

### ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРОГРАММЫ В ФОРТЕПИАННЫХ СЮИТАХ Н. ЧЕРЕПНИНА И В. ЩЕРБАЧЕВА

В культурном пространстве Серебряного века значительное место занимает программная фортепианная миниатюра, связанная с широким кругом явлений искусства, где синтез искусств осуществляется на глубинном уровне, обусловленном «памятью жанра» [2, 178–179]. Вместе с тем отмеченное свойство миниатюры чаще проявляется в виде некой обобщенной идеи, отраженной в названии пьесы. Обращение к сюжетной программности, навеянной конкретными литературными источниками, — явление в ее панораме гораздо более редкое и потому привлекающее к себе особое внимание. Среди подобных образцов — фортепианные сюиты петербургских композиторов Николая Черепнина (1873–1945) (Шесть иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке», 1912) и его младшего современника Владимира Щербачева (1889–1952) («Нечаянная радость» по мотивам поэзии А. Блока, 1912–1913), тесно сотрудничавших с такими творческими объединениями, как «Мир искусства» и «Русский балет». Вероятно, этот факт в значительной степени повлиял на замысел их фортепианных сочинений, содержащих литературную программу.

Оба автора обращаются в своих опусах к жанру сюиты как к «самостоятельной разновидности цикличе-

ских произведений», представляющей собой «единое многочастное сочинение» [16]. Это определение имеет, на наш взгляд, принципиальное значение в композиционной идее обоих сочинений.

Известно, что в обширной фортепианной практике понятие цикла интерпретируется весьма многозначно: с одной стороны, как череда образов, «запечатленных на разрозненных страничках некогда целого альбома, полного записей, стихов, посвящений, рисунков и даже нотных набросков и т. п.» [там же]; с другой стороны, — как собрание миниатюр, объединенных общностью жанровой идеи [13, 465]. Данные подходы актуализируют такую интерпретационную проблему, как исполнение сочинения целиком или частями. Связь между пьесами и фрагментарное исполнение способно нарушить органическое единство художественного текста (подобными примерами могут служить «Карнавал» Шумана или «Картинки с выставки» Мусоргского). Это замечание, отражающее исполнительский взгляд на интерпретацию циклических форм, кажется тем более справедливым в отношении музыкальных опусов Н. Черепнина и В. Щербачева, объединенных общностью литературного замысла.

Стоит заметить, что фортепианную сферу нельзя отнести к магистральным направлениям творчества композиторов. Известно, что Черепнин отдавал предпочтение балетным, хоровым и романсовым жанрам, а Щербачев, помимо вокальных сочинений, тяготел к созданию симфонических опусов и киномузыки. Вместе с тем в их многочисленных фортепианных произведениях ярко проявляются индивидуальные стилевые черты, позволяющие ощутить своеобразие почерка каждого из авторов — зрелого, вполне сложившегося, как в сочинении Черепнина, или находящегося в процессе становления, но явственно самобытного — у Щербачева.

Интересно также, что в судьбах авторов, различных по своим обстоятельствам (вспомним, что Николай Черепнин эмигрировал после революции во Францию и был одним из тех, кто составил ядро русской музыкальной диаспоры за рубежом, а его ученик по дирижерскому классу Владимир Щербачев в советский период времени возглавлял ленинградскую композиторскую школу) есть некоторые пересечения. В самом широком смысле они определяются их принадлежностью к Серебряному веку — тому периоду времени, когда, «словно компенсируя пропущенную Россией эпоху Возрождения, на историческую сцену выходят люди, равно одаренные в разных областях, энциклопедически образованные, чувствующие себя наследниками тысячелетней культуры» [14, 8]. Творческие устремления обоих композиторов отнюдь не ограничивались музыкой: будучи людьми разносторонних дарований, они живо интересовались литературой, живо-

писью, театром. Так, по свидетельству Ю. Тюлина, Черепнин относился к «интереснейшим музыкантам предреволюционного времени <...>. Это был культурнейший человек с университетским образованием, отличающийся широким кругозором, необычайно эрудированный музыкант»<sup>1</sup>. Универсальностью творческого мышления обладал и В. Щербачев<sup>2</sup>. Он олицетворял собой тот тип музыканта, для которого «родной язык» высказывания — музыка — ценен в первую очередь не столько своей специфичностью, своей обособленностью от других языков, сколько именно способностью вступить в диалог с другими языками, на которых говорят культура и эпоха, по-своему сказать то же (или почти то же), что говорят искусства слова и пластики, красок и жестов», не отделяя «общехудожественные впечатления <...> от специфически музыкальных той резкой чертой, которые нередко в сознании музыканта-профессионала ограничивают мир звуков от всего остального» [8, 11].

Этот подход, отчасти утраченный в пору интенсивных музыкально-технологических новаций, весьма характерен для русской культуры рубежа XIX–XX вв. Одновременно он иллюстрирует важнейшее свойство искусства как такового — его синкретизм, способствующий «формированию естественной для музыки ситуации, когда она и декламирует, и живописует, и пользуется жестом, и представляет драму и комедию в звуках» [9, 13].

Но помимо общих эстетических оснований, в рассматриваемых сочинениях представляется интересным проследить

взаимодействие слова и музыки, отчетливо своеобразное в каждом случае.

### **«Сказка о рыбаке и рыбке»**

#### **Н. Черепнина: иллюстративность как художественный прием**

Сюита Черепнина с точки зрения воплощения творческого замысла представляет собой довольно редкое явление в фортепианной литературе именно в силу своей последовательно выраженной иллюстративности. Этот эффект во многом достигается благодаря обширному цитированию поэтического текста — все шесть ее частей, имеющих лишь номерное обозначение, предваряются отрывками из сказки. Вероятно, в данном случае можно действительно говорить о новом жанре, изобретенном автором — инструментальной сюите с литературным текстом. Несмотря на фрагментарность сюжетной канвы, Черепнину удастся создать цельное художественное произведение, основанное на тонком взаимодействии слова и музыки.

Для более глубокого понимания замысла обратимся к предыстории создания сюиты, связанной с разнообразными морскими впечатлениями. Вспоминая период, предшествующий женитьбе на дочери А. Бенуа, Черепнин пишет: «Сама местность, в которой я провел это памятное мне лето, была довольно унылой. Ель, сосна, песок, бесплодные поляны с редкой, анемичной травой <...>. Суровое, почти всегда ветреное угрюмое взморье <...>. Прогуливаясь по его скучному песчаному побережью, я часто думал, что именно это и есть то “синее море”, которое представлялось Пушкину в его бессмертной “Сказке о рыбаке и рыбке”»<sup>3</sup>.

Однако само произведение появится гораздо позднее: «Когда я много лет спустя, под теплым, ласковым, сияющим небом Крыма, создавал музыкальные отклики на это дивное создание пушкинского гения, мыслью я всегда переносился к этому унылому морскому пейзажу, который “угрюмой бледностью своей”, если сказать словами Майкова, дал мне так много светлых, радостных и плодотворных переживаний» [20].

Любопытно, что помимо природных пейзажей, вдохновивших Черепнина на создание сюиты, не меньшую роль в осуществлении замысла сыграли реальные прообразы. В «Воспоминаниях» композитора есть примечательное тому свидетельство, связанное с семьей А. К. Глазунова: «Александр Константинович горячо любил своего отца, Константина Ильича, человека необычайно доброго, приветливого и пленительного в обращении, пользовавшегося всеобщей любовью и почтением. Когда я написал мои “Музыкальные иллюстрации” к сказке Пушкина “О рыбаке и рыбке”, Александр Константинович выразил как-то свою симпатию к этому моему сочинению, на что я сказал ему, что, создавая такой кроткий, незлобивый облик старика рыбака, я постоянно думал об его отце. Глазунов совершенно неожиданно для меня с самым лукавым видом спросил: “А что же, старуху-то ты не с маменьки ли написал?” Я был, признаться, очень сконфужен и усердно его в том разубеждал» [там же].

Ценную информацию об истории создания сюиты и ее бытовании в концертно-исполнительской практике 1910-х годов можно почерпнуть из

письма Александра Черепнина, сына композитора: «Первоначально мой отец предназначал ее для фортепиано и не имел в виду ее оркестровать. И так она и была издана Юргенсоном. Сколько помню, первое ее исполнение состоялось в Малом зале консерватории после напечатания — исполнил Борис Захаров <...> как фортепианное сочинение, без чтения Пушкина <...>» [20]. Комментируя эту мысль, можно отметить, что формат традиционного публичного концерта, проходящего в большом зале, не предполагал, по всей видимости, использования такого рода литературных вставок. Но в иной — камерной обстановке, более располагающей к экспериментам и новациям, автор предпочитал следовать своей оригинальной концепции, что подтверждают строки из письма его сына: «В дальнейшем мой отец неоднократно исполнял сам фортепианную версию в камерных концертах в Тифлисе или дома — и всегда сам читал пушкинский текст перед соответствующими номерами» [там же].

Чем же привлекательно это сочинение с точки зрения своего художественного облика?

«Сказка о рыбаке и рыбке» является, на наш взгляд, живым олицетворением «европеизма новой русской культуры»<sup>4</sup> — качества, особо ценимого мирискусниками, кредо которых всецело разделял Черепнин. Эту черту композитора как некую стилиевую доминанту творчества тонко подметил А. Черепнин, когда писал о том, что в его музыке, наряду с «интимной и изящной субъективностью, одновременно присутствует и глубокое переживание, и вместе с тем какое-то созерцательное отношение к своему же переживанию. совме-

щение этих двух, казалось бы, несовместимых начал и составляет основную тайну черепнинского творчества»<sup>5</sup>.

В «Сказке о рыбаке и рыбке» композитор остается верен своим творческим принципам: не прибегая к цитированию, Черепнин использует приемы стилизации русского фольклора (переменный лад, кварто-квинтовые интонации, элементы подголосочной полифонии), одновременно насыщая звуковую ткань тонкой импрессионистской красочностью.

С точки зрения особенностей композиционного строения отметим прежде всего форму с чертами репризности (кода заключительной части сюиты основана на варьированном материале вступления), а также тематическую общность частей, обусловленную свободным применением лейтмотивов.

Что касается концепции иллюстративности, то она отражается прежде всего в создании зримых музыкальных образов: безбрежной морской стихии — то величаво-умиротворенной, то грозно-бушующей; золотой рыбки, пленяющей своим волшебным фантастическим колоритом (пример 1); острохарактерных главных персонажей. Так, незаурядную творческую фантазию Черепнин проявляет в музыкальной характеристике старухи — от ярких иллюстративных деталей (остроумная имитация ее сварливой речи при помощи репетиционных дублировок (пример 2)) до использования приемов «обобщения через жанр». Например, рисуя образ столбовой дворянки, автор избирает музыкальный материал, имеющий несомненное сходство с заздранной песней (пример 3), а для остро-сатирического изображения «вольной царицы» обращается к жанру победно-ироничного марша (пример 4).

Пример 1

Moderato assai

musical score for Example 1, first system. It features a piano and violin part. The piano part has markings *m.s.*, *più string.*, *dim.*, and *p*. The violin part has markings *tran.*, *m.d.*, *ten.*, and *Tranquillo.*. There are also performance instructions like *espr.* and *6*.

L'istesso tempo.

musical score for Example 1, second system. It features a piano and violin part. The piano part has markings *mp*, *cresc.*, and *cresc.*. The violin part has markings *3* and *5*. There are also performance instructions like *espr.* and *3*.

Пример 2

Moderato assai molto risoluto.

musical score for Example 2, first system. It features a piano and violin part. The piano part has markings *f risoluto* and *ostinato*. The violin part has markings *f* and *ostinato*.

musical score for Example 2, second system. It features a piano and violin part. The piano part has markings *f risoluto* and *ostinato*. The violin part has markings *f* and *ostinato*.

musical score for Example 2, third system. It features a piano and violin part. The piano part has markings *più f* and *cresc.*. The violin part has markings *più f* and *cresc.*.

Più mosso.

musical score for Example 2, fourth system. It features a piano and violin part. The piano part has markings *f* and *3*. The violin part has markings *f* and *3*.

Пример 3

**Andantino mosso.**

*f poco pesante* *Altr.* *f poco pesante* *Altr.*

*mf espr.* *mf espr.*

Пример 4

**Marziale maestoso.**

*ppp* (*senza cresc.*) *g bassa* *p* *marcato poco* *a poco cresc.* *ppp*

*v molto* *3*

*f* *mf pesante* *mf*

*mf*

Рассматривая сюиту с позиций художественной целостности, нельзя не коснуться особенностей ее фортепианного изложения. Тонкий знаток оркестровки, Черепнин демонстрирует здесь приверженность традиции, заложенной еще Ф. Листом. Представляя собой своеобразный «слепок» партитуры, ткань сюиты насыщается типично оркестровыми красками — отсюда острое, предельно выпуклое ощущение тембра отдельных инструментов в мастерской передаче их фортепианными «эквивалентами», склонность к использованию полиритмических фигураций, а также стремление к разграничению звучания «отдельных групп инструментов» и «tutti».

В целом фортепианный оригинал сюиты получился настолько удачным, что послужил стимулом для создания оркестровой версии, превратившейся позднее в одноактный балет.

#### **«Нечаянная радость» В. Щербачева: в слиянии мифологических и природных образов**

Иной пример воплощения принципов музыкальной программности обнаруживается в сюите Владимира Щербачева, содержащей ряд герменевтических загадок. Знакомство с сочинением, фигурирующем в каталоге Щербачева как рукопись, вызывает двойственное чувство из-за явного преобладания inferнальных мотивов. Несмотря на свое название, пять из восьми частей сюиты связаны с образами нечисти — «Болотные чертенятки» (№ 2), «Колдун и весна» (№ 3), «Болотный попик» (№ 5), «Невидимка» (№ 6), «Старушка и чертенята» (№ 7). Приблизиться к замыслу композитора позволяет литературный источник, положенный в основу сочинения.

Сборник А. Блока «Нечаянная радость» (1907) представляет собой переходный этап в творчестве поэта, расстающего с мечтами о прекрасной даме. Мир русской природы, мифологические персонажи, образы пути, дороги, ветра становятся важными темами его поэзии, создающими «новую вселенную», наполненную «настоящей магией слова»<sup>6</sup>. Попытаемся рассмотреть книгу стихов Блока как «большую форму», в которой все, «начиная с названия и эпитафии и включая названия стихотворений в циклах и циклов в книге, служит раскрытию именно данного целостного труда» [4, 29–30]. Такой подход позволяет, перефразируя термин Г.С. Кнабе, расширить герменевтический фонд<sup>7</sup> исполнителя, обогащая его новыми ассоциациями, не вполне очевидными на первый взгляд.

Впрочем, и обращение к литературному первоисточнику не рассеивает ореола мистификации вокруг него. Уже само появление сборника в ближайшем окружении поэта было воспринято весьма неоднозначно, что отразилось в эмоциональном комментарии А. Белого: «Да ведь это не “Нечаянная радость”, а “Отчаянное Горе”. В прекрасных стихах расточает автор ласки чертенятам и дракончикам. Опасные ласки!... Помнит ли он, что с нечистой шутки плохи?» [3, 460]. В свою очередь, Н. Гумилев в «Письмах о русской поэзии» интерпретирует название в духе акмеистских представлений, трактуя его как радость открытия новых миров: «Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно. Отсюда и ее название»<sup>8</sup>. Наконец, в авторском толковании «Нечаянная радость» предстает как «об-

раз грядущего мира», в семи отделах раскрывающий «семь стран души моей книги» [5].

Немаловажно, что в поисках соответствия между названием и содержанием цикла отсутствует главный источник. Речь идет об иконе «Нечаянная радость», находившейся в доме А. Блока. Вероятно, перипетии времени — и боготорческого Серебряного века, и долголетних советских реалий — не позволили узреть очевидного. Лишь в 1973 году З. Минц впервые обращает внимание на эту связь: «И заглавие, и содержание сборника, безусловно, предполагают знание читателем всего изображения <...>. Образ включает в себя символику греха, страдания, надежды на спасение. Содержит он и другие значения, связанные с содержанием иконного изображения и вне его утрачиваемые» [15, 399–400]. Вместе с тем влияние это весьма условно и сказывается, по мнению Д. Магомедовой, в «воплощении основной смысловой коллизии сюжета: измене первоначальным ценностям, самоизмене как попытке обрести новые позитивные ценности, разомкнуть границы гармоничного, но замкнутого и отъединенного мира “Прекрасной Дамы”» [12, 142].

Помимо иконы Д. Магомедова указывает еще на один источник, восходящий к статье Вл. Соловьева «Гайна прогресса», где философ в младосимволистском духе трактует старинную сказку о заблудившемся охотнике и старухе, превратившейся в красавицу после того, как он переносит ее через реку на благословенный берег новой земли. Рассуждая о современном человеке, потерявшем в «охоте за беглыми минутными благами и летучими фантазиями <...> правый путь

жизни» [17, 234], Соловьев видит выход в том, чтобы «перенести <...> священное бремя предания через действующий поток истории» [там же, 235], поскольку «кто не верит в будущность старинной святости, должен все-таки помнить ее прошедшее. Блаженны верующие: еще стоя на этом берегу, они уже видят из-за морщин дряхлости блеск нетленной красоты. Но и неверящие в будущее превращение имеют тоже выгоду — нечаянной радости» [там же]. При этом главной идеей Соловьева становится верность старинному преданию, погружение художника в живую стихию фольклора и мифопоэтического творчества.

Представляется, что подобная трактовка названия применима и к сюите Щербачева, бережно отобравшего стихи из сборника Блока. Не все темы использует он для музыкального воплощения, избегая актуальных для поэта «низких сторон жизни»<sup>9</sup>.

Рассматривая вопросы синтеза слова и музыки в сюите, интересно обратиться к воспоминаниям о Щербачеве, запечатлевшим его отношение к Блоку и его поэзии. Будучи его современником, он, в отличие от других композиторов, никогда с ним не встречался. Комментируя это обстоятельство, в одной из бесед Щербачев говорит: «В моем сознании, в моей душе живет образ Блока, возникший благодаря вслушиванию в музыку его стихов. Быть может, этот образ не во всем и совпадает с подлинным его человеческим обликом. Но я не мог расстаться с *моим* [Курсив автора — А.Г.] Блоком, не мог и не хотел <...>. Я предпочел любить его издали» [7, 77].

Примечательны рассуждения Щербачева и в отношении музыкальной



программности. Он полагает, что музыка не должна иллюстрировать определенные детали сюжета: «прямая звукоизобразительность не ее задача. Невыносимо слышать бляение баранов в “Дон Кихоте” или мычание убиваемых быков в “Электре” Р. Штрауса. Конечно, музыка способна, и в этом ее сила, рождать образы, настроения — но различные у разных слушателей. Если ассоциации в той или иной степени совпадают с моими — я рад. Другое дело, когда музыка сочетается со словом, здесь они взаимосвязаны, как в моей Второй симфонии» [там же]. Или в сюите «Нечаянная радость», которую автор, вместе с романсами на стихи поэта, задумал представить в первой части «двувечерия»<sup>10</sup> — концертного исполнения сочинений на поэтические тексты Блока<sup>11</sup>.

Показательно, что ранний фортепианный опус Щербачева, являясь своего рода «кульминацией дореволюционного творчества» [8, 9], вобрал в себя характерные приметы его зрелого стиля. Так, одной из важных особенностей его поэтики является импровизационность музыкального развития — отсюда фрагментарность, эскизность изложения, ясно ощутимая в «Нечаянной радости», и связанная, вероятно, со спецификой творческого мышления композитора<sup>12</sup>.

Другая тенденция, общая для многочисленных сочинений композитора — стремление к объединению тем в финале. Помимо сюиты, данный композиционный прием применен автором в фортепианном цикле «Выдумки», а также в заключительных частях Третьей и Пятой симфоний.

Рассматривая сюиту с точки зрения целостности ее композиции, обратим внимание на использование в первой

и последней частях мифологического образа Сольвейг — «невесты-весны», представляющийся неким духовным центром, объединившим художественную концепцию сочинения (пример 5). Пожалуй, более всего он ассоциируется с поэтическим образом «синей дали», отмеченным Асафьевым как «очень частое сопряжение у Блока, в музыканте рождающее чувство напряженности и устремленной текучести неизменно льющегося звучания» [1, 16].

В чем же видится своеобразие сюиты, открывающей одну из самобытных страниц русского импрессионизма?

Более всего — в сочетании традиций русской романтической лирики в ее стремлении к отражению «половодья чувств» и рафинированности фортепианных средств выразительности, отчасти напоминающих образцы французского импрессионизма (примеры 6, 7).

Зарисовки Щербачева — а части сюиты Щербачева более всего сравнимы именно с зарисовками или эскизами — выполнены в хрупко-изысканной фрагментарной манере. Их импровизационная структура очевидна — каждый раздел содержит в себе ряд фактурных элементов, как будто рождающихся здесь и сейчас (так, в первой и восьмой частях это фигурации тридцать вторых, заполненные различными по количеству группами нот).

Фрагментарность мышления сказывается и в своеобразной незавершенности частей, в открытости формы («На весеннем пути в теремок»), а также в свободном чередовании тем («Болотный попик», «Старушка и Чертенята», «Колдун и весна», «Невидимка»), повторяющихся в различных разделах сюиты.

Пример 5

VIII

Tempo di comineio, ma più mosso e sempre più forte

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo instruction is "Tempo di comineio, ma più mosso e sempre più forte". The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamic markings include a forte "f" at the end of the first system and "piu espress." in the fourth system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. Measure numbers 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are placed above the notes.



К наиболее существенным интерпретаторским проблемам, возникающим в исполнительской сфере, можно отнести проблему целостности формы, а также поиск стиливых координат сочинения, в котором ощущается удивительно полнокровное восприятие природных и мифологических образов одновременно с их утонченным фортепианным воплощением. Вероятно, в этом разнообразном сплаве и заключается обаяние раннего творения Щербачева.

В целом же, подводя итоги рассмотрению особенностей воплощения литературной программы в сочинениях Н. Черепнина и В. Щербачева, можно сделать вывод о различии концепций в реализации данной идеи:

- сочинение Черепнина, построенное на чередовании фрагментов пушкинского текста и музыкальных отрывков, относится к жанру музыкальных иллюстраций со свойственным ему сюжетно-последовательным типом программности;

- произведение Щербачева более опосредованно отражает связь с блоковским источником: использование поэтического названия и эпитафий к отдельным частям служит скорее предпосылкой для выявления целого спектра эмоций в их непосредственном становлении.

Вместе с тем оба сочинения, являясь своеобразными маркерами культуры Серебряного века, ярко отражают особенности своего времени.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Видение мира в духе музыки (поэзия А. Блока) // Блок и музыка: Сб. статей. Москва — Л.: Советский композитор, 1972. С. 8–57.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Художественная литература, 1972. 470 с.
3. Бельй А. Арабески. Москва: Мусает, 1911. 501 с.
4. Берков П. Итоги, современное состояние и ближайшие задачи изучения жизни и творчества В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения. Ереван, 1963. С. 17–54.
5. Блок А. Нечаянная радость // Вместо предисловия. URL: [[http://rulibs.com/ru\\_zar/poetry/blok/a/j63.html](http://rulibs.com/ru_zar/poetry/blok/a/j63.html)]. (Дата обращения 18.03.2019).
6. Говар Н. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века. Москва: Юрайт, 2018. 347 с.
7. Гозенпуд А. Воспоминания о Щербачеве // В.В. Щербачев: Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Л.: Советский композитор, 1985. С. 69–78.
8. Кац Б. К творческому портрету В.В. Щербачева // В.В. Щербачев: Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. Л.: Советский композитор, 1985. С. 5–48.
9. Кирнарская Д. Как воспитать успешного музыканта? Self-efficacy — самоэффективность и ее формирование в семье. Часть первая. Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2018. № 2. С. 4–15.
10. Кнабе Г. Древо познания // Семиотика культуры. Москва: РГГУ, 2006. С. 106–142.
11. Корабельникова Л. Александр Черепнин: долгое странствование. Москва: Языки русской культуры, 1999.
12. Магомедова Д. А. А. Блок. «Нечаянная радость» (источники заглавия и структура сборника) // Автобиографический миф в творчестве А. Блока. Москва: Мартин, 1997.
13. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979.

14. Масловская Т. Л. Л. Сабанеев. О прошлом. (Вместо предисловия) // Сабанеев Л. Воспоминание о России. Москва: Классика-XXI, 2004. С. 6–14.
15. Минц Э. Функция реминисценций в поэтике А. Блока. Ученые записки Тартусского гос. ун-та. Тарту, 1973. Вып. 308. С. 387–417.
16. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. URL: [http://www.2israel-music.com/Poetika.htm]. (Дата обращения 15.05.2014).
17. Соловьев С. Тайна прогресса // Смысл любви: Избранные произведения. Москва: Современник, 1991. С. 233–235.
18. Томпакова О. Николай Николаевич Черепнин. Очерк жизни и творчества. Москва: Музыка. 1991.
19. Черепнин А. Письмо В. В. Киселеву. 17 октября 1966. РГАЛИ, ф. 2985, оп. 1, ед. хр. 391.
20. Черепнин Н. Под сенью моей жизни. Эл. ресурс: http://www.opentextnn.ru/music/eroch/%20/XX/?id=4247. (Дата обращения 25.08.2018).

#### REFERENCES

1. Asaf'ev B. Videnie mira v duhe muzyki (poeziya A. Bloka) // Blok i muzyka [Asafiev B. Vision of the world in the spirit of music (poetry A. Block) // Block and music]. Moskva — L.: Sovetskij kompozitor [Leningrad, Moscow: Publishing house Soviet composer], 1972. P. 8–57.
2. Bahtin M. Problemy poetiki Dostoevskogo [Bakhtin M. Problems of Dostoevsky's poetics]. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, [Moscow: Publishing house Fiction], 1972. 470 p.
3. Belyj A. Arabeski [Belyj A. Arabesque]. Moskva: Musaget [Moscow: Publishing house Musaget], 1911. 501 p.
4. Berkov P. Itogi, sovremennoe sostoyanie i blizhajshie zadachi izucheniya zhizni i tvorchestva V.Ya. Bryusova // Bryusovskie chteniya [Berkov P. Itogi, the current state and the immediate tasks of studying the life and work of V.Ya. Bryusov // Bryusov's Readings]. Erevan, 1963. P. 17–54.
5. Blok A. Nechayannaya radost' // Vmesto predisloviya [Block A. Unexpected Joy // Instead of the Preface]. URL: http://rulibs.com/ru\_zar/poetry/blok/a/j63.html. (data obrashcheniya [accessed date]: 18.03.2019).
6. Govar N. Fortepiannaya miniatyura otechestvennykh kompozitorov pervoj poloviny XX veka [Govar N. Piano miniature of Russian composers of the first half of the 20th century]. Moskva: Yurajt [Moscow: Publishing house Yurite], 2018. 347 p.
7. Gozenpud A. Vospominaniya o Shherbacheve // V.V. Shherbachev: Stat'i, materialy, pis'ma / sost. R. Slonimskaya; obshch. red. A. Kryukova [Gosenpud A. Memories of Shcherbachev // V.V. Shcherbachev: Articles, materials, letters / comp. R. Slonimskaya; general ed. A. Kryukova]. L.: Sovetskij kompozitor [Leningrad, Publishing house Soviet composer], 1985. P. 69–78.
8. Kacz B. K tvorcheskomu portretu V.V. Shherbacheva // V.V. Shherbachev: Stat'i, materialy, pis'ma / sost. R. Slonimskaya; obshch. red. A. Kryukova [Katz B. To the creative portrait of V.V. Shcherbachev // V.V. Shcherbachev: Articles, materials, letters / comp. R. Slonimskaya; general ed. A. Kryukova]. L.: Sovetskij kompozitor [Leningrad, Publishing house Soviet composer], 1985. P. 5–48.
9. Kirnarskaya D. Kak vospitat' uspehnogo muzykanta? Self-efficacy — samoe'ffektivnost' i ee formirovanie v sem'e. Chast' pervaya [Kirnarskaya D. How to bring up a successful musician? Self-efficacy — self-efficacy and its formation in the family. Part one]. Ucheny'e zapiski RAM im. Gnesiny'x. Scientific notes Gnessin Russian Academy of Music. 2018. № 2. P. 4–15.
10. Knabe G. Semiotika kul'tury // Drevo poznaniya [Knabe G. Semiotics of Culture // Tree of Knowledge]. Moskva: RGGU [Moscow: Publishing house RGGU], 2006. P. 106–142.
11. Korabel'nikova L. Aleksandr Cherepnin: dolgoe stranstvovanie [Korabelnikova L. Alexander Cherepnin: a long journey]. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury [Moscow: Publishing house Languages of Russian culture], 1999. 303 p.

12. *Magomedova D. A. A. Blok. «Nechayannaya radost'» (istochniki zaglaviya i struktura sbornika) // Avtobiograficheskiy mif v tvorchestve A. Bloka [Magomedova D. A. A. Blok. «Unexpected Joy» (sources of the title and structure of the collection) // Autobiographical myth in the work of A. Blok]. Moskva: Martin [Moscow: Publishing house Martin], 1997. 221 p.*

13. *Mazel' L. Stroenie muzykal'nykh proizvedenij [Mazel L. the Structure of musical works]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house Music], 1979. 534 p.*

14. *Maslovskaya T. L. L. Sabaneev. O proshlom. (Vместo predisloviya) // Sabaneev. L. Vospominanie o Rossii [Maslovskaya T. L. L. Sabaneev. About the past. (Instead of the preface) // Sabaneev L. Memories of Russia]. Moskva: Klassika-XXI [Moscow: Publishing house Klassika-XXI], p. 6–14.*

15. *Mincz Z. Funkciya reminiscenij v poe'tike A. Bloka [Mintz Z. The function of reminiscences in the poetics of A. Blok]. Ucheny'e zapiski Tartusskogo gos. un-ta [Scientific notes of Tartu State University]. Vy`p. 308 [Issue 308]. P. 387–417.*

16. *Nazajkinskij E. Poe'tika muzykal'noj miniatyury` [Nazaikinsky E. Poetics of musical miniatures]. URL: <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>. (data obrashheniya [accessed date]: 15.05.2014).*

17. *Solov'ev S. Tajna progressa // Smy'sl lyubvi: Izbranny'e proizvedeniya [Solovyov S. The Secret of Progress // The Meaning of Love: Selected Works]. Moskva: Sovremennik [Moscow: Publishing house Sovremennik], 1991. P. 233–235.*

18. *Tompakova O. Nikolaj Nikolaevich Cherepnin. Oчерk zhizni i tvorchestva [Tompakova O. Nikolai Nikolaevich Cherepnin. Essay of life and work]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house Music], 1991. 113 p.*

19. *Cherepnin A. Pis'mo V. V. Kiselevu. 17 oktyabrya 1966 [Cherepnin A. Letter to V. V. Kiselev. October 17, 1966]. RGALI, f. 2985, op. 1, ed. x. 391.*

20. *Cherepnin N. Pod sen'yu moej zhizni [Cherepnin N. In the shadow of my life]. URL:<http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=4247>. (data obrashheniya [accessed date]: 25.08.2018).*

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по: [18, 30].

<sup>2</sup> По воспоминаниям А. А. Гозенпуда, В. В. Щербачев «не скрывал своей симпатии к творчеству Н. Н. Черепнина, композитора, отодвинутого в тень более счастливыми (а не только более даровитыми) музыкантами. Разумеется, он не сравнивал Черепнина со Стравинским, Скрябиным, Прокофьевым. “Ведь мы любим не только Пушкина, Блока, но Баратынского и Фета. И даже менее талантливых поэтов. Искусство создают и движут не только гении. И разве могли бы появиться на свет великие художники, если бы их рождение не предварили и не подготовили поколения предшественников?”». См. об этом: [5, 74].

<sup>3</sup> Цит. по: [11, 41].

<sup>4</sup> Александр Бенуа. История Живописи [Электронный ресурс]: Краткая биография Александра Николаевича Бенуа. Режим доступа: <http://www.benua-history.ru>

<sup>5</sup> Говоря о синтезе «русского» и «европейского», нельзя не затронуть проблему их тонкого различия. В наиболее общем понимании ее заостряет Л. Сабанев, когда пишет о своеобразии национального музыкального восприятия: «Французский музыкальный вкус предпочитает музыку менее субъективную, предпочитает Римского-Корсакова, Бородина, Стравинского — более описателей, чем романтиков. Русская романтическая лирика — Чайковский, Рахманинов, Скрябин, при всех своих различиях, тут кажутся неприятными своей чрезмерной музыкальной откровенностью — “выворачиванием души”. Тут любят больше, чтобы музыка о внутренних переживаниях не очень высказывалась, была бы сдержаннее. Это, по всей вероятности, непоправимо — такова вкусовая установка. И Рахманинова, и Чайковского, и Скрябина тут обвиняют в отсутствии

вкуса <...>» [11, 41]. См. об этом также: Сабанеев Л. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2004.

<sup>6</sup> В. Брюсов. А. Блок. «Нечаянная Радость». 2-й сборник стихов. Изд-во «Скорпион», 1907, с. 2.

<sup>7</sup> Термин «герменевтический фонд личности» Г.С. Кнабе употребляет в работе «Семиотика культуры» [10, 113]. С точки зрения ученого, он позволяет «рассматривать каждое явление общественной и культурно-исторической сферы в его объективно данной материальной форме, пластической, словесной, музыкальной, и обнаруживать в его содержании те исторические, но одновременно и экзистенциальные смыслы, что раскрываются навстречу пережитому нами опыту» [там же, 114–115].

<sup>8</sup> Цит. по: [11, 140].

<sup>9</sup> Собственно говоря, этот подход проявляется не только в его раннем фортепианном сочинении. Исследователи музыки Щербачева не раз подчеркивали, что блоковская поэзия в ее романтически-возвышенном ключе является красной нитью, проходящей через все его творчество. См. об этом: Слонимская Р. Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев. СПб: Композитор, 2006; а также: [6;7].

<sup>10</sup> Это выражение принадлежит В. Щербачеву.

<sup>11</sup> В его финале должна была прозвучать масштабная Вторая симфония.

<sup>12</sup> Интересно, что уже в детстве, на занятиях с приглашенной учительницей, проявляется регулируемый импульс его дарования — ребенок не просто играет фортепианные пьесы, а сочиняет к ним импровизированные эпизоды. Последующее участие в домашних концертах и музыкальных вечерах укрепляет импровизаторские навыки Щербачева.

