. Совершенно не свойственна оркестровой палитре сочинений Ребикова мощь tutti.

Композиция оперы несет на себе отпечаток кадровой драматургии нового для того времени искусства кинематографа, на что указывал автор на страницах автобиографии (Ребиков, 1919, С. 187). Поэмное сквозное развитие вокально-симфонического тематизма объединяется несколькими важными темами, которые, подобно лейтмотивам, выполняют роль смысловых ориентиров: тема холода или «ужаса одиночества души», по выражению композитора (в клавире Ц.: 1, 22, 91, 119); тема отчаянья, мольбы (Ц. 6, 14, 24,); тема Ёлки (Ц. 20, 33); тема Призрака Матери (Ц. 26, 97); тема рая, райского сияния (Ц. 90, 94, 107, 117); тема ангелов (Ц. 106, 112). Причем, первым двум темам отводится ведущая роль, так как они появляются в драматургически ключевые моменты, а тема «ужаса одиночества души» обрамляет всю композицию. Особая роль отводится пленительной мелодии вальса h-moll (Ц. 15) как символическому выражению мечты о счастливом доме, теплом очаге, доброте и нежности («Девочка стоит у богатого дома и видит в окне сияющую огнями Ёлку, вокруг которой весёлые дети кружатся в вальсе»).

Особенностью музыкального тематизма является также ассоциативный принцип мышления, частые аллюзии, например, милостыня Девочки напоминает начальную фразу «Сиротки» М. Мусоргского, Призрак Матери – Призрак Графини П. Чайковского, хроматические стенания – трагические темы Баха, ариозо Девочки («Меня любила мать») – печально-скорбную тему «Смерть Озе» Э. Грига и т.д.

«Альфа и Омега»

Музыкально-психологическую драму «Альфа и Омега» (ор.42, 1911 г.) Ребиков считал своеобразным итогом в ряду «драм

Духа». Она написана на собственное либретто. Идея литературной поэмы «Альфа и Омега» родилась неожиданно, по воспоминаниям композитора, в Париже, в 1908 году, где он не посещал концертов и опер, но «наблюдал на улице жизнь. Смотря на толпу веселых и оживленных парижан, - писал композитор, - у меня мелькнула мысль об Антихристе. <...> Чем, какою проповедью он увлечет эту толпу? Чем он ее победит? И видя это самодовольство толпы, у меня мелькнула мысль: не желаем ли мы любить себя превыше всего? Высший эгоизм! С другой же стороны у меня возник вопрос: к чему все это? И сразу в моей голове явилась картина: все покрыто снегом, Люцифер подводит итог суеты людской и слышит от него последний укор: «Ничего этого не нужно было людям, а только вечная жизнь» (Ребиков, 1919, С. 167).

В Архиве ГЦММК им. М.И. Глинки в фонде В.И. Ребикова (Шифр 68, №85) хранится очерк без заглавия, в котором композитор выразил осмысление земных реалий своего времени. Приводим значительную часть его, так как в нём – ключ к пониманию философско-эстетических взглядов композитора, его отношения к революционным событиям, и главной идеи музыкально-психологической драмы «Альфа и Омега». В нём отсутствует дата написания, но явления и персоны очерчены вполне конкретно. В нём выражена, на наш взгляд, и гражданская позиция к социально-политическим событиям начала атомного века.

«Для Люцифера вся наша планета – котёл, в котором он варит людей. Люцифер хочет доказать Богу, что напрасно Иисус принёс свою жизнь в жертву ради спасения людей, что души у людей нет, что у них только тело. Люцифер хочет доказать Богу, что спустя 1900 лет Веры в Бога нет ни на грош в людях. И что же? Этот опыт Люциферу удался. Люцифер доказал, что в Человеке нет ничего духовного. Ничего! Особенно блестяще удался опыт на русском народе. Люцифер взял любого, положил в реторту, добавил реактив подлости, измены, трусости, безверия, злобы, ненависти, на реторте написал «Святая Русь» и начал опыт. И Бог ужаснулся. Кипит реторта, шипит и пары клубятся. С улыбкой следит Люцифер. «К свободе!» - вопят они страстно, желая её взять. Новый клуб пара: границы открыты, едут революционеры, едет Ленин! Ах, он спасёт Россию! Ах, он даст

ей счастье! С улыбкой смотрит Люцифер. Простирают красное знамя. «Да здравствует свобода от понятий - честь!» - шепчет Люцифер. Клубятся пары, и в их очертаниях видны испуганные, с презрением глядящие лица Бельгийцев, Сербов, Черногорцев, Чехов, Французов, Итальянцев, Англичан, Японцев, Американцев: «так вот, что такое – русские!» <...>Химический опыт продолжается. Люцифер задается новыми мыслями «А если положить ещё то или это, что получится?» Он получит ещё много удовольствия, этот царь природы – Люцифер!»

Эсхатологическая идея музыкально-психологической драмы отражала пессимистические настроения искусства начала века. В ней нашли отражение автобиографические черты жизни и творчества композитора. Сопоставление первого дня – Альфы – полного стремления к неведомому, и последнего дня – Омеги – полное разочарование в жизни, «долженствовало выявить всю реальность этих чувств: стремление и разочарование» (Ребиков, 1919, С. 261). Не судьба отдельного человека, а весь мир, огромный, не познанный до конца, все человечество с его исторической судьбой волнует композитора.

Идейный замысел включал в себя еще один очень важный аспект, особенно волновавший В. Ребикова – выявление и порицание злого начала. Его глубоко беспокоило то, что писатели и композиторы сделали из образа мрачной силы, сеющей зло, убийство и ненависть либо комический образ, либо привлекательный. Он считал, что Мефистофель, Роберт-Дьявол, Демон, Люцифер изображались так, что не вызывали отвращения. Его возмущало, что арии злых героев бисировали. Это «оправдание зла», «опоэтизирование злого помысла много принесло несчастий», – считал композитор (Ребиков, 1919, С. 13). «Я же видел образ Люцифера иным, - писал Ребиков на страницах автобиографии, - сманивающим людей за собой, обещая им знание и власть» (Ребиков, 1919, С. 261). Композитору хотелось музыкой предостеречь слушателей от того, что им грозит, создать отвращение к образам зла, его порицание.

Композиция оперы построена на сопоставлении двух картин – начала и конца мира, земного бытия, отражая антиномии содержания: первого и последнего дня, Христа и Антихриста, Жизни и Смерти, Добра и Зла, Любви и Ненависти, Стремления и Разочарования – этот ряд можно продолжить до бесконечности.

Образы показаны в максимальной обобщенности символических категорий, противопоставлении контрастных начал. Идейно-образное содержание драмы получает выражение через особую систему музыкальных тем-характеристик Мужчины, Женщины, Человека, Жизни, Смерти. Мужчина (баритон) – олицетворение силы, энергии, стремления и первобытной красоты. Женщина (сопрано) – олицетворение скромности, женской робости и красоты, покорности. Люцифер (бас) – уверенность в своей безграничной мощи. Композитор характеризует его в предисловии: «Ни улыбки. Все переживания светятся в его глазах. Наружностью ничем от человека не отличается». Смерть (меццо-сопрано) – лицо, полное воли и таинственной красоты, в белых одеждах. Жизнь (сопрано) – юность, прелесть и радость. Человек (тенор) – усталый, изнеможденный, худой, слабый, бледный, одет в меха.

Музыкальная дифференциация главных образов отражает типичные приемы, выработанные «музыкальным прошлым», для воплощения, например, воли и энергии Мужчины (диатоника до мажора, активные квартовые и фанфарные интонации, пунктирный ритм, плотное звучание струнной группы оркестра в сочетании с духовой деревянной и медной); мягкой женственности (плавность напевной темы в нежный тембрах альта - solo con sordini - на фоне флейты, гобоя и кларнета); страданий Человека (хроматизмы, секундовые стонущие интонации в глухом тембре низких струнных и деревянных инструментов).

Программно-содержательный строй музыки, так же как и в «Елке», опирается на систему ассоциативных связей. Например, в первой картине, иронично обещая Мужчине и Женщине власть над миром, слышится аллюзия на тему из оперы А. Рубинштейна «Демон» (на словах «и будешь ты царицей мира», Ц. 16 клавира). Невольно возникают ассоциации и с картинами Врубеля.

«Альфа и Омега» заинтересовала многих русских и зарубежных музыкантов, познакомившихся с этой оперой по клавиру. Однако, как и многие оперы Ребикова, она на сценах русских и зарубежных театров поставлена не была.

«Арахнэ»

Музыкально-психологическая драма «Арахнэ» была создана в феврале 1915 года в Ялте. В основе – мифологический сюжет о

лидийской девушке Арахнэ, которая достигла такого высокого искусства в ткачестве, что осмелилась вызвать на состязание саму Богиню мудрости, искусств и наук, поэзии и рукоделия Афину. За эту дерзость Афина превратила гордую девушку в паука, вечно прядущего паутину.

«Арахнэ» характеризуется камерностью - небольшой состав персонажей (Афина, Арахнэ, Зависть, три Девушки, Прислужницы) и оркестра (с преобладанием струнных и деревянных духовых инструментов), два непродолжительных акта (действие I акта происходит в мрачной пещере, II акта – в Элладе), преобладание монологического пения, короткие диалогические сцены, минимальное участие ансамбля (три Девушки и Прислужницы во II акте).

Последовательно в этом сочинении Ребиков использует гармонии целотонового звукоряда (соединяя, например, 2б. и 3б., что дает созвучие в пределах 4ув.), увеличенное трезвучие и хроматизм, которые выполняют роль лейтгармоний и прочно связаны с образами Зависти, гневной Афины, карающего Зевса . Они контрастно противопоставляются диатонике, квартовым интонациям в сочетании с поступенным движением, квартаккордам (вплоть до 7-звучия) и диатоническим параллельным септаккордам, характеризующим светлый образ Арахны и пасторальные идиллические картины. Широко используется параллелизм квинт, трезвучий, септаккордов.

Важную изобразительно-иллюстративную функцию выполняет оркестр, особенно во II-ом акте (в Элладе). Образные противопоставления усилены тембровыми контрастами. Композитор четко связывает образы с лейттембрами, используя приём тембровой персонификации: например, Арахнэ – флейта; Зависть - кларнет (низкий регистр) и фагот, виолончель и контрабас; Афина – флейта, гобой и альт.

Второй акт начинается с идиллической картины *цветущей поляны*. В белый дом Арахнэ приходит Афина под видом старухи, отговаривая ее от состязания с Богиней: «Краски радуги блестящей и лазури красоту в белоснежную основу переливами вплету». Но, ни уговоры девушек («Пади на колени, Арахнэ, прости ей, Богиня!»); ни картина, сотканная Афиной (на Олимпе восседают Боги, грозный Зевс великий посредине) и призванная устрашить гордую, бросившую дерзкий вызов девушку; ни

предупреждения Богини («кто равняется с Богами, от Богов наказан тот») не останавливают смелую девушку.

Поэтическая основа партии Арахнэ, созданная композитором, изобилует живописными красками, зримыми образами. Большое значение Ребиков придает цветовой палитре - белый цвет («белоснежный Лебедь и Леда», «белой пены жемчуга», «высоких гор снега», «светлокудрая Европа»), цвет золота, лазури и радуги, которые прочно связаны с диатоникой, квартовыми интонациями и квартаккордами, чистыми тембрами флейты и скрипок. Однако, красочность картин на коврах Арахнэ в большей мере выражается именно поэтической составляющей:

«Дайте нити золотые, дайте тонкие шелка.
Пусть скользит быстрее мысли бег послушный челнока.
В белоснежную основу краской радуги вплету
Я былых сказаний тени и видений красоту!».

Оркестр, безусловно, не обладает пышной, богатой инструментовкой, широким развитием, характерным для оркестровых полотен Н. Римского-Корсакова, Н. Черепнина, И. Стравинского и других композиторов начала XX века. Но, ёще раз подчеркнём, что, на наш взгляд, минимализм музыкально-выразительных средств связан с явлениями музыкального примитива (примитив в живописи Н. Пиросмани был впервые представлен на выставке в 1913 году), и В. Ребикова с уверенностью можно считать первым композитором-примитивистом!

«Дворянское гнездо»

Музыкально-психологическая драма по повести И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (ор.55, в 4-х актах, 5-ти картинах) была создана очень быстро, за два с половиной месяца: начата 1 октября 1916г. - закончена 15 декабря 1916г. В этом сочинении Ребиков окончательно сформулировал свои идейно-художественные и творческие принципы, изложив их в предисловии: «текст повести И. Тургенева «Дворянское гнездо» я старался переложить в *драму душевных переживаний, в драму чувств и настроений*».

Относительно оркестра композитор писал, что музыканты должны уметь играть свои партии «с настроением и чувством, соответствующим надписям над нотами. *Не играть ноты, а*

перечувствовать все чувства, все настроения, которые по ходу драмы следуют. Добиться того, что слушатели будут сочувствовать лицам драмы, поверят в истинность того, что перед ними происходит. Только при этом условии каждый из слушателей будет сам переживать чувства, будет страдать, надеяться, отчаиваться, удивляться, ужасаться. И только тогда *исчезнут условности сцены, и настанет жизнь, жизненная правда*. Необходима полная согласованность между звуками оркестра и образом действий того лица, чувства которого в фокусе драмы».

Ребиков обращал внимание на важность моментов входа и ухода героев, прочную связь с оркестром: «недопустимы опоздания или преждевременные уходы или приходы артистов». Относительно режиссуры Ребиков считал, что постановка должна быть реальной, жизненной. Он тщательно описывает обстановку дома, или, например, впечатление от дома Калитиных: в I-ом действии – *уютность*, во II-ом - *интимность*.

Для создания максимально жизненной атмосферы происходящего композитор говорит о *необходимости введения ароматов* (!). Например, во II-ом акте должно пахнуть прудом, травой, цветущими черёмухой, сиренью, молодыми листьями, лесом (такой же аромат должен быть и во 2-ой картине IV действия). Поэзия подобных запущенных парков, поросшего водорослями пруда располагает к задушевным интимным разговорам. Декорация 2-ой картины IV действия должна *дышать элегией*. В комнате Лизы – ландыши, во II и IV действиях – голоса природы.

Стремясь к «правде жизни на сцене», он писал *детальные указания*, например, как играть пианисту, обращая внимание на то, что аккомпанемент романсов Паншина нужно играть с сентиментальностью, дилетантскими бросками звуков и неумелой педализацией. «Песня без слов» Лемма – звуковой портрет состояния его души. Пианист должен передать чувство безнадежной любви, тоски, одиночества никем непонятого и неоценённого музыканта [228, С. 5].

Кроме того, в предисловии даны подробные авторские указания к характеристикам героев. Выделяя в главных персонажах (прежде всего Лиза и Ламм) отдельные душевные качества, композитор словно характеризует и свой

собирательный образ, выражая собственное жизненное и творческое кредо. Автобиографичность, бесспорно, присутствует, усиливая исповедальность тона выражения. Напротив, с горькой иронией, обличая пороки, Ребиков характеризует Паншина и Лаврецкую.

«*Лиза.* Голос звучал серебром нетронутой юности. Взгляд чистый и невинный. Вся проникнутая чувством долга, боязнью оскорбить, кого бы то ни было, с сердцем добрым и кротким она любила всех и никого в особенности. Она любила Бога, восчторженно, робко и нежно. По её мнению счастье зависит не от нас, а от Бога. Высоко поэтический образ Лизы, обвеянный дымкой печали, должен быть необычайно нежным и трогательным. Роль ведется говорком.

Лаврецкий. Есть много моментов, когда Лаврецкий ничего не говорит, но все его чувства передаются в его позе, мимике. Звуки оркестра в эти минуты передают чувства его. Эти *меломимические* моменты драмыдолжны быть оркестром и Лаврецким переданы с особенной рельефностью чувств и настроений.

Лемм. Больной, от времени одряхлевший, 50 лет. Это был глубоко несчастный, никем не понятый композитор. Он был совершенно одинок. Глубокое негодование бушевало в душе Лемма, должен вложить всю любовь свою к Лизе, всю печаль своего одиночества. [228, С. 3]

Паншин. К Лемму презрительно пренебрежителен, как к «музыканту». Воспитан во взглядах: дело – служба, карьера, а искусствами можно заниматься так себе, между делом, от нечего делать. На людей же, посвятивших всю свою жизнь искусству, «Паншины» смотрят так, как на лакеев, которые должны угождать, доставлять удовольствие, развлекать, забавлять людей дела, людей, которых судьба родила вершителями судьбы народа.

Варвара Павловна Лаврецкая. Существо, искушающее и раздражающее в физическом смысле. Без нравственных устоев» [228, С. 4]

И только при соблюдении всех требований музыкально-психологическая драма могла стать, по страстному желанию автора, реальной жизнью, а не театральным представлением. Эти устремления композитора вписывались в общие театральные

тенденции своего времени. Искусство - «жить на сцене», искусство перевоплощения артиста волновало многих (в частности, этими идеями пропитан театр К. Станиславского и В. Немеровича-Данченко).

Показательно, что нравственно-этические идеи были для Ребикова определяющими, а тема борьбы Добра и Зла интересовала его всегда. Важное значение для композитора имели религиозно-философские идеи, близкие Ф.М. Достоевскому. В разной степени они получили своё воплощение в зрелых операх: «Ёлка», «Теа», «Альфа и Омега». К сожалению, композитор не успел завершить свой главный проект последних лет - «оперу для пения с фортепиано» «Христос и Антихрист». В архиве В.И. Ребикова в ГЦММК им. М.И. Глинки (шифр фонда 68, №8) хранится автограф (карандашом) лишь отдельных набросков и сцен.

Подводя итог, можно констатировать, что В. Ребиков принадлежит к числу самобытных русских композиторов, своеобразие стиля которых представляется абсолютным, в высокой степени оригинальности, несовпадения с предшествующими и современными направлениями, с подчеркнутым неприсоединением к ним. В то же время, его творчество связано с великими традициями русской классической школы.

В истории отечественной музыки В. Ребиков остается композитором, осуществившим ряд смелых реформ в области лада и гармонии, внесшим экспериментальное обновление в систему музыкальных жанров. Особые его достижения связаны с областью музыкально-выразительных средств в передаче тонких психологических нюансов.

Философско-эстетические взгляды характеризуют В. Ребикова как мудрого и проницательного мыслителя, художника, пытающегося найти ответы на вечные вопросы бытия, раскрыть сущность «стремлений и достижений Духа».

Вопросы:

1. Какие характеристики творческого облика В.И. Ребикова его современниками вам запомнились и соответствуют ли они вашим представлениям о творческом облике русского композитора?

2. В чем проявилась неординарность мышления и новизна творческих открытий?

3. Охарактеризуйте философско-эстетические взгляды В.И. Ребикова.

4. Какие явления зарубежной философии, литературы и искусства оказали воздействие на В.И. Ребикова?

5. Назовите главные творческие принципы композитора.

6. Укажите жанровые предпочтения В. Ребикова.

7. Какова суть основных положений оперной реформы В. Ребикова?

8. Назовите оперы В.И. Ребикова, в которых воплощены реформаторские принципы?

9. Какой смысл вкладывал В.И. Ребиков в понятие «опера без оперы»?

10. В чем заключается особенность «музыкально-психографической драмы»?

11. Назовите музыкально-психологические драмы Ребикова.

12. Как вы понимаете авторское определение «театр настроений»?

13. Какое отражение получили эстетические и философские взгляды композитора в оперном творчестве?

14. В чем особенность музыкальной драматургии оперы «Ёлка»? («Теа», «Арахнэ», «Альфа и Омега», «Дворянское гнездо»)?

15. Какова роль оркестра в «музыкально-психографических драмах» В. Ребикова?

16. Какими приёмами достигается музыкальная дифференциация главных героев в операх В. Ребикова?

17. Каким должно быть, по мнению композитора, пение в опере, и какая роль отводится речитативу?

18. Какова сценическая судьба музыкально-драматических произведений В.И. Ребикова?

19. Какие нравственно-этические идеи были определяющими для композитора?

20. Охарактеризуйте литературно-критическое наследие композитора.

**Николай
Николаевич
Черепнин**

Из край в край, из града в град...

Из край в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Что нужды ей?... Вперед, вперед!

Знакомый звук нам ветр принес:
Любви последнее прости...
За нами много, много слез,
Туман, безвестность впереди!...

«О, оглянися, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?...
Любовь осталась за тобой,
Где ж в мире лучшего сыскать?

Любовь осталась за тобой,
В слезах, с отчаяньем в груди...
О, сжалься над своей тоской,
Свое блаженство пощади!

Блаженство стольких, стольких дней
Себе на память приведи...
Всё милое душе твоей
Ты покидаешь на пути!...»

Не время выкликать теней:
И так уж этот мрачен час.
Усопших образ тем страшней,
Чем в жизни был милей для нас.

Из край в край, из града в град
Могучий вихрь людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Не спросит он... Вперед, Вперед!

Фёдор Тютчев

ГЛАВА II

Николай Николаевич Черепнин (1873-1945)

«О, Весенние грозы!
Детство с веткой сирени, в вечерней тиши соловей,
Зыбь и шепот листвы этой милой плакучей березы,
Зачарованность снов – только раз расцветающих дней!»
Константин Бальмонт

«Герой своего времени»

Обращая свой взор к уникальному облику русской культуры начала XX века невозможно обойти вниманием яркую творческую личность Николая Николаевича Черепнина (1873-1945 гг.). Он был одним из самых значительных, передовых по своим устремлениям композиторов, соединивших русское и западноевропейское мышление, создавший некий синтез разных стилевых тенденций. Черепнин – «наиболее ярко выраженный «герой нашего времени» в музыке», - писал М.Глинский в «Русской музыкальной газете» [Глинский М., 1916, С. 303].

Будучи учеником Н.А. Римского-Корсакова, другом А. Глазунова, А. Лядова, А. Бенуа, М. Фокина, Л. Бакста, Николай Черепнин оставался верным последователем традиций Новой русской музыкальной школы и, вместе с тем, чутко воспринял и воплотил в своем творчестве смелые новации эпохи. Он относился к числу «самых знаменитых деятелей музыки, живописи, хореографии» [Дягилев С.,1982, Т.2, С. 481], был одной из ведущих фигур русского музыкального модерна, сумев выразить его декоративно-колористическую, условно-театральную суть. Тесные творческие и личные контакты с деятелями «Мира искусства», «Русских сезонов» С. Дягилева с поэтами–символистами оказали плодотворное воздействие на творчество и стиль Н. Черепнина.

В его музыке, по замечанию А.В. Оссовского, «имелись мозаичные соотношения различных элементов (в частности, романтических – идущих от П. Чайковского и И. Брамса, русских сказочных – от «кучкистов», и колористических – использующих опыт современных французов), которые и своим составом, и своей, так сказать, дозировкой отвечали личным

вкусам самого композитора» [Оссовский А., 1971, С. 10]. Добавим, что композитор не использовал слепо «не свои приемы» и «перепевы чужого», а демонстрировал свой опыт восприятия окружающего музыкально-художественного мира. Такое преломление воспринятого через свое творческое «Я» предопределяло тесное слияние традиционного и новаторского, их соединение, типичное для художественной культуры Серебряного века.

В известном словаре Гроува Николай Николаевич Черепнин характеризуется как русско-французский композитор, сочетающий в своём стиле традиционализм русской школы и импрессионизм современных французов (К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Шмитт). Импрессионистические черты раннего Черепнина сформировались, на наш взгляд, исключительно в недрах русской традиции, идущей от М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и А. Лядова,[19] а также в тесном общении с художниками «Мира искусства». И лишь позже они обогащаются и развиваются, когда композитор бывает в Париже как непосредственный участник «Русских сезонов» С. Дягилева (сначала как руководитель и наблюдатель за постановочной частью «Снегурочки» Римского-Корсакова, а затем как композитор и дирижер).

Леонид Сабанеев в 1927 году в книге «Modern Russian composers» выделил Черепнина как «наиболее выдающуюся личность Ленинградской группы композиторов», которая была наиболее передовой и осведомленной о последних музыкальных новостях Европы в сравнении с московской школой [Sabaneyeff L., 1927, С. 223-224]. Как «искуснику оркестра», «великолепному мастеру оркестрового колорита», Черепнину была присуща «удивительная техника, изобретательность и способность выделить и подчеркнуть яркие и живописные моменты» своих сочинений. В целом же стиль Н.Н. Черепнина он определяет как «прекрасный и изысканный, но не всеобъемлющий» [Sabaneyeff L., 1927, С. 224].

А не приложимы ли к облику Н.Н. Черепнина слова Эдгара По, характеризующие главного героя новеллы «Маска Красной смерти»: «Принц отличался своеобразным вкусом: он с особой остротой воспринимал внешние эффекты... Каждый его замысел - смел и необычен. Во всем – пышность и мишура, иллюзорность

и пикантность. Повсюду кружились какие-то фантастические существа..., во множестве разгуливали видения наших снов» [Э. По, Т. 4, 1993, С. 94]? Вкусы композитора также отличались утончённостью. Он обладал большой изобретательностью относительно изыскания различных эффектов, пренебрегая обычными банальными украшениями. Добавим, что всё им написанное носит печать подлинного, изящного, искреннего и благородного дарования. Для лучших его сочинений характерна поэтическая одухотворенность и многозначность образов, большая эмоциональная и декоративная выразительность.

Характеризуя «нежно-благоуханную» поэму любви, балет «Нарцисс и Эхо», «Фейные сказки» и романсы композитора, Б.В. Асафьев точно, на наш взгляд, подметил: «Здесь везде открывается, словно *святая святых души* композитора, нет и следа стилизации и подделки. *Перед нами красиво мыслящий, уравновешенный, чуждый аффектации лирик, чей ясный взор проникает в окружающий мир, чтобы открыть в нем усладу гармонии и равновесия»* [Глебов И., 1915, С. 88]. И далее: «как только Черепнин вздумает разрешать противоречия, пофилософствовать, порелигиозничать, так является на смену внешний color и создаются фальшивые драматические фантазии и сцены или guasi-мистические озарения» [Глебов И., 1915, С. 89]. Думается, что последняя характеристика, данная Б. Асафьевым - излишне жесткая и не вполне справедливая. Подчеркивая искренний и непосредственный дар Черепнина как лирика, исследователь отказывает ему в силе философской глубины и драматизма, духовной чистоты.

Но ведь именно эти качества отличают такие произведения как, например, «Драматическая фантазия» для оркестра по стихотворению Ф. Тютчева «Из края в край, из града в град»; хореосимфодрама «Маска красной смерти» по Э. По? духовные сочинения, особенно оригинальная, исключительная по силе кантата «Хождение Богородицы по мукам». В этих сочинениях, на наш взгляд, с особой остротой высвечивается трагическая сущность человеческой, творческой жизни композитора и целого поколения. В них - нечто пророческое. Фатальная предопределенность жизненного пути, трагедия потери родной земли, которые в первых двух произведениях выражены как смутное и пугающее предчувствие, предощущение, а в последнем

сочинении - «лебединой песне» - как свершение. В кантате Черепнин с предельной, исповедальной искренностью поведал о своей земной любви к Родине, народу, культуре, частицей которой себя ощущал. Эта любовь – подвиг не сломленного, а дерзающего духа.

Его талант и деятельность исключительно многогранны: композитор, дирижёр, педагог, пианист, аранжировщик, мемуарист. И в каждой сфере он проявил себя в высшей степени оригинально, мастерски. Прекрасно знакомый с образцами европейской музыкальной культуры разных эпох, получивший университетское и консерваторское образование, испытавший различные музыкальные увлечения, Черепнин в 10-е годы XX века, являлся, по мнению М. Глинского, «единственным в русской музыке парадоксальным примером органического слияния различных музыкальных элементов» [Глинский М., 1916, С. 302]. А не ростки ли это «полистилистики», которая стала знамением эклектичного XX века в целом? Не первые ли это шаги на пути к интегрирующему стилю в музыке уже ушедшего столетия?

Авторский стиль композитора поднимает еще одну важную проблему – проблему тематических заимствований. В 1915 году Б. Асафьев замечал, что Черепнин «далеко несамостоятелен, он только остроумно приноравливает и приспосабливает для себя тот материал, что в изобилии имеется у Римского-Корсакова и французов, но делает это с большим тактом и вкусом, сохраняя каким-то чудом собственную физиономию» [Глебов И., 1915, С. 87].

Это очень показательное замечание, так как проблема тематических заимствований связана с интертекстуальной концепцией нового искусства XX века. Музыкальная композиция становится неким интертекстом, вбирающим в себя множество явлений музыкальной практики, художественной действительности. Это позволяет взглянуть на стилевую систему Черепнина с позиций рассмотрения авторского стиля как «сложно организованного кода» [Дьячкова Л., 1994], превращающего массу заимствованных компонентов в оригинальное высказывание.

Необходимо подчеркнуть, что «идиостиль» Черепнина явился уникальным отражением множественных стилевых тенденций «серебряного века», «многоукладности» в искусстве начала XX столетия, ярким образцом «синтетической» русской культуры в

неразрывной связи музыки, живописи, поэзии и театра.[20] В его творчестве органично сплетаются черты импрессионизма, символизма и модерна, неоклассицизма и экспрессионизма. В русском искусстве начала XX века эти стилевые тенденции хронологически наслаивались друг на друга, соединяясь в контрапунктическом единстве. И стиль модерн явился неким объединяющим началом, параллельным импрессионизму и символизму. Если импрессионизм сказался на особенностях формообразования, то символизм оказал воздействие на характер его образного строя и общее содержание произведений. Всё это существовало в тесной связи, взаимно проникая друг в друга, почти не предоставляя возможностей для какого-либо разграничения. «Именно в этом взаимопроникновении различных элементов, несущих в себе те или иные «стилевые» признаки и образующих неповторимый «сплав» как совершенно новое художественное качество, не равноценное ни одному из привносящих в него компонентов (или их сумме), во многих отношениях и заключается эстетическое своеобразие творчества наиболее интересных, ярких и значительных мастеров того времени», считает М. Неклюдова [Неклюдова М., 1991, С. 84]. На примере авторского стиля Н. Черепнина мы убеждаемся в этом. Современникам Николай Николаевич запомнился как «на редкость воспитанный, мягкий в отношениях с сослуживцами и студентами, гуманный, благородный человек и руководитель, <...> весьма требовательный, строгий педагог и наставник» [«Азбука в картинках», 1990, С. 11]. «Твёрдая воля, тонкий и взыскательный интеллект, острый, а при случае и язвительный ум сочетались в нём с большой душевной добротой, деликатностью, доброжелательностью» [Авраамов А., 1916, С. 5]. Характерные черты личности Н. Черепнина – порядочность, интеллигентность, честность, тонкий и мягкий юмор - не противоречили его творческому кредо, его эстетическим и художественным убеждениям. «Образ автора» - благородного, утонченно-изысканного, сдержанного в выражении чувств незримо присутствует в его сочинениях.

Жизнь и творчество («до» и «после»)

Литература о Черепнине в настоящее время еще недостаточно широка. Интерес к его личности и творчеству, как и к искусству

Серебряного века в целом, с новой силой вспыхнул в 90-е годы XX столетия. В дореволюционной России и за рубежом о Черепнине музыкальная пресса писала охотно на страницах журналов и газет. Авторитет «высокочтимого» Николая Николаевича как композитора, дирижера и педагога был непререкаем. Его любили и уважали. До отъезда из России (в 1918г.) он достиг вершин международного успеха и признания. Однако после отъезда из России его имя и музыка постепенно забывались, причем не только на Родине. Вновь в его судьбу, как и в судьбы миллионов людей, вторгалось военное время, безжалостно разрушая мечты и надежды на счастье жизни и творчества.

Советское музыкознание посвящало Черепнину лишь немногие страницы - в таких работах, как «Русская музыка» Б.В. Асафьева, «Русский балетный театр начала XX века» В.М. Красовской, а также статьи о балете И.Я. Вершининой и Е.И. Суриц в книге «Русская художественная культура конца XIX – начала XX века». В «Лекциях по истории русской музыки» Е. Орлова пишет о Н. Черепнине как о композиторе, «не обладающем особой силой музыкального таланта», о том, что его музыка «не несет большого идейного содержания», но является, «по основным тенденциям своего творчества, весьма характерным для данной эпохи». С первой частью этого мнения трудно согласиться [Орлова Е., 1977, С. 326-327]. Композитор никогда не провозглашал свои взгляды в виде деклараций, открытой полемики с традицией, подобно многим другим в начале века. За перо мемуариста Николай Николаевич взялся уже на склоне лет, оставив потомкам свои воспоминания, озаглавленные им «Под сенью моей жизни». Лишь в 1967 году, во время визита в СССР, сыном композитора Александром Черепниным была передана рукопись воспоминаний Николая Николаевича (в настоящее время она хранится в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М.И. Глинки). На основе этой рукописи (вместе с двумя очерками «Шестая Санкт-Петербургская гимназия моего времени» и «Санкт-Петербургский университет моего времени») в 1976 году вышла книга «Воспоминания музыканта» с предисловием и комментариями О.М. Томпаковой. Ею же был написан очерк жизни и творчества Н.Н. Черепнина, который

вышел в издательстве «Музыка» в 1991 году и стал первым монографическим трудом о выдающемся русском композиторе.

Интересной книгой, в которой многие страницы посвящены Н.Н. Черепнину, стала «документальная биография Л. Корабельниковой «Александр Черепнин: долгое странствие». Основанная, почти целиком, на неопубликованных материалах, предоставленных Фондом Пауля Захера, где хранится архив семьи Черепниных, она стала первой книгой о «русской музыке в изгнании». В ней Н.Н. Черепнин предстает как основатель целой композиторской династии, представленной сыном Александром, а также внуками Сержем и Иваном. В большом словаре Гроува они объединены как «Russo-Franko-Amerikan family of composers» [Т. 18, С. 636-638].

Жизненный и творческий путь Н.Н. Черепнина четко разделен на два периода - «русский» и «зарубежный» («петербургский» и «парижский»). Подобное мы встречаем и у многих других представителей русской художественной интеллигенции, в числе которых такие композиторы, как С. Рахманинов, И. Стравинский, А. Гречанинов, Ф. Акименко, Н. Метнер и другие. Революционные события в России трагически «раскололи» их жизньна «до» и «после», «на Родине» и «на чужбине». Далеко не все смогли адаптироваться в новой для себя культурной среде, потеряв живительную силу родной русской культуры. Многие замолчали на долгие годы, прежде чем вернуться к творчеству. Подобное деление на две фазы является наиболее общим, но, как нам кажется, оно верно и точно отражает достижения и изменения в стилеобразующих началах. Всё, приобретенное и найденное в русский период, получает дальнейшее развитие за рубежом. Сохраняя непрерывную линию творческой эволюции, имеется внутренняя дифференциация каждого периода.[21] Композитор до последних сочинений, на наш взгляд, черпал силы в духовной атмосфере Серебряного века. Русский период завершен в 1921 году, когда Черепнин с женой Марией Альбертовной и сыном Александром переехал сначала в Стамбул, затем в Париж. Три года, с июля 1918, когда Николай Николаевич руководил Тифлисской консерваторией, мы также относим к «русскому» периоду, так как в 20-е годы в Грузии работали многие выдающиеся деятели русской и грузинской музыкальной культуры, которые, являясь выпускниками

Петербургской и Московской консерваторий, были тесно связаны творческими контактами с музыкальными центрами России: И.Ф. Сараджев (Сараджишвили), Д.И. Аракишвили, Х.И. Саванский, Г.Г. Нейгауз, И.С. Айсберг, К.К. Горский и другие.

Черепнин работал с энтузиазмом не только как руководитель, педагог, дирижер, пропагандист лучших творений музыкальной культуры (русской, грузинской, западноевропейской), но и часто выступал в концертах, особенно в трио с певицей Н.П. Кошиц и виолончелистом Е.Я. Белоусовым. В этих выступлениях проявилась еще одна грань его мастерства как концертмейстера. Таким образом, связь с русской культурой оставалась крепкой. Лишь с переездом в Париж связующая нить с Родиной медленно истончалась, угасала надежда на возвращение. Свято и бережно хранилось все русское в эмигрантской среде, которая со временем собрала художественные силы и образовала мощный поток культуры «Русского зарубежья».

Стиль композитора складывался без резких подъёмов и спадов, но, вместе с тем, интенсивно прогрессируя. Трудно назвать произведение, которое стало бы поворотным, революционным, судьбоносным для автора, однако в группе сочинений определенного жанра «идиостиль» представлял собой нечто единое, оригинальное целое. Новаторство осуществлялось изнутри, сохраняя важнейшие признаки музыки: тонально-ладовую структуру, интонационность, гармоническую вертикаль, ритмику, однако то была преобразованная и расширенная тонально-ладовая структура, новая интонационность, изысканно-диссонантная гармония, прихотливая и капризная ритмика.

Период с 1907 по 1914 можно выделить как наиболее яркий, насыщенный и плодотворный в сфере музыкальной композиции. Черепнин создает произведения, которые принесли ему мировую славу и известность, стали наиболее важными и этапными в его творчестве. Это - «Павильон Армиды» (фантастический балет в 3-х картинах), «Зачарованное царство» (эскиз для оркестра к сказке о Жар-Птице), «Эхо и Нарцисс» (одноактный балет), «Фейные сказки» (детские песенки на стихи К. Бальмонта), Четырнадцать эскизов к «Русской азбуке в картинках» А. Бенуа, Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке»

А. Пушкина (для фортепиано). В них проявились самые характерные и типические черты авторского стиля. Более того, в последующие годы происходил «процесс уточнения собственного языка» (Э. Денисов), сформировавшегося в русский период.

В годы первой мировой войны, Октябрьской революции и гражданской войны в творчестве наблюдается «затишье». Композитор переключается в иные сферы деятельности – дирижирование и педагогику. В них он проявил себя столь же ярко и оригинально, как передовой музыкант, открывающий горизонты нового, тонкий и чуткий знаток стиля, обращающий пристальное внимание на семантико-языковое соответствие художественного задания формы, авторского замысла и исполнительского воплощения.

Личность Н.Н. Черепнина удивительно гармонична. Он не испытывал резких расхождений между сущностью своего композиторского, дирижёрского, педагогического и человеческого «я». Его правдивость и искренность в искусстве, интеллект и глубокие знания в различных областях культуры, тонкий художественный вкус и артистизм снискали признание, уважение и дружбу многих выдающихся деятелей того времени как в России, так и за рубежом.

Стилеформирующие начала и стилеобразующие элементы

Свои эстетические взгляды и убеждения композитор высказывал не часто, мы обнаруживаем их в переписке со многими деятелями русской культуры, Грузии и зарубежья, а также в его мемуарах. Каковы же основные линии творческого Credo Н.Н.Черепнина? Каковы стилеформирующие начала и стилеобразующие элементы?

Через все творчество Н.Н. Черепнина проходит единая, самая главная и основная линия, которая всегда была признаком сильного художественного явления – это принадлежность русской духовной культуре. Черепнин всегда подчеркивал то, что он русский человек, русский композитор, связанный крепкими и прочными связями с русской классической композиторской школой (особенно яркие музыкальные впечатления связаны с именами М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского и, безусловно, Н.А. Римского-Корсакова).

Осознание этого проявилось довольно рано, уже в годы учебы в гимназии, а затем и в университете. С гордостью Черепнин пишет в мемуарах о своих русских корнях (древние русские земли Пскова и Ярославля по отцу и матери); о своих первых музыкальных занятиях с тетушкой, уроки которой стали «главным содержанием» его жизни и ввели в «волшебную музыкальную стихию», ставшую родной навсегда.

Исключительно благоприятная атмосфера для развития музыкальных способностей была уже в гимназии и в университете, что усилило интерес к русскому хоровому пению, русской фортепианной литературе, к операм Серова и Мусоргского. «Не надо забывать, что в то время я уже начал *сознавать себя русским музыкантом* и знал и горячо любил русскую фортепианную литературу того времени, которой невольно подражал в своих сочинительских опытах», - подчеркивал Черепнин [Черепнин Н., 1976, С . 24].

Сочиняя свои ранние скрипичные и фортепианные пьесы, хоры для театра, романсы, дуэты и церковные песнопения, Черепнин «ощупью», интуитивно, «невольно» подражал русским композиторам. Формирование художественно-эстетических взглядов проходило с самого раннего детства в артистической среде выдающихся литературных, музыкальных и театральных деятелей Санкт-Петербурга, с которыми был близок его отец. В период учебы творческие контакты с русскими музыкантами, живописцами, писателями и поэтами расширялись и укреплялись. Тем более такое плодотворное общение с деятелями русской культуры стало необходимым фактором сохранения своего духовного и художественного «я» за рубежом. Таким образом, Н.Н. Черепнин находился постоянно в «эпицентре» русской художественной жизни.

Духовный мир композитора как русского художника отражает типичные особенности русского менталитета. Главные индивидуальные черты духовного мира композитора проявляются в сплетении и слиянии тех художественных традиций, к которым он стремился, или, наоборот, отвергал из всего круга личных пристрастий, симпатий, идеалов.[22] Заметим, что в начале XX века русских композиторов, живописцев и поэтов объединял особый дух активного приобщения к европейской культуре, её художественным ценностям.

Важнейшая духовная основа творчества Н.Н. Черепнина – «петровская линия» русской культуры, «всемирная открытость» (о чем говорили Ф.М. Достоевский и Л.Н. Толстой).[23] Именно эта черта позволила Черепнину в своем творчестве соединить разнонациональные элементы, включая органично в свой стиль некоторые характерные особенности французской, грузинской, восточной (японской и китайской) музыкальных культур.

Неоспоримо значимую роль в формировании человеческой и творческой личности играют учителя. Художественное мировоззрение Н. Черепнина складывалось непосредственно под воздействием Н.А. Римского-Корсакова, с которым он был близок в течение 14 лет (1894-1908гг.). «Он ввел меня в музыкальную семью русских композиторов, - с благодарностью писал Черепнин о Николае Андреевиче, - сплотившихся под его художественным стягом, вокруг известного русского издателя и мецената Митрофана Петровича Беляева» [Черепнин Н., 1976, С. 63].

Педагогические приемы и методы, которыми Римский-Корсаков мудро направлял работу молодых композиторов по овладению необходимой техникой музыкального письма, были не столь впечатлительны и плодотворны, по признанию Черепнина, сколь то, что получали они от постоянного общения с ним и от соприкосновения с его творческой личностью, с «его бессмертным творчеством» [Черепнин Н., 1976, С. 29].

Облик композитора-творца часто заслонял в сознании молодого композитора «высокодостойный профессорский лик Римского-Корсакова», годы занятий с которым были «значительными, плодотворными» и открывали «безграничные возможности к развитию заложенных во мне музыкальных способностей» - признавался Н. Черепнин (там же).

Уравновешенность и гармоничность миросозерцания, идея господства Высшего порядка, законов Истины, Любви и Красоты, образы сказочно-фантастической «реальности», а также сдержанность в выражении лирического чувства и чуткость к оркестровому колориту, характерные для творчества Н.А. Римского-Корсакова стали главными компонентами стиля Н. Черепнина.

И ещё одна важная деталь в воспоминаниях композитора о своем Учителе: «Помните всегда, - говорил Николай Андреевич, - что в подлинном искусстве не должно быть ничего

недолговечного, ничего не облеченного в свою окончательную художественную форму. Ни одного не продуманного до конца оборота фразы, ни одной ноты, ни одного оркестрового штриха, который носил бы в себе элемент случайности, и который мог бы быть заменен другим без ущерба для общего замысла и для его наиболее современного музыкального воплощения» [Черепнин Н., 1976, С. 30]. Именно эти «вещие» слова всегда были для Черепнина «дорогим заветом», который он с честью выполнял, и что проявилось в особой филигранной отделке всех элементов музыкального текста, точном соответствии «внутренней» и «внешней» форм произведения.

В то же время, творческой натуре Черепнина, по его собственному признанию, чужды какие бы то ни было «схоластические табу». И лишь «аполлонический слух» его устанавливал и утверждал «грани дозволенного и запрещенного, чаемого и ожидаемого в музыкальном искусстве» [Черепнин Н., 1976, С. 38]. Видимо, в силу этого Черепнин не испытывал тяги к полифонии, точнее, к контрапунктическим формам.[24] Необходимо, однако, подчеркнуть, что контрапунктические приемы сочетаний контрастных тембро-фонических пластов, тематических линий находят в сочинениях Черепнина самое широкое применение. И в этом – новизна и своеобразие стилистики композитора.

Показательным для Черепнина является также и отношение к народно-песенному материалу. Широко и разнообразно представленная в его наследии русская тематика, русские сюжеты не предполагали использования подлинных народных песнетворческих источников. Этому принципу композитор следовал всегда, по собственному признанию, за редкими исключениями [Черепнин Н., 1976, С. 89]. Таким образом, сочинения в «русском роде» предполагали глубокое проникновение и знание народного творчества, что было впитано, как говориться, с «молоком матери», будучи учеником великой школы «кучкистов».

Принадлежность Н. Черепнина к «семье» русских композиторов во главе с Н.А. Римским-Корсаковым демонстрирует ещё одну грань, соединяющую стиль авторский со стилем времени, высвечивая важную особенность русской музыки (подобное встречается чуть позже в австро-немецкой,

французской музыке – «Нововенская школа», французская «Шестерка»). Русская Новая школа являет собой «пример коллективизма, – писал И. Лапшин в 1915 году. – Дружеская взаимопомощь, бескорыстная радость успехам товарищей, взаимная критика продуктов творчества – все это свидетельствует о «соборности сознания» [Лапшин И., 1915, Кн. 1, С. 51]. У композиторов это проявилось в выборе сюжетов и их разработке; в сочинении коллективных произведений и помощи в технических трудностях; в оркестровке, исправлении и окончании чужих произведений; в стремлении привлечь самих слушателей к соучастию, к сотворчеству. Возможно, и таким образом, в художественном сознании русских композиторов, в том числе и Н. Черепнина, нашла отражение распространенная на рубеже XIX-XX веков философско-религиозная концепция «всеединства» В.С. Соловьева.

Показательна, с точки зрения стремительности развития русской музыкальной культуры в начале XX века, интенсивность творческой эволюции Н. Черепнина в предреволюционные годы. Молодой композитор быстро входил в состав художественной элиты Петербурга, будучи активным и постоянным участником многих музыкальных собраний, вечеров, обществ.[25] Еще в мае 1895г. Н.А. Римский-Корсаков в «Летописи» записал о Николае Черепнине: «очень способен и очень старателен», а затем, чуть позже, «предвижу композиторское дарование. Успехи большие» [Черепнин Н., 1976, С. 213].

Знакомство летом 1896г. с Ц.А. Кюи и семьей М.П. Беляева, который пригласил Черепнина играть в 4 руки, стало чрезвычайно полезным для молодого композитора. Музыкальные сезоны у М. Беляева посвящались ознакомлению и освоению русского симфонического репертуара, которым впоследствии Н. Черепнин дирижировал в Русских симфонических концертах, в концертах РМО в Петербурге, Москве и провинциальных отделениях, а также в концертах А. Зилоти, Московского филармонического общества, Исторических концертах С. Василенко и других.

Еще одна яркая грань таланта Черепнина – талант дирижера. Показательно, что в известном словаре Гроува Н.Н. Черепнин определен, в первую очередь, как дирижер и лишь потом как композитор (conductor and composer). Это лишний раз

подчеркивает мировое признание его дирижерского таланта. Руководствуясь первыми наставлениями Н.А. Римского-Корсакова, А.С. Аренского и С.В. Рахманинова, Николай Черепнин быстро становится одним из ведущих русских дирижеров, начиная активно участвовать в концертах с 1898года.[26]

Известно, что талант Черепнина-дирижера высоко ценил Римский-Корсаков. Он не только ввел его в «Беляевский кружок», рекомендовал к печати произведения молодого композитора, включая многие из них в программы Русских симфонических концертов, но и охотно доверял ему исполнение своих произведений. В частности, весной 1908 года поручил Н. Черепнину быть наблюдателем и экспертом постановки в Париже своей оперы «Снегурочка».

С 1906 года Н.Н. Черепнин возглавил в Петербургской консерватории дирижерский и оркестровый классы (первые в России!). В числе его воспитанников были такие композиторы как С. Прокофьев, Ю. Шапорин, Б. Асафьев, дирижеры Н. Малько, А. Гаук, В. Дранишников и другие. По отзывам своих учеников, Николай Николаевич был, пожалуй, «самым передовым по художественным устремлениям» [Томпакова О., 1991, С. 7], «самым живым и интересным музыкантом» [Томпакова О., 1991, С. 30], «живо и содержательно говорил о дирижерстве» (там же), «всегда стоял за новое...» [Томпакова О., 1991, С. 30].

Блистательно и с неизменным успехом, он выступал с антрепризой С. Дягилева (с 1909 по 1914гг.) в Париже, Лондоне, Монте-Карло, Берлине. Его дирижерское дарование было по заслугам оценено европейскими коллегами: Э. Ансерме, С. Кусевицким и другими.

Активная дирижерская деятельность продолжалась и в «зарубежный» период. Много выступал он и как оперный дирижер. Думается, что эта сфера многогранной деятельности Черепнина заслуживает специального исследования. Для нас важно отметить, что активная и плодотворная работа с оркестрами в качестве дирижера стала одной из характерных составляющих стиля Черепнина.

«Жанровый образ» автора определяется предпочтениями жанров балета, оркестровых и инструментальных пьес. Кроме

того, известно большое количество оркестровых транскрипций и редакций собственных сочинений, а также оркестровки и аранжировки произведений русских и европейских композиторов, большая часть из которых создавалась за рубежом.

Среди них укажем на наиболее значимые: оркестровые редакции оперы М. Соколовского «Мельник – колдун, обманщик и сват» и оперы М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка», балета Л. Минкуса «Дон Кихот». Одноактные балеты на музыку оперы Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» и оперы М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка».

Оригинальностью и свежестью дышит оркестровая партитура парафраз «Тати-тати» (на одну простую тему А. Бородина, Ц. Кюи, А. Лядова, Н. Римского-Корсакова, Ф. Листа)[27]. Она демонстрирует тонкость и изысканность оркестрового колорита, широкий диапазон приемов и штрихов на инструментах разных групп оркестра (особенно ударных и духовых). Впечатляет разнообразие тембровых сочетаний, ритмическая изобретательность, стилистическое богатство. В коротких вариациях на простую, наивную детскую тему Черепнин чутко находит характерное и типическое для выражения томно-восточного колорита в духе Бородина, тонко импрессионистической манеры Лядова, концертной и эффектно-виртуозной фактуры Листа, новых и смелых джазовых импровизаций, а также народной песенно-танцевальной стихии. В этом сочинении ярко проявляется дар Черепнина как прекрасного стилизатора. Мозаичное сочетание разностилевых фрагментов объединено единой линией динамического, оркестрово-фактурного нарастания, что служит созданию целостной, оригинальной композиции, сочетающей черты вариационного цикла на остинатную тему, одночастного концертино и оркестровой сюиты-фантазии.

Дирижёрская практика и «звукосозерцание» проецируются на поэтику музыкально-выразительных средств. Партитурное, оркестровое мышление сказывается практически во всех жанрах, от фортепианной и вокальной миниатюры до крупных оркестровых и хоровых сочинений. Фактура словно расслаивается на партитурно-самостоятельные пласты, соотношение которых подобно соотношению инструментальных групп оркестра.

Безусловно, что эта черта мышления композитора повлияла на создание оркестровых транскрипций не только собственных, но и сочинений русских и зарубежных авторов, как оперных, так и камерно-вокальных, инструментальных. Эта особенность творческой натуры заметно выделяет, пожалуй, Черепнина среди русских композиторов начала XX века.

Одинаково ярко, оригинально и самобытно Черепнин выразил себя во всех ответвлениях творчества – театральном, оркестровом и вокальном, инструментальном и хоровом; в различных образных-эмоциональных сферах – лирической, лирико-драматической, лирико-эпической, сказочной и фантастической. Главные линии его творчества – программный симфонизм, театральная музыка (балет, опера), духовная и светская (хоровые сочинения), камерно–вокальная лирика (около 100 романсов и песен).

Стилевыми доминантами художественно-творческого метода композитора, на наш взгляд, являются программность и симфонизм мышления. Тяготение к театрально-живописной зрелищности; конкретной, зримой образности; картинно-изобразительному, колористическому началу определило особый интерес Черепнина к жанрам программного симфонизма и театральной музыки (прежде всего балету).

Оркестровый эскиз «Зачарованное царство», балет «Нарцисс» и музыкальные иллюстрации к «Сказке о рыбаке и рыбке»[28] «переводят русский повествовательный жанровый симфонизм в новый план – в импрессионистскую пластику и красочность, где зрительное впечатление, картинность и вообще внешние стимулы играют первенствующую роль» [Асафьев Б., 1968, С. 183].

В его довольно обширном наследии мало произведений в так называемых «чистых» формах симфонической или камерно-инструментальной музыки. Сочинив в 1898 г. Первую симфонию B-dur, исполненную под управлением Римского-Корсакова в III-м Русском симфоническом концерте 13 февраля 1899 г., он сразу приступил к созданию Второй (h-moll), но она осталась неоконченной. В этот же год он написал струнный квартет a-moll и струнный секстет, в дальнейшем отказываясь полностью от этих классических жанровых форм, которые получили довольно значительное развитие в творчестве многих русских

композиторов того времени, в частности, членов «Беляевского кружка».

К вышеназванным сочинениям примыкают одночастный концерт для фортепиано с оркестром (cis-moll, ор. 30, 1905г.)[29] и оригинальные по составу ансамбли: дивертисмент для флейты, гобоя и фагота (1910г.), шесть квартетов для валторн (1910г., ор. 35), сонатина для духовых инструментов, литавр и ксилофона (1938г., ор. 61), двенадцать эскизов для духовых и фортепиано (1930-1935гг.), простые вариации для фагота и фортепиано (1935г.).

Но и в этих жанрах «чистой» инструментальной музыки программность все же присутствует. Она была выражена либо посвящением (Симфониетта памяти Н.А. Римского-Корсакова); либо избранным тематическим материалом (Сюита на русские литургические темы, вариации на тему песни «Соловей, соловей, пташечка»); либо обобщённым названием (Шесть квартетов для валторн – «Ноктюрн», «Старинная немецкая песня», «Охота», «Хоровод», «Народная песня», «Хорал»).

Программность художественного мышления Черепнина определялась во многом литературными пристрастиями и опиралась на тесную творческую и личную (артистическую и дружескую) связь композитора с «Миром искусства» и «Русскими сезонами» С. Дягилева в Париже. Кроме того, необходимо заметить, что философия и литература в начале XX века во многом питали и определяли идейно-образное содержание живописи, музыки, театра и хореографии.

Характеризуя творческий облик Н.Н. Черепнина, невозможно обойти вниманием тесную и прочную связь композитора с русской и мировой литературой. Его пристрастия в этой области показательны и с точки зрения вкусов эпохи, стиля времени, и личных интересов, которые, на первый взгляд, были необъяснимо разнообразны и разнонаправлены, как, впрочем, и общая картина литературного развития и устремлений Серебряного века.

Тяготевший в своем творчестве к конкретной образности, картинности, живописной изобразительности Черепнин демонстрирует широчайший диапазон литературных увлечений: от античного мифа и фольклорной сказки до современных ему писателей, драматургов и поэтов-символистов.

Его привлекали «Метаморфозы» Овидия и драматургия А.Н. Островского, произведения Г. Гейне и Ф. Сологуба, А. Пушкина и М. Метерлинка, В. Шекспира и русских поэтов XIX века, духовные канонические тексты, памятники отреченной литературы и сочинения Дж. Байрона, стихи А. Кольцова и драмы Э. Ростана. Такой союз с русской и мировой поэзией и драматургией, безусловно, отразился в широком спектре идей, образов, мотивов, настроений. Привлечение сюжетов из области литературы и театра давало возможность композитору (как и живописцу, и графику, и архитектору[30]) активно воздействовать на воображение и эмоции зрителей.

Литературные предпочтения Черепнина отражают эволюцию стиля композитора. В раннем периоде творчества (90-е годы XIX в.) широко представлен круг русских поэтов и западноевропейских писателей XIX века: А. Пушкин, М. Лермонтов, В. Жуковский, Е. Баратынский, А. Майков, Ф. Тютчев, А. Фет, А. Голенищев-Кутузов, Э. Ростан, Дж. Байрон, Г. Гейне и другие. В этом проявились крепкие связи с традициями романтического искусства и принадлежность русской классической школе.

В 900-е годы наблюдается активное сближение с русскими поэтами-символистами «старшего» и «младшего» поколений: Д. Мережковский, К. Бальмонт, Т. Щепкина-Куперник, Вяч. Иванов, С. Городецкий, из западных – М. Метерлинк. Особенно показательны тексты вокальных и театральных сочинений, в которых сказалось увлечение символизмом и выражение сути этого нового стилевого течения, пришедшего в Россию из Европы на волне интереса к французской поэзии (С. Малларме) и скандинавской драматургии (М. Метерлинк). Обращение к символистской поэзии и театру во многом эволюционировало стиль композитора.

Чем же привлекали избранные поэты и писатели композитора? Какие идеи и образы вызывали потребность музыкального воплощения? Как повлияли они на стилистику музыкального языка Николая Черепнина?

Из довольно обширного списка авторов подчеркнем и выделим значение тех, которые, на наш взгляд, оказали существенное влияние на формирование художественно-эстетических взглядов, мировоззрения и поэтики композитора.

Первым необходимо назвать поэта-философа Ф. Тютчева. Его поэзия в русской музыке отражена широко и разнообразно. Но Н. Черепнин, среди русских композиторов, создал наибольшее количество произведений (15) на сюжеты и тексты Тютчева. Среди них романсы,[31] хоры[32] и «Драматическая фантазия» для оркестра «Из края в край». «Наконец, спустя 100 лет со дня рождения, Ф.И. Тютчев нашел среди русских композиторов художника, с истинною любовью в целом ряде произведений воплотившего и перечувствовавшего в звуках его поэзию», - писал Н. Мясковский [Мясковский Н., 1960, С. 49].

Парадоксальная особенность мировоззрения и «поэтического зрения» Тютчева проявлялась в сочетании искренней сыновней любви к России и невозможности долго находиться на Родине, так как он «ужасался её реалиям». Знаменитое «Умом Россию не понять...» - ключевая мысль для понимания души поэта, его отношения к Родине.

Поэзия Тютчева словно прокладывала путь поэтике Серебряного века. Философская мысль Тютчева-поэта всегда оплодотворена его личным, выстраданным чувством одиночества, невозможности противиться хаосу[33] и неизбежности приближающейся гибели. Как это созвучно мировоззрению Н. Черепнина! Известную мудрость – «Всё, что происходит с поэтом – неизбежно похоже на него самого» - можно перефразировать: «Всё, о чем пишет поэт (творит композитор) – свершается в его жизни». Думается, что стихотворение «Из края в край» точно, в каждом слове, отражает судьбу Николая Черепнина и имеет символический, пророческий смысл для композитора. Поэтому строки из него мы избрали эпиграфом к данной главе.

В. Жуковский, определяя доминанту личности Ф. Тютчева, считал, что его поэзия - «рациональное обуздание горя и вдохновения». Стихи Тютчева философичны по глубине, по способности выйти к главным вопросам бытия: жизнь и смерть, вера и безверие, хаос и космос. В интерпретации Н. Черепнина добавляется, на наш взгляд, смирение, принятия «хаоса и космоса». Судьба, вихрь-буря (в реальной жизни – разрушительные силы революций и мировой войны) становятся символами неведомых, непознаваемых грозных сил, с которыми Человек, уставший и надломленный, не может бороться. Всё, что

ему остаётся - радоваться теми мгновениями счастья, которые дарит Жизнь. И он, подобно принцу из новеллы Э. По, радовался яркому маскараду, переходя из одного ослепительного зала в другой <...>, но неизбежно попадая в черный зал, где встреча с Маской Красной Смерти неминуема!

Ещё одна грань поэзии Ф. Тютчева (как и другого русского поэта А. Фета) находит точки соприкосновения, как со стилем времени, так и авторским стилем Н. Черепнина. Эта грань – синтетическая природа, близость поэзии смежным искусствам: музыке, живописи и, добавим, философии.

И последняя, на наш взгляд, важная параллель. Известно, что Тютчев закрепил в русской лирике поэтику «фрагмента» как полноценной художественной формы. Ведь наиболее значительные сочинения поэта поражают краткостью, образной концентрацией и непомерной смысловой нагрузкой на каждое слово, образ, символ. Это созвучно камерности, миниатюризму музыкальной композиции начала XX века.

Отметим, что эти качества, в большой мере, характерны и для Н. Черепнина. Возможно, что глубина философской мысли не всегда получает адекватное музыкальное воплощение, но то, что композитор стремился к этому и во многих произведениях этого достиг, думается, не вызывает сомнения. А предпочтение в творчестве Н. Черепнина миниатюрной формы высказывания сочетается с присущим ему живописно-изобразительным, иллюстративно-колористическим началом – стилевой доминантой композитора.

В поэзии символизма Н. Черепнину было близко особое мироощущение творца, интерес к «запредельному», приверженность идее апокалипсического христианства, стремление укрыться от «века-волкодава» (О. Мандельштам) за классичностью образов и красотой мира, установка на преодоление «непреодолимого», ожидание неизбежного конца, предчувствие катастроф и ощущение крушения незыблемости вечных ценностей человечества. В области камерно-вокальной лирики поэзия символизма нашла свое звуковое выражение, музыкальный фон, музыкальную глубину.

Среди поэтов-символистов композитор, не случайно, особенно часто обращался к поэзии К. Бальмонта, создавшего свое, особое направление в символизме. Известно, что для его хрупкой,

импрессионистической лирики наиболее характерны возвышенный идейно-образный строй, ритмическая прихотливость и «мелодическое» богатство, особая выразительность стиха, благодаря чему многие русские композиторы обращались к его поэтическому наследию. В основе поэтики К. Бальмонта, по мнению Т. Воронцовой, – «философия ценности безвозвратно уходящего мгновения, которое отражает неповторимые переживания художника-творца. Лирический герой его поэзии жаждет окунуться в «безбрежность» мира, поклониться всем богам и стихиям, изведать высшую полноту и интенсивность переживания каждой «мимолетности» жизни» [Воронцова Т., 165, 1999, С. 7].

Тонко чувствуя музыкальность стиха К. Бальмонта, настроение и темп, звуковую палитру, композитор создает много романсов на его тексты[34]. Но наиболее показательными являются «Фейные сказки» (ор.33), созданные в 1907–1912 гг. Б. Асафьев справедливо считал их лучшим достижением композитора в области вокальной музыки: «Изящность и своеобразность партии голоса, остроумное, пикантное, прекрасно звучащее сопровождение и, наконец, самый стиль музыки, так тонко совпадающий с настроением бальмонтовского стиха – вот в чем очарование» [Асафьев Б., 1915, С. 95]. В них царит «непосредственное любование сказочными грёзами, навеянными молодостью; <...> звуковой красивости сколько угодно» [Глебов И., 1916, С. 180].

Особого внимания заслуживает эстетика «Мира искусства»[35] и «Русских сезонов» С. Дягилева в Париже, так как период творческого расцвета композитора (1907-1914гг.) был связан с деятельностью этих творческих объединений. Одной из связующих нитей между «Миром искусства» и Черепниным было пристрастие к театру, а также его интерес к пластическим художествам.

Потому, наверное, главным жанром для поисков и экспериментов в творчестве Н. Черепнина стал балет, способный отразить идею синтеза искусств и объединившего в себе стилистику импрессионизма, символизма и модерна. Именно балет мог выражать «невыразимое». Именно в балете собственно музыкальные законы развития, соединяясь с другими видами искусств, сохраняли свою сущность и выявляли новизну музыкального мышления и формообразования.

Важно отметить, что легендарные, «прогремевшие на весь мир» (А. Бенуа) Ballets Russes начинались с балета «нового типа» (С. Дягилев) «Павильона Армиды» Н. Черепнина – А. Бенуа – М. Фокина (1909г.). Чуть позже, в 1911 году, был показан «вполне эллинский балет» - «Нарцисс и Эхо» (Черепнин, Бакст, Фокин). В них получила отражение эстетика мирискуснического балета. Позволим себе остановиться на основных её положениях, так как в них – суть понимания стилеобразующих начал творчества Черепнина.

Новый русский балет, как утверждал С. Дягилев, – «такая же новинка для России, как и для Франции. Сущность и тайна нашего балета в том, что мы отреклись от идей во имя стихии. Мы хотели найти такое искусство, посредством которого вся сложность жизни, все чувства и страсти выражались бы помимо слов и понятий не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно» [Дягилев С., 1982, Т.1, С. 214].[36]

«Вечно жаждущий новых мод», по определению А. Луначарского, С. Дягилев почувствовал, что в начале XX века среди молодых сил петербургского театра наметилась реакция против классических традиций. Он «перебирал все, что было острого в окружающей среде» (там же) и задумался «о новых коротеньких балетах, которые были бы *самодовлеющими явлениями в искусстве*, и в которых три фактора – музыка, рисунок и хореография – были бы слиты значительно теснее, чем это наблюдалось до сих пор» [Дягилев С., 1982, Т.1, С. 261].

Подчеркивалось, что в новом русском балете танцы являются лишь одним из составных элементов зрелища, притом не самым главным. И та революция, которую мирискусники произвели в балете, касалась больше всего декораций и костюмов. Декорация должна была создать «художественно-условную рамку для содержания пьесы» (там же).

По признанию Л. Бакста, тайна нового русского балета заключалась в ритме: «Мы нашли возможность передать не чувства и страсти, как это делает драма, и не формы, как это делает живопись, а самый ритм и чувств и форм. Наши танцы и декорации, и костюмы – все это так захватывает, потому что отражает *самое неуловимое и сокровенное – ритм жизни*. Наш балет является совершеннейшим синтезом всех существующих искусств» [Дягилев С., 1982, Т.1, С. 214].

Декорации, костюмы, танцы, музыка – все должно было отвечать сценической задаче – красочному воплощению идеи. Дягилевский театр утверждал равноправие компонентов при установке на зрелищно-живописное начало. Музыка Черепнина соответствовала этой главной задаче как нельзя лучше. Два его балета («Павильон Армиды» и «Нарцисс») стали украшением «Русских сезонов» (в 1909 и 1911 гг.).

Лишь «Маска Красной смерти», которую композитор считал своим наиболее интересным сочинением (к которому вернулся в конце творческого пути, переработав его в виде трех симфонических фрагментов с символическим названием «Судьба»), стала «сложным балетом», по определению С. Дягилева [Т. 2, С. 120], и не была поставлена.[37] «Сложность» балета заключалась, видимо, в том, что музыка насыщена психологизмом и драматической остротой, да и эсхатологические настроения в ней выражены достаточно определенно, что не отвечало эстетике «Русских сезонов». Хотя в живописи мирискусников, как отмечает Д. Сарабьянов, «маска смерти» - один из любимых мотивов [Д. Сарабьянов, 2001, С. 85].

Уже к 1915 году наступило полное отчуждение Н. Черепнина и С. Дягилева. Антрепренер постоянно искал новых союзников, которые помогли бы ему поднять балет на желанную высоту. Он был одержим жаждой открытия, устремлен в будущее, окрылен новыми идеями и именами Стравинского и Прокофьева. Н. Черепнин же остался в своем «зачарованном царстве» - в мире сказочных грёз и непреходящих ценностей прошлого.

***

Указав ведущие стилеформирующие начала творчества Н. Черепнина, остановимся на идейно-содержательном аспекте. Главной идейной основой его творчества является, на наш взгляд, стремление к постижению Истины, Гармонии мироздания, поиск Духовной сути Человека, созерцание Красоты как «неразгаданной тайны». В чем она? Думается, что в приятии естественных и мудрых законов Природы, человеческой жизни как Божьей благодати.

В поисках ответов на эти вопросы композитор обращается к вечным, нетленным ценностям человеческого бытия – Любви и Доброте:

«Если умру я, и спросят меня:
«В чем твое доброе дело?» -
Молвлю я: «Мысль моя майского дня
Бабочке зла не хотела»
(К. Бальмонт «Фейные сказки», «Бабочка»).

Чистота духовно-нравственных идеалов Любви и Добра, постижение мудрости законов бытия, Судьба человека и целого поколения, Красота природы - вот идеи, волновавшие композитора.

Человек в этом мире словно цветок, лишь «буквы на свитке поблекнувшей сказки»:

«Вы где-то дышали,
Кому-то светили,
Без слез, без печали
Вы жили, вы были».
(К. Бальмонт «Фейные сказки», «Анютины глазки»).

Быть, светить кому-то, ощущать себя лишь малой частицей огромного мира – не в этом ли ключ к пониманию идейного содержания творчества Н. Черепнина?

Образный диапазон произведений Черепнина широк и многолик, но самой характерной, пожалуй, доминирующей образно-эмоциональной сферой была лирическая сказка, красочно и импрессионистически-тонко воплощенная. «Мечта, фантазия, детство с его играми и наивной верой в чудесное - словом культ былого и поэзия фантастики завладевают воображением Черепнина» [Асафьев Б., 1968, С. 91].

В образном строе произведений отчетливо выразился духовный настрой определенной части русской интеллигенции переходной кризисной эпохи рубежа двух столетий, характер её мироощущения, социально-психологическая атмосфера. Выделим, на наш взгляд, основные образы в творчестве Черепнина:

- Мечта-грёза, Сон, Любовь.
- Счастье, Маскарад, Фея, Жар-птица, Золотая рыбка.
- Мир детства.
- Красота природы.
- Сказочная фантастика.
- Судьба, Вихрь, Ураган, Море.
- Призрак, Смерть, Маска.

Одно из важных и существенных мест в «русском» периоде творчества Черепнина занимают образы сна («заколдованного, зачарованного»), сновидений, романтических грёз и любовных мечтаний. Они не являются совершенно новыми в искусстве начала XX века и развивают романтические традиции, но получают иную трактовку, выявляя новые различные аспекты. Для композиторов начала XX века, как и для поэтов-символистов, образы сна, столь любимые у романтиков, стали излюбленными и служили моделью для создания новой «художественной реальности», существующей как бы за пределами земного бытия. Они стали наиболее естественной поэтической формой для воплощения фантастически-иррациональных и лирико-философских идей. «Бог создал мир видимый и невидимый. Сон – первая и простейшая, т.е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом, – писал Павел Флоренский. – Сон дает *предощущение, что есть иное*. На пороге сна и бодрствования – сновидения» [Флоренский П., 1996, С. 75].[38] В сочинениях Николая Черепнина образ сна трактуется неоднозначно. Сон (ночь) – это и леденящая скованностью застылость «заснувшего царства Кащея», и тревожная тишь безмолвного «зачарованного царства» (оркестровый эскиз). Это и пугающая «бездна безымянная»:

«С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами,
Вот отчего нам ночь страшна»
(Ф. Тютчев)

Сон – загадка мироздания, величие и непостижимость таинственного и неизмеримого Космоса, манящие и неизведанные заоблачные дали (романс на стихи Ф. Тютчева «Тихой ночью»). Сон – грёзы любви, мечта (балет «Павильон Армиды»). Сон – это и «светлый Рай», «хранящий мечту» («Фейные сказки», «Колыбельная»).

Символическим образом вечно манящего, но недостижимого счастья стала сказочная Жар-птица (подобно «Синей птице» Метерлинка, привлекавшей многих композиторов). Музыкальное воплощение её в эскизе для симфонического оркестра «Зачарованное царство», (ор.39, 1909-1910гг.), в одноактном балете «Зачарованная птица», (ор.55, 1923г.) отличается особой колористической эффектностью, декоративным богатством и оркестровой роскошью.

Мир детства – чистый и хрупкий, искренность и открытость души, наивная вера в победу Добра над Злом, нежное и любящее сердце - светлая весенняя заря человеческой жизни остается в памяти навсегда. Именно таким «Зачарованным царством» остался в душе для Черепнина и многих русских композиторов Серебряный век как символ мечты и счастья, духовной чистоты, образ Родины.

«О, Весенние грозы!
Детство с веткой сирени,
в вечерней тиши соловей,
Зыбь и шепот листвы этой милой плакучей березы,
Зачарованность снов –
только раз расцветающих дней!»
(К. Бальмонт)

Заметим, что пессимистические настроения в целом Черепнину не свойственны. В то же время, во многих его сочинениях удивительно сочетается реальное и ирреальное, тяга к Красоте и любование ею, пленительное созерцание и горечь сознания недостижимости идеала, лирика, фантастика и трагизм. Мотивы красоты природы, её стихийной мощи соседствовали с символистскими образами и экспрессионистскими настроениями.[39]

Многие произведения Черепнина проникнуты эмоциональной напряженностью, драматизмом конфликта и разлада между духом и материей, между устремлениями и достижениями. Эти романтические противоречия воплощаются через конфликт между человеческой личностью и его судьбой. Судьба отдельного человека становится как бы его вторым бытием, она «персонифицируется» (Д.С. Лихачев), словно отделяясь от него. Важность и значимость этого образа для Н. Черепнина подчеркивается тем, что в тридцатые годы на основе музыки балета «Маска Красной Смерти» он создал три симфонических фрагмента, названные довольно определенно: «Судьба».[40]

Композитор свято верил в незыблемую силу предопределения судьбы. Глубочайший смысл заложен и в мотиве странничества. Человеческая личность раскрывается в образе странника из «Драматической фантазии» (характерный образ «очарованного странника» одного из самых любимых писателей Черепнина - Н. Лескова), рыцаря Жоффруа из «Принцессы Грезы», принца Рене

из «Павильона Армиды», принца из «Маски Красной Смерти», старика из иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке», моряка из вокальной баллады «Конь морской». Примеры можно продолжать, но главный вывод, думается, один - человек не может противостоять судьбе, а жизнь представляет собой вечный процесс поисков и стремлений. Судьба ассоциируется с вихрем, ураганом, разбушевавшейся морской стихией, разрушающей мечты и надежды. Становясь преградой к достижению счастья, судьба становится бедой, горем, в конечном итоге, смертью. Борьба героя против судьбы тщетна и он принимает её, скорее, со смирением, чем борется, и в отчаянии погибает. В связи с этим рождается особый тип драматургии - как бы «от света к мраку». Светлые образы «положительного эмоционального заряда» (Б.В. Асафьев) постепенно драматизируются, завершаясь трагическим финалом.

С разной степенью остроты эти образы находят своё выражение в таких произведениях как симфонический эскиз «Принцесса Грёза», «Драматическая фантазия» по мотивам философского стихотворения Ф. Тютчева «Из края в край», балет «Павильон Армиды», хореосимфодрама «Маска Красной Смерти», романс «Конь морской» и др. В них отразились глубокие душевные потрясения, испытанные предреволюционным поколением русской интеллигенции. Лирико-философский и созерцательный аспект в характеристике человеческой личности особенно присутствует в «Фейных сказках» и романсах. Что есть Человек в этом огромном мире? Может быть он подобен бабочке, снежинке, цветку? И сила его в том, что он является лишь малой частицей, «воздушной и зыбкой», в Природе?

***

Охарактеризовав в целом тематику и проблематику произведений Черепнина, необходимо ответить на следующие вопросы: какова жанровая структура творчества, одинаково ли выражен авторский стиль в «жанровой системе», есть ли жанровые предпочтения, и, если да, то в каком жанре индивидуальный облик композитора получил наиболее рельефное своё выражение, определяя «жанровый образ»?

Представим общую жанровую панораму творчества композитора с внутренней дифференциацией, так как именно жанр считается одним из существенных компонентов стиля.

Типовые жанровые особенности, претворяясь сквозь призму авторского стиля, отражают его специфику и взаимодействуют с индивидуализированными выразительными средствами. В творчестве Н. Черепнина обращает на себя факт постоянного жанрового поиска.

Одним из ведущих жанров в творчестве Черепнина был балет, в котором, с одной стороны, он продолжил традиции русского сказочного и романтического балета П. Чайковского и А. Глазунова, а с другой стороны, отразил реформаторские устремления «Мира искусства» и «Русских сезонов» С. Дягилева, создав одноактные балетные сцены, балет-поэму, балет-новеллу, хореосимфодраму. Творческие устремления композитора совпадали с общими тенденциями эпохи в области театра. В жанровой системе музыки «серебряного века» балет, бесспорно, доминировал.

Программно-симфоническая музыка представлена довольно широко и разнообразно жанрами эскиза, прелюда, сцены, фантазии, музыки к драме, сюиты, фантастической каденцией, оркестровыми иллюстрациями, оркестровыми вариациями. Эта жанровая ветвь творчества также является ведущей и отражает экспериментальный характер художественного метода Н. Черепнина. Кроме того, прелюдии, поэмы, сцены – жанры минимально детерменированные, гибкие как по образному содержанию, так и по форме были наиболее популярными в начале XX века. Диапазон их вариативности велик.

В жанрах программного симфонизма композитору удалось, одним из первых, максимально расширить выразительные возможности оркестра, довести звучание его до совершенства, декоративной щедрости, значительно обогатив темброво-колористическую импрессионистическую палитру. Кроме того, оркестровое мышление сказалось и на многочисленных оркестровых редакциях собственных произведений, о чем уже говорилось выше.

Опера всегда притягивала Н.Черепнина, и он часто задумывался о путях её развития, мечтая создать оперный театр нового типа, но обратился к ней лишь в начале 30-х годов. В Париже им были написаны 2 оперы: «Сват» (ор. 57, в 2-х актах по комедии А.Н. Островского «Бедность не порок») и «Ванька-ключник» (ор. 60, русское представление в 9-ти картинах по драме Ф. Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан»).

Показательна оригинальность их жанрового решения: «Сват» - лирико-бытовая «опера-песня», в традициях русской комической оперы XVIII в.[41]; «Ванька-ключник»- «опера-скоморошина», «опера-лубок».

Известно о намерении Черепнина написать оперу на русский эсхатологический сюжет. Сотрудничество с В.И. Бельским обещало появление оперы «Час воли Божией» по Н.С. Лескову (любимого с детства), что могло стать продолжением линии «Китежа». Но, к сожалению, этот проект не осуществился [Корабельникова Л., 1999, С. 198].[42]

В области камерно-вокальной лирики Черепнин внес заметный вклад. Наряду с традиционными жанрами песни и бытового романса, романтической баллады и монолога широко представлены новые жанры, в которых получили отражение образы и стилистика поэзии «серебряного века» - стихотворение с музыкой, вокальная сцена, вокальная поэма, вокализ. Интерес представляют вокальные дуэты, вокальные циклы («Фейные сказки», «Из Гафиза»), серии романсов, вокальная («Океанийская») сюита. Романсы Черепнина отличаются мелодичностью, сдержанностью и умеренностью экспрессии, написаны тепло и с благородством выражения. Тексты композитор всегда выбирает возвышенно-поэтические, красивые и, за малым исключением, неиспользованные другими авторами.

Хоровая музыка составляет весомую часть наследия и представлена двумя направлениями: духовные (Литургия, Всенощная, духовные хоры, кантата) и светские сочинения (хоры a capella, женский хор с фортепиано, кантата). Светские хоры относятся к русскому периоду творчества и в них сочетаются традиции «Могучей кучки» с новыми веяниями импрессионизма. В фактуре хоровых произведений также проявляются главные черты Черепнина – мастера оркестрового колорита.

С особым трепетом Черепнин обращался к жанрам духовной музыки. «Отец верил в Бога, любил церковь, - вспоминал сын Александр. Митрополит Евлогий (Георгиевский) был его близким другом» [Корабельникова Л., 1999, С. 239].

На Родине были созданы 3 литургии, Всенощная, отдельные хоры, а в Париже написаны 13 духовных хоров и самое значительное в этой области произведение - кантата «Хождение

Богородицы по мукам» (Легенда о сошествии Божией Матери в ад) на текст из «памятников отреченной литературы». Это крупное последнее сочинение русского музыканта, которому суждено было дожить и умереть в чужих краях, и в основе его - «воспоминание о России, о молодости, о счастливом времени русского «серебряного века». И - трагедия потерянной земли» [Рахманова М., 1992, С. 37].

Значительно меньше Черепнин писал для фортепиано, но и в этой сфере созданы оригинальные композиции, выявляющие природу авторского стиля. Характерным произведением являются «14 эскизов к «Русской азбуке» А. Бенуа в 2-х тетрадях (ор. 38, 1910г.). В них живописные, внешне декоративные импульсы играют существенную роль, что в значительной мере определялось творческим союзом и личной дружбой с создателем «Русской азбуки». Кстати, необходимо отметить, что многие его сочинения сравнимы с картинами А. Бенуа, Л. Бакста, К. Сомова и В. Борисова-Мусатова.

Образно-живописное начало доминирует и в таком оригинальном произведении как «Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. Пушкина для фортепиано» (ор. 41, 1912), которые в 1917 г. Черепнин оркеструет (для большого состава оркестра). По существу своему эти миниатюры - живописные музыкальные «картинки», сменяющиеся в сюитном ряду, объединённые темой моря (столь любимый композитором образ), - открывают новый *жанр музыкальной иллюстрации*. Иллюстративно-сказочная музыка находится в русле живописных тенденций своего времени. Достаточно указать на многочисленные живописные иллюстрации к русским народным сказкам И. Билибина, В. Васнецова, Д. Стеллецкого и др.

Ранние прелюдии и программные пьесы находятся в русле романтической фортепианной миниатюры начала XX века.[43] Серии миниатюр - «Простые пьесы» и «Четыре пьесы в до-мажоре», созданные за рубежом, – демонстрируют интерес к новым веяниям, а возможно и влияние творчества сына Александра. Показательны названия первых пьес в указанных сериях миниатюр - «Примитивы» и «Китайская».

В камерно-ансамблевой и оркестровой музыке также ярко проявилась главная тенденция авторского стиля Черепнина –

щедрость и изобретательность темброво-колористических эффектов, оригинальность и нестандартность инструментальных составов (квартет валторн, сонатина для духовых, литавр и ксилофона, гавот для камерного оркестра), что в целом будет характерно для музыки XX века.

Возрождение сюиты, дивертисмента, сонатины в начале XX столетия обнаруживает необарочные, неоклассицистские тенденции. Важно отметить в целом особую роль жанра оркестровой сюиты для творчества Черепнина и сюитного принципа в формообразовании.[44] Композитор внес свой весомый вклад в развитие «новой сюиты» XX века, основанной на музыке из балетов, опер. Создал несколько программных сюит. Кроме того, использовал стилизацию танцев барочной сюиты в балетах «Павильон Армиды» и «Маска Красной смерти».

Обращение Черепнина к жанрам эпохи классицизма – симфонии, симфониетте, дивертисменту, струнному квартету, сонатине и др. – единичны и, по признанию композитора, не очень привлекали его.

Интересны оригинальные ансамблевые композиции. Особенно выделим «Двенадцать эскизов для духовых инструментов и фортепиано» (ор. 45, 1913г.), в которых ярко проявилась экспериментальная природа творческой натуры композитора, его интерес к тембро-фоническим возможностям инструментов симфонического оркестра.

Отдельные сочинения демонстрируют жанровую стилизацию предшествующих эпох – «Ария в старинном стиле для флейты и фортепиано», «Простые вариации для фагота и фортепиано».

К произведениям для симфонического оркестра относятся оркестровые редакции и аранжировки балетов, опер, парафраз, вокальных сцен и инструментальных пьес.

Заметим, что творческая активность ярче, насыщеннее, богаче результатами именно в «русский» период, так как за рубежом Черепнин пишет мало (особенно в годы второй мировой войны)[45], чаще редактирует, перерабатывает, аранжирует, а то и вовсе, создаёт новые произведения на основе музыкального материала ранее написанных сочинений.

Например, в балет «Дионис» по заказу А. Павловой вошли многие, любимые великой балериной, номера из «Павильона Армиды», а в балете «Зачарованная птица» («Русские сказки»

ор.55) использованы фрагменты из оркестрового эскиза «Зачарованное царство». Балетная сцена «Ноктюрн» по заказу и в соавторстве Иды Рубинштейн написана на музыку А. Бородина. Кстати, жанр балетной сцены в 20-е годы (с 1923 по 1928) особенно привлекал композитора[46], в чём отразилась одна из характерных черт авторского стиля и «стиля времени» - тяга к миниатюризму. Направление это Асафьев считал «досадным» [61, С. 5], ибо в нём на первый план ставился «эффект гармонического или инструментального характера», внимание композитора привлекали «звуковые сочетания и их красочность» (там же). Он считал, что Черепнин «страстно увлекаясь новизною и колоритностью младо-французов и чарами «Царевен» Римского-Корсакова», стремился в каждом своём сочинении «зафиксировать каждую, особенно полюбившуюся ему деталь, обострив её и мастерски приспособив. В маленьких пьесах такая «фиксация» порой пленяет, восхищает даже, в больших сочинениях – быстро приедается и вянет» (там же).

Так ведь в этом и состоит сила и оригинальность таланта Черепнина, и, на наш взгляд, её надо было не критиковать, а приветствовать! «Многое в малом» - творческий девиз В. Ребикова, думается, наиболее верно выражал «дух времени».

Стремление отразить «сиюмоментное», скоропреходящее, стремительно меняющиеся лики времени, «мимолётности» привели к широкому и значительному расцвету оперной, балетной, инструментальной, вокальной и хоровой миниатюры. Менялся мир, менялось художественное созерцание, восприятие художественно-музыкального времени и пространства. Выражаясь языком тогда ещё молодого вида искусства – кинематографа,- «полнометражные» сочинения уступали авансцену «короткометражным».[47]

Исследователи модерна (Сарабьянов, Неклюдова) отмечают, что для психологии творчества мирискусников симптоматична любовь к миниатюре, пристрастие к детализации с ювелирной изощренностью в передаче всех элементов изображения, «художественным гурманством», своеобразным «культом детали», её поэтизацией [Неклюдова М., 1991, С. 112].

Как видим, жанровый диапазон широк и разнообразен, что отражает экспериментальную природу его творческой натуры, устремлённой к постоянному поиску нового, оригинального,

самобытного, органично сплавляя в единое целое все достижения предшествующих эпох и своего времени, подчиняя всё собственному, авторскому решению.

В разных жанрах выражены многогранные стороны художественного дарования: эмоционально-сдержанный, мелодически-выразительный, возвышенно-поэтический лиризм в романсах; торжественно-строгая, величественно-возвышенная простота духовных сочинений; виртуозная изобретательность, смелость ладо-гармонических приёмов, тембрового колорита и фактуры фортепианных и ансамблевых сочинений. Но всё же наиболее полно авторский стиль, думается, выражен в жанрах балета и программно- симфонической музыки «русского периода», в которых ярко проявились главные черты – зрелищно-театральная программность и симфонизм мышления.

Творчество «русского» периода

Трудно классифицировать произведения «русского» периода, как по содержанию, так и по форме, ибо каждое сочинение вносит определенный вклад в творческую эволюцию художественного метода. Установим типологию произведений русского периода, принимая за основание классификации тематику, то есть предмет отражения, те явления, которые композитор выбирает из многих в силу своего интереса. Однако необходимо заметить, что четко разграничить типовые модели невозможно, так как в конкретном произведении зачастую наблюдается переплетение основных модельных тенденций.

В области программного симфонизма и театральной музыки композитора привлекают различные источники (литературные, театральные, живописные), в которых он находит импульсы для творческой фантазии. Их можно условно сгруппировать следующим образом:[48]

- романтическая легенда, сказка, фольклор;
- античный миф;
- фантастика.

Характерная особенность тематики – ретроспективизм. Черепнин был увлечен романтической легендой и сказкой как непреходящими ценностями прошлого. Тематика произведений предреволюционного периода отразила и важную проблему русского искусства той поры – поиск национального своеобразия

русской жизни, стремление создать своего рода художественный эквивалент «национальной красоты». У каждого художника этот поиск был своеобразным, оригинальным, естественно соединяясь с общими тенденциями своего времени, с культом «красоты прошлого».

Духовные ценности человеческой культуры, созданные за многие века и ставшие предметом стилизации, выражали активную позицию художников, музыкантов в неприятии тех социальных форм жизни, с которыми культ красоты был несовместим.[49]

Первая группа произведений наиболее обширна. И в этом проявилась характерная тенденция «стиля времени». Обращение к символической природе сказки, романтической легенды позволяла художникам погружаться в необъяснимые миры, в сферу неизведанного, недосказанного и, в то же время, находить в них опору и гармонию прошлого. Потому так расцветает стилизация века классицизма с красотой и изяществом Версаля, например, в живописи.

Сказочная тематика, как известно, всегда привлекала русских композиторов. В борьбе добра и зла, кривды и правды, непременном поражении царства нечисти, зла и коварства композиторы находили опору высоким нравственным идеалам, аналогии реальной жизни, подчеркивая морально-этическое содержание. В поздних операх Римского-Корсакова, например, выдвигается и социально-обличительное начало.

У Николая Черепнина, как и в творчестве многих художников начала XX века, идейно-эмоциональное осмысление сказочного фольклора несколько иное. Восхищение, эстетическое наслаждение вызывают сказочные образы как самоценные произведения народной фантастики. «Возродились бы подлинные древние гармонии, - писал А. Бенуа, - возродилась бы вся чудесная *внешняя, эстетическая сторона древних действ*» (разр. – В.Л.) [Дягилев С., Т. 2, 1982, С. 262].

В качестве примера назовем наиболее значительные произведения: «Принцесса Грёза» ор. 4, 1896г. (оркестровый прелюд по мотивам драмы Э. Ростана); «Павильон Армиды» (ор. 29, 1903-1907гг., фантастический балет в 3-х картинах по новелле Т. Готье «Омфала»); «Зачарованное царство» (ор. 39, 1909-1910гг., эскиз для оркестра к сказке о Жар-птице); балеты

на темы русских сказок «Марья Моревна» (ор. 43, 1913-1915гг.) и «Сказка про царевну Улыбу и Соловья-разбойника» (ор. 44, 1913-1915гг.).[50]

К ним также относятся: вокальный цикл «Фейные сказки» (2 тетради детских песен на стихи К. Бальмонта, ор. 33, 1907-1912гг.), 14 эскизов к «Русской Азбуке в картинках» А. Бенуа (2 тетради для фортепиано, ор. 38, 1910г.)[51] и Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. Пушкина (ор. 41, 1912-1917гг.), вокальный цикл «Венок Городецкому» (1915г.).

Перечисленные произведения на сказочно-фантастическую тематику во многом отличаются друг от друга, но, тем не менее, имеют нечто общее. Практически все они рождались в художественной атмосфере «Мира искусства», а потому им свойственен эстетизм, утонченность, изысканность, экзотика, культ самоценной красоты. В них Черепнин поймал «свет-золото перо», выразив свое преломление окружающего музыкального опыта (и русского, и французского).

Особенно полно образы русского фольклора привлекают композитора после разрыва с «Русскими сезонами». Стилизация древнерусского музыкального фольклора, древнеславянской мифологии оригинально и колоритно осуществлена в романсах на стихи С. Городецкого «Колдунок» и «Разлучница» («Коляда»).

Ко второй группе относится «нежно-благоуханная поэма любви» - балет «Нарцисс и Эхо» на сценарий Л.С. Бакста из «Метаморфоз» Овидия (ор. 40, 1911г.). В мифологической поэме определилось направление эстетизированного претворения античной тематики[52], импрессионистическое любование яркими звуковыми красками, богатством и утонченностью оркестрово-гармонического колорита. Во всем блеске раскрывается превосходное звукописное мастерство Черепнина, что составляет одну из наиболее важных и сильных сторон его творчества.

Античность стала для многих, в том числе и для Черепнина, источником романтических переживаний и стремления к гармоническому мироощущению, слиянию с природой. Удовлетворяла острую потребность хотя бы прикоснуться к первоистокам, «светлым временам юности человечества». К античности восходит и распространенная в Серебряном веке

антиномия о двух полярных началах в природе и человеке, отразившаяся в искусстве, - аполлоническом и дионисийском.

Мысль о разумном, упорядоченном, гармоничном идеале человеческой сущности и всеобщего бытия ассоциируется с классическим образом Аполлона. Противоположна ей антитеза, воплощающая дионисийское, стихийное, эмоционально-чувственное и интуитивное начало, таящееся в человеческом подсознании и родственное всем хаотическим силам природы. Идея возвращения к подлинному бытию, мыслимому в единстве с жизнью природы, стала, по сути, идеей возвращения человека к самому себе, к собственным глубинам.

Оркестровую сцену «Макбет», «Драматическую фантазию» и балет «Маска Красной смерти» мы объединяем в третью группу сочинений. В них последовательно проводится основная идея рока, фатальности, трагического предопределения судьбы, эсхатологических ожиданий. В известной мере Черепнин продолжает в этих сочинениях традиции П.И. Чайковского, своеобразно претворяя инструментальную драму в жанрах одночастной оркестровой сцены, симфонической поэмы и балета.

В них удивительным образом сочетаются реалистические черты с условной атмосферой символистского театра, импрессионистская красочность и психологическая напряженность экспрессионизма.

Остановимся на поэтике отдельных произведений «русского» периода, рассмотрим параметры музыкального текста, репрезентирующие авторский стиль. Из ранних сочинений, созданных в годы учения в консерватории, оркестровый прелюд «Принцесса Грёза»[53] по драме Э. Ростана (ор. 4, 1896г.)[54] является первой настоящей партитурой, «серьезно задуманной и детально разработанной, вполне исправной и не лишенной в пределах задания, известной силы и колорита» - по признанию автора, учителя, критики и публики [Черепнин Н., 1976, С. 32, 33, 34][55].

Именно в этом произведении наиболее четко выявляются элементы зрелого, индивидуального стиля Н. Черепнина, во многом ставшие характерными для стилистики композитора, прежде всего, в области оркестровки[56]. Её отличает утонченная изысканность, хорошее голосоведение (на что всегда обращал внимание Римский-Корсаков), живописная красочность, импрессионистическая тонкость колорита.

Мягкие тембры струнных, деревянных духовых и арф придают особую воздушность и легкость звучанию в первой части, рисующей манящий образ принцессы Грёзы – нежной и меланхоличной Мелизанды. Этот тембро-сонорный комплекс (струнные, деревянные духовые и арфы) станет одним из самых типичных в оркестровых сочинениях Черепнина. А общее оркестровое звучание отличает тембро-фоническая щедрость и роскошь.

В средней части активное развитие короткой темы рыцаря Жоффруа у труб и валторн сливается с темой моря. Такое контрапунктическое соединение тем (тематически самостоятельных образований, линий, пластов) также станет свойственно будущим симфоническим партитурам композитора.

Для изображения бурного морского пейзажа Черепнин пользуется яркими оркестровыми красками – стремительными пассажами скрипок, широкими гармоническими фигурациями низких струнных, «всплесками» арф, короткими пассажами флейт, словно живописно рисующими брызги на гребнях волн.[57]

Интонационно-тематический материал прочно связан с романсовой стихией.[58] Певучая мелодия широкого дыхания, характеризующая образ Мелизанды, относится к числу тех тем в инструментальных сочинениях, в которых вокальный мелос доминирует. Мелодическое богатство и выразительность тематизма более свойственны романсам и хорам. Для тематизма оркестровых сочинений более характерна краткость мелодических фраз, их тонкое сплетение в дифференцированной фактуре. Музыкальная ткань словно формируется из мелких мелодических «мазков», коротких мотивов. Импрессионистическая техника «мазка», вибрирующего фона вызывает аналогии с живописными приёмами.

Ладо-гармонический материал включает в себя все достижения мажоро-минорной системы романтиков и колористические приемы импрессионизма, а именно: красочные сопоставления, пряные альтерированные гармонии в сочетании с темброво-фактурными и регистровыми эффектами.

Особенности композиции (3-хчастная форма со вступлением и кодой) выявляют характерные черты формообразования Черепнина, его приверженность к замкнутым, словно обрамленным «рамкой», структурам. Черты концентрической

формы, симметричная зеркальность композиции способствует созданию особой пространственности.[59] Распространенный в модерне прием «двойной рамы», «эффект оправы» (Т. Левая), проникая в музыкальную композицию, вносил элемент статичного созерцания.

Музыкально-живописная концепция формы в еще большей степени выражена в балете «Павильон Армиды» (ор.29, 1903-1907гг.), с которого началась мировая слава Н. Черепнина[60] и история «Русских сезонов» С. Дягилева в Париже. Первый спектакль был показан 19 мая 1909г., и, по признанию А. Бенуа, стал «одним из больших художественных событий века, триумфом русского балетного искусства» [Дягилев С., 1982, Т.2, С. 262].

А. Бенуа вспоминает о премьере в Мариинском театре 25 ноября 1907 года: «Балет шел под сплошные аплодисменты, многие номера были бисированы, а в конце театр просто вопил. Вызывали артистов и авторов, выходили много раз Павлова, Фокин, Гердт, Черепнин и я. Но лучшим вознаграждением за весь труд и за многие страдания мне было то, что Сережа Дягилев, пробившись через запрудившую при разъезде вестибюль театра толпу, стал душить меня в объятиях и в крайнем возбуждении кричал: «Вот это надо вести за границу» [Дягилев С., 1982, Т. 2, С. 236].

Новизна балета была единодушно отмечена всеми. В чем же она? «Павильон Армиды» А. Бенуа, М. Фокина и Н. Черепнина явился важной вехой на пути исканий образа и символа нового синтетического театра, - пишет О.М. Томпакова, - одним из решений проблемы, которая волновала крупнейших русских театральных деятелей начала XX века: К.С. Станиславского, Вс.Э. Мейерхольда, М.М. Фокина, И.М. Лапицкого и др.» [Томпакова О., 1991, С. 44].

Балет явил собою образец спектакля, синтезирующего все составляющие элементы, и воплощающий органическое слияние музыки и драмы, живописи и танца.[61] Продолжая традиции симфонизированного балета П.Чайковского и А. Глазунова, опираясь на классические формы большого балетного спектакля, авторы создали новый тип музыкально-хореографической драмы, сквозное музыкально-хореографическое повествование, одночастный фантастический балет-новелу в 3-х картинах.

«Можно только удивляться необыкновенно ранней и всесторонней технической законченности композитора и выдержанностью стиля» [Мясковский Н., 1960, С. 87].

В балете удивительно точно и поэтично отразилась характерная для русского искусства изучаемой поры тема разлада мечты и действительности, пребывания на грани фантастического и реального миров, манящих видений, сладостных грёз и жестокой яви. Идея эфемерности надежд на счастье, разочарования и одиночества современного человека выражена с психологической напряженностью и драматизмом сценических ситуаций. Страх и безумие Рене в заключительной сцене предвосхищают эсхатологические настроения балета «Маска Красной смерти».

Некоторые детали сюжета и образы наводят на параллели и подчеркивают постепенное созревание фатальной идеи рока, судьбы, объединяющей эти сочинения. Все действие происходит в ограниченном пространстве: замок Маркиза и замок Принца Просперо. События разворачиваются на фоне веселого празднества в садах Армиды и беспечного, яркого бала-маскарада в залах замка Просперо. В обоих произведениях Зло, Рок, Фатум, Судьба олицетворены образом часов как безжалостного Времени, бесстрастного и грозного Судьи.

Показателен и чрезвычайно распространенный в искусстве начала XX века мотив гобелена, олицетворяющего прекрасный далекий мир давно минувших лет, мир грёз, сновидений и мечтаний, недостижимого счастья. «Отдаваясь восхитительному сновидению и очарованию красоты, художник приобщает нас к стихийному и вечному» [Мясковский Н., 1960, С. 86].

Эта тема получила широкое воплощение в творчестве поэтов (Эллис, Бальмонт, Белый), режиссеров (Мейерхольд), и особенно живописцев (Бенуа, Милиоти, Сомов, Борисов-Мусатов). В балете «Павильон Армиды» Черепнин впервые проявил себя как мастер стилизации, ставшей характерным и важным явлением для художественного мышления XX века и признаком авторской манеры Черепнина. В основе стилизации, как отмечают исследователи, лежал целый ряд специфических для этого времени психологических факторов. Прежде всего, отчетливое осознание невозможности «прямого перенесения произведений прошлого с присущими им особенностями

образного художественного решения в новую эпоху» [Неклюдова М., 1991, С.106].

Кроме того, огромное значение имело, ставшее программным во всех случаях эстетического творчества, обязательное преломление всех явлений сквозь призму индивидуального «Я» художника. К этому следует добавить стремление к преодолению субъективизма и созданию художественных ценностей, являющихся выражением некоторого высшего, объективного смысла.

Стилизация касается, главным образом, внешних, формальных проявлений стиля, предполагает создание некоторой стилистической «наглядности», потому широкое распространение она получает в театре, в мирискусническом театре. Стилизация не просто эстетический прием, но и одна из новых, достаточно серьезных, художественных форм, существование которой связано с определенным миросозерцанием, психическим складом личности и творческим методом, особенно в той области, где требуется декоративность. Имитация стиля обуславливается общим характером эстетического задания.

Стилизаторство мирискусников характеризует «стилевую мобильность» (Т. Левая) художников, поскольку в ней заключался «синтетизм» их мышления и творческой направленности.[62] Приемы стилизации широко и разнообразно использовал Н. Черепнин в большинстве своих сочинений. В частности, в балете «Павильон Армиды» тонкая стилизация барочной эстетики включает в себя измельченные, узорчатые мелодико-фактурные формы рококо.

В «Павильоне Армиды» Черепнин впервые и успешно воплотил идею симфонизированного балета, идею «хореосимфодрамы», в которой пластика движений, энергия музыкальных ритмов, живописных красок создают ограничное целое. Тип одноактной психологической балетной новеллы был первым шагом Бенуа – Фокина – Черепнина на пути реформы хореографического жанра. В нем еще сохранена номерная структура,[63] классический ансамбль с Адажио, Вариациями балерины, вальсы, дивертисмент. Живописно-зрелищный характер музыки сочетается с лирически проникновенными страницами, моментами задушевной искренности и теплоты (в сцене «оживления гобелена»).

Композиция балета отличается уравновешенной стройностью и состоит из 3-х картин. Крайние основаны на пантомиме, а средняя – «оживление гобелена» - включает в себя классическую танцевальную сюиту и серию характерных танцев.

Оркестр в «Павильоне Армиды» поражает красотой и изяществом, изысканной камерностью звучания и феерической роскошью. Излюбленный тройной состав включает большую группу духовых и ударных, колористических инструментов: Timpani, Gr.Cassa, Piatti, Triangolo, Campanelli, Celesta, Xylophon, Tamburin, Arpa.

Партитура изобилует оригинальными тембровыми находками. Прием тембровой персонификации и стилизации способствует созданию подлинности духа французского придворного быта XVIIв. – начала XVIII века. Тонко имитируется прозрачная звучность камерных инструментальных ансамблей XVII в. с нежным соло флейты и кларнета (в сцене видения Армиды из первой картины), изощренная орнаментика клавесинных пьес Куперена и Рамо (вторая вариация Армиды из второй картины), лютневая музыка (соло гобоя на фоне арф в сцене Жалобы Армиды), бой старинных курантов (изысканные сочетания колокольчиков, челесты, треугольника на фоне струнных). Многочисленны оригинальные тембровые solo, divisi и сочетания в оркестре: валторна и английский рожок (тема любви Армиды и Рене), гобой и арфа (Жалоба Армиды), тарелки и колокольчики (сцена заклинания теней).

Воссозданию общей атмосферы эпохи первой половины XVIII века способствуют и старинные танцы – гавот (видение Армиды)[64], павана (появление Маркиза). Фантастический, причудливый колорит царит в оркестровом вступлении. Ненастная, грозовая ночь рисуется сумрачными тембрами-унисонами кларнетов, скрипок и альтов на фоне глухо звучащих фигураций фаготов, контрафаготов и виолончелей. Неистовый, стихийно-дионисийский характер присущ танцам Вакха и Вакханок, Теней, Мальчиков-эфиопов, Раба. Романтической дымкой веет от пышных, мелодически выразительных вальсов, написанных в лучших традициях балетных вальсов Чайковского и Глазунова.

В композиции танцев Черепнин пользуется излюбленной простой 3-хчастной формой и традиционной сложной 3-хчастной

в вальсах, что, с одной стороны, обособляет их, а с другой стороны, они объединены в непрерывной сюитной цепи по принципу постепенного нарастания стремительности движения.

Мелодику и ритмику балета отличает прихотливость и гибкость, изменчивость и причудливость рисунка, обилие украшений (например, в танцах Вакха и вакханки, Шутов). Гармонический язык - пряно диссонантный, с широким использованием септ- и нонаккордов различной структуры, усложненных обилием неаккордовых звуков, максимально обогащающих музыкальную ткань.

Черепнин свободно пользуется свежими красками диатоники (Жалоба Армиды), ясным колоритом мажора (вальсы, E–dur, D-dur), фантастической причудливостью увеличенного трезвучия (Танец теней) и «сонирующих» аккордов. Все более композитора привлекает гармоническая краска, сонорно-декоративное пятно. Он замечал, что когда трезвучия входят в его музыку как краска, то они звучат прекрасно; но, «как только в них появляется функциональность, они начинают звучать удивительно тупо и плоско» [Черепнин Н., 1976, С. 54].

Таким образом, Черепнин в «Павильоне Армиды» проявил себя как вполне сложившийся мастер «с оружием современной техники» [Корабельникова Л., 1999, С. 57].

Следующим важным, этапным сочинением композитора можно считать удивительно красочный, блестящий симфонический эскиз «Зачарованное царство» к сказке о Жар-птице (ор.39, 1910г.)[65]. Стиль Черепнина здесь проявляется со всей определенностью, как и в сочинениях, созданных в эти годы: «Нарцисс и Эхо» (1911г.), «Фейные сказки» (1907-1912гг.). В них в полной мере сказалось мастерство композитора - звукописца, музыкального «иллюстратора».

Литературной программой эскиза «Зачарованное царство» послужило стихотворение композитора и знатока русского фольклора Н.А. Соколова. В нем отражены основные мотивы русских народных сказок о Жар-птице. Однако внимание сосредоточено не на фабульной стороне сказки, а на внешне созерцательной, импрессионистически-живописной.

Драматургическое развитие основано на сопоставлении ведущих образных сфер – зачарованного волшебным сном царства Кощея, упоительно-сладостного пения и ослепительного

блеска Жар-Птицы, Черного всадника – Ночи. Это определяет особенность композиции, в которой статично-зрелищное созерцание доминирует над процессуальностью и динамичностью музыкального развертывания.

Композиция отличается совершенством симметричной формы,[66] точно отражая, словно замкнутое, волшебное пространство сказочной картины. Оркестровая партитура поражает музыкально-живописным колоритом. Все «звенит», «шелестит», «вибрирует», «струится», «томительно-сладостно» чарует и завораживает. Большая роль в создании волшебно сказочной, живописной палитры принадлежит ударным инструментам: Campanelli, Xylopon, Celesta, 2 Arpe, Piano, Cassa, Piatti, Timpani. «Тембровое воплощение образов сказки о Жар-птице можно назвать одним из высших проявлений оркестрового мастерства Черепнина» [Томпакова О., 1989, С. 55].

Обращает на себя внимание тонкая дифференциация оркестровой ткани (мелодическая, ритмическая, тембро-динамическая) на краткие фрагменты, мотивы, многочисленные divisi и solo. Соотношение фона и рельефа стирается. Живописно-звуковое пространство словно дышит и вибрирует, чему способствует обилие тремоло, трелей, тират, форшлагов, хроматически «скользящих» фигураций, пассажей деревянных духовых и струнных, глиссандо арф.

Сопоставление крайних регистров в максимально возможном диапазоне, полифоническая многослойность фактуры, прихотливая полиритмия – все эти средства усиливают картинно-изобразительную статику музыкальной живописи.

Зыбкость, призрачность, приглушенность звучания создается тонкой нюансировкой (преобладающая динамика – p, pp, ppp), частым использованием у струнных приема игры con sordino, flageolet и разнообразных штрихов: saltando, col legno, sul ponticello, pizzicato, vibrato. Особый «звенящий» колорит создается благодаря использованию тембров фортепиано и ксилофона, которые в русской оркестровой музыке того времени встречались редко.

Во вступлении (Moderato tranguillo, guasi andantino) музыка изображает «Кощеева царства покой зачарованный...». На остинатном фоне засурдиненных скрипок (pp), рокота барабана (ppp) звучат короткие solo кларнета, виолончели (con sordino),

валторны (con sordino), альта (con sordino). Внезапные взлеты легких фигураций у флейт и флажолеты арф увеличенными трезвучиями, полиритмические фигурации фортепиано наслаиваются на тянущийся органный пункт (Des) низких струнных.

Оригинальное темброво-гармоническое решение причудливой звучности «звонов тихих» (Ц. 1 партитуры) - на мягком фоне засурдиненных струнных, валторн, арфы и челесты, «повисающих» аккордов (увеличенное трезвучие) флейт фигурации фортепиано основаны на целотоновом звукоряде и создают эффект «звенящего» мелодизированного кластера. А «колокольчики тихие» имитируются флажолетами арф и скрипкой solo con sordino.

Затем у валторн и альтов (потом у трубы с сурдиной) появляется новая краткая тема «неслышно скользящих зорких ветров» (Ц. 3 партитуры), начинающаяся с октавного скачка и плавно спускающаяся параллельными большими терциями. В конце первого раздела все замирает в тишине, тематические элементы словно исчезают, растворяясь в общем звуковом дискретном фоне.

Новый раздел живописно рисует музыкальными красками Жар-птицу (Ц. 6 партитуры). Вот он – образ Красоты,[67] иллюзорного Счастья, манящего, но недосягаемого. Искрящееся тембровое сочетание челесты и фортепиано в высоком регистре создается вибрирующим чередованием двух аккордов: h-d-f-a и c-e-gis (у фортепиано аккорды изложены фигурационно). На фоне глубоких, тянущихся звуков у контрабасов и виолончелей звучание челесты и фортепиано в высоком регистре создает ярчайший контраст тьмы и света (ослепительного сияния Жар-птицы) - удивительно эффектный, тонкий изобразительный оркестровый прием.

Напевы Жар-птицы включают несколько чрезвычайно выразительных мелодических элементов (интонация увеличенной секунды, увеличенного трезвучия, хроматические скольжения), томно-изысканных, с восточной негой. Ритмически прихотливые и виртуозные инструментальные колоратуры звучат в изысканных тембрах скрипки solo, флейты, гобоя, глиссандо арф, унисона скрипки и флейты. Напевы Жар-птицы становятся все более «томительно

сладкими» и звучат параллельными септаккордами. Ажурность оркестровой ткани, словно приходящей в движение, достигает апогея.

Внезапно, резким октавным унисоном трубы, арфы и фортепиано sf, в синкопированном ритме[68] начинается небольшой центральный раздел композиции (Ц. 13 партитуры, Poco maestoso), иллюстрирующий образ Ночи. Темные, мрачные краски спускающейся тьмы очень выразительно, почти осязаемо изображаются тембрами низких струнных, медных духовых (Tuba, Tromboni con sordino). Особый, фантастический колорит создается ладо-гармоническими средствами: гаммой тон-полутон, тиратами в пределах тритона, длительно спускающейся секвенции по целотоновому звукоряду. Звено секвенции включает в себя два аккорда мажоро-минорного соотношения: квартсектаккорд Fis-dur и трезвучие d-moll.[69] Словно погружение во тьму усиливает и хроматическое скольжение в партиях тубы и тромбонов с сурдиной.

Интересно решена реприза, в которой весь предшествующий материал возвращается симметрично, но с сокращением. Напевы Жар-птицы звучат тонально ниже, дробясь на отдельные элементы – мерцающие отголоски. Тематический материал словно «распыляется», «рассеивается». Оркестровая фактура изобилует микроэлементами ранее прозвучавших тем. Все погружается в сказочный сон.

Поиски новизны музыкально-выразительных средств для воплощения утонченных и причудливо сказочных образов особенно яркое и самобытное выражение нашли в «Фейных сказках» на стихи К. Бальмонта.[70] В них Черепнин проявил себя как стилизатор сказочной фантастики и детского фольклора, а также как тонкий и изысканный лирик.

Поэтичный, одухотворенный нежностью, лаской, искренностью мир детства полон светом и радостью. Этот цикл выявляет особое качество музыки Н. Черепнина, в частности, вокальной – все находит чуткое выражение в звуках. Притом не только внешне-описательно, иллюстративно-живописно, но с тонким взаимопроникновением образного строя музыки и стихов. Этот удивительный музыкально-поэтический союз характеризуется паритетностью составляющих компонентов, и нельзя сказать стих или звук главенствует.

Лирико-философское созерцание свойственно каждой миниатюре, будь то пейзаж («Утро», «Ветерок Феи», «Лесные кораллы») или жанровая сценка («Кошкин дом», «Фея и Бронзовка», «Глупенькая сказка», «Бабочка»), батальная картина («Фейная война», «У чудищ») или музыкальный «натюрморт» («Анютины глазки»), музыкальный, лубочный портрет («Заинька», «Трясогузка») или песня («Колыбельная», «Испанская колыбельная»).

Написанные для детей и о детях,[71] они отличаются сложностью и изысканностью музыкального языка. Но во всех, без исключения, песнях – любование звучанием. «Миниатюры погружены в импрессионистскую, заволакивающую дымку, более всего подходящую для того, чтобы показать неопределенность, многозначность образа» [Дейкун Л., 1994, С. 94].

В цикле «Фейные сказки» детский фольклор стилизован в свете эстетики модерна – все получает изысканно-утонченное, рафинированное воплощение. В каждой детали – «жажда красоты», все эстетизировано. Мелодия точно отражает все изгибы стиха, чутко воплощая сюжетную канву и поэтический строй, ритм и динамику текстов. Создаётся естественное и неразделенное единство: музыка речи – речь музыки. То, к чему стремились композиторы Серебряного века, думается, было успешно достигнуто Черепниным.

Вокальная партия соединяет мелодическую плавность и поступенное скольжение (в частности, хроматическое) с моментами речитативно-декламационными. Частое использование трихордовых попевок сообщает мелодике национальный колорит («Лесные кораллы» - 11-12 тт., «Колыбельная песня» на словах «Баю, баюшки-баю»), движение по аккордовым тонам выявляет гармоническую вертикаль, образуя нерасторжимое мелодико-гармоническое единство. Выразительность и характерность мелодике придают тритоновые интонации, ходы на 2 ув., 7 ум.

В мелодике песен встречаем обилие изобразительных моментов, наличие не просто чуткого отражения «музыки» стиха, но и образно точных штрихов. Примеры многочисленны, укажем лишь на некоторые. «Скачущая» мелодия в «Заиньке» живо изображает ловкого, шаловливого фольклорного героя.

В «Испанской колыбельной» орнаментально-узорчатый рисунок мелодии с триолями, ходами на увеличенную секунду, вокализ (в коде) создают национальный колорит. В «Лесных кораллах», на словах «Сосны были огромны» ходы на большую септиму вверх и малую септиму вниз, дублированные октавными унисонами в фортепианной партии, словно зримо рисуют сказочно большие деревья.

Героические фанфары, движение по звукам мажорных трезвучий в батальной картине «Фейная война» отвечают воинствующему характеру борьбы царя муравьиного с мошками, рисуя победный стяг.

Обращает на себя внимание приём, характерный для мелодических образований Черепнина – сначала движение по малым секундам (2-3 шага), а затем на малую терцию. Подобное часто встречается и в тематизме инструментальных, оркестровых сочинений композитора.[72] Это связано, прежде всего, с поисками ладовой новизны и оригинальности воплощения сказочных, фантастических, причудливых образов, а также с обращением к звукорядам: тон-полутон, полутон-полтора тона.

Выскажем предположение, что именно в творчестве Н. Черепнина зарождается, «нащупывается» и эпизодически используется мажоро-минорный 9-ступенный звукоряд гаммы Александра Черепнина.[73] Мотив, включающий малую секунду и малую терцию в пределах терции большой, является ладовой ячейкой мажоро-минорного тетрахорда (1 лад) 9-ступенного звукоряда [Корабельникова Л., 1999, С. 253].

Подтверждение нашего тезиса находим у Л. Корабельниковой, которая пишет: «В ладовых новациях и затем 9-ступенном звукоряде ясно наблюдается русская, именно корсаковская традиция, которая не позволяет порвать с ладом, отказаться от наличия устоя. Она по-разному может быть услышана и у Черепнина-старшего, <...> - но, конечно, не в таком радикальном развитии, как у А. Черепнина и без такой «глобализации»» [Корабельникова Л., 1999, С. 59]. Генезис 9-ступенной гаммы питался и фольклорными источниками, предвосхищая «лады ограниченной транспозиции» О. Мессиана.

Мажоро-минорный 9-ступенный звукоряд образуется благодаря сцеплению трех мажоро-минорных тетрахордов (полутон – тон - полутон). Раздел Molto tranguilo в «Бабочке»

демонстрирует объединение двух транспозиций такого лада от e и es (e-f-g-gis-a-h-c-d-dis и es-fes-ges-g-as-b-ces-cis-d). Подобное использовано и в «Снежинках».

Ладовое разнообразие в «Фейных сказках» исключительно и демонстрирует окончательно сложившийся зрелый стиль композитора, использующего весь арсенал ладовых средств музыки начала XX века. Широко и свободно применяется диатоника мажора и минора, включая их разновидности («Береза», «Фейная война», «Анютины глазки», «Заинька», «Колыбельная»), ладовая переменность («Утро»), объединение разных видов одного лада в одновременности (натуральный, гармонический, дорийский h в «Испанской колыбельной»), мажоро-минорная система («Заинька», «Глупенькая сказка»).

Реже Н. Черепнин использует натуральные лады, включая их в контекст расширенной хроматической тональности. Тоника в виде традиционного трезвучия избегается и появляется, как правило, лишь в конце, но незримо «режиссирует» ладо-гармонический процесс. Образуется ладовая мобильность, многозначность, неопределенность, что, безусловно, связано с программно-изобразительной, колористической трактовкой лада и гармонии.

Для характеристики фантастических, причудливых образов сказочного фольклора, например, в песнях «У чудищ», «Кошкин дом», «Фейная война» используется целотоновая гамма и её гармонические ресурсы, прежде всего увеличенное трезвучие.

В «Глупенькой сказке» в оригинальной фактуре представлена горизонтально-вертикальная трактовка мажоро-минорного гексахорда. «Звенящий», диссонантный колорит гармонии образуется благодаря одновременному звучанию ладового звукоряда на педали, что создает эффект «фигурированного кластера». Во вступлении и заключении на фоне гудящей квинты c-g и остинатной фигуры d-e-a-d, в высоком и низком регистрах короткий, форшлагообразный мотив a-g-c в совокупности образует пентатонику.

Диссонантность «фигурированного кластера» смягчается регистровым расслоением фактуры. Подобный прием встречаем и в миниатюре «Фея и Бронзовка», в арфообразном пассаже по звукоряду натурального до-минора.

Наблюдается и более традиционное решение гармонического мажора, например, («Колыбельная»), мажоро-минорных, однотерцовых сопоставлений и энгармонических модуляций (в миниатюрах «Анютины глазки», «Заинька»). Но всё традиционное, привычное Черепнин представляет всякий раз по-своему, оригинально и свежо.

В таких миниатюрах, как «У чудищ», «Кошкин дом», «Ветерок Феи» расширенная, 12-тоновая тональность органично включает в себя разные ладовые образования, подчиняя все центральному тону, подобно трактовке тональности П. Хиндемитом – in D, in E.

В целом, в «Фейных сказках» заметно предпочтение мажорной сферы: D-dur, C-dur, Des-dur, E-dur, Fis-dur.

Характеризуя аккордовую вертикаль, подчеркнем её колористическую, импрессионистическую природу: обилие «сонирующих» аккордов, «гудящих» и «звенящих» гармонических комплексов, образующихся наслоением в разных регистрах, на педали (laisser sonner).

Широко используются септ-, нонаккорды и многотерцовые созвучия, причем излюбленными из септаккордов можно считать Бмаж.$_7$, Бмин.$_7$, Ммин.$_7$, М$_7$ с ум. 5, которые часто изложены арпеджированно, в разных регистрах, словно заполняя все звуковое пространство. Традиционная аккордика Д-группы, усложненная внедряющимися, побочными тонами, применяется колористически, оставаясь, как правило, неразрешенной, свободно переходящей в новые гармонии.

Довольно частый выразительный прием параллельного движения септаккордов создает особый эффект скольжения, зыбкости. Подобные «гроздья», например, диатонических септаккордов встречаем в «Чарах Феи», «Снежинках». Терцовые сопоставления септаккордов образуют колористическую многотерцовую, «сонирующую» вертикаль (13-14 такты «Феи и Бронзовки»).

В «Трясогузке», посвященной любимому и талантливому ученику С. Прокофьеву, оригинально стилизован гармонический язык молодого композитора - терпкие квартаккорды, острые «скачущие» секунды, «вибрирующий» кластер.

К новым стилистическим деталям можно отнести и своеобразные окончания произведений на самых разных, в том

числе и диссонантных, аккордах – секстаккорде, квартсекстаккоре, септ и нонаккордах («Лесные кораллы», «Береза», «Шелковинка», «Снежинки»).

Особого внимания заслуживает фортепианная фактура, отличающаяся исключительным разнообразием, подвижностью сменяющихся контрастных построений, живописно иллюстрирующих поэтические детали. Фигурационно богатая фактура содержит обилие мелодизированных пассажей, трелей, форшлагов (одиночных, двойных, тройных, арпеджированных, квартовых), тремоло. Характерно заполнение максимально возможного диапазона, крайних регистров, которое создает ощущение пространства, воздушности. Частое использование органного пункта усиливает впечатление статичной созерцательности композиции.

Редкий пример остинатной фактуры, выдержанной на протяжении всей миниатюры, встречаем в «Глупенькой сказке». Это удивительно точный психологический штрих убаюкивания ребенка монотонным однообразием повторов ничего не значащих фраз «глупенькой сказки». В «рассеивающейся» репризе все как бы смешивается, плывет в сознании засыпающего ребенка. Обрывочно мелькают краткие мотивы, исчезающие на грани сна и реальности.

Иллюстративно-живописная стихия музыки Черепнина в полной мере выявляется именно в фортепианной партии вокальных сочинений, которые можно назвать музыкально «красочными транскрипциями стиха» [Дейкун Л., 1994, С. 30]. Струящаяся свежесть утреннего воздуха изображается гибкими гармоническими фигурациями («Утро»), гадкая улитка «вибрирующим кластером» («Трясогузка»), нежнейшая паутинка легким глиссандо в высоком регистре («Шелковинка»), злой Кащей - демоническими тиратами и резкими аккордами, а гнев ведьмы - яростными форшлагами («У чудищ»). Постоянная изменчивость фактуры кратких построений (3-4хтактовых), измельчение их до 2-1тактовых, как бы исчезновение музыки удивительно точно отражают метаморфозы снежинки в руках мальчика («Снежинки»).

И еще одно важное качество фортепианной фактуры необходимо отметить. Оно связано с оркестровым мышлением и звукосозерцанием композитора: Guasi Trombe и guasi Timpani

(«Фейная война»), guasi mandolina («Испанская колыбельная»), guasi arpa («Фея и Бронзовка») – примеры подобных авторских ремарок подтверждают оркестральность мышления Черепнина.

Метро-ритмическое разнообразие и прихотливость, узорчатость ритмического рисунка, предпочтение трехдольных ($^3/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^3/_4$, $^6/_4$) и переменных размеров с мелкой ритмической дробностью, полиритмическими сочетаниями дуолей и триолей, триолей и квартолей, а также частое использование триолей, квинтолей, секстолей, септолей – все перечисленные приемы отражают обобщенно танцевальную природу музыки Черепнина, и усиливают её живописно-иллюстрирующий характер.

Форма вокальных миниатюр чутко отражает структуру стиха, а потому всякий раз оригинальна и неповторима. Но все же обнаруживаются общие закономерности. Широко и разнообразно Черепнин использует возможности простой 3-хчастной формы с динамизирующей репризой (как правило, сокращенной), в которой тематический материал словно исчезает, «рассеивается» («Утро», «Глупенькая сказка», «Анютины глазки», «Колыбельная»).

Свободные, балладные композиции, отражающие поэтапное развитие сюжета, использованы в жанровых сценках: «У чудищ», «Фейная война», «Кошкин дом». В таких миниатюрах, как «Снежинки», «Трясогузка», «Шелковинка», форма отличается свободой сквозного развития по принципу «монтажа» коротких построений.

Вторая группа произведений Черепнина, по избранной нами классификации, представлена «нежно благоуханной поэмой любви» (И. Глебов) - «Нарцисс и Эхо» (1911г.)[74], которая в истории дягилевской антрепризы стала первым русским балетом на античную тему.

Эта постановка вобрала в себя характерный комплекс эстетических и художественных приемов модерна. В ней стиль композитора получил совершенное выражение и, по мнению Н. Мясковского, «слишком сильны почти все *наиболее яркие отзвуки современности*, но артистичность изложения, вложенные в нее *необычайно тонкий вкус и поэтическое чувство*» не только притягивали «даже устало-пресыщенный современной изощренностью взор», но положительно заставляли «сильно и длительно ею плениться» [Мясковский Н., 1960, С. 68].[75]

«Нарцисс и Эхо» относится к числу высших достижений Черепнина-симфониста и окончательно утверждает новый тип одноактного балета, в котором декоративное, живописно-изобразительное начало определяет специфику художественно-выразительных приемов и особенности композиции.

Статичность «декоративного панно», текучесть и плавность перехода музыкальных построений, отсутствие деления на классически законченные танцевальные номера, длительное пребывание в живописно-звуковом пространстве, симметричность и замкнутость архитектоники целого создают совершенно новый тип музыкально-импрессионистической композиции.

Миф о Нарциссе имел в Серебряном веке особое к себе притяжение и неоднозначную символическую трактовку. Как никакой другой, миф о Нарциссе отразил и крайний индивидуализм эпохи, и тему одиночества, отчужденности, и трагический пафос художника-экспериментатора.

В любовании Нарцисса собственной красотой воплотилась «основная причина художественных побуждений рубежа столетий» - эстетизм, панэстетизм.[76] Как отмечает Д. Сарабьянов, – «красота превратилась во всеобщую, глобальную категорию, в предмет обожествления. Культ красоты становился новой религией» [Сарабьянов Д., 1989, С. 33]. В этой ситуации красота и её непосредственный носитель – искусство, по мнению академика, – наделялись способностью преобразовывать жизнь, строить её по некоему эстетическому образцу, на началах всеобщей гармонии и равновесия. А художник – творец красоты - превращался в «выразителя главных устремлений времени» [там же][77].

Глубинный, философский аспект известного мифа отразил размышления многих о сути художественного творчества. По мнению, например, сына Н.Черепнина Александра «весь смысл всякого художественного произведения, как живописного, так и не живописного, - *в открытии своего духовного мира, образов своей души*, ибо ведь душа-то и мыслит образами, и почти всегда образами, не взятыми из действительности, а рожденными внутренними переживаниями. <...> Через самопознание и самоуглубление к слиянию с Космосом - наивысшая задача для художника» [Корабельникова Л., 1999, С. 57].

Существенный и немаловажный момент для эстетики нового балета заключался в актуальном для искусства модерна выражении «дионисийского» начала. Чувственность, человеческая страсть, неистовость в выражении стихийных сил природы, торжество жизни – все нашло великолепное отражение в музыке Черепнина.

Вступление погружает в «поэзию лесной глуши». Музыкальная ткань изобилует богато орнаментальным узором кратких мотивов, словно рассыпающихся прихотливо вьющимися линиями во всех регистрах оркестровой партитуры. Многочисленные трели, тремоло, форшлаги, пасторальные тембры деревянных духовых (особенно флейты), струнных и арф имитируют звуки «зачарованного» леса. Создается удивительная картина девственной природы.

Первая сцена построена по принципу постепенного нарастания. Один за другим следуют танцы (любовные игры молодых бестийцев, танец жриц Вакха, шествие вакханок с дарами, танец вакханки), приводящие к всеобщему плясу, вакханалии.[78] Композиция сцены представляет собой условно стилизованную сюиту древнегреческих танцев. Ладовая диатоника основана на трихордах, пентатонике, дорийском и лидийском звукорядах. Нарочитая упрощенность фактуры и гармонии (танец жриц Вакха, шествие вакханок с дарами), подражание звучанию флейты Пана и струнных переборов лиры, кифары как бы воссоздают звуковую ауру времен античности.[79]

Центральная сцена, имеющая такую же зеркальную симметрию, как и композиция балета в целом, является лирическим центром. Безмятежно-мечтательные, интимно-хрупкие мелодические фразы Нарцисса дополняются краткими меланхолически-скорбными интонациями Эхо. Композитор оригинально использует тембры голосов тенора и сопрано, органично включая их в общее звучание оркестра (подобный прием встречается в «Сиренах» К. Дебюсси). Холодность и бесстрастность Нарцисса, не отвечающего на любовный призыв нимфы Эхо, выражена инструментальной природой тематизма, разряженностью фактуры, тембром флейты.

В завершающей сцене Нарцисс, страстно влюбленный в собственное отражение, соединяется с вакханалией в оргиастическом танце. Словно в калейдоскопе, краткие мотивы

сплетаются в пышной, тонко дифференцированной, оркестровой фактуре. Тематизм дробится на мельчайшие мелодико-ритмические элементы, создавая импрессионистски вибрирующую звучность. Тематический фон и рельеф смешиваются, образуя полное органическое слияние, что рождает ассоциации с декоративной орнаментикой архитектурно-живописного модерна.

Третья группа сочинений включает оркестровые композиции: «Макбет» и «Драматическая фантазия». Созданные в самом начале 900-х годов, они продолжили, с одной стороны, традиции русского программного симфонизма, и явили собою, с другой стороны, новые элементы авторского стиля. Тем самым отразили типическую особенность творчества Черепнина – неразрывный сплав традиции и новаторства.

Фантастика сцены в пещере ведьм из трагедии Шекспира впервые привлекла Черепнина возможностью приблизиться к миру ирреальных образов, притягивающих и пугающих одновременно.[80]

Известно, что замысел поэмы возник под впечатлением постановки трагедии Шекспира на сцене петербургского Суворинского театра. Неоднократно посещая представления «Макбета», композитор вспоминал, что с каждым разом «все более и более поражался изумительной архитекториальностью, пластичностью формы и динамичностью первой сцены четвертого акта трагедии (сцена в пещере ведьм), которая к тому же по самому содержанию своему занимает совершенно обособленное место по отношению к общему развитию хода действия пьесы» [Черепнин Н., 1976, С. 97]. Показательно, что композитора не привлекли глубокий психологизм и трагедийная сущность произведения Шекспира. В этом, видимо, проявилось особое свойство «славянской натуры», «склонной» разрешать глубокие психологические проблемы путем лирических, лирико-фантастических, а иногда даже *танцевально-пластических* музыкальных построений» [там же, С. 100]. Герой трагедии для композитора являлся лишь одним из действующих лиц в этой «Сцене», и его личные переживания отражены лишь в той мере, в какой это было необходимо для органичности целого. Черепнина увлекла «возможность выявить все эстетическое содержание этой сцены, отвлекши его как от сценического

действия, так и от текста – одними лишь музыкальными средствами» [там же, С. 97].

Зрелищно-пластическое воплощение замысла подтверждает театрально-визуальную специфику творчества Черепнина. Нам представляется эта симфоническая поэма предвосхищением будущих балетных сцен (в частности, хореодрамы «Маска Красной смерти»), объединяющих в синтетическом единстве музыкально-пространственные, музыкально-живописные и танцевально-пластические средства.[81]

Оркестровая сцена «Макбет» написана для большого симфонического оркестра тройного состава, который стал характерным для всех последующих партитур. Композитор сознавал и подчеркивал «сравнительно большие и сложные, чисто технические, задания зубастой партитуры» (что отличает все его симфонические сочинения). Именно оркестровый «наряд» как по силе выражения, так и по колориту был одобрен Римским-Корсаковым, Лядовым, а также критикой и слушательской аудиторией.

Общий колорит оркестровой звучности напряженный, фантастически мрачный, густой и насыщенный, порой резкий, благодаря преобладанию медных духовых, низких струнных, как и оригинальные тембры деревянных духовых в низком регистре (бас-кларнет, английский рожок, фагот) и рокота большого барабана. Прихотливое сплетение коротких мотивов и фраз, мелодических образований создает полифонически дифференцированную ткань партитуры с частым использованием тембровых solo, divisi, con sordino, tremolo.

В поисках ладовых средств для воплощения фантастических образов, Черепнин обращается к свободной, 12-тоновой тональности, включающей уменьшенный и увеличенный лады. Резко «вздрагивающие» аккорды в остром синкопированном ритме постоянно используются и в последующих сочинениях - в темах рока, судьбы, фатальных пророчеств («Драматическая фантазия», «Павильон Армиды», «Маска Красной смерти»).

Композиция «Сцены», включающая в себя четыре эпизода (Вступление, Пляска ведьм, Появление призраков, Пляска ведьм), дает пример крупной синтезированной одночастности, имеющей черты сонатности, сюиты, симметричной 3-хчастности (основной раздел) и рондальности. «Монтажный» принцип

следования разделов станет ведущим в формообразовании как крупных одночастных оркестровых сочинений, так и вокальных, инструментальных миниатюр.

«Драматическая фантазия» - произведение, в котором Черепнин продолжает традиции «инструментальной драмы» П.И. Чайковского. Обобщенно-философский идейный замысел стихотворения Ф. Тютчева «Из края в край, из града в град» был созвучен сложной социально-психологической проблематике искусства и действительности начала XX века.

В поисках ответов на вечные вопросы бытия композитор размышлял: что есть неутолимая жажда постоянного стремления вперед на пути духовного поиска и совершенствования, что есть нравственный подвиг человека в бесконечном борении с собой и судьбой, истинно русский, блоковский вопрос: «Зачем?».

Поэмная одночастная композиция отличается динамикой и напряженностью развития. Вновь обращает на себя внимание симметричность структуры – сонатная форма со вступлением и кодой. В качестве кульминационного раздела всей формы – маршевый эпизод в разработке (molto piu mosso, bel marcato), звучащий в аккордовой фактуре у медных и деревянных духовых. Развитие маршевой темы осуществляется секвенционно, в замкнутом малотерцовом цикле минорных тональностей: c – es – fis – a – c.

Интенсивность и непрерывность сквозного развития подчеркивается отсутствием четких граней между разделами формы, между партиями в экспозиции, а также сжатием главной и связующей партий в репризе. Постепенно, неуклонно ускоряется темп в разработке и в коде, особенно на заключительном этапе. Кода синтезирует основной материал фантазии, где темы главной партии, маршевого эпизода разработки и темы судьбы из вступления звучат в едином, словно вихревом потоке.

Интересная деталь, довольно часто встречающаяся в партитурах Черепнина, - перед репризой движение трижды обрывается, словно многоточием, генеральными паузами (G.P.). Такой драматургический прием обостряет напряженность.[82]

Тема «скитаний», звучащая во вступлении (Moderato assai) у флейты и скрипок, предвосхищает тему «судьбы» из хореодрамы

«Маска Красной смерти» и сходна с ней в интонационно-ритмическом строении, фактурном и тембровом решении. Мелодия движется вверх по малым секундам, затем на малую терцию, после чего в стремительном пассаже низвергается в пределах трех октав грозными унисонами. Эту тему можно считать «мигрирующей» и знаковой в произведениях, концептуально схожих.

Идея бесплодности исканий и надежд, по сути своей пессимистическая, в «Драматической фантазии» решена все же в романтическом аспекте и продолжает традиции западноевропейского (прежде всего симфонических поэм Ф. Листа) и русского (поздние симфонии П.И. Чайковского) программного симфонизма.

Эсхатологическая концепция получила более сильное, экспрессионистическое выражение в *хореодраме «Маска Красной смерти»*. Композитор выделял это сочинение среди других, написанных в русский период.[83] Кроме того, оно стало пророческим для Черепнина и его поколения. В хореодраме, созданной накануне первой Мировой войны и Октябрьской революции, отразились смутные предчувствия надвигающейся катастрофы.

Показательно, что этот балет не вписался в эстетику «Русских сезонов» С. Дягилева и, несмотря на все усилия, не был поставлен. Не был он принят к постановке и на сцене императорских театров - ввиду того, что сюжет балета совершенно отличался от общей темы балетных сюжетов, одобренных к представлению. «Оно, пожалуй, так и было на самом деле», - соглашался композитор [Черепнин Н., 1976, С. 102].[84]

Позже, создавая на основе музыки балета симфонические «Фрагменты», композитор признавал, что чисто музыкальное воплощение перестало быть «прикладным», хотя осталось не менее впечатляющим. «Любопытнее всего то, - писал Черепнин в воспоминаниях, - что когда я осознал вполне все эти *сжатые и сконцентрированные музыкальные контуры*, я почувствовал, что в этой *сосредоточенной и доведенной динамически до своего предела форме*, «Фрагменты», освобожденные от различных балетных условных подробностей и рамплиссажей, представляют из себя *новый богатый музыкальный материал для хореографического воплощения*» (там же).

Партитура «Маски Красной смерти» являет собой высшее и совершенное мастерство Черепнина в использовании всего современного арсенала музыки начала XX столетия: здесь слышны «отголоски музыкального ориентализма композиторов «Могучей кучки», скрябинских гармоний, целотоновых последовательностей Дебюсси, насыщенных диссонансами звуковых наслоений Шёнберга, полифонии разнохарактерных ритмомелодических построений Р. Штрауса, экспрессивной трагической лирики позднего Малера, - отмечает О. Томпакова. - Но все это как бы переплавлено Черепниным в горниле собственного творческого «Я» и служит осуществлению творческих задач» [Томпакова О., 1991, С. 64].

Композиция хореодрамы основана на непрерывном развитии - сквозь череду ярких танцевальных сцен, мозаичное сплетение контрастных эпизодов, маскарадных образов в столкновении с главным образом грозного вершителя судеб, Призраком Красной Маски и бесстрастным Временем, настойчиво уходящим вперед. Сюитно-рондальная форма сочетается с чертами динамичной симфонической программной поэмы.

Нарастание ужаса от смутных предчувствий до безумно-страшного и отчетливого сознания надвигающейся катастрофы драматургически соответствует основной линии развития - «от света к мраку».

Психологически напряженный и нервный ритм, темп смены незамкнутых танцевальных эпизодов, начинающихся и неожиданно обрываемых внезапным появлением новых разделов (Прорицательницы-гадалки, Скрипача-импровизатора, Девушек в белом, роковой темы судьбы, маятника часов) к концу заметно ускоряется. Происходит словно сжатие: начинает доминировать тема судьбы и маятника часов, чередуясь с хаотичными обрывками танцевальных эпизодов. Словно в агонии безумствующего страха звучит в конце дьявольская жига, прерываемая боем часов и многократными генеральными паузами (перед цифрами партитуры 40, 54, 65, 66).

Есть, однако, и яркие страницы, полные блеска, маскарадного веселья, лирической задушевности. Таким праздничным и пышным является первый танец гостей, красочный и поэтичный: «Казалось, что живые сны бродили в этих чертогах, как бы воспроизводя музыку оркестра звуками своих шагов». Светлый

колорит Ля-мажора, чувственная красота мелодии скрипок, окутанной пассажами арф и пульсацией валторн, пряность гармоний, параллелизм скользящих трезвучий, квартсекстаккордов – все это придает музыке особую изысканность. Кроме того, симметричность разделов 3-хчастной формы обособляет этот номер и выделяет его из общего потока; своеобразие размера ($^{18}/_{8}$), триольной пульсации создают условно вальсовую стихию (лишенную главного фактурно-ритмического жанрового признака).

Последующие танцевальные эпизоды имеют сходство с условно стилизованными старинными танцами - сарабандой, менуэтом, гавотом, жигой, - но в причудливо преображенном облике.

Первым кульминационным моментом является «Вертящийся танец», который все более оживляется и становится общим. Резким контрастом воспринимается целотоновая тема рока из вступления, внезапно прерывающая стремительный танец. Оригинально звучит тембровое сочетание редких в симфоническом оркестре инструментов, имитирующих звон и гул часов-гуслей: мандолины, цитры, металлофона, колокольчиков, органа и там-тама. Это первый драматургический момент, который переключает в новое психологическое состояние: искреннее веселье уже невозможно, а возможно лишь шутовское лицедейство.

Развитая сцена возобновленного веселья, игры с шаром и мячами карликов и шутов подводит к новой кульминации. Веселое пиршество и здравица Принцу обрывается звучанием темы судьбы на fff, после чего танцы уже не возобновляются. Приемы троекратного драматургического срыва психологически очень точно отражают стремительно неуклонный рост напряжения. В этом проявляется мастерство Черепнина-драматурга.

Лирико-философским центром всей композиции можно считать каденцию скрипача-импровизатора (Adagio, ma a piacere, guasi Cadenza). Думается, что этот момент композиции обнажает «образ автора», размышляющего о судьбе собственной и судьбе своего поколения с максимально искренней откровенностью. Пластичность мелодии, скорбно-ламентозные интонации, ритмическая свобода высказывания, трепетный и

задушевный тембр солирующей скрипки подчеркивают трагизм.

Завершающий этап хореосимфодрамы характеризуется господством мрачного оркестрового колорита, тембрами медных духовых инструментов (Trombe Basso, Tromboni con sordino, Tuba), низких струнных (Sul ponticello, Col legno, con sordino) и деревянных духовых. Словно призрак смерти являются девушки в белом. Звучание их танца (Adagio) в тембровом сочетании скрипки и контрфагота соло на фоне арф, фортепиано и челесты придает характер причудливо фантастический, ирреальный.

Подводя итог характеристике музыкальной поэтики творчества русского периода, мы согласимся с утверждением Н.Я. Мясковского: «Разнообразие, гибкость, легкость и полная выработанность техники Н.Черепнина стоят вне споров: эти свойства композитора должны признать все музыканты, независимо от взгляда каждого из них на размеры и свойства творческого дарования Н. Черепнина» [Мясковский Н., 1960, С. 50].

Значение выдающегося русского композитора в том, что он внес в музыкальную культуру России своеобразное, истинно поэтичное, красочное и совершенное, ни на кого не похожее собственное слово, не утонувшее в многогласии искусства многоликого XX века.

Вопросы:

1. Какие характеристики личности Н.Н.Черепнина, данные его современниками, вы считаете наиболее точными и верными, и какие черты «стиля времени» нашли отражение в творчестве композитора?

2. Назовите сферы деятельности Н.Н. Черепнина.

3. Укажите главные черты «идиостиля» композитора и назовите наиболее существенные параметры музыкального текста произведений «русского периода», репрезентирующие авторский стиль.

4. В каких произведениях, на ваш взгляд, более всего проявляются связи с Русской классической школой?

5. В чем особенности симфонического письма Н. Черепнина?

6. Охарактеризуйте стилистику «Фейных сказок».

7. Какие книги и статьи о жизни и творчестве Н. Черепнина привлекли ваше внимание? Назовите наиболее известные труды о нём.

8. Какие произведения принесли Н. Черепнину мировую славу и известность?

9. Какое место в жизни Н. Черепнина занимали дирижирование и педагогика?

10. Назовите жанровые предпочтения композитора.

11. Охарактеризуйте связи композитора с «Русскими сезонами» С. Дягилева? В чем сходство эстетики «Мира искусства» и Н. Черепнина?

12. Какие идеи определяют основу творчества композитора? Назовите круг поэтов и писателей, творчество которых привлекало Н. Черепнина?

13. Что, на ваш взгляд, является стилевыми доминантами художественно-творческого мышления композитора?

14. Охарактеризуйте ведущие образы и темы творчества Н.Н. Черепнина.

15. В каких произведениях получили воплощение образы Личности и Судьбы?

16. Какое место в творчестве Н.Н.Черепнина занимают детские образы?

17. Охарактеризуйте эстетические и духовно-нравственные основы содержания творчества Н.Н.Черепнина.

18. Как вы понимаете определения «жанровая система» творчества, «жанровый образ» композитора?

19. Какова роль стилизации в творческом методе Н.Н. Черепнина?

20. В чем специфика симфонического творчества? Назовите понравившиеся вам сочинения.

Алексей
Владимирович
СТАНЧИНСКИЙ

Юному поэту

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее – область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуя,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздельно, бесцельно.

Юноша бледный со взором смущенным!
Если ты примешь моих три завета,
Молча паду я бойцом побежденным,
Зная, что в мире оставлю поэта.

Валерий Брюсов
15 июля 1896

Глава III

Алексей Владимирович Станчинский (1888-1914)

«Почему ты не желаешь усыпить надеждой,
Оживить светом мои страдания ночи?
Почему?...»
«Холод» 17.IX.07г.
Из литературных набросков «Мои писания»

Черты стиля

Короткая жизнь Алексея Станчинского (1888-1914) подобна яркой вспышке ослепительной кометы, поражающей своим сиянием, стремительностью полета и остающейся надолго в памяти. Жажда поиска и открытий, исключительная интенсивность духовного роста, удивительная концентрация, устремленность в области преобразований музыкального языка и достижения совершенства техники характеризуют его творческую личность.

По признанию современников он был композитором настоящего таланта, яркой и самобытной индивидуальности. «Неужели забудут?» - под таким названием 1 ноября 1914 года в еженедельнике «Музыка» (№ 195) появилась статья Л. Сабанеева об Алексее Станчинском. В ней значится: «Недуг подточил его силы раньше, чем успел окрепнуть талант, громадный, редкий талант, - *один из тех, что появляются столетиями*» [С. 499]. Он умер в момент величайшей в истории человечества мировой катастрофы.[85] «Болезненно мягкий, утонченный, он был каким-то экзотическим, болезненным растением, которое нужно было охаживать и оберегать» (там же).

Его немногочисленное творческое наследие, которое «не велико объемом, но велико содержанием» [Сабанеев Л., 1914, С. 500], отразило характерные черты стиля своего времени. Оно предвосхитило многие, совершенно новые, явления в музыке XX века, которые получили воплощение в творчестве молодых - И. Стравинского, С. Прокофьева, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, Г. Свиридова.

То немногое, что оставил Станчинский, «заставляет на себе остановиться не только со вниманием, но иной раз и с изумлением – настолько своеобычна, сильна, жизненна, богата воображением и свежа была его творческая индивидуальность» [Мясковский Н.. 1960, С. 186]. Тем не менее, по признанию Л. Сабанеева, среди его сочинений не было «ни одного, которое могло бы снискать популярность у широкой публики» [Sabaneyeff L., 1927, С. 190].

В его творчестве естественно и органично сочетались «проникновенный лиризм с мрачной фантастикой, чарующая певучая красота народно-песенного материала с причудливыми и угловатыми мелодико-гармоническими изломами, ласковые и светлые пасторальные пейзажи с исступленными «варваризмами», красочная, поэтическая одухотворенная звукозапись с неоклассической суховатой графикой, терпкая диатоника с изощренной хроматикой» [Лопатина И., 1968, С. 75].

На примере творческого роста А. Станчинского наблюдается постепенное формирование оригинального авторского стиля, индивидуального почерка композитора в начале эволюционного процесса, отмечается стремительность и интенсивность его движения. Процесс целенаправленный, включающий целый ряд стилеформирующих факторов – общественных, личностных и творческих. Наверное, с точки зрения итоговых результатов развития авторского стиля, десять лет активной творческой эволюции (1904-1914гг.) явились лишь начальной стадией предполагаемого большого пути. Как знать? Судьба трагически прервала этот путь.[86]

Тем не менее, можно с уверенностью сказать, что в его сочинениях вполне ясно и четко определился тип его индивидуальности, обозначились основные линии творчества, которые проявились с достаточной степенью зрелости и самобытности выражения сложившегося авторского стиля.

Литература об Алексее Владимировиче Станчинском фрагментарна. До настоящего времени нет полномасштабного монографического труда, в котором были бы освещены все вопросы, связанные с биографией и творческим наследием. Впервые интерес к его личности возник весной 1914 года, после известного концерта (2 марта) молодых московских композиторов. Н.С. Жиляев - автор статьи, педагог, наставник и друг А. Станчинского, - выделил своего ученика как

несомненно одаренного самым настоящим талантом и яркой индивидуальностью. Одобрительной рецензией отозвался и Л. Сабанеев, чутко отметивший «болезненность вдохновения» и «истонченность переживания».

Спустя три года после смерти композитора в печати вышла рецензия Н.Я. Мясковского на впервые опубликованные «Эскизы», высокая и проницательная оценка которых стала во многом определяющей для последующих исследователей авторского стиля - как в высокой степени оригинального, личностного, своеобразного.

Пристальное внимание к незаурядному творческому дарованию и частично опубликованному фортепианному наследию рано ушедшего композитора вспыхивает вновь во второй половине 20-х годов, в связи с посмертным изданием сочинений А. Станчинского под редакцией А.И. Александрова, Н.С. Жиляева, К.С. Сорокина (см. нотографию).

В это же время появляется статья музыкального критика К.А. Кузнецова (1925г.), в которой феномен С. Прокофьева, например, рассматривается как реализация возможностей, заложенных Станчинским, и подчеркивается, что у последнего был внутренний «плюс»: «большей серьезности, философичности, а в результате и значительности замыслов». (Добавим лишь, что, на наш взгляд, значительность замыслов и результатов С. Прокофьева оказалась не меньшей, вобрав в себя прозрения Станчинского.)

В 1927 году печатный орган АСМ («Современная музыка») опубликовал заметки А.Н. Александрова, в которых, в частности, подчеркивалась «несомненная гениальная одаренность» и в высшей степени своеобразное творчество, поражающее «своей свежестью и высокой оригинальностью: ритмической, мелодической и гармонической».

В книге Л. Сабанеева «Modern Russian Composers», вышедшей в 1927 году и адресованной иностранному читателю, автор посвятил Алексею Станчинскому отдельную главу. Он выделил его как молодого композитора, которого «по силе таланта можно было, несомненно, сравнить со Скрябиным, Прокофьевым и Стравинским» и который «значительно превосходил многих современников». Исследователь отмечал, что начало его музыкальной карьеры было поистине «весьма великолепным»,

«экстраординарным и блестящим», и на протяжении всей короткой жизни ему сопутствовал ранний успех и даже начало славы. В связи с ним часто, «хоть и преждевременно, употреблялось слово «гений»» [314, С. 191].

Новый стиль творчества А. Станчинского вызывал, несомненно, некоторую долю критики: по словам Сабанеева, «его стиль был самобытным и предвосхищал музыку будущего» [314, С. 193]. В последних же своих сочинениях композитор выступает «формалистом, который осторожно сочетает конструктивный мир полифонических форм с новым миром гармоний, и который комбинирует старую технику Баха с гармониями в стиле Шенберга» [314, С. 192].

Б.В. Асафьев в своем исследовании «Русская музыка» (XIX и начало XX века), вышедшем в издательстве «Academia» в 1930 году, признавал талант Станчинского «редким, свежим и проницательным», сумевшим миновать «соблазны модернизма и эпигонского академизма». А наследие его считал «ценным и полезным для современных композиторов», и находил в нем «удивительное предвидение классицизма современности» [Асафьев Б., 1968, С. 257], выделяя его как одного из первых русских композиторов неоклассицизма.

Весомый вклад в исследование авторского стиля Станчинского внесли работы музыковеда И. Лопатиной, в которых впервые были изложены факты биографии композитора и освещены некоторые черты стиля и музыкального языка. Автор особенно подчеркивал значение оригинального претворения русских народно-национальных истоков, яркую национальную сущность его творчества, что, в частности, нашло выражение в яркой мелодической природе его дарования и широком использовании народных ладов.

Композитор несправедливо, на наш взгляд, представлен как показательный для русского искусства начала XX века особый «тип художника, творчество которого идёт как бы вразрез с его же теоретически декларируемыми социально-политическими, философскими и эстетическими взглядами» [131, С. 81]. Такой подход был обусловлен, бесспорно, господствующей идеологией (60-е годы XX столетия) и не позволял объективно включить духовный мир композитора в стилевую систему автора и духовных устремлений эпохи Серебряного века. Более того,

искусство Станчинского ставится «*бесконечно выше* (*разр.* – В.Л.) его идейно-эстетических убеждений и взглядов, представляющих путаную смесь здорового с болезненным, рационально-четкого с туманным и неясным, осознанных реалистических устремлений с идеалистическими декларациями», хотя и признается, что «в какой-то мере эти взгляды отразились» на творчестве талантливого художника [131, С. 81].

Нам представляется, что именно уникальная природа личности, особый склад психики и духовного мира композитора тесно взаимосвязаны с художественным творчеством и во многом определяли своеобразие содержания и оригинальность стилистики музыкального языка.

В натуре художника, как справедливо отмечено И. Лопатиной, противоречиво переплетались «природная жизнерадостность, склонность к веселым шуткам и забавам с душевной надломленностью, светлый пантеизм «корсаковского» склада с экзальтированностью религиозно-мистического характера, огромная эрудиция с детской наивностью, ясное, реалистическое понимание значение народного искусства для композиторского творчества с идеалистически путаными философскими исканиями» [131, С. 75].

Возрождение интереса к личности и творчеству Станчинского наблюдается в конце XX столетия, когда многие исследователи обратили свои пристальные взоры к русскому искусству начала века, открывая художественные достижения тех лет, возвращая несправедливо забытые имена, вновь оценивая степень их вклада в историю великой русской культуры.

В 1990 году вышло полное издание его фортепианных сочинений (см. нотографию), куда вошли все сохранившиеся произведения композитора, за исключением работ чисто ученического характера и некоторых ранних проб пера.[88]

В последние годы появились работы, определяющие особое, своеобразное место в русской музыке наследия А.В. Станчинского, стиль которого характеризуется переплетением разнонаправленных тенденций модернизма и неоклассицизма. Признается очевидной глубокая внутренняя оправданность исканий композитора: «Не сказав, быть может, своего главного слова, - отмечает Ю.В. Келдыш, - Станчинский

предвосхитил многие из путей, по которым пошло развитие отечественного музыкального искусства в последующие десятилетия» [История русского искусства, 1968, С. 263].

Т. Левая указывает на него как на одного из ярких московских композиторов, испытавших силу влияния А. Скрябина и С. Танеева? соединивших в своем творчестве «эмоциональную импульсивность и экзальтированность» первого с «конструктивизмом» второго. Однако «в известном смысле этот «странный» симбиоз так и остался неразгаданным» [Левая Т., 1991, С. 64].

Исследуя эволюцию тональной системы в начале XX века Н.С. Гуляницкая выделяет А.В. Станчинского как «явление, еще недостаточно оцененное в нашем музыкознании, но сразу же замеченное большими музыкантами». Рассматривая стилистику гармонического языка, исследователь отмечает, что его «тонко-изысканная» (Н. Мясковский) гармония – «это своеобразный мир звукоотношений, горизонтально-вертикальное измерение которого наводит на мысль о предвосхищении более поздних явлений в русской музыке (и не только в русской)» [Гуляницкая Н., 1997, С. 467].

Начиная в ранних сочинениях с расширенной тональности мажоро-минорного типа, через обращение к новомодальным явлениям композитор в итоге приходит к использованию хроматической 12-тоновой шкалы как бы вместо диатонической, семитоновой, сохраняя при этом тональную ориентацию. Подобная трактовка хроматической тональности предвосхищает гармоническую концепцию П. Хиндемита.

Ладотональная организация Станчинского, основанная на свободном использовании либо диатоники, либо 12-тоновой хроматики, либо их сочетании, характеризуется внутренней взаимообусловленностью и согласованностью элементов, всякий раз определяемая художественным заданием. Сложная хроматизация лада, как отмечает И. Лопатина, - яркая тенденция в его музыке, которая приводит к тональной зыбкости и неопределенности. Особенно это заметно в тех произведениях, в которых главным конструктивным принципом является принцип контрапунктической линеарности. На чрезвычайно богатое ладовое разнообразие, «возникающее на основе диатоники и хроматики, а точнее, изоляции и сочетания этих

«субсистем» (Н.С. Гуляницкая), указывается и в статье И. Чернявского, подчеркивающего, что творчество Алексея Станчинского «положило начало существованию новой диатоники» [Чернявский И., 1999, С. 43]. И, добавим, неофольклорной линии в творчестве композиторов XX века.

Свобода, смелость фантазии, техническое совершенство в использовании сложнейших приемов контрапункта, удивлявшее даже С.И. Танеева, позволяют причислить Станчинского к числу композиторов, наметивших пути создания нового полифонического стиля XX века. Полифонические нормы стали основой для индивидуальных стилей многих композиторов XX века разных направлений - А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, И. Стравинского, Д. Шостаковича, П. Хиндемита и др.

Полифоническое мышление является определяющим для Станчинского, и не случайно он придавал такое большое значение контрапунктическим приемам и формам. В своем творчестве он, один из первых композиторов XX века, подтвердил пророческие слова своего учителя – С.И. Танеева, слова, написанные в «Подвижном контрапункте строгого письма» в 1909 г.: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм».

В. Протопопов справедливо относит «быстротечное» творчество его *к самым сильным новаторским проявлениям* (*разр.* – В.Л.) в области полифонии начала XX столетия (не считая Скрябина, Метнера, Рахманинова), отмечая «*крайне оригинальный тематический материал*» фуг и канонов. Любое техническое описание его произведений лишь «намекает на сложность мелодического рисунка и всего профиля композиции, - подчеркивает исследователь, - поскольку её гибкость трудно передать словами». Мы согласны с мнением В. Протопопова, что полифония А. Станчинского «остается интересным эпизодом в русской музыке» [Протопопов В., 1987, С. 268], требующим к себе пристального внимания и исследования.

Органично впитав традиции русской и европейской музыки, он оригинально претворил их в своем творчестве, которое явилось выражением постромантических и неоклассицистских тенденций в музыкальной культуре Серебряного века. Это проявилось, прежде всего, в сохранении и развитии жанровых

форм барокко, классицизма и романтизма, в особом, лирико-психологическом образно-эмоциональном строе сочинений, специфике музыкального языка.

Ориентация Станчинского на западноевропейскую музыку классиков и романтиков в начале пути отражала общую характерную тенденцию русского искусства в приобщении к мировой культуре, взаимодействию Запада и Востока.

Значительную роль в художественном становлении и развитии его таланта сыграли С. Танеев, А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер. Уже в ранних его сочинениях чувствуется глубина И.С. Баха, хрупкая, нежная лирика Ф. Шопена, русский национальный колорит М.П. Мусоргского.

Страницы биографии

Родился Алексей Владимирович в интеллигентной семье, детство его прошло в старинных русских городах Владимире, Твери, Пскове, Смоленске и в родительском имении Логачево, играющем особую роль в жизни Станчинского. Частые переезды семьи в связи с характером службы отца (инженера-химика) позволили Алексею близко узнать и впитать особенности жизни, быта и культуры русского народа. В этом коренилась любовь к русской природе и народной песне.

Музыкальная одаренность и способность к сочинительству проявились и были замечены рано. В пятилетнем возрасте он получил первые уроки от матери, а затем в музыкальной школе Мейера в Ревеле (Таллин). С 1899 по 1907 г. Алексей учился в Смоленской мужской гимназии и параллельно в музыкальных классах А.Ф. Боркуса. Разносторонние интересы в музыке, литературе, изучении иностранных языков, рисовании проявились сразу. Программы его школьных концертных выступлений отличались сложностью и включали фортепианные произведения Баха, Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Грига и других композиторов.

С 15 лет юный музыкант постоянно приезжает в Москву, где берет уроки у И.А. Левина и К.Н. Игумнова (фортепиано), у А.Т. Гречанинова (теория музыки и композиция). Последний, высоко оценив музыкальные способности юного дарования, рекомендовал его С.И. Танееву. Эта встреча стала определяющей, так как именно Танеев сыграл важную роль в формировании

мировоззрения, музыкального мышления, эстетических взглядов и личности А. Станчинского.

По личной рекомендации Сергея Ивановича он изучал гармонию и композицию под чутким руководством Н.С. Жиляева, который стал для Алексея наставником, другом и пропагандистом его творчества. Под редакцией Н.С. Жиляева и А.Н. Александрова в 20-х годах вышли в свет отдельными изданиями практически все фортепианные сочинения рано ушедшего талантливого композитора.

Поступив летом 1907 года в Московскую консерваторию, Станчинский все музыкально-теоретические дисциплины и композицию изучал под руководством Сергея Ивановича Танеева. Для многих, в том числе и для Станчинского, замечательный русский композитор и педагог, глава московской школы являлся образцом и примером для подражания. Его авторитет, нравственно-духовная чистота, интеллектуально ясный ум, широкая эрудиция музыканта и педагога, прекрасные душевные качества, интеллигентность и воспитанность, гармоничный строй мышления оказывали сильное влияние на окружающих.

Преподавание музыкальных форм и контрапункта Танеев основывал на практическом изучении исторически откристаллизовавшихся стилей и эпох. Но и современную музыку он отнюдь не игнорировал, хотя мало ей симпатизировал и не понимал, например, поздние симфонические опусы Скрябина, музыку Ребикова.[90]

Краткие записи в дневниках С.И. Танеева с 1907 года, когда начались занятия со Станчинским, свидетельствуют о той отеческой заботе и внимании к развитию его композиторского таланта, равно как и других своих учеников. Педагогическая тонкость и чуткость Танеева проявлялась в том, что он всегда подчеркивал индивидуально-личностное развитие дарования учеников. Постоянно, делая акцент на этом, он вопрошал: «Зачем Вы приносите работы не в Вашем стиле, насилуете себя? Это вредно». Главным его требованием было совершенствование собственного стиля, который должен был органично вписываться в стиль своего времени.

Очень быстрый профессиональный рост и успехи А. Станчинского радовали С.И. Танеева. Некоторые удачные

работы Алексея удостаивались чести быть записанными в особую тетрадь, в которой уже были ранние опусы Скрябина и Рахманинова. Он подробно изучал с ним фуги Баха, сонаты и квартеты Моцарта, Бетховена. А письма к ученику, в которых Танеев подробно и стройно изложил теорию фуги, являются прекрасным учебным пособием. Поражает ответственность, организованность Танеева – педагога, который для объяснения Алексею закономерностей репризы сонатной формы проанализировал все 32 сонаты Бетховена. Безусловно, что постоянное стремление к нравственному совершенствованию и высокая требовательность к себе сложились у Станчинского под влиянием обожаемого педагога.

С.И. Танеев заботился о расширении культурного кругозора своего подопечного, дарил ему книги, ноты. Вместе они посещали концерты с последующим подробным обсуждением. Правда, не всегда их мнения совпадали, даже в обычных вопросах. Однажды на вопрос Станчинского «какое время суток Вами любимо?» С.И. Танеев не задумываясь ответил: «день». Ученик, помолчав, сказал: «а я люблю ночь» [Танеев С., 1986, Т. 3, С. 156].

Подобно С.И. Танееву, А. Станчинский регулярно составлял перспективные планы на ближайшее и более отдаленное время, писал дневники. Интересно сравнить записи учителя и ученика, например, по поводу прослушивания «Прометея» Скрябина.

Танеев (20.02.1909): «... Такое впечатление как будто меня избили палками. Упомянул о гармоническом однообразии. Относительно употребления одного и того же аккорда Скрябин сказал: «в этом-то и состоит эволюция»» [там же, С. 380].

Станчинский (08.03.1909): «Страшно сильное впечатление произвела симфония Скрябина. Какое колоссальное вдохновение!».

И еще две записи.

Танеев (28.01.1909): «Станчинский сыграл свой этюд (g-moll), мне не понравившийся, переполненный лишними нотами в фигурации, затемняющими главную мелодию» [там же, С. 377].

Станчинский (28.01.1909): «Был на уроке Танеева. Он остался доволен моими работами. Я сыграл ему свой этюд. Вот ругал меня, страшно ругал. Он не понимает такую музыку».

Болезненно впечатлительный, подвижный, с характерным «нервным смехом», он многим казался «не вполне нормальным,

во всяком случае, неуравновешенным» (Сабанеев Л., 1914, С. 500). Сознавая свой талант, молодой композитор стремился развить технику сочинения до высшего совершенства. Боязнь не осуществить этой цели и не выполнить высокой миссии представлялась ему «мрачной пустотой» [Дневник, 01.03.1911].

Пронзительная душевная надломленность чувствуется во многих его произведениях 91 и является типичной для менталитета русской интеллигенции того времени. Подобно А. Скрябину, он считал себя Творцом («Я – Творец»), призванным совершить нечто значительное и великое. «Главное, что я могу сделать для человечества, - это мой талант и моя музыка», - пишет композитор в своих дневниковых записях в 1909 году.

А. Станчинский преклонялся перед гениальными русскими писателями - А. Пушкиным, Н. Гоголем, Л. Толстым, Ф. Достоевским. Они во многом оказали влияние на развитие литературных способностей молодого композитора. По его признанию, после чтения Пушкина («Руслан и Людмила» и «Евгений Онегин») душа его «безмятежно спала в очаровательных грёзах».

О сочинениях Н. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Сорочинская ярмарка») Алексей с восторгом писал в дневнике 8 января 1910 года: «О! какая непостижимая красота. Это народное вечное создание!». Его поражало мастерство писателя в передаче «мощи русского духа».

С особым трепетом и восторгом он читал о шабаше, о ведьмах, что побудило его записывать все странные, необыкновенные и непонятные истории, названные им «Страшные рассказы». Возможно, такая тяга к фантастическим образам народного фольклора сыграла не последнюю роль в ухудшении его психического состояния, что нашло отражение в его мистически туманных рассказах «Жертвоприношение», «Холод», «Смерть добра», «Смерть Зла», «Черная гора» и других.

Сильное воздействие на тонкую и хрупкую психику А. Станчинского оказал Ф. Достоевский - в частности, его роман «Преступление и наказание». «Душно и жутко от Достоевского - читаем в дневнике от 27 августа 1909 года. - Наконец в муке бросил читать. Ведь есть на свете радость, есть свет, есть красота неба, чистота воздуха. Есть солнце...».

Достоевский был близок Станчинскому болезненной впечатлительностью к горю, страданию, несчастью. Видимо, не без влияния идей М. Достоевского, Алексей Владимирович приходит к убеждению, что осознанно встает на «путь страдания». Ведь великий писатель-мыслитель придавал огромное положительное значение страданию – как неизбежному следствию греха и очистительному акту для души. «Страдание, согласно Достоевскому, имеет не только воздаятельный, но вместе с тем и целительный смысл» [Лосский Н., 1994, С. 179].

Увлечение творчеством Достоевского питало интерес юного Станчинского к психологически сложным, вечным вопросам бытия: что есть грех, что есть Зло, и как злые силы влияют на человека? Крайне напряженный, интенсивный пульс размышлений характеризует «записные книжки» и дневники композитора. Их отличает неуравновешенность высказываний, нервозность тона, неустойчивость, постоянная изменчивость в настроении (и даже почерке), самочувствии, эмоциональной оценке себя, своего творчества и происходящего извне.

«Недовольство собою, неудовлетворенность, невозможность найти полное удовлетворение в чем бы то ни было на земле - есть источник истерии и других психоневрозов, а также, и настоящих душевных болезней, - подчеркивает Н. Лосский [там же, С. 355]. Философ считает, что «эти бедствия неустроенности нашей души не суть наказания, наложенные на нас извне, они суть естественного следствия себялюбия, неизбежно нарушающего гармонию и внутри человека, и вне его, во всех его отношениях к миру и к Богу» (там же).

Н. Лосский, исследуя личность в художественном творчестве Достоевского, указывает, что «себялюбие – предпочтение себя другим существам, есть свободное проявление личности». Но, «себялюбец нарушает гармонию бытия и ценностей, ставя на первый план свое я; <...> он любит преимущественно свою чувственную жизнь, или свое властное воздействие на мир, или свое почетное положение в мире, или само свое я » [там же, С. 136].

Выражение индивидуалистической, экзальтированной чувственности находим в стихах Алексея Станчинского:

Все цвело для *меня.*
Я был царь для *себя.*

Я был бог для себя.

Так любил я *себя.*

Исключительное внимание к себе (не без влияния философской концепции А. Скрябина), собственной личности и таланту, осознание себя «Творцом», и, в то же время, постоянная неудовлетворенность собой, психофизическое истощение становятся причиной столь ранней смерти его, которая была «волнующей, трагической и художественной» (Некролог в архивном фонде А.В. Станчинского в ГЦММК им. М.И. Глинки).

Интересное объяснение ужасным видениям, которые так мучили Станчинского, особенно в период обострения нервной болезни, мы находим у Н. Лосского. Он считает, что «привидения, явления нечистой силы и т.п. необыкновенные формы опыта обыкновенно осуществляются в жизни не совсем нормальных, часто даже явно больных людей. Из этого вовсе не следует, будто содержание этих видений всегда есть только субъективная галлюцинация.

Согласно учению Бергсона о роли тела в познавательной деятельности, раздражение нашей нервной системы есть повод, побуждающий наше я обратить внимание на предмет внешнего мира и воспринять его. Достоевский устами Свидригайлова: «Привидения – это так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. И чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир» [Лосский Н., 1994, С. 142].

Значительное воздействие на формирование религиозных взглядов Станчинского имело творчество Льва Толстого. «Хороши глубокие мысли, - записал о писателе в дневнике, - но силы, как у Достоевского нет».

Его знакомство с писателем состоялось зимой 1907 года, когда С.И. Танеев возил своего талантливого ученика в Ясную Поляну, где юный композитор играл свои произведения. Эта встреча послужила началу подробного знакомства с творчеством писателя, в частности, с романом «Война и мир». Огромное воздействие на мировоззрение Станчинского оказало религиозно-философское учение, известное позже под именем «толстовства», особенно после перенесенного нервного заболевания (1910-1911).

Поразительное сходство мы обнаруживаем в дневниковых записях Станчинского и в «Исповеди» Толстого. Духовный

кризис писателя, который на «вершине жизни», семейного счастья вдруг задается вопросом о смысле жизни. Мысль о самоубийстве приходит к нему «так же естественно, как прежде приходили мысли об улучшении жизни» [(284, С. 364].

Сам Толстой в «Исповеди» объясняет происшедшее с ним, прежде всего, тем, что именно в эти годы он вдруг ясно увидел перед собою бездонную пропасть неизбежно предстоящей ему впереди смерти и впервые ужаснулся неразрешимости и невыносимости тех вопросов, которые она ставит перед человеческим сознанием: «Зачем?», «Ну, а потом?»...

Читая дневниковые записи Станчинского (написанные еще до болезни), обращаем внимание на постоянно возникающий в его болезненно-нервном, воспаленном сознании ужасающий образ «мрачной пустоты», что несет собою творческое бессилие, которое для молодого композитора означало смерть: «Я не создам того, чего хочу. Вдруг я принужден к бессилию? Тоска!» (24.04. 1909).

Неутолимое стремление к совершенству, оказавшееся губительным и роковым для неокрепшей молодой души, приводит его к мысли, что «душа в страдании и лишениях должна сама переполняться вдохновением. У меня светлая цель – развивать до ослепительного совершенства технику» (26.08.1909). Композитор постоянно ставит перед собой высокую планку в развитии собственного таланта: «В фортепианной технике и композиции должен я достигнуть высшей красоты» (08.08.1909).

При достижении этой «светлой цели» А. Станчинский намеренно ставил себя, свой Дух в экстремально сложные условия, которые вряд ли могла вынести юная, утонченная, легко ранимая душа. Стремление «поработить себя», делать все против своего желания, подчинить себя жестким правилам подрывают и истощают физические и духовные силы его.

Л. Толстого пугала бессмыслица жизни. А. Станчинского – жизнь без творческого вдохновения и созидания. Толстой в конце жизни осознанно отказывается от всех благ аристократической жизни и сближается с верующими из бедных, простых, неученых людей, со странниками, монахами, раскольниками, мужиками. Станчинский выбирает путь страдания, считая, что лишь оно дает совершенствование и в нем «настоящая радость» (07.06.1909г.). И это в самом начале жизненного и творческого

пути, когда юноше всего 21 год. Для него оказалось не по силам Духа приобщение к религиозно-философским идеям великого писателя.[92]

Дневниковые записи Станчинского поражают интенсивностью и напряженностью мысли, направленностью на совершенствование собственной духовной сути, воспитание твердой и несокрушимой воли. Широта интересов, кругозора, требовательность к себе, активность поиска нравственных идеалов – что есть Добро, Зло, Любовь, Радость? - все это свидетельствует о раннем проявлении обобщенно-философского мышления молодого композитора, глобальности замыслов и идей, которым, к сожалению, не суждено было свершиться в полной мере.

Он глубоко чувствовал и любил народное творчество (былины, сказки, песни) и природу средней полосы России. «Как хорошо в России. Все хорошо – и её убогие деревни, и её снега, а крестьяне, лошади, дровни – все одно, что-то неотделимое... Как широко, как мощно на Руси. Как люблю тебя, матушка, Россия. Загадка вечная и громадный поток бури, грусти и веселья удалого. Такого веселья нигде нет» (Дневник 1910 года, запись от 1 января). С любовью Станчинский наблюдал за играми и хороводами молодежи в селе Логачево и сам стремился принимать в них участие. Записывал и собирал народные песни, древние напевы.

Народное искусство явилось живительным источником вдохновения, во многом определившим мелодическое, ладогармоническое, метроритмическое своеобразие его музыкального языка. Эпические образы древней Руси, мотив колокольных звонов в сочетании с картинами природы не раз становились главным содержанием произведений.

«Бледные тона и такие же грустные русские черты», «тихая радостная весенняя печаль» полотен В. Васнецова и М. Нестерова покоряли чуткую душу Станчинского. Любовь к русской литературе, живописи, музыке, как народной, так и профессиональной, отражала его приверженность русскому искусству и явилась выражением «русской идеи» в его творчестве.

Духовные кумиры Станчинского в музыке – И.С. Бах, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шопен, А. Скрябин, Н. Метнер[93]

и, конечно, С.И. Танеев. По мнению Б. Асафьева, через усвоение «суровых, целесообразных и конструктивно ясных принципов строительства музыки», Станчинский предвидел «классицизм современности». «Кажется, что ему лучше всех удалось бы осуществить все самое ценное из танеевских разумных постижений «живого прошлого» [16, С. 257].

Фортепианное наследие композитора несет на себе печать влияния творчества великих предшественников - Ф. Шопена[94] и А. Скрябина. Но даже в ранних сочинениях нет и тени слепого подражательства. В каждом звуке, фигурации, мелодическом изломе чувствуется авторское, неповторимое своеобразие языка.

Заметим, что надо было обладать действительно незаурядным талантом и оригинальностью «звукосозерцания» для того, чтобы столь заметно выделиться на общем фоне исключительно богатой русской школы пианизма в начале XX века. Станчинский творчески развил классико-романтические традиции прошлого, указав пути развития фортепианного искусства будущего.

Таковы, на наш взгляд, главные стилеформирующие факторы и стилеобразующие начала творчества А. Станчинского. Благотворное влияние семьи, общение с выдающимися русскими музыкантами и педагогами, раннее и глубокое постижение быта и духа русского народного искусства, широкий диапазон интересов и увлечений, проникновение и усвоение традиций музыкального прошлого – все это стало основой стремительного развития личности и творческого облика «столь редкого, свежего и проницательного таланта» [16, С. 257].

О творческом наследии

Наследие композитора невелико – это в основном фортепианные произведения, романсы, одночастное трио для скрипки, виолончели и фортепиано (см. нотографию).

Творческий путь Станчинского в 10 лет (1904-1914) нам представляется как путь единый, словно на вдохе, для которого характерна удивительная цельность и в то же время стремительная эволюция. Это отражает «дух времени»: ведь русская музыка, как и русское искусство начала XX века, отличалась небывалой «энергией движения». В то же время заметно выделяются последние 4 года, когда композитор после тяжелого нервного заболевания в 1910 году, с удвоенной энергией

создает самые значительные и самобытные произведения: Вариации, сонатное аллегро, цикл эскизов, две сонаты и цикл прелюдий-канонов. Именно в этих сочинениях окончательно формируется оригинальный фортепианный стиль, для которого характерна сложная, насыщенная, многослойная фактура, подобная симфонической партитуре.

Сложнейшая контрапунктическая техника, изысканно-прихотливая, изощренная ритмика, использование смешанных, переменных размеров со сложной ритмической группировкой, красочная гармония с обилием вертикальных комплексов нетерцовой структуры, своеобразная ладовая основа, органично включающая диатонику и хроматику, - стали отличительными стилевыми признаками музыки Станчинского.

Асафьев отмечал, что он «раскрепостил рисунок от традиционных штампованных фигураций, овладел в своих прелюдиях-канонах рельефной звучной фортепианной полифонией, мог сочинять в строгой диатонике не стилизованно, а естественно и свободно» (16, С. 257).

Станчинский, используя классические формы, каждый раз наполняет их оригинальностью решения. Самое ценное во всех его вещах то, что «их конструктивный интерес не ослабляет, а усиливает содержательность музыки» (там же).

Характеризуя авторский стиль, важно выяснить: а) каков «план содержания» в музыке Станчинского; б) каков образный строй его произведений; в) каковы жанровые предпочтения; г) какие выразительные средства привлекает композитор для решения жанровых форм.

Источником вдохновения для Станчинского служили разнообразные импульсы, исходящие от реальных наблюдений жизни, философских размышлений, прочитанной литературы, картин русской природы и живописи, а также знакомства с европейской музыкальной культурой.

Одной из основных образных сфер в его творчестве, на наш взгляд, является лирика, что ярко определяется уже в ранних песнях без слов, прелюдиях, ноктюрне, этюдах. Она несет на себе отпечаток влияний Баха, Шопена, раннего Скрябина и характеризуется то нежной задушевностью, то романтическим пафосом, то строгостью философской мысли, но всегда отмечена повышенным тонусом артистического темперамента.

В частности, непосредственное и косвенное влияние пианизма Шопена и Скрябина проявилось в особом предпочтении жанров фортепианной миниатюры, в которой композитор выразил себя как художник интимно-лирического склада.

Лиризм - важнейшее явление, характерное для русской литературы, музыки и живописи начала XX века, которое отразило эмоциональное ощущение «я» художника в его восприятии окружающего мира, и было связано с новыми взаимоотношениями человека и мира вообще, творческой личностью и современной действительностью, которая резко преобразовывалась в это время.

Содержание произведений Станчинского не ограничивается лирикой, хотя она, возможно, и представляется стилистической доминантой. Душевный надлом и фатальный трагизм эпохи чувствуется в высказываниях Станчинского, написанных 19 января 1910 г. в записной книжке: «Я уже чувствую приближение сокрушающего трагизма и мировой ужасающей бури во мне».[95]

Это еще одна из типичных тенденций искусства начала XX века – углубленный психологизм с уклоном в трагедийную мрачно-фантастическую сферу «эмоций отрицательного заряда» (Б. Асафьев), что также находит отражение в его сочинениях.

Русская интеллигенция на рубеже XIX – XX веков чутко улавливает нарождающиеся изменения. Предоставим слово современникам Станчинского: «Тяжелый сон окружил нас химерами рока, сновидениями смерти. И жизнь отлетела от нас, а сон воплотился: вот сон, механизированный миллионами слабовольных лунатиков, гремит на нас многогромным рокотом машин, - пишет А. Белый, - машина съедает жизнь, машина одухотворяется, человек же превращается в машину к машине – в привод к колесу. Как машина, человек подчиняется железным законам необходимости. Вот непреложный бег созвездий, и вот непреложный бег истории. Пространством и временем задавил нас тяжелый рок». [23, С. 19].

В журнале «Золотое руно» (№5, 1909) в статье А. Топоркова читаем: «Мы переживаем кризис, тем более мучительный, что он совершается помимо нашей воли, я бы сказал космически. Что-то зреет, что-то таит в себе будущее. Все области культуры, даже обыденной жизни испытывают превращения. Сами души

меняются, что-то бродит в них, что одни готовы назвать пороком, а другие – прозрением и предчувствием лучшего».

Весомое место в содержании творчества Станчинского отведено эпическим образам, что связано, прежде всего, с обобщенным выражением мощи и величия духа русского народа через обращение к старинным напевам былин, духовных стихов, колокольным звонам. В этом композитор близок А. Бородину и С. Рахманинову. Русь многострадальная, Русь в перезвонах колоколов и колокольчиков, Русь великая в бескрайних просторах своих – таким представляется образ Родины в сочинениях Станчинского.

Особую и наиболее самобытную ветвь в содержании его творчества представляет фантастика - «демоническая», пугающая, неистовая. Думается, что важную роль в этом сыграла болезненная психика композитора, ужасающие его дух видения. Здесь композитор соприкасается с явлениями европейского музыкального и живописного экспрессионизма и выражает нервную и взвинченную атмосферу трагических предожиданий начала XX века. Поражает ранняя смерть композитора, наступившая вскоре после начала первой мировой войны, которую, возможно, Станчинский воспринял как реально наступивший глобальный ужас и воплощение его мрачно фантастических прозрений и предчувствий.[96]

Отдельной линией, как нам представляется, в поздних сочинениях (прелюдии в форме канонов) является отвлеченность абстрактных конструктивных задач, связанных с технически совершенным претворением контрапунктических приемов организации музыкальной композиции. Воображение композитора все более привлекал конструктивизм. Особый интерес к формованию композиционной структуры, точно выверенной контрапунктическими расчетами, связан с явлениями структурализма, получившего широкое распространение сначала в абстрактной живописи, а затем и в музыке. У Станчинского «геометрия разрушила музыкальную интуицию», - писал Л. Сабанеев, сравнивая «утонченную структуру и схематизм» его музыки с творчеством Чюрлёниса.

Творчество молодого композитора отличает жанровое разнообразие: песни без слов, прелюдии, мазурки, юмореска, ноктюрн, этюд, вариации, сонаты, трио, романсы. Обращаясь к

традиционным жанровым формам, Станчинский открывает и новые, оригинальные: эскизы, прелюдии-каноны.

А. Станчинский – художник современный, всецело принадлежащий XX веку, для решения традиционных и новых «жанровых форм» пользовался особым музыкальным языком. В чем же своеобразие его музыкальной поэтики?

Обратимся к рассмотрению сочинений, которые, на наш взгляд, можно объединить в три группы, избрав за основу классификации жанрово-стилевой аспект в сочетании с диахроническим, дающим достаточно полное представление о творческой эволюции композитора.

В первую группу включены ранние сочинения (1904-1909), представляющие этап интенсивного формирования авторского почерка, поиск собственного языка и использования жанровых форм романтизма – песни без слов, прелюдии, ноктюрн, юмореска, этюды, мазурки, программная миниатюра.

Вторая группа объединяет сочинения неоклассицистского направления – вариации, сонаты, трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1910-1912). В них расширяется и обогащается образно-эмоциональный строй, жанровый диапазон творчества, уточняются и закрепляются найденные ранее приемы письма. В эту группу мы включаем раннюю сонату es-moll (1906), во многом подготовившую указанные сочинения.

Третья группа представлена оригинальными композициями, являющимися своего рода центром композиторского творчества, и в которых авторское слово выражено с наивысшей степенью совершенства и самобытности зрелого стиля. Это – серии эскизов («Три эскиза», «Двенадцать эскизов»), прелюдии в форме канонов (1912-1914). К ним мы относим и сочинения, написанные ранее, но репрезентирующие полифонический стиль автора - канон си минор (1908), прелюдия и фуга соль минор (1909-1910).

Характеризуя жанровую структуру творчества Станчинского можно отметить, что из всего многообразия музыкальных жанров классицизма и романтизма композитор отдает предпочтение прелюдии, этюду, сонате, в которых жанровая основа предстает в обобщенном, завуалированном виде, и при явной опоре на традицию позволяет выразить оригинальное содержание исключительно самобытным музыкальным языком.

(Они привлекали композитора, видимо, возможностью многозначной и свободной трактовки). Подобное отношение к наследию классиков сближает Станчинского со многими композиторами начала XX века, которые, казалось, в авангардных устремлениях своих разрушали традиции, провозглашая и открывая новые, но в результате не разрывали крепкую связь поколений. Обращение к другим жанровым формам были единичными и отразили экспериментальную природу творческой эволюции молодого композитора, который жадно стремился найти собственный жанр, развить до совершенства собственную технику.

***

Первые серьезные опусы молодого композитора появляются в 1904-1907гг., сначала под руководством А.Т. Гречанинова, а с 1905 года - Н.С. Жиляева. Начальный этап формирования собственного стиля характеризуется влиянием и усвоением музыкально-художественного опыта великих предшественников: И.С. Баха, Ф. Шопена, Р. Шумана, М.П. Мусоргского, А.Н. Скрябина, Н.К. Метнера. Однако необходимо отметить, что этот опыт прошлого был использован творчески, сквозь призму собственного «звукосозерцания», и выработка оригинального, своего музыкального языка осуществлялась удивительно интенсивно, стремительно.

Четко обозначилась главная сфера творчества – фортепианная музыка. То, что Станчинский предпочитал доверять свои замыслы фортепиано, имело, безусловно, основу в особом складе его творческой натуры и исполнительском мастерстве. Известно, что он был хорошим пианистом и часто выступал на школьных вечерах,[97] играл в музыкальных салонах меценатов М.К. Морозовой и С.И. Щукина, с блеском выступил в концерте молодых композиторов в Малом зале консерватории 2 марта 1914 г.[98]

В ранних сочинениях определяется типичный круг лирических образов и эмоций во всем многообразии оттенков – от светлых, проникновенных и возвышенных до патетически страстных и драматических. Сосредоточенность на внутренних переживаниях истонченно-чувствительной души, составляет главную особенность содержания музыки Станчинского.

Показательны авторские ремарки, например, в «Песне без слов» №1 (cis-moll): sotto voce – вполголоса; con dolore – с болью,

горечью, тоскливо; sospirando – вздыхая; dolce - нежно; teneramente – мягко, ласково; con anima agitato – с взволнованным чувством; dolente – печально, удрученно, жалобно. Они используются часто и отражают преобладающий эмоциональный тон творчества автора – скорбно-печальный, психологически глубокий и интимно сокровенный.

На другом полюсе: agitato – взволнованно, appassionato – страстно, impetuoso – порывисто, стремительно, пылко, precipitando – поспешно, стремительно, patetico – патетически, воодушевленно, subito – внезапно, crescendo ed accelerando – усиливая звук и ускоряя, crescendo ed agitato – увеличивая силу звука и волнение.

Порывисто взволнованный, неуравновешенный, экспрессивно-импульсивный «модус эмоции превращается в нечто большее, чем эмоциональный знак-индекс автора, – в авторский ракурс восприятия и отображения жизни, в авторскую позицию». Более того, «за эмоциональным тоном стоит взгляд на мир, который в нем отражается... это – мировоззрение, ставшее эмоцией» [там же].

В ранний период творчества определилась и еще одна отличительная черта стилистики Станчинского - преобладание минорной сферы, что связано с господством лирико-драматической и причудливо фантастической образности. Обращение к тональностям c-moll, d-moll, cis-moll, es-moll, g-moll, h-moll погружает в мир печальных, скорбных чувствований, закрепленных мировой музыкальной практикой.

Композитор не тяготел к программной, зрелищно-театральной музыке. Его привлекали обобщенно-философские идеи, с оттенком религиозного мистицизма, что также определилось в ранних сочинениях (Прелюдии As-dur/f-moll, es-moll). Тем не менее, жанровая конкретность, яркость образно-эмоционального содержания столь ясно выражена музыкальными средствами, что не требует программных подзаголовков, характерных, например, для романтических миниатюр.[99]

Однако есть и исключения – например, пьеса «Слёзы» («сочинено 7 июля вечером 1906г.»), которая написана не без влияния Мусоргского; но как трепетно, юношески наивно, просто и открыто, психологически тонко переданы чувства обиды ли, разочарования, досады, печали или просветления? Диатоничный

склад, простота фактуры, трихордовые попевки, натурально-ладовые обороты указывают на подлинно русский колорит музыки. Богатые и самобытные возможности диатонических ладов привлекут Станчинского чуть позже.

Пьеса «Юмореска», созданная осенью 1906 года, отличается острой характеристичностью музыки и представляет интерес как в области содержания, трактовки жанра, так и в стилистике музыкального языка. В этом сочинении нет и доли легкого, искрометного юмора и шутки. Нарушение изначальных жанровых примет, «жанр наоборот», пародия на жанр, как нам представляется, раскрывает психологически напряженное столкновение лирико-драматической и демонически фантастической образности. Л. Сабанеев отмечал, что в его музыке чувствовалась «некая скрытая и гротескная трагедия, подобная страшной сказке» [317, С. 192]. Гротескные и саркастические настроения его музыки предвосхищали Прокофьева, однако шутливый тон Станчинского имеет «болезненный полусумасшедший оттенок», в то время как шутливость музыки Прокофьева «здравая, возможно, даже чересчур» [там же].[100]

Что-то инфернальное слышится в хроматических трехоктавных унисонах во вступлении. Эта тема звучит трижды (во вступлении, перед вторым эпизодом рондальной композиции, в коде), приобретая роль супер-рефрена. Словно вспышки дьявольского смеха, осязаемо и зримо, воспринимаются симметрично расходящиеся хроматические мотивы в остинатном ритме. Мелодия основного раздела-рефрена (e-moll) устремляется вверх в диапазоне дуодецимы, сочетаясь с хроматическими мотивами вступления.

Хроматизацией лада (C-dur/c-moll) отмечен и первый эпизод (Andante), в среднем разделе которого (Agitato) впервые используется полиметрическое сочетание размеров $^{3}/_{8}$ на $^{2}/_{4}$, что придает особую прихотливость ритмике (три восьмых на четыре восьмых), столь характерную для Станчинского. И еще одна деталь своеобразия ритмического сопоставления $^{6}/_{8}$ и $^{3}/_{4}$, что вызывает неожиданный эффект смешения ритмической пульсации. Здесь же встречаем оригинальное изложение плавной мелодии в параллельном движении унисонов на расстоянии 3-6 октав. Такое противоположение крайних регистров станет

типичным для зрелых сочинений Станчинского (в будущем - для Прокофьева).

Обращаясь к жанровым формам романтической эпохи Станчинский обнаруживает достаточно уверенно собственную позицию, выражаясь своеобразным музыкальным языком. Стилевые признаки проявились достаточно определенно, отражая оригинальность и самобытность мелодико-тематического, ладо-гармонического, фактурного облика.

Именно эти элементы стиля выявляли авторскую сущность, индивидуальность более всего. Используемые жанры и типы композиционных схем (простая 2-х и 3-хчастные репризные формы, сложная 3-хчастная типа «Da capo», рондо, классическая сонатная форма) были менее всего индивидуализированы и получили исключительно широкое и многообразное воплощение в творчестве композиторов начала XX века.

Сохраняя классические контуры, например, часто используемой простой 3-хчастной формы, Станчинский тяготел к размытости границ между разделами, к нарушению квадратности, используя трех-пяти-семитактовые построения, к новизне гармонического решения каденционных оборотов, избегая традиционных автентических.

Не без влияния А.Скрябина, композиционное целое опирается нередко на квадратность предложений и периодов, например, в мазурках Des-dur, gis-moll, ноктюрне (крайние части), прелюдиях As-dur/f-moll, es-moll.

В ранних сочинениях («Песнях без слов», «Юмореске», «Ноктюрне», мазурках и прелюдиях) в полной мере проявился мелодический дар. Мелодии Станчинского, интонационно выразительные, напевные (cantabile), гибкие и пластичные, включают ходы на тритоны, характерные увеличенные и уменьшенные интервалы.

Истоки мелодизма различны: с одной стороны - прочны связи с интонационно характерной мелодикой барокко и песенной кантиленой романтиков, а с другой – глубокое проникновение в специфику русского народного материала.

В ранних произведениях, созданных до 1908 года, особо сказывается романтическая стихия ведущего мелодического голоса, выявляющая лирическую природу содержания. Темы выделяются в детально разработанной гомофонно-

гармонической фактуре (аккордово-хоральной, ритмически пульсирующей, фигурационной), часто октавным изложением (в репризах). Некоторые темы (этюд g-moll, «Юмореска») порывисты, патетичны. Размашистый рисунок им придают скачки на широкие интервалы (сексты, септимы, октавы, ноны), диапазон до трех, и более (4-6), октав.

Уже в ранних сочинениях мелодии отличаются ладовой обостренностью, причудливым изломом мелодического рисунка, включают излюбленные альтерированные ступени (вторую низкую и четвертую повышенную), что станет отличительной чертой мелодики поздних произведений.

В некоторых темах обнаруживается сходство с мелодиями русских народных обрядовых, хороводных, лирических протяжных песен (трихордовые попевки, кварто-квинтовые интонации, вариантно-попевочный тип развития, несимметричные и неквадратные построения, пяти-семидольные размеры).

На пути поисков расширения ладогармонических возможностей Станчинский сначала обращает внимание на ресурсы мажоро-минорных систем, ладовой альтерации, используя различные альтерационные усложнения аккордики, смелые энгармонические и эллиптические сдвиги, неожиданные сопоставления диссонантных гармоний. Особенно привлекательны для композитора аккорды альтерированной субдоминанты в самых разнообразных вариантах и сочетаниях, которые он использует в качестве каденционных гармоний (прелюдии cis-moll, c-moll, As-dur/f-moll, этюд f-moll/As-dur, этюд H-dur и др.).

Красочные тональные соотношения как в крупном плане сопоставления разделов композиции, так и на малом формообразующем уровне, основаны на использовании гармоний низких ступеней (II, VI, III), шестой минорной («шубертовой») в миноре, однотерцовых тональностей. Например, в «Песне без слов» №2 соотношение середины с крайними частями: d-moll и b-moll. В «Юмореске» (e-moll) второй эпизод рондальной композиции написан в c-moll. В мазурке Des-dur, в трио появление A-dur и D-dur (также и в коде) объясняется удобством нотации Bes-dur и Eses-dur (шестой и второй низких ступеней).

Неожиданная модуляция в начальном периоде мазурки (Des-dur) в E-dur происходит путем энгармонической замены

терцквартаккорда двойной доминанты (Des-dur) на терцквартаккорд вводного с повышенными терцией и квинтой (E-dur), что также создает колоритный эффект перехода в тональность третьей низкой ступени (Fes-dur).

Ярким красочным моментом в репризе «Песни без слов» №1, cis-moll, является энгармоническое разрешение доминантсептаккорда Ais-dur в кадансовый A-dur, выдерживаемый два такта, прежде чем разрешиться в тонику cis-moll через $Д_9$ и $Д_7$, причем нотированный не с вводным звуком си-диез, а с до-бекаром. Думается, что это особая трактовка неоднозначности ладовой ступени, что будет свойственно в более поздних произведениях.

Чувствуется в ранних сочинениях и гармоническое влияние А. Скрябина, которое проявляется, прежде всего, в применении аккордов альтерированной доминанты, с повышением и понижением квинтового тона в доминантсепт- и нонаккорде. Однако чаще, и в этом своеобразие Станчинского, используются редко используемые альтерированные аккорды: Д трезвучие и секстаккорд с понижением и повышением квинты, с одновременным включением сексты («Песня без слов №3, c-moll»), вводный секстаккорд с пониженной терцией, с повышенной квинтой, увеличенное трезвучие и секстаккорд третьей ступени гармонического минора, вводный квинтсекстаккорд с пониженной терцией в миноре (этюд f-moll/As-dur, прелюдия es-moll).

В «Юмореске», перед разделом Appassionato e cantabile (c-moll), выделен аккорд g-h-dis(es)-fis, который представляет собой «прокофьевскую» доминанту, трактованную в миноре как доминантсептаккорд с секстой и повышенной септимой.

Очень часто и в самых различных вариантах используются аккорды второй низкой ступени, альтерированные аккорды субдоминантовой группы. Обострение гармонического звучания достигается путем внедрения побочных тонов (секунды, кварты, сексты) в терцовую аккордику, с сохранением нормативных тонов, одновременным сочетанием обычной и альтерированной ступени.

В качестве традиционно динамизирующего фактора в развивающих средних частях широко используются секвенционные звенья с кварто-квинтовым, секундовым (2б. и 2м.) и малотерцовым шагами.

Хроматизация лада, тяготение к 12-тоновому звукоряду наблюдается уже в «Юмореске» и «Ноктюрне». Насыщение хроматическим движением голосов усложняет фактуру, обогащая её полифонической линеарной энергетикой. Ладотональная функциональность ослабевает, ей на смену приходят модальные явления и закономерности контрапунктических норм объединения звукового пространства. Отмеченное Б.В. Асафьевым «чувство линии» заметно начинает «преобладать над вертикальными комплексами», которые Станчинский мастерски использует как «нарастающие пласты звучностей» [16, С. 257].

Таким образом, в ранних сочинениях все гармонические достижения предшествующей эпохи нашли широкое и оригинальное применение.

Особого внимания заслуживают прелюдии – жанр, к которому композитор обращался постоянно, и в недрах которого, в последние годы, экспериментировал с полифоническими формами. Результатом чего стал оригинальный, «собственный» жанр Станчинского – прелюдии в форме канонов. В них доминирует конструктивная четкость контрапунктических норм при сохранении лирической образности.

В ранних прелюдиях (cis-moll, c-moll, As-dur/f-moll, D-dur, es-moll), созданных в 1907 году, воплотились характерные черты юношеской лирики, взволнованно-задушевной, патетически страстной и порывистой, драматической и напряженной. Они отличаются общими композиционными закономерностями – репризной (трехчастной) формой с контрастной серединой, интенсивной динамизацией к концу и столь же внезапным успокоением (molto diminuendo, ritardando, smorzando), в чем сказывается особый, психологически возбужденный, ритм протекания эмоций.

Динамизация репризных разделов связана со значительным уплотнением фактуры, расширением диапазона (достигающего значительного, порой максимально возможного объёма), увеличением силы звучности (molto crescendo, accelerando, ff, fff), контрапунктическим соединением самостоятельных тематически-фактурных пластов, октавной дублировкой ведущего мелодического голоса.

Показательна своей оригинальностью прелюдия D-dur (ноябрь-декабрь 1907г.). Взволнованная речь, благодаря

шестнадцатой паузе на сильную долю, синкопированному ритму, прихотливому рисунку фигураций, становится с каждым этапом развития все более возбужденной (mf, f, ff).

Характерно стремление к ладотональной зыбкости и неопределенности (при подчеркивании тонального центра), альтерационному усложнению ступеней лада (II низкая, IV повышенная, VI пониженная). Гармонии образуются в результате горизонтального насыщения фактуры разного рода прихотливыми фигурациями, интервальными созвучиями, неаккордовыми звуками. Фонический фактор гармонии доминирует над функциональным.

Вместе с тем, в наиболее важных формообразующих моментах еще остаются четкие признаки тональности, например, доминантовый нонаккорд в половинной каденции, разрешение в си минорное трезвучие в конце первого периода на последние доли такта (10т.), разрешение доминантового нонаккорда с пониженной квинтой в секстаккорд VI низкой ступени в заключении, сопоставление увеличенного секстаккорда VI низкой с тоникой в дополнении.

Необычен размер $^{7}/_{16}$, пятитактовые предложения, отсутствие четких кадансов, размытые границы разделов простой однотемной 3-хчастной формы. Динамичность достигается единством фактуры (принцип фактурного единообразия выдерживается, как правило, во всех сочинениях), непрерывностью ритмического движения (Con moto), волнообразным развитием, значительным расширением диапазона до семи октав в кульминации (ff).

Прелюдия es-moll (1907г.) относится, на наш взгляд, к числу непреходящих шедевров. Возвышенная скорбь и затаенная печаль, исповедальность страдающей души русского народа ставят эту миниатюру на одну ступень с откровениями Мусоргского. Лаконизм горестного высказывания доведен, кажется, до предела.[101]

Голоса аккордово-хоральной фактуры насыщаются хроматическими интонациями. Медленный темп (Adagio), низкий и средний регистры, глубокие басы, мерный ритм шага (траурной процессии?), сдержанность и суровый колорит плагальных оборотов, секундовые задержания в завершающем мотиве, острота альтерационных изменений придают подчеркнутую экспрессивность мелодии народного склада.

Оригинальна композиция миниатюры – период квадратной структуры, варьированно повторенный с кодой. В ней претворен принцип вариации на мелодию ostinato, который позже будет использован в «Эскизах» (№ 4, 6). Второй раз мелодия звучит октавой выше на фоне раскидистых гармонических фигураций (септоли шестнадцатых), обостряющих основную тему, придающих ей эмоционально выразительное звучание, достигающего в кульминации максимальной интонационной напряженности (интервалы малой секунды и уменьшенной терции). Минорный лад (гармонический) расширяется и обостряется путем двойственной трактовки ступеней: II – II пониженная, III – III повышенная, IV – IV повышенная, VI-VI повышенная.

Начальный такт устанавливает ноктюрновую фактуру сопровождения, расслаивающуюся как бы на две самостоятельные линии – гармонические фигурации и трехзвучные мотивы, которые затем, соединяясь с напевной темой, образуют выразительные подголоски. Импрессионистическая зыбкость усиливается полиритмическим сочетанием фактурных линий, а также своеобразным размером – $^{21}/_{16}$. Особая ритмическая группировка вызывает ассоциации с явлениями «обратимого» ритма О. Мессиана.

Новые стилевые признаки вносят прелюдии в лидийском ладу (1907г.) и в миксолидийском ладу (1908г.). В них ярко проявилось ладовое своеобразие музыки Станчинского, широко использующего в дальнейшем разновидности мажорной и минорной диатоники (в эскизах №4 и 6, этюде H-dur, прелюдии-каноне in E-mixolidian). Свежо трактованные новомодальные явления в этих прелюдиях подготовили индивидуальный вариант ладотональности в зрелых сочинениях, для которого характерно свободное соединение диатонических и хроматических ладовых образований, в сочетании дающих 12-тоновую шкалу. Постоянная смена ладовых устоев прелюдии (в лидийском ладу) создает зыбкость и многозначность тонального плана: Es (лидийский), C (миксолидийский), h (натуральный), G (гармонический)-g (с IV повышенной), in Es – in c.[102]

Оригинальна композиция прелюдии, которая имеет черты трехчастной с контрастной серединой и синтезирующей, расширенной (вдвое) репризой и постепенно замирающей кодой.

Форма прелюдии [103] психологически тонко отражает развитие глубокого чувства: от спокойно созерцательного в начальном 4-х тактовом построении (Andante, cantabile, legato, pp) через столкновение с неожиданно страстным, импульсивным в среднем построении (subito – pochissimo ritenuto) к неистовому взрыву в кульминации (agitato,ff) и постепенным успокоением в коде (morendo poco a poco al fine). В коде короткий аккордовый, синкопированный мотив звучит подобно всхлипыванию на фоне дробных мотивов фигурационного сопровождения (элемент вступления)

В прелюдии предвосхищаются композиционные принципы смешанной гомофонно-полифонической формы, которая окончательно сложилась в прелюдиях-канонах. Фактура в репризе приобретает партитурный облик. Контрапунктическое соединение контрастных тем, приводит в кульминации к новому материалу - подобно низвергающейся лавине пульсирующих аккордов в широчайшем регистровом диапазоне, с постепенным учащением ритма (16-х, 32-х, 64-х). Такой прием полифонического сочетания контрастного материала используется в репризном разделе как сильнейшее динамизирующее средство.

Прелюдия в миксолидийском ладу (1908) так же дает пример оригинальной смешанной гомофонно-полифонической формы, сочетающей принцип остинатных вариаций с простой трехчастностью. Линеарность фактуры здесь ясно выражена в сочетании трех самостоятельных пластов: тянущийся длительно основной тон (залигованный звук -Н-), архаичная тема и зигзагообразные фигурации. Каждая фактурная линия выделена отдельным штрихом: тема – sempre staccato, фигурации – legato, органный пункт – подчеркнутым акцентом с последующей лигой.

В развивающей середине голоса меняются местами, подобно контрапунктическим перестановкам, тема дробится на фразы и мотивы. В репризе стреттное проведение начальной фразы акцентирует полифонические приемы развития, характерные для завершающих разделов контрапунктических форм.

Древнерусский архаичный склад музыки создают кварто-квинтовые интонации, жесткие квартаккорды, неширокий диапазон (октава) и неквадратность построений (3+3) темы, постоянное возвращение к устою, размер $^5/_4$, соотношение

крайних регистров, что усиливает разряженность фактуры и аскетизм звучания.

Образ древней Руси, таинственных языческих обрядов, всегда манивший Станчинского, стал источником вдохновения и предвосхитил многие подобные страницы в русской музыке, в частности, «Тайные игры девушек» из «Весны священной» И. Стравинского.[104]

Следующим шагом в развитии жанра прелюдии и на подступах к зрелости авторского почерка, можно считать две композиции, написанные в декабре 1909года – прелюдии b-moll и h-moll. В них обнаруживаем многие черты, предвосхищающие Эскизы. Это, прежде всего, свобода сквозной композиции и стихийное выражение чувств, мощная энергетика ритма и жесткость гармонического письма, оригинальность фактурных решений и своеобразие ладотональной организации.

В обеих прелюдиях связь с древнерусскими образами и напевами явная. Стихийная мощь древних обрядов, былинные богатырские удалые игрища, суровые образы русской зимней природы, несомненно, были источником творческого вдохновения при создании этих композиций. Хотя для Станчинского сфера b-moll была связана больше с образами трагическими, образами горя и зла.[105]

Станчинский не использовал подлинные народные цитаты, хотя известно, что он любовно собирал и записывал русские фольклор. Тем не менее, тема, например, прелюдии b-moll имеет сходство с былинными напевами[106]. Для неё характерен секстовый диапазон (as – f), кварто-квинтовые и трихордовые попевки, мелодико-ритмическая вариантность, переменный размер ($^3/_2$ - $^4/_2$), дорийский лад.

Своеобразие композиции проявляется в сквозном непрерывном развитии ведущего образа безумной скачки, вихревого потока тремя нарастающими волнами.[107] Объединяющим элементом является триольный ритм скачки.[108] Внезапные динамические сопоставления (pp и f, ff и ppp), постоянные замедления и ускорения при общей стремительности темпа (Presto) придают музыке крайне взволнованный и напряженный эмоциональный тон.

Ладовое своеобразие прелюдии проявляется в постепенном альтерационном усложнении диатоники (дорийский и

натуральный минор), в конце первого раздела понижением II, III ступеней и повышением IV и VII. Затем ладовое пространство стремительно разрастается до 14-тизвучного ряда: b-h-ces-c-deses-des-d-es-e-f-ges-g-as-a. В завершающем построении благодаря повторности закрепляется колорит фригийского лада с акцентным утверждением тоники в виде квинтоквартового аккорда. В результате изменения напряжения образуется ладо-гармоническое creshendo и diminuendo.

Организующая роль функций заметно ослаблена, тем не менее, в гармонической конструкции целого сохраняется тонико-доминантовое соотношение крайних разделов со средним. Гармоническая вертикаль определяется горизонтальным сплетением линий, а также пусто и жестко звучащими комплексами, включающими интервалы кварты, квинты, секунды, септимы, ноны.

Прелюдия h-moll отличается сквозным, непрерывным, постепенным разрастанием звукового пространства, охватывающего все более широкий регистровый диапазон. Диатоника, выдержанная на протяжении почти всей композиции, лишь в конце обостряется диссонантным одновременным сочетанием диатонических и хроматических вариантов ступеней: IV–IV высокой, V–V низкой. Таким образом, усиление гармонического напряжения и ладовой остроты выполняет драматургически-организующую функцию.

Вся прелюдия построена на доминантовом органном пункте, что значительно усиливает взволнованность и напряженность, разрешающуюся лишь к концу. Характерен заключительный автентический оборот – септаккорд пятой ступени фригийского лада (fis-a-c-e) в тонику без терции. Особой выразительностью отличается тяготение натуральной VII ступени в тонику.

Завершая рассмотрение прелюдийного жанра, выделим прелюдию до (минор), сочиненную 09.03.1912г., в которой все необычно: не выставлены ключевые знаки, динамика, нюансировка, штрихи. Лишь одна ремарка – Largo. Аскетичный образ чего-то древнего, эпического и отрешенного от каких-либо эмоций создает, вместе с тем, настроение мрачное и тревожное, от чего веет холодом.

Оригинальна трехчастная форма прелюдии, дающая совершенно особый тип композиции, основанной на сцеплении фраз-попевок,

образующих неквадратные построения.[109] Важную расчленяющую функцию берет на себя фактура, ритм, тоникализация ладового центра (in C – in Ges – in C), представленного квинтой c-g в крайних частях и ges-des в середине.

В средней части (7-12 тт.) развитие активизируется, благодаря секвенционным звеньям по малым терциям: c - es – ges. В кульминации утверждение тона in Ges подчеркивается неоднократным возвращением к нему. В сокращенной репризе, фактурно и ритмически динамизированной, закрепляется основная сфера in C (minor). Ладовая конструкция целого, таким образом, основана на тритоновом равновесии.

Строгая аккордовая фактура характеризуется изменчивостью голосов, то разряжаясь до двух, то уплотняясь до пяти в кульминации (в средней части). Пусто звучащие октавы, квартоквинтовые, квартовые аккорды, и созвучия смешанной интервальной структуры (тритон-октава) в низком и среднем регистрах (диапазон от C контроктавы до ges первой октавы) создают сонорное пространство, вызывающее ассоциации с религиозно-хоровым пением (крайние части) и колокольным звоном (в средней части).

В качестве главной тоники выступает квинта c-g, что позволяет говорить о ладовой нейтральности и неопределенности. Композитор выносит в определении тональности минор за скобки, указывая лишь главный тон - in C (minor), что в будущем станет характерным для тональной организации, например, П. Хиндемита.

Звучание постепенно разрастается, словно заполняя ладовое пространство, которое ширится и охватывает все новые ступени, причем трактованные неоднозначно: c-g-b-des-fis-as-es-ges-f-d. В прелюдии четко выражена характерная для композитора тенденция, окончательно представленная в Эскизах. В прелюдии «накапливается хроматически обогащенная шкала (приближающаяся к 12-тоновости, но при тональной ориентации), фонизм которой варьируется в результате вариантности ступеней» (Н.С. Гуляницкая, 1999, С. 469).

Ритмическая ровность и поступательность половинных нот лишь редко нарушается дробностью четвертей и синкопой (7-8, 10 тт.). Созданию эпического образа древнерусской архаики способствует и размер – парное alla breve.

Жанр этюда в творчестве Станчинского представлен тремя композициями: f-moll/As-dur (1907), g-moll (1907), H-dur (1908-1909). Его этюды – это развернутые пьесы виртуозного характера, технически сложные, которые продолжают, бесспорно, традиции Шопена и, более всего, Скрябина. Этюды, наряду с сонатой es-moll (1906г.), явились в ранних композициях примером крупной формы. Им свойственна масштабность изложения, фактурная изощренность, стремительность и напористость движения, что определяется патетическим содержанием. Его композиции близки по жанровым признакам песне (f-moll), поэме (g-moll), ноктюрну (H-dur).

Тональный план первого этюда невольно позволяет объединить его с прелюдией, написанной чуть ранее As-dur/f-moll. Возвышенная молитвенность хоральной темы As-dur (Lento espressivo) противопоставляется мятежной взволнованности сферы f-moll (Animato assai). Возможно, что юношеские размышления - что есть Добро и Зло – получили свое воплощение в этом своеобразном малом цикле: прелюдия и этюд. Интимно-сосредоточенному лирическому характеру прелюдии противопоставляется волнующая экспрессия и динамизм этюда.

Проявление авторского, личностного начала обнаруживаем в заключении прелюдии: подобно восклицанию, в низком регистре звучит стремительно восходящий пассаж в пределах полутора октав (rubato), завершаемый скандируемыми аккордами альтерированной субдоминанты (II ступени квинтсекстаккорд с повышенной терцией), разрешаемыми в тонику с подчеркнутым задержанием VI ступени в V (в пределах трех октав). Подчеркивается значение тритона в басу (h - f), который станет характерной интонацией в мелодике и гармонии Станчинского и будет связан с образным воплощением чего-то фатального, зловещего, мрачного. Подобный драматургический прием напоминает come recitativo в окончаниях прелюдий, токкат, фантазий Баха, смысловые мелодические резюме в произведениях Шопена.

Сочетание в фактуре этюда двух противоположных слоев – ритмически остинатного триольного фона и мелодического голоса в октавном изложении – дано в диапазоне удаленных друг от друга регистров. Стремление к максимально широкому

звуковому пространству является отличительной чертой в произведениях Станчинского.

Гармоническая жесткость достигается путем использования кварто-квинтовых созвучий, аккордов альтерированной субдоминанты (начальное предложение завершается субдоминантовым квинтсекстаккордом с повышенной примой).

Композиция этюда сочетает черты сложной трехчастности, рондо и вариаций на остинатную тему,[110] которая звучит практически неизменно, всякий раз в новом гармоническом и ладовом варианте. Ладовое своеобразие проявляется в сопоставлении диатонического варианта темы (первоначальное проведение в f-moll, лишь в каденционных оборотах нарушаемого альтерацией IIпониженной и IV повышенной) си проведения её в хроматическом окружении 12-ступенного звукоряда in C – in Es (в схеме – c), in As (в схеме – a2).

Этюд-поэму g-moll (1907) можно считать последним поклонением кумиру юности – А. Скрябину. Для молодого композитора была приятна похвала самого Скрябина, который отметил «балладный рыцарский дух» этюда. В нем слышится неистовая мятежность чувств, волевая патетико-драматическая напористость (Allegro patetico).

Бурный характер подчеркивается стремительно взлетающей темой, завершающейся, словно на гребне волн, секундовыми задержаниями, подвижным типом фактуры с активным нижним голосом в глубоком регистре фортепиано, импульсивностью триольного и синкопированного ритма (размер - $^{9}/_{8}$), яркой звучностью (sempre f, ff, crescendo molto, poco a poco crescendo ed accelerando).

Ладовое обострение связано с характерными для Станчинского альтерациями II, IV, VII ступеней минора. Терпкость и диссонантная острота гармонического языка проявляется в широком применении задержаний, побочных тонов, усложняющих терцовую структуру, альтерационных изменений, например, Д-нонаккорда – (понижение квинты в средней части, secco, ff), вводного септаккорда - понижение терции на тоническом басу.

Этюд H-dur (1907) выделяется нежнейшей и тончайшей импрессионистической звукописью и многими ладовыми, метроритмическими и полифоническими «предвестиями»

будущего зрелого стиля, окончательно сформировавшегося в последние годы. В нем явно проявляются признаки романтического жанра ноктюрна – гармонические фигурации в широком диапазоне, который достигает в конце средней части и в коде максимально возможного (от Си субконтроктавы до соль-диез и соль четвертой октавы), выразительная мелодия в верхнем регистре (dolcissimo cantabile).

Медленный темп (Lento, ma non troppo), ровность динамики (pp) создают образ безмолвного сумеречного покоя, нарушаемого постепенным крещендо в кульминации, доходящим до fff. Призрачная тишина и покой восстанавливаются лишь в коде.

Все в нем оригинально и самобытно: «стереофоническая» фактура с детальной и филигранной разработанностью струящихся фигурационных линий, сложная прихотливость и своеобразие полиметрической организации, сочетающей в одновременности размеры $^{9}/_{16}$ $^{-5}/_{8}$ $^{-15}/_{16}$, ладотональная зыбкость и неопределенность, включающая разновидности мажорной и минорной диатоники (натуральный, гармонический, мелодический, лидийский, миксолидийский, фригийский) и хроматической мажоро-минорной системы (в средней части). Такая ладотональная многозначность и емкость в масштабах одного произведения – явление, редко встречающееся даже в творчестве Станчинского.

В репризе[111] впервые Станчинский использует канон в нижнюю октаву, с расстоянием в один такт (canon marcato). «Слоистость» фактуры усложняется имитационным каноническим проведением основной темы, окутанной фигурациями, включающими широкие интервалы.[112] Образуется смешанный тип гомофонно-полифонической фактуры, являющийся ярким признаком индивидуального стиля композитора.

Канон применен как средство фактурной динамизации, драматургического нарастания. Кроме того, канон в октаву напоминает романтический прием изложения основной темы как бы в два голоса (a due), например, в репризах «Песен без слов» Ф. Мендельсона, только в новых условиях гомофонно-полифонической фактуры. Таким образом, в недрах этюда формировались закономерности будущих смешанных гомофонно-полифонических форм, основанных на тесном

взаимопроникновении репризной трехчастности и имитационной техники канона.

Подводя итог рассмотрению ранних сочинений Станчинского, отметим, что в них уже формируются многие характерные признаки авторского стиля композитора, которые в дальнейшем приобретают яркое выражение.

***

Во вторую группу сочинений Станчинского мы включили композиции, ориентированные на жанры классицизма: вариации, Allegro, сонаты и трио для скрипки, виолончели и фортепиано. В них происходит не только образно-эмоциональное просветление содержания, «уточнение собственного языка» через обращение к жанровым формам классицизма, но и проявляется характерная тенденция стиля времени начала XX века – неоклассическая. Станчинский был одним из первых композиторов, пророчески указав на живительную силу классического искусства для своего времени.

Кроме того, они занимают как бы промежуточное звено между ранними произведениями в жанровых формах романтизма и поздними, собственными, оригинальными композициями. Обращение к гармоничному искусству эпохи классицизма для Станчинского было крепкой опорой в его психическом восстановлении после перенесенной душевной болезни, в ясном и здоровом отношении жизни во всем её многообразии.

Хотя, вместе с тем, тревожный пульс времени чувствовался постоянно в его сочинениях, и с особой силой драма целого поколения, трагические предожидания и болезненность психики молодого композитора нашли своё отражение в концепции, например, второй сонаты. Отношение его к творчеству Гайдна, Моцарта и Бетховена всегда было благоговейным. Подробное штудирование сонат, квартетов венских классиков было непременным условием совершенствования музыкальной техники в классе С.И. Танеева.

Задумав написать собственное трио в конце 1909 года для участия в конкурсе имени Н. Рубинштейна, молодой композитор смог приступить к воплощению своего замысла лишь после выздоровления, летом 1910г.[113] Одночастное трио D-dur имеет строгие контуры классических первых частей сонатно-симфонического цикла с традиционным повторением

экспозиции, тональным соотношением главной и побочной партий, развитием тематического материала главной партии в довольно масштабной разработке. Однако, все дышит своеобразием, свежестью и самобытностью музыкальной стилистики трио.

Вдохновляющим источником к созданию трио, несомненно, стали светлые, гармоничные образы древней Руси – колокольные перезвоны,[114] народные инструментальные наигрыши и напевы народных песен в их первозданной чистоте. Потому столь широкое применение в трио нашли лады народной музыки: диатоника мажора и минора в их разновидностях (натуральный мажор, мажорная пентатоника, лидийский, фригийский). Модальность ладового мышления автора обусловила особую специфику мелодического и гармонического языка.

Каноническое изложение побочной темы в партиях виолончели, скрипки и фортепиано свидетельствует о применении данной полифонической техники как устоявшегося приема в ранних сочинениях (рассмотренные выше прелюдии и этюд).

Отличительной чертой авторского почерка Станчинского всегда является особая прихотливость и изменчивость ритмики. Используя обычный размер $^3/_4$, композитор поражает изысканной изобретательностью, ритмическим разнообразием, полиритмическим сочетанием мелодически самостоятельных линий. «Фактурная рельефность письма почти осязаема, - отмечает И. Чернявский, - прихотливое сплетение множества несложных ритмических фигур обостряет моторные реакции, ясная логика развития материала при высокой степени его полифоничности» создают органичность партитуры и своеобразную красоту музыки трио.

Особняком в творчестве Станчинского стоят Вариации a-moll (1911г.). Это сочинение посвящено двоюродной сестре Софье Пшеничниковой, к которой композитор относился с искренне теплым и нежным чувством. Светлые и радостные воспоминания детства, родного дома, любимой семьи и деревни Логачево, думается, нашли отражение в этом удивительно хрупком и ясном по чистоте произведении.

Особая простота музыкального языка, прозрачность и легкость фактуры, чистота диатонического строя минора и мажора, четкая ритмика (размеры $^2/_4$ и $^6/_8$), высокий и средний регистры

создают ощущение свежести весеннего воздуха, высоты голубых небес, бескрайнего простора пасторальной картины. Хрупкий мир мечты, грёз, воспоминаний оригинально воплощен в жанре вариаций, сочетающих черты классических (фигурационных), характерных и остинатных.

Напевная тема (Andante), подобно классическим вариациям, написана в простой двухчастной безрепризной форме (с опорой на периодичность, квадратность предложений) с двухтактовым дополнением. Мелодический рисунок темы меняется незначительно, обогащаясь новыми подголосками, сменой размера ($^6/_8$), лада и тональности (в III-V вариациях – A-dur, в VI – а фригийский, в VII-VIII вариациях – e-moll), темпа (IV – Allegretto, V- Allegro moderato, VI- Allegro enegico, VII-VIII – Andantino, IX – Allegretto, X - Allegro).

В быстрых вариациях оживление ритмики (группы: восьмая-две шестнадцатых, четыре шестнадцатых) выявляет танцевально-инструментальную природу основной темы, подобно народным наигрышам. Натурально ладовые обороты, включая побочные ступени, квинтовый органный пункт, пустые кварто-квинтовые созвучия в качестве тоники составляют особенность гармонического языка, создающего особый народный колорит.

К жанру сонаты впервые Станчинский обратился в 1906 году, еще до поступления в Московскую консерваторию. В романтическом, лирико-патетическом строе одночастной сонаты-поэмы (сонаты-баллады, сонаты-фантазии) es-moll в полной мере отразилось поклонение кумиру юности А. Скрябину, творчество, идеи и образы которого привлекали начинающего свой путь молодого композитора.[115]

Поражает симфонический размах, масштабность и техническая сложность воплощения идейного замысла. Тревожные предчувствия грядущих разрушительных событий начала XX века, трагическое предожидание чего-то страшного - составляют основу концепции сонаты и сближают настроения восемнадцатилетнего композитора со многими художниками Серебряного века,[116] переживающими трагический перелом истории как драму своего поколения.

Философская глубина и эмоционально-психологическая емкость содержания раскрываются в драматургически

контрастной композиции, которая имеет сходство с поэмными и балладными жанрами романтиков, основанными на свободном, импровизационном типе высказывания, с чередованием сменяющихся разнотемповых разделов.

Бурная мятежность, взволнованность чувств, страстный порыв и устремленность, присущие главной партии, контрастируют светлым и жанровым образам романтически окрыленной побочной партии, которая в процессе развития драматизируется, вовлекаясь в общую напряженную стихию es-moll'a.

Первая тема вступления (начальный 4-хтакт) берет на себя функцию темы-символа, фатально-трагического образа предопределенности. Объективная отстраненность тона подчеркнута декламационным типом интонирования. Октавное изложение в низком регистре на фоне диссонантных гармоний (особую выразительность и темный колорит создают «рахманиновская» субдоминанта, доминантовый терцквартаккорд с пониженной квинтой, альтерированная субдоминанта), обостряемых задержаниями, острым пунктирным и синкопированным ритмом, аккордовой плотной фактурой – все это вызывает ассоциации с подобными темами рока, фатума, судьбы.

Более того, трагедийность концепции подчеркивается неуклонным драматургическим нарастанием, сжатием структуры, сокращением и преобразованием основных тем главной, побочной партий (минорный вариант) и исчезновением яркой гимнической мажорной темы заключительной партии в репризе, а также бурной коды (Allegro), словно повергающей душу в пучину скорби и горя.[117]

На примере строения главной и побочной партий следует отметить одну отличительную особенность цезурирования музыкальной речи, которая станет характерным признаком во многих сочинениях Станчинского. В структуре партий образуются три волны, три этапа высказывания, условно складывающиеся в трехчастную репризную форму с развивающей (главная) и контрастной серединой (побочная) с нетрадиционным внутренним масштабно-тематическим строением (главносвязующий раздел – 8т. + 9т. + 9т.; побочная партия – 10т. + 12т. + 12т.).

При сохранении внешних четких контуров классической сонатной формы налицо внутренние признаки сквозного непрерывного развития – отсутствие повторения экспозиции, стирание граней между главной и связующей, между побочной и заключительной партиями (в экспозиции). В первом случае репризный раздел главной партии берет на себя функции связующей. Таким образом происходит слияние партий в главно-связующий раздел (подобно доклассической сонате и сонатной формы композиторов XX века – Прокофьева, Мясковского, Шостаковича и др.).

В другом случае побочная партия соединяется с заключительной приемом наложения – в момент разрешения доминантового септаккорда в тонику Ges-dur на форте, мощно утверждается гимническая тема заключительной партии, романтически страстная, изложенная в полнозвучной рахманиновской фактуре.

Станчинский пользуется типичными приемами композиторов-романтиков (Лист, Григ, Рахманинов, Скрябин) в патетически кульминационных моментах, которые усиливают выразительность темы – это октавное изложение мелодии в высоком регистре, широкий диапазон фортепиано, гармонический мажор, квартовые интонации, доминантсептаккорд с повышенной квинтой, гармония доминантового нонаккорда, триольная пульсация. Лишь в самом конце экспозиции трезвучие Ges-dur сопоставляется с септаккордом VI ступени, что создает эффект ладовой переменности (Ges-dur и es-moll)[118] и возвращает к мягким и ласковым интонациям жанровой побочной темы. Разработка отличается интенсивностью секвенционного и тонально-гармонического развития элементов главной и побочной партий, фактурной сложностью и структурной дробностью. Три волны нарастания связаны с постепенным масштабным сжатием и ускорением темпа (17т. + 11т. + 9т.), что способствует значительной динамизации, и подводит к главной драматической кульминации сонаты – проведению главной партии в репризе. Минорный вариант побочной партии в репризе трансформирует первоначально светлый образ в печально-скорбный. Легкая ажурная «вязь» среднего раздела побочной партии в экспозиции превращается в интонационно обостренные

фигурациии, взволнованные пассажи. Основная тональность es-moll лишь оттеняется медиантами – Ces-dur'ом и Ges-dur'ом. Станчинский в сонате свободно использует мажоро-минорную гармоническую систему романтиков, с техническим совершенством претворяя в своей композиции многие гармонические достижения современности – обильное усложнение аккордики побочными тонами, альтерационные изменения, широкое применение неаккордовых звуков (особенно задержаний), значительно мелодизирующих фактуру, усиливающих линеарную энергетику фактурных пластов, что станет отличительной чертой стилистики зрелых сочинений.

Первая (F-dur) и вторая (G-dur) сонаты были написаны в 1911-1912 годах[119], в одно время с вариациями и Allegro F-dur[120]. В них чувствуется ориентация на классический сонатно-симфонический цикл в большей степени, думается, Бетховена. В то же время в сонатах все оригинально и самобытно. Просветленное лирико-философское созерцание, объективность жанровых и пасторальных образов, сдержанно-сосредоточенное размышление, энергия движения сочетаются в содержании сонат с психологически глубоким проникновением в духовный мир автора, сложный и противоречивый. Для композитора это время было важным этапом обретения нового смысла жизни, который он видел в неустанном стремлении к Добру.

В первой сонате три части. Драматургическим центром, подобно у классиков, является I часть (Allegro, F-dur). В ней воплощено столкновение светлых и настораживающих, напряженных образов (написана в сонатной форме). Вторая часть (Adagio, B-dur) – лирико-философское размышление (сонатная форма без разработки), а третья (Presto, F-dur) – стремительное и энергичное скерцо-финал, проникнутое жизнеутверждающим весенним настроением (сквозная форма с чертами сонатной, двойной фуги, трехчастной со вступлением и кодой).

Отмечая яркую конкретность музыкальных образов в сочинениях Станчинского, выскажем предположение программного содержания первой сонаты – «колокольные перезвоны». Мы уже указывали на колокольность как неотъемлемую и важную часть образного содержания его творчества, продолжая традиции русской музыки, начатые М.И. Глинкой и М.П. Мусоргским.

Известно, что в русской музыке начала XX века певцом колоколов стал С.В. Рахманинов, с потрясающей силой и проникновенностью выразивший сущность колокольного звона как главного символа Руси, с максимальной выразительностью подчеркнувший «отечественную традицию восприятия колокола как символического спутника человеческой жизни» [Демченко А., 2000, С. 19].

Этот образ для русского человека столь многогранен и значим, что в искусстве он получил самое широкое отображение – это и радостный звон колокольчиков, и впечатляющая празднично-ликующая мощь колоколов, и тревожный колокольный набат, и скорбный погребальный звон.

В первой сонате колокольная звучность определяет образ главной партии, подчеркивая ей истинно русский колорит. Музыка подобна пейзажной зарисовке, светлой пасторальной картине, неотъемлемой частью которой является русский храм и звон колоколов.[121]

В большой мере этому способствуют ритмически прихотливо используемые ладогармонические возможности диатоники. Ладозвукорядный материал постепенно расширяется от четырехступенного до семиступенного натурального мажора, включая пентатонику (f-g-c-d; f-g-a-c-d; f-g-a-b-c-d-e). Подобное расширение ладового пространства связано со структурной прогрессией (1т.+ 3т. + 4т.).

Квартовые, кварто-секундовые, кварто-квинтовые и иные терпкие созвучия рождаются в процессе ладово-вертикального структурирования. Важную роль приобретает темброво-регистровая сонорика. Мелодика становится узорчатой, приобретая характер инструментального наигрыша, состоящего из коротких мотивов. Тональная функциональность выступает лишь в роли расчленяющего фактора крупных разделов. В качестве тоники используется квинто-квартовое созвучие f-c-f.

Экспозиция (традиционно повторена) четко делится на тематически самостоятельные партии. Связующая партия, продолжая колокольную стихию главной, характеризуется звенящим колоритом высокого регистра.

Сфера побочной и заключительной партий нарушает акварельную «звончатость» главно-связующего раздела. Здесь мы встречаемся с характерным для Станчинского

противопоставлением диатоники и хроматики, соответствующим драматургическому воплощению контрастных художественно-образных сфер.

В истории музыки эта традиция получила множественное семантическое выражение.[122] У Станчинского объективные пасторально светлые образы контрастируют субъективным, настороженно причудливым и угловатым.

Странный инструментальный наигрыш с прихотливой ритмикой звучит в побочной партии. Диатоника до мажора получает столь необычное гармоническое воплощение, что образ приобретает характер чего-то «демонически» пугающего. Этому способствуют резкие аккорды на sf (кварта-тритон, тритон-квинта, тритон-квинта-квинта, тритон-октава), контрасты sf и pp, нижнего и верхнего регистров, полигармоническое сочетание Т и Д, особая роль тритона в гармонической вертикали и в каденционном разрешении уменьшенного терцквартаккорда с повышенной квинтой в до минорное трезвучие (fis-c в басу), с которого начинается заключительная партия.

Нереальный мистический образ возникает в заключительной партии (c–C). Холодом веет от диссонирующего звучания двух сходящихся интервальных линий от крайних регистров (отличительная черта музыки С. Прокофьева) к центру, в ритмически остинатном поступательном движении (pp, legato). Сложноладовое строение темы (образуется 13-ступенный звукоряд с энгармонической заменой тритонового звука fis-ges: c-des-d-es-e-f-fis-ges-g-s-as-b-h) проясняется лишь в заключительном до мажорном трезвучии (в которое разрешается крайне резкая гармония доминантового септаккорда с пониженной квинтой и расщепленной септимой[123]).

В разработке столкновение контрастных тем экспозиции, словно в борении между собой, создает напряженный характер развития, обостряемый их контрапунктическим соединением, далекими тональными сферами (Des, E, h, c), минорным вариантом главной и связующей партий, изменением квартовой интонации главной темы на тритон, резкими динамическими перепадами (ff и ppp).

В репризе противопоставление контрастных тем еще более выпукло благодаря фактурным, регистровым и динамическим изменениям. Однако утверждение основной тональности и

первого элемента главной партии в короткой коде закрепляет светлый колорит ведущего образа.

Лирическим центром цикла является вторая часть (сонатная форма без разработки), основанная также на контрасте двух тем: сдержанно-сосредоточенной главной партии (B-dur, пиано) и лирико-экспрессивной побочной партии (d-moll, форте).

Важным фактором драматургического развития во второй части, как и во многих сочинениях Станчинского, является ладовое преобразование тем. Так, главная партия в репризе омрачается колоритом дорийского и фригийского ладов (b), погруженная в низкий регистр (контр- и большая октавы), с последующим сочетанием II низкой и VII повышенной ступеней, II натуральной и II низкой, что обостряет звучание. А одноименный b-moll побочной партии просветляется мажорным светом лишь в заключительном аккорде.

Особое звучание и выразительность музыке сообщают диатоническая основа и сложно прихотливая ритмическая организация тем, нарушающая привычную группировку и долевое членение в трехчетвертом размере. Станчинского особенно привлекали художественные возможности свободной метрики, не скованной регулярностью акцента, и создающей эффект «аметрической музыки» (О. Мессиан), связанной с выражением лирического начала и особой причудливо фантастической образностью. Использование мелких длительностей значительно усложняет и насыщает фактуру, заполняющую все регистровое пространство фортепиано.

Финал сонаты (F-dur, Presto, $^5/_8$) близок своим «весенним», радужным настроением аналогичным образам С. Рахманинова. Оптимистическая, жизнеутверждающая концепция сонаты, на наш взгляд, несет на себе автобиографический оттенок. Устремленность и окрыленность, порыв и переливчатая «звончатость» весенней капели отражали внутреннее психологическое состояние композитора, для которого открывалась большая дорога, он был полон творческих планов, выздоравливая после болезни, уверен в верности избранного пути.

Ладовое своеобразие финала проявляется в чистоте диатонического строя. Светлый колорит натурального мажорного звукоряда, мажорной пентатоники, лидийского лада,

оттененный дорийским и мелодическим минором, не нарушается болезненно напряженной хроматикой и сохранен до конца.

Метроритмическая организация заслуживает особого внимания как одна из типичнейших черт индивидуальной стилистики и характеризуется удивительной интенсивностью динамического развития, выразительно-смысловой способностью и ярко выраженной оригинальностью. Непрерывная поступательность ритма восьмых в пятидольном размере нарушается капризной сменой акцентов на разные доли такта, активным употреблением синкопы, метрическим смещением тактовых групп наряду с изломанным рисунком мелодических линий. Такое сочетание регулярной и нерегулярной ритмики является ярким и эффективным средством воплощения динамизма, что сообщает музыке особую упругость.

Тема главной партии изложена подобно экспозиции трехголосной фуги, с последовательно нисходящим порядком вступления голосов. В лирической побочной партии напевно звенящие терции и сексты в синкопированном ритме контрапунктически соединяются с элементами главной партии, которые становятся активным фоном.

Оригинально строение финала, сочетающее признаки сонатной формы, двойной фуги и трехчастности со вступлением и кодой. Соната завершается торжественной ликующей кодой (sempre ff , con calore), имитирующей яркий перезвон колоколов, слегка оттеняемый минорной тенью в заключительных тактах.

Вторая соната (G-dur, 1912г.) – один из самых интересных и оригинальных опытов воплощения идеи грозовых предожиданий «серебряного века» в жанре классической сонаты. По мнению одного из итальянских критиков начала XX века, зная только одну эту сонату, «нельзя не признать в молодом Станчинском гениального предвестника музыкальных форм нашего времени».[124]

Концепция сонаты, отражающая сложные коллизии социальной и художественной жизни начала XX века, близка содержанию юношеской сонаты es-moll, и роднит её с произведениями, пронизанными предчувствиями мировых катаклизмов, поднимающими глубокие нравственные, этические вопросы: что есть Россия, Время, Художник? Что есть Жизнь и стремления Человека?

В контрасте противоположных образно-смысловых сфер – действенно-энергичной, лирико-созерцательной и трагически фатальной, - утверждается действенно-динамичное восприятие и мироощущение, выражающее стремительный и жесткий пульс эпохи, присущую ей жажду поиска и открытий, нацеленность на перспективу и торжество фатальной предопределенности человеческого пути: «зло возложило на мир свою страшную мессу» (из стихотворения А. Станчинского).

Драматургия целого строится на равновесии двух частей: лирико-патетической фуги (Lento espressivo, $^{6}/_{16}$) и действенно-энергичной, драматически напряженной сонатной формы (Presto, $^{11}/_{8}$). В сонате Станчинский использует две самые динамичные формы, сложившиеся в истории музыки, обладающие огромным внутренним потенциалом для воплощения масштабных идей, интеллектуально и эмоционально емкие, сохранившие свое значение концептуальных композиций на протяжении уже нескольких столетий.

Фуга и канон - важнейшие полифонические формы в творчестве Станчинского. Бесспорно, огромное воздействие на молодого композитора оказали поздние сонаты Л. Бетховена и творчество С.И. Танеева, с музыкой которого «русская полифоническая композиция заявила о своих высоких художественных достоинствах, опередив современную ей европейскую музыку» (92, С. 195). Но в отличие от танеевской трактовки фуги как финальной части цикла, Станчинский отводит ей место драматургического зачина, погружающего в мир отвлеченного лирико-философского созерцания, которое постепенно трансформируется в эмоционально взволнованное, патетическое чувство выражения обобщенного, величественного и мощного русского образа, переполняющее душу.

Отмеченное Б. Асафьевым «чувство линии» особенно проявляется в этой сложной двойной трехголосной фуге, мелодика голосов которой графична, свободно раскидана в широком диапазоне.[125] Мелодические линии голосов в контрапунктическом единстве постоянно сплетаются, образуя сложную и прихотливую полифоническую ткань, охватывающую максимальный диапазон фортепиано.

Это повлияло на показатель двойного контрапункта в двойной совместной экспозиции тем (Jv= -21, -28) и в совместном экспонировании второй темы с двумя удержанными противосложениями в новом разделе Largo, с использованием показателей тройного контрапункта октавы (Jv= -21) и дуодецимы (Jv= -25).

Своеобразием отмечен «крайне оригинальный тематический материал» [Протопопов 92, С. 266] фуги, как, собственно, и второй части сонаты. Диатоника первой и второй тем контрастирует хроматике интермедий (которых в фуге лишь три - две в экспозиции и одна перед завершающей частью, выполняющая роль предыкта к репризе), двух противосложений среднего раздела Largo.

Своеобразие интонационного строения первой темы заключается в особой природе мелодики, сочетающей напевность и прихотливость мелодико-ритмического рисунка народных инструментальных наигрышей, ходы на широкие интервалы (кварты, квинты, сексты, септимы) и плавную поступенность. Ладовое своеобразие темы проявляется в использовании диатонического звукоряда мажорной пентатоники (в начальных мотивах) и гексатоники. Структурно-тематическое членение темы: 1т.(a) + 0,5т.(b) + 0,5т.(b1) + 1т.(c) + 1т.(d) выявляет природу постепенного становления, развертывания мелодии.

Вторая тема, вступающая на такт позже, также содержит типичные признаки народно-песенного тематизма: опору на квинтовые интонации в сочетании с поступенностью, трихордовую попевку в каденционном обороте, звукоряд мажорной гексатоники, морденты и форшлаг, которые, видимо, отражают специфику народного исполнения. Обе темы не имеют вводного тона.[126]

Фуга насыщена проведениями тем, их контрапунктическим сочетанием, интенсивным ладовым развитием и преобразованием в образ мощный, патетический и величественный в завершающем разделе. Оригинальность композиции проявляется в том, что экспозиция и реприза совместные, а развитие тем в разработочной части раздельное.

В средней части фуги два раздела, с поочередным развитием тематического материала. Сначала первая тема проводится в далеких тональных строях к соль мажору: fis-moll и cis-moll, что

вносит лирико-драматический оттенок в характер ведущей темы, благодаря изменению ладового колорита и резкому тональному смещению на полутон и тритон.

Кульминацией первого раздела средней части фуги является стретта первой темы на форте, с подчеркнутым акцентом каждого звука начального мотива (risoluto). Образуется сложная трехголосная фактура и ладотональная неопределенность, так как диатонический строй первой темы (Es-dur, As-dur) словно погружен в хроматический контекст контрапунктирующих голосов.

Следующий этап (Largo) отмечен ощутимым замедлением темпа, введением нового тематического материала в двух противосложениях ко второй теме, образующих с нею сложный тройной контрапункт (с показателем Jv= -21, Jv= -25 в двух последующих производных соединениях).

Вторая тема также как и первая в процессе развития меняет свой ладовый колорит (с-натуральный, Des-лидийский, f-фригийский). Нисходящие секундовые интонации, мерность ритмического движения, проведение второй темы во всех голосах с постепенным восхождением вызывают ассоциации с принципом остинатных вариаций пассакалии.

Кульминацией в развитии второй темы является её стреттное проведение в октавном удвоении (maestoso, ff), захватывающее широкий диапазон. Ладовая многозначность и полидиатоничность проявляется в одновременном сочетании нескольких звукорядов ладов: а-дорийского, F-лидийского, с-дорийско-фригийского.

В общей репризе (Tempo I) темы приобретают монументально величественный характер. Звучание sempre ff, широчайший диапазон, октавное проведение тем, фигурационный фон, создающий эффект колокольного звона – все параметры музыкального текста способствуют созданию грандиозно величественного звучания гимнически преображенных тем, венчающих фугу.

И только последние такты дают вдруг неожиданный переход и завершение в ми мажоре с необычным разрешением доминантового нонаккорда с пониженной квинтой (в фактурно диссонантном изложении с ноной в басу, и уменьшенной терцией в средних голосах) в полное тоническое трезвучие в мелодическом

положении квинты, в затухающем звучании пианиссимо, подобно многоточию романтической композиции.

Вторая часть сонаты воплощает другой мир – полярное противопоставление стихии активно-деятельного ритма, порывистого стремления (impetuoso) и ласковой нежности, хрупкости чувств (dolce, rubato, sotte voce), вовлекаемые в фатальный круговорот времени – безжалостный и бесстрастный. В процессе развития импульсивная энергия движения, токкатный ритм (в необычном размере $^{11}/_{8}$), пронизывающий образно-тематические сферы всей части, поглощает лирическую теплоту нежного элегического образа побочной партии.

Особенностью композиции является свобода и сквозное развитие, отсутствие четких граней между разделами сонатной формы[127]. Все вовлечено в атмосферу причудливой игры прихотливо акцентированного ритма.

Ладофункциональная система заметно размывается силами колористической гармонии, острой и диссонантной, включающей вертикальные комплексы необычной структуры (квартаккорды, кварто-секундовые и смешанноинтервальные). Интервальный состав созвучий всякий раз нарушает традиционный терцовый принцип, широко используя секунды, кварты, квинты, септимы, уменьшенные и увеличенные интервалы, свободно комбинируя диатонические и альтерированные ступени хроматизированного звукоряда. Подобные созвучия образуются в результате одновременного развертывания мелодических линий, образующих особую вертикаль.

Вместе с тем, в моментах, расчленяющих музыкальную ткань, Станчинский использует guasi традиционные аккорды, максимально усложненные и изменённые путем введения побочных, альтерированных ступеней (типичное понижение II, в сочетании с повышением IV; понижение III, VI, VII, что приводит к образованию одноименного минорного звукоряда с необычным понижением I, V, в результате чего образуются однотерцовые сопоставления), которые приобретают роль самостоятельных и равноправных наряду с диатоническими.

Разрешение диссонантных созвучий в тонический унисон, квинтовый устой или в трезвучие отодвигается с сильной доли на промежуточные, слабые, чем усиливается характер

непрерывно динамического развития. Роль «невидимого режиссера» выполняет смена тональных центров, образующих особый тональный план композиции (смотри общую схему), включающий далекие строи к основной тональности G-dur.

Ритмическая моторика действенно-волевой главной партии передает что-то стихийно поступательное, словно пульс бесстрастного времени. Постепенное погружение в минорный колорит с понижением второй ступени (сохраняемый и в связующей) служит созданию тревожно-напряженного образа. В связующей партии слышатся колокольные перезвоны в высоком регистре, с введением нового токкатного ритма, предвосхищающего второй тематический элемент побочной партии (группировка восьмых – 3+3+3+2), с резким акцентом на 10 долю в размере $^{11}/_{8}$.

Побочная партия внутренне контрастна и психологически противоречива[128]. В этой двойственности побочной партии (интимно-лирическое и фатально-трагическое), которая традиционно считается выражением лирической образности, заключается суть понимания трагедийной концепции сонаты – острая внутренняя противоречивость и надлом, трагический срыв в душе и судьбе самого композитора.

Поначалу нежная и зыбкая, в высоком регистре, прозрачной фактуре, словно в призрачном звучании на pp и ppp, dolce, rubato, sotte voce, ладово неопределенная (H-gis) – первая тема побочной партии воплощает собою образ проникновенно лирический. Однако вскоре, в процессе секвенционного развития ведущего лирического мотива, в ней происходит драматургический «сдвиг» - контрастное введение нового материала.

Инфернально зловещее слышится в жесткой звучности на стаккато четко ритмизованного движения с последовательным крещендо (mf,f,ff). Опора в гармонии на тритон, широчайший диапазон (от С контроктавы до d четвертой октавы), резкие акценты диссонантных аккордов (sf) подчеркивают момент крайне повышенной драматической напряженности.

Короткая заключительная партия (7 тактов) утверждает токкатно динамичную сферу на едином гребне крещендирующей волны, берущей свое начало с глубоких басов (канон в октаву, с расстоянием в одну восьмую) и достигающей в стремительном порыве регистровых высот фортепиано. Закрепление тональной

сферы H-dur усложняется типичными для Станчинского альтерационными изменениями неустойчивых ступеней (понижение II и VI, повышение IV) и остродиссонантным сочетанием их с натуральными вариантами. Момент разрешения заключительной партии в тоническое трезвучие си мажора совпадает с началом исключительно динамичной разработки, вовлекающей все основные тематические элементы, и воплощающей дух активного преодоления, мускулистой энергии движения. Их противоборство достигает максимального напряжения в контрапунктическом столкновении контрастных тем главной и побочной партий (a tempo, poco appassionato, piu appassionato). Лирический элемент побочной партии (особенно секундовый мотив) словно тонет в общем жестко ритмизованном потоке. Третий, предыктовый, раздел разработки на fff утверждает неистово зловещий образ второй темы побочной партии с опорой на искаженную тритоном доминанту соль мажора: d-as-d.

В динамизированной репризе острота противоречий достигает кульминации. Главная партия ритмически еще более действенно активная. Темы сокращаются, структура словно сжимается. Итоговую точку драмы ставит кода, в которой «сумеречная исповедь души перерастает в поэму тревог и терзаний. В целом, за этой сгущенно-психологической гаммой стоит нечто большее, чем просто тягостные раздумья: это и чувство всепроникающей усталости, подавленности, неприютности, и символ скорбного человеческого пути с чертами фатальности» [Демченко А., 2000, С. 47].

***

Обратимся к рассмотрению третьей группы сочинений, в которую мы включили оригинальные композиции, являющиеся своего рода центром композиторского творчества, и в которых авторский стиль выражен с наивысшей степенью совершенства и самобытности. Это – серии эскизов («Три эскиза», «Двенадцать эскизов») и четыре прелюдии в форме канонов (1912-1914гг.). Полифоническое мышление, своеобразие композиционной структуры, интонационно-мелодического и ладогармонического языка, фактуры и метроритма – все характерные признаки стиля Станчинского в этих сочинениях сложились окончательно. В них композитор создает новый тип тональной организации, главную конструктивную силу в которой играет полифоническое начало.

Знаменитое прорицание С.И. Танеева о силе и важности контрапунктических форм для современной музыки, в которой гармония постепенно утратила тональную функцию, в полной мере подтверждается творчеством Станчинского.

Особого внимания заслуживает цикл «Три эскиза», где «хроматика настолько эмансипируется, - как отмечает Н.С. Гуляницкая, - что в первой же фразе, например №3, уплотненно проходят все 12 тонов, но с некоторыми повторениями; однако тоника сохраняется, вернее, присутствует в ослабленной функциональной роли, что позволяет квалифицировать метод как «хроматическую тональность» [237, С. 469].

Первый эскиз (in c) нам представляется драматическим скерцино, «посвящением Бетховену». Волновая направленность расходящихся фактурных линий, завершающихся на гребне тремя тритонами (des-g) вызывает невольно ассоциации с главной партией финала «Лунной сонаты». Быстрый темп, жесткость и твердость штриха (senza pedale, резкие акценты, стаккато), напористость импульсивной моторики движения, не ослабевающей ни на мгновение, интонационная сложность воплощают драматически напряженный образ чего-то демонического.

Обращает на себя внимание прием зеркально симметричного расхождения фактурных линий в крайних разделах, и их схождения в середине. Подобная конструктивная деталь встретится в эскизе №5 из цикла «12 эскизов».

Второй эскиз выражает сферу лирической напевности. Искренность и наивность чувств передана задушевной мелодией в простой, можно сказать, примитивной фактуре, с плавной ритмикой в размере $^{6}/_{8}$ (что очень редко у Станчинского). Отличительной стилистической чертой является ладовое своеобразие, проявляющееся в свободном использовании альтерированных ступеней.

Бурный, взволнованный третий эскиз – воплощение «скифских» образов. Все средства направлены на создание динамично экспрессивного содержания: октавные унисоны в низком регистре; тритоновые созвучия в качестве устоев, завершающих построения; полигармоническая вертикаль, образуемая горизонтальной линеарностью фактурных пластов;

упругость ритмики в размере $^5/_8$; свободно трактованная хроматика; каноническое

Цикл «12 эскизов» для фортепиано композитор обозначил опусом № 1. Это лишнее подтверждение тому, как строго и взыскательно относился он к своему творчеству. Н. Мясковский относил эскизы не просто к хорошим фортепианным сочинениям, но считал, что они должны занять «весьма высокое, хотя и обособленное место среди измышлений и вдохновений современности» [149, С. 187]. Инстинктивность и импровизационность заменяет следование «школьным» правилам композиции.

В них все оригинально и неповторимо, «своеобразно: и ритмика – живая, капризная, порой как бы нарочито вывихнутая, но без метнеровской терпкости, притом все-таки четкая и ясная, часто смелая метрика; и гармония – свежая, иногда волнующе зыбкая, тонко изысканная, отнюдь не пряная и болезненная, богатая и всегда органичная; фактура, технический склад – обдуманный, мастерски законченный, интересный и нередко замысловатый; фортепьянное изложение – в высокой степени оригинальное и личное» [Н.Я. Мясковский, 1960, С. 186].

В этом цикле объединены миниатюры нового типа, подобные «Мимолетностям» С.Прокофьева, «Микрокосмосу» Б. Бартока. Новизна проявляется в самом жанровом обозначении, ставшем в начале XX века очень распространенным как в живописи, так и в музыке. Эскиз как предварительный набросок, «мимолетное видение» чего-то более крупного и масштабно значительного становится самодостаточным жанром. Миниатюры отличаются афористичностью, свободой и яркой индивидуальностью композиционного, ладогармонического, мелодико-интонационного, метроритмического решения.

Образно-эмоциональное содержание эскизов отражает характерные сферы творчества Станчинского: мрачно-демоническая фантастика (№№ 1, 3, 9, 12), эпическая величавость (№№ 4, 6, 8, 11), утонченно-хрупкая лирика (№№ 5, 7), причудливая скерцозность (№ 2), романтическая патетика (№ 10).

Тональная драматургия «Эскизов» основана на равновесии бемольных и диезных тональностей: c, g, d, As, Ces - D, e, gis,

A, fis. Завершает цикл хроматическая тональность in C (№ 12), которая характерна и для первого эскиза, хотя в нем выставлены ключевые знаки до минора.

Логика композиционного решения при всем многообразии конкретных вариантов отличается общим принципом постепенного вхождения в глубину звукового пространства, достижения кульминационного центра и выходом из него, возвращением как бы на исходную позицию. Большую роль в развития музыкального материала играет начальный звуковой (ладогармонический, интонационно-ритмический) комплекс, который преобразуется подобно серийной композиции, где нет ничего извне приходящего и не определенного «серией», «рядом».

Преобладает сквозной тип структуры, включающий, как правило, три фазы развития (№№ 1, 3, 9, 12). Своеобразное претворение получает и принцип остинатности, например, в эскизах № 4, 6, 11.

Ладогармоническое строение эскизов характеризует сложившуюся систему Станчинского, основанную на использовании диатоники и хроматики, обособленно или во взаимодействии. Оригинально трактована диатоника (фригийский в № 4, дорийский в № 6) старинных ладов, обостряемая альтерированными ступенями.

Уже в ранних произведениях (канон си минор -1908г., прелюдия и фуга соль минор - 1909-1910гг.) обнаруживается мастерское владение приемами имитационной техники и предпочтение основных полифонических форм – канона, прелюдии (в форме двойного канона!) с фугой. Оригинальность и своеобразие композиций проявляется, прежде всего, в особенностях тематического, ладогармонического и метроритмического языка. В них проявилась особая тяга композитора к конструктивизму, ставшему отличительной чертой последних лет.

Канон си минор, по существу, уже предвосхищает, прозревает поздние прелюдии в форме канона, ставшие оригинальным собственным жанром Станчинского. В них композиционно сочетаются принципы непрерывного, последовательного канонического проведения мелодии фигурационного типа (с интервалом в октаву, с расстоянием в четыре такта)

и трехчастной репризной формы с динамизированным проведением двух начальных звеньев канона.

Ладовой основой является 12-тоновая хроматика, с постепенным разрастанием звукового ряда, подобно в серийной технике. Первые десять начальных звуков представляют ряд неповторяющихся тонов: d-cis-h-g-fis-eis-a-gis-e-dis. Одиннадцатый тон ais звучит после тонической терции, закрепляющей ладотональный центр (d-h). Следующая половина темы дает свободную перестановку этих звуков: a-g-fis-gis-d-h (fis-g-fis)-dis (d)-cis (g)-eis, замыкая пропосту доминантой.

Своеобразием отмечены тематизм и метро-ритмическая сторона канона. Мелодия длительного фигурационного «прорастания» включает наряду с плавными поступенными и хроматическими мотивами ходы на широкие интервалы (сексты, септимы, октавы), уменьшенные и увеличенные (уменьшенная кварта, квинта, увеличенная секста). Необычен размер 8/16, который, казалось бы, мог быть трактован с традиционной внутритактовой четной группировкой. Нарушение же четкой метрической акцентности создает мотивное членение в непрерывном фигурационном потоке, с постоянством чередования шестнадцатых, объединенных в группы по 5 и 3, начиная с затактовой седьмой доли. Это усиливает линеарно-мелодическую, связующую силу двухголосного канона, гармоническое целое которого образуется в результате соединения горизонтальных линий.

И еще одна отличительная черта, свойственная музыке XX века, обнаруживается в каноне си минор и фуге соль минор – это фактурная ясность, скупость двухголосия, при котором роль каждой мелодической линии подчеркнуто выделена, а интонационно-ритмическое строение чрезвычайно усложнено.

Прелюдия и фуга g-moll – своего рода «музыкальное приношение» И.С. Баху. Обращение к барочному малому полифоническому циклу с особой силой выделяет своеобразие языка Станчинского. Следуя строгим структурным закономерностям полифонических форм двойного канона в прелюдии[129] и двухголосной фуги, композитор использует совершенно необычный тематический материал (мелодико-интонационный, метроритмический, ладогармонический), обогащенный всеми ресурсами современной музыки.

В прелюдии минорный звукоряд расширяется путем альтерационных изменений неустойчивых ступеней, а в фуге тонально ориентированная 12-тоновая хроматика образуется уже в основном разделе темы, в которой звуки практически не повторяются: g-fis-es-des-c-h-b-(des-es)-f-a-as-e-d. Таким образом, Станчинский «мобилизует именно силу имитационной техники, что в целом создает единую интонационную среду, наитеснейшую связь предшествующего с последующим, то есть изначально заданного образования и его производных вариантов» [Н.С. Гуляницкая,1999, С. 469]. Подобное «прорастание» всей композиции из тематического ядра-серии характерно для серийной техники нововенских композиторов.

С точки зрения формирования авторского стиля и нахождения собственного жанра, прелюдия соль минор подобно канону си минор является предвестником нового типа композиций - *canon-preludes*.

Прелюдии в форме канона (1913-1914гг.) справедливо признаны как «образцы поразительного, крайне редкого в музыкальной литературе сочетания оригинальности, силы творческой интуиции и поразительной контрапунктической техники» [130, С. 238]. В них сформировался особый тип смешанной гомофонно-полифонической композиции, столь характерный для музыки XX века. Он объединяет принципы сквозного, непрерывного развития свободных форм, архитектоническую замкнутость и стройность арочных трехчастных структур, конструктивную логику, четкость и размеренность контрапунктической техники.

Четыре прелюдии-канона образуют новый тип цикла полифонических миниатюр, в которых сложнейшие контрапунктические приемы сочетаются с яркой образностью. Патетически монументальная фреска (№1 [A] До мажор), народно-жанровое скерцо (№2 [B] Соль мажор), лирико-эпическая, величавая картина (№3 [C] Ми миксолидийский), причудливо фантастическая арабеска (№4 [D] es-moll/Ges-dur) – жанровый лик и содержание пьес, словно в фокусе, отражает типичный круг образов творчества Станчинского.

В этих композициях композитор использует редкие виды канона: в первом – двухголосный в обращении, во втором – трехголосный (на две темы), в третьем – четырехголосный,

в четвертом – двухголосный в увеличении. Разнообразно представлены возможности вертикально-подвижного и горизонтально-подвижного контрапункта. Все прелюдии-каноны отличает сложная фактура, широкий диапазон с тонкой регистровой дифференциацией голосов, графическая четкость прихотливого и причудливого мелодико-ритмического рисунка.

Ладотональная организация, при сохранении централизующей функции тоники (№1 и №3 – тоника в виде квинто-квартового созвучия c-g-c и e-h-e; №2 и №4 – тоника в виде тонического трезвучия), отличается гибкостью и свободой использования, как диатонического звукоряда (№№ 2,3), так и 12-тоновой хроматической шкалы (№№ 1,4).

В прелюдии-каноне №1 (Allegro risoluto, 3/4) идея зеркального отражения пронизывает собой все параметры музыкального текста: мелодико-интервальное обращение (ось обращения – III ступень мажора), направление движения голосов, обратимость регистров (нижний – верхний, темный – светлый), контраст динамики (f – pp, pp - ff, fff – p).

Импульсивная ритмика, острота синкоп и пунктира, группы 32-х, резкие акценты, стремительный темп – все сообщает музыке эмоциональную напряженность и силу. В репризе динамизирующие приемы связаны с фактурным уплотнением, октавной дублировкой темы, значительным крещендо и максимальным расширением объема диапазона, что отличает многие композиции Станчинского (подобное драматургическое нарастание характерно, в частности, и для второй прелюдии-канона).

Тематизм прелюдии-канона №2, соль мажор (Vivace, $^5/_2$) имеет жанровое сходство с народными инструментальными наигрышами, основан на мажорной пентатонике, народных ладах (D-миксолидийский, d-фригийский) и пронизан трихордовыми попевками, кварто-квинтовыми интонациями, четкой ритмикой восьмых и шестнадцатых. Истоки постоянного обновления тематизма коренятся, думается, в народной технике вариантно-попевочного развития.

Форма пьесы имеет четкие контуры трехголосного двойного канона с раздельным проведением тем в сочетании с трехчастной и старинной сонатной.[130] Станчинский использует тройной контрапункт с показателем Jv = - 21, что характерно для его

композиций. В конце первого раздела (в схеме e и f) октавное изложение, широкие скачки, резкие акценты, sf – выделяют кульминационный момент и служат созданию эпической величавости.

В среднем разделе новый тематический элемент (в схеме b1) вносит некоторый контраст напевностью протяжной мелодии, в высоком регистре, в параллельном звучании октав. Фригийский лад омрачает на время общий колорит, изменяя также окраску заключительного элемента первого раздела, контрапунктически сочетающегося с новой темой (в схеме f).

В репризе каноническое развитие уступает место свободному контрапунктическому соединению тематических элементов первой части. Мощь аккордов на ff и fff, октавных унисонов, широких скачков и диапазона напоминают о заключительных разделах органных токкат И.С. Баха.

Четырехголосный канон в третьей прелюдии (E mixolidian) выделяется интенсивным ладотональным развитием, особенно в среднем разделе, в котором полифоническое развитие сочетается с секвенционным попарным проведением темы параллельно в разных голосах. Первоначально мажорный колорит E и A mixolidian сменяется в средней части на минорную окраску далеких строев к основной тональности: d, g, es, c, as, f, des, b, ges.

Широкий диапазон пропосты (две октавы) вызывает необходимость применения в дальнейшем последовательном каноническом проведении темы редкого показателя тройного и четверного контрапункта дуодецимы (Jv = - 25, 39).

Прелюдия-канон №3 (Andante sostenuto) связана образными аналогиями с прелюдией в миксолидийском ладу, написанной ранее. Обеим присущ архаически народный склад музыки, зыбкость неквадратного размера ($^7/_8$ в прелюдии-каноне и $^5/_4$ в прелюдии), драматургическая линия развития, проявляющаяся в постепенном разрастании музыкального пространства и последующим затухании.

Интенсивное ладотональное и фактурное развитие в среднем, поистине разработочном, разделе прелюдии-канона приводит к очень яркой кульминации (fff, marcatissimo, ritardando), после чего в репризе происходит постепенное успокоение и проведение темы в тонико-субдоминантовом соотношении, замыкая композицию.

Причудливо фантастическая арабеска в четвертой прелюдии-каноне (Veloce, es-moll/Ges-dur) оригинальна и своеобразна. Ладотональная зыбкость, интонационно сложное строение фигурационного тематического материала с изломанным мелодическим рисунком, демоническими форшлагами, прихотливой ритмической группировкой мотивов, нарушающих традиционно долевое членение в трехчетвертном размере, синкопы, акценты, неожиданные контрасты динамики и регистров - все средства направлены на воплощение странных, фантастических видений.

Особая сложность заключается в редко используемой разновидности канона – двухголосный канон в увеличении. Сила имитационной техники является крепкой основой всей композиции, для которой характерно сквозное, непрерывное движение музыкального материала по горизонтали. Это нарушается лишь в заключительных хоральных аккордах гармонической субдоминанты и вводного терцквартаккорда, разрешающихся в полное тоническое трезвучие.

Итак, в чем же *стилевое своеобразие* Станчинского? Оригинальность проявляется во всех стилеобразующих компонентах – в художественно-творческом мышлении и методе, содержании и жанровой структуре, композиционных закономерностях и особенностях музыкального языка.

Полифоническое мышление, опора на классико-романтические традиции в преломлении обостренно-утонченного восприятия художников трагической эпохи Серебряного века, устремленность и жажда поисков и открытий характеризуют Станчинского как типичного представителя своего времени.

В русской музыке он стал одним из первых и ярких представителей неоклассицизма, доказавший жизненность использования классических форм, насыщенных новым содержанием и стилистикой музыкального языка. Содержание творчества Станчинского выражено основными образно-эмоциональными сферами: обобщенно-философской лирикой, религиозным мистицизмом и мрачно-причудливой фантастикой, народно-жанровой эпической стихией.

Спектр выражения лирического начала, как стилевой доминанты, отличается широтой и многообразием. Это - мягкая задушевность и интимная хрупкость, рафинированная

утонченность и тонкий психологизм, романтический пафос, переходящий в экзальтированное, граничащее с экспрессионистским, выражение чувств.

Причудливо-фантастические образы, овеянные духом религиозного мистицизма, характеризуются мрачным, остро напряженным колоритом, демоническим оттенком. В них, на наш взгляд, получила отражение усталость и депрессия, характерные для искусства начала XX века, как предожидание вселенской катастрофы, глобальных катаклизмов, которым суждено было воплотиться в будущем.

Своеобразное и столь же типическое для стиля времени выражение получила народно-эпическая сфера в творчестве Станчинского. Архаические образы древней, языческой Руси, таинство обрядов, былинное величие и нравственная чистота духовных стихов, проникновенная печаль и неизбывная грусть русских народных песен, мощь колокольного перезвона питали творческую фантазию и самобытную музыкальную стилистику.

Сочинения Станчинского вызывают ассоциацию с черно-белой палитрой графического рисунка, где доминирует линия - острая, прямолинейная или изогнутая, но всегда четкая, - а не декоративное пятно. Кроме того, он пророчески предсказал жизненную силу и самодовлеющую ценность конструктивизма, «геометрических» законов музыкальной композиции.

Конструктивная ясность, рациональность, соразмерность, даже некий схематизм предвещают, на наш взгляд, структурализм второй половины XX века. Однако особое внимание к композиционно-структурным закономерностям удивительным образом сочетается с живым, эмоциональным пульсом насыщенного интонационного потока. Структура произведения является не только важным формообразующим, но и выразительным средством.

Линеарность, четкость и широкий диапазон мелодического рисунка, стихия сложноорганизованного ритма создают особый тип фортепианной фактуры, для которой характерно соединение самостоятельных, постепенно нарастающих пластов звукового пространства. Фактурная рельефность письма отличается стереофоническим эффектом, детальной разработанностью каждой линии, дифференциацией пластов, прихотливым сплетением множества мелодико-ритмических фигур.

Частое использование широко отдаленными регистрами, высокое мастерство полифонических приемов сочетания индивидуализированных голосов, изобретательность метроритмической организации музыкальной ткани, ясность и логичность композиции в целом придают неповторимо оригинальный облик музыке А. Станчинского. В итоге рождается «красивая, прозрачная, иногда технически трудная, но всегда ясно-звучная фортепианная ткань» (149, С. 187).

Своеобразие ладотональной организации проявилось в том, что диатоника натурального мажора и минора использовалась наравне с другими разновидностями натуральных ладов как частный случай. Хроматика, возникавшая в результате комплекса диатонических образований, создавала новый тип полидиатонической системы.

Альтерационные усложнения ступеней расширили ладовый звукоряд до *тонально ориентированной двенадцатитоновости*. Новая тональная организация, сложившаяся в сочинениях Станчинского, была в русле общих исканий стиля времени и подготовила более поздние теоретические концепции, в частности, хроматическую систему П. Хиндемита.

Огромная роль в организации и продвижении музыкального материала принадлежит метроритму, нерегулярному, изменчивому. Подчеркнутая метрическая акцентность и жесткость штриха – marcato, secco, staccato, risoluto – характерны для многих сочинений Станчинского. Но более всего он тяготел к нарушению регулярности, традиционной ритмики.

В ранних сочинениях большая роль в образовании мелодии принадлежит гармонии, которая являлась как бы исходным пунктом мелодической линии. Однако все более возрастающая роль полифонического начала подчиняла гармонию мелодическим силам, и мелодически возникающие созвучия все более утрачивали функциональное значение и связь.

Если на малом формообразующем уровне функциональность постепенно утрачивала свою силу притяжения, то в крупном плане сопоставления и соотношения разделов формы взаимодействие тональных центров оставалось, зачастую, в рамках традиционных, классических, например, в сонатах, трио и отдельных миниатюрах.

Вопросы:

1. В чем своеобразие музыкальной поэтики А. Станчинского?
2. Какое влияния на формирование стиля А. Станчинского оказали его учителя?
3. Назовите литературные увлечения А. Станчинского.
4. Кто из писателей оказал влияние на формирование духовно-нравственных и эстетических принципов композитора?
5. Назовите стилеформирующие начала творчества А. Станчинского.
6. Охарактеризуйте жанровую систему творчества.
7. Назовите характерный круг идей, тем и образов творчества А. Станчинского.
8. В чём своеобразие мелодического и гармонического языка композитора?
9. Охарактеризуйте метро-ритмическую специфику в произведениях А. Станчинского.
10. Назовите особенности фактурного письма.
11. В чём проявилось новаторство молодого композитора?
12. Какие тенденции музыкальной культуры XX века предвосхитил в своём творчестве А. Станчинский?
13. В чём особенности контрапунктического письма композитора?
14. Охарактеризуйте литературное наследие А. Станчинского.
15. Как проявились неоклассицистские тенденции в творчестве А. Станчинского?
16. Кто писал о композиторе, и какие стороны таланта выделялись авторами статей?
17. Охарактеризуйте отношения А. Станчинского и С.И. Танеева.
18. Каковы художественно-эстетические ориентиры А. Станчинского?
19. Какие характеристики современников творчества А. Станчинского вы считаете точными и верными?
20. Что вас привлекло в творческом наследии А. Станчинского?

Примечания

Предисловие

[1] Мы используем термины А.Ф. Лосева, изложенные в труде «Проблема художественного стиля» - Киев, 1994.

Введение

1. «Стиль времени» - русское искусство начала XX века

[2] «Тогда Россия с особой щедростью рождала таланты: Чехов, Горький, Блок, Маяковский Станиславский, Мейерхольд и Вахтангов, Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Фокин, Павлова и Карсавина, Шаляпин и Собинов», - пишет академик Д.В. Сарабьянов.

[3] «Когда меняются формы и содержание жизни, должно измениться и искусство, которое есть выражение этой жизни. И это изменение есть изменение стиля» [Лосев А., 1994, С. 255].

2. Авторский стиль

[4] В трактате «О музыке» Плутарх (вторая половина I – начало II в. н.э.) дает определение стилевых признаков не только различных направлений, школ, но и отдельных музыкантов, композиторов-поэтов. Предпочтение искусства «старинного» перед более поздним подчеркивает важную роль, которую Плутарх отводит традиции, как неизменной опоре в эволюционном развитии искусства.

[5] «Изучая художественный стиль произведения, автора, направления, эпохи, следует обращать внимание, прежде всего, на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства. Каково его время пространство, социальная и материальная среда. Каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы сливаются в единое художественное целое» [Лихачев Д., 1981, С. 96.].

[6] Крайним выражением субъективного индивидуализма является творчество А. Скрябина, основная идея которого – идея о самодовлеющем значении искусства, о самоутверждении и обожествлении творческой личности, о необходимости вечного «достигания», никогда не переходящего в удовлетворенность достижений.

ГЛАВА I

Владимир Иванович Ребиков (1866-1920)

[7] Первым директором такого театра «Художественной музыкальной драмы» Ребиков видел прекрасного художника,

«умеющего понять новые течения» – А.А. Эйхенвальда. «Он был бы вторым Станиславским, вторым Немировичем-Данченко, если бы ему удалось найти в Москве капиталиста для устройства подобного театра. Но ему не удалось!» [Баева А., 2000, С. 85-86].

[8] Попутно заметим девиз К. Дебюсси: «Ne guid nimis» - «Ничего лишнего» [Р. Роллан, 1915, С. 57].

[9] Уместно напомнить малоизвестную оперу А. Сальери, написанную в 1786 году, подтверждающую давний спор: «Prima le parole, dopo la musika» («Сначала слово, потом музыка»).

[10] «В оперу «В грозу» я постарался включить все то, что мне нравилось в других операх, и все-таки на меня она не произвела большого впечатления» [Ребиков В., 1919, С. 25].

[11] Заметим, что в предисловии («Замечания к тексту») к опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» либреттист и драматург В.И. Бельский писал: «Недостаточное количество драматического действия в большинстве картин оперы допущено *совершенно сознательно в убеждении*, что незыблемость требования, во что бы то ни стало, движения (частых и решительных смен положения) – надлежит оспариванию, ибо органическая связность настроений и логичность их смены заявляет не меньше прав на признание» [Соловцов А. Н.А. Римский-Корсаков. М., 1984. С. 302].

[12] Интересно замечание В.Г. Каратыгина в статье «Достоевский и музыка», усматривающего частичное родство с настроениями Достоевского в некоторых «поворотах мысли» Стравинского, Гнесина, Маяковского, Скрябина и, добавим, Ребикова: «В психологии Скрябина есть две-три черты, как будто сближающие его с Достоевским. Их взгляды на счастье одинаковы. «*Достигание, а не достижение*», - любил повторять Скрябин. *Счастье – не в счастье, а лишь в его достижении*», - говорит Достоевский [Каратыгин В. 1965, С. 260]

[13] Р. Геника в «Русской музыкальной газете» [Петербург, 1905г., №47] писал о «Ёлке»: «Это ряд сцен, полных чудной фантастики, глубочайшей философии, захватывающей психологической правды, отчасти символизма. В этом *небольшом шедевре чистого, высокого искусства* все так оригинально, ниоткуда не заимствовано, что ставит его совсем *обиняком в ряду прочих оперных произведений*».

[14] «Все сделано интересно и талантливо», - отмечал Н. Кашкин в газете «Московские ведомости» от 19 октября 1903 года. «Для чуткого художника «Ёлка» - откровение, для музыканта – сплошной интерес, для педанта – глубочайшее оскорбление», - писал С. Кругликов в газете «Новости дня» от 27 октября 1903 года.

[15] Профессор Пражской консерватории К. Хофмейстер писал: «Ёлка – пьеса интимного искусства настроений. Вас окутывает как бы зимний туман, пока вас не пронижет холод и печаль» [газета «Dalibor» от 24 ноября 1906 г., Прага].

[16] «Мотив обреченности, сгущение катастрофизма бытия пронизывают поэзию начала XIX века, обретая свое формульное выражение в Цветаевском: «Жизнь – это место, где жить нельзя».

[17] Масштабное сокращение картин выражено в количестве тактов: I – 317 т., II –590 т., III – 109 т., IV – 29 т.

[18] «Требование от слушателя отзывчивого сердца – требование не малое» [Ребиков В., 1911, № 17, С. 416].

ГЛАВА II
Николай Николаевич Черепнин (1873-1945)

[19] Звукоизобразительные и сказочные тенденции творчества А. Лядова оказали прямое воздействие на Н. Черепнина, который уверенно шел по линии романтического звукоизобразительного и колористического симфонизма, под воздействием импрессионистических идей и экзотических тенденций модернизма.

[20] «Черепнин подобен средневековому кудеснику, собравшему в своих потайных шкафах богатую коллекцию волшебных трав и снадобий. В этом гербарии все травы поражают своим необычайным, диковинным видом. Из каждого рода растений Черепнин выбрал наиболее редко встречающиеся виды» [Асафьев Б., 1922, С. 303].

[21] Русский период творчества предполагает внутреннюю дифференциацию на определенные этапы:

– 1873-1898 - Детство. Учеба в университете, консерватории. Первые композиции.

– 1898-1907 - Начало самостоятельной творческой деятельности: композиторской, педагогической и дирижерской.

– 1907-1913 - Творческая зрелость. Сотрудничество с «Миром искусства», «Русскими сезонами» С. Дягилева в Париже.

– 1913-1918 - На переломе. Расцвет педагогической и дирижерской деятельности.

– 1918-1921 - Руководство консерваторией в Тифлисе. Педагогическая и просветительская деятельность.

[22] «Мне довелось на жизненном пути моем быть свидетелем величайших потрясений. Судьбе было угодно, чтобы я жил и работал в эпоху еще небывалую в истории культурного человечества, в эпоху, которая предъявляет каждому живущему, совершенно независимо от того, где и как он её переживает, жестокий, необходимо *тяжелый счет за самое право на существование физическое, а тем более духовное*».

[23] «Художник, ощущая себя вполне русским, вместе с тем духовно сливается с формами западноевропейской культуры, и дух его витает во всех пространствах мира сразу» [Холопов Ю., 1993, С. 46].

[24] «Должен сознаться, что касается класса фуги, мои занятия не были особенно плодотворны; думается потому, что я по природе не слишком склонен к отвлеченному музыкальному мышлению. Холодом веяло на меня от этих солидных, не моим слухом рожденных, непреклонно установленных, обязательных, то запрещенных, то дозволенных и узаконенных звуковых сочетаний» [Черепнин Н., 1976, С. 37].

[25] Черепнин Н.Н. был членом Санкт-Петербургского общества квартетной музыки, членами которого были крупнейшие русские музыканты Н. Рубинштейн, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Глазунов; Санкт-Петербургского общества любителей камерной музыки, возглавляемого М.П. Беляевым и В.Г. Вальтером; Общества музыкальных собраний; Общества акварелистов и др.

[26] С осени 1898г. Н.Н. Черепнин, по приглашению А.С. Аренского, заведовал оркестровым классом Петербургской Певческой капеллы.

[27] Черепнин оркестровал из Парафраз «Вариацию» Листа, «Польку» Бородина, «Колыбельную» и «Тарантеллу» Римского-Корсакова, «Вальсы» Лядова и Кюи, «Жигу» Лядова, «Фугетту» и «Финал» Римского-Корсакова. Партитура была издана фирмой Беляева (Бонн, 1937). Первое исполнение состоялось в Бостоне в конце 30-х годов С.А. Кусевицким.

[28] Первая редакция – для фортепиано (1912г.), вторая – для оркестра (1912-1917гг.).

[29] В одночастном фортепианном концерте cis-moll, ор. 30 выражены романтический пафос, мятежность чувств, связанные, безусловно, с событиями первой русской революции. Виртуозность, оркестровая красочность и романтическая патетика роднят это сочинение с листовским симфонизмом. Влияние А. Скрябина чувствуется в «бурной романтической взволнованности, в драматических контрастах, перерастающих в героику, в нежной и ласковой лирике с элементами гедонизма» [Томпакова О., 1991, С. 27]. Черепнину удалось создать, по мнению Б. Асафьева, «красивый по звучности и не лишенный увлекательности «подъёмный» концерт» [Асафьев Б., 1063, С. 208]. Римскому-Корсакову концерт не понравился – «Не люблю общедраматической музыки. Черепнин – хороший музыкант, но если бы он не сочинил этого концерта – я бы не заплакал» [Римский-Корсаков Н., 1980, С. 84].

[30] Известно, что литературные сюжеты привносились и в живопись, графику и, даже, архитектуру модерна. Например, панно Врубеля «Принцесса Грёза» на здании «Метрополя».

[31] «Как неразгаданная тайна», ор. 1; «Ещё в полях белеет снег», ор. 3; «Слёзы», «Тихой ночью», «Весеннее успокоение», ор. 8; «Думы и волны», «Последняя любовь», «Царскосельское озеро», «Сумерки», ор. 16; «Конь морской», ор. 26; «День и ночь».

[32] «Олегов щит», ор. 10; «Не рассуждай, не хлопочи», ор. 15; «День и ночь», ор. 23.

[33] А.Ф. Лосев доказывает во многих своих трудах, что «основной моделью для всего античного мироощущения является видимый, слышимый и осязаемый космос». Но одних привлекает свет и «пленяет строгая гармоничность космоса и закономерность явлений, протекающих в нем, а других тьма, хаос, лежащий в основе мироздания. В русской литературе имеется гениальный образец в поэзии, основанный на модели мирового хаоса – это Тютчев» [Лосев А., 1994, С. 243].

[34] «Скиталица небес», «Затрепетала в небе тьма ночная», «К музыке», ор. 21, «К луне» (П. Шелли - К. Бальмонт); «Фейные сказки» (1-я и 2-я тетр.); «Дурман», ор. 49; «Семь японских поэм», ор. 52; «Океанийская сюита» (девять песен), ор. 53.

[35] «Мир искусства» объединял художников, каждый из которых сознательно или бессознательно воплощал собою какую-нибудь черту русской психологии. В целом же эстетика «Мира искусства отразила определенный момент русского сознания» - подчеркивал С. Дягилев [254, Т.1, С. 214]. «Мир искусства» объединял представителей «весьма разнородных как по внутренней сути, так и по внешней форме художественных явлений и установок, сошедшихся во имя общей тоски по художественной культуре <...> и в знак общей ненависти <...> и презрения к упадочному искусству сильных некогда передвижников» - считал И. Грабарь [254, Т.2, С. 295).

[36] Балет Дягилева явился «созданием новаторов, которые пошли против театральных традиций – и русских и европейских» [254, Т.1, С. 214].

[37] Не благоприятствовали плодотворной работе над «Маской красной смерти» и сложные личные взаимоотношения С. Дягилева и А. Бенуа.

[38] П. Флоренский отмечал, что сон дает особое понимание времени, со своей скоростью и мерой. «Время может быть *мгновенным и обращенным от будущего к прошлому*. Композиции сновидений строятся по такой схеме. Кто верит снам, тот вовсе не искусен; а кто не имеет к ним никакой веры, тот любомудр. Итак, верь только тем сновидениям, которые возвещают тебе муку и суд, а если приводят в отчаянье, то и они от бесов» [253, С. 180].

[39] Александр Бенуа, хорошо знавший композитора, говорил, что Николай Черепнин – «человек, вообще подверженный необъяснимым внезапным переменам настроения». Возможно, что это чисто субъективное замечание, но оно отражает, вместе с тем, определенный штрих в характере композитора [254, С. 253).

[40] «Знаю, что я вложил в мое произведение немало воображения и труда, - писал композитор незадолго до смерти, - и считаю его, как в чисто музыкальном, так и особенно в музыкально-техническом отношении, *одним из своих любимых, значительных достижений*. <...> новый сценарий под названием «Судьба» ждет своей театральной реализации уже как хореосимфония, или как хореодрама» [Черепнин Н., 1976, С. 102].

[41] в 1925 году по заказу меломана графа К. де Курвиля Н. Черепнин оркестровал для «Театра старой голубятни» оперу

М.М. Соколовского «Мельник - колдун, обманщик и сват», что безусловно повлияло на жанр оперы «Сват».

[42] В.И. Бельский преклонялся перед талантом Н.Н. Черепнина, любил слушать его «*звенящую музыку*» и в 1925г. писал ему в одном из писем: «Ваш *религиозно-народный уклон музыки* роднит Ваше звукосозерцание с моим» [Корабельникова Л., 1999, С. 198].

[43] Прелюдия, этюд и программная пьеса, как минимально детерменированные, оказались наиболее жизнеспособными среди жанров, связанных с романтическим фортепианным творчеством XIX века. Особенно широкое распространение они получили в фортепианной музыке начала XX века, многообразно представленные в творчестве композиторов самого разного уровня (Лядов, Скрябин, Рахманинов, Станчинский, Акименко, Пахульский, Сабанеев, Гедике, Блуменфельд, Гнесин и др.).

[44] Сюита из балета «Павильон Армиды», «Сюита миниатюр» (оркестровый вариант. Четырнадцати эскизов к «Русской Азбуке в картинках» А. Бенуа), Сюита из балета «Маска Красной смерти», Сюита на русские литургические темы. К сюитному типу композиций относятся Шесть иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» и Парафразы «Тати-тати».

[45] Также мало Черепнин сочиняет в годы Гражданской войны (с 1918 по 1922гг.). В эти переломные годы композитор находил опору в духовных жанрах: в 1918г. создана «Всенощная» (без опуса, рукопись), а в 1922 написаны лишь два оригинальных сочинения – шесть духовных хоров (ор. 51) и «Семь японских поэм» (в переводе Бальмонта) для голоса и фортепиано (ор. 52).

[46] Для парижского театра музыкальных миниатюр Черепнин пишет 6 балетных сцен (автор сценария – И. Хлюстин) – «Персидские ночи», «Ветерок», «Праздничное утро», «Подлость», «Пять чувств», «Ноктюрн». На сценах Ковент-Гарден (Лондон) и театра «Мордкин балле» (Нью-Йорк) проходят премьеры его одноактных балетов: «Дионис», «Зачарованная птица», «Золотая рыбка», «Романс мумии».

[47] «И всегда, почему-то, небольшие сочинения Черепнина милее и приветливее крупных» [Алексеев А., 1969, С. 179].

[48] За основу типологии мы берем онтологическую классификацию моделей, предложенную академиком

А.Ф. Лосевым в исследовании «Проблема художественного стиля» [Лосев А., 1994, С. 248].

[49] Сергей Дягилев утверждал: «Мы должны искать в красоте великого оправдания нашего человечества и в личности его высочайшего проявления». Надежды на «просветление жизни и самого человека красотой» предполагали как нечто само собой разумеющееся благотворное, преображающее воздействие искусства на душу человека. <...> красота, воплощавшая себя в искусстве, продолжала оставаться («Красота спасет мир» - возрожденный символ веры романтиков) проявлением высшей, собственно человеческой сущности» [Неклюдова М., 1991, С. 92].

[50] Балеты на темы русских народных сказок «Марья Моревна» и «Сказка про царевну Улыбу и Соловья-разбойника» нам недоступны, так как существуют лишь в рукописном варианте.

[51] В том же (1910) году был создан оркестровый вариант 14 эскизов к «Русской Азбуке в картинках» А. Бенуа - «Сюита миниатюр».

[52] «Наиболее плодотворные опыты использования античного наследия имели место в искусстве тех мастеров, которые настойчиво искали новых путей, решительно порвав с академизмом даже в самом понимании сюжетов» [Неклюдова М., 1991, С. 176].

[53] «Лето того года, когда я работал над «Принцессой Грёзой», было для меня одним из счастливых и весьма благоприятным для музыкальной работы. Быть окруженным тогда уже достаточно взрослыми, веселыми, жизнерадостными молодыми существами, какими были в то время мои три сестры и брат. Сознавать, что как сам я, так и моя музыка им дороги и любимы, ощущать в себе смутные новые грёзы «о счастье ином» и идти им навстречу в музыке и в мыслях - было большой радостью и очень располагало к композиторскому труду. <...> Хорошо, светло и радостно было у меня на душе» [Черепнин Н., 1976, С. 31].

[54] Позже были написаны интермедия и симфонические антракты для оркестра к пьесе Э. Ростана «Принцесса Грёза» (1899г.).

[55] Сочувственные и вполне одобрительные отзывы как музыкантов (в частности, музыкального «деда» М.А. Балакирева и «отца» Н.А. Римского-Корсакова), так и публики оказались весьма полезными для дальнейших работ.

[56] «Руководящей звездой моей в этом случае послужило увлечение увертюрой П.И.Чайковского «Ромео и Джульетта», которая всегда была со мной. <...> Без преувеличения могу сказать, что изучение прекрасной партитуры Чайковского дало мне много больше, чем могли бы дать какие-либо учебники по инструментовке» [Черепнин Н., 1976, С. 33].

[57] Заметим попутно, что образ моря один из любимых в творчестве Черепнина (истоки этой любви, думается, в преклонении своему учителю Римскому-Корсакову).

[58] Композитор вспоминал, что время создания «Принцессы Грёзы» было одним из счастливых и благоприятных - «Не потому ли многие из написанных мною тогда романсов стали впоследствии весьма популярными и любимыми!» [Черепнин Н., 1976, С. 31].

[59] «Для модерна (особенно его начального периода существования в архитектуре и прикладном искусстве) характерно совершенно новое понимание архитектурного образа, - указывает М. Неклюдова. – В основе его решения лежит новое осмысление объёма и соотношения его с пространством. <...> Объём мыслится, прежде всего, как масса, необычайно пластически податливая и выразительная. Отсюда огромное значение приобретает роль фактуры, чрезвычайно разработанной. Формы становятся текучими, подвижными, ритм ассиметричным» [Неклюдова М., 1991, С. 81].

[60] Партитура балета была завершена осенью 1903 года и чуть позже в зале Дворянского собрания в Петербурге (в пятом абонементном концерте А. Зилоти) прозвучала сюита танцев из балета под управлением автора. Она имела большой успех, прочно вошла в концертный репертуар, и в 1906 году была удостоена Глинкинской премии. Однако, в силу многих причин, премьера балета состоялась лишь в 1907 году на сцене Мариинского театра.

[61] Н.Я. Мясковский писал, что балет «Павильон Армиды», «возведенный к гармоническому единству поэзии, музыки, ритма, пластики и мимики – торжество полномерной, выразительной красоты и наиболее чистая форма той свободной и бескорыстной игры воображения, которая составляет сущность эстетического наслаждения. Начало такой философии балета недрится в античном искусстве: древних танцев и трагедии.

Разумеется, людям XX века не воскресить античного искусства в его исторических формах. Но как психологический момент - освобождение человека в красоте и иллюзии – и наше искусство в иных формах может пополниться античным духом» [Мясковский Н., 1960, С. 84].

[62] Достаточно вспомнить стилизации в духе французского и русского XVIII века в картинках на исторические сюжеты (Бенуа, Лансере), в жанровых сценках (Сомов), воссоздание патриархального быта русской деревни, используя народный лубок (Кустодиев), античности (Бакст). На стилизации построены иллюстрации Билибина, Васнецова, Стеллецкого к русским сказкам.

[63] Из 17 номеров балета в оркестровую сюиту, созданную в том же (1903) году, вошли 9 лучших номеров, по мнению автора: Интродукция и первая сцена, Куранты и танец часов, Сцена оживления гобелена, Большой вальс, Жалоба Армиды, Танец эфиопских мальчиков, Вакх и вакханки, Танец теней, Танец шутов.

[64] Интерес Н. Черепнина к старинным танцам, в частности к гавоту, стал, возможно, побудительным моментом для С. Прокофьева (ученика Н.Н. Черепнина) в частом обращении к этому жанру.

[65] После триумфального успеха первого балета «Русских сезонов» в Париже «Павильон Армиды», Дягилев, Бенуа и Фокин были одержимы идеей - создать «русскую хореографическую сказку». Известно, что таким балетом стала «Жар-птица» Стравинского. Черепнин же воплотил эту идею в оригинальном жанре симфонического эскиза, который был с большим успехом исполнен 13 марта 1910 года под управлением автора в III Русском симфоническом концерте в Петербурге.

[66] A B C D C B A

Вступление (A). Звоны-ветры (B). Напевы Жар-птицы (C). Ночь (D). Напевы Жар-птицы (C). Звоны-ветры (B). Заключение (A).

[67] Думается, что в творчестве Черепнина находили отклик идеи книги «Жизнь в Искусстве» Федора Акименко (близкого друга композитора): «Пути Искусства многоразличны, но все ведут к одной и той же цели - к высшему Прекрасному, к Абсолютной Красоте, бесконечно далекой от нас, но всегда манящей к себе наши души» [РМГ № 9 , 26 февраля, С. 215].

[68] Семантика синкопированной фигуры – шестнадцатой, залигованной с четвертью – прочно связана с образами мрачными, фантастическими, с темами рока, судьбы, фатальной обреченности. Ритмическая фигура «вздрагивания» встречается во многих сочинениях Черепнина.

[69] Fis – d; E – c; D – b; C – as; B – fis; As – e; Fis – d.

[70] «Фейные сказки» К. Бальмонт написал в 1905 году и посвятил их своей дочери - Нине Константиновне Бальмонт-Бруни (род. В 1901 г.). Мир детства был особенно понятен и близок Н. Черепнину в эти годы, так как у него рос сын Александр (род. в 1899 г.).

[71] Черепнин сохранил подзаголовок «Детские песенки».

[72] Подобное строение мотивов встречается в теме рока, судьбы в «Драматической фантазии» и в хореодраме «Маска Красной смерти».

[73] Плодотворное влияние творчества Н. Черепнина на сына сказалось во многом. Ладовые новации отца (звукоряд с полуполутора тонами) предвосхитили 9-ступенный звукоряд А. Черепнина. Повышенный интерес к ударным инструментам является отличительной чертой стиля обоих композиторов. Обращение в сфере вокальной лирики к жанру «стихотворение для голоса с фортепиано» и к поэтическому творчеству С. Городецкого также, думается, шло от отца.

[74] Нарцисс и роза – самые распространенные цветы модерна, символизирующие любовь и красоту [Сарабьянов Д., 1981, С. 181].

[75] Надо заметить, что мнение о балете не было единодушным. После исполнения «Нарцисса и Эхо» С.И. Танеев с иронией сказал: «Да, какая-же тут музыка, Николай Николаевич – здесь так много звуков, что музыки-то я, признаться и не заметил» [Черепнин Н., 1976, С. 57].

[76] Панэстетизм, по мнению Д. Сарабьянова, был безусловной утопией. Утверждение глобальной роли искусства и художника шло двумя путями: «провозглашением исключительности творца и возведением всякой человеческой деятельности до уровня творчества, а всякого предмета, созданного руками или мыслью человека, - до уровня искусства» [Сарабьянов Д., 1989, С. 35].

[77] «В России идея преобразующей роли красоты по мере развития художественной и философской мысли на рубеже столетий приобретала все более определенную социальную

окраску. Эта идея опиралась на обновленное христианство» [Сарабьянов Д., 1989, С. 34].

[78] «Разного рода «хороводы», «Вихри», «Вакханалии» в изобилии появляются в живописи модерна, на выставках немецких сецессионов. Очень часто <...> фиксируется момент экстатического порыва или трактуется мотив пробуждения к жизни. Среди персонажей в картинах – мифологические существа-симбиозы: полулюди-полузвери, полурастения-полуживотные» [Сарабьянов Д., 1989, С. 30].

[79] Изображение античности стало проблемой для всех авторов балета. Основная трудность заключалась в том, что греческое хореографическое, музыкальное и живописное искусство относилось к области малоизвестного. «Бакст, рисуя «зеленое царство», переплавлял в цвет свои зрительные впечатления от путешествия по Греции; Фокин стилизовал движения персонажей под греческую скульптуру и барельефы; Нижинский использовал элементы растительного орнамента; Черепнин же мог рассчитывать лишь на свое воображение и импульсы, идущие от творчества балетмейстера и художника [Дейкун Л., 1994, С. 82].

[80] Римский-Корсаков был озадачен, по воспоминаниям композитора, как самим выбором сюжета «Сцены», так и её музыкальным содержанием, «совершенно для него неожиданным и отнюдь *не вытекавшим* из других моих ранее написанных произведений» [Черепнин Н., 1976, С. 100].

[81] Это подтверждается словами автора: « В воображении создавались большие и малые *музыкальные пространства,* установились их взаимоотношения и связь на основе вечных законов музыкальных форм, уточнилась и утвердилась окончательно *соответствующая динамика музыкального воплощения* сцены; наметились и вершины изложения, и *необходимые светотени*» [Черепнин Н., 1976, С. 97].

[82] Подобное встречается и в коде хореодрамы «Маска Красной смерти».

[83] «Знаю, что я вложил в мое произведение немало воображения и труда, и считаю его, как в чисто музыкальном, так и особенно *в музыкально-техническом отношении*, одним из своих любимых, значительных достижений» [Черепнин Н., 1976, С. 102].

[84] «Маска Красной смерти» была поставлена лишь в 1956 году в Брюсселе балетмейстером Ж. Эчевери под названием «Судьба». В 1938 году на основе музыки балета были созданы «Три симфонических фрагмента» для большого оркестра по балладе Э. По, которые С. Кусевицкий исполнил в Бостоне и в Нью-Йорке в 1944 году под названием «Судьба». Во «Фрагментах» Черепнин представил музыку хореодрамы в форме «хореосимфонии», «подчинив изложение основным законам музыкальных форм, с сохранением, однако, общей последовательной связи с развитием содержания баллады Э. По» [там же].

ГЛАВА 3
Алексей Владимирович Станчинский (1888-1914)

[85] «Его странная и короткая жизнь оборвалась так же странно, как она и протекала, - писал Л. Сабанеев в 1927 году в книге «Modern Russian Composers», - его смерть была такой же загадочной как и жизнь. Его нашли мертвым на берегу реки. До сих пор неизвестно, утопили ли его, или он умер от сердечного приступа, покончил ли этот несчастный жизнь самоубийством или стал жертвой преступления» [314, С. 190].

[86] В архиве Станчинского (ГЦММК, шифр ф-239) хранится вырезка-некролог за № 421 из газеты, название и дата которой не установлены. В ней описан последний путь композитора: «Последним увлечением его была религия; с житием св. Алексея, божьего человека, без денег, с узелком белья, он вышел в черном из дома, чтобы более не возвращаться в него. По пути пришлось перейти реку; по шею в воде он перешел ее, чтобы идти дальше и слиться, казалось ему, с бесконечностью. Но сердце его не выдержало, ни утомления, ни пламенного восторга. Только через два дня тело А.В. нашли крестьяне лежащим на берегу реки, в шести верстах от дома». Достоверно ли это описание – нам трудно судить. Но оно в духе тех мыслей и рассуждений, с которыми мы встречаемся на страницах дневников А.В. Станчинского.

[87] Юный Алеша Станчинский быстро стал восходящей звездой в музыкальных кругах Москвы благодаря влиятельной опеке С.И. Танеева, но более всего оригинальности его «свежей и сочной» гармонии, «странных и необычных» образов музыки. Рукописные копии его сочинений, по свидетельству Л. Сабанеева

[314, С. 191], расходились по столице и, опережая печатные копии, вызывали недоумение у одних и восторг у других.

[88] В книге Л. Сабанеева [Modern Russian composers, С.193] и статье Дж. Спенсер [словарь Гроува, Т. 18, С. 67] приведены данные о том, что после перенесенного острого приступа душевной болезни в 1910 году, в припадке нового безумства, сопровождаемого галлюцинациями, Станчинский уничтожил свои ранние сочинения. Они были восстановлены по памяти преданными друзьями композитора, прежде всего, Н. Жиляевым и А. Александровым. Большинство сохранившихся произведений Станчинского были изданы в период с 1926 по 1931 гг.

[89] Имение Логачево, Ельнинского уезда, Смоленской губернии, отец Станчинского купил в 1899 году. Здесь создано большинство сочинений Станчинского, записаны народные песни, сюда он с радостью приезжал и отдыхал после тяжелой болезни в 1910 г. Недалеко от Логачево трагически оборвалась его жизнь.

[90] Запись в «Дневниках» С.И. Танеева [Т. 2, С. 244] от 23 марта 1901 года: «В консерватории сделал дважды выговор Коле Жиляеву: он пришел без задач, а после урока, только я вышел из класса, стал шалить, сев за фортепиано, и играть сочинения Ребикова!».

[91] В произведениях Станчинского «был колорит некоторой мрачности, - характеризовал Л. Сабанеев, - фантастических, но тяжелых грёз. Творчество тонкое, неуравновешенное, подвижное, совсем как он сам» [248, С. 501].

[92] Причину трагедии молодого музыканта Л. Сабанеев видел в особом складе «изысканной и странной» души, которую мало кто знал и ещё меньше, кто чувствовал, и которая «была самой нежной частью его, была приговорена к погибели раньше всего остального. Его душа, чрезвычайно утонченная, не смогла вынести слишком суровых соприкосновений с реальностью, хотя, возможно, настоящая причина скрыта от нас в его наследственности. Не достигнув 20-летия молодой композитор, подобно Гуго Вольфу, начал проявлять симптомы душевной болезни. Поначалу его бредовые идеи затрагивали только музыкальную сферу, но вскоре они стали проявляться и во всём остальном. *Он не смог выдержать давления своих собственных творческих сил*» [314, С. 191].

[93] Н. Метнер посвятил памяти А. Станчинского «Три пьесы» ор. 31 (1916г.).

[94] По утверждению А. Дроздова «шопеновский стиль есть вообще стиль фортепианной музыки. Фортепианные композиторы неминуемо должны испытать влияние этого стиля, доказательством тому все русские композиторы в их фортепианных сочинениях» [142, С. 14]. Леонид Сабанеев указывал на редко встречающееся «совпадение психического мира», что обнаруживается в линии Шопен – Скрябин – Станчинский, при бесспорном своеобразии каждого [314, С. 10].

[95] Эта запись сделана за три дня до скоропостижной смерти отца (22.01.1910г.), которая обострила истонченное нервное состояние Станчинского и стала, пожалуй, главной причиной душевной болезни Алексея.

[96] Смерть А. Станчинского прошла незамеченной. Сабанеев писал, что музыкальный мир был потрясен более значительными утратами, которые совсем «затмили память о несчастном, безумном гении. Умерли Лядов, Скрябин и Танеев, один вслед за другим. Шла война, другие более реальные и жестокие вещи интересовали мир. Некому было вступиться за него, когда он умер в самой гуще мировых катаклизмов, а цветок его славы был таким нежным и хрупким, что высох от огненного дыхания революции. Станчинский был погребен под останками разрушающихся исторических ценностей» [314, С. 194].

[97] В репертуар Станчинского входили сложные сочинения: органные фуги и хоральные прелюдии Баха, сонаты Бетховена, этюды и баллады Шопена, новелетты Шумана, парафразы и транскрипции Листа, произведения Грига, Скрябина, Метнера. Но чаще всего молодой пианист-композитор выступал с исполнением собственных произведений.

[98] На следующий день после концерта, 3 марта 1914 года, в газете «Руль» Н.С. Жиляев с восхищением писал о своем любимом ученике: «...он, несомненно, одарен самым настоящим талантом <...> с яркой индивидуальностью, и притом талант его очень гармоничен, то есть все элементы его находятся между собой в полном соответствии, ни один не развивается в ущерб другому и, будучи объединены редким чувством формы, они в то же время сильно и самобытно развиты. <...> Появление такого композитора – настоящее событие» [Архив Станчинского, ГЦММК, Н. Жиляев «Концерт московских композиторов»].

[99] В письме к матери (Логачево, декабрь 1909г.) Станчинский сообщает, например, о творческом импульсе в создании прелюдии си-бемоль минор: «Я ехал верхом во весь опор на Джеке. Страшная вьюга и вихрь снежный дул в лицо. Ничего не видать от снега в сумерках, и я мчался. Дома меня осенило вдохновение, и я сочинил прелюдию» (Прелюдия си-бемоль минор).

[100] Музыка Станчинского, по мнению Л. Сабанеева, напоминает «смех сумасшедшего больного, вызванный множественными галлюцинациями» [314, С. 192].

[101] Возможно, импульсом к созданию прелюдии, определившим её содержание, явилось глубокое впечатление от похорон крестьянского мальчика. Станчинский проникновенно записал об этом в дневнике: «Мне сразу представился Нестеров. <...> такие же грустные русские черты» [130, С. 80].

[102] Ладовая переменность, основанная на соединении параллельных диатонических и хроматических систем, характерна для Станчинского и встречается во многих сочинениях, например: «Слеза» - d-moll/F-dur, прелюдия As-dur/f-moll, этюд f-moll/As-dur, прелюдия cis-moll (cis-moll/E-dur), эскиз №7 Ces-dur/ as-moll, Canon-preludes es-moll/Ges-dur и другие.

[103] Схема прелюдии в лидийском ладу.

вступление	*a* (1часть)	*b* (середина)	*a/b – c* (реприза)	кода (*ab*)
1	2+2	2+2	2+2+4	6

[104] На ассоциативную связь прелюдии в миксолидийском ладу с «Тайными играми девушек» из «Весны священной» Стравинского подмечено И. Лопатиной (130, с.86).

[105] «Умер отец. Я один. Папа, папа... Все время эта мысль о неожиданности несчастья. О, как это ужасно. Я машинально забываюсь за работой. Играю... Я принялся за b-moll. Горе тяжело выливалось в звуки и что-то ужасное и давящее чувствовал я» [Дневник 22.01.10г.].

[106] И. Лопатина указывает на сходство темы прелюдии b-moll и известного напева «Былины и Вольге» [130, С. 87].

[107] Схема прелюдии b-moll

вступление	I раздел (*a*)	II раздел (*b* - середина)	III раздел (*c* - реприза-кода)
2 т.	2т. (a) + 2т. (b)	+ 2т. (a_1) + 2т. (c)	+ 1т. +1т. + 2т. + 1т. 1т. +1т. + 1т. + 1т. + 1т. + 1т.

[108] В письме к матери (Логачево, декабрь 1909г.) Станчинский писал по поводу сочинения прелюдии b-moll: «Я ехал верхом во весь опор на Джеке. Страшная вьюга и вихрь снежный дул в лицо. Ничего не видать от снега в сумерках, и я мчался. Дома меня осенило вдохновение, и я сочинил прелюдию» (129, С. 238).

[109] Простая трехчастная форма демонстрирует особый тип композиционного решения, при котором трудно определить каждую часть традиционными мерками периода. Вместе с тем, трехчастность проявляется достаточно четко:

a	b	a^1
6 т.	6т.	5т.

[110] Схема композиции этюда f-moll/As-dur, в которой b и c выделены как разделы, развивающие основную тему.

a	b(a1)	a1(a2)	c(a3)	a2 (a4)	coda (a5 +d)
8+8	14	8+15	8+13+23	7+14	10+12

[111] Своеобразно решена простая трехчастная форма с кодой. Сохраняя четкость внешних контуров и каденционных моментов, внутреннее строение каждой части отличается свободой и гибкостью.

[112] В репризе возникает контрапунктическое соединение четырех самостоятельных фактурных линий:

- 5/8 Тема————————————————-
- 15/16 фон-фигурации————————-
- 5/8 Тема - (canon marcato)——-
- 9/16 фон-фигурации————————

[113] Об истории создания трио подробно изложено в статье И. Чернявского «Забытые страницы русской камерной музыки первой половины XX века» (298).

[114] Одним из любимых русских композиторов Станчинского был С.В. Рахманинов. Их музыку сближает «тонкое чувство природы, поэтическая звукопись, стихия народно-инструментальных наигрышей и колокольных звонов. У Станчинского есть очень близкие Рахманинову «весенние» дифирамбические и сурово-мужественные образы» [130, С. 102].

[115] Прелюдии cis-moll, D-dur, этюд d-moll так же несут на себе печать воздействия стиля А. Скрябина.

[116] Через некоторое время после создания сонаты es-moll Станчинский пишет стихотворение *Смерть Добра*, в котором, на наш взгляд обнажается глубина и сила чувствований молодого композитора:

Зло возложило на мир свою страшную мессу.
А кровавый Сатана Торжественно все разрушил.
И над всем воцарилось
Черное молчание и
Великая Пустота. (20.V.07г.)

[117] Схема сонаты es-moll:

Вст.	Эспозиция		Разработка			Реприза			Кода
Moderato	Tempo II	Tempo I	Animato			TempoI	Tempo II		Allegro
Тема-символ	Г.п.-с.п.	П.п.-з.п.	1разд.	2разд.	3разд	Тема-символ	Гл.п.-св.п.	Поб.п.-закл.п.	
4т.	26т.	39т.	17т.	11т.	9т.	4т.	18т.	25т.	18т.

[118] Тональности Ges-dur и es-moll будут использованы Станчинским позже в четвертой прелюдии-каноне.

[119] Известно, что после перенесенного нервного заболевания, Станчинский уничтожил все ранние сочинения, которые были восстановлены благодаря усилиям Н. Жиляева, А. Александрова. В их числе и юношеская соната es-moll.

[120] На титульном листе оригинального издания, предпринятого Н. Жиляевым в 1926 году, указано, что Allegro сначала было первой частью Первой сонаты F-dur [130, С. 238].

[121] Подобными светлыми, народно-жанровыми образами, ясной ладотональной, гармонической и композиционной структурой, пронизано и Allegro F-dur, которое первоначально задумывалось как первая часть первой сонаты.

[122] И. Лопатина указывает на примеры противопоставления диатоники и хроматики в различных образно-смысловых целях: «танцы и марши народного склада – и затейливые романтические образы карнавальных масок у Шумана, некоторые «крестьянские» мазурки и утонченная лирика у Шопена, дифирамбическая просветленность и обостренная экспрессия у Листа и Вагнера, реальное и фантастическое у Римского-Корсакова» [130, С. 90].

[123] Расщепление септимы в доминантовой гармонии характерно для С. Прокофьева.

[124] В журнале «Музыкальное образование» [1928, №6, С. 80] помещен отзыв некоего критика Музеллы, перепечатанный из итальянского журнала «Bollettino bibliografico musicale» [Milano, 1928, №3], где, в частности говорится: «Если подумать, что эта

соната, появившаяся [в печати] только теперь, написана в 1912 году юным композитором до взрыва мировой войны (которой следует приписать ориентацию на некоторые современные приемы музыкального письма [...]), то нельзя не признать в молодом Станчинском гениального предвестника музыкальных форм нашего времени и не пожалеть от души об утрате таланта, столь жестоко скошенного в цвете лет» [129, С. 238].

[125] Диапазон темы – терция через две октавы, а удержанного первого противосложения – квинта через две октавы.

[126] Мелодике А. Станчинского в целом присуща особая певучесть, лишенная вводнотоновой «чувствительности», как отмечает И. Лопатина. Это придает его темам народный склад, эпическую повествовательность, роднит их со многими образцами русской старинной и церковной музыки. «Вообще мелодическая особенность диатонических разновидностей мажора и минора проявляется в «преодолении» наиболее близких тяготений неустойчивых ступеней и направлении последних в противоположную сторону» [130, С. 93].

[127] Схема второй части сонаты (Presto, 11/8, G-dur Смена тональных центров указывает лишь условно тональный план второй части сонаты:

Экспозиция				Разработка	Реприза		Кода
Гл.п.	св.п.	Поб.п.	закл.п.		Гл.п. - св.п.	Поб.п - закл.п.	
1-25тт.	26-39тт.	40-70тт.	70-76тт.	76- 132тт.	133-160тт.	161-184тт.	184-214тт.
G -g	g-G-h	H	H	B-F-C-cis-g-d	G-g-	As-b-g	g-G

[128] Структура побочной партии явно делится на два раздела. Первый, воплощающий лирический, хрупкий и утонченный образ, подобен периоду сквозного развития с внутренним членением: 3т.+1т.+3т.+3т.+1т. Второй основан на конфликтном противопоставлении секвенционного развития мелодических оборотов первого раздела и драматически напряженного, ритмически активного (стаккато, резкий акцент на четвертую долю) нового тематического элемента, имеющего ритмическое сходство со связующей партией. Подобный драматургический сдвиг в побочной партии резко меняет её изначально лирическую природу, утверждая в кульминационном завершающем построении возбужденно-порывистый, зловещий образ (пугающих ли «видений» в болезненно истонченной душе композитора?). Масштабно-

тематическое членение построений характеризуется типичной для Станчинского неквадратностью:

3т.(а)+3т.(в)+3т.(а)+3т.(в)+7т.(с)

[129] С.И. Танеев в письме к Станчинскому (от 14 июля 1912 г.) советовал при анализе и сочинении фуг обязательно писать схемы, которые, по его мнению, помогают ознакомиться с построением полифонических произведений «более основательно, чем это могут сделать пространные рассуждения» (283, С. 145). Схема, например, двойного канона в прелюдии наглядно демонстрирует оригинальность структуры:

a	b	c	d	d^1	f	a^1
	a	b	c	e	e^1	-

[130] Схема прелюдии-канона соль мажор:

		a	**b**	**c**	**d**	**e**	**a**		**a^1**	**-**	**a^1**	**b^1**	**c^1**	**d^1**		**a**	**e^1**	**c**	**d**	**e**	**f**
a	**b**	**c**	**d**	**e**	**f**	**-**	**f**		**f**	**b^1**	**c^1**	**d^1**	**a**	**e^1**		**c**	**d**	**e**	**-**	**-**	**-**
	a	**b**	**c**	**d**	**e**	**f**				**a^1**	**b^1**	**c^1**	**d^1**	**a**		**e^1**	**c**	**d**	**e**	**f**	**a**

Из «литературных писаний» Алексея Станчинского

«Литературные писания» и заметки из дневниковых записей Алексея Станчинского приоткрывают завесу в «святая святых» молодой души, жаждущей Красоты и Света, пугающейся черной Пустоты в грядущем. Архивные материалы обнаружены нами в фонде А.В. Станчинского в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки [Шифр 239, № 105. Мои писания. Литературный текст]. Знакомство с ними поможет глубже понять идейно-образный строй музыкальных сочинений композитора. Мы приводим наиболее показательные, на наш взгляд, «писания».

*****

Надежда

Золотое солнце скрылось...
За наплывшей черной тучей
Притаилось.
Но прогонит тучу ветер
Вновь засветит ярко солнце
В тихий вечер.

Nokturno

Спи беспокойное сердце моё
Тихим и благостным сном
Ангел ревнитель невинности
Молит Христа за тебя!
Тихо в окошко вливаясь
Дремлет луны тихий свет
Спи, моё сердце мятежное
Ангел Хранитель с тобой.
Много ты вынесло горя,
Много ты пролило слез.
Спи ж моё сердце уставшее
От бесконечной тоски.

Чайка

Море шумит... Стонет Чайка над бездной морскою
Ветер уныло рыдает.
На берег мчится с холодным рыданьем волна за волною
Бьется о камни и вдруг пропадает
Неизвестно куда...
Море шумит... Стонет Чайка над бездной морскою.
Чайка! Безумная Чайка! О чем ты рыдаешь
С такой неутешной тоскою?
Чайка! Безумная Чайка! О чем ты рыдаешь, носясь исступленно над морем,
Задевая крылом своим длинным многошумную пену волны?!
Чайка! Безумная Чайка, зачем тебя скверный ветер занес, бесприютная,
В эту проклятую Богом Страну!...*

**Интересна авторская пометка после этого стихотворения:* «Мелодекламация? Стихотворение в прозе? Что это, Алёша?»

*****

Литературные наброски «Мои писания».

Гора

Черная гора. Тяжелая, огромная безжалостно затемняла меня, стремящегося вверх. Солнце там, за горой; солнце светит;

а здесь – тень, холодная тень. Я спешил к солнцу, я ловил свет, но он там!

Достигну! – тогда радость воскреснет от золота неба, тогда раздастся потрясающий гимн Вселенной, восторженно расплавленный в огне жизни!

Но черная гора заграждала мир.

……

Опять мчатся пляской стремленья туда, опять кричат бешеные желанья, опять горят надежды……

И все стремленья, все надежды, все желанья, все – мгновенно потухли, когда я поднялся.

Солнца не было.

…..Я, весь растерзанный недоумением, крича свалился; кусал землю со злобой.

Тогда глубоко во мне заклокотало черное то, чего сам боялся, то, подступающее с ужасом, то, рвущееся наружу, то, гложущее, издевающееся, хохочущее…..

Ему название – проклятье.

А я, несчастный, без совести, без трепета, не сознавая всей преступности, что совершил. Я проклял солнце.

И солнце больше никогда не всходило.

Песня Творца

Теперь уже не вода, а кровь безумного отчаянья
И храма нет давно.
То был ведь храм любви
Любви же нет теперь
Везде нависло зло!
И огненная смерть.
А это ты поэт! Безумец, дьявол и пророк.

29.05.07г.

Смерть Зла

Логачево. 30.07.07г.

Ясная, беспредельная Тайна Неба!
Ты, блистающая, ослепляющая, горящая вечностью;
Ты, уничтожающая мрась и зло, дающая силу бытию,
превращая жизнь в бесконечность;

Ты, распускала свои несравненные крылья, белее снега
И, озаренная улыбкой неведомого торжества,
опускалась медленно на землю!
Земля изумлялась.
Она, черная, холодная, насквозь пропитанная Злом, Смертью и Грехом
устремляла ввысь свои надежды,
простирала туда свои руки, окровавленные страданием
и орошенные слезами неудовлетворенных и заглушенных порывов.
……
Зло бледнело в объятьях солнечных лучей.
Все ярче и светлей...
Все больше торжества Любви.
Еще ничтожный миг и
Высшая Нирвана Священной Красоты охватит мир.
Что стоит он и Тайна Неба будет в торжестве!!!
И Зла не стало и Сатана погиб.
……
……
Где ж торжество, где Радость, Вечность, Жизнь,
Блаженство, Свет, Бессмертье?!
Где???
Исчезло все. Небытие и тьма молчанья.
Пустота.

Amor Sangvinis

Я, истомленный, жаждущий страсти,
ожидающий любовных упоений.
Я, подобный дракону, желающему
растерзать свою жертву – жертву пола,
Я вхожу в Эрос, который смеется
над моей истомой грядущего наслаждения.
…….
О! Я торжественно умираю и где умираю!
В небесном, адском блаженстве.
Я в крови, все в крови.

Жертвоприношение

Глупцы! Они не знали, что она, эта преступница,
Злодейка, эта жертва проклятья, она взята богами на небо.
Ея жертва самая порочная, ибо в жертву она приносила себя.
Сентябрь 1907г., Москва.

Смерть Добра

(зачеркнуто синим и красным карандашами)

……

Зло возложило на мир свою страшную мессу.
А кровавый Сатана Торжественно все разрушил.
И над всем воцарилось
Черное молчание и
Великая Пустота. 20.V.07г.

*****

Истинная радость такая, которая может победить самое сильное отчаянье.

От самого себя зависит быть счастливым,
Только нужно представлять себя счастливым.
Нужно быть благодарным за неудачи.
Они – испытание в твердости. 20.IV.09г.

*****

Ночь, святая сокрытая тайна,
Тайком целовала *меня.*
Холод сладкий, звучащий как море
Нежно реял, лаская *меня.*
Все цвело для *меня.*
Я был царь для *себя.*
Я был бог для себя.
Так любил я *себя.*

Страшные рассказы

«Мне пришла мысль записывать все страшные, необыкновенные и непонятные истории. А так же и те, которые захватывают своим трагическим интересом. 28.VII.09г.»

*****

«Раз умер еврей. Другой еврей поздно повез труп. Он был труслив. Случайно попал в колесо прут и стал стягать еврея. Он испугался, не оглядываясь, стал гнать лошадь. Еще сильнее стал бить её кнутом, еще сильнее стал погонять...

Он умер от страха».

*****

«Умерла в Шатькове баба. Стали отпевать. Вдруг в церкви в середине службы старуха поднялась. Все в ужасе. Она попросила каши. Ей дали. Она поела, успокоилась и снова умерла, уже по-настоящему».

«Записная книжка на каждый день» (1909г.).

08.01.

Солнечный день и в душе солнце. Оно омрачается бессилием – я не достоин солнца. Метнер лучше сочиняет для одного фортепиано. В его Lider мелодий мало. Больно загромождает он фортепиано, голос не главный, а второстепенный. Нет! Я должен писать пьески лучше его! Мелодия с начала до конца, яркость и ясность. Удастся ли!!!

26.01.

Действительно Любовь стоит очень близко к искусству, к вдохновению, к молитве. Это гимн (любовь к Э.).

05.02.

Был у Сабанеевых. Играл ему (Борису Леонидовичу). Я чувствовал свой талант (да, я порой его сильно чувствую) и мне захотелось очень развиваться и сочинять.

06.02.

Ехал в Логачево. Было приятно удаляться от города.

24.02.

Сильное впечатление произвела 5 соната (Скрябина)... Все время чаруют образы Скрябина. Его вдохновение освещает меня, все время думаю о нем.

27.02.

Сегодня памятный для меня день!!! Играл Скрябину. Скрябин довольно равнодушен, говорит: «мило». Ему понравились прелюдии D-dur и cis-moll, этюд g-moll – «балладный рыцарский дух». H-dur mix прелюдия понравилась. Он любит Мусоргского.

23.03.

Весь день читал Достоевского. Тяжело.

15.04.

Правила, которые я ставлю себе:

1. Рано вставать и ложиться спать.

2. Не принуждать себя к фортепиано и играть как можно больше.

3. Жить. Ловить минуту.

4. Молиться.

5. Давать работу мозгу.

24.04.

Я сегодня увидел неудачу. Многие отвертываются от меня. Я не создам, чего хочу. Вдруг я принужден к бессилию? Тоска!

01.06.

Целый день читал «Войну и мир».

06.06.

Вечером гулял в лесу, и вот какие мысли явились мне. Да! Мне необходимо что-то изменить в моей жизни.

Я пойду по религиозному пути. Я должен вознестись к Небу или к Сатане, или к кому-нибудь. Вообще путь страдания и экстаза.

Страдание – вот путь, по которому мне идти. Мало, кто его выбирает. Меня оно тянет. Усовершенствование связано со страданием. Вообще у меня натура жизнерадостная, а настоящая радость в страдании...

07.06.

Вот, что я задумал: мне необходимо поработить себя. Я буду обдумывать каждую мелочь, каждый поступок. Я буду *разумно делать все против моего желания.*

08.06.

Как странно располагают человеком судьбы!

12.06.

Да, хочу смотреть туда, вперед...

16.06.

Сегодня ночью мне пришла мысль! Не есть ли настоящий путь, путь силы, религиозного экстаза, путь к Богу – добро. Да, я понял, что в Боге – красота и красота простая! Но добра я еще не понял. Хотел себя испытать в добре и любви.

Читал по-французски.

08.08.

Удручающее впечатление производило солнце и жара. Как хорошо в природе. Не достоин я жить.

В фортепианной технике и композиции должен я достигнуть высшей красоты. Читал Л. Толстого. Хороши глубокие мысли. Но силы, как у Достоевского нет.

25.08.

Мечтаю о том, как в Москве буду проникать в жизнь! Что-то новое.

26.08.

У меня светлая цель – развивать до ослепительного совершенства технику. Душа же в страдании и в лишениях должна сама переполняться вдохновением. Да, вперед, вперед. Это мой, мой путь. Главный. *Мой священный путь.* Путь экстаза, путь ужасающей бездны. Путь красоты. <...> Тайна необъятная «моя» раскрывалась передо мной <...>

27.08.

Читал «Преступление и наказание».

Душно и жутко от Достоевского. Наконец, в муке бросил читать. Ведь есть на свете радость, есть свет, есть красота неба, чистота воздуха. Есть солнце... Долго гулял, вдохновлялся, раздумывал.

Записи из Дневника (1910г.)

01.01.

Как хорошо в России. Все хорошо – и её убогие деревни, и её снега, а крестьяне, лошади, дровни – все одно, что-то неотделимое... Как широко, как мощно на Руси. Как люблю тебя, матушка, Россия. Загадка вечная и громадный поток бури, грусти и веселья удалого. Такого веселья нигде нет.

03.01.

Читал Пушкина, разбирал сонаты Моцарта.

Какая дивная тишина. Я разбирал 4 действие «Руслана», начал читать «Евгения Онегина».

Страшно безмятежно душа спит в очаровательных грёзах. После спокойного обеда я вошел в сад. Какой дивный день! Тихий, тихий... Я один...Я пошел... и лег на снег. Долго восхищался прекрасным зимним, наводящим мечты, бесконечно широким русским видом и мои мысли вращаются в каком-то

мирно приятном течении. Бездумно, беззаботно прошелся немного и вернулся в свой тихий приют к поэзии, к музыке и к вдохновению.

4.01.

Болел, простыл.

7.01.

Наигрывал «Бориса Годунова» Мусоргского.

8.01.

Начал читать Гоголя «Вечера», «Сорочинская ярмарка». О! Какая непостижимая красота это народное вечное создание.

9.01.

Играл Брамса, разучивал этюд Шопена, читал Гоголя «Ночь перед И.К.». Я с трепетом и восторгом читал о шабаше, о ведьмах.

«Медея» Еврипида в переводе Мережковского – прекрасное сочинение.

10.01

Однообразно, безжизненно проходят минуты, какая-то тоска, что я болею, не работаю.

11.01.

Нравится мне Скрябин, задевает что-то старое. Читал Пушкина: «Цыгане», «Граф Нулин» и стихотворения.

12.01.

Чувствую успех в фортепиано.

13.01.

Нравится какое-то сильное и своеобразное чувство у Владимира Соловьева.

14.01.

Вяло и сонно. Апатия. Как это удручает меня. Но лучше не думать и не ныть, а лечь в кровать. Что-то будет в будущем? Что-то жуткое. Читал «3 разговора» Соловьева, «Тараса Бульбу».

15.01.

Да, я поражен в конец талантом Гоголя. Как он схватывает *мощь русского духа!*

21.01.

2 раза смотрели комету. Когда ехали обратно (из Новоспасского), я смотрел на звездное небо, и вечность, и бесконечность ужаснули меня. Как странно, что млечный путь расположен кольцом. *Что-то жуткое есть в жизни. Страшно думать о будущем.*

22.01.

Умер отец. Я один. Папа, папа... Все время эта мысль о неожиданности несчастья. О, как это ужасно. Я машинально забываюсь за работой. Играю... Я принялся за b-moll. Горе тяжело выливалось в звуки, и что-то ужасное и давящее чувствовал я.

25.01.

День серый. Сильный ветер и легкий, едва заметный мороз. Грустно – я думал, будет солнце. О! Как скучно и уныло в душе. Я одинокий. Теперь уже нет семьи, теперь она как-то разрушена. И мама.... Что она?

02.02.

Папа, прощай. Благослови меня на мою будущую трудную жизнь.

12.02.

Пошел на квартеты Бетховена. Особенно сильное и великое впечатление произвела B-dur фуга. Нечто такое поразительное, нет слов.

13.02.

Карточки папы, папы, папы...

14.02.

Играл Recviem и этюды Шопена. Реквием меня чрезвычайно поразил. Какая гениальнейшая вещь! Я уносился в мир красоты. Дивно, дивно!

17.02.

Отчаяние, что утерял талант (после посещения Танеева).

19.02.

Всегда во всем можно взять себя в руки, всегда поработить в себе бездействие и можно идти вперед. И сейчас у меня буйййййная энергияяя...

Пошел к Танееву. Яркий солнечный день. Хорошо сейчас было идти и сознавать в себе твердость духа.

20.02.

Я хочу воспитывать волю, несокрушимую и твердую. Тогда буду сильным.

Май.

Играл Моцарта, Баха, Шопена.

06 .05.

Как жалко, что я не могу развернуться и полететь в моем творчестве. Меня давят тиски города и экзамены. Интересно, напишу я свое трио?

07.05.

Я сочинял и мне нравится то, что я пишу.

16.05.

Боже! Неужели будет когда-нибудь время, когда я уеду отсюда, от этого кошмара – Москвы.

17.05.

Опять болею. Совсем не живу, а дремлю и не чувствую мира.

25.05.

Заканчиваются записи, уехали в Логачево.

Из дневника в Логачево (развернутые записи, мелким почерком, подобно литературному рассказу): «Хорошо! Мне страшно нравится этот широкий разгул, русский народный разгул. Позабываешь всю цивилизацию, все дряблое и нервное. Боже! Как здесь привольно и хорошо...»

Записи из Дневника 1911 года (в период болезни)

16.01.

Неестественно черный страх перед необъяснимым...

17.01.

Я устал, мои нервы потрясены в конец.

20.01.

Как я одинок! Страшно подумать.

О, эти люди. Их много. Они чужие. Они гниют в растлевающей жизни.

Я лучше унесусь в воспоминания золотых юных ручьев молодости, такой несравненной.

20.02.

Я не могу не писать. У меня столько воспоминаний страшных, столько переживаемых страданий, столько грез, манящих к себе, что тяжело, слишком тяжело нести все в себе. Я пишу только для себя.

<...> Почему мне стало так жутко, так страшно.

01.03.

Целую ночь горела свеча. Я боюсь темноты. Темноты, заглушающей все, кроме страшного крика. Нет ничего ужасней пустоты.

Она бессодержательна, бесцветна, беззвучна, бесстрастна. Она не черная, не мрачная. Она – пустая, вот и все. Все, больше нельзя

жить! И вдруг эта пустота поглотит меня? О, лучше не жить!

03.03.

Сегодня чувствую себя совсем скверно. Разбит. Видел сон, который не забуду. Мне приснился мой друг. Он пришел ко мне такой, какой был последнюю минуту. Совсем старый, седой, с огромными глазами, полными ужаса, неподвижными и мертвыми. Он подошел ко мне спящему и сказал: «Не смейся надо мной. Ты обнимешь пустоту. Ты ею насладишься вдоволь. Ты её полюбишь».

Он захохотал и потом раздался такой потрясающий крик, все тот же, тот же. Я проснулся. Свеча совсем догорела, в окно проникал утренний свет. У меня стучали зубы. Кружилась голова.

05.06.

Сколько времени я не писал. О, это время! Как оно тянулось. Оно отравило меня ядом мучений. Я был серьезно болен. Не буду описывать. Теперь я нервен, боюсь страха. Это нельзя объяснить. Каждый момент для меня роковой. Все думаю, не он ли несет страх? И я молчу.

27.06.

Теперь себя чувствую совсем весело. Уже сколько месяцев в моей комнате не слышно ни слова. А комната стала совсем милой. Она улыбается. Она светла и здорова. И я здоров. Мне жить одно удовольствие.

……..

опять смотрю, смотрю... глаза... мертвые... друга. Это он!!

23.07.

... передо мной Пустота. Голос умер! Конец. Сейчас придет ужас объять меня.

НОТОГРАФИЯ
Владимир Иванович Ребиков

1. «Альфа и Омега». Музыкально-психологическая драма, текст и музыка В. Ребикова, ор. 42. Для пения с фортепиано. – М.-Л., П. Юргенсон, б.г.

2. «Арахне». Метаморфоза Овидия. Для пения с фортепиано, ор. 49. Стихи Т. Щепкиной-Куперник (с ремарками). – М., П. Юргенсон, б.г. Приплетено к: Ребиков В.И. «Нарцисс». – М., б.г.

3. «Бездна» Соч. Леонида Андреева. Музыкально-психологический рассказ В.И. Ребикова, ор. 40. Для пения с фортепиано, - Лейпциг, б.г.

4. «В грозу». Опера В. Ребикова. Сюжет заимствован из легенды Короленко «Лес шумит». Либретто С. Плахина. Клавир с пением. – М., 1894.

5. «Дворянское гнездо». Музыкально-психографическая драма в 4-х актах и 5-ти картинах. По повести И.С. Тургенева. Драма и музыка В. Ребикова, соч. 55. Для голосов с фортепиано. – М., П. Юргенсон, б.г.

6. «Женщина с кинжалом». Музыкально-психографическая драма (по Шницлеру). Либретто и музыка В. Ребикова, ор. 41. Клавираусцуг, М.-Л., П. Юргенсон, б.г.

7. «Нарцисс». Метаморфоза Овидия. Текст Т. Щепкиной-Куперник, ор. 45. Клавираусцуг, для пения с фортепиано. – М., П. Юргенсон, б.г.

8. «Принц Красавчик и принцесса Чудная прелесть». Детская феерия в 2-х актах. Клавир для пения с фортепиано. – М.-Л., П. Юргенсон, б.г.

9. Ребиков В.И. Архив в ГЦММК им. М.И. Глинки. Шифр 68.

10. № 1. «Княжна Мэри». Ор. 10. Опера Отрывки III акт

11. № 2. «Княжна Мэри». Ор. 10 Опера. Отрывки IV акт. Авт. 1895.

12. № 8 «Христос и антихрист». Опера, автограф.

13. № 9. ор. 19 «Бездна» Оркестровая партитура.

14. № 854. «Альфа и Омега» Музыкально-психологическая драма. Партитура, 1911.

15. № 855. «Альфа и Омега» Музыкально-психологическая драма. Партитура, 1911.

16. № 861. «Нарцисс» Оркестровая партитура, автограф 1912.

17. № 864. Тэа. Партитура.

18. № 865. «Белоснежка» ор. 39, оркестровая партитура.

19. «Тэа». Музыкально-психографическая драма в 4-х картинах. На текст символической поэмы А. Воротникова. Клавир с пением. – М., П. Юргенсон.

20. Valse fis-moll. Op. 21 tiree du conte L,arbre de Noel. Pour piano a 2 mains. Moscow. – Leipzig, Yurgenson, s.a. Приплетено к Con. E. Grieg. – M., 1895. Pour vilon, violoncelle et piano, transer. Par A. Krein. – M., 1925. (Русские трио. Современные русские композиции в переложении для скрипки, виолончели и фортепиано Александра Крейна, № 13).

21. Альбом легких пьес для юношества для фортепиано. – М., 1925.

1. Valse G-dur	4. Valse f-moll
2. Idyllehellenique	5. Moment lyrique
3. Berceuse	6. Valse fis-moll

22. Беззаботность. – Скорбное воспоминание. Для скрипки с форетпиано. Op. 8 № 2, 5. – М.-Пг., 1923.

23. «Белоснежка». Музыкально-психологическая пантомима. Либретто Ладислава Новака, музыка В. Ребикова. Op. 39, для фортепиано в 2 руки. – М.-Лейпциг,П. Юргенсон, б.г.

24. «В сумерках», A la brume, op/ 23 – Moscou, p. Yurgenson, s.a. – Pour piano. Содержание: 1. Lamentation; 2. Chant d,hiver; 3. Dersuasion; 4. Esperance; Souvenir; Prier; 7. Regret; 8. Iletait une fois; Solitude.

25. Вальс Des-dur для фортепиано, ор. 2 № 1. (В. Ребиков. Шесть пьес для фортепиано № 1). – М., 1924.

26. Вальс h-moll для фортепиано, ор. 10 № 10. (Эскизы настроения) Народная песня. – М., Зейванг, б.г.

27. Вальс № 4 (переложение для аккордеона) – В нотах: Глинка М.И. Мазурка и Галоп. – М., 1959.

28. Вальс для фортепиано № 4 фа минор (ред. В. Вильшау). – М., 1936.

29. Вальс для фортепиано № 4. (На обл.: Педагогический репертуар из пьес русских композиторов / Сост.: В. Вильшау, 5-я степень № 1). – М., 1929.

30. Вальс для фортепиано, соч. 5 № 5. (Семь пьес, соч. 5). – М., 1924.

31. Вальс роз из балета «Белоснежка» В. Ребикова. Для фортепиано в 4 руки. – М., 1928.

32. Вальс. Грустная песенка. В переложении для трехструнной домры и фортепиано Д. Александрова. – М., 1961.

33. Вальс: колыбельная. (Пед. репертуар для фортепиано из соч. русских композиторов / Сост. ред. М.Л. Пресман, степ. 3, № 25). – М., Пг., 1923.

34. Вальсы для фортепиано. (Музыка отдыха. Популярная библиотека пианиста, вып. 16) Вальс соч. 2 № 4, Вальс фа минор). – М., 1965.

35. «Веселое настроение». Для фортепиано, ор. 10 № 3. (Эскизы настроения). – М., Зейванг, б.г.

36. «Вечерние огни» Les feux du soir: Suite pour piano / Comp. Par W.I. Rebikov – Moscou: P. Yurgenson, - Посвящ.: Marie Yurgenson.

37. «Вокруг света». Альбом легких пьес для фортепиано, ор. 9, тетрадь 1. Муз. сектор Гос. Изд., 1925. Содержание тетради 1. Россия: № 1 В деревне, № 2 Праздник на селе, № 3 Отъезд – Австрия, № 4 Краков, № 5 Вена.

38. «Восточный танец» (для фортепиано) Соч. 2 № 5 (В. Вильшау). – М.-Л., 1949 Грустная песня – Грустная минута Соч. 8 № 1, 3. Для скрипки и фортепиано. – М., 1927.

39. В полевом лазарете («Ночь порвет наболевшие нити...») Ритмодекламационная сцена (с фортепиано). Слова С. Копыткина. – М., Юргенсон, б.г.

40. «Дервиш» (для фортепиано). Ор. 9 № 17. – М.-Л., 1947.

41. «Дети вокруг елки» – «Кукла в сарафане» (для фортепиано). – М.-Л., 1951.

42. «Силуэты»:

№ 1. Соч. 31. «Дети катаются на коньках».

№ 7. Ор. 31. «Девочка куклу качает».

№ 9. Ор. 31. «Хромая ведьма по лесу идет».– М., 1929.

43. Духовно-музыкальные сочинения Вл. Ребикова. Для смешанного хора; №№ 2-11-Партитура. – М., Лейпциг: П. Юргенсон, 1911:

№ 2 Ангел вопияше

№ 3 Вкусите и видите

№ 4 Под твою милость

№ 6 ЧертогТвой вижу

№ 7 Благообразный Иосиф

№ 8 Ныне силы небесныя № 1

№ 9 Ныне силы небесныя № 2

№ 10 Со святыми упокой

№ 11 От юности моея: (Из Всенощной, ор. 44)

44. «За свободу славян» (марш для фортепиано). – М., Юргенсон, б.г.

№ 4. «Игра в солдатики».

№ 5. Ор. 31. «Вечер на лугу». – М., 1824.

45. Игрушки на елке. Сюита для детей. Для фортепиано. – М., 1925.

1. Дети вокруг елки
2. Танцующий гном
3. Музыкальный ящичек
4. Медведь
5. Кукла в сарафане
6. Юноша
7. Деревянная лошадка
8. Оловянные солдатики
9. Паяц
10. Волчок
11. Севрская статуэтка
12. Пряник «Макс и Мориц»
13. Китайская фигурка
14. Пряник «Танцующий крестьянин».

46. Идиллии. Для фортепиано, ор. 50. – М., П. Юргенсон.

1. Гимн солнцу
2. На просторе
3. Среди цветов

47. Иммортели. Для фортепиано. – М., 1925.

48. «Меня судьба и люди гнали». Для баритона с фортепиано. W. Rebikoff. op. / № /. Изд. 4 ценз. 1889. Одесса.

49. Мелодекламации (с сопровождением фортепиано), ор. 30. Стихи Апухтина. – М.-Л., Юргенсон. ценз. 1905.

1. Астры
2. Полночь
3. Одиночество

50. Меломимики ор. 11. - М., П. Юргенсон, б.г.

51. Музыкальные произведения для фортепиано

1. Судьба
2. На Кавказе
3. Желание
4. У колыбели
5. Танец
6. Грезы
7. Призыв
8. Лирическое настроение
9. Сомнение

52. Ребиков. Индусская песня. Для струнного оркестра. Ор. 9 № 16. – М., 1928.

53. Собрание сочинений для фортепиано. – М., Юргенсон. Вокруг света, ор. 9 (а) – По славянским землям. – Картинки

прошлого. – Альбом легких пьес для юношества.

54. Эскизы настроения (для фортепиано). – М., Зейванг, б.г.

Николай Николаевич Черепнин

1. Черепнин Н.Н. Архив в ГЦММК им. М.И. Глинки. Шифр 232 № 1 «Макбет». Муз. и сц. в пещере ведьм из трагедии Шекспира D.IV, карт. 7. Для симфонического оркестра. Партитура. Январь 1902. Автограф 64 л.

2. № 2 «Маска красной смерти» (хореодрама) для симфонического оркестра одночастная. По повести Э. По. Партитура. Рукописная копия с авторскими пометками. 97 с.

3. № 3. «Нарцисс» балет с пометками автора к изданию сюиты, для симфонического оркестра. Партитура. Автограф 9 л.

4. № 5. «Соловей, соловей, пташечка» Русская солдатская походная песня для большого симфонического оркестра. Партитура 1945 апрель 16. Автограф карандашом 19 с.

5. Два хора для смешанных голосов (a cappella), соч. 2. – Лейпциг, Беляев, 1898. 1. Клонит к лени.
2. Тучки небесные.

6. Два хора для смешанных голосов (a cappella), ор. 23. – М., Юргенсон, 1898. 1. День и ночь.
2. Зной и сушь.

7. Драматическая фантазия на стихотворение Ф. Тютчева «Из края в край». Для большого оркестра. Соч. №7. Партитура. – Лейпциг, 1904.

8. Драматическая фантазия на стихотворение Ф. Тютчева «Из края в край». Для большого оркестра. Соч. №7. Партитура. Переложение для фортепиано в 4 руки. – Лейпциг, 1904.

9. «Зачарованное царство» (к сказке «Жар-птица»). Для оркестра. Ор. 39. Партитура. – М. Юргенсон, Б.Г. 63 с.

10. «Зачарованное царство» (к сказке «Жар-птица»). Эскиз для оркестра. Партитура. Соч. 39. – М.: Музыка, 1973.

11. Избранные романсы. Для голоса с фортепиано. – М.: Музыка, 1973, 69 с.

12. «Из Литургии Св. Иоанна Златоуста» для смешанного хора. – М., Юргенсон, 1906.

№ 4 «Благослови, душе моя, Господа».

№ 5 «Блажен муж».

№ 7 «Богородице Дево»

13. К сказке «О рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина. 6 музыкальных иллюстраций. Ор. 41. Оркестровая партитура. – М.: Музгиз, 1921, 63 с.

14. «Макбет» музыка и сцена в пещере ведьм из трагедии Шекспира. Действие IV, картина 7. Для симфонического оркестра. Партитура. Январь, 1902. Авт. 64 л.

15. «Макбет» 1-ая сцена IV д. из трагедии Шекспира. Для большого оркестра. Соч. 12. (Red. pour piano a guatre mains par A. Petrow) Leipzig, Belaieff, 1902.

16. «Маска красной смерти» (хореодрама) Для симфонического оркестра. Одночастная. По повести Э. По. Партитура. Б.М., Б.Д. Рукоп. копия с авт. пометками. 97 л.

17. «Красная маска» («Маска красной смерти»). Хореодрама в 1 д. по Эдгару По. Ор. 42. Переложение для фортепиано в 2 руки. – М., Юргенсон, б.г.

18. «Нарцисс и Эхо». Мифологические сцены для оркестра. Партитура. Ор. 40. – Москва-Лейпциг, Юргенсон. Б.Г., 24 с.

19. «Нарцисс и Эхо» Мифологическая поэма в 1 акте (По Овидию) Л. Бакста и Н. Черепнина. Переложение для фортепиано автора. – М., Юргенсон, б.г.

20. «Нарцисс». Балет с пометками автора к изданию сюиты для симфонического оркестра. Партитура. Б.М.Б.Д. Авт. 9 л.

21. «Нарцисс» Мифологическая поэма в 1-ом акте. (По Овидию) Л. Бакста и Н. Гер, хореография М. Фокина. – М., Юргенсон, переложение для фортепиано. Посвящение оркестру оперы в Монте-Карло.

22. «Павильон Армиды» Фантастический балет в 3-х картинах. Переложение для фортепиано автора. – Лейпциг, Беляев, 1909, 87 с.

23. «Павильон Армиды» Фантастический балет ор. 29. Сюита для симфонического оркестра. Партитура, клавир. – Спб., Беляев, 1906.

24. «Павильон Армиды» Фантастический балет в одном акте. Программа Александра Бенуа. Музыка Н. Черепнина. Соч. 29. Сюита для большого оркестра. Беляев, Лейпциг, 1906.

25. Пять романсов. ор. 22. – М., Юргенсон, 1904.

26. Пять хоров для мужских голосов (a cappella) ор. 14. – М., Юргенсон, б.г.

1. Черкесская песня. 2. Коль любить, так без рассудка.
3. Не плачьте над трупами павших борцов.
4. Медленно движется время.
5. Ой, и честь ли то молодцу.
(с автограф. Б. Асафьева).

27. «Принцесса Грёза» Ор. 4, pour la piece Princesse Lointaine de Rostand. Pour grand Orchestre. – М., Юргенсон, 1898.

28. Три хора для мужских голосов (a cappella) ор. 15. – М., Лейпциг, П. Юргенсон, 1902. 1. Три ключа.
2. Не рассуждай, не хлопочи.
3. Пуншевая песнь.

29. Фантастическая каденция для скрипки с оркестром (фортепиано). – М., Юргенсон, 1915.

30. Четыре романса. Для пения с сопровождением фортепиано. Соч. 8. – Лейпциг, Беляев, 1900, 13 с.

31. Четыре романса. Для голоса с сопровождением фортепиано. Соч. 16. – Лейпциг, Беляев, 1903, 18 с.

Четырнадцать эскизов для фортепиано к русской «Азбуке в картинках»

А. Бенуа. Ор. 38. – М., Юргенсон, б.г.

№ 1 Арап; № 2 Баба-Яга; № 3 Генерал; № 4 Дача; 5 Египет; № 6 Звезды; № 7 Мама; № 8 Озера; № 9 Бай-бай; № 10 Лес; № 11 Сласти; № 12 Хан; № 13 Царица; № 14 Чучело.

32.Шесть музыкальных иллюстраций к сказке «О рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина. Ор. 41. Партитура. – М., 1969.

32. Шесть романсов для меццо-сопрано с сопровождением фортепиано. Соч. 1. – Лейпциг, Беляев, 1898, 27 с.

33. Шесть романсов для пения с сопровождением фортепиано. Соч. 7. – Лейпциг, Беляев, 1900, 25 с.

34. Эскизы для духовых инструментов с сопровождением фортепиано. ор.45. – М.: Музотдел Н.К.П., 1921.:

№ 1 Эскиз для флейты с сопровождением фортепиано.

№ 3 Эскиз для гобоя с сопровождением фортепиано.

№ 5 Эскиз для кларнета с сопровождением фортепиано.

№ 7 Эскиз для фагота с сопровождением фортепиано.

№ 7-а Эскиз для фагота соло.

№ 8 Эскиз для английского рожка с сопровождением фортепиано.

№ 9 Эскиз для валторны с сопровождением фортепиано.

№ 11 Эскиз для трубы С с сопровождением фортепиано.

№ 12 Эскиз для тенор-тромбона с сопровождением фортепиано.

35. Песнь матери Хаджи Мурата для меццо-сопрано и фортепиано. Коп. 3 л.

36. «Песнь Ханефы» для тенора и фортепиано. Коп. 4 л.

37. 1910 ор. 38 14 эскизов к «Русской азбуке в картинках» А. Бенуа (в 2 тетрадях) для фортепиано.

38. ор. 38 bis «Сюита миниатюр» Оркестровый вариант 14 эскизов.

39. 1909-1910 ор. 39 «Зачарованное царство». Эскиз для оркестра к сказке о Жар-Птице.

40. 1911 ор. 40 «Нарцисс и Эхо» Одноактный балет. Либретто Л. Бакста по «Метаморфозам» Овидия.

41. 1912 ор. 41 «Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. Пушкина. Для фортепиано.

42. 1912-1915 ор. 42 «Маска Красной смерти». Одноактная хореодрама. Автор сценария Ж. Эгевери.

43. 1913-1915 ор. 43 «Марья Моревна». Балет на темы русских сказок (рукопись).

44. ор. 44 «Сказка про царевну Улыбу и Соловья-разбойника». Балет на темы русских сказок. Сценарист С. Андрианов (рукопись).

45. 1912 ор. 42 Сюита из балета «Маска Красной смерти» 16 января 1916 г. Петербург VII концерт А. Зилоти. Дирижер Н. Черепнин (рукопись) ф. 232 в ГЦММК им. Глинки.

46. 1938 ор. 59 «Судьба». Три симфонических фрагмента по новелле Э. По «Маска Красной смерти».

47. 1903 «Оживленный гобелен» 2-я картина «Павильона Армиды» (1 вариант).

48. 1903-1907 ор. 29 «Павильон Армиды». Фантастический балет в 3-х картинах. Либретто А. Бонди по новелле Т. Готье «Омфала».

49. Жалоба Армиды из балета «П.А.» Для трио (скрипка, виолончель, фортепиано). Переложение Б. Кузнецова.

50. Последняя любовь. Для голоса с фортепиано. Н. Черепнин. ор. 16, слова Ф. Тютчева с-g2 Leipzig, Belaieff, 1903, 5 с.

51. Narcisse efecho N. Tcherepnine op. 40 Оркестровые голоса. – М., 1928, 5 партитур, 36 см.

Алексей Владимирович Станчинский

1. Бах-Станчинский. 5 хоралов в обработке для фортепиано с пометками Танеева. (Обработка. Ученическая работа).

2. Бетховен-Станчинский. Соната для фортепиано D-dur, ор. 28, в обработке для оркестра. Партитура. (Обработка. Ученическая работа).

3. Гайдн-Станчинский. Менуэт из II симфонии D-dur, ?. Партитура. (Обработка. Ученическая работа).

4. Глинка-Станчинский. Антракт к IV д. из музыки к драме «Князь Холмский». D-dur 4/4. Партитура. (Обработка. Ученическая работа).

5. Григ-Станчинский Утро. В пещере. Партитура. (Обработка. Ученическая работа).

6. 12 эскизов для фортепиано. Соч. 1. – Л., 1978.

7. Allegro F-dur, ор. 2. Ред. Н. Жиляев. – М., 1926.

8. Канон h-moll. Для фортепиано (1908). Посмертное издание. Ред. А.Н. Александров и А.С. Жиляев. – М., 1927.

9. Ноктюрн. Для фортепиано (1907). Посмертное издание. Ред. А.Н. Александров и А.С. Жиляев. – М., 1928.

10. Прелюдии в форме канонов для фортепиано. Ред. Н. Жиляев, № 1-3. – М., 1926. 2-х голосная (C); 3-х голосная (G); 4-х голосная (A).

11. Прелюдия (двойной канон) и фуга (2-х голосная) g-moll (1909). Посмертное издание. Ред. А.Н. Александров и А.С. Жиляев. – М., 1927.

12. Прелюдия в лидийском ладу (1908). Для фортепиано. Посмертное издание. Ред. А.Н. Александров и А.С. Жиляев. – М., 1928.

13. Прелюдия. Двухголосный канон (в увеличении). Для фортепиано (1913-1914). Посмертное издание. Ред. А.Н. Александров и А.С. Жиляев. – М., 1927.

14. Пять прелюдий (c,f,b,b,c). Для фортепиано (1907-1912). Посмертное издание. Ред. А.Н. Александров и А.С. Жиляев. – М., 1928.

15. Сочинения для фортепиано. Ред. А.Н. Александрова и К.С. Сорокина (с биографической справкой). – М., 1960.

16. Сочинения для фортепиано. Ред.-сост., автор вступительной статьи и комментарии И.С. Лопатина, - М., 1990. Русская

фортепианная музыка, вып. 9.

17. Три прелюдии (cis, Des) для фортепиано. Ред. А.Н. Александров и Н.С. Жиляев. – 1926.

18. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (предисловие В. Матвеева). – М., 1966.

19. Станчинский А.В. Архив в ГЦММК им. М.И. Глинки. Шифр 239. № 49. В колокол мирно дремавший. Песня на сл. А. Толстого. Presto, d, ? . Хоровая партитура.

20. № 50. «Волки» песня на сл. А. Толстого. Lento, b, $^{4}/_{8}$. Хоровая партитура.

21. № 51. «Князь Михайло Репнин» – песня на сл. А. Толстого. Allegro $^{11}/_{8}$. Хоровая партитура.

22. № 52. «Колодники». С 2/4 Хоровая партитура

23. № 53. «Ходит спесь». Песня на сл. А. Толстого. Maestoso, h, $^{4}/_{4,}$ Эскиз.

24. № 54. Ой, честь ли то молодцу. Песня на сл. А. Толстого. С, ?, Эскиз.

25. № 55. «В каких размышлениях человеку быть при печальных обстоятельствах». Песня на древнеславянский текст для голоса и фортепиано, b, ?.

26. № 56. «В свете желаний человеческих». Церковный напев для голоса и фортепиано. Presto, $^{2}/_{4}$, Эскиз.

27. № 57. «В буре деяний, в волнах бытия». Романс на сл. Гете. Allegro, Des-dur, 2/4, для голоса и фортепиано.

28. № 58. «Мне снилось вечернее небо». Романс на сл. С. Надсона. Andante, Fis-dur, ?, пометки С. Танеева.

29. № 59. «Осень». Романс на сл. Бальмонта. Lento, e, ?, для голоса и фортепиано. 1905.

30. № 61. Песни Смоленской губернии. Мелодии с текстом и без текста (54 песни).

31. № 62. «Грустный мотив». Andante. Эскизы, cis-moll, $^{3}/_{8}$, для фортепиано.

32. № 63. Баллада. Пьеса, Largo, d, $^{4}/_{4}$. Эскиз для фортепиано.

33. № 64. Баллада. Presto, As. Эскизы.

34. № 65. Буря. Andante guasi allegretto, a $^{2}/_{4}$.

35. № 66. Жига. Пьеса, Es, ? Эскиз для фортепиано.

36. № 67. «Песня русалок». Пьеса для фортепиано, Andante, d, $^{4}/_{4}$. Эскиз.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Авраамов, А. Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки / А. Авраамов // Музыкальный современник.- 1916. - № 6 (февраль).

2. «Азбука в картинках» Александра Бенуа. Факсимильное воспроизведение издания 1904 года / вступ. ст. Е.В. Бархатовой. - Л., 1990.

3. Акименко, Ф. Жизнь в искусстве / Ф. Акименко. - РМГ. - 1912. - № 9-14.

4. Алексеев, А. Концертная жизнь на рубеже столетий / А. Алексеев // Русская художественная культура конца XIX - начала XX века (1895-1907 гг.). Кн. I. Зрелищные искусства. - М., 1968.

5. Алексеев, А. Русская инструментальная музыка / А. Алексеев // Русская художественная культура конца XIX - начала XX века (1895-1907 гг.). Кн. I. Зрелищные искусства. - М., 1968.

6. Алексеев, А.Л. Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века / А. Л. Алексеев. - М., 1969.

7. Арановский, М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства / М.Г. Арановский. – М., 1998.

8. Асафьев, Б. (Глебов Игорь). Симфонические этюды / Б. Асафьев. – Л., 1922.

9. Асафьев, Б. Владимир Ребиков. Ритмодекламации / Б. Асафьев // Музыка. -1915. - №238. - С. 600.

10. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. Кн: I-II. - М., 1963.

11. Асафьев, Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б. Асафьев. - Л., 1966.

12. Асафьев, Б. О музыке XX века / Б. Асафьев. - Л., 1982.

13. Асафьев, Б. Русская живопись. Мысли и думы / Б. Асафьев. - М.-Л., 1966.

14. Асафьев, Б. Русская музыка (XIX и начала XX века) / Б. Асафьев. - Л., 1968.

15. Асафьев, Б. Русская музыка XIX и начала XX вв. / Б. Асафьев - Изд. 2-е. - Л., 1979.

16. Асафьев, Б. Русский романс. Опыт интонационного анализа: сб. ст. / Б. Асафьев. - М.-Л., 1930.

17. Астахов, А. Некоторые нормативы голосоведения в тональной музыке XX в. / А. Астахов // Труды ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1988. - Вып. 30. - С. 131-148.

18. Баева, А. Поэтика жанра: современная русская опера / А. Баева. - М., 1999.

19. Баева, А. Русская опера последней трети XX века (вопросы эволюции жанра): автореф. дис. ... докт. искусствоведения. - М., 2000. – (На правах рукописи).

20. B·as (Асафьев Б.) Нотография (Черепнин Н. «Фейные сказки») / B·as (Асафьев Б.) // Музыка. - 1915. - № 210. - С. 95.

21. Бахтин, М. Эстетика словесного творчества / М.Бахтин. - М., 1986.

22. Бедный, Д. О писательском долге / Д. Бедный. - М., 1964.

23. Белый, А. Арабески / А. Белый. - М., 1911.

24. Белый, А. На рубеже двух столетий / А. Белый. - М., 1989.

25. Белый, А. Начало века. Воспоминания в 3-х кн. Кн. 2. / А. Белый. - М., 1990.

26. Беляев, В. Подвижной контрапункт строгого письма С.И. Танеева // Музыкальный современник. - 1916. - №8.

27. Беляев, В. Мусоргский. Скрябин. Стравинский: сб. ст. / В. Беляев - М., 1972.

28. Берберов, Р. В. Ребиков // Пьесы для фортепиано. Вып. I и II. - М., 1968.

29. Бердяев, Н. Новое средневековье / Н. Бердяев. - М., 1991.

30. Бердяев, Н. Самопознание: опыт философской автобиографии / Н. Бердяев. - М., 1990.

31. Бердяев, Н. Смысл истории / Н. Бердяев. - М., 1990.

32. Бердяев, Н. Судьба России: сочинения. - М., 1998.

33. Бернандт, Г. С.И. Танеев / Г. Бернандт. - 2-е изд.- М., 1983.

34. Бернандт, Г. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736-1959) / Г. Бернандт. - М., 1986.

35. Бернандт, Г., Ямпольский, И. Кто писал о музыке: биобиблиогр. словарь муз. критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР / Г. Бернандт, И. Ямпольский. - М., 1971-1974.

36. Блок, А. Об искусстве / А. Блок. - М., 1980.

37. Блок, А. Диалог поэтов о России и революции / А. Блок, А. Белый. - М., 1990.

38. Блок и музыка: сб. ст. / сост. М. Эми. - Л.-М., 1972.
39. Бобровский, В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. - М., 1978.
40. Бонди, С. О музыкальном чтении М.Ф. Гнесина // М.Ф. Гнесин: Статьи, воспоминания, материалы. - М. 1979.
41. Борев, Ю. О трагическом / Ю. Борев. - М., 1961.
42. Борев, Ю. Трагическое и комическое – в действительности и в искусстве: стенограмма публичной лекции / Ю. Борев. - М., 1955.
43. Булгаков, С. Героизм и подвижничество / С. Булгаков. - М., 1992.
44. Борог, О. Музыкальный театр Рихарда Штрауса и новые формы городской демократической культуры второй половины XIX – начала XX века: автореф. дис…. канд. искусствоведения / О. Борог. - М., 1999.
45. Бычков, В. Религиозно-эстетическое сознание в России XIX – XX веков // Вопросы искусствознания. - М., X (1/97).
46. Ванслов, В. Содержание и форма в искусстве / В. Ванслов. - М., 1956.
47. Василенко, С. Воспоминания / С. Василенко. - М., 1979.
48. Васина-Гроссман, В. Музыка и поэтическое слово. Ритмика / В. Васина-Гроссман. - М., 1972.
49. Васина-Гроссман, В. Русский романс конца XIX начала XX вв. // Русская художественная культура конца XIX - начала XX века (1895-1907 гг.). Кн. I. Зрелищные искусства. - М., 1968.
50. Введение в литературоведение / под ред. Г.Н. Поспелова. - М., 1976.
51. Веберн, А. Лекции о музыке. Письма / А. Веберн. - М., 1977.
52. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А.А. Франковского; вступ. ст. Р. Пельше. - М.-Л., 1930.
53. Виноградов, В. Проблема авторства и теория стилей / В. Виноградов. - М., 1968.
54. Вольфинг, Г. Модернизм и музыка. Статьи критические и полемические 1907-1911/ Г. Вольфинг. - М., 1912.
55. Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. - М., 1988.

56. Гаккель, Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. / Л. Гаккель. - 2 изд. - Л., 1990.

57. Гартман, Ф. Об употреблении ударных инструментов в оркестре // Музыка. - 1912.- № 80, 82.

58. Гачев, Г. Книга удивлений, или естествознание глазами гуманитария, или образы в науке / Г. Гачев. - М., 1991.

59. Глазами современника: избр. ст. о русской музыке. 1898-1918. - М., 1971.

60. Глебов, И. Из недавно пережитого / И. Глебов // Музыка. - 1916. - № 249. - С. 167-172.

61. Глебов, И. О Черепнине / И. Глебов // Музыка. - 1915. - № 209.

62. Глебов, И. Про новизну / И. Глебов // Музыка. - 1915. - № 209. - С. 85-89.

63. Глебов, И. Романсы Танеева / И. Глебов // Музыкальный современник. - 1916. - №8.

64. Глебов, И. Этюд о Черепнине / И. Глебов // Музыка. - 1916. - № 250.

65. Глинский, М. «Красная маска» Черепнина / М. Глинский // Русская музыкальная газета. - 1916. - № 12.

66. Гнесин, М. О природе музыкального искусства и о русской музыке / М. Гнесин // Музыкальный современник. - 1915. - № 3.

67. Городецкий, С. Некоторые течения в современной русской поэзии / С. Городецкий. -Аполлон. - 1913. - № 1.

68. Горячкина, Е. Земное эхо космической гармонии / Е. Горячкина // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. - М., 1994. - Вып. 129.

69. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию / Н. Гуляницкая. - М., 1984.

70. Гуляницкая, Н. Лекции по современной гармонии / Н. Гуляницкая. - М., 1977.

71. Гуляницкая, Н. Эволюция тональной системы в начале века / Н. Гуляницкая // Русская музыка и XX век. - М., 1999. - С. 461-498.

72. Дебюсси и музыка XX века. - Л., 1983.

73. Дебюсси, К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. - Л., 1964.

74. Дейкун, Л. К проблеме стиля модерн в музыке. Страницы творчества Николая Черепнина // Русская музыкальная

культура XIX – начала XX века: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. - М., 1994. - Вып. 123. - С. 79-95.

75. Демченко, А. Концепционный метод музыкально-исторического анализа / А. Демченко. - Саратов, 2000.

76. Дельсон, В. Скрябин. Очерк жизни и творчества / В. Дельсон. - М., 1971.

77. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. - М., 1986.

78. Долгов, Н. К чему зовет мистический театр / Н. Долгов // Театр и искусство. - 1907. - № 23. - С. 379-380.

79. Долгополов, Л. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX вв. / Л. Долгополов. - М.-Л., 1964.

80. Долинский, М. Искусство и А. Блок // Графика. Театр. Портреты. - М., 1985.

81. Достоевский, Ф. Об искусстве. Статьи и рецензии / Ф. Достоевский. - М., 1973.

82. Дьячкова, Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения / Л. Дьячкова // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. - М., 1994. - Вып.129.

83. Енукидзе, Н. Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX в. и его влияние на новую оперную эстетику: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. Енукидзе. - М., 1999.

84. Жирмунский, В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. Жирмунский. - Л., 1977.

85. Житомирский, Д. Скрябин / Д. Житомирский // Музыка XX века. - М., 1977. - Ч.1. Кн. 2.

86. Зарубежная музыка XX века. - М., 1975.

87. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. - М., 1987.

88. И-г. (Асафьев Б.) Черепнин Н. 14 эскизов для фортепиано к русской «Азбуке в картинках» Александра Бенуа / И-г. (Асафьев Б.) // Русская музыкальная газета. - 1912. - № 19, 20. - С. 477.

89. Иванов, Вяч. Взгляд Скрябина на искусство / Вяч. Иванов // Памятники культуры: Новые открытия 1983 г. - Л., 1985.

90. Иванов-Борецкий, М. Музыкально-историческая хрестоматия. Вып. 2. / М. Иванов-Борецкий. - М., 1936.

91. Иванов-Борецкий, М. Статьи и исследования. Воспоминания о нем / М. Иванов-Борецкий. - М., 1972.

92. История полифонии. Вып. 5: Полифония в русской музыке XVII – начала XX вв.: Вл. Протопопов. - М., 1987.

93. История русского искусства. Том X. Кн. I, II. / ред. И.Ю. Грабарь. - М., 1968.

94. Каратыгин, В. Жизнь. Деятельность. Статьи и материалы / В. Каратыгин. - Л., 1927.

95. Каратыгин, В. Избранные статьи / В. Каратыгин. - М.-Л., 1965.

96. Каратыгин, В. Молодые русские композиторы / В. Каратыгин // Аполлон. - 1910. - №11, 12.

97. Каратыгин, В. Новейшие течения в западноевропейской музыке. Избранные статьи / В. Каратыгин. - Л., 1965.

98. Каратыгин, В. О музыкальной критике вообще, о критиках Скрябина в частности / В. Каратыгин // Музыка. - 1911. - №31.

99. Каратыгин, В. О музыкальной критике / В. Каратыгин // Музыкальный современник.- 1915. - №2.

100. Каратыгин, В. Памяти Танеева / В. Каратыгин // Музыкальный современник. - 1916. - №8.

101. Каратыгин, В. Римский-Корсаков / В. Каратыгин // Ежегодник императорских театров. – С-Пб., 1909.

102. Каталог сочинений В. Ребикова. Список сочинений и критические отзывы о сочинениях Ребикова. - 5-е юбил. изд. - М., 1913; 4-е изд. Лейпциг, 1909-1910.

103. Кашкин, Н. Очерк истории русской музыки / Н. Кашкин. - Л., 1908.

104. Кашкин, Н. Статьи о русской музыке и музыкантах / Н. Кашкин. - М., 1953.

105. Келдыш, Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки / Ю. Келдыш. - М., 1978.

106. Келдыш, Ю. Русская музыка на рубеже двух столетий / Ю. Келдыш // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. (1896-1907). Кн. I. Зрелищные искусства. Музыка. - М., 1968.

107. Келдыш, Ю. Н.Н. Черепнин / Ю. Келдыш // История русской музыки: В 10 т. – М., 1997. - Т. 10-а.

108. Кириллина, Л. Итальянская опера первой половины XX века / Л. Кириллина. - М., 1996.

109. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX в. / Ц. Когоутек. - М., 1976.

110. Кон, Ю. Избранные статьи о музыкальном языке / Ю. Кон. – С-Пб, 1994.

111. Корабельникова, Л. Александр Черепнин: Долгое странствие / Л. Корабельникова. - М., 1999.

112. Красовская, В. Русский балетный театр начала XX века. Кн. 1. / В. Красовская - Л., 1971.

113. Краузе, Э. Рихард Штраус/ Э. Краузе. - М., 1961.

114. Кривошеева, И. Античность в музыкальной культуре серебряного века (музыкально- театральные искания): автореф. дис. ...канд. искусствоведения / И. Кривошеева. - М., 2000.

115. Кривошеева, И. Призраки Эллады в «серебряном веке» / И. Кривошеева. // Музыкальная академия.- 1999. - № 1. - С. 180-188.

116. Крылова, Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке / Л. Крылова // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. / ред.-сост. Е.В. Назайкинский. - М., 1978. - Вып. 3.

117. Кушнер, Б. Сонирующие аккорды / Б. Кушнер // Теория поэтики языка. - Петроград, 1914-1921.

118. Лапшин, И. Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова / И. Лапшин // Музыкальный современник.- 1915. - Кн. 1. - С. 17-21.

119. Лапшин, И. О музыкальном творчестве / И. Лапшин // Музыкальный современник.- 1915. - Кн. 1. - С. 51-55.

120. Левая, Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. - М., 1991.

121. Литературное наследство. Русский символизм / Журн. газ. объед. АН СССР. – М., 1932.

122. Литературные направления и стили: сб. ст. посвящ. 75-летию проф. Г.Н. Поспелова. - М., 1976.

123. Лихачев, Д. Заметки о русском / Д. Лихачев. - М., 1981.

124. Лихачев, Д. Заметки о русском. / Д. Лихачев. - 2-е изд. доп. - М., 1984.

125. Лихачев, Д. Литература – Реальность – Литература / Д. Лихачев. - Л., 1981.

126. Лихачев, Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. - М., 1979.

127. Лихачев, Д. Развитие русской литературы X-XII веков. Эпохи и стили / Д. Лихачев. - Л., 1973.

128. Логинова, В.А. Творчество Н.Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль / В.А. Логинова. - Оренбург, 2002.

129. Логинова, В.А. Стремления и достижения Алексея Станчинского / В.А. Логинова. - Оренбург, 2002.

130. Лопатина, И. Алексей Станчинский / И. Лопатина // Сочинения А. Станчинского. Русская фортепианная музыка. - М., 1968. - Вып. 9.

131. Лопатина, И. Черты стиля А. Станчинского / И. Лопатина // Вопросы теории музыки. - М., 1968.

132. Лосев, А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. - М., 1995.

133. Лосев, А. Проблема художественного стиля / А. Лосев. - Киев, 1994.

134. Лосев, А. Форма. Стиль. Выражение / А. Лосев. - М., 1995.

135. Лосский, Н. Бог и мировое зло / Н. Лосский. - М., 1994.

136. Лотман, Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. - М., 1970.

137. Маркези, Г. Опера: путеводитель. От истоков до наших дней / Г. Маркези. - М., 1990.

138. Мартынов, И. Клод Дебюсси / И. Мартынов. - М., 1964.

139. Материалы Международной научно-теоретической конференции. - Брянск,1994.

140. Медушевский, В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. - М., 1994. - Вып. 129.

141. Методологические проблемы музыкознания: сб. ст. - М., 1987.

142. Мизгирь Новые произведения Владимира Ребикова (Обзор) / Мизгирь // Русская музыкальная газета. -1905. № 25-30; 1906. - № 13.

143. Михайленко, Л. Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX в. /

Л. Михайленко: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - М., 1995.

144. Михайлов, А. Музыка в истории культуры: избр. ст. / А. Михайлов. - М., 1998.

145. Михайлов, М. О классицистских тенденциях в музыке XIX - начала XX вв. / М. Михайлов // Вопросы теории и эстетики музыки. - Л., 1963. - Вып. 2.

146. Михайлов, М. Стиль в музыке: Исследование / М. Михайлов. - Л., 1981.

147. Михайлов, М. Этюды о стиле в музыке: ст. и фрагменты / М. Михайлов; вступ. ст. М. Арановского. - Л., 1990.

148. Музыкальный современник. Журнал музыкального искусства. / Гл. ред. А.Н. Римский-Корсаков. – С-Пб., 1915-1917.

149. Мясковский, Н. Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 2 / Н. Мясковский. - М., 1960.

150. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. - М., 1982.

151. Назайкинский, Е. Понятия и термины в теории музыки / Е. Назайкинский. // Методологические проблемы музыкознания: сб. ст. - М., 1987.

152. Наследие Музыкального собрания II. - М., 1992.

153. Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980/81 – 1986, 1995) / публ., сост., вступ. ст. и комментарии Валерии Ценовой. - М., 1997.

154. Неклюдова, М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. / М. Неклюдова - М., 1991.

155. Нижинская, Р. Вацлав Нижинский / Р. Нижинская; пер. с англ. Н.И. Кролик. - М., 1996.

156. Нико Пиросманишвили. 24 репродукции / автор-сост. Н. Апчинская. - М., 1990.

157. О творчестве Н. Черепнина // Речь. -1916. - № 170.

158. Орлова, Е. Лекции по истории русской музыки / Е. Орлова. - М., 1977.

159. Оссовский, А. Музыкально-критические статьи (1894-1912) / А. Оссовский. - Л., 1971.

160. Очерки по истории музыки. Лекции. 1907-1909гг. - М., 1911.

161. Очерки по истории русской музыки конца XIX – начала XX вв. - М.-Л., 1965.

162. Пасхалов, В. Гармония контрастов. Статьи, интервью, эссе / В. Пасхалов. - М., 1993.

163. Плеханов, Г. Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь / Г. Плеханов. - М., 1956.

164. По, Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4 Проза / Э. По; пер. с англ., сост. и общ. ред. С.И. Бэлзы; комментарии А.Н. Николюкина, О.Ю. Бажанова. - М., 1993.

165. Поэты Серебряного века / вступ. ст. Т. Воронцовой. - М., 1999.

166. Приезд Черепнина в Москву // Русская музыкальная газета. -1903. № 10. - С. 291.

167. Проблемы музыкального ритма: сб. ст./ сост. В.Н. Холопова. - М., 1978.

168. Пути развития русского искусства конца XIX - начала XX вв. Живопись, графика, скульптура, театрально-декоративное искусство / под ред. Н.И. Соколовой и В.В. Ванслова. - М., 1972.

169. Рапацкая, Л. Искусство «Серебряного века» / Л. Рапацкая. - М., 1996.

170. Рахманова, М. Николай Черепнин / М. Рахманова // Наследие. Музыкальные собрания – II. - М., 1992.

171. Рахманова, М. Творчество Н.А. Римского-Корсакова: опыт современного осмысления: науч. доклад доктора искусствоведения / М. Рахманова. - М., 1997.

Ребиков В. Архив в ГЦММК им. М.И. Глинки. Шифр 68.

172. №78. Из моей жизни. 1919.

173. № 79. Краткие биографические сведения и выписки из рецензий из русских газет.

На фр. яз. авт. 1 л., 1912-1916.

174. № 81. Экстренный симфонический концерт из соч. В.И. Ребикова.

175. № 85. «Для Люцифера вся наша планета – котел...» Очерк без заглавия. Авт. 2 л.

176. № 98. «Оо» Пьеса в 5 картинах (Самый незабвенный памятник).

177. № 101. Заметки на религиозные темы и выписки из Евангелия. Авт. 11 л.

178. № 103. Тихо и малопонятно для большой толпы. (Заметки о церкви православной. Без заглавия. Авт. 1917).

179. № 104. «Законы спасения». Заповедь, советы, указания спасителя нашего Иисуса Христа. С поправками и вставками Ребикова. Рукопись 10 л.

180. № 105. Орфеизм и Вакхизм. Статьи.

181. № 107. «Если б почтеннейшая публика...» (Статья о композиторе и публике. Авт 2 л. без заглавия).

182. № 108. Люди все время надеются на какое-то чудо.

183. № 109. «Видя, как люди устроили свою жизнь...» Без заглавия. Авт. 2 л.

184. № 110. Не присматривайтесь к чужим работам. Советы композитора, изложенные в 11-ти пунктах.

185. № 111. Таланты и публика. Статьи автора. 4 л.

186. № 112. Отличие от оперы. Статья (не окончена).

187. № 113. Конец статьи о судьбе гениальных людей. Первые слова: «Возьмем другой случай» авт. 2 л.

188. № 114. По окончании консерватории «Отрывок о положении музыкантов в России (после 1917 г.).

189. № 117. Я всегда был большим любителем драматических спектаклей. Статья без загл. (не окончена), авт. 5 л.

190. № 118. «Либретто» Начало статьи, авт. 1 л.

191. № 121. Я пользуюсь тоновым говором. Начало статьи.

192. № 122. Чем больше я думаю о путях искусства. (Начало статьи о музыкальной драме. Авт. 2 л.).

193. № 123. Отрывок статьи о музыке. «Каковы пути развития музыки».

194. № 125. Отрывок статьи об опере. Авт. 8 л. Первые слова: «Внутренний мой голос говорит...».

195. № 127. Заметки к «Елке» (Разметки арий по страницам), авт. 2 л.

196. № 128. Рецензии на сочинение Ребикова. Выписки из различных газет и журналов, 1905-1916.

197. № 137. «Морская царевна» Опера в 4-х актах Либретто.

198. № 143. Броницкая Надежда. Великий мастер дела своего. Стихотворения, посвященные Ребикову, 1913.

199. № 144. Кондрацкий. Да, в вашей лире много звуков. 1899, 20 мая.

200. № 145. Ламжи. Кто из нас не удручен. Май 12 1910.

201. № 146. Ламжи. Весна. Стихотворение, посвященное Ребикову. 1911, 22 апреля.

202. № 147. Ламжи. Вы к нам приедете, чтоб с нами повидаться, 1915.

203. № 148. Ламжи. Уже я праздники встречаю.

Стихотворения, посвященные Ребикову. 1915, 23 декабря.
204. № 149 а-б. Майя? Два стихотворения, посвященные Ребикову. Люблю тебя, мой соловей певучий. Я полюбила вас.
205. № 151. К 30-летнему юбилею В.И. Ребикова. Стихотворения, 1918, 18 июля.
206. № 162. Письма к Держановскому, 1915.
207. № 164. Письма к Держановскому, 1915.
208. № 174-185. Письма к Юргенсону 1908-1917-18. 12 писем.
209. № 186-190. Письма к М.В. Юргенсону, 1914-17, 1919. 5 писем.
210. № 202-205. Авраамов 1912-1915. 4 письма.
211. № 207. Балакирев. 1898, 31 июля.
212. № 212. Брюсов. Письма 4 письма.
213. № 235-238. Держановский, 1912, 1916. 4 письма.
214. № 241-242. Зилоти А.И. 2 письма
215. № 329-330. Немирович-Данченко Е.
216. № 343. Рахманинов С.В. 1898-1999.
217. № 351. Римский-Корсаков Н.А. 1898.
218. № 852. Музыкальные примеры по гармонии.
219. Либретто оперы «Елка». Заметки о постановке «Елки».
220. Ребиков, В. Автобиография. - 1919.
221. Ребиков, В. Великое строительство / В. Ребриков // Русская музыкальная газета. - 1914. № 1. - С. 2-5.
222. Ребиков, В. Давно пора / В. Ребриков // Русская музыкальная газета. - 1914. - № 1.
223. Ребиков, В. Мой путь (стихи) / В. Ребриков // Русская музыкальная газета. - 1913. - № 48.
224. Ребиков, В. Музыка через 50 лет / В. Ребриков // Русская музыкальная газета. - 1911. - № 1-3, 6, 7, 13, 14, 17, 19, 22-25.
225. Ребиков, В. Музыкальные записи чувств / В. Ребриков // Русская музыкальная газета. - 1913.- № 48.
226. Ребиков, В. Мысли о музыке (пение в храме) / В. Ребриков // Русская музыкальная газета. -1916. - № 20, 21.
227. Ребиков, В. Орфей и вакханки / В. Ребриков // Русская музыкальная газета. - 1910. - № 1.
228. Ребиков, В. О себе / В. Ребриков // Русская музыкальная газета. - 1909. - № 43.
229. Ребиков, В. Письмо в редакцию / В. Ребриков // Русская музыкальная газета. - 1918. - № 9, 10.

230. Ребиков. В. Дворянское гнездо: музыкально-психографическая драма. Клавир. Предисловие автора / В. Ребиков. - С-Пб., 1916.

231. Риман, Г. Музыкальный словарь / Г. Риман; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. - М., 1901-04.

232. Розенов, Э. Статьи о музыке / Э. Розенов. - М., 1982.

233. Роллан, Р. «Пелеас и Мелизанда» Клода Дебюсси / Р. Роллан // Музыкальный современник. - 1915. - Кн.2.

234. Рославец, Н. О себе и своем творчестве / Н. Рославец // Музыка.- 1924. - № 3

235. Римский-Корсаков, А.Н. От редактора / А.Н. Римский-Корсаков // Музыкальный современник. - 1915. - №1.

236. Римский-Корсаков, Н. Летопись моей музыкальной жизни / А. Н. Римский-Корсаков - М., 1980.

237. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Арановский. - М., 1997.

238. Русская музыка на рубеже XX века. Статьи. Сообщения. Публикации. - Л., 1966.

239. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895-1907). Кн. I. Зрелищные искусства. - М., 1968.

240. Русский балет: энциклопедия / ред. кол.: Е.П. Белова и др.; предисловие В.М. Красовской и др.). - М., 1997.

241. Ручьевская, Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века Е. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века. - М.-Л., 1966.

242. С. Танеев, Личность, творчество и документы его жизни. - М.-Л., 1925.

243. Сабанеев, Л. История русской музыки / Л. Сабанеев. - М., 1924.

244. Сабанеев, Л. Музыка речи. Эстетическое исследование / Л. Сабанеев. - М., 1923.

245. Сабанеев, Л. Неужели забудут / Л. Сабанеев // Музыка.- 1914. - № 195.

246. Сабанеев, Л. Памяти М.А. Балакирева / Л. Сабанеев // Музыка. - 1911. - № 1.

247. Сабанеев, Л. Письма о музыке / Л. Сабанеев // Музыкальный современник. - 1916. - №6 (февраль).

248. Сабанеев, Л. Скрябин / Л. Сабанеев. - М., 1916.

249. Сарабьянов, Д. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия – Запад) / Д. Сарабьянов // Сов. искусствознание. -1980. -№ 1.

250. Сарабьянов, Д. Образы века / Д. Сарабьянов. - М., 1967.

251. Сарабьянов, Д. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д. Сарабьянов. - М., 1989.

252. Сарабьянов, Д. История русского искусства конца XIX - начала XX века / Д. Сарабьянов. - М., 2001.

253. Священник Павел Флоренский: Избранные труды по искусству / Павел Флоренский. - М., 1996.

254. Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2-х т./ сост., авторы вступ. ст. и комментариев И.В. Зильберштейн и В.А. Самков. - М., 1982.

255. Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков; предисловие В.В. Протопопова. - М., 1973.

256. Соколов, А. Музыкальная композиция XIX века: диалектика творчества. Исследования / А. Соколов. - М., 1992.

257. Соколов, А. Теория стиля / А. Соколов. - М., 1968.

258. Соловьев, В. Философия искусства и литературная критика / В. Соловьев. - М., 1991.

259. Станиславский – реформатор оперного искусства / сост. Т.В. Кристи, О.С. Соболевская. - М., 1977.

Станчинский А.В. Архив в ГЦММК им. М.И. Глинки. Шифр 239.

260. № 97. Дневник 1909.

261. № 98. Дневник 1910.

262. № 99. Дневник 1910.

263. № 100. Дневник (в период болезни) 1910/11.

264. № 101. Заметки из книги «Наш Дальний Восток».

265. № 102. Заметки о прочитанном.

266. № 103. Книга загадок, 1913.

267. № 104. «Маска Красной смерти». Пантомима в 4-х картинах по Э. По. Литературный текст.

268. № 105. Мои писания. Литературный текст.

269. № 108. Разные ученические записи

270. № 111. Стихи (разные).

271. № 112. Страшные рассказы.

272. № 114. Тексты шотландских песен.

273. № 115. Эпиграфы к 6-ти ненаписанным прелюдиям.
274. № 116. Лорд Байрон-Тюменев (псевдоним Жиляева) «Его шепчет небо» (стихотворение).
275. № 119. Перлова Л.В. Воспоминания о Станчинском В.В.
276. № 322. Стихотворение «Когда знакомым патефоном»
277. Скрынникова, О. Славянский космос в поздних операх Н.А. Римского-Корсакова. автореф. дис. ...канд. искусствоведения / О. Скрынникова. - М., 2000.
278. Стернин, Г. Русская художественная культура второй половины XIX-начала XX века / Г. Стернин. - М., 1984.
279. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. - М., 1908.
280. Сурина, М. Цвет и символ в искусстве / М. Сурина. - Ростов-на-Дону, 1998.
281. Тайны великих долгожителей: энциклопедия тайн и сенсаций / авт.-сост. Н.Е. Макарова. - Минск, 1997.
282. Тамошинская, Т. Вокальная лирика Рахманинова в контексте эпохи: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Т. Тамошинкая. - М., 1996.
283. Танеев, С. Дневники. В 3 т. / С. Танеев. - М., 1986.
284. Танеев, С. Личность, творчество и документы его жизни / С. Танеев. - М.-Л., 1925.
285. Тимофеев, Г. К юбилею Н.Н. Черепнина / Г. Тимофеев // Наш век. - 1918. - № 113.
286. Тимофеев, Л. Словарь литературоведческих терминов / Л. Тимофеев, С. Тураев. - М., 1974.
287. Томпакова, О. Владимир Иванович Ребиков. Очерк жизни и творчества / О. Томпакова. - М., 1989.
288. Томпакова, О. Николай Николаевич Черепнин. Очерк жизни и творчества / О. Томпакова. - М., 1991.
289. Туманина, Н. Русское оперное творчество на рубеже XIX-XX веков / Н. Туманина // Русская художественная культура конца XIX - начала XX вв. (1895-1907). Кн. I. Зрелищные искусства. - М., 1977.
290. Флоренский, П. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. - М., 2000.
291. Холопов, Ю. Проблема новой тональности в русском и советском теоретическом музыкознании / Ю. Холопов // Вопросы методологии советского музыкознания: сб. науч. тр. - М., 1981.

292. Холопов, Ю., Ценова В. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. - М., 1993. – 312 с., илл.

293. Холопова, В. Музыка как вид искусства. В 2-х кн./ В. Холопова. - М., 1990.

Черепнин Н.Н. Архив в ГЦММК им. М.И. Глинки. Шифр 232.

294. № 7. «Под сенью моей жизни» - творческой, артистической, музыкально-педагогической, общественной и личной. Воспоминания. Автограф в 2-х тетрадях.

295. № 13. А. Черепнин "Basis elements of my musical language" (основные элементы моего музыкального языка), Нью-Йорк, 1962. Ксерокопии с автографом. 13 л.

296. Черепнин, Н. Воспоминания музыканта / Н. Черепнин. - Л., 1976.

297. Черная, Е. Беседы об опере / Е. Черная. - М., 1981.

298. Чернявский, И. Забытые страницы истории русской камерной музыки первой половины XX века. - М., 1999.

299. Энгель, Ю. В опере: сб. ст. об операх и балетах / Ю. Энгель. - М., 1911.

300. Энгель, Ю. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке 1898-1918 / Ю. Энгель. - М., 1971.

301. Энгель, Ю. «Елка» Ребикова / Ю. Энгель // Русские ведомости. - 1912. - 17 ноября (№ 266).

302. Энгель, Ю. Музыкальное образование в России, сущее и чаемое / Ю. Энгель // Музыкальный современник.- 1915. - Кн. 1. - С. 19.

303. Энгель, Ю. О творчестве Ребикова / Ю. Энгель // Русские ведомости. -1912. - 17 ноября (№ 266).

304. Яворский, Б. А.Н. Скрябин / Б. Яворский // Музыка. - 1915. - № 220.

305. Яворский, Б. Конструкция мелодического процесса / Б. Яворский. - М., 1929.

306. Яворский, Б. Строение музыкальной речи / Б. Яворский. - М., 1908.

307. Яворский, Б. Текст и музыка / Б. Яворский // Музыка. - 1914. - № 163.

308. Яковлев, В. С.И. Танеев. Его музыкальная жизнь / В. Яковлев. - М., 1927.

309. Tischler, Hans. Tscerepnin N.N. // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. t.13.- Barenreiter Kassel – Basel – Paris – London – New York, 1966.

310. Lehmann, Dieter. Rebikof // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. t. 11.- Barenreiter Kassel – Basel – Paris – London – New York, 1963.

311. Montagu, M. – Natkan Rebikof in Contemporary Russian Composers. - London, 1917.

312. Laux, K. Die Musik in Ruland und in der Sowietunion. - Berlin. 1958.

313. Dale, W.H. A Study of the Musicopsychological Dramas of Vl.I.R., Diss.- Los Angeles, 1955.

314. Sabanegeff , Leonid Modern Russian composers. Translated from the Russian By JUDAH A. JOFFE.-New York : International Publishers, 1927.

Который раз...

Опять весна. Знакомый круг
Замкнут – который раз!
И снова зелен вешний луг,
В росе - вечерний час.

Смотрю - как месяц в темный пруд –
В зрачки любимых глаз,
Уста к устам, дрожа, прильнут...
Прильнут который раз!

И будет миг, как долгий сон,
Качать, баюкать нас.
Я странно счастлив, я влюблён...
Влюблён! – который раз!

И в стройных строфах вновь мечты
Поют – который раз!
А месяц смотрит с высоты –
Веков холодный глаз.

Валерий Брюсов
Февраль 1907

Учебное пособие

В. А. Логинова
ЛИКИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Технический редактор
В.Н. Осиночкин
Дизайн
Е.Г. Шеремеева
Верстка
В.И. Аношкин
Набор текста
Г.М. Цепкова
Корректор
Т.В. Елисеева

Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей»
460000, г. Оренбург, ул. Ленинская, 27

Подписано в печать 11.07.2011 г.
Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Бумага писчая.
Усл. печ. листов 32,75. Тираж 500 (1-й завод -120, 2-й завод - 380).
Заказ 11.

ООО «НикОс»
460027, г. Оренбург, ул. Донгузская, 28.