

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

ГОРШКОВА Анна Михайловна

А.С. Аренский: личность, творчество, стиль

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор И.А. Скворцова

Москва — 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Творческий портрет Аренского.....	15
Глава 2. Сценические произведения.....	55
Глава 3. Стилистические особенности творчества Аренского на примере камерно-инструментальных и симфонических жанров.....	108
Заключение.....	143
Список литературы.....	148
Приложение 1. Нотные примеры.....	157
Приложение 2. Либретто опер и балета.....	167
Приложение 3. Рисунки А.С. Аренского.....	175

Введение

Актуальность темы. Рубеж XIX–XX веков принадлежит к наиболее ярким периодам в истории русской музыки. В музыкальном искусстве в сложном единстве сосуществовали разнообразные, подчас противоположные тенденции, ещё сильна была классико-романтическая традиция, и в то же время происходило активное обновление средств музыкального языка, шёл поиск оригинальных, новаторских звучаний. Наряду с признанными гениями русской музыки – С.В. Рахманиновым, А.Н. Скрябиным, И.Ф. Стравинским, С.С. Прокофьевым – в эту эпоху творили композиторы, наследие которых, в силу разных исторических причин, оказалось в тени. Сегодня, по прошествии столетия, оно нуждается в переосмыслении, а значение их деятельности и творчества в русской музыкальной истории – в основательной переоценке.

В числе этих композиторов – **Антон Степанович Аренский** (1861–1906). В настоящее время он наиболее известен как педагог, профессор Московской консерватории, воспитавший целую плеяду выдающихся музыкантов – композиторов и исполнителей, – среди которых С.В. Рахманинов и Н.К. Метнер, А.Б. Гольденвейзер и К.Н. Игумнов. В педагогической практике до сих пор востребованы теоретические труды Аренского: «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки»¹ – первый русскоязычный учебник музыкальной формы, – «Краткое руководство к практическому изучению гармонии»² и «Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии»³.

Что касается композиторского творчества Аренского, то после его ухода из жизни в 1906 году оно оказалось в тени новаторских сочинений композиторов

¹ Аренский А.С. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М.: П. Юргенсон, 1893–1894. 53 с.

² Аренский А.С. Краткое руководство к практическому изучению гармонии. М.: П. Юргенсон, 1899. 80 с.

³ Аренский А.С. Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии. М.: П. Юргенсон, б.г. 131 с.

следующего поколения. Среди возможных причин произошедшего – коренная перемена мировоззрения и художественных приоритетов, ознаменовавшая начало XX века; появление в музыке неслыханных до той поры звучаний, привнесённых Скрябиным, Стравинским, Прокофьевым. После революции 1917 года утончённая лирика Аренского, в которой отсутствовала социальная проблематика, оказалась чуждой новой «плакатной» культуре. Из сочинений композитора долгое время исполнялись лишь немногие, преимущественно фортепианные миниатюры и романсы, а также знаменитое Трио ре минор и Фантазия на русские темы для фортепиано с оркестром. Большая же часть его произведений была практически забыта. Распространённой стала критика сочинений Аренского как довольно поверхностных, хотя и привлекательных пьес, а самого автора называли композитором, увлечённым внешней салонной выразительностью.

Вместе с тем, на рубеже XIX–XX веков Аренский был одним из известнейших русских композиторов, музыка которого постоянно звучала как на большой сцене, так и на домашних музыкальных вечерах. Его дарованием восхищались многие современники, среди которых – П.И. Чайковский и С.И. Танеев, известные критики Г.А. Ларош, Ю.Д. Энгель и А.В. Оссовский. Г.Э. Конюс, один из преданнейших поклонников Аренского, утверждал: «Лирический талант Аренского удивительно глубок в своей искренности. Тонкость его вкуса – исключительная. Музыка Аренского всегда изящна»⁴.

Наследие композитора весьма объёмно и разнообразно. Оно включает: три оперы – «Сон на Волге», «Рафаэль», «Наль и Дамаянти» – и балет «Ночь в Египте», занимающие значительное место в истории русского музыкального театра; музыку к драматическим спектаклям; две симфонии и симфоническую фантазию «Маргарита Готье»; концерты для скрипки и фортепиано с оркестром; множество фортепианных и вокальных произведений крупных и малых форм (в числе которых есть довольно редкие жанры – мелодекламации и оркестровые песни); а также замечательные образцы камерно-инструментального жанра.

⁴ Конюс Г.Э. Материалы, воспоминания, письма / сост. Л.А. Кожевникова. М.: Сов. композитор, 1988. С. 194.

В настоящее время отношение к творчеству Аренского начинает меняться: его сочинения всё чаще звучат на сцене концертных залов, публикуются статьи о жизни и наследии композитора. Тем не менее, современного исследования, в котором создавалось бы целостное представление об индивидуальности Аренского, а также были выявлены характерные черты его авторского стиля, до сих пор не существует. Между тем, большинство сочинений отличает самобытность мелодической лексики и блестящее мастерство композиторской техники. Кроме того, обращаясь к разнообразным стилевым моделям (от барокко до позднего романтизма), органично синтезируя романтические традиции с новыми тенденциями стиля модерн, ему удалось создать индивидуальный стиль, в определённой степени повлиявший на композиторов последующего поколения, в том числе С.В. Рахманинова. Отметим, что оригинальность композиторской манеры Аренского отмечали многие исследователи: так, Б.В. Асафьев утверждал, что он «...почти всегда умеет находить свой путь»⁵.

Приведённые факты подтверждают **актуальность** данного исследования, изучения творчества, специфики композиторского стиля Аренского. Обращаясь к наследию композитора, мы стремились ответить на вопрос, каково его истинное место в истории русской музыки рубежа XIX–XX веков.

Цель исследования – сформировать новый, научно обоснованный взгляд на творчество композитора, что позволит расширить наше представление об эпохе рубежа веков – одном из ключевых периодов в русской культуре.

В связи с этим в исследовании ставятся следующие **задачи**:

- ввести в научный обиход ранее неизвестные архивные материалы, которые позволяют создать новую творческую биографию Аренского;
- на примере сценических и инструментальных жанров рассмотреть и определить особенности его авторского стиля;
- проследить традиции, воспринятые от предшественников;

⁵ Асафьев Б.В. Русская музыка XIX–начала XX веков. М.: Сов. композитор, 1959. С. 46.

– установить, какие современные тенденции, в частности – тенденции стиля модерн, отразились в его стиле;

– оценить вклад композитора в русскую музыкальную культуру рубежа XIX–XX веков.

Для достижения названной цели и решения задач применяется **комплексный метод исследования**, сочетающий культурологический, исторический, источниковедческий и музыкально-теоретический подходы к изучаемому материалу.

Объектом исследования являются жизнь и творчество А.С. Аренского, **предметом** – стилистика его творчества.

Материалом исследования стали, прежде всего, опубликованные сочинения Аренского. Кроме того, неизученные ранее архивные материалы:

- из архивов РНММ;
- Дома-музея П.И. Чайковского в Клину;
- Московской и Петербургской консерваторий;
- РГАЛИ;
- РГИА;
- Российской национальной библиотеки;
- Большого и Мариинского театров.

Наивысшую ценность среди архивных материалов представляют неизданные рукописи партитур, а также письма композитора к его близким и друзьям. Большое значение для понимания личности Аренского имеет его переписка с женой, Е.В. Аренской, которая содержится в архиве Дома-музея П.И. Чайковского в Клину. Особой ценностью отличается переписка Аренского с его близким другом и постоянным корреспондентом С.И. Танеевым, раскрывающая эстетические взгляды композитора и предоставляющая многочисленные сведения о его жизненном и творческом пути. Неоспорима историческая значимость писем Аренского к его ученикам, в том числе С.В. Рахманинову, а также постоянным издателям – семье Юргенсон, многие из которых содержат ценную информацию о произведениях композитора.

Научная новизна диссертации состоит в создании целостного музыковедческого исследования о жизни и творчестве А.С. Аренского и его роли в русском музыкальном искусстве рубежа веков:

- впервые в научный оборот введён большой корпус архивных материалов, на основе которых создана новая творческая биография композитора;
- с точки зрения анализа авторского стиля впервые подробно рассмотрены инструментальные жанры, включая симфонические циклы (две симфонии, концерты для различных инструментов с оркестром), фортепианные жанры (цикл миниатюр, фортепианные сюиты), камерно-ансамблевые произведения;
- детально изучены сценические сочинения композитора, никогда ранее не становившиеся предметом специального музыковедческого исследования;
- выявлены особенности индивидуального стиля Аренского, а также стилевые черты модерна, отразившиеся в его сочинениях.

Степень разработанности проблемы

Количество музыковедческих работ об Аренском невелико. Наибольший интерес представляют статьи, опубликованные критиками-современниками, зачастую лично знавшими композитора и имевшими возможность слышать его произведения на сцене (нередко в авторском исполнении). Среди них – Н.Д. Кашкин, Г.Э. Конюс, Ю.Д. Энгель, Е.О. Гунст и другие известные критики той эпохи. Ценные биографические сведения (в том числе о годах учёбы Аренского в Петербургской консерватории) содержатся в статье М.Ф. Гнесина, опубликованной спустя 10 лет после смерти композитора⁶. Примечательно, что большинство статей современников отличает одобрительный, а порой и восторженный характер, в них отмечены выдающийся талант автора и привлекательность его музыки. Аренского называли «...чистокровным художником по складу натуры»⁷ и подчёркивали, что его искусство «...в равной степени импонирует знатоку и пленяет профана»⁸. Кроме того, во многих

⁶ Гнесин М.Ф. А. Аренский // Ростовская речь. 1916. № 47. С. 4.

⁷ Оссовский А.В. Музыкально-критические статьи / под ред. Ю.А. Кремлева. Л.: Музыка, 1973. С. 145.

⁸ Ларош Г.А. Избранные статьи: в 5 вып. / под ред. А.А. Гозенпуда. Вып. 4: Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. М.: Музыка, 1977. С. 279.

рецензиях этого периода содержатся важные замечания об особенностях стиля композитора. Почти все критики-современники отмечали камерный характер дарования Аренского, его склонность к лирическому началу, мастерство оркестровки, особое внимание к женским образам в сценических сочинениях. В то же время эти суждения, будучи высказанными в статьях об отдельных опусах, носят несколько разрозненный характер, так как ни один из упомянутых рецензентов не стремился дать целостную характеристику наследия композитора.

Количество работ об Аренском, созданных в период с 1910-х годов вплоть до конца XX столетия, малочисленно. Вероятно, причиной этого стал общий спад интереса к его творчеству. Аренскому посвящена всего одна небольшая монография, написанная около 60-ти лет назад. Это работа Г.М. Цыпина, опубликованная в 1966 году (к 50-летию со дня смерти композитора)⁹. Ценность книги заключается, прежде всего, в том, что в ней собраны первоначальные биографические сведения об Аренском, однако его сочинения, в особенности сценические и симфонические опусы, подробно не рассматриваются. Упоминая поздние театральные сочинения, автор в основном сосредотачивается на сюжетных линиях. Кроме того, в книге заметно влияние существовавшего в тот период мнения об Аренском как о «второстепенном» композиторе, эпигоны Чайковского, музыке которого по большей части свойственна лишь внешняя эффектность.

Вместе с тем, важные замечания о творчестве Аренского содержатся в трудах Б.В. Асафьева, который обозначил некоторые самобытные черты его стиля. К примеру, учёный указывал на мягкость и изящество музыки композитора, выделял лирическое начало как основополагающее¹⁰. Асафьев назвал и один из важнейших эстетических принципов Аренского – стремление к воплощению прекрасного. Но отдельного труда о композиторе он не создал.

⁹ Цыпин Г.М. А.С. Аренский. М.: Музыка, 1966. 180 с.

¹⁰ См.: Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
Асафьев Б.В. Русская музыка XIX–начала XX веков. 341 с.

Долгое время главным объектом исследования оставалась фортепианная музыка Аренского. Фортепианным сочинениям посвящены две диссертации: Н.И. Усубовой – «Фортепианные произведения Аренского и их исполнение» и И.Е. Покровской – «Особенности фортепианного стиля Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества»¹¹. Эти работы, хотя их и разделяет около 50 лет, обладают сходной тематикой: в обеих рассматриваются главным образом исполнительские аспекты (в числе прочего – особенности интерпретации фортепианных опусов самим Аренским). В то же время И.Е. Покровская указывает на истоки фортепианного стиля Аренского, справедливо отмечая среди них не только Чайковского, но и европейских романтиков, в первую очередь – Р. Шумана и Ф. Шопена.

Что касается иных жанров творчества Аренского, до настоящего момента они были освещены лишь в отдельных статьях и главах из трудов. Среди камерных произведений внимание уделялось главным образом фортепианному Трио ре минор, которое входит в число известнейших произведений Аренского. Оно подробно представлено в книге Т.А. Гайдамович «Русское фортепианное трио», где содержатся важные наблюдения об авторском стиле¹². В частности, автор подчёркивает отличительные черты фортепианной фактуры, использование тембровых особенностей инструментов как важное выразительное средство, типичные для композитора приёмы формообразования, полифонические принципы. Упомянутое в работе Второе фортепианное трио Аренского рассматривается с точки зрения обновления музыкального языка, свойственного позднему периоду творчества композитора.

Другие публикации посвящены главным образом периферийным жанрам творчества композитора: например, в статье Н.Ю. Плотниковой анализируется небольшой корпус духовных сочинений, которые автор связывает с

¹¹ Усубова Н.И. Фортепианные произведения Аренского и их исполнение. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1962. 134 с.

Покровская И.Е. Особенности фортепианного стиля Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. 158 с.

¹² Гайдамович Т.А. Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации. М.: Музыка, 2005. 263 с.

биографическими обстоятельствами – службой Аренского в Придворной певческой капелле.¹³

Почти не получило освещения в литературе симфоническое творчество композитора, а также его сценические произведения. За исключением прижизненных рецензий, не существует публикаций о симфониях, так же как о Фортепианном и Скрипичном концертах. Лишь в 2010-х годах начали появляться статьи о театральной музыке Аренского. Так, музыка к драме В. Шекспира «Буря» рассмотрена в статье Я.А. Кабалевской¹⁴, где, в числе прочего, приведены важные биографические сведения о взаимоотношениях Аренского с известным режиссёром А.П. Ленским и С.И. Танеевым. Музыка к «Буре» рассматривается в статье в контексте музыкальных интерпретаций шекспировской комедии.

Среди публикаций, посвящённых операм композитора, выделяется статья М.С. Филатовой «К вопросу о театральной музыке Аренского». В ней автор осмысливает непростую судьбу этих сочинений, назвав среди возможных причин их забвения недостатки либретто и сценографии¹⁵. Опер «Сон на Волге» и «Рафаэль» касаются в своих статьях С. Войткевич, В. Баранова и А. Митькова¹⁶. В этих кратких публикациях авторы не затрагивают проблемы музыкально-театрального стиля композитора и его эволюции. Так, статья о «Сне на Волге» почти полностью посвящена сравнению сюжетных аспектов этой оперы с «Воеводой» Чайковского.

Большим поклонником и популяризатором творчества Аренского был композитор П.С. Белый. Ему принадлежит развёрнутая статья об Аренском, в которой содержится немало тонких наблюдений о его личности и творчестве. К примеру, П.С. Белый указал близость оперной драматургии композитора

¹³ Плотникова Н.Ю. Музыка светлая как ручей // Встреча. 2002. № 5. С. 17-18.

¹⁴ Кабалевская Я.А. Лебединая песня А. Аренского – музыка к пьесе Шекспира «Буря» // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 4. С. 40-53.

¹⁵ Филатова М.С. К вопросу о театральной музыке Аренского // Музыкаведение. 2012. № 5. С. 17-20

¹⁶ Войткевич С., Баранова В. Забытое сочинение Аренского: опера «Сон на Волге» // Культура. Искусство. Образование // сб. научных и методических трудов. Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2016. С. 67-78.

Митькова А. Опера Аренского «Рафаэль» в контексте русского искусства рубежа XIX–XX веков // Концепт (научно-методический электронный журнал). 2017. № 39. URL: <http://e-koncept.ru/2017/971151.htm> (дата обращения: 26.09.2021).

французской лирической опере, утверждал, что внимания исследователей и исполнителей заслуживают не только фортепианные миниатюры и камерные сочинения, но и сценические и симфонические опусы, подчёркивал мастерство Аренского в области оркестровки и музыкальной формы¹⁷. Помимо этого, П.С. Белый пропагандировал творчество Аренского, организовав посвящённые Аренскому Музыкальные выставки (1999 год), во время которых впервые за долгое время прозвучали некоторые фортепианные произведения: в частности, целиком исполнен цикл «24 пьесы для фортепиано», ор. 36. К этим выставкам был издан буклет, содержащий важные биографические сведения¹⁸.

К деталям биографии Аренского обратилась также Н.И. Бурнашева, опубликовавшая статью «Из молодых русских композиторов выдаётся один Аренский: об одном неизвестном автографе Л.Н. Толстого»¹⁹ о взаимоотношениях композитора с Л.Н. Толстым. Как известно, писатель был одним из преданнейших поклонников творчества музыканта и с восхищением относился к большинству его сочинений, не раз исполнявшихся на домашних концертах в Ясной Поляне.

Существуют статьи, посвященные педагогической и научно-методической деятельности Аренского. Так, Т.С. Кюрегян в своей статье²⁰ подробно рассматривает учебник «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки». Автор рассуждает о взаимодействии теоретических и композиторских принципов Аренского, отмечая при этом склонность композитора к использованию полифонических форм и указывая на некоторые индивидуальные черты полифонического стиля, особенно в фортепианных миниатюрах.

Теоретическая и практическая значимость. Теоретическая значимость исследования заключается в разработке нового подхода к анализу творческого

¹⁷ *Белый П.С.* Соловей в бурю // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 152-162.

¹⁸ Антон Аренский: Утраченный мир // Материалы выставки из фондов Государственного Дома-музея П.И. Чайковского в Клину и РННМ / Сост.: П.С. Белый. М., 1999. 101 с.

¹⁹ *Бурнашева Н.И.* Из молодых русских композиторов выдаётся один Аренский: об одном неизвестном автографе Л.Н. Толстого // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С. 31-34.

²⁰ *Кюрегян Т.С.* Антон Аренский – преподаватель и мастер музыкальной формы // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. № 3. С. 356-380.

наследия Аренского, рассмотрении индивидуального стиля композитора в контексте эпохи модерн. Материалы данного диссертационного исследования возможно использовать в курсах «История русской музыки», «Гармония», «Анализ музыкальных произведений».

Положения, выносимые на защиту:

1. Аренскому присуща ярко выраженная оригинальность стиля, который на протяжении творческого пути претерпевает эволюцию: от увлечения традициями Новой русской школы к воплощению эстетики и стилистики модерна

2. Все музыкально-сценические сочинения Аренского: «Рафаэль», «Наль и Дамаянти», «Ночь в Египте», «Буря», «Бахчисарайский фонтан», начиная с его ранней оперы – «Сон на Волге», – отражали этапы эволюции русского музыкального театра.

3. В инструментальных жанрах нашли воплощение некоторые стилевые черты европейской музыки XIX века: Р. Шумана (характеристичность, «флорестановский тематизм»), Ф. Шопена (характер фортепианного письма – рафинированность, изысканность, изящество и фигурационная орнаментальность) и Ф. Листа (масштабность пианизма).

4. Для дарования Аренского типично тяготение к камерности, характерное для сочинений разных жанров – Второй симфонии, Скрипичного концерта и некоторых музыкально-сценических опусов: оперы «Рафаэль» и балета «Ночь в Египте». И в содержательно-смысловом, и в интонационно-тематическом плане его сочинений основополагающим является именно лирическое начало, которое выражается, прежде всего, через мелодическое своеобразие.

5. Композиторская индивидуальность Аренского характеризуется свойственной для большинства его опусов *самобытностью мелоса*, который в свою очередь складывается из синтеза песенной распевности с характерной для модерна прихотливой извилистостью мелодической линии.

6. В творчестве композитора отразились стилевые модерновые черты: многопластовая полимелодическая фактура, особая гибкость, пластичность мелодической линии, красочность и декоративность оркестрового письма. Кроме

того, в нём нашла выражение ещё одна типичная особенность модерна – остроумная «игра» различными стилями от барокко до романтизма.

Степень достоверности и апробация результатов: диссертация подготовлена на кафедре истории русской музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского», обсуждалась на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите 15 сентября 2021 года (протокол № 2). Материал диссертации был апробирован на международных и всероссийских конференциях:

– «В.Ф. Одоевский и развитие церковно-певческой практики в России». Тема доклада: «Духовные сочинения А.С. Аренского» (МГК им. П.И. Чайковского, 3–4 апреля 2019 года);

– XII международная конференция «Исследования молодых музыковедов». Тема доклада: «Малоизвестные страницы наследия А.С. Аренского: оперное творчество» (Российская Академия Музыки им. Гнесиных, 28–29 марта 2019 года);

– «Пути развития русской оперы». Тема доклада: «Оперы А.С. Аренского в контексте русского музыкального театра рубежа веков» (МГК им. П.И. Чайковского, 28–29 ноября 2019 года);

– «Музыка Британии и России: параллели и перекрёстки». Тема доклада: «Музыка к драме Шекспира «Буря» в контексте музыкально-театральных произведений А.С. Аренского» (МГК им. П.И. Чайковского, 9–11 декабря 2019 года);

– «Щелыковские чтения». Тема доклада: «Драматургия А.Н. Островского в творчестве А.С. Аренского. Сон на Волге» (Музей-заповедник А.Н. Островского, 11–13 сентября 2020 года);

– «П.И. Чайковский и его наследие в XIX–XXI вв.». Тема доклада: «“Аренский удивительно умен в музыке”: творческие контакты П.И. Чайковского и его младшего современника» (Музей-заповедник П.И. Чайковского, 9–10 декабря 2020 года).

Основные положения исследования отражены в четырех публикациях в журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации²¹.

Структура работы: диссертация включает Введение, три главы, Заключение, библиографический список, а также три приложения. В Приложении 1 приводятся нотные примеры ко второй и третьей главам исследования, в Приложении 2 – либретто опер и балета Аренского, в Приложении 3 – рисунки композитора.

²¹ Скворцова И.А., Горшкова А.М. «Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты»: Феномен А.С. Аренского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 2. С. 24–29; Горшкова А.М. Незвестный Аренский: деятельность композитора в РХО и Придворной певческой капелле // Музыка и время. 2019. № 5. С. 15–18; Горшкова А.М. Фортепианная миниатюра А.С. Аренского на примере цикла ор. 36 // Художественное образование и наука. 2020. № 3. С. 75–80; Горшкова А.М. А.Н. Островский и А.С. Аренский: от «Воеводы» к «Сну на Волге» // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 2 (34). С. 1–7.

Глава 1. Творческий портрет Аренского

§1

Антон Степанович Аренский (1861–1906) был одним из известнейших композиторов своего времени. С самого начала творческой деятельности ему сопутствовало признание, премьеры большинства его сочинений имели значительный успех. Произведения композитора исполнялись как на больших концертах (к примеру, собраниях ИРМО), так и на любительских домашних вечерах. Об уважении, которым пользовался Аренский, свидетельствует, например, то, что именно он представлял ИРМО на Первом съезде русских художников и любителей искусств, состоявшемся в 1894 году и посвящённом одному из важнейших событий русской художественной жизни второй половины XIX столетия – передаче П.И. Третьяковым в дар городу его знаменитой галереи. В 1904 году дирекция Мариинского театра предпочла оперу Аренского «Наль и Дамаянти» опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».

Отношение современников к личности и творчеству композитора лучше всего отражают цитаты из их мемуаров и писем, а также рецензии критиков, которые имели возможность слышать его произведения в авторском исполнении. Эти высказывания позволяют понять, как воспринимала композитора публика того времени; показывают, какое место он занимал в культуре рубежа XIX–XX веков. На страницах воспоминаний Аренский предстаёт не только выдающимся композитором, «...необыкновенно богато одарённом природой в музыкальном отношении и принадлежащем к привлекательнейшим талантам

русской музыкальной литературы»²², но и необычайно обаятельным человеком, которого «...несмотря на его недостатки, все любили»²³.

О даровании Аренского с восторгом отзывались в статьях Г.А. Ларош, Г.Э. Конюс, Ю.Д. Энгель. Известный музыковед А.В. Оссовский назвал его «...чистокровным художником по складу своей натуры»²⁴. Похожее наблюдение мы находим у ученика Аренского – Р.М. Глиэра, который характеризовал его как «...подлинного художника, композитора исключительно даровитого, глубоко ценимого и любимого не только публикой, но и лучшими музыкантами того времени»²⁵. В другой работе Глиэр утверждал: «Музыкант Аренский был превосходный. У него было очень яркое композиторское дарование, очень гармоничное и безукоризненное в смысле музыкального инстинкта»²⁶. «Между композиторами наших дней Аренский занимает одно из первых мест»²⁷, – писал Ларош, один из преданнейших поклонников композитора, назвавший его «...прототипом нового вида русского музыканта, которому принадлежит если не все будущее, то значительная его доля»²⁸.

В музыке композитора современники отмечали, с одной стороны, эмоциональную открытость, проникновенность высказывания; с другой – изящество и тонкость формы. По утверждению Энгеля, «Что бы ни писал Аренский, всё звучит у него мягко, грациозно, тонко, во всём чувствуется уверенная рука мастера благозвучия»²⁹. Схожие строки содержатся в одной из статей Конюса: «Лирический талант Аренского удивительно глубок в своей искренности. Тонкость его вкуса исключительная. Музыка Аренского всегда изящна»³⁰. В другой рецензии этот музыкант, который был в числе критиков, наиболее точно понявших природу таланта композитора, указал на присущие его

²² Некролог Аренскому // ЕИТ. 1907–1908. С. 286.

²³ Цит. по: *Цытин Г.М.* А.С. Аренский. С. 17.

²⁴ *Оссовский А.В.* Музыкально-критические статьи. С. 145.

²⁵ *Глиэр Р.М.* Статьи и воспоминания: в 2 т. Т. 1: Статьи, воспоминания, материалы / под ред. В.М. Богданова-Березовского Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1965. С. 60.

²⁶ *Танеев С.И.* Материалы и документы: в 2 т. Т. 1. Переписка и воспоминания / подготв. Б.В. Асафьевым; ред. В.А. Киселев, Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. С. 316.

²⁷ *Ларош Г.А.* Избранные статьи. Вып. 4. С. 279.

²⁸ Там же.

²⁹ *Энгель Ю.Д.* Аренский (1861-1906) // В опере / сб. статей. М.: Юрайт, 2021. С. 18.

³⁰ *Конюс Г.Э.* Материалы, воспоминания, письма. С. 194.

музыке «...изящество, гармоническую красоту, ясность, прозрачность формы и непринуждённость»³¹.

Примечательно, что дарование Аренского было почти сразу определено как лирическое. По верному замечанию Энгеля, наиболее силён композитор был «...в эпизодах мягкого лиризма, составляющего основную черту его таланта»³². Действительно, на протяжении всего творческого пути Аренский тяготел к лирике, причём проявлялось это не только в камерных сочинениях, но и в произведениях крупной формы: среди сценических опусов наиболее удачными стали лирическая опера «Рафаэль» и балет «Ночь в Египте»; лирический тематизм придаёт особую привлекательность Второй симфонии и Скрипичному концерту.

Главной причиной популярности музыки Аренского была, вероятно, необыкновенная мелодическая красота, отличающая его лучшие сочинения. Несомненно, его произведения имели и множество других достоинств, среди которых – богатство и яркость гармонических и оркестровых красок, выверенность формы (последнее в немалой степени – результат блестящего теоретического образования, которое он получил в Петербургской консерватории). Но именно мелодика стала «визитной карточкой» композитора, снискавшей ему любовь современников. По утверждению В.П. Коломийцева, «Сочинения Аренского отличаются в большинстве случаев не только техническим мастерством и редким изяществом, но также искренней, симпатичной мелодичностью»³³.

Другой причиной известности сочинений Аренского стала «доступность» его музыки слушателю, её лёгкость для исполнения и восприятия (главным образом это относится к камерным сочинениям). «В Аренском такое счастливое сочетание контрапунктического искусства и подкупающей мелодической прелести, которое в равной степени импонирует знатоку и пленяет профана»,³⁴ – писал Ларош, и данное высказывание помогает понять феномен популярности композитора.

³¹ Конюс Г.Э. «Рафаэль» // Артист. 1894. № 37. С. 134.

³² Энгель Ю.Д. Аренский (1861-1906). С. 17.

³³ Коломийцев В.П. Статьи и письма / под ред. Ю.А. Кремлёва. Л.: Музыка, 1971. С. 27.

³⁴ Ларош Г.А. Избранные статьи. Вып. 4. С. 280.

Благодаря мелодической привлекательности и отсутствию нагромождения технических сложностей, его произведения охотно исполняли в любительских концертах. Кроме того, стилю Аренского присуще гармоничное обобщение весьма широкого круга средств музыкальной выразительности, характерных для западноевропейских и русских композиторов-романтиков, виртуозная игра стилями и жанрами. Упомянутый Глиэром «безукоризненный музыкальный инстинкт» и тонкий вкус помогали композитору сочетать разные, порой далёкие тенденции³⁵. «Язык» его сочинений был знаком и понятен слушателю. По словам Оссовского, «Приветливый, исполненный грации и прелести облик музыки Аренского привлекал к себе общее расположение. Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты делали его сочинения понятными массам»³⁶.

Аренский, в отличие, например, от Чайковского, не затрагивал в музыке сложных философских вопросов. Композитор сознательно стремился избегать изображения трагических эмоций, бушевания страстей, всего отталкивающего и безобразного. Это подтверждает тот факт, что, работая над музыкой к «Буре» Шекспира, он отказался создавать музыкальную характеристику Калибана, обосновав это следующими словами: «Изображать музыкой подобные черты (грубость, нравственное и физическое уродство – *А.Г.*), мне кажется, и не нужно»³⁷. В то же время Аренскому удалось воплотить «духовный мир современника», в его лирических героях публика узнавала себя, и это стало ещё одной причиной его популярности. В своих воспоминаниях Е.И. Тиме (выдающаяся драматическая актриса, первая исполнительница роли Клеопатры в балете «Ночь в Египте») писала: «Успех музыки Аренского объяснялся прежде всего её эмоциональной насыщенностью, <...> она запечатлела достаточно широкий круг чувств и настроений, свойственных многим людям»³⁸.

³⁵ К примеру, элементы новой русской школы и французской лирической оперы.

³⁶ *Оссовский А.В.* Музыкально-критические статьи. С. 146.

³⁷ Письмо Аренского к А.П. Ленскому // ЕИТ. 1909. № 4. С. 127.

³⁸ *Тиме Е.И.* Дороги искусства. М.–Л.: ВТО, 1962. С. 50.

Аренский не был новатором, его творчество, скорее, завершает эпоху романтизма, чем открывает новые пути. Но, с присущими ему «изяществом изложения и благородством мыслей»³⁹, композитору удалось создать в музыке прекрасный и поэтический мир. Надо сказать, что повышенное внимание Аренского к красоте звучания также было отмечено современниками, к примеру, Оссовским, который назвал его «Художником, влюблённым в высшую отраду нашей жизни – в бессмертную красоту»⁴⁰.

Личность композитора привлекала его современников не меньше, чем творчество. Знавшие Аренского отмечали его доброту, благожелательность, обаяние, изысканность его манер. Известный дирижёр и композитор С.Н. Василенко характеризовал его так: «Красивый, с бледным, слегка помятым лицом, Аренский производил впечатление симпатичного человека и вдохновенного художника»⁴¹. Не менее положительную оценку человеческих качеств композитора мы находим в дневниках С.В. Смоленского. После смерти музыканта он записал: «Вечером услышал о кончине милого А.С. Аренского. Я очень любил покойного, и меня тронуло его внимание ко мне и благородство, с которым он понял, что я заместил его в Придворной Капелле, нисколько не желая повредить ему и нисколько не домогаясь его увольнения».⁴²

Привлекательный портрет композитора оставил в своих мемуарах Н.Н. Черепнин: «Музыкально-артистическое и личное дружеское общение с Антоном Степановичем доставляло мне много радости. Нередко мы делились с ним дирижерским попитром, как, например, в Ялте, выступая в одном и том же концерте, обыкновенно с какой-нибудь благотворительной целью. <...> Его милый, светлый артистический и человеческий облик ярко запечатлелся в моей памяти. Веселый, остроумный, живой, Аренский легко овладевал вниманием собеседников. Было время, когда он охотно подходил к роялю и пленял

³⁹ Шор Д.С. Воспоминания / сост. Ю. Матвеева. М.: Мосты культуры, 2001. С. 203.

⁴⁰ Оссовский А.В. Музыкально-критические статьи. С. 145.

⁴¹ Василенко С.Н. Страницы воспоминаний. М.–Л.: Музгиз, 1948. С. 26.

⁴² Смоленский С.В. Дневники, рукопись // РГИА, ф. 1119, оп. 1, № 10.

слушателей-друзей очаровательной свежестью своих фортепианных произведений и природным совершенством своей мягкой и тонкой игры»⁴³.

Один из феноменов личности Аренского состоит в том, что всё, за что бы он ни брался, приносило ему успех. На протяжении своей жизни он не раз выступал как дирижер и пианист, и рецензии на его концерты были столь же похвальными, как и отзывы о его произведениях.

Дирижировать композитор начал в Московский период творчества. Под его управлением состоялись премьеры опер «Сон на Волге» и «Рафаэль», обеих его симфоний. В статье, посвящённой постановке «Сна на Волге», Н.Д. Кашкин отметил не только достоинства музыки, но и мастерство Аренского-капельмейстера: «Аренский, хотя и не имеет за собой большого дирижёрского опыта, но имеет способности к этому делу и притом он отличный музыкант»⁴⁴. О выдающемся дирижёрском таланте композитора свидетельствовал и Василенко, написавший следующие строки: «Очень интересным, одарённым и многообещающим дирижёром был Антон Степанович Аренский. <...> Аренский являлся не только техником, но и дирижёром-творцом. Обладая замечательным слухом и вкусом, он выявлял все малейшие детали партитуры и добивался скрытых эффектов»⁴⁵. Василенко подчеркивал присущие исполнению музыканта «...тонкую нюансировку, музыкальность и колоритность, стройность и поразительную чистоту оркестрового ансамбля»⁴⁶. Обращает на себя внимание, что авторы отзывов на выступления Аренского-дирижёра выделяли те же качества, что и рецензенты в статьях о его музыкальных произведениях: музыкальность, тонкий вкус, внимание к деталям – без сомнения, основополагающие черты дарования композитора.

Аренский-пианист и концертмейстер пользовался ещё большей известностью, чем Аренский-дирижёр. Хотя он не получил законченного пианистического образования (в годы учёбы в Петербургской консерватории

⁴³ Черепнин Н.Н. Воспоминания музыканта / предисл. О. Томпаковой. Л.: Музыка, 1976. С. 92.

⁴⁴ Кашкин Н.Д. «Сон на Волге» // Артист. № 12. 1891. С. 133.

⁴⁵ Василенко С.Н. Страницы воспоминаний. С. 93.

⁴⁶ Там же. С. 18.

композитор отказался от занятий фортепиано, чтобы уделять больше времени классу сочинения), и в его исполнении были определённые технические погрешности⁴⁷, но его блестящая одарённость, яркая индивидуальность, которые проявлялись в его игре, а также свободная, изысканная манера покоряли публику. Современники отмечали, что Аренский чувствовал природу инструмента, умел находить особые звуковые краски, его исполнение отличалось выразительностью и изящной фразировкой, искренностью и проникновенностью. По словам М.Л. Пресмана, «...рояль звучал у него превосходно»⁴⁸. О мастерстве Аренского-пианиста писал и С.И. Танеев, ценность высказываний которого ещё возрастает, если вспомнить, как превосходно он сам владел инструментом. В одном из писем Чайковскому он заметил: «Антоша с большим успехом выступил в качестве пианиста. Всех удивил своими виртуозными дарованиями»⁴⁹.

Вершиной карьеры Аренского-пианиста стали его гастрольные поездки начала 1900-х годов⁵⁰. В письмах композитора к жене, написанных в это время, мы находим свидетельства того, с каким энтузиазмом его встречали слушатели, какой заботой и вниманием окружали. Например, в письме из Риги (он выступал там в феврале 1902 года) Аренский отметил: «Аренсон так за мной ухаживает, точно я из воску сделан и растаять могу. Он очень милый и внимателен ко мне чрезвычайно»⁵¹. Находясь в турне по городам России (которое состоялось после возвращения композитора из Риги), он сообщал, что «...не ожидал такого тёплого приёма»⁵² и во время многих концертов должен был «...несколько раз вставать из-за рояля и раскланиваться»⁵³.

⁴⁷ На это указывал, в частности, М.Л. Пресман.

⁴⁸ Пресман М.Л. Воспоминания. URL: <https://senar.ru/memoirs/Presman/> (дата обращения: 19.05.2021).

⁴⁹ Чайковский П.И. – Танееву С.И., *Чайковский П.И. – Танеев С.И.* Письма / сост. и ред. В.Д. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. С. 411.

⁵⁰ Это связано с тем, что Аренский, оставив службу в Придворной певческой капелле, получил возможность чаще совершать гастрольные поездки.

⁵¹ Аренский А.С. – Аренской Е.В., 21 февраля 1902 года // Государственный музей-заповедник П.И. Чайковского в Клину. ф. 8, ин. К2, е/х 2.

⁵² Аренский А.С. – Аренской Е.В., октябрь 1902 года // Государственный музей-заповедник П.И. Чайковского в Клину. ф. 8, ин. К2, е/х 5.

⁵³ Аренский А.С. – Аренской Е.В., октябрь 1902 года // Государственный музей-заповедник П.И. Чайковского в Клину. ф. 8, ин. К2, е/х 6.

Если как дирижёр Аренский выступал с произведениями разных авторов (в том числе Римского-Корсакова и Чайковского)⁵⁴, то на фортепиано он исполнял преимущественно свои сочинения. Последнее могло происходить в силу нескольких причин. Возможно, он не решался играть на сцене пьесы других композиторов из-за определённого несовершенства его техники. Но, вероятно, главным было желание представить слушателям как можно больше своих произведений в авторской интерпретации. Аренский опасался, что другие исполнители могут исказить его замысел. Это подчеркивают строки одного из писем к жене: «Никто из пианистов не мог бы сыграть моих сочинений так, как их нужно играть, т.е. как я их играю»⁵⁵. Примечательно, что несколько пьес композитора было записано Ю.А. Блоком на фонограф, о чем позднее вспоминал сам филофонист: «Мой друг Аренский, под пальцами которого фортепиано пело, часто помогал мне, и в качестве награды за его терпеливое сотрудничество был сделан ряд замечательных фортепианных записей его собственных произведений»⁵⁶.

Одарённость Аренского, проявлявшаяся во всех областях его деятельности, отразилась и в его работе с учениками. Композитор преподавал в Московской консерватории 12 лет и за это время его класс окончили такие выдающиеся музыканты, как С.В. Рахманинов и Н.К. Метнер, Р.М. Глиэр, А.Б. Гольденвейзер, М.Л. Пресман, К.Н. Игумнов⁵⁷. Аренский завоевал любовь студентов столь же быстро, как и признание московской публики. Композитор Д.С. Шор вспоминал, что «...первые годы его (Аренского – А.Г.) преподавательской деятельности в Москве сделали его любимцем учащихся»⁵⁸. По словам Глиэра, встречи с композитором «... неизменно вызывали во мне чувство симпатии и преклонения перед ним»⁵⁹.

⁵⁴ Римский-Корсаков тоже нередко включал в программы своих концертов симфонические сочинения Аренского.

⁵⁵ Аренский А.С. – Аренской Е.В., ноябрь 1902 года // Государственный музей-заповедник П.И. Чайковского в Клину. ф. 8, ин. К2, е/х 8.

⁵⁶ Блок Ю.А. Мемуары // Музыкальная жизнь. 1986. № 12. С. 16.

⁵⁷ Аренский преподавал свободное сочинение, гармонию, контрапункт и музыкальную энциклопедию.

⁵⁸ Шор Д.С. Воспоминания. С. 206.

⁵⁹ Глиэр Р.М. Статьи и воспоминания. Т. 1. С. 24.

Для Аренского-педагога были характерны искреннее внимание к процессу, эмоциональность, увлечённость. Композитор, превосходно знавший теорию, умел не только объяснить необходимые правила, но и учил проявлять индивидуальность даже в рутинных на первый взгляд заданиях (таких как задачи по гармонии), вдохновлял собственным отношением к искусству. В своих мемуарах Глиэр писал: «Аренский подходил к каждой задаче по гармонии не только как педагог, но и как художник. <...> Аренский умел дополнить музыкальную технологию творческими замечаниями. Помню, как однажды он, сыграв одну из моих классных прелюдий, спросил: “Вы что, влюблены?”. Он искал даже в наших школьных работах выражения живых чувств»⁶⁰. И далее он отмечал: «...общение с таким талантливым композитором, как Аренский, заставляло нас с большим интересом относиться к занятиям по гармонии. <...> Замечания и советы Аренского носили более художественный, нежели технологический характер»⁶¹.

Другой ученик композитора, Пресман, вспоминал о той лёгкости, с которой Аренский мог на уроке сочинить задачу по гармонии. Он утверждал, что «...всех нас поражала его исключительная талантливость. Задачников по гармонии тогда ещё не было. Давал ли он нам для гармонизации мелодию или бас на всевозможные правила, – ему приходилось тут же, в классе, задачи сочинять. Делал он это очень быстро, легко и шутя. Задачи учащихся проверялись им у рояля с чрезвычайной быстротой, причём не пропускалась ни малейшая ошибка»⁶². Это высказывание показательно и для понимания композиторского метода Аренского. Так же «быстро и легко», как задачу по гармонии, он мог сочинить целую фортепианную и вокальную миниатюру.

Одним из преданнейших поклонников композитора среди его учеников был Г.Э. Конюс, опубликовавший после премьеры оперы «Рафаэль» восторженную статью, в которой превозносились красота и изящество музыки. Восхищение,

⁶⁰ Глиэр Р.М. Статьи и воспоминания. Т. 1. С. 24.

⁶¹ Там же. С. 60.

⁶² Пресман М.Л. Воспоминания. URL: <https://senar.ru/memoirs/Presman/> (дата обращения: 19.05.2021).

испытываемое им по отношению к учителю, проявилось в его письме Чайковскому, написанном после отъезда Аренского в Петербург: «Москва, со времени отъезда Аренского, страшно для меня опустела. Аренский всегда являлся чем-то необыкновенно живым, творчески-заразительным в сфере музыкальной, лишившись его, Москва точно лишилась своего музыкального нерва, заснула как-то...»⁶³.

Дружеские отношения сложились у композитора с одним из наиболее гениальных его учеников – *С.В. Рахманиновым*. Об этом свидетельствует посвящение Рахманиновым симфонической поэмы «Князь Ростислав», написанной им в 1891 году, «Дорогому своему профессору Ант. Ст. Аренскому». Молодой музыкант высоко ценил суждения Аренского, его талант оперного композитора, и обращался к нему за советом даже после окончания консерватории. В письме к М.И. Чайковскому (от 14 мая 1893 года) Сергей Васильевич упоминает, что обсуждал с Аренским сценарий оперы «Ундина»⁶⁴.

В 1899 году Рахманинов, в ответ на сообщение Аренского о том, что «Алеко» собираются поставить в Таврическом дворце, просит его отобрать исполнителей на главные партии. Рахманинов писал: «Назначить и рекомендовать кого-нибудь на сольные партии я не могу, потому что очень мало или совсем не знаю петербургских певцов. Я тебя хочу просить об этом. Ты их, конечно, всех знаешь, а значит и можешь сказать, кому какая роль подходит. Будь так добр, Антон Степанович, – сделай мне это одолжение. Нечего и говорить, что я заранее одобряю и доволен твоим выбором»⁶⁵. В этом письме примечательно не только стремление Рахманинова к тому, чтобы Аренский принял участие в постановке «Алеко» – ещё одно свидетельство его доверия мнению и вкусу учителя, – но и тёплый, совершенно неофициальный тон послания (о последнем свидетельствует, к примеру, то, что профессор и его ученик к этому моменту были на «ты»).

⁶³ Конюс Г.Э. Материалы, воспоминания, письма. С. 194.

⁶⁴ «Ундина» – неосуществлённый оперный замысел Рахманинова, относящийся к 1893 году. М.И. Чайковский работал над либретто оперы.

⁶⁵ Рахманинов С.В. Литературное наследие: в 3 т. / под ред. З.А. Апетян. Т. 3: Письма. М.: Сов. композитор, 1980. С. 173.

Взаимная симпатия Рахманинова и Аренского, вероятно, была связана с определённой близостью их мировоззрения. На обоих композиторов оказал влияние Чайковский, которого они всю жизнь считали одним из величайших русских музыкантов; кроме того, Рахманинов, как и его учитель, не был склонен резко порывать с традицией в искусстве, что не могло не привлекать Аренского.

Большую ценность для понимания особенностей противоречивой, но привлекательной личности композитора представляет его переписка с *Танеевым*, который был, вероятно, одним из наиболее близких ему людей. Их дружба продолжалась на протяжении долгих лет, начиная с приезда Аренского в Москву, и до самых последних дней его жизни, несмотря на существенные различия в их характере и воззрениях. Письма Танеева поражают преданностью, восхищением, глубоким и искренним дружеским чувством⁶⁶. Он в подробностях описывал всё, происходившее с ним, и просил Аренского поступать так же. Нередко Танеев называл друга «бесценный мой», «мой хороший Антоша», «милый мой», «милый Тошенька»⁶⁷. Он считал Аренского «...самым близким себе человеком» и был убеждён, что «...дружба их никогда не прекратится»⁶⁸. Чайковскому Танеев характеризовал его как «...премилого человека, очень талантливую»⁶⁹.

Многие письма Танеева проникнуты трогательной заботой. Внимательность, с которой он относился к своему другу, видна в следующих строках, которые Танеев написал однажды заболевшему Аренскому: «Может быть, у тебя есть какие-нибудь поручения, которые нужно исполнить, – съездить куда-нибудь, послать что-нибудь? Если есть, ты мне сообщи, я все, что нужно, сделаю, только ты, ради бога, не выходи на воздух»⁷⁰. В другом письме композитор подсказывает Аренскому, как распределить часы занятий в консерватории: «Ты спрашиваешь,

⁶⁶ Письма Аренского к Танееву отличает большая сдержанность, отсутствие подробностей в описаниях. Вероятно, это было вызвано не холодностью композитора по отношению к его другу, а тем, что ему не свойственно было выражать чувства в письмах. Данное предложение подтверждается тем, что почти все письма Аренского характеризуются краткостью и немногословностью.

⁶⁷ Цит. по: *Белый П.С.* Соловей в бурю // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 40.

⁶⁸ *Танеев С.И.* Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания. С. 96.

⁶⁹ Чайковский П.И. – Танееву С.И. *Чайковский П.И. – Танеев С.И.* Письма. С. 88.

⁷⁰ Из письма Танеева к Аренскому от 4 февраля 1884 года. *Танеев С.И.* Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания. С. 114.

какие классы останутся за тобой. Конечно, все те, которые у тебя были. <...> Что же касается до числа часов, то это в значительной мере будет зависеть от твоего усмотрения, ибо по нашим правилам для тебя обязательно иметь 12 часов. Все же уроки сверх этого числа часов можешь не брать на себя. <...> Я бы на твоём месте не брал более 24, по 4 часа в день. Это имеет то удобство, что приучает к правильному образу жизни: каждый день одинаковые шесть уроков в одни и те же часы»⁷¹.

Заботливость Танеева, его сердечное участие в судьбе Аренского проявлялись и в упреках в чрезмерном, по его мнению, легкомыслии: Танеева временами тревожила будущность своего друга, он боялся, что последний не разовьёт свой талант в полной мере. Это подтверждает, к примеру, письмо от третьего апреля 1883 года: «...ты написал какое-то ни с чем не сообразное письмо о том, что ты в Москве ничего не пишешь, сваливаешь всю вину на консерваторию, говоришь, что хочешь выйти из консерватории и в то же время остаться в Москве. <...> Как будто ты, имея одни частные уроки и будучи постоянно занят мыслию о том, как приобрести нужные для твоих расходов деньги, как будто ты, бросив консерваторию, переменишься и из человека, не умеющего собой управлять и направлять свою деятельность к ясно сознанной и определенной (хотя, может быть, и отдаленной) цели, <...> превратишься сразу в человека с твёрдою волей, решившегося трудиться для искусства. <...> Приучи себя к серьёзной работе (на это у тебя времени ещё очень много), <...> тогда никакая консерватория не помешает сделаться композитором, а только поможет, доставляя обеспеченное и свободное от всяких забот существование»⁷².

Но почти сразу вслед за такими высказываниями Танеев, боявшийся обидеть Аренского, отличавшегося довольно чувствительным характером, писал, объясняя, что побудило его к подобным словам: «Антоша. В прошлом письме я написал много для тебя неприятного. Поверь мне, милый мой, что я не имел

⁷¹ Письмо Танеева к Аренскому от 6 мая 1886 года // Институт русской литературы «Пушкинский дом», ф. 504. № 68.

⁷² Письмо Танеева к Аренскому от 3 апреля 1883 года // Институт русской литературы «Пушкинский дом», ф. 504, № 6.

намерения тебя обидеть. Если я написал всё это, то только потому, что мне в самом деле было прискорбно слышать, что ты так легко относишься к возможности оставить консерваторию. При настоящем положении вещей, единственное, что тебе приносит пользу – это твои занятия в консерватории. <...> Я не сомневаюсь в том, что ты наконец-то начнёшь писать и перестанешь думать, что сочинять надо только тогда, когда хочется. Мне хочется, чтобы ты, мой милый мальчик, мой нежно любимый друг, сбросил с себя поскорее твою теперешнюю апатию, отдалил препятствия, которые стоят у тебя на пути, и с юношескою энергиею принялся за работу тяжёлую, постоянную, но в конце которой стоит великая цель: возвысится над тем, что люди считают важным и существенным и что на самом деле ничтожно и пошло, познать и создавать истинно великое, истинно прекрасное»⁷³. Приведённые письма показывают, насколько глубокой была привязанность Танеева к Аренскому, как сильно он стремился к тому, чтобы выдающийся композиторский талант его друга полностью раскрылся.

Зная о симпатии, которую испытывал Танеев к Аренскому, неудивительно, что его глубоко поразила весть о психической болезни музыканта⁷⁴. Чувства, которые Танеев испытал, узнав о произошедшем несчастье, заметны в письме его к Чайковскому: «Милый Петр Ильич! Я сейчас получил ужасное известие: Антоша сошёл с ума, и его везут в Казань, в лечебницу»⁷⁵. В конце этого письма Танеев, терзаемый беспокойством о судьбе друга, вновь возвращается к поразившей его новости: «Бедный Антоша! Может ли быть что-либо ужаснее, как сознавать, что находишься в сумасшедшем доме, в одиночном заключении»⁷⁶.

Близкая дружба Танеева и Аренского продолжается и после отъезда последнего из Москвы в Петербург. Заступив на место директора Придворной певческой капеллы, композитор подробно пишет Танееву о своих идеях и

⁷³ Письмо Танеева к Аренскому от 3 апреля 1883 года // Институт русской литературы «Пушкинский дом», ф. 504, № 6.

⁷⁴ Душевная болезнь постигла Аренского в 1887 году, из-за чего он вынужден был несколько месяцев провести в психиатрической лечебнице в Казани.

⁷⁵ Из письма Танеева к Чайковскому от 14 августа 1887 года. *Чайковский П.И. – Танеев С.И. Письма.* С. 147.

⁷⁶ Там же.

проектах, здании капеллы, квартире, которую он будет занимать, преподавателях и учениках капеллы, экзаменах, которые он принимал, и своих визитах к различным чиновникам императорского двора⁷⁷. Впоследствии, оставив службу, Аренский посвящает Танеева в детали своих гастрольных поездок, рассказывает об отношении публики к его произведениям. Например, приехав в Ригу, Антон Степанович сообщает своему другу: «Музицирую в Риге. Сегодня делал первую репетицию. Оркестр очень стройный, играть стараются и играют недурно»⁷⁸.

Композиторы с большим интересом относились к сочинениям друг друга. Танеев неоднократно писал фортепианные переложения оркестровых сочинений Аренского⁷⁹, сделал корректуру его Первой симфонии, посвятил ему свою Симфонию ре минор. В свою очередь, Аренский посвятил Танееву Шесть пьес для фортепиано ор. 5, которые Сергей Иванович часто исполнял на концертах и на домашних музыкальных вечерах.

Аренский внимательно следил за судьбой оперы Танеева «Орестея». Сохранились письма, в которых он рассказывает своему другу, как проходят спектакли, хорошо ли поют певцы, какой успех опера имеет у зрителей. Например, в письме от 31 октября 1895 года композитор писал: «Сейчас только вернулся после третьего представления «Орестеи» и с удовольствием могу тебе сообщить, что опера твоя понравилась и имела успех у публики первого абонементы. Ершов поёт и играет превосходно»⁸⁰.

В честь приезда в Петербург Танеева по случаю премьеры «Орестеи» Аренский организовал закрытое прослушивание Придворной капеллы. Композитор сообщал об этом Танееву в следующем письме: «...в течение этой недели у нас четыре службы, так что хор страшно занят, тем не менее для московских гостей мы исполним небольшую программу духовно-музыкальных

⁷⁷ Примечательно, что место директора Аренский получил не без содействия Танеева, который хлопотал за него перед своим племянником А.С. Танеевым – камергером, управляющим императорской канцелярией.

⁷⁸ Чайковский П.И. – Танеев С.И. Письма. С. 467.

⁷⁹ Среди них дипломное произведение Аренского – кантата «Лесной царь», Первая симфония и Первая оркестровая сюита Антона Степановича, его кантата «Гимн искусству».

⁸⁰ Чайковский П.И. – Танеев С.И. Письма. С. 457.

сочинений, а именно: Херувимскую песнь № 7 Бортнянского, Херувимскую Аренского и концерт Львова»⁸¹.

Танеев, в свой черёд, был на премьерах всех опер Аренского, причём неизменно отзывался о них самым благоприятным образом. Например, прослушав «Рафаэля», он записал в дневнике: «До слёз был тронут музыкой. Музыка «Рафаэля» идеальна»⁸². О «Нале и Дамайнти» Танеев оставил такой отзыв: «Благозвучная и благородная музыка»⁸³. Именно Танеев, узнав, что Аренский пишет свою первую оперу по «...подлинной драме, что весьма неудобно»⁸⁴, попросил Чайковского отправить молодому композитору либретто его уничтоженной оперы «Воевода».

Аренский всегда сообщал Танееву о работе над новыми произведениями. Мы находим в их переписке за 1895–1906 годы упоминания многих сочинений Аренского, в том числе опер «Рафаэль» и «Наль и Дамайнти», Второго квартета, музыки к поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан», фортепианных пьес. Огромную роль сыграл Танеев в судьбе последнего опуса Аренского – музыки к драме Шекспира «Буря». Именно он руководил репетициями, заменяя автора, в то время уже безнадежно больного. Перед началом репетиций, в августе 1905 года, Аренский писал режиссёру спектакля А.П. Ленскому: «Если ты хочешь, чтобы музыкальная часть была поставлена хорошо, то необходимо пригласить для постановки хорошего музыканта. Я был бы очень счастлив, если бы С.И. Танеев взял на себя труд руководить ей, хотя бы немного»⁸⁵. Композитор обсуждал с Танеевым все детали исполнения музыки, включая метрономические указания⁸⁶. А после премьеры, признавая заслуги своего друга, он заметил: «...впечатление, произведённое музыкой на публику, приписываю главным образом Танееву»⁸⁷.

⁸¹ Чайковский П.И. – Танеев С.И. Письма. С. 457.

⁸² Там же. С. 453.

⁸³ Там же. С. 470.

⁸⁴ Там же. С. 88.

⁸⁵ Аренский А.С. Из писем к А.П. Ленскому // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 117.

⁸⁶ Сведения о работе над «Бурей» содержатся в Дневниках Танеева (см.: Танеев С.И. Дневники: в 3-х кн. / под ред. Л.З. Корабельниковой, Л.И. Даренской. Кн. 3. 1903–1909. М.: Музыка, 1985).

⁸⁷ Аренский А.С. Из писем к А.П. Ленскому // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 117.

Расположение Танеева к Аренскому выразилось и в подготовке закрытого концерта в его честь, который состоялся на квартире Гольденвейзера в марте 1903 года. Помимо самого Танеева, в тот день выступали Рахманинов, Игумнов, Зилоти, Г.Э. и Ю.Э. Конюсы, Гедике, Майкапар – то есть преимущественно ученики Аренского. Звучали его произведения: так, например, Танеев исполнил несколько пьес из посвящённого ему оп. 5 и (вместе с Гольденвейзером) две сюиты для двух фортепиано.

Тепло и дружелюбно относился к Аренскому *П.И. Чайковский*, с которым молодой композитор познакомился почти сразу по приезде в Москву – в конце 1882 года. Уже первое письмо Чайковского своим полушутливым тоном наводит на мысль, что между музыкантами сразу установились приятельские отношения. Чайковский писал: «Весьма приглашаю Вас сойти с высоты Кокоревского⁸⁸ и Аренского величия в нижний этаж обитаемого Вами дома в субботу, послезавтра, к нижеподписавшемуся, в 8 часов вечера»⁸⁹.

С тех пор Чайковский не переставал следить за развитием событий в жизни Антона Степановича, интересовался успехом его сочинений, в некоторых случаях способствовал их исполнению. Например, в 1883 году Чайковский содействовал появлению Первой симфонии Аренского в концерте Бесплатной музыкальной школы под руководством Балакирева. В письмах к Танееву он неизменно передавал привет «Антоше», спрашивал о его сочинениях и консерваторских делах. Чайковский подарил Аренскому либретто «Воеводы»; в январе 1891 года он специально приехал из Фроловского в Москву на премьеру первой оперы Аренского, которую потом рекомендовал директору петербургских Императорских театров И.А. Всеволожскому. В письме к нему Чайковский характеризует оперу как написанную «...от начала до конца настоящим художником, с большою обдуманностью и большим мастерством»⁹⁰.

⁸⁸ Имеется в виду гостиница «Кокоревское подворье», где первое время в Москве постоянно проживал Аренский.

⁸⁹ Цит. по: *Белый П.С.* Соловей в бурю // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 37.

⁹⁰ *Чайковский П.И. – Танеев С.И.* Письма. С. 170.

Со вниманием относился великий композитор и к теоретическим работам Аренского. Доказательством этого служит письмо Чайковского к издателю П.И. Юргенсону по поводу задачника по гармонии, написанного Аренским как приложение к его учебнику гармонии. Мы находим в письме следующие строки: «Был у меня вчера Аренский, показывал задачник. Составлен превосходно и к учебнику моему отлично подходит. Советую приобрести»⁹¹. В то же время Чайковский иногда высказывал опасения, что такого рода занятия чрезмерно отвлекают Аренского от композиции. Именно он отговорил своего друга от планов занять место директора музыкального училища в Тифлисе. «Вам придётся входить в прозаическую, деловую сторону администрации училища, – писал Чайковский, – а это <...> возьмёт много времени. Меня же прежде всего интересует, чтобы вы писали, писали и писали, и всё, что может препятствовать вам на поприще композиторства, мне не симпатично»⁹². Эти слова Чайковского ещё раз подтверждают, как высоко ценил он талант своего друга, как заботился о том, чтобы Аренский сосредоточил всё внимание на композиторской деятельности.

В письмах Чайковского к друзьям и близким содержится множество одобрительных отзывов о музыке Аренского и самом композиторе. Например, оперу «Сон на Волге» он назвал одной из «...самых симпатичных и прелестных опер, какие только существуют»⁹³. «Прекрасная опера. Иные сцены так хороши, что я был потрясён до слёз»⁹⁴ – написал Чайковский своему брату Модесту. Танееву в письме о том же произведении композитор сообщил: «Аренский удивительно умён в музыке; как он всё тонко и верно обдумывает!»⁹⁵. Здесь особенно хотелось бы выделить выражение «умён в музыке». Вероятно, Чайковский хотел подчеркнуть мастерство, с которым Аренский выстраивал композицию целого и отдельных частей в своих сочинениях, его выдающиеся

⁹¹ Из письма Чайковского к Юргенсону, 2 июля 1890 года.

Чайковский П.И. – Юргенсон П.И. Письма: в 2-х т. / под ред. В.А. Жданова и Н.Т. Жегина. Т. 2: 1884-1893. М.–Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. С. 378.

⁹² Цит. по: *Цыпин Г.М.* А.С. Аренский. С. 24.

⁹³ Из письма Чайковского Аренскому, январь 1891 года. *Чайковский П.И. – Танеев С.И.* Письма. С. 170.

⁹⁴ *Чайковский М.И.* Жизнь П.И. Чайковского: в 3-х т. Т. 3. М.: П. Юргенсон, 1903. С. 424.

⁹⁵ Чайковский П.И. – Танееву С.И. *Чайковский П.И. – Танеев С.И.* Письма. С. 170.

способности в области музыкальной формы, инструментовки и гармонии, то «...соединение непринужденно льющегося целого с безукоризненно отточенной деталью»⁹⁶, о котором писал впоследствии Конюс. Это предположение подтверждают слова Чайковского в письме к Аренскому о фантазии «Маргарита Готье». Критикуя это неудачное в целом произведение, он в то же время отмечает: «Со стороны мастерства композиторской техники Вам никто ничего сказать не может, кроме безусловной похвалы»⁹⁷.

Ярким примером отношения Чайковского к Аренскому, поддержки, которую великий мастер оказывал тогда ещё начинающему композитору, служит, в числе прочего, следующий эпизод. Осенью 1887 года Чайковский обратился к Римскому-Корсакову с просьбой исполнить в одном из Русских симфонических концертов какое-нибудь сочинение Аренского вместо своей увертюры «Ромео и Джульетта»⁹⁸. Эта просьба была вызвана желанием поддержать Аренского, который в ту пору выздоравливал после тяжелой душевной болезни. В письме Чайковского мы находим строки, в полной мере раскрывающие и его благородство, и теплоту, с которой он относился к молодому музыканту: «Аренский выздоровел, но я нахожу его в каком-то угнетённом, приниженном состоянии духа. Я очень сожалею и люблю его и мне хотелось бы, чтобы он имел случай видеть со стороны тех, кого он наиболее уважает в музыкальной сфере, подобающее ему сочувствие. Наилучшим к тому средством я счёл бы, если бы вы какую-нибудь его вещь исполнили бы в одном из следующих концертов. <...> Так как вам не захочется никого обидеть, то я предлагаю вам лишить меня чести стоять на программе 4-го концерта, ибо именно я нисколько не обижусь, если меня вы замените Аренским. <...> Его необходимо теперь всячески поощрять, и поощрение с вашей стороны будет для него особенно ценно»⁹⁹.

⁹⁶ Конюс Г.Э. Материалы, воспоминания, письма. С. 194.

⁹⁷ П.И. Чайковский – А.С. Аренскому, 2 апреля 1887 года. *Чайковский М.И. Жизнь П.И. Чайковского*. Т. 3. С. 146.

⁹⁸ Исполнено было Скерцо из Сюиты ор. 7.

⁹⁹ Из письма П.И. Чайковского к Н.А. Римскому-Корсакову, 31 октября 1887 года. Цит. по: *Цыпин Г. Антон Аренский*. С. 22.

В свою очередь, Аренский испытывал огромное уважение к Чайковскому и восхищался его сочинениями. В 1894 году он посвятил памяти великого композитора Второй квартет (ор. 35), медленная часть которого представляет собой вариации на тему песни Чайковского «Был у Христа младенца сад»¹⁰⁰. В 1902 году Юргенсон предложил Аренскому отредактировать Катехизис Лобе в переводе Чайковского. Однако композитор ответил отказом, объясняя это тем, что исправлять перевод было бы «...неуважением к памяти Чайковского»¹⁰¹. Далее в том же письме он отметил, что «...согласился бы на новое издание, где было бы указано, что Катехизис переведён и просмотрен П.И. Чайковским и А.С. Аренским»¹⁰².

Более противоречивыми были отношения композитора с *Н.А. Римским-Корсаковым*, в классе которого он занимался с 1879 по 1882 год. Именно Римскому-Корсакову принадлежит, пожалуй, наиболее резкое высказывание об Аренском: «Забыт он будет скоро»¹⁰³. Но подобная оценка личности и творчества своего ученика возникла у композитора далеко не сразу, долгое время он придерживался о нём совершенно иного мнения. В годы учёбы Аренского в Петербургской консерватории Римский-Корсаков считал его одним из наиболее одарённых студентов, доказательством чего служит то, что именно ему он поручил сделать фортепианное переложение своей оперы «Снегурочка». Искренняя симпатия заметна и в письме, которое Римский-Корсаков отправил отцу Аренского в 1883 году. Мы находим там следующие строки: «Желаю Антону Степановичу совершенствоваться и побольше писать, но да хранит его судьба: 1) от контрапунктической суши, 2) от отжившего псевдоклассицизма и 3) от рубинштейновской воды (за последнее он на меня, пожалуй, рассердится). Мысленно пожимаю ему крепко руку»¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Позднее Аренский сделал переложение этих вариаций для струнного оркестра.

¹⁰¹ Из письма Аренского к И.П. Юргенсону, 6 мая 1902 года // РНММ им. М.И. Глинки, ф. 94, № 127.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. СПб: Типография Глазунова, 1909. С. 358.

¹⁰⁴ Письмо Римского-Корсакова к Аренскому С.М. от 11 декабря 1883 года // Институт русской литературы «Пушкинский дом», ф. 504. № 20.

В своих письмах Римский-Корсаков называл Аренского «добрейший Антоний Степанович» и подписывал их – «любящий Вас Римский-Корсаков»¹⁰⁵. В ранних главах «Летописи» он характеризовал его как «известного и талантливого нашего композитора»¹⁰⁶. Римский-Корсаков не раз дирижировал произведениями Аренского в Русских симфонических концертах. Сохранилось его письмо от 8 ноября 1887 года, в котором он спрашивает композитора: «...нельзя ли что-либо из Ваших сочинений исполнить в Четвёртом Русском симфоническом концерте? Я полагал бы наиболее удобным для этого какую-либо часть из Вашей Сюиты, например, Вариации или Скерцо. Целиком Сюиту в программу теперь поместить нельзя, симфонию же Вашу я полагал бы поставить на будущий сезон. Мне надо знать, где партитура Сюиты, как достать партии и главное – согласны ли Вы на это»¹⁰⁷.

Римский-Корсаков интересовался композиторской деятельностью Аренского, о чем свидетельствуют, в частности, строки из письма Танеева. Встретившись в Петербурге с Николаем Андреевичем, Танеев писал своему другу: «Корсаков, между прочим, жалел, что Вы начинаете свою композиторскую карьеру с писания оперы и пренебрегаете небольшими оркестровыми произведениями, чем лишаете себя возможности приобретать опытность, слушая свои произведения: опера когда ещё будет исполнена, да ещё будет ли – это вопрос, между тем как сочинение для оркестра очень легко услышать в исполнении. Одним словом, к моей величайшей радости, он почти слово в слово повторил то, что я Вам говорил о том же предмете»¹⁰⁸.

Кроме того, в 1895 году Римский-Корсаков в письме к графу С.Д. Шереметьеву рекомендовал композитора на должность директора Придворной певческой капеллы. Он писал: «Антон Степанович Аренский – человек весьма талантливый. <...> Преподавательское дело ему, как профессору

¹⁰⁵ Письма Римского-Корсакова к Аренскому // Институт русской литературы «Пушкинский дом», ф. 504.

¹⁰⁶ *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 147.

¹⁰⁷ Письмо Римского-Корсакова к Аренскому от 8 ноября 1887 года // Институт русской литературы «Пушкинский дом», ф. 504, № 61.

¹⁰⁸ Письмо Танеева к Аренскому от 15 декабря 1882 года // Институт русской литературы «Пушкинский дом», ф. 504, № 3.

Консерватории, хорошо известно. Что касается до административной и воспитательной части, то в этой области он практики не имел, хотя, как человек способный вообще, вероятно, сумел бы понять потребности учреждения, в котором ему бы пришлось служить. Как человека я знаю его с отличной стороны»¹⁰⁹. Это письмо показывает, что Римский-Корсаков не только признавал талант Аренского-музыканта, но и высоко ценил его личные качества.

Отношение Римского-Корсакова к его ученику начало ухудшаться в конце 1890-х годов. Вероятно, основанием этого стали «богемные» привычки Аренского, которые упоминали многие его современники, в том числе Л.Н. Толстой, совершенно чуждые характеру Римского-Корсакова. По замечанию композитора, «...жизнь его (Аренского – А.Г.) протекала беспутно»¹¹⁰. Кроме того, среди причин мог быть произошедший в зрелый период творчества Аренского отход от стиля Петербургской школы под влиянием Московской, а также многочисленные претворения в его сочинениях стилевых моделей европейских композиторов. По свидетельству Ястребцева, Римский-Корсаков сказал однажды, что «...Аренский ударился в музыкальную «рубинштейновщину» и сильно обесцветился»¹¹¹. Рубинштейновские влияния он подчеркнул и обобщая сказанное о композиторе в «Летописи моей музыкальной жизни»: «По характеру таланта и композиторскому вкусу он ближе всего подходил к А.Г. Рубинштейну»; а, как мы помним, именно от «рубинштейновской воды» Римский-Корсаков предостерегал своего ученика.

Тем не менее, в июне 1904 года Ястребцев застал композитора перелистывающим клавиру первой оперы Аренского и «...восхищавшимся многими страницами». «Теперь так больше не пишут, от этого веет чем-то невозвратным»¹¹², – заметил Римский-Корсаков. Этот факт подтверждает, что по

¹⁰⁹ Письмо Римского-Корсакова к графу Шереметьеву от 4 января 1895 года // РГИА, ф. 472, оп. 44, № 74.

¹¹⁰ *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 357.

¹¹¹ *Ястребцев В.В.* Н.А. Римский-Корсаков: Воспоминания: в 2-х т. / под ред. А.В. Оссовского. Т. 2: 1898-1908. М.: Гос. муз. изд-во, 1960. С. 287.

¹¹² *Ястребцев В.В.* Н.А. Римский-Корсаков: Т. 2. С. 287. Обращает на себя внимание тот факт, что Римскому-Корсакову было близко именно раннее сочинение Аренского, написанное в традициях кучкизма и имеющее сходство с его собственными произведениями 1870-х годов.

крайней мере некоторые произведения Аренского были близки его учителю. На это указывают и следующие слова композитора: «...знаете, быть может, я ошибаюсь, но я того мнения, что хотя у Скрябина и более таланта, а все же музыка Аренского симпатичнее и разнообразнее»¹¹³.

Отметим, что многие музыканты были несогласны с «приговором», вынесенным Аренскому Римским-Корсаковым. Например, глубоко возмущённый этим Черепнин писал: «Высказывать наперёд суждение о долговечности произведений композитора, только покинувшего свою земную юдоль, дело неблагодарное, а если оно изложено в такой форме, как сделано в «Летописи моей музыкальной жизни», то становится делом несправедливым, незаслуженно обидным по отношению к памяти этого высокоодаренного артиста. Если автор «Летописи» в минуту раздражения или по какой-либо другой причине начертил эти строки, то дело редакторов этого ставшего историческим памятником было не дать им появиться на свет, так как они одинаково тяжелы для восприятия как по отношению к тому, о ком они написаны, так и по отношению к тому, кто их начертил»¹¹⁴. Суждение Черепнина, подытоживающее его воспоминания об Аренском, прямо противоположно мнению Римского-Корсакова: «Имя Аренского, – утверждал композитор, – не пропало для искусства, не забылось и не будет забыто долго»¹¹⁵.

§2

Композиторский стиль Аренского сформировался не без влияния его окружения – в родительском доме, Петербургской консерватории, а затем в Москве. Его жизненный и творческий путь можно разделить на четыре этапа: первый Петербургский период – годы учебы (1879–1882); Московский период (1882–начало 1890-х годов), время становления его стиля; второй Петербургский период (1895–1900-й годы) и поздний период (1900-е годы), отмеченный определённым усложнением музыкального языка.

¹¹³ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков: Т. 2. С. 269.

¹¹⁴ Черепнин Н.Н. Воспоминания музыканта. С. 93.

¹¹⁵ Там же. С. 89.

Антон Степанович появился на свет 30 июня 1861 года в Новгороде, в интеллигентной дворянской семье. Его родители – доктор Степан Матвеевич Аренский и Надежда Антиповна (урожденная Потехина)¹¹⁶ были музыкантами-любителями¹¹⁷, нередко устраивавшими домашние музыкальные вечера. Неудивительно, что в подобной среде Аренский рано начал сочинять: по свидетельству его отца, в возрасте 9 лет он уже написал квартет для фортепиано, флейты, скрипки и виолончели (такой состав ему чаще всего приходилось слышать на любительских концертах). Вероятно, именно тогда зародилась склонность Аренского к вокальной и фортепианной миниатюре, камерным жанрам, салонному музицированию, которая сохранилась на протяжении всей его жизни. В это же время проявляется и пианистический талант будущего музыканта – в 1871 году состоялось его первое публичное выступление в Новгородском дворянском собрании.

Внимательные и чуткие родители рано заметили выдающуюся одаренность сына и, после переезда семьи в Петербург, отдали его в класс профессора К.К. Зике, ученика Римского-Корсакова, превосходного музыканта и опытного педагога, которого современники называли «...истинно талантливым, весьма солидным пианистом»¹¹⁸. Занятия с Зике способствовали развитию как пианистических, так и композиторских способностей Аренского; именно Зике он во многом обязан основательным знанием теории музыки. Нельзя не отметить, что детские и юношеские годы композитора были вполне счастливыми: ему, в отличие от многих других музыкантов, не пришлось бороться за возможность заниматься тем, к чему его влекли природные склонности; напротив, его интерес к музыке всячески поощрялся. По словам одного из исследователей, «Жизненный

¹¹⁶ С.М. Аренский был врачом в Новгородской губернской больнице, преподавал медицину в Новгородской семинарии, был директором Николаевского детского приюта. Мать композитора происходила из интеллигентной семьи, один из её братьев – А. Потехин – был знаменитым драматургом, другой – П. Потехин – известным юристом и общественным деятелем.

¹¹⁷ Отец композитора играл на виолончели, скрипке и фисгармонии, мать была прекрасной пианисткой (об этом свидетельствует, в частности, Е.В. Аренская в написанной ей биографии композитора).

¹¹⁸ Зорганов В. К.К. Зике // Баян. 1890. № 6. С. 6.

путь Аренского определился быстро, легко и безболезненно, <...> в полном согласии с его помыслами и стремлениями»¹¹⁹.

Удачно складывалась жизнь композитора и в дальнейшем. В Петербургской консерватории ему посчастливилось попасть в класс композиции Римского-Корсакова и класс контрапункта и фуги Ю.И. Иогансена¹²⁰. Это привело к тому, что из консерватории он вышел не только подающим надежды композитором, но и блестящим теоретиком. По словам Лароша, он обладал «...всеми средствами, выработанными вековым прогрессом европейской музыки»¹²¹. Эрудированность Аренского отмечал и Кашкин – по его утверждению, Аренский принадлежал «...к числу композиторов, прошедших консерваторскую школу и владеющих большой техникой в композиции»¹²².

Выдающийся композиторский талант Аренского проявился с самого начала его учебы у Римского-Корсакова. Об этом писал, к примеру, М.Ф. Гнесин: «Большая часть работ, написанных им в консерваторский период, сочинялась тут же на уроке, в то время как профессор просматривал работы его товарищей. Но зачастую оказывалось, что экспромтом написанное сочинение Аренского значительно превосходит качеством работы его товарищей, также людей даровитых и подолгу дома работавших над своими «задачами»¹²³. Приведённое высказывание свидетельствует о том, что уже в консерватории проявилась одна из основополагающих особенностей творческого метода Аренского – быстрота работы над сочинениями.

В годы учёбы стала заметна и определённая неорганизованность, тоже присущая композитору до конца его творческого пути и не раз впоследствии доставлявшая немало неприятностей Танееву, которому нередко приходилось выручать своего друга (например, вести вместо него консерваторские занятия). По воспоминаниям однокурсника Аренского М.М. Ипполитова-Иванова, если

¹¹⁹ Цытин Г.М. А.С. Аренский. С. 7.

¹²⁰ Иогансен Ю.И. (1826–1904) – теоретик, ученик Мошелеса и Мендельсона, автор «Учебника строгого контрапункта». Среди его учеников были Римский-Корсаков и А.К. Лядов.

¹²¹ Ларош Г.А. Избранные статьи. Вып. 4. С. 279.

¹²² Кашкин Н.Д. «Сон на Волге» // Артист. 1891. № 12. С. 133.

¹²³ Гнесин М.Ф. А. Аренский // Ростовская речь. 1916. № 47. С. 4.

недовольный сочинениями Аренского Римский-Корсаков устраивал ему «разнос», обиженный Аренский мог надолго перестать посещать занятия, так что «...Римскому-Корсакову приходилось прибегать к помощи инспекции и насильно привлекать его к работе под угрозой исключения»¹²⁴. Однако если профессор, напротив, хвалил работы Аренского, он тут же «заваливал» Римского-Корсакова набросками и эскизами, «...расхаживая с высоко поднятой головой до нового разноса»¹²⁵.

Время, проведённое в Петербургской консерватории, сыграло, безусловно, весьма важную роль в жизни композитора: во-первых, он стал одним из самых образованных музыкантов своего времени; а во-вторых, именно в консерватории начали формироваться его творческий метод и композиторский стиль. Прекрасное теоретическое образование проявилось в выверенности и изяществе композиции, отличающих большинство сочинений Аренского, а также в мастерстве, характеризующем контрапунктические эпизоды в его опусах. Кроме того, знание теории весьма способствовало его педагогической работе.

На стиль ранних произведений композитора оказал большое влияние Римский-Корсаков и Петербургская школа в целом¹²⁶. Отголоски этого направления проявились в большинстве сочинений начала 1880-х годов, к примеру в опере «Сон на Волге» и Первой симфонии¹²⁷, первых романсах. «Сон на Волге» имеет заметное сходство с «Псковитянкой», на которое указывают, в частности, композиционное родство их первых картин и некоторые особенности гармонии, мелодики и оркестровки¹²⁸. В ранних романсах Аренского отразилось влияние декламационного вокального стиля Мусоргского (один из наиболее ярких образцов – романс «Менестрель»). В симфонии о воздействии Петербургской школы свидетельствует обилие фольклорных и

¹²⁴ *Римский-Корсаков А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество: в 4 вып. Вып. III. М.: Музгиз, 1936. С. 20.

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Ранний период охватывает время учёбы в консерватории и первые годы жизни в Москве.

¹²⁷ Оперу Аренский начал писать ещё будучи студентом, о чём вспоминал Римский-Корсаков в «Летописи», Симфония – одно из первых произведений, созданных им в Москве.

¹²⁸ Но в то же время в первой опере Аренского заметны черты, которые затем станут основой его индивидуального стиля, подробнее об этом будет сказано ниже.

псевдофольклорных мотивов, а также сочетание в Скерцо двух тем: плясовой и лирической ориентальной, заставляющее вспомнить симфонии А.П. Бородина.

Аренский закончил консерваторию в 1882 году, получив золотую медаль за балладу «Лесной царь» (для солистов, хора и оркестра) и Концертную увертюру, представленные им в качестве выпускных сочинений. Его последующая карьера была весьма успешной: сразу после окончания консерватории он, как в своё время Чайковский, был приглашён преподавать в Москву; а в 1895 году ему была предложена почётная должность директора Придворной певческой капеллы.

Годы, проведённые в Москве, были важнейшими для становления Аренского-композитора. Именно в это время окончательно складывается его индивидуальный стиль и эстетические константы творчества, главная из которых – стремление к красоте и гармонии всех элементов музыкального языка. В этот период ослабевает связь с Петербургской школой; как заметил один из современников композитора, «...влияние новой русской школы на художественной индивидуальности Аренского сказалось в незначительной степени и едва ли не ограничивается немногими деталями его первой оперы»¹²⁹.

Одно из наиболее значительных событий этого времени – знакомство композитора с Чайковским и увлечение его сочинениями, которое и послужило толчком к выявлению самобытности Аренского. Под влиянием стиля Чайковского произошёл, пожалуй, наиболее серьёзный стилистический поворот в творчестве композитора: осознание лирической природы своего дарования. Результатом стало раскрытие одного из самых привлекательных качеств его таланта – выдающегося мелодического дара. С этого момента лирическое начало занимало главенствующее положение в творчестве Аренского, оно преобладает в лучших его произведениях – Трио ре минор, балете «Ночь в Египте», опере «Рафаэль», Второй симфонии, Концерте для скрипки с оркестром, многих фортепианных опусах.

¹²⁹ *О В-ва*. Некролог Аренскому // Русская музыкальная газета. 1906. № 9. С. 208.

Изменение композиторской манеры Аренского ясно видно на примере его первой оперы, которую он сочинял на протяжении 1880-х годов. Хотя в ней и отразились многие особенности, присущие Петербургской школе, в то же время по мере работы над оперой лирическое начало постепенно выдвинулось на первый план. Центральное место заняли взаимоотношения лирических героев, что будет характерно для всех последующих сценических произведений Аренского¹³⁰; если в целом композитору всё же не удалось избежать определённой несамостоятельности, то сцены, в которых лирика преобладает, отличаются большей индивидуальностью, предвосхищая его зрелые опусы¹³¹.

Но нельзя утверждать, что влияние Новой русской школы на Аренского совершенно исчезло. В последующие периоды оно не раз проявлялось в способах оркестровки, варьирования заимствованных тем, мелодике сценических произведений; явный отпечаток этого стиля носит Фантазия на темы Рябинина. Однако именно под воздействием музыки Чайковского раскрылись наиболее существенные стороны таланта Аренского, его сочинения помогли молодому композитору найти свой путь.

Одной из вершин Московского периода стала опера «Рафаэль», написанная для Первого съезда русских художников и любителей искусств. Её либретто, в котором действуют всего три персонажа, акцент сделан на лирической стороне, а сложные сюжетные перипетии отсутствуют, давало композитору возможность проявить сильные стороны своего дарования. В «Рафаэле» во всей полноте раскрылось выдающееся мелодическое дарование Аренского и в то же время выразились свойственные ему изящество формы и мастерство в области инструментовки – умение создать многопластовую «дышащую» оркестровую фактуру, насыщенную переплетением мелодических линий, и найти для каждого эпизода своеобразные оркестровые тембры.

¹³⁰ Примечательно, что Аренский выносил лирическую линию на первое место, даже если в первоисточнике (как было в случае с «Воеводой» Островского и «Бурей» Шекспира) она не главенствовала. Это служит одним из доказательств того, насколько лирическое начало было созвучно природе дарования композитора.

¹³¹ Процесс работы Аренского над «Сном на Волге», то, как изменялся текст в течение 1880-х гг., можно проследить по наброскам некоторых номеров, хранящихся в настоящее время в Доме-музее П.И. Чайковского.

Преподавательская деятельность Аренского, как и композиторская, развивалась в этот период вполне успешно. Свой педагогический опыт он обобщил в нескольких методических разработках: «Руководстве к изучению форм инструментальной и вокальной музыки», «Кратком руководстве к изучению гармонии» и сборнике задач, который продолжали использовать вплоть до второй половины XX века. Исследователи, занимавшиеся историей композиторского образования в русских консерваториях, высоко оценивали вклад Аренского, называя его «...первым русским профессором, создавшим полный курс композиции»¹³².

«Руководство к изучению музыкальной формы» (1893 г.) – первый русскоязычный учебник музыкальной формы. В нём последовательно рассматриваются сначала правила контрапункта, как строгого, так и свободного стиля, а затем – формы гомофонно-гармонической музыки от простых (предложение, период, песенные формы) к сложным (пять форм рондо, сонатная форма)¹³³.

«Краткое руководство к изучению гармонии», то есть Учебник гармонии, опубликованный уже в годы работы Аренского в Придворной певческой капелле, строится по степени усложнения от соединения трезвучий и их обращений (подобно Чайковскому, Аренский вводит трезвучия сразу всех ступеней лада), через септ- и нонаккорды, к «случайным гармоническим формам» – задержаниям, предъёмам, органным пунктам, проходящим и вспомогательным звукам. В целом, оба учебника отличаются лаконизмом изложения и дают ясное представление об основных формах и гармонических функциях, использовавшихся в тот период.

Среди теоретических работ композитора также есть статья, посвящённая былинам знаменитого сказителя И.Т. Рябинина, которые он расшифровал, а затем использовал в одном из известнейших своих сочинений – Фантазии на русские

¹³² *Бобылев Л.Б.* История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1992. С. 92.

¹³³ В качестве нотных примеров Аренский приводит фрагменты сонат Л. ван Бетховена, в качестве рекомендованных для анализа сочинений – широкий круг произведений западноевропейских композиторов.

темы. По словам Ю.И. Блока, «Аренский – единственный человек, который правильно записал рябининские ритмы»¹³⁴.

Ещё одной областью деятельности Аренского в Москве было руководство Русским хорovým обществом – одним из наиболее значительных любительских музыкальных объединений, существовавших в то время¹³⁵. Достижения композитора на этом поприще трудно переоценить: по утверждению одного из исследователей деятельности общества, подлинный расцвет РХО начинается именно с этого момента¹³⁶. В 1892 году состоялось одно из важнейших событий в его истории – было подписано соглашение об участии хора в симфонических собраниях ИРМО. Такому успеху во многом способствовали реформы, произведённые композитором: во-первых, он изменил певческий состав объединения: хор, до тех пор состоявший преимущественно из мужских голосов (из 56 членов первого набора женщин было только трое), в этот период стал смешанным, что позволило ему значительно расширить репертуар, а также принимать участие в театральных постановках¹³⁷. Во-вторых, довольно сильно повысился уровень теоретической подготовки участников, которая осуществлялась в образовательных классах общества. Первоначально главной целью этих классов было научить хористов читать ноты с листа¹³⁸. Аренский же начал уделять больше внимания теоретическим дисциплинам: разработанная им программа предполагала изучение на первом курсе теории музыки и сольфеджио, на втором – основ гармонии. Без сомнения, это позволило членам общества исполнять более сложные и интересные в музыкальном плане сочинения.

Кроме того, композитор разделил занятия светским и духовным пением. В 1893 году был основан специальный церковный отдел общества, управлял которым В.С. Софронов, а занятия светского отдела проходили под руководством самого Аренского. Особое внимание он уделял репертуару: в эти годы

¹³⁴ Блок Ю.И. Мемуары // Музыкальная жизнь. 1986. № 12. С. 16.

¹³⁵ Аренский был руководителем коллектива в течение 7 лет (с 1888 по 1895 годы).

¹³⁶ См.: *Сабадьшина Е.М.* Русское хоровое общество. М.: Аграф, 2016. С. 150.

¹³⁷ В 1894 году члены объединения участвовали в первой постановке оперы Аренского «Рафаэль».

¹³⁸ Об этом говорится, в частности, в одном из отчетов Русского хорового общества. См.: *Сабадьшина Е.М.* Русское хоровое общество. С. 158.

участниками общества были разучены сочинения М.И. Глинки, А.П. Бородина, П.И. Чайковского, С.И. Танеева, Ф. Мендельсона. Специально для Русского хорового общества композитор написал два хора ор. 31 и три хора ор. 39. О том уровне, которого достигли участники объединения в этот период, свидетельствует, например, то, что на концертах ИРМО в 1892 году ими, совместно с хором Московской консерватории, были исполнены оратория «Бегство в Египет» Г. Берлиоза и «Иоанн Дамаскин» Танеева.

Жизнь Аренского в московский период, казалось бы, складывалась вполне счастливо – росла популярность его как композитора, среди друзей музыканта были многие знаменитые деятели культуры, он пользовался уважением и любовью своих учеников. В начале 1886 года композитор женился на Е.В. Лачиновой, искренне любившей своего мужа и глубоко ему преданной¹³⁹. В том же году Аренский в первый раз посетил Европу – около полугода он провёл во Франции (главным образом в Париже).

Но, несмотря на внешнее благополучие его жизни, в 1887 году Аренского постигло серьёзное несчастье – душевная болезнь, из-за чего он вынужден был несколько месяцев провести в психиатрической клинике в Казани. Нам мало известно о причинах произошедшего. Отметим, что близкие Аренского всегда отмечали в письмах некоторую неуравновешенность, нервность музыканта, бывшую обратной стороной его выдающегося композиторского таланта, лёгкости, с которой он сочинял. Например, Чайковский, сильно потрясённый известием о случившемся, писал фон Мекк: «Аренский – человек с огромным талантом, но какой-то странный, не установившийся, болезненно нервный»¹⁴⁰. Возможно, на обострение состояния композитора повлияло то, что Чайковский, чьё мнение он высоко ценил, довольно критически отозвался о его оркестровой фантазии «Маргарита Готье» (сочинена во время путешествия в Париж). Его письмо, хотя и написанное с большой деликатностью, могло стать причиной

¹³⁹ Е.В. Лачинова-Аренская после смерти композитора написала его краткую биографию. Этот документ в настоящий момент хранится в доме-музее П.И. Чайковского.

¹⁴⁰ *Чайковский П.И.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк: в 3-х т. Т. 2: 1879-1881 гг. М.: Academia, 1936. С. 599.

срыва у ранимого, чувствительного Аренского. Как бы то ни было, болезнь композитора со временем прошла, и подобных случаев в его жизни больше не происходило.

В начале 1890-х годов композитор всё чаще задумывался о том, чтобы покинуть консерваторию. Преподавание мешало ему сосредоточиться на композиторской работе, кроме того, участились его конфликты с тогдашним директором консерватории В.И. Сафоновым. Их натянутые отношения отразились в созданной музыкантом сатирической поэме «Сафониада», в которой есть следующие строки:

«Сначала мне казалось диким
Что сей пролаза-пианист
Директор наш, но он великим
Себя считал...»¹⁴¹

Жесткий, волевой характер Сафонова вызывал неприязнь не только у Аренского. Гольденвейзер, к примеру, написал о нем следующее: «У Сафонова как у человека было много недостатков. <...> Несмотря на то, что Василий Ильич был отличный музыкант и понимал, кто является хорошим педагогом и музыкантом, а кто – педагогом менее ценным и музыкантом менее значительным, он часто отдавал предпочтение последним, если мог надеяться, что более слабый музыкант явится послушным исполнителем его желаний и не будет проявлять нежелательной самостоятельности суждений. Вследствие этого, его покровительством пользовались иногда посредственные педагоги, <...> а такие большие музыканты, как Аренский, Танеев, были в оппозиции»¹⁴².

Отношения Сафонова и Аренского ещё ухудшились после переезда последнего в Петербург, когда он узнал, что Московская консерватория не присвоила ему звание профессора первой степени. В одном из писем к жене А.Н. Скрябин так описал встречу музыкантов на обеде в честь именин

¹⁴¹ Аренский А.С. «Сафониада», рукопись // Государственный дом-музей П.И. Чайковского в Клину. ф. 8, ин КЗ, с/х2.

¹⁴² Из Воспоминаний Гольденвейзера. Цит. по: «Трудись и надейся...». Василий Сафонов, новые материалы и исследования / ред.-сост.: Л.Л. Гумаринсон. М.–СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 295.

М.П. Беляева (23 ноября 1898 года): «После 5-ти часов начали собираться гости, лица, тебе известные. Последним явился, конечно, Сафонов и, о ужас! должен был занять свободное место около Аренского. Я сидел как раз против них и мог прекрасно наблюдать. Первая минута была весьма неприятна. Поздоровались они сухо, не смотря друг на друга. Потом все-таки разговаривали»¹⁴³.

Размышляя о новом месте службы, композитор некоторое время собирался занять место директора музыкального училища в Тифлисе, но против этого выступил Чайковский, опасавшийся, что такая должность будет ещё сильнее отвлекать его от творчества. Поиски завершились тем, что Аренский, надеясь получить должность директора Придворной певческой капеллы, в 1895 году переехал в Петербург. Уже упоминалось, что этот пост был весьма почётным, особенно учитывая достаточно молодой возраст музыканта (на момент назначения ему было 34 года).

Вступление композитора в должность и начальный этап его деятельности довольно подробно изложены им в письмах к Танееву¹⁴⁴. В январе 1895 он несколько раз жаловался своему другу на неопределенность его положения (на место управляющего Капеллой претендовали ещё С.М. Ляпунов и Н.Ф. Соловьёв¹⁴⁵). В письме от 30 января 1895 года Аренский заметил: «дела мои с капеллой нисколько не подвинулись. Поговаривают о том, что Соловьёв сильно хлопочет об этом месте. Ну, уж если он будет там, то я, конечно, вторым, т.е. помощником к нему не пойду»¹⁴⁶. Сходные мысли мы находим и в письме от 7 марта: «...не могу сосредоточиться на работе вообще; постоянно мысль о капелле отвлекает. Пока ещё ничего решительно нет положительного, определенного, а надежда ещё живет»¹⁴⁷.

Назначение Аренского состоялось в апреле 1895 года. В письмах этого периода заметны увлечение и энтузиазм, с которыми он принялся за дело:

¹⁴³ Письмо Скрябина В.И. Скрябиной, от 24 ноября 1898 // *Скрябин А.Н. Письма* / сост. и ред. А.В. Кашперова. М.: Музыка, 2003. С. 205.

¹⁴⁴ Эти письма были написаны с январь по апрель 1895.

¹⁴⁵ Н.Ф. Соловьёв (1846–1916) – композитор, музыкальный критик, профессор Петербургской консерватории. С.М. Ляпунов в итоге получил место помощника управляющего по научно-музыкальной части.

¹⁴⁶ *Танеев С.И. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания. С. 146.*

¹⁴⁷ Там же. С. 147.

Аренский рассказывает Танееву все детали административной части, описывает здание Капеллы, музей и библиотеку, преподавательский состав. «Вообще я капелле отдаю пока почти все своё время»¹⁴⁸, – отмечал композитор. Он по собственной инициативе присутствовал на экзаменах, без его внимания не оставалась даже еда, которой кормили мальчиков, а также медицинская часть: в одном из писем он упоминает, что «...несколько раз бывал на кухне и пробовал кушанье, которое готовится моим детям»¹⁴⁹; а в письме Римскому-Корсакову от 14 декабря 1898 говорит о дезинфекции корпуса для малолетних певчих в связи со вспышкой скарлатины¹⁵⁰.

Опыт, приобретённый Аренским в годы работы с Русским хоровым обществом, несомненно, пригодился ему, когда он стал управляющим Капеллой. Композитор отнёсся к своим новым обязанностям со всей серьёзностью: заявив, что музыкальное дело и научные классы «...для меня всё же самое главное»¹⁵¹, он в то же время входил во все хозяйственные дела, утверждая, что «...музыкальная часть не может быть отделена от административной»¹⁵².

Важным фактом, показывающим прогрессивность мышления Аренского, является то, что он запретил в Капелле телесные наказания, весьма распространённые в то время в учебных заведениях России. Спустя некоторое время после своего вступления в должность, он написал следующее обращение к воспитателям Капеллы: «Хотя в узаконениях, относящихся к Капелле, нигде не находится ни запрещения, ни дозволения применять телесные наказания, а практика моих предшественников и инспекторов классов не только не исключала применения этой формы дисциплинарных взысканий, но и часто практиковалась, тем не менее я считаю её недопустимою на будущее время, почему и приглашаю гг. инспектора и воспитателей с сего числа не применять её вовсе, изъяв из употребления все меры и формы взысканий, как причиняющие физическую боль,

¹⁴⁸ *Танеев С.И.* Материалы и документы. Т. 1. С. 152.

¹⁴⁹ Там же. С. 153.

¹⁵⁰ См: *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 8 т. / подгот. А.П. Зориной, И.А. Коноплевой. Т. 8-б. М.: Музгиз, 1982. С. 230.

¹⁵¹ Там же. С. 151.

¹⁵² Из письма Аренского к Танееву от 18 марта 1895 года. *Танеев С.И.* Материалы и документы. Т. 1. С. 147.

так и могущие сильно угнетающим образом действовать на самолюбие и состояние духа воспитанников»¹⁵³.

Управляя Капеллой, композитор, как и в период работы с Русским хоровым обществом, уделял большое внимание репертуару хора и качеству исполнения. В письмах Танееву он сообщал: «...собираю часто довольно учителей пения, с которыми разговариваю о вокальной части»¹⁵⁴. Композитор нередко присутствовал на спевках; он создал для Капеллы несколько светских и духовных хоровых сочинений, в том числе хоры ор. 40, которые стали, вероятно, наиболее известными среди его церковных произведений. Эти и другие хоры Аренского не раз звучали на концертах духовной музыки, которые организовывала Капелла. Специально для исполнения силами Капеллы была написана музыка к поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», прозвучавшая на торжествах, посвящённых столетию со дня рождения поэта.

По мнению рецензентов, недостатком духовных хоров Аренского было то, что композитор не опирался на подлинные старинные распевы¹⁵⁵. Но критики отмечали и музыкальные достоинства этих сочинений, мастерство композиции и красоту мелодики. Например, М.А. Лисицын писал: «С точки зрения художественной вообще, без отношения к богослужению, произведения А. Аренского представляют ценный вклад в нашу небогатую хорошими композициями духовно-музыкальную литературу»¹⁵⁶.

Отметим, что Аренский стремился развивать не только хоровые, но и инструментальные классы Капеллы. На его внимание к последним указывает, например, приглашение им в качестве заведующего оркестровым классом Н.Н. Черепнина – одарённого композитора и превосходного дирижёра, которое не только помогло улучшить выступления оркестра Капеллы, но и способствовало развитию капельмейстерского дарования самого Черепнина. В своих мемуарах

¹⁵³ Цит. по: Смоленский С.В. Воспоминания // Русская духовная музыка в документах и материалах: в 9 т. / под ред. Н.И. Кабановой. Т. 4: С.В. Смоленский. Воспоминания. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 433.

¹⁵⁴ Танеев С.И. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания. С. 153.

¹⁵⁵ Всего Аренским было написано 7 духовных хоров, четыре из них – «Херувимская песнь», «Тебе поём», «Отче наш» и «Хвалите Господа с небес» – были изданы в 1897 году как ор. 40, остальные в разное время публиковались в сборниках церковных песнопений.

¹⁵⁶ Лисицын М. А. Аренский – как духовный композитор // Русская музыкальная газета. № 5. 1898. С. 456.

композитор вспоминал о поддержке, которую оказывал ему Аренский первое время его работы в Капелле: «приглашая меня, Антон Степанович обещал мне на первых порах руководить моими занятиями с учениками, пока я не приобрету необходимый капельмейстерский опыт, и он свято исполнил это своё обещание, присутствуя постоянно на моих репетициях с оркестром и внимательно и подолгу беседуя со мной по их поводу по окончании репетиции у себя в кабинете. Этому доброжелательному артисту и превосходному музыканту я всецело обязан необходимыми техническими познаниями, которые легли в основу моего последующего капельмейстерского опыта»¹⁵⁷. Другим выдающимся музыкантом, который получил благодаря Аренскому место в Капелле, стал Г.Э. Конюс, учившийся у него в Московской консерватории.

Несмотря на множество административных занятий, Аренский написал в эти годы немногим меньше, чем в Московский период. Среди главных достижений этого времени – знаменитая Фантазия на русские темы, которая сразу приобрела большую известность и до сих пор остаётся одним из самых исполняемых произведений Аренского; Фортепианный квинтет; балет «Ночь в Египте». Балет, наряду с первым трио, стал одним из тех сочинений, в которых лирический талант композитора раскрылся в полной мере (как и в случае с оперой «Рафаэль», этому в немалой степени способствовало либретто, давшее Аренскому возможность проявить, с одной стороны, свой мелодический дар, а с другой – мастерство оркестровки).

В сочинениях этого периода проявились некоторые отличительные черты эпохи рубежа веков, среди которых: орнаментальность музыкальной ткани и особая изысканность мелодической линии, бесконфликтная драматургия и отсутствие психологизма в сценических произведениях, воплощение стилевых моделей различных эпох, в том числе барокко и классицизма. Характерны также сюжеты и жанры зрелых сценических произведений композитора – камерная лирическая опера, действие которой относится к эпохе Возрождения; опера-

¹⁵⁷ Черепнин Н.Н. Воспоминания музыканта. С. 89.

сказка, в основе которой лежит древняя индийская легенда; одноактный балет, также написанный на псевдоисторический сюжет, основная тема которого – тема губительной власти красоты, одна из важнейших для искусства того времени.

Но в то же время некоторые особенности музыкального языка Аренского, особенно его гармонический стиль, указывают всё же на принадлежность предшествующей, романтической эпохе; сочинения, созданные в конце 1890-х–начале 1900-х годов, стилистически не сильно отличаются от написанных в Московский период: речь здесь идёт скорее о естественном развитии стиля, который был найден композитором уже к середине 1880-х годов, чем о резких стилистических переломах. За всё время композиторской деятельности Аренского заметная стилевая перемена произошла в его музыке лишь однажды: это был упомянутый уже отказ от влияний Петербургской школы и обретение самобытного языка.

Необходимость входить во все хозяйственные дела, оставлявшая мало времени для композиторских занятий, а также ухудшение здоровья привели к тому, что в 1901 году Аренский вышел в отставку. Это ознаменовало начало нового этапа его биографии, отмеченного обилием выступлений и гастрольных поездок. Но интенсивная исполнительская деятельность не препятствовала сочинению: помимо многочисленных фортепианных и вокальных миниатюр (всегда писавшихся во множестве и довольно быстро), среди которых романсы *op. 70* – один из прекраснейших образцов лирики композитора – и поэтические мелодекламации на стихотворения в прозе Тургенева¹⁵⁸, он создал в этот период второе трио *фа минор*, музыку к пьесе Шекспира «Буря», а также один из своих лирических шедевров – Скрипичный концерт, в котором во всей полноте раскрылись лучшие качества его дарования.

После шести лет жизни в сыром петербургском климате здоровье Аренского, которое всегда было довольно слабым, оказалось окончательно подорвано. Летом 1903 года из-за обострения туберкулеза, первые вспышки которого появлялись у

¹⁵⁸ Мелодекламации Аренского на премьере исполняла знаменитая актриса В.Ф. Комиссаржевская.

него ещё в 1890-х годах, Аренскому пришлось оставить гастрольную деятельность и отправится в Ниццу. Очаровательный южный город понравился композитору, в письме к своему другу А.И. Зилоти он заметил: «Я теперь только мечтаю о том, чтобы мне навсегда устроиться где-нибудь за границей»¹⁵⁹. Тем не менее, в конце того же года Аренский вернулся в Россию, не в последнюю очередь из-за постановки «Наля и Дамаянти» в Большом театре.

Лето и осень 1904 года Аренский провёл в Крыму. Вместе с некоторыми из своих консерваторских друзей он устраивал любимые им с детства домашние концерты, музыкальные вечера. Но очередное ухудшение здоровья заставило его покинуть нравившееся ему общество и снова уехать во Францию. После отъезда музыканта один из его знакомых – композитор А.А. Спендиаров – писал ему: «Тебя вспоминаем каждый день. <...> Ты так много доставил нам художественного наслаждения, что мы не можем отделаться от какого-то ощущения пустоты и тоскливого чувства с тех пор, как лишились твоего общества»¹⁶⁰.

В октябре 1904 года Аренский снова в Ницце. Болезнь обострялась всё более и более, с этого момента дни его были сочтены. Но, несмотря на это, композитор много и напряжённо работал. В это время он сочинял упомянутую уже музыку к драме «Буря», второе трио, писал новые романсы. «Буря» (поставлена в конце 1905 года) стала последним сценическим произведением Аренского. Но увидеть её на сцене композитор уже не смог: во второй половине 1905 года он был перевезён в Финляндию, где жил на даче неподалёку от туберкулёзного санатория Питка-Ярви. Жена Аренского вспоминала, что режиссёр А.П. Ленский прислал ему длинную телеграмму об успехе постановки, которая «...перед смертью была ему отрадой»¹⁶¹.

¹⁵⁹ Аренский А.С. – Зилоти А.И., 16 сентября 1904. Цит. по: *О. В-ва*. Письма Аренского // Русская музыкальная газета. № 41. 1909. С. 887.

¹⁶⁰ Спендиаров А.А. – Аренскому А.С., 15 сентября 1904 года. Цит. по: *Цытин Г.М.* А.С. Аренский. С. 36.

¹⁶¹ *Аренская Е.В.* Биография А.С. Аренского // Государственный Дом-музей П.И. Чайковского в Клину. ф. 8, ин. К³ е/х 1.

Скончался композитор 12 февраля 1906 года. В своих мемуарах Е.В. Аренская писала, что незадолго до смерти композитора у них была певица Е.И. Збруева, которая исполняла его романсы. Но услышать своё трио, завершённое в последние дни жизни, Аренский уже не успел, – по воспоминаниям его жены, «...когда артисты собрались на даче в Финляндии, он уже лежал на столе»¹⁶². При смерти композитора, согласно мемуарам Е.В. Аренской, присутствовали только она и ученица композитора В.П. Зилоти.

Основной парадокс, связанный с творчеством Аренского, состоит в том, что интерес к его музыке, о которой с таким восторгом отзывались современники, почти сразу после его ухода из жизни пошёл на спад. Об этом писал уже в 1909 году рецензент Русской музыкальной газеты: «Больше трёх лет прошло со дня кончины Аренского – недолгий срок для памяти о музыкальном деятеле, пользовавшемся незаурядной симпатией своих товарищей и публики, – а между тем память о нём постепенно стала стираться»¹⁶³. И здесь же автор отмечает несправедливость подобной перемены отношения к его наследию: «...многое из музыки Аренского, <...> вовсе не потеряло своей непосредственной, хотя и грустной прелести, поэтичности, своего милого душевного настроения»¹⁶⁴.

Сходное мнение высказал Е.О. Гунст в статье, написанной к десятилетней годовщине со дня смерти Аренского. «Судя по тому положению, которое он занимал в своё время в музыкальном мире, 10-летний промежуток со дня кончины казался бы слишком ничтожным для того, чтобы Аренский мог быть так скоро забыт, как это, в действительности, произошло»¹⁶⁵, – с горечью заметил критик. Он же утверждал, что «...незаслуженным представляется игнорирование его крупных оперных произведений» и предположил, что «...было бы хорошо,

¹⁶² Аренская Е.В. Биография А.С. Аренского // Государственный Дом-музей П.И. Чайковского в Клину. ф. 8, ин. К³ е/х 1.

¹⁶³ О. В-ва. Письма А.С. Аренского // Русская музыкальная газета, 1909. № 40. С. 853.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ Гунст. Е.О. А.С. Аренский // Рампа и жизнь. 1916. № 7. С. 6.

если бы всевозможные наши оперные и симфонические организации сделали попытку воскресить на сцене незаслуженно забытого композитора»¹⁶⁶.

Можно предположить, что причиной подобного спада внимания к сочинениям Аренского стали произошедшие в 1910-х годах коренные перемены в общественном мировоззрении. Происходила смена эпох, в искусстве появлялись новые приоритеты. Начался период смелого новаторства в музыке, оригинальных, неслыханных до той поры звучаний, привнесённых А.Н. Скрябиным, И.Ф. Стравинским, С.С. Прокофьевым. На этом фоне произведения Аренского, несмотря на всю их привлекательность, отодвинулись на второй план, стали казаться старомодными. По словам одного из современных исследователей творчества композитора, «Основная причина забвения Аренского – исторический фактор, формирование нового художественного стиля. <...> Музыкальная общественность на рубеже веков раскрывается на встречу плеяде молодых композиторов»¹⁶⁷. Отметим, что Аренский был далеко не единственным композитором, которого отвергали из-за «несовременного» звучания его музыки. К примеру, известный пианист А.К. Боровский, юность которого пришлась на 1910-е годы, вспоминал: «С горячностью и преувеличениями, свойственными молодости, мы считали музыку Шопена устаревшей, старомодной, заурядной, слащавой, короче – банальной»¹⁶⁸. Если даже музыка Шопена могла считаться в те годы устаревшей, то что говорить об Аренском, по отношению к которому высказывались примерно такие же обвинения?

Судьба наследия Аренского складывалась неудачно и после революции 1917 года. Если его камерные сочинения всё же исполнялись, хотя и нечасто, то сценические произведения почти совсем исчезли из репертуара. Из трёх опер Аренского был поставлен только «Рафаэль» (в 1957 году); балет возобновлялся трижды (в Мариинском театре), но всякий раз быстро сходил со сцены. Причины

¹⁶⁶ Гунст. Е.О. А.С. Аренский // Рампа и жизнь. 1916. № 7. С. 6.

¹⁶⁷ Филатова М.С. К вопросу о театральной музыке Аренского // Музыковедение. № 5. 2012. С. 17.

¹⁶⁸ Цит. по: Асафьев Б.В. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Избр. тр.: в 5 т. / под ред. И.Э. Грабаря. Т. 4: избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / под ред. В.А. Васиной-Гроссман и Т.Н. Ливановой. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. С. 84.

этого во многом носили идеологический характер. Утончённые, изящные сочинения Аренского не поднимают социальных проблем. Подобного рода вопросы были чужды музыканту, который стремился прежде всего к воспеванию красоты, отображению разнообразных лирических эмоций. По словам П.А. Белого, «...музыка Аренского была бесполезна в «борьбе» и не обслуживала «борцов»¹⁶⁹. Исключение составляет лишь первая опера композитора, в сюжете которой немалую роль играет социальная тематика, и в которой использованы темы народных песен. В связи с этим, вероятно, некоторые советские исследователи называли «Сон на Волге» наиболее удачной оперой Аренского¹⁷⁰.

Возрождение интереса к фигуре Аренского началось в конце прошлого века. Стало появляться всё больше научных работ и статей, посвящённых личности и творчеству композитора, постепенно исчезает распространённое в советский период мнение о его музыке как о поверхностной, отличающейся лишь внешней «красивостью». Между тем, многие произведения композитора по-прежнему остаются неизученными, лишь небольшая часть его наследия существует в звукозаписи. До сих пор не существует исследования, в котором были бы обобщены черты стиля Аренского, указаны характерные черты его индивидуального творческого почерка. Стилистическим особенностям сочинений композитора посвящены вторая и третья главы настоящего исследования.

¹⁶⁹ *Белый П.С.* «Соловей в бурю» // Музыкальная академия. № 4. 2007. С. 161.

¹⁷⁰ К ним относится, к примеру, Г. Цыпин.

Глава 2. Сценические произведения

Музыкально-сценические произведения занимают значительное место в наследии Аренского. Они включают в себя три оперы – «Сон на Волге», «Рафаэль» и «Наль и Дамаянти»; балет «Ночь в Египте»; два опуса музыки к драматическому произведению – к инсценировке поэмы А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и к драме В. Шекспира «Буря». Композитор обращался к данной жанровой области на протяжении всего творческого пути, поэтому изучение сценических сочинений позволяет проследить эволюцию стиля Аренского, в том числе – переход от увлечения эстетикой Новой русской школы к зрелому самостоятельному стилю.

§1

Первая опера Аренского «Сон на Волге» по комедии Островского «Воевода» была закончена в 1888 году. Уже упоминалось, что писать её композитор начал, ещё будучи студентом Петербургской консерватории. Н.А. Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни» вспоминал: «Аренский, когда он был ещё учеником моего класса, написал – отчасти как свободную, отчасти как классную работу – несколько номеров из «Воеводы» по Островскому, впоследствии вошедших в состав его оперы на этот сюжет. Как теперь помню, как он играл мне в классе сцену у моста, колыбельную и проч.»¹⁷¹.

Сочинение «Сна на Волге» продолжилось после переезда композитора в Москву. Работе над оперой в немалой степени содействовал С.И. Танеев, который обратился к П.И. Чайковскому с просьбой подарить Аренскому либретто оперы

¹⁷¹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 146.

«Воевода» (как известно, Чайковский написал её на тот же сюжет, а впоследствии уничтожил). Об этом факте свидетельствует письмо Танеева к Чайковскому от 24 октября 1882 года: «Я с ним (Аренским – *А.Г.*) очень подружился, <...> премилый человек и очень талантливый. <...> По поводу его я хочу обратиться к Вам с просьбой. Он сочиняет оперу «Воевода» и, не имея либретто, пишет по подлинной драме, что весьма неудобно. Не будете ли Вы так добры прислать Ваше либретто «Воеводы»? Если оно у Вас, пожалуйста, пришлите его. Вы бы мне этим сделали большое одолжение»¹⁷². Отметим, что в этом либретто первое действие и первая картина второго были написаны самим Островским, тогда как окончил текст Чайковский. В письме Танееву от 29 октября 1892 года Чайковский называет сцены, сочинённые драматургом, «написанными превосходно», и советует Аренскому «...целиком ими воспользоваться»¹⁷³.

Тем не менее, либретто «Сна на Волге» довольно сильно отличается от текста оперы Чайковского, хотя Аренский и взял из него некоторые эпизоды, отсутствовавшие в пьесе¹⁷⁴. Опера Аренского намного ближе к первоисточнику: композитор сохранил всю событийную канву, почти всех действующих лиц и большую часть авторского текста. Принимал ли Островский участие в составлении этого либретто – до конца не известно, хотя можно предположить, что драматург до определённой степени содействовал композитору, так как Н.Д. Кашкин в своей рецензии на премьеру оперы сообщает, что «В составлении первоначального плана либретто оперы «Сна на Волге» А.Н. Островский также участвовал, но оно построено совершенно иначе, нежели либретто «Воеводы»¹⁷⁵.

Премьера «Сна на Волге» состоялась 21 декабря 1890 года в московском Большом театре и прошла с огромным успехом, о чём свидетельствовал, в частности, Кашкин: «Автора вызывали множество раз, подносили ему венки и т.д. Театр был полон и овации молодому композитору были самые восторженные»¹⁷⁶.

¹⁷² Чайковский П.И. – Танеев С.И. Письма. С. 88. Данное письмо важно не только в связи с историей создания оперы «Сон на Волге», но и как показатель отношения Танеева к Аренскому.

¹⁷³ Чайковский П.И. Избранные письма / сост. и коммент. Н.Н. Синьковской. М.: Музыка, 2002. С. 199.

¹⁷⁴ Например, песню Марьи Власьевны «Соловушка во дубровушке», квартет «Тёмная ночь».

¹⁷⁵ Имеется в виду, без сомнения, опера Чайковского «Воевода».

¹⁷⁶ Кашкин Н.Д. «Сон на Волге» // Артист. № 12. 1891. С. 133.

Произведение произвело на критика самое благоприятное впечатление, что отразилось в следующих словах: «Музыка оперы в общем заключает в себе множество интересных, прекрасных мест; мелодический материал её отличается большим изяществом, гармония – богатством»¹⁷⁷.

Дирижировал премьерой сам Аренский. В уже упомянутой статье Кашкин заметил, что «...хотя Аренский не имеет за собой большого дирижерского опыта, но он имеет способности к этому делу и притом он отличный музыкант»¹⁷⁸. И далее он же писал: «Аренский провёл свою оперу в первом представлении хотя местами неровно, но в общем очень хорошо, <...> указания оркестру отличались полнейшей определённой, и за солистами он следил как опытный, вполне владеющий собой капельмейстер»¹⁷⁹. Декорации принадлежали кисти художника К.Ф. Вальца, чья работа удостоилась похвалы в журнале «Артист».

Среди тех, кто восхищался первой оперой Аренского, был Чайковский. В письме своему брату Модесту он сообщал: «Вчера ездил в Москву слушать «Сон на Волге» Аренского. Прекрасная опера. Иные сцены так хороши, что я был потрясён до слез. Особенно сцена сна удивительна»¹⁸⁰. Столь же высокую оценку оперы композитор дал и в письме Танееву: «В настоящем исполнении я признал её одной из лучших, местами даже превосходной русской оперой. Она от начала до конца удивительно изящна и равномерно хороша. <...> Сцена сна заставила меня пролить немало сладких слез. <...> Аренский удивительно умен в музыке; как он всё тонко и верно обдумывает!»¹⁸¹. Схожие слова об опере мы находим и в письме Чайковского к Н.Ф. фон Мекк: «Аренский приезжал ко мне по следующему поводу. Он написал оперу, которую Юргенсон издал. Оперу эту я внимательно проиграл, она мне очень понравилась, и я ощутил потребность высказать Аренскому моё мнение об этом действительно чудесном сочинении. Письмо моё так тронуло его, что он сейчас же приехал лично благодарить меня.

¹⁷⁷ Кашкин Н.Д. «Сон на Волге» // Артист. № 12. 1891. С. 137.

¹⁷⁸ Там же. С. 134.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Чайковский М.И. Жизнь П.И. Чайковского. Т. 3. С. 424.

¹⁸¹ Чайковский П.И. Избранные письма. С. 298.

Аренский – человек с огромным талантом»¹⁸². В письме Чайковского самому автору содержатся следующие строки: «...чем более я узнавал её, тем более её красоты пленяли меня, и теперь я того мнения, что это одна из самых симпатичных и прелестных опер, какие только существуют. Некоторые же места безусловно превосходны»¹⁸³.

Чайковский рекомендовал оперу директору петербургских театров И.А. Всеволожскому. В письме ему композитор сообщал: «Вчера я ездил в Москву специально для того, чтобы услышать «Сон на Волге» Аренского. Хотя я уже был о ней очень хорошего мнения и ожидал от неё истинного удовольствия, – но то, что я испытал вчера, превзошло далеко все мои ожидания. Некоторые картины, особенно картина сна Воеводы, производит сильнейшее впечатление. Вся опера от начала до конца написана настоящим художником, с большой обдуманностью и большим мастерством. Это вовсе не первая, робкая попытка начинающего, это настоящее художественное произведение, способное произвести сильное, глубокое впечатление. По-видимому, опера публике чрезвычайно нравится, и мне кажется, что она может занять прочное место в русском репертуаре. Было бы весьма, весьма желательно, чтобы «Сон на Волге» был поставлен в Петербурге в будущем сезоне. <...> Аренский, по-моему, имеет блестящую будущность, если встретит поощрение. В нём настоящий композиторский темперамент, настоящая творческая струнка!»¹⁸⁴.

Но рекомендация Чайковского не помогла, в Петербурге «Сон на Волге» был поставлен только в 1903 году на сцене народного дома (дирижёр – И.П. Аркадьев)¹⁸⁵. Эта постановка тоже была успешной и получила немало положительных откликов. Среди них был, к примеру, отзыв М. Нестерова в журнале «Театр и искусство». В числе прочего критик писал: «...у Аренского

¹⁸² Из письма к Н.Ф. фон Мекк, 2 июля 1890. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. XV-Б: Литературные произведения и переписка / общ. ред. Б.В. Асафьев; подгот. К.Ю. Давыдовой и Г.И. Лабутиной. М.: Музыка, 1977, С. 195.

¹⁸³ *Чайковский П.И. – Танеев С.И.* Письма. С. 100.

¹⁸⁴ Цит. по: Дни и годы П.И. Чайковского. Летопись жизни и творчества // сост.: Э. Зайденшнур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин; Под ред. В. Яковлева. М.–Л.: Музгиз, 1940. С. 540.

¹⁸⁵ Народный дом – в России до 1917 года общедоступное культурно-просветительское учреждение. В Петербурге первый народный дом открылся в 1883 году.

царит мелодия. <...> В оркестровке Аренский идёт по заветам Римского-Корсакова. Те же *тонкие, роскошные оркестровые краски*, та же свобода музыкальной речи, то же умение одевать народные мелодии в живописный музыкальный наряд. В опере Аренского много поэзии и душевной теплоты. Она внушена умом и согрета сердцем (курсив мой – А.Г.)»¹⁸⁶. Эта статья примечательна тем, что автор её выделил две важнейшие черты оперного стиля Аренского: во-первых, внимание композитора к мелодике, вынесение её на первый план (что напрямую связано с господством лирического начала), а во-вторых, – присущее ему мастерство оркестровки.

Опера исполнялась целиком ещё раз в 1907 году в театре Г.Г. Солодовникова в Москве (дирижировал Э.А. Купер, декорации М.В. Кожина). Сохранилась рецензия на эту постановку, опубликованная в журнале «Русский артист», в которой отмечалось: «Опера «Сон на Волге» в Солодовниковской артели слушается и смотрится с большим удовольствием. С одной стороны – масса хорошей музыки, <...> с другой – «уют» в декорациях и всей инсценировке»¹⁸⁷. Ю.Д. Энгель в статье из газеты «Русские ведомости» заметил, что «немало в “Сне на Волге” сцен свежих, оригинальных»¹⁸⁸.

Несмотря на благожелательные, а порой восторженные отзывы современников, в дальнейшем опера целиком не ставилась (известность приобрели отдельные номера из неё, например, «Колыбельная» или «Каватина Пустынника»).

Составленное самим композитором либретто «Сна на Волге» принадлежит к наиболее удачным среди опер Аренского, что показывает хорошее понимание композитором законов оперной драматургии¹⁸⁹. Единственный недостаток текста – определённая скомканность развязки: у драматурга она занимает отдельный акт, композитор же помещает её во вторую картину четвёртого действия, что

¹⁸⁶ *Нестеров М.* «Сон на Волге» // Театр и искусство. № 20. 1903. С. 405.

¹⁸⁷ *Эмский Н.* Три усадьбы (очерки оперной московской жизни) // Русский артист. № 3. 1907. С. 35.

¹⁸⁸ *Энгель Ю.Д.* Аренский (1861-1906) // В опере. С. 18.

¹⁸⁹ Отметим, что Аренский использовал первую редакцию пьесы Островского. Подробное либретто оперы см. в Приложении 2.

приводит к сокращению многих важных с точки зрения драматического действия сюжетных линий. В жанровом плане «Сон на Волге» можно охарактеризовать как историко-бытовую драму с чертами эпической оперы, возникающими благодаря масштабной четырёхактной композиции, неторопливому разворачиванию действия, обилию хоровых сцен и развёрнутому хоровому финалу.

Композиция и драматургия «Сна на Волге» отличаются логичностью и стройностью. Каждое из действий оперы (за исключением третьего) делится на две картины. Аренский придерживается номерной структуры, но использует её достаточно свободно. Он то объединяет несколько номеров в одну сцену (с помощью лейтмотивов и интонационно-тематических связей), то, напротив, выделяет внутри номера несколько контрастных эпизодов. Такой приём позволяет композитору привнести элементы сквозного развития, объединяющего действие и придающего ему целостность. Примечательно, что подобная трактовка номерной структуры сохранится и в последующих сценических произведениях Аренского.

В каждом действии оперы есть кульминация, к которой устремлено развитие (отметим, что кульминации в опере совпадают с драматургическими вершинами в пьесе). В первом акте – это финал первой картины, во втором – ариозо Олёны «Куда бежать-то?» (лирическая кульминация первой картины) и ария Дубровина «Велик мой грех» (драматическая вершина второй картины). Третий акт подготавливает главную кульминацию всей оперы – сцену «Снов Воеводы», расположенную в начале финального действия, – самый напряжённый момент во всём произведении, после которого в последней картине происходит естественный спад драматизма¹⁹⁰. Её кульминацией можно назвать торжественный завершающий хор.

Как уже отмечалось, «Сон на Волге» появился в первый период творчества композитора. Эти годы характеризовались активным поиском индивидуального стиля, что послужило причиной некоторой стилистической неровности и незрелости оперы. В это время Аренский ещё испытывал значительное влияние

¹⁹⁰ Значение сцены «Снов Воеводы» усилено тем, что в ней собраны все основные темы оперы.

эстетики и манеры письма Новой русской школы и, в частности – Римского-Корсакова. В первую очередь оно проявилось в преобладающем ариозно-декламационном типе вокальной мелодики¹⁹¹, обилии фольклорных цитат (среди них песня «Вниз по матушке по Волге», которая станет одной из важнейших лейттем сочинения, звучащей в большинстве кульминационных эпизодов) и авторского тематизма в фольклорном стиле (яркий пример – песня Марьи Власьевны в третьем действии). Отметим, что широкое использование фольклорного материала предполагал уже сам текст пьесы, которая, по словам литературоведа, «...представляет собой изумительную мозаику, состоящую из подобранных в строгом соответствии с авторским замыслом мелких и мельчайших фольклорных цитат, причём использованы многие фольклорные жанры. Кроме лирических и бытовых песен и плачей, из которых сотканы монологи Бастрюкова и Марьи Власьевны, в этой пьесе нашла отражение былина, сказка, историческая песня, календарная и свадебная обрядовая поэзия, заговор, колыбельная песня, духовные стихи, пословицы, поговорки, приметы»¹⁹². Аренский с большим вниманием отнёсся к этой особенности первоисточника, наполнив музыкальную ткань разнообразными фольклорными цитатами и использовав большую часть песен, указанных драматургом в тексте¹⁹³.

Некоторые аспекты композиции и драматургии оперы сходны с «Псковитянкой» Римского-Корсакова, на которую, вероятно, в значительной степени ориентировался Аренский (к примеру, строение первых картин обеих опер почти полностью совпадает). Несомненно родство (с точки зрения как сюжета, так и музыкального языка) таких персонажей, как Дубровин и Михайло Туча, Бастрюков и Левко из оперы «Майская ночь»¹⁹⁴. Гармонический язык

¹⁹¹ Подобного рода мелодика встречается и в ранних романах Аренского, написанных под влиянием вокальных сочинений Мусоргского, например в романсе «Менестрель».

¹⁹² *Островский А.Н.* Собр. соч. в 10-ти т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина Т. 4: Пьесы. 1865-1866/ ред. А.И. Ревякин, В.А. Филиппов М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 433.

¹⁹³ Среди них: хороводная «На море утушка купалася», плясовая «Уж и полно нам, робята», духовный стих «Отчего начался у нас белый свет», «Вниз по матушке по Волге».

¹⁹⁴ Мелодическое сходство имеют ария Дубровина «Велик мой грех» (второй акт) и ариозо Тучи «Повольте, люди-псковичи»; партии Бастрюкова и Левко сходны quasi-фольклорным тематизмом.

фантастических сцен «Сна на Волге», главным образом «Заклинания Мизгиря» из второго действия, напоминает фантастические эпизоды из «Снегурочки».

Вместе с тем, в «Сне на Волге» уже достаточно явственно слышна авторская индивидуальность, самобытность письма. Во многих эпизодах, большей частью лирических (в основном связанных с характеристикой Марьи Власьевны), уже проявилось своеобразие мелодики, которое впоследствии станет одной из наиболее значительных и привлекательных черт дарования Аренского. Оно заключалось в сочетании типичных для эпохи романсовых интонаций (одна из причин популярности композитора среди современников – именно в узнаваемости, понятности его музыкального языка) и витиеватости, гибкости мелодической линии, отчасти воспринятой Аренским из романтической фортепианной музыки (в особенности шумановских сочинений). Кроме того, в процессе создания оперы сформировались, что весьма важно, стилистические приёмы, объединяющие все его музыкально-сценические произведения. К ним относятся: акцент на лирической сфере, широкое использование лейттем и интонационно-тематических связей, прорисовка всей канвы оперы во вступлении, где проходят основные темы, – то есть намечаются важнейшие драматургические вехи, предвосхищается конфликт и его разрешение. Характерна для оперного стиля Аренского также значительная роль оркестра и сольных оркестровых эпизодов.

Вся опера пронизана лейтмотивами и мотивно-интонационными связями (подобная структура сохранится в других операх Аренского). Их можно разделить на две группы: характеризующие персонажей (Марью Власьевну, Дубровина, Мизгиря, Недвигу) и ситуацию (своеволия Воеводы, любви Марьи Власьевны и т.д.)¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Все лейтмотивы названы нами, ввиду отсутствия их обозначений в музыковедческой литературе. Отметим, что Воевода, хотя и не имеет собственного лейтмотива, почти всегда характеризуется ритмико-интонационным комплексом, в основе которого – пунктирный ритм и гармония уменьшенного септаккорда.

Как уже упоминалось, ключевые лейттемы экспонируются во вступлении, их противопоставление обрисовывает драматургическую канву оперы¹⁹⁶. Среди них особенно выделяется тема высшей справедливости, звучащая торжественно и величественно благодаря аккордовому изложению и маршевому оформлению (*пример 1*¹⁹⁷). Подобные темы ещё не раз встретятся во вступительных разделах сочинений Аренского разных жанров (опере «Рафаэль», цикле из 24 фортепианных пьес ор. 36 и т.д.). Этой теме контрастирует лирическая тема Марьи Власьевны, отличающаяся типичной для стиля Аренского пластичной, «извилистой» мелодической линией. Такой тип мелодики отличает большинство сольных эпизодов героини: примерами могут служить её ариозо из первого действия, песня из третьего. Большой интерес представляет вариационное проведение темы «Вниз по матушке по Волге», которая развивается здесь по типу «глинкинских» вариаций. Свойственное для данного типа варьирования полифоническое сплетение подголосков создаёт полимелодическую фактуру, весьма типичную для оркестрового стиля композитора¹⁹⁸.

Вступление – один из удачнейших номеров оперы, который интересен не только с точки зрения тематизма, но и оркестровыми аспектами. Внимание к оркестровке было в русле свойственного Аренскому стремления к особой утончённости и изысканности звучания, вполне раскрывшемуся в сочинениях зрелого и позднего периода, но проявившегося и в отдельных эпизодах этой ранней оперы. Особенность оркестровой фактуры композитора – её насыщенность голосами, полимелодичность, многопластовость, полифоничность. Эта черта свидетельствует о том, что Аренский чувствовал веяния зарождавшейся тогда эпохи модерн (хотя в целом «Сон на Волге» стилистически относится, несомненно, к предшествующей эпохе), для музыки которой подобного рода полимелодическая фактура с замысловатыми переплетениями голосов была

¹⁹⁶ Форма вступления – рондо-соната. Её можно представить в виде следующей схемы: А (тема высшей справедливости) – ход (мотив кошмаров Воеводы) – В – (тема любви Воеводы) – ход – А – С («Вниз по матушке по Волге») – В – А.

¹⁹⁷ Нотные примеры см. в Приложении 1.

¹⁹⁸ Обращает на себя внимание и то, что тема поручена гобоям – их звучание подчёркивает её вокальную природу.

одним из типических признаков. Мелодию композитор зачастую помещает в средние голоса, украшая её разнообразными подголосками. Такой приём встречается у него в обработках народных песен (например, «На море утушка купалася» из первого действия), а также используется для музыкальной изобразительности. Образец последнего – вступление ко второй картине четвёртого акта, где лёгкое движение духовых, окруженных выдержанными аккордами струнных, воссоздаёт картину тихой, но наполненной внутренней жизнью летней ночи. В драматических эпизодах композитор нередко использует *tutti*, которое «прорезают» стремительные пассажи (образец такой фактуры есть в арии Дубровина). В лирических, напротив, ему свойственна тонкая дифференциация тембров, обилие *divisi* в струнной группе. В качестве примеров могут служить упомянутый «ноктюрн» из четвёртого действия, ариозо Марьи Власьевны из первого действия.

Примечательно, что красоту оркестровки Аренского отмечали ещё его современники; она, так же как и упомянутые особенности мелодики, является ярким признаком стиля композитора. Например, Кашкин в рецензии на оперу, опубликованной в журнале «Артист», писал: «Инструментовка оперы отличается прозрачностью и красотой звука, как этого и следовало ожидать от ученика Римского-Корсакова»¹⁹⁹.

За исключением увертюры, в опере нет отдельных оркестровых номеров, но важная роль отведена вступлениям перед актами и картинами. В них композитор, иногда в очень сжатой форме, раскрывает атмосферу действия, зачастую здесь содержится основной интонационный комплекс. Так, например, краткая прелюдия к картине «Снов Воеводы» воссоздаёт тревожный характер сцены. Напротив, поэтический ноктюрн во вступлении к финальной картине оперы предвещает счастливую развязку. Подобное предвосхищение событий действия во вступлении к нему станет одной из черт стиля Аренского в музыкально-сценических сочинениях.

¹⁹⁹ Кашкин Н.Д. «Сон на Волге» // Артист. № 12. 1891. С. 134.

Гармонический язык оперы находится в рамках классико-романтической традиции²⁰⁰. Об этом свидетельствует, к примеру, гармонический язык лирических эпизодов, в которых используются типичные для подобных сцен в романтической музыке последовательности неустойчивых гармоний, эллипсисы, обороты с секвенциями и задержаниями. Обращается композитор и к устоявшейся в романтической музыке семантике гармоний. Так, увеличенное трезвучие (лейтгармония Мизгиря), указывает на принадлежность этого героя фанатической сфере, а при помощи уменьшенного септаккорда (лейтгармония Воеводы) передаются тревога и волнение. Гармонизация же заимствованных тем, а также авторского стилизованного материала, выдержана, как уже отмечалось, в традициях Новой русской школы, с присущей им опорой на плагальные созвучия и использованием натуральных ладов²⁰¹.

Один из важнейших номеров в опере – «Сны Воеводы» (№ 26). Его отличительная черта – контрастность музыкальной драматургии, что отмечали уже рецензенты-современники. Например, в статье в «Русских ведомостях» Энгель писал: «Немало в немало в “Сне на Волге” сцен свежих, оригинальных. Первое место среди них надо отдать всей первой картине четвёртого действия. Прежде всего, сильное впечатление производит проведённый через всю картину *контраст* между колыбельной песней старухи и музыкальным кошмаром, одолевающим воеводу. Да и самые фазы этого кошмара удивительно схвачены композитором (курсив мой – А.Г.)»²⁰². Этот эпизод основан на противопоставлении скорбной песни старухи и видений Воеводы, музыкальный материал которых строится на ведущих лейтмотивах оперы²⁰³. Отметим, что подобный контраст predetermined уже драматический первоисточник: «Есть в комедии сцена, решённая “по законам” современной Островскому оперы –

²⁰⁰ Примечательно, что гармония была в числе наиболее традиционных аспектов музыкального языка композитора на протяжении всего его творческого пути; только в самых поздних сочинениях (к примеру, Втором фортепианном трио) намечается тенденция к гармоническому усложнению.

²⁰¹ Эти качества характерны также для сцен эпического характера – черта, тоже воспринятая Аренским из опер кучкистов.

²⁰² Энгель Ю.Д. Аренский (1861-1906) // В опере. С. 16.

²⁰³ Сцена написана в рондообразной форме, среди звучащих в ней лейтмотивов – мотив любви Марьи Власевны, своеволия Воеводы, высшей справедливости.

музыкальной драмы в духе Мусоргского и Вагнера»²⁰⁴. Кульминация номера – его третий раздел («Уехали! Держите их, держите!»), в основе которого – варьирование песни «По матушке по Волге», развивающейся здесь, как и во вступлении, по типу «глинкинских вариаций».

Особенности музыкального языка оперы «Сон на Волге» были весьма актуальны в момент её написания. По замечанию К.В. Зенкина, композитор «проиллюстрировал пьесу Островского по последнему слову оперно-симфонической драматургии»²⁰⁵. Проявились в сочинении и многие важные признаки самобытного композиторского стиля Аренского. В то же время сам жанр исторической музыкальной драмы на рубеже веков начинал постепенно утрачивать актуальность, что, вероятно, и послужило причиной спада интереса к первой опере Аренского.

§2

Второй раз Аренский обратился к жанру оперы уже в зрелый период творчества – в 1894 году, создав камерную одноактную оперу «Рафаэль» на либретто А. Крюкова²⁰⁶. Это сочинение было заказано Аренскому по случаю Первого всероссийского съезда художников²⁰⁷. Композитор создал его необыкновенно быстро – всего за пять недель. Премьера состоялась 24 апреля 1894 года на сцене зала Московского благородного собрания. Исполнителями стали студенты Московской консерватории, дирижировал автор.

Первое исполнение «Рафаэля» (как и всех остальных сценических произведений Аренского), было хорошо принято публикой и получило благожелательные отзывы критики. Танеев в дневнике отметил: «Рафаэль» Аренского прослушал с большим удовольствием. До слёз был тронут музыкой.

²⁰⁴ Зенкин К.В. «Воевода (Сон на Волге)» и музыка // Проблемы жизни и творчества А.Н. Островского: Сб. статей / науч. ред., сост.: И.А. Ендошина. Кострома: Авантитул, 2013. С. 183.

²⁰⁵ Там же. С. 189.

²⁰⁶ О либреттисте точных сведений не сохранилось. В то время в Москве жили два литератора с такой фамилией и инициалами – поэт и журналист. Вероятно, один из них был автором текста оперы.

²⁰⁷ Съезд был организован в связи с тем, что П.И. Третьяков подарил городу свою картинную галерею.

Музыка «Рафаэля» идеальна»²⁰⁸. Восторженную рецензию посвятил опере Ю.Э. Конюс (хотя он и критиковал отдельные недостатки либретто). Среди прочего, он писал: «...либретто по необходимости наскоро, спешно составленное, в некоторых отношениях не безупречно. В целом же получилось произведение настолько высокохудожественное, что «Рафаэля», без сомнения, ждёт блестящая будущность»²⁰⁹. Конюс полагал, что «Рафаэль» – «...одно из удачнейших, если не самое удачное, произведение её автора. Музыка сплошь красива, естественна, свежа. Индивидуальные свойства таланта Аренского: изящество, гармоническая красота, прозрачность формы и непринужденность – эти высшие проявления зрелости таланта – все эти качества в «Рафаэле» выступают в особенно ярком свете»²¹⁰.

24 января 1895 года опера первый раз прозвучала в Петербурге, также в зале Дворянского собрания, на благотворительном вечере в пользу учеников Академии художеств, вновь под управлением автора. По этому поводу в «Артисте» появилась краткая заметка: «Состоялось исполнение красивой оперы Аренского «Рафаэль», в Москве и читателям «Артиста» известной и у нас понравившейся»²¹¹. В том же году опера дважды «с огромным успехом» была исполнена в Ростове²¹².

Следующая петербургская постановка оперы состоялась в Мариинском театре в 1896 году, однако реакция критики на неё была менее дружелюбной²¹³. Отмечалось прежде всего, что камерная опера производит лучшее впечатление на небольших сценах, а также подчеркивалась слабость либретто. К примеру, критик Лель в журнале «Театрал» писал об опере следующее: «Рафаэль» предназначен, очевидно, для исполнения при гораздо более скромной обстановке»²¹⁴.

²⁰⁸ Танеев С.И. Письма. С. 453.

²⁰⁹ Конюс Ю.Э. «Рафаэль» // Артист. № 37. 1894. С. 126.

²¹⁰ Конюс Ю.Э. «Рафаэль» // Артист. № 37. 1894. С. 126

²¹¹ «Рафаэль» Аренского // Артист. № 46. 1895. С. 170.

²¹² Документы об известном композиторе // Вечерний Ленинград. № 119. 1961. С. 9.

²¹³ Партии исполняли: Славина – Рафаэль, Мравина – Форнарина, Серебряков – Бибиена.

²¹⁴ Лель. «Рафаэль» // Театрал. № 51. 1896. С. 97.

Лель – псевдоним музыкального критика В.С. Баскина (1855–1919).

В 1904 году опера снова ставилась в Москве, в Большом и Новом театрах, в один вечер с какой-либо другой одноактной оперой («Алеко», «Сельская честь», «Моцарт и Сальери»). Но критики, как и при исполнении в Мариинском театре, вновь отзывались о ней не слишком благоприятно. В этот раз нарекания вызвала уже сама музыка Аренского, композитора упрекали в чрезмерном увлечении внешней «красивостью». К примеру, Кашкин в статье в «Московских ведомостях» отмечает в качестве удачной стороны оперы лишь «...то общее изящество, каким проникнуто всё, написанное Аренским»²¹⁵.

Тем не менее, сценическая судьба «Рафаэля», в отличие от остальных опер Аренского, сложилась довольно успешно – произведение неоднократно звучало после смерти композитора (в основном, в концертном исполнении)²¹⁶. В 1957 году была осуществлена аудиозапись оперы (партию Рафаэля пел В. Калужский, Форнарины – З. Долуханова). «Рафаэль» и по сей день остаётся единственной оперой композитора, записанной полностью. Запись 1957 года легла в основу фильма-оперы, снятого Одесской студией телевидения к столетию композитора²¹⁷. В 1994 году, к столетию со дня премьеры оперы и Первого съезда русских художников, она была исполнена в Третьяковской галерее силами студентов Московской консерватории и академии музыки им. Гнесиных. В 2014 году осуществлена новая запись «Рафаэля», под управлением С. Кондрашева, а 7 октября 2019 года опера с большим успехом прозвучала в Рахманиновском зале Московской консерватории в рамках постоянного просветительского проекта Кафедры истории русской музыки «Возрождение русской оперной классики», автор идеи и художественный руководитель – профессор И.А. Скворцова. Эти факты показывают, что и в XXI столетии опера остаётся актуальной, интересной для слушателей.

²¹⁵ Цит. по: *Скрёбкова О.* Аренский в музыкально-критических отзывах его современников, рукопись // РНММ им. М.И. Глинки. ф. 24. С. 15.

²¹⁶ Большую известность, как и в случае со «Сном на Волге», приобрели отдельные номера из оперы, к примеру, Песня певца (за сценой) «Страстью и негою сердце трепещет».

²¹⁷ Режиссёр – Д. Джусто.

Как уже отмечалось, «Рафаэль» написан на либретто Крюкова (это единственное из сценических произведений Аренского, которое не имеет литературного первоисточника). В опере всего три действующих лица – Рафаэль, Форнарина и Кардинал, а сюжетная интрига довольно проста. Но, несмотря на упреки в определённой небрежности и недостаточной проработанности сюжетных линий, которые высказывали некоторые рецензенты-современники, либретто, благодаря лаконизму и акценту на лирической линии, отвечало главным особенностям дарования Аренского – камерности и тяготению к лирическому началу.

Особенности либретто были созвучны не только дарованию композитора, но и эстетике стиля модерн, который в момент написания оперы приобретал всё большее значение в русской культуре. Главная идея оперы – преобразование окружающей действительности посредством искусства: художник придает облику простой девушки божественные черты²¹⁸. Подобная концепция была вполне в духе модерновой эстетики, а выбор в качестве главного героя оперы Рафаэля, силой своего гения создающего красоту, оказывается совсем не случайным: искусство и прекрасное становятся поистине новой религией и мерилем ценностей. Культ прекрасного, восприятие его как высшего начала был одной из важнейших категорий эстетики эпохи. В этот период внешнее превалировало над внутренним, а красота, как отмечает Д.В. Сарабьянов, превратилась «...во всеобщую, глобальную категорию, в предмет обожествления, своего рода культ»²¹⁹. Всё названное было органически близко Аренскому, которого называли «...влюблённым в высшую отраду нашей жизни – бессмертную красоту»²²⁰.

Весьма характерна для эстетики модерна была и идеализация, поэтизация прошлого: почти все художники этого времени обращались к псевдоисторическим сюжетам. Кроме того, в опере нашёл непосредственное отражение культ Прекрасной дамы, который тоже был одним из ключевых

²¹⁸ Подробное либретто оперы см. в Приложении 2.

²¹⁹ Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 33.

²²⁰ Оссовский А.В. Музыкально-критические статьи. С. 145.

аспектов эстетики эпохи. Обожествление Форнарины путём изображения её в образе Мадонны вполне отвечает философии «...духовного отца религиозно-философской школы Серебряного века»²²¹ В.С. Соловьева. Согласно его учению, земная возлюбленная есть олицетворенная мудрость – София, через которую осуществляется единение человека с Богом. Как отмечает в своём труде И.А. Скворцова, в этот период «Женственность была поднята до высоты космической категории, как священное начало жизни и как предел красоты»²²².

Одной из ключевых черт стиля сценических произведений Аренского была бесконфликтность, статичность драматургии²²³. В данном случае она обусловлена самим либретто: в опере есть всего один драматический эпизод – появление Кардинала и попытка обличения Рафаэля, но он краток, а победа искусства и красоты предreshена заранее. Подобная «ровность», событийная ненасыщенность действия, а также предreshённость благополучного конца были типичны для театра той эпохи.

Статичность в области чисто музыкальной драматургии достигается при помощи того, что в основе всех пяти номеров оперы²²⁴ лежат три лейттемы лирического характера: Форнарины, любви и всепобеждающей силы искусства, а оттеняющий их лейткомплекс Кардинала появляется ненадолго и, в сравнении с лирическим тематизмом, гораздо менее индивидуализирован. Все лейттемы экспонируются в оркестровом вступлении. Тема Форнарины и тема любви интонационно родственны²²⁵. Их отличает пластичность мелодической линии и опора на романсовые обороты, что было присуще большинству лирических тем Аренского; многопластовая, насыщенная мелодическими подголосками фактура; в гармонии преобладают терцовые соотношения аккордов, а эллипсисы и задержания, вместе с секвенционным развитием, помогают создать ощущение

²²¹ Скворцова И.А. *Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков*. М.: Композитор, 2015. С. 76.

²²² Скворцова И.А. *Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков*. С. 77.

²²³ Речь идёт о произведениях зрелого периода творчества композитора.

²²⁴ Как и в других операх, Аренский использует здесь номерную структуру, объединяя номера при помощи лейттем и интонационно-тематических связей.

²²⁵ Главное отличие – появление в теме любви экспрессивного восходящего скачка на септиму, благодаря чему тема звучит восторженно, экстатически.

«бесконечной мелодии». Примечательно, что тема Форнарины (*пример 2*) – единственная, которая подвергается на протяжении оперы сколько-нибудь значительной трансформации: в дуэте Рафаэля и Форнарины (№ 3) эта лейттема, благодаря прибавлению начального нисходящего хода и тембру медных духовых приобретает утверждающий, героический характер («Ко мне нисходит вдохновенье»). Подобная трансформация ключевой лейттемы в момент кульминации – ещё одна особенность сценических произведений Аренского²²⁶.

Тема всепобеждающей силы искусства принадлежит к другой группе, также весьма распространённой в сочинениях композитора (*пример 3*). Её отличает торжественный, гимнический склад, который возникает благодаря аккордовой фактуре хорального типа и опоре на субдоминантовые гармонии²²⁷, вполне отвечающий идее поклонения искусству. Автор использует здесь свой излюбленный приём: оплетение основного тематического материала фигурациями (в данном случае, арфы). Отметим, что подобного рода гимнические, восторженные темы были характерны не только для стиля композитора, но и для стиля эпохи.

Уже упоминалось, что драматическая сфера имеет в опере второстепенное значение. Как и в других сценических произведениях, Аренский использует для её характеристики типичный для романтической оперы комплекс выразительных средств, в числе которых опора на уменьшенные гармонии, хроматизмы в мелодии, пунктирный ритм, ритмическое *ostinato*, *tirati* низких струнных.

Одной из отличительных черт стиля Аренского было особое внимание к оркестровке, использование тембровой характеристичности отдельных инструментов, как принципа, что позволяло композитору превратить оркестровку в специальное выразительное средство. Среди наиболее выразительных моментов в рассматриваемой опере: сочетание тембра духовых и арфы во вступлении, соло флейты, сопровождаемое *tremolo* струнных, в теме Форнарины, использование

²²⁶ Примеры такого рода встречаются в «Нале и Дамаянти», балете «Ночь в Египте».

²²⁷ Этой теме родственна, например, тема высшей справедливости из первой оперы композитора, тема Просперо из музыки к «Буре». Её хоровая природа подчёркнута тем, что в финале оперы тема проводится хором.

divisi высоких струнных в окончаниях номеров, что создаёт впечатление «истаивающего» звучания.

Говоря об опере «Рафаэль», нельзя не упомянуть «вставной» эпизод – песню певца за сценой («Страстью и негою сердце трепещет»), которая благодаря своей яркости стала, пожалуй, наиболее известным номером оперы. Её основой послужил подлинный неаполитанский напев, интонационно родственная авторским лирическим темам, и обработанная с типичным для Аренского изяществом, что делает её проведение внутри дуэта Рафаэля и Форнарины вполне органично. Примечателен и предваряющий песню оживленный хор в ритме тарантеллы; его появление создаёт противопоставление лирического и жанрово-характеристического тематизма, нередко встречающееся в произведениях композитора (большое значение оно имеет, к примеру, в балете «Ночь в Египте»).

«Рафаэль», безусловно, одно из лучших сочинений не только среди сценических произведений композитора, но и в его наследии в целом, что подтверждает не угасающий интерес к нему. В этой опере во всей полноте раскрылось лирическое дарование Аренского. Кроме того, в ней уже полностью проявились основные черты стиля его сценических произведений, характерные признаки драматургии и музыкального языка. Отметим и то, что основная идея оперы, а также некоторые музыкальные особенности: особая пластичность мелодической линии, гимнический характер одной из главных тем, включение изящного жанрового эпизода, делают «Рафаэля» одним из самых созвучных эпохи опусов композитора.

§3

Над своей последней оперой – «Наль и Дамайанти» – Аренский работал дольше, чем над остальными сценическими произведениями: приступив к сочинению в начале 1890-х годов, он завершил произведение уже в последний период творчества, в 1903 году. Вскоре, 9 января 1904 года, опера была поставлена в Большом театре. Главные партии на премьере исполнили Н.В. Салина и Д.Х. Южин, дирижировал И.К. Альтани. Подобно другим

музыкально-сценическим сочинениям Аренского, «Наль и Дамаянти» была тепло встречена публикой и прессой. Согласно отзыву, опубликованному в «Русских ведомостях», среди публики «...чувствовалась симпатия к автору»²²⁸. Положительные отзывы были напечатаны и в «Русской музыкальной газете».

В то же время, рецензенты указывали и недостатки исполнения и постановки: «9 января в Большом была представлена новая опера Аренского «Наль и Дамаянти». Опера встретила у публики тёплый приём, несмотря на совершенно слабое исполнение. Заслуживает похвалы только госпожа Салина, прекрасно спевшая партию Дамаянти и повторившая, по шумному требованию публики, колыбельную четвёртой картины. Великолепны декорации, исполненные по рисункам Коровина, зато костюмы своею несурзностью сплошь и рядом вызывали улыбку. Автору были устроены овации и поднесены несколько венков»²²⁹.

Положительный отклик дал и С.Н. Кругликов, статья которого была напечатана в «Новостях дня». Среди прочего в его отзыве есть такие слова: «Аренский отличный музыкант, мастер композиторской техники. Письмо его легкое, свободное, непринужденное, симпатичное. И самый талант симпатичен. На первом плане служение красоте. Красива мелодия, красива гармония, красива оркестровка, – всё красиво. А иное и поэтично. <...> Новая опера Аренского – всё-таки отличное сочинение...»²³⁰.

Своей оригинальностью и юмором выделяется статья В.М. Дорошевича в «Русском слове» («Впечатления Профана»). Он, наряду с другими критиками, высоко оценивает музыку, но критикует постановку и исполнителей (особенно Южина). Приведём выдержки из этой весьма интересной рецензии: «У Горского, вероятно, остались жесты от какого-нибудь балета. Он их вставил в первую попавшуюся оперу. Слушая задумчивую и нежную музыку Аренского, оставалось

²²⁸ *Энгель Ю.Д.* Аренский (1861-1906) // В опере. С. 19.

²²⁹ Цит. по: *Скребкова О.* Аренский в музыкально-критических отзывах своих современников. С. 17.

²³⁰ *Кругликов С.Н.* «Наль и Дамаянти» // Новости дня. № 11. 1904. С. 3.

только дивиться: по какому случаю так мечутся по сцене эти коричневые танцовщицы.

Занавес поднимается. И на сцене московские второй гильдии купчихи швыряются цветами. На этой милой сцене до сих пор не додумались красить лица и руки у разных «цветных народов» в тот же цвет, в какой выкрашено и трико. И получаютя индусы с чужими головками. Мы не говорим уже о милой игре этого милого хора. Хористки всплескивают руками и качают головками, словно у них на глазах только что собаку переехали: – «Ах, какие жалости!».

Итак, бог Кали влюблён в Дамаянти. Но в неё влюбился и Аренский. <...> Я не знаю, как на других, но на меня не произвели особого впечатления ни эти марши, <...> ни гимны, ни волшебные рассветы, ни симфонические этюды бури, мчащейся по лесу перед появлением грозного бога Кали. Но те музыкальные краски, в которых Аренский нарисовал Дамаянти, – можно подобрать только для той, в которую безумно влюблён. <...> Всё остальное красиво, всё остальное умно, всё остальное очень искусно, – но когда появляется Дамаянти, всё не только красиво, искусно, умно, но дышит вдохновением и любовью.

Это не Наля и Дамаянти, это опера о Дамаянти.

Но Дамаянти любит Наля. И полной ревности Аренский зарезал Наля. Он сделал это просто. Поручил Наля Южину. И Южин отомстил за Аренского. <...> Оркестр можно было слушать с большим наслаждением. Я, как профан, слушал с удивлением. <...> Человек компетентный, не профан, сказал мне: такого другого *инструментатора*, как Аренский, нет. Тогда понятно. *Его оркестр великолепен (курсив мой – А.Г.)*»²³¹.

Об особом значении характеристики главной героини упоминал и Ю. Энгель. Он писал: «Наиболее силён композитор в эпизодах мягкого лиризма, составляющего основную черту его симпатичного таланта: таких эпизодов больше всего в партии Дамаянти»²³².

²³¹ Цит. по: *Скребкова О.* Аренский в музыкально-критических отзывах своих современников. С. 17-18.

²³² *Энгель Ю.Д.* Аренский (1861-1906) // В опере. С. 19.

Как мы видим, большинство рецензентов отмечали привлекательность музыки – наибольшей похвалы заслужили лирические эпизоды – и мастерство композитора в области оркестрового письма. Но в то же время, почти все критики говорили о недостатках либретто, упрекая его в вялости и банальности. Об этом писал, в частности, Кашкин в «Московских ведомостях».

В 1908 году (25 января) опера «Наль и Дамаянти» прозвучала в Петербурге. Но отношение к сочинению было уже иным. Среди отзывов этого периода интерес представляет статья в «Обзрении театров». Приведём отрывок из неё: «Музыку Аренского можно уподобить акварельной живописи, тонкой, интимно-прекрасной, но непригодной для изображения героического и драматического, и тут невольно вспоминается его «Рафаэль» – произведение, гораздо более отвечающее характеру его дарования»²³³. Действительно, сравнение «Рафаэля» с обеими большими операми подтверждает, что камерный лирический жанр больше соответствовал природе дарования Аренского.

Итак, последняя опера Аренского не избежала участи других его произведений в этом жанре – тепло встреченная на премьере, она затем подверглась критике. «Наль и Дамаянти» повторила сценическую судьбу первой оперы Аренского – после постановки 1908 года она ни разу не была исполнена полностью.

Либретто оперы было написано М.И. Чайковским по поэме В.А. Жуковского²³⁴. Жуковский, в свою очередь, взял за основу сочинение немецкого поэта Ф. Рюккерта – вольный перевод из индийского эпоса Махабхараты. Либреттист в целом довольно точно придерживался сюжетной канвы поэмы, хотя и сократил некоторые эпизоды: в частности, те, в которых описывались скитания Наля и Дамаянти. Кроме того, Чайковский ввёл сцену поединка Дамаянти и Кали, отсутствовавшую в поэме.

Сюжет оперы, в котором сочетаются, с одной стороны, сказочное, а с другой – ориентальное, экзотическое начало, был вполне в духе времени. «Чуть ли не все

²³³ Старк Э.А. «Наль и Дамаянти» // Обзрение театров. № 320. 1908. С. 16.

²³⁴ Подробное либретто см. в Приложении 2.

новые русские оперы, поставленные в последнее время, далеки от действительной жизни, уносят слушателя в царство фантазии, сказки»,²³⁵ – писал о тенденции современного ему театра Ю. Энгель. Эстетике модерна соответствовала и концентрация внимания на главной героине (тенденция, отмеченная многими рецензентами – современниками композитора), отсылающая нас к характерному для эпохи культу Прекрасной дамы, в которой воплощена идеальная женственность. Особенности либретто не могли не привлечь Аренского: вспомним, что особое внимание к лирическому началу отличает почти все его сочинения. Вполне типичной для стиля композитора была и склонность к колористичности, звукоизобразительности. В то же время, нельзя не отметить недостатки словесного текста, в числе которых – излишняя затянутость, вялость действия, особенно заметная в первой картине третьего акта.

Обратимся к композиции и драматургии произведения. Подобно первой опере Аренского, «Наля и Дамаянти» представляет собой развёрнутую композицию: опера состоит из трёх действий, каждое из которых подразделяется на две картины. С точки зрения жанра – это сказочно-эпическая опера, чему способствует неторопливое развертывание действия, бесконфликтность драматургии; Аренский использует здесь принцип картинного сопоставления, а не драматического столкновения²³⁶. Характерно для эпической драматургии также обилие хоровых сцен (среди них – финалы первого и третьего актов, сцена игры в кости из первой картины второго действия); а кроме того – сочетание нескольких сюжетных линий – в данном случае, легенды о встрече Дамаянти и Наля, развязка которой дана в финале первого акта, и легенды о победе Наля и Дамаянти над злым богом Кали, которой посвящены последующие действия.

Как и в предшествующих операх, Аренский использует в «Нале и Дамаянти» номерную структуру, но тенденция объединять номера в более протяжённые сцены, которая заметна уже в «Сне на Волге», проявляется здесь ещё сильнее, чем в предыдущих операх. Композитор делит действия на картины, внутри которых

²³⁵ Энгель Ю.Д. Аренский (1861-1906) // В опере. С. 19.

²³⁶ Это проявляется уже в организации музыкального материала вступления.

преобладает сквозное развитие; обособлены лишь наиболее значительные, кульминационные эпизоды, такие как, например, «Рассказ» Дамаянти в первой картине первого действия или её «Колыбельная» во втором акте.

Нельзя не отметить оригинальность композиции оперы, которая вызывает аналогии с сонатным *allegro*: в первом действии происходит экспозиция основного тематизма; во втором – его активное развитие и трансформация, что позволяет сравнить этот акт с разработкой; а третье, в котором новый материал почти отсутствует, становится репризой. В центре каждой картины, за исключением первой картины третьего акта, находится сольное высказывание Дамаянти, что подчёркивает значение этого персонажа.

Для музыкально-сценических произведений Аренского типично широкое использование лейтмотивов и интонационно-тематических связей. Его последняя опера не стала исключением: здесь можно выделить несколько групп лейтмотивов, формирующих основной музыкальный материал.

Первая группа – мотивы, связанные с лирической сферой. К ним относятся мотив тоски Дамаянти и тема, которую можно обозначить как тему любви Наля и Дамаянти (*пример 4*). Все они представлены уже во вступлении, в котором экспонируется основной тематизм. Лирическим темам вступления противопоставлен мотив Наля, который, благодаря активному зачину с пунктирным ритмом и широким скачком, приобретает героическое звучание. Примечательно, что этот мотив претерпевает в процессе развития оперы наиболее серьёзную трансформацию: в конце первой картины второго акта, за счёт минорного лада, хроматического подголоска и ритмического увеличения, его звучание становится скорбно-патетическим²³⁷.

Вторая группа лейтмотивов – мотивы, характеризующие сферу сказочной светлой фантастики. К ним относятся мотивы справедливых богов, золотых гусей, чудесного избавления и тема царя змей Керкоты. Первые два из названных мотивов родственны друг другу и имеют сходство с мотивом Наля. Объединяет

²³⁷ Подобная трансформация вполне оправдана с точки зрения сюжета: в финале первой картины второго акта Наль лишается царства.

их использование фанфарных интонаций и пунктирного ритма (фанфарность мотива светлых богов подчеркнута оркестровкой: его лейттемир – медные духовые). Несколько особняком стоит тема Керкоты – один из ярких образцов звукоизобразительности в опере: извилистые хроматические пассажи струнных «рисуют» царя змей. На этой теме построен почти весь музыкальный материал первой картины третьего акта.

Подчеркнём, что все обозначенные темы весьма типичны для стиля Аренского и имеют многочисленные прототипы в его предшествующих сценических сочинениях. Так, мотив тоски Дамаянты родственен мотиву Марьи Власьевны из первой оперы Аренского, а также теме Заремы из музыки к «Бахчисарайскому фонтану», тема любви – кантиленным темам из оперы «Рафаэль» и многочисленным лирическим темам романсов композитора, тема чудесного избавления – колористическим темам, подобным теме фонтана из музыки к упомянутой поэме Пушкина.

Указанному тематизму противопоставлен интонационный лейткомплекс бога Кали, относящийся к мрачно-фантастической сфере. Характеристика Кали отличается меньшей индивидуальностью, так как Аренский использует здесь в основном типичные черты лексики романтической оперы: хроматическую мелодику с акцентом на увеличенной секунде, диссонантные гармонии – в первую очередь, уменьшенный септаккорд, – а также характерные оркестровые приемы, в том числе – tremolo низких струнных²³⁸.

Наиболее удались композитору фрагменты, относящиеся к лирической сфере и сфере светлой фантастики. Весьма показательно в этом плане вступление к опере, в котором проявились наиболее яркие свойства дарования композитора. Оно построено по модели, найденной Аренским ещё в «Сне на Волге» – экспозиция контрастного тематизма и предвосхищение развязки. В крайних разделах вступления развиваются тема чудесного избавления и тема любви, в среднем – мотивы Наля и тоски Дамаянты, которые противопоставлены

²³⁸ Помимо Кали, интонационный лейткомплекс в опере имеет царь Бима. Характерный для него хоральный склад фактуры и плагальные гармонические обороты заставляют вспомнить таких персонажей, как Воевода и Кардинал.

лейткомплексу Кали. Примечательно, что контрастный тематизм не приводит к возникновению драматического конфликта, здесь, скорее, представлено свойственное сказкам живописное сопоставление тем.

Две первые темы вступления отличаются наибольшей индивидуальностью и представляют особенный интерес. Первая из них звучит красочно и утонченно, благодаря высокому регистру и особенностям инструментовки – *divisi* струнных, сопровождаемое позваниванием треугольника. Изысканности звучания способствует и типичная для оркестрового стиля композитора многопластовость фактуры. Обращает на себя внимание то, что каждый голос обладает самостоятельной мелодической линией, что приводит к вуалированию тематических контуров, достижению характерного для эстетики модерна погружения рельефа в фон (*пример 5*).

Вторая лирическая тема – тема любви, романсового склада, изложенная в диалоге скрипок и виолончелей. В ней обращает на себя внимание типичное для подобных тем Аренского секвентное развитие с постепенным охватом все более широкого диапазона, а также особый прием – появление на кульминации аккорда мажоро-минорного терцового ряда,²³⁹ который еще не раз повторится в лирических эпизодах оперы (например, в ариозо Дамаянти из первой картины первого и первой картины второго действий). Типично для манеры письма автора и постепенное «истаивание» темы на *pp* в высоком регистре. Обе темы появятся в финале оперы, причём вторая послужит основой заключительного дуэта героев. Подобное тематическое обрамление скрепляет целое, делает композицию более гармоничной.

В центре оперы – характеристика Дамаянти, отличающаяся наибольшим мелодическим разнообразием. Мелодика всех её сольных эпизодов основана на сочетании песенно-романсовых и декламационных оборотов, с помощью которых композитор выделяет важнейшие слова в тексте. Уже в первом ариозо – «Когда же придёшь ты, желанный» (первая картина первого действия)²⁴⁰

²³⁹ Трезвучие соль мажора при основной тональности си мажор.

²⁴⁰ Это ариозо основано на мотиве тоски Дамаянти.

возникают интонации, которые станут типичными для всей партии царевны: преобладание плавного поступенного движения, квинтовые ходы в окончаниях фраз. Отличительной чертой партии Дамаянти будет и постепенное расширение диапазона, а также особенности изложения оркестровой фактуры: помещение мягко пульсирующих аккордов струнных в верхнем регистре над мелодией голоса, что придаёт звучанию особую хрупкость²⁴¹.

Среди наиболее выразительных эпизодов – «Рассказ» и «Молитва» Дамаянти из первого действия, а также её «Колыбельная» из первой картины второго акта. Все эти номера становятся лирическими кульминациями. «Рассказ» представляет собой развёрнутый сольный номер, в котором сочетаются, как уже отмечалось, романсовый и декламационный типы мелодики. Присутствуют здесь и типичные для музыкальной лексики Дамаянти гармонические обороты – например, последовательность эллипсисов («Вдруг с неба на землю»). «Молитва» Дамаянти, повторенная в опере дважды – в финалах первого и третьего действий, – интонационно родственна «Рассказу», хотя здесь романсовая мелодика преобладает. Вероятно, это связано с тем, что в «Молитве» отсутствует важный для «Рассказа» звукоизобразительный элемент. Большой выразительностью отличается оркестровка, в которой сочетается тремоло высоких струнных, соло гобоя, дублирующее вокальную партию, и живописные арфовые переливы.

«Колыбельная» стоит несколько особняком среди упомянутых сольных эпизодов Дамаянти, это единственный замкнутый номер, представляющий собой куплетную форму (два неизменных куплета). Но и в нем присутствует типичное для партии царевны сочетание плавной песенной мелодии с романсовыми терцовыми ходами и декламационности («Спи! Усни!»). Примечательна тональность – ре бемоль мажор (характерная для лирической сферы в опере) и обилие альтерированных гармоний, придающих особую экспрессивность звучанию.

²⁴¹ Подобный приём Аренский мог позаимствовать из оркестрового стиля своего учителя Римского-Корсакова (в частности, из оперы «Снегурочка», фортепианным переложением которой он, как известно, занимался в годы учёбы в консерватории).

Характеристика другого представителя лирической сферы – Наля – родственна характеристике главной героини. Для обеих персонажей характерен общий круг интонаций. Интонационное родство особенно ярко заметно в развёрнутой диалогической сцене из первого действия, также представляющей собой одну из лирических кульминаций оперы²⁴². Проявилось оно и в ариозо Наля из первой картины третьего действия, мелодия которого представляет собой как бы «вариант» мелодики Дамаянти.

Отметим, что, несмотря на ориентальный сюжет, в музыке восточный колорит, восточные интонации почти не используются, единственное исключение – танцы рабынь из первой картины второго акта. В них ориентальность стилизуется благодаря использованию прихотливой ритмики и выходящей мелодической линии в восточном стиле. Фактическое отсутствие в опере восточной направленности С.Н. Василенко связывал с выбором самого Аренского, который «...считал поэму «Наль и Дамаянти» мировым произведением и не хотел «мельчить» его восточными мелодиями»²⁴³. Возможно, композитор ориентировался на французскую лирическую оперу, к примеру, сочинения Массне или Делиба, в которых экзотический сюжет далеко не всегда сопровождался стилизацией национального колорита.

Обобщая сказанное, подчеркнём ещё раз наиболее удачные аспекты последней оперы Аренского. Среди них, бесспорно, характеристика главной героини (и лирической сферы в целом), которую отличает большое мелодическое разнообразие и красочность гармонического языка, остающегося, вместе с тем, в рамках романтической гармонии. К достоинствам оперы принадлежит и колористическая звукоизобразительная сторона, отмеченная характерным для Аренского мастерством оркестровки. В то же время, в опере есть определенные слабые стороны, в первую очередь – невыстроенность драматургии, результатом которой стала определенная стилистическая неровность целого, где яркие

²⁴² Дуэт Наля и Дамаянти примечателен ещё и звукоизобразительностью: так, переливы арфы «рисуют» бога воздуха, стремительные хроматические пассажи – бога огня, а «покачивающиеся» фигуры – бога моря, о которых рассказывает Наль.

²⁴³ *Василенко С.Н.* Страницы воспоминаний. С. 178.

индивидуализированные эпизоды соседствуют с менее выразительными, типизированными номерами.

§4

Одноактный балет «Ночь в Египте» был написан в 1900 году по заказу Императорских театров. Это единственное сочинение Аренского в жанре балета. Либретто было создано известным хореографом Л. Ивановым по мотивам новеллы Т. Готье «Ночь, дарованная Клеопатрой»²⁴⁴.

Необходимо дать некоторые пояснения в связи с названием балета. В большинстве критических статей, написанных как при жизни композитора, так и в более позднее время, балет назывался «Египетские ночи». Вероятно, это название закрепилось за ним по аналогии с известным произведением А.С. Пушкина. Сам же Аренский называл своё произведение именно «Ночь в Египте». Кроме того, в переводе с французского, «nuit» означает ночь в единственном числе.

Большой интерес представляет история постановок балета, так как это единственное из музыкально-сценических сочинений Аренского, которое было представлено в Европе. В постановке принимали участие лучшие артистические силы того времени, а хореография, созданная М. Фокиным, заслуживает отдельного рассмотрения.

Изначально предполагалось, что балет будет впервые исполнен на Ольгином острове в Петергофе (по другим данным – в Эрмитажном театре в Петербурге) в честь приезда персидского шаха. По поводу идеи Иванова поставить балет на пленэре Фокин, в последствии, писал: «Балет был приготовлен для спектаклей на Ольгином острове, в Петергофе, Царском селе. Какое чудное могло быть зрелище, если бы Клеопатра подъехала на роскошной галере, и пир её отражался бы в

²⁴⁴ Новелла повествует о юноше, согласившемся заплатить смертью за любовь Клеопатры – принять из её рук чашу с ядом. В балете трагическая развязка заменена счастливой – жрец спасает героя, дав ему противоядие. Подробное либретто балета см. в Приложении 2.

настоящей воде, которая отделяет остров от зрителей!»²⁴⁵. Но премьера в тот год так и не состоялась, поставлен балет был уже после смерти автора – в марте 1908 года в Мариинском театре. Эта постановка была осуществлена Фокиным (дирижировал М. Келлер, декорации О. Аллегри и М. Зандина)²⁴⁶.

Хореография Фокина отличалась необыкновенной оригинальностью. Увлёкшись Древним Египтом, он стремился воссоздать в балете позы и линии, увиденные им на изображениях того времени. Позже балетмейстер вспоминал: «Я забегал в свободное время в Эрмитаж, в чудный египетский отдел, который уже основательно изучил. Я окружил себя книгами по Египту. Словом, я был влюблён в этот особый древний мир. <...> Для спектакля я заставил всех танцовщиков и танцовщиц загримироваться темной краской. Сам делал всем удлинённые глаза и прямые чёрные брови. Рисовал им губы резко очерченного рисунка, как мы видим у сфинксов. Надел настоящие египетские парики. <...> Я считаю это полной реформой балетного костюма. <...> Танцы я поставил в египетском стиле, совершенно тогда новом. Позы профильные, как на барельефах. Линии групп и поз очень угловатые, ладони плоские – все, что лет 20–30 спустя стало неизбежным признаком модернизма»²⁴⁷. Повлиял на идеи Фокина и «свободный танец» А. Дункан. А. Бенуа в статье «Русские спектакли в Париже» назвал спектакль «...настоящим порождением дункановской пропаганды»²⁴⁸.

Критика восприняла идеи балетмейстера по-разному. Одни восторгались новаторством постановки, другие упрекали её за недостаток изящества и чрезмерное упрощение танцев. Важно, что оба лагеря рецензентов отмечали нарушение Фокиным классических канонов балета; но если одни видели в этом смелый шаг вперёд, то другие – грубую ошибку. По словам критика

²⁴⁵ *Фокин М.М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера / ред. сост. Ю.И. Слонимский. Л.: Искусство. Ленинградское отделение. 1981, С. 110.

²⁴⁶ Изначально спектакль был показан с благотворительной целью, официальная премьера состоялась там же 19 февраля 1909 года.

Аллегри О.К. (1866–1954) – театральный художник. С 1889 – помощник декоратора, а с 1908 – года декоратор в Дирекции петербургских Императорских театров. Автор декораций к «Раймонде», «Пиковой даме», «Черевичкам», «Франческе да Римини».

Зандин М.П. (1882–1960) – художник-декоратор. С 1907 – помощник декоратора Петербургских Императорских театров.

²⁴⁷ *Фокин М.М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. С. 110–114.

²⁴⁸ *Бенуа А.Н.* Русские спектакли в Париже // Речь. 1909. № 92. С. 4.

А.Л. Волынского, Фокин «выдаёт этот кошмар двумерной пластики по барельефным образцам за подобие египетского пляса, смешивая при этом системы живописной и скульптурной техники с искусством танца»²⁴⁹. Напротив, балетовед В.Я. Светлов писал: «Египетские ночи» – это «переоценка ценностей», отрицание выворотности ног, классической техники, нарушение «канона». Это – эволюция, новое слово, интереснейшая экскурсия в область археологической хореографии и этнографической пляски»²⁵⁰.

Собственно о музыке было написано немного, но отзывы были, как и в случае с остальными сценическими произведениями Аренского, в основном положительными. Приведём, например, отклик из «Биржевых ведомостей»: «Музыканту этот вечер доставил такое же удовольствие, как и любителю балета, потому что музыка Аренского очень интересна как по *мелодиям*, так и по *тонкой, красивой инструментовке* (курсив мой – А.Г.)»²⁵¹.

В рецензии из «Русской музыкальной газеты» сочинение охарактеризовано как «добросовестная работа»²⁵². По-видимому, критики все же были более увлечены постановкой, новизна которой сразу приковывала к себе внимание, порождала споры. Музыка же, хотя и была вполне в духе времени, в отличие от хореографии Фокина, который первым отважился на подобный эксперимент, не вызывала острых споров.

Уже упоминалось, что в балете были задействованы лучшие исполнители той эпохи. А. Бенуа, автор развёрнутой статьи о постановке балета труппой Дягилева, писал: «Чары талантов – о да, здесь их было много! <...> редко можно встретить такое соединение людей, знающих, чем и как прельстить. <...> Тут все было очарование»²⁵³. Одну из главных партий – Амуна – на премьере исполнил сам Фокин. Другая ведущая роль была отдана А. Павловой. Даже второстепенных

²⁴⁹ Цит. по: *Скребкова О.* Аренский в музыкально-критических отзывах своих современников. С. 19.

²⁵⁰ «Египетские ночи» в Мариинском театре // Русская музыкальная газета. 1909. № 14. С. 390.

²⁵¹ «Египетские ночи» Аренского // Биржевые ведомости. 1909. № 21. С. 3.

²⁵² «Египетские ночи» в Мариинском театре // Русская музыкальная газета. 1909. № 14. С. 390.

²⁵³ *Бенуа А.Н.* Русские спектакли в Париже // Речь. 1909. № 92. С. 4.

Состав исполнителей в Париже был тот же, что и на петербургской премьере, за исключением роли Клеопатры, которую вместо Е. Тиме исполнила И. Рубинштейн.

персонажей танцевали выдающиеся артисты – В. Нижинский, Т. Карсавина²⁵⁴. Роль Клеопатры исполняла драматическая актриса – Е. Тиме (в парижской постановке эта роль будет отдана И. Рубинштейн).

Примечательно, что Фокин и Дягилев, задумав новый спектакль, выбрали именно балет Аренского для постановки в своей антрепризе, что свидетельствует о положении композитора в культуре рубежа веков и о привлекательности его музыки для современников.

Парижская премьера балета состоялась 2 июня 1909 года, декорации и костюмы к ней были созданы по рисункам Л. Бакста²⁵⁵. Много в спектакле, по сравнению с петербургской постановкой, было изменено, в том числе, его название: в Париже балет стал именоваться «Клеопатра», кроме того, постановщики поменяли развязку. Если в первоначальном варианте балет, в отличие от новеллы Готье, имел счастливый конец, то в парижских спектаклях Фокин вернулся к оригинальному окончанию – Амун должен заплатить смертью за любовь. Но самое главное – многие эпизоды музыки Аренского были заменены фрагментами из произведений других русских композиторов. Так, вместо оригинальной увертюры, исполнялась увертюра Танеева к «Орестее». Танец рабынь при выходе Клеопатры заменили отрывком из «Млады» Римского-Корсакова. В дивертисмент включены были Вакханалия из «Вреён года» Глазунова и пляска персидок из «Хованщины». Дирижёр спектакля Н. Черепнин сочинил новый финал. Привлечение Черепнина, как композитора, было, вероятно, связано с изменением развязки балета – авторское мажорное окончание звучало бы в этом случае неуместно.

Рецензенты вновь восприняли балет неоднозначно. К примеру, в статье газеты «Речь», написанной А. Бенуа («Русский сезон в Париже»), модификации балета в постановках Дягилева–Фокина были оценены положительно: «Музыку Аренского изрядно купировали, заменив другими, весьма удачно подобранными

²⁵⁴ В. Нижинский появлялся в сцене, где рабы развлекают царицу. Карсавина солировала в знаменитом «Еврейском танце».

²⁵⁵ Кроме создания декораций и костюмов, Бакст также способствовал приглашению Иды Рубинштейн на партию Клеопатры.

номерами. С музыкальной точки зрения «Клеопатра» положительно интересна и стильна. <...> На первом плане творение Римского-Корсакова из его оперы-балета «Млада». Более удачный выбор трудно было бы сделать. Затем Мусоргский с пляской персидок. Надо заметить, что французы большие поклонники этих двух композиторов. От Аренского остались пляски с сестрами и, конечно, еврейский танец, с его прелестной древней мелодией, взятой действительно из еврейского богослужебного обихода»²⁵⁶. Бенуа, в цитированной выше рецензии, не без юмора отмечал, что «...в час времени можно было прослушать очень и очень изысканную антологию русской музыки»²⁵⁷.

В противоположность этому, критик Вальтер в статье «Русская опера и балет в Париже» (журнал «Современный мир») высказался о постановке резко негативно, назвав её «...оскорбительной не только для Аренского, но и для всякого музыканта»²⁵⁸.

Неизбежно возникает вопрос, что же заставило авторов парижского спектакля изменить музыку и отказаться от многих авторских эпизодов? Можно предположить несколько причин создания новой редакции. Наиболее вероятной представляется следующая: Римский-Корсаков, Мусоргский были хорошо известны парижской публике; как справедливо отмечали рецензенты, французы были «...большими поклонниками этих двух композиторов». В то же время Аренского во Франции знали немногие. Дягилев, как талантливый антрепренёр, понимал, что появление на афишах фамилий композиторов, любимых в Париже, привлечёт большее внимание зрителей. Кроме того, подобные случаи замены музыки в балете отнюдь не были редкостью, так как по традиции главным автором балетного спектакля считался хореограф, а роль композитора – второстепенной. В прошлом даже бывали случаи, когда один и тот же балет в череде постановок мог идти с музыкой разных композиторов.

²⁵⁶ Бенуа А.Н. Русские спектакли в Париже // Речь. 1909. № 92. С. 4.

²⁵⁷ Там же.

²⁵⁸ Вальтер В.Г. Русская опера и балет в Париже // Современный мир. 1909. № 7. С. 38.

Балет Фокина–Дягилева пользовался в Париже огромным успехом. Как вспоминал Бенуа: «Клеопатра» делала лучшие сборы. Её даже стали ставить под конец оперы, и она служила приманкой для «Псковитянки»; её успех превосходит успех самого Шаляпина»²⁵⁹. Но, вероятно, зрителей привлекла не музыкальная сторона балета, которая, несмотря на использование произведений великих мастеров, все же не отличалась большой цельностью. Наиболее заинтересовала публику и критиков необычная хореография «в египетском стиле», тема «губительной красоты», которая была одной из важнейших в искусстве того времени, а также танцовщики, состав которых, как и в Петербурге, был в самом деле выдающимся. По словам Бенуа, «...чары талантов “бросили пыль в глаза публике”, заставили поверить изображаемой небылице, <...> заставили увидеть на сцене настоящую жизнь, настоящий античный мир»²⁶⁰.

Говоря о танцовщиках, нельзя не упомянуть Иду Рубинштейн в роли Клеопатры, ставшую настоящим открытием спектакля. Бенуа называл её Клеопатру «...чаровницей, гибель несущей»²⁶¹. Он охарактеризовал актрису следующим образом: «В г-же Рубинштейн есть что-то таинственное до холода, до озноба. Что-то слишком пряное, слишком изысканное. <...> Это настоящий Бердсли на сцене»²⁶².

Особенно эффектным было *появление* И. Рубинштейн на сцене: выносили саркофаг, из которого доставали актрису, закутанную, словно мумия. Затем с неё снимали покрывала – и глазам зрителей представала царица. Столь оригинальный выход был придуман Бакстом²⁶³. Сохранились воспоминания об этом английского критика А. Джонсона: «Окружённый рабами и охраняемый солдатами, огромный предмет, подобный раскрашенному саркофагу, выносили на высоте плеч, церемонно и заботливо опускали наземь во дворе храма. Двери странных носилок распахивались, открывая нечто, казавшееся мумией, запеленутой в обширные

²⁵⁹ Бенуа А.Н. Русские спектакли в Париже // Речь. 1909. № 92. С. 4.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Там же.

²⁶² Там же.

²⁶³ В петербургской постановке Клеопатру выносили в обличье сфинкса.

покровы»²⁶⁴. О появлении царицы на сцене писал и Кокто: «...затем четыре раба развернули первую пелену, пурпурную, с цветами лотоса и серебряными крокодилами, и вторую, зеленую с историей династии в филигранной позолоте, оранжевую третью с призматическими полосами, <...> темно-синяя, двенадцатая, была снята величественным жестом самой Рубинштейн»²⁶⁵. Даже по описанию этой сцены становится ясно, что акцент сделан на зрелищной, внешне максимально эффектной стороне действия, на ее декоративном аспекте. Это обстоятельство красноречиво демонстрировало отражение в дягилевской антрепризе и характере ее постановок основного принципа модерновой эстетики – внешней декоративности.

Дальнейшая судьба постановок балета Аренского такова. После революции (в 1920, 1923 и 1962 годах), в первоначальном оригинальном варианте он ещё несколько раз ставился в Петербурге, в Мариинском театре²⁶⁶. А в 1988 году Лентелефильм выпустил фильм-балет «Египетские ночи» (балетмейстер К. Сергеев по М. Фокину). Роль Клеопатры исполнила Ал. Асылмуратова, Амуна – Ф. Рузиматов, Береники – А. Дмитриева.

В 2009 году балет был реконструирован в Риме, в рамках балетного фестиваля, посвящённого столетию Дягилевских сезонов. Примечательно, что в этой постановке музыка Аренского была восстановлена, хотя авторы и оставили название, придуманное Дягилевым – «Клеопатра». Балет «Ночь в Египте» вошёл в число лучших опусов композитора, интерес к которым сохранился и в наши дни.

Но вернёмся к композитору и его музыке к балету и оценим музыкальный язык в контексте авторского стиля.

Подобно опере «Рафаэль», балет входит в число наиболее удачных сценических сочинений Аренского. Как и в случае с оперой, этому во многом способствовал сценарий. Он сочетает в себе, с одной стороны, акцент на

²⁶⁴ Johnson A. The Russian Ballet. London, 1914. P. 68.

²⁶⁵ Савенко О. Праздник русского балета в Риме // Балет ad libitum. 2009. № 3. С. 47.

²⁶⁶ В спектакле 1962 года главную роль исполняла А. Шелест.

лирической линии и обилие дивертисментных номеров, а с другой – камерность и лаконизм (в балете всего три основных действующих лица: Клеопатра, Амун и Береника). Эти качества способствовали проявлению самых ярких свойств таланта композитора. И лирический тематизм, и мастерская оркестровка позволяют отнести «Ночь в Египте» к наиболее ярким опусам Аренского.

Как уже упоминалось, в основу либретто балета была положена новелла Т. Готье. Л. Иванов изменил развязку с трагической на благополучную, а также добавил нового персонажа – Беренику. Отметим, что одно из самых примечательных качеств первоисточника – утончённость литературного слога. Для примера приведём описание Клеопатры: «На этой необычной подушке покоилась прелестнейшая головка женщины, один взгляд которой погубил полмира, женщины обожаемой и чудесной, самой совершенной из всех существовавших когда-либо, самой женственной женщины и самой царственной царицы, существа восхитительного, к очарованию которого даже поэты не в силах оказались ничего прибавить, существа, которое неизменно венчало грезы всех мечтателей; нет надобности говорить, что речь идёт о Клеопатре»²⁶⁷. Подобная рафинированность, подчёркнутый эстетизм литературного стиля нашли выражение и в музыке балета.

«Ночь в Египте» принадлежит к тем произведениям Аренского, в которых с наибольшей яркостью отразилась эстетика стиля модерн. В духе времени был уже сам полуисторический-полулегендарный «египетский» сюжет балета. Увлечение современников подобными сюжетами отмечал А. Бенуа: «...за последнее время, как раз, намечается несомненный поворот к древним»²⁶⁸. Тенденциям эпохи соответствовала и ориентальная сторона сюжета, которая позволяла привнести особую декоративность во все аспекты постановки, включая её визуальную сторону, занимавшую тогда, в эпоху синтеза искусств, первостепенное место²⁶⁹.

²⁶⁷ Готье Т. Два актера на одну роль / сборн. новелл. М.: Правда, 1991. С. 250.

²⁶⁸ Бенуа А.Н. Русские спектакли в Париже // 1909. № 92. С. 4.

²⁶⁹ Вспомним, что над декорациями и костюмами работали лучшие художники эпохи.

Безусловное влияние эстетики модерна прослеживается в образе главной героини. О характерном для эпохи поклонении Прекрасной даме, олицетворяющей вечно женственное, уже говорилось в связи с «Рафаэлем». Но, в отличие от Форнарины, Клеопатра воплощает другой аспект темы красоты – одной из важнейших стилевых констант эпохи модерн. Мы имеем в виду *амбивалентность* прекрасного, сочетание в женском образе утонченного и демонического, которое ставит Клеопатру в ряд с такими персонажами, как Саломея и Юдифь Климта, Шемаханская царица Римского-Корсакова.

Современным был и сам жанр балета – как известно, эпоха рубежа веков была временем его расцвета, временем, когда балет из второстепенного, «прикладного» превратился в жанр, в котором нашли выражение основные тенденции эпохи, а музыка стала ярчайшим самостоятельным компонентом спектакля. Именно в этот период, вслед за балетами П.И. Чайковского, появились столь значительные произведения, как балеты Глазунова, Стравинского, Черепнина.

Обратимся к *композиции* и *драматургии* балета. Уже упоминалось, что «Ночь в Египте» – одноактный балет. Он состоит из 12 номеров. Как и в операх, Аренский трактует номерную структуру достаточно свободно: мы находим здесь как эпизоды традиционного плана – например, знаменитый «Еврейский танец», так и сцены более сложно устроенные, включающие в себя несколько разделов. К последним относятся, к примеру, первый номер («Сцена и танец прислужниц») и финал.

Балет подразделяется на 2 части. В первой (номера 1–5) происходит основное действие: Амун обручается с Береникой, затем он видит Клеопатру и отправляет ей любовное письмо, после чего следует их краткая дуэтная сцена. В завершении её царица слышит фанфары, возвещающие прибытие Антония, и подносит Амуну кубок с ядом. Вторая часть (номера 6–12) представляет собой дивертисмент, состоящий из характерных танцев и классического па-де-де.

Аренский по-своему трактует сюжет. Он не акцентирует его драматические стороны, и не отражает в музыке конфликтность, заложенную в либретто.

Драматургия балета отличается *статичностью*. Этому способствует, во-первых, преобладание дивертисментных номеров над сюжетными (уже в первом разделе балета появляется «Танец Антиной с рабами», не имеющий отношения к развитию сюжета), а во-вторых, – бесконфликтность музыкальных эпизодов, отсутствие драматических кульминаций,

Как и в «Рафаэле», здесь господствует лирическая сфера, которую оттеняют колористические эпизоды, и даже сцена отравления Амуна строится на одной из ключевых *лирических* тем балета – лейттеме Клеопатры.

Отметим, что статичность драматургии также была типичной чертой балетного театра эпохи модерн. Вспомним, к примеру, балет «Времена года» Глазунова, написанный почти одновременно с балетом Аренского (преьера сочинения состоялась в феврале 1900 года), и представляющий собой серию дивертисментов. «Перед художниками теперь не стоят задачи наиболее правдиво, а значит и последовательно, воплотить драму. Более того, отсутствие внутреннего движения, ведущее к статике, как раз было созвучно времени»²⁷⁰.

Музыкальная драматургия балета сходна также с оперой «Рафаэль». Как и в опере, в основе музыкального материала балета (за исключением дивертисмента) лежат три лейттемы: Клеопатры, Береники и Амуна²⁷¹. Использование лейттем и интонационно-тематических связей способствуют объединению целого, единству балета, его симфонизации, стройности архитектоники. Интонационно-тематические связи и лейттемы позволяют композитору преодолеть номерную структуру, благодаря чему возникает последовательное непрерывное развитие, в особенности отличающее первый раздел балета²⁷².

Лейттема Клеопатры, подобно большинству лирических тем в сочинениях Аренского, романсового склада (*пример б*). Ее отличительная черта – особая пластичность ритмики и мелодической линии, что связано, вероятно, со спецификой балетного жанра. В оркестровке темы использован излюбленный

²⁷⁰ Скворцова И.А. Стиль модерн в русской музыке рубежа XIX–XX веков. С. 77.

²⁷¹ Эта особенность вновь заставляет вспомнить «Рафаэля», в котором музыкальный материал также был основан на развитии трёх основных тем.

²⁷² В дивертисменте чётко обозначены границы номеров.

приём композитора – «оплетение» мелодии фигурациями (в данном случае – *arpeggiato* арфы), что придаёт звучанию изысканность. Тема Клеопатры не претерпевает существенных изменений – лишь в сцене отравления Амуна в ней появляется восходящий ход на октаву, придающий оттенок экстатической восторженности. Подобная неизменность темы является, с одной стороны, ещё одним проявлением модерновой статики – теперь уже в области чисто музыкальной драматургии, а с другой – обособляет Клеопатру как персонаж, от остальных героев. На протяжении всего балета Клеопатра остаётся своего рода *символом* неизменной красоты²⁷³.

Среди трёх главных лейтмотивов наибольшую трансформацию претерпевает тема Береники. Подобно теме Клеопатры, она входит в круг лирических тем, с присущими им кантиленной мелодикой, мелодическими подголосками (в данном случае – виолончели) и терцовыми гармоническими сопоставлениями. Но, в отличие от лейттемы царицы, в теме Береники присутствует пасторальный оттенок, возникающий за счёт разреженной фактуры, тональности соль мажор и несложного гармонического языка, плавного движения мелодии, терцовых удвоений.

Совершенно иной характер тема Береники приобретает в № 2 («Выход Клеопатры и сцена»), а также в сцене отравления (№ 5), где она становится родственной взволнованно-порывистым романтическим темам²⁷⁴. Меняется лад (на минорный), появляется опора на диссонантные уменьшенные гармонии, хроматизмы в мелодии, а также трансформация её в восходящую секвенцию.

Тема Амуна входит в круг героических тем, также типичных для Аренского. По своему интонационному складу она напоминает тему Наля из последней оперы композитора. Их роднят пунктирный ритм, кварто-квинтовые обороты, скачки в мелодике, восходящая направленность мелодического движения. Как и тема Береники, тема Амуна претерпевает изменения в № 2, приобретая, благодаря

²⁷³ Эту обособленность Клеопатры от остальных персонажей превосходно ощущал Фокин, для обеих постановок балета выбравший на эту роль драматическую актрису, которая обладала иным, не балетным типом пластики.

²⁷⁴ Вспомним, что тематизм такого плана, отсылающий к «флорестановским» темам Шумана, был весьма характерен для фортепианных пьес Аренского.

гармонической неустойчивости и *tremolo* низких струнных, взволнованный характер.

Вторая часть балета – дивертисмент – объединяет семь последних номеров: № 7–12. К дивертисментным номерам можно отнести и интермедийный «Танец Антиной с рабами» (№ 3), который, хотя и расположен в первой части балета, не имеет отношения к развитию сюжета. Все они отличаются подчеркнутой красочностью, декоративностью музыкального языка, что достигается в первую очередь за счет оркестровки. Отметим, что в основе всех номеров дивертисмента лежат заимствованные темы и их вариации – как известно, жанр вариации был у Аренского одним из излюбленных²⁷⁵. Метод варьирования, использованный композитором в дивертисменте, типичен для его стиля в целом. Он основан главным образом на фактурных изменениях, непрерывной переоркестровке темы; гармонический язык (как и во всем балете) менее примечателен и остаётся в рамках традиции²⁷⁶.

В оркестровке дивертисмента отразились характерные черты стиля Аренского. Среди них: использование тембровой характеристичности отдельных инструментов, как принципа, отсюда обилие инструментальных соло. Особенно часто использованы соло виолончели (к примеру, ей поручен лирический подголосок в «Танце Арсиной») и деревянных духовых (например, соло гобоя в «Заклинательнице змей», которое усиливает ориентальный колорит номера, соло флейты в № 2), – сопоставление *divisi*, создающих особую разреженность фактуры, с мощными *tutti*, необычные тембровые решения (например, сочетание *pizz.* струнных и флейты пикколо в среднем разделе «Танца гази», или сочетание *pizz.* и колокольчика в Па-де-де); расширенный состав ударных (в партитуру балета входят кастаньеты, колокольчики, треугольник, там-там). Отметим, что необычные инструментальные сопоставления во многом и создают ту самую

²⁷⁵ Единственное произведение в наследии Аренского, в котором в таком же количестве использованы фольклорные цитаты – его первая опера «Сон на Волге». Данная черта роднит эти в остальном совершенно непохожие сочинения.

²⁷⁶ Ближе всего гармонический язык Аренского был стилю Чайковского.

декоративность, колористическую изысканность звучания, которая делает «Ночь в Египте» одним из наиболее созвучных эпохе модерн сочинений Аренского.

Среди наиболее ярких эпизодов дивертисмента: «Танец Арсиной», извилистая мелодическая линия которого создаёт ориентальный колорит и, в то же время, напоминает о причудливых узорах, типичных для эпохи модерн; варьирование темы «Еврейского танца», которая в среднем разделе поручена виолончели соло на фоне переплетения флейтовых пассажей, что придаёт ей романсовый характер, а при последнем проведении звучит особенно утонченно, благодаря флажолетам скрипки соло и позваниванию колокольчика. Выделяются и «Танец гази», названный рецензентом «Русской музыкальной газеты» «бойкой и живой пляской»²⁷⁷, в котором незатейливый народный напев звучит то восторженно у *tutti*²⁷⁸, то принимает лирический облик, появляясь у флейты и кларнета (середина трехчастной формы)²⁷⁹; а также № 10 «Заклинательница змей», где проявилась ещё одна особенность стиля Аренского – звукоизобразительность, причудливая мелодическая линия «рисует» движения змеи.

Лирическая и ориентально-декоративная сферы объединены во вступлении, в основе которого три темы, включая лейттему Клеопатры. Первые две темы красочностью и пышностью оркестрового стиля родственны музыкальному материалу дивертисмента (особенно выразительна скерцозная вторая тема в изложении флейт и кларнетов).

Как уже отмечалось, балет стал одним из лучших сочинений Аренского, в котором отразились и наиболее привлекательные свойства его дарования, и многие существенные черты эпохи, эстетики модерна. Наряду с красотой мелодики и мастерством оркестровки, подчеркнём особую ритмическую пластичность, которая отличает большинство номеров. Она, несомненно, была связана с самой природой балетного жанра, но, в то же время, интерес к

²⁷⁷ «Египетские ночи» в Мариинском театре / «Русская музыкальная газета». 1909. № 14. С. 390.

²⁷⁸ Особый колорит придаёт введение в партитуру кастаньет.

²⁷⁹ Отметим, что все номера дивертисмента имеют трехчастную форму.

необычным ритмам, ритмической изысканности был органичным для авторского стиля, его отличительной чертой, вспомним, например, фортепианный опус «Опыты с забытыми ритмами».

§5

Помимо трёх опер и балета, сценические сочинения Аренского включают также музыку к драматическим спектаклям. К этому жанру композитор обращался дважды, оба раза – в зрелый период творчества: в 1899 году он создал музыку к инсценировке поэмы А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», в 1905 году – музыку к комедии В. Шекспира «Буря».

Музыка к «Бахчисарайскому фонтану» была написана по случаю инсценировки поэмы в рамках торжественного празднования столетнего юбилея Пушкина, в котором приняли участие воспитанники Придворной певческой капеллы (как известно, Аренский был в эти годы директором капеллы). Наряду с оперой «Рафаэль» и балетом, в этом сочинении отразились самые привлекательные свойства таланта композитора, в том числе его выдающийся мелодический дар, мастерское владение оркестровыми средствами, умение создать гармоничную цельную композицию.

Музыка к «Бахчисарайскому фонтану» состоит из пяти небольших номеров, в которых, тем не менее, нашли воплощение почти все сюжетные мотивы первоисточника – драматическая любовь Заремы, картины южной природы, ориентальность. В соответствии с этим, тематизм сочинения можно разделить на две группы: лирико-драматический – характеризующий Зарему, и изобразительный. Отметим, что подобные начала были органически близки Аренскому, во многих произведениях которого лирика сочетается со звукоизобразительностью. Эти качества проявляются уже во вступлении, построенном, как и во всех сценических сочинениях Аренского, на основных темах: теме фонтана и теме Заремы. Первая из них, так же как тональность вступления – ля мажор, затем вернётся в заключении, на второй будет построен центральный номер «Бахчисарайского фонтана» – ария Заремы.

Как уже говорилось, тематизм этого сочинения отличается большой мелодической привлекательностью. Это относится, в первую очередь, к теме Зарембы, которая, являясь одним из ярких примеров лирического тематизма композитора, содержит особенности, свойственные большинству его лирических тем (*пример 7*). Характерно и само строение мелодии с обилием поворотов и нисходящими окончаниями фраз, и её секвенционное развитие, а также переключки инструментальных голосов (например, в цифре 3), из которых наибольшее значение приобретает кларнет, становящийся лейттембром Заремы. В процессе развития количество фактурных пластов увеличивается (также типичная черта стиля Аренского), что, вместе с динамическим нарастанием дважды приводит к ярким кульминациям (цифры 4 и 6). Обращает на себя внимание, что тема при этом приобретает остродраматическое звучание – качество, в целом не свойственное Аренскому, но возникающее здесь, безусловно, в связи с программным содержанием.

Тема Заремы продолжает развиваться в её арии, становясь основой её интонационного материала. Примечательно, что оркестровая партия (в которой в основном развивается лейттема) нередко превалирует над вокальной, отличающейся декламационным складом мелодики. Этот приём – поручение основного тематизма оркестру, в то время как в вокальной партии отображаются нюансы текста – встречался и в операх композитора.

Вторая группа тем – звукоизобразительные – наиболее примечательны с точки зрения оркестровой фактуры и гармонии. Важнейшая из них – тема фонтана – образец красочности оркестрового письма композитора. Изящные фигурации струнных и деревянных духовых в сопровождении *arpeggio* арфы и позванивания колокольчиков и треугольника (как и в других сценических опусах, композитор использует здесь расширенный состав ударных) «рисуют» переливы струй. С темой фонтана сходна – и интонационно, и в плане инструментовки – тема оркестрового вступления к Ноктюрну. В ней особенно примечательно начало в высоком регистре, придающем звучанию прозрачность. Подобный тематизм – не редкость в позднем творчестве Аренского – вспомним, к примеру,

первую тему вступления к «Налю и Дамаянти», родственна ей и третья песня Ариэля из «Бури». Отметим, что полимелодизм фактуры и особая колористичность оркестровки характерны не только для позднего стиля Аренского, но и для стиля эпохи в целом.

В темах Татарской песни и Ноктюрна присутствуют как звукоизобразительное, так и лирическое начало. Татарская песня – не частый в творчестве Аренского пример ориентализма: восточный колорит создаётся, прежде всего, за счёт обилия «пряных» аккордов с пониженными ступенями и синкопированной ритмики. Мелодия её обладает особенностями, типичными для лирической мелодики в сочинениях автора, хотя и отличается большей простотой. Во втором куплете тема приобретает маршевые черты, что отвечает содержанию текста. В Ноктюрне наибольший интерес представляет упомянутая уже тема вступления; в основной же теме, как и в предшествующем номере, в первую очередь обращает на себя внимание гармония, отличающаяся множеством эллипсисов и красочных гармонических отклонений в далекие тональности (например, ля бемоль мажор при основной тональности ре мажор). Этот номер поручен хору а cappella (на протяжении своего творческого пути композитор не раз обращался к подобному составу, создав хоры как на светские, так и на духовные тексты).

Рассматривая музыкально-сценические сочинения Аренского, нельзя не отметить, что наиболее удались ему те из них, где он не стремился к созданию масштабной композиции – камерная опера «Рафаэль», одноактный балет «Ночь в Египте». В их число входит и музыка к поэме «Бахчисарайский фонтан». Кроме того, во всех трёх случаях литературный первоисточник вполне отвечал склонностям композитора, что, вероятно, тоже было необходимым условием для возникновения целостного произведения.

Другим обращением Аренского к жанру музыки к драматическому спектаклю стала музыка к драме В. Шекспира «Буря». Это сочинение было

создано уже в поздний период жизни композитора, вместе со Вторым фортепианным трио фа минор оно стало его последнимopusом.

Музыка к «Буре» была заказана Аренскому для постановки пьесы в Малом театре, осуществлённой знаменитым режиссером А.П. Ленским, известным своим стремлением к созданию нового типа драматического спектакля²⁸⁰. Большой интерес представляет переписка режиссёра и композитора, а также «Заметки» Ленского, в которых он детально рассматривает разные аспекты будущей постановки: музыку, декорации²⁸¹, костюмы героев, освещение сцены. Отметим, что режиссёр ещё до начала работы с композитором детально продумал музыкальную драматургию спектакля, определив не только фрагменты, которые должны сопровождаться музыкой, но и особенности музыкальной характеристики отдельных персонажей. Большое значение для него имело совпадение музыкального и зрительного образа. Например, он писал: «В полёте Ариэля мне слышится: не то трескучий звук крыльев стрекозы, не то колеблющийся полёт бабочки»²⁸², и прибавлял, что его появление всегда должно сопровождаться одним мотивом.

Но Аренский, хотя и прислушивался к требованиям режиссера, не всегда точно им следовал, отстаивая свою концепцию музыкальной драматургии. Так, в связи с характеристикой Ариэля, композитор писал: «Для появления Ариэля музыки нет; если бы она и была, то очень трудно было бы согласовать её с появлением Ариэля: по-моему, без музыки будет лучше. Ариэль появляется так часто, что если его появления будут сопровождаться одной и той же музыкой, то это очень надоест»²⁸³. А обсуждая мелодекламацию с участием античных богинь в IV действии, Аренский отметил: «Мне кажется, что если будет ещё раз декламировать после Юноны Церера, то интерес упадёт и не будет во всей сцене

²⁸⁰ Из переписки Аренского с Ленским следует, что изначально постановка планировалась на январь 1905 года, но из-за болезни композитор не смог окончить музыку в срок, и она была перенесена октябрь того же года.

²⁸¹ Помимо постоянного декоратора московских императорских театров К.Ф. Вальца, над оформлением «Бури» работали также К.А. Коровин и М.П. Клодт.

²⁸² *Ленский А.П.* Заметки // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 111.

²⁸³ *Аренский А.С.* Из писем к А.П. Ленскому // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 116.

Решение Аренского представляется более уместным ещё и потому, что Ариэль на протяжении пьесы предстаёт в разном обличье, и повторяющаяся тема противоречила бы сценическому действию.

того *crescendo*, какое должно быть»²⁸⁴. Весьма показателен, как в рамках работы над «Бурей», так и с точки зрения *эстетических воззрений* Аренского, его отказ создать музыкальный «портрет» Калибана: «Калибан настолько неэстетическая фигура, что я очень затрудняюсь написать для него какую-либо музыку, которой, мне кажется, и не нужно»²⁸⁵. Большое внимание Аренский, для которого типично было использовать оркестровку как отдельное выразительное средство, уделял оркестру. К примеру, для исполнения оркестровых эпизодов в пьесе он требовал расширенного состава в 45 – 50 человек (вместо предложенных Ленским 30 оркестрантов), а для симфонической картины бури – специальный инструмент – «ветер».

Отметим, что Аренского интересовала не только музыкальная часть, но и сама постановка, что тоже отразилось в переписке, так как из-за болезни он не смог присутствовать на репетициях и премьере «Бури». Например, обсуждая сцену бури – одну из самых живописных в спектакле (критики-современники называли её в числе главных достижений Ленского), композитор заметил: «Совершенно согласен с тобой, что по окончании бури, при наступлении ре мажора, одновременно должна показаться новая декорация – с фигурами Просперо и Миранды; исполнение этой музыки при спущенных занавесках не имеет никакого смысла»²⁸⁶.

«Буря» была поставлена 31 октября 1905 года. Премьера получила благоприятные отклики в прессе: похвалы удостоились как и сама постановка, которая «...прямо-таки подавляла зрителей богатством режиссёрского замысла, обилием выразительных деталей и высоко-художественной гармоничностью целого»²⁸⁷, так и музыка Аренского: «Изящный талант А.С. Аренского отразился и в этой новой композиции, лучшей стороной которой являются мягкие и нежные тона лирических моментов пьесы. Эта мягкая красивость очертаний музыки

²⁸⁴ Аренский А.С. Из писем к А.П. Ленскому // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 116.

²⁸⁵ Там же.

²⁸⁶ Танеев С.И. Материалы и документы. Т. 1. С. 194.

²⁸⁷ Предисловие к «Заметкам» А.П. Ленского // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 107.

чрезвычайно шла к воздушной нежной фантазии Шекспира»²⁸⁸. Сам композитор весьма сожалел, что не смог увидеть пьесу. Поздравляя Ленского, он, в числе прочего, писал: «Хотелось бы мне очень посмотреть «Бурю». Воображаю, как чудно ты поставил сцену с тонущим кораблем, да и все прочее!!...»²⁸⁹.

Уже упоминалось, что музыка к «Буре» стала последним из музыкально-сценических произведений Аренского. В ней нашли обобщение многие характерные черты стиля композитора. В их числе – объединение композиции при помощи интонационно-тематических и тональных связей: 17 номеров, составляющих музыку к «Буре» (среди них семь оркестровых эпизодов, три песни Ариэля и семь мелодекламаций), скреплены двумя лейттемами – темой Просперо и темой любви, а также тональной драматургией²⁹⁰. В драматургическом плане можно проследить движение от условно драматических событий (картина бури, сцена заговора) к счастливой развязке, оттеняемое песнями Ариэля и Комическим танцем духов²⁹¹.

Музыкальные номера подразделяются на три группы: эпизоды, прямо или косвенно связанные с чарами Просперо, лирические эпизоды, характеризующие Миранду и Фердинанда и песни Ариэля. Самая обширная группа – номера, изображающие магию Просперо, среди которых – оркестровые фрагменты и мелодекламации. Большой интерес представляют семь оркестровых эпизодов – вступление, оркестровая картина бури и антракты между действиями²⁹². Вступление строится по плану, разработанному Аренским ещё в первой опере, и повторяющемся во всех его сценических опусах: в нем экспонируется тематизм, который станет основой всего дальнейшего развития²⁹³. В данном случае, это

²⁸⁸ Предисловие к «Заметкам» А.П. Ленского // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 108.

²⁸⁹ Аренский А.С. Из писем к А.П. Ленскому // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 119.

²⁹⁰ Основная тональность «Бури» – D-dur. Ей сопутствует субдоминанта – G-dur, в которой звучит тема любви, одноименный минор – тональность бури, а также тональность доминанты (и её одноименный минор) и обе медианты.

²⁹¹ Условно драматическими эти события названы, так как происходят по воле Просперо, который заранее «распределяет роли» и предрекает счастливый конец.

²⁹² Эпизод бури условно тоже можно отнести к мелодекламациям, так как звучание музыки сопровождается здесь криками моряков, но оркестровая партия имеет здесь намного большее значение.

²⁹³ Типична и трёхчастная форма вступления.

темы Просперо и любви, контрастные по фактуре (хоральная в первой и романсово-ноктюрновая во второй), но относящиеся к единой образной сфере.

Как и в других сценических произведениях, Аренскому, «...глубоко чувствовавшему поэзию действительной жизни и одевавшему её туманно-мечтательными оттенками»²⁹⁴, наиболее удались эпизоды, в которых раскрылась «...тонкая поэзия любви Фердинандо и Миранды»²⁹⁵. Основой характеристики героев стала тема любви, интонации которой пронизывают все сцены с их участием (*пример 8*). Впервые эта тема, напоминающая романс или ноктюрн, появляется в оркестровом вступлении, в диалогическом изложении (у скрипки и виолончели), весьма характерном для подобного тематизма в сочинениях Аренского. Типична и «извилистость» мелодической линии, отличающая многие лирические темы композитора.

Кульминации своего развития тема любви достигает в антракте к третьему акту и следующей за ним мелодекламации, что вполне соответствует сценическому действию – в этом акте происходит объяснение влюблённых²⁹⁶. Отметим, что, в отличие от темы Просперо, тема любви почти не подвергается трансформации и не получает мотивной разработки (даже её первоначальная тональность – соль мажор – сохраняется на всем протяжении произведения).

Тема Просперо – пожалуй, ключевая тема сочинения, послужившая основой большинства номеров (за исключением песен Ариэля)²⁹⁷. Это решение вполне оправданно драматургически – именно Просперо становится инициатором большинства событий пьесы. Лейттема Просперо принадлежит к другому типу лирических тем, также характерному для стиля Аренского (*пример 9*). Её отличает хоральный склад фактуры и неторопливое, размеренное движение, что способствует торжественному, возвышенному звучанию. Тематизм такого плана довольно часто встречался в операх Аренского (особенно в оркестровых

²⁹⁴ Предисловие к «Заметкам» А.П. Ленского // ЕИГ. 1909. Вып. 4. С. 109.

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ Кульминация, подобно многим сходным эпизодам у Аренского, достигается за счёт увеличения количества фактурных пластов и достижения все более высокого регистра.

²⁹⁷ В некоторых номерах, к примеру, в сцене бури, звучат фрагменты темы.

вступлениях к ним)²⁹⁸. Эта тема претерпевает изменения, отражающие развитие сценического действия: например, при появлении в мелодекламации Ариэля она, благодаря минорному ладу, охвату широкого диапазона и динамическому нарастанию, приобретает грозные черты.

Интонации лейттемы Просперо послужили основой оркестровой картины бури. Отметим, что некоторые рецензенты упрекали композитора в недостатке драматизма в этом эпизоде, о чем свидетельствуют, к примеру, следующие строки: «...изображение этого грозного стихийного явления гораздо больше удалось на сцене Вальцу, чем в музыке Аренскому»²⁹⁹. С одной стороны, эта критика обоснованна – драматические эпизоды сценических сочинений Аренского действительно отличаются меньшей индивидуальностью. Но, с другой стороны, в данном случае подобный «недостаток» драматизма мог оказаться преднамеренным, так как и буря, и крушение корабля театральны, искусственно разыграны Просперо. Можно предположить, что Аренский создаёт здесь *стилизацию* характерного для романтической музыки изображения сцен подобного рода (со звукоизобразительными хроматическими пассажами, уменьшенными гармониями, «вскриками» деревянных духовых и т.п.), не стремясь к подлинному драматизму.

Другое свойство стиля Аренского, привнесённое в музыку к «Буре» из его опер – отражение в антрактах событийной атмосферы предстоящего действия. Так, антракт ко второй картине второго акта характеризует веселящихся слуг Алонзо, а в антракте к четвёртому готовится счастливая развязка. Обращает на себя внимание антракт ко второму действию, в котором изображается «удрученный горем»³⁰⁰ неаполитанский король. Имитационный склад фактуры и мелодические особенности – характерные нисходящие хроматические ходы – могут напомнить о музыке барокко. Примечательно, что это не первый случай барочной стилизации у Аренского – один из предшествующих образцов –

²⁹⁸ Один из примеров – третья тема из вступления к опере «Рафаэль».

²⁹⁹ Предисловие к «Заметкам» А.П. Ленского // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 109.

³⁰⁰ *Ленский А.П.* Заметки // ЕИТ. 1909. Вып. 4. С. 111.

фортепианная пьеса «In modo Antico». Ещё один образец стилизации в музыке к «Буре» – «Комический танец духов» (№ 12), представляющий собой изящное «подражание» классическому менуэту³⁰¹.

Отдельную группу номеров составляют мелодекламации, которые, как правило, сопровождаются приглушёнными звуками струнных с сурдинами. Отметим, что сам жанр мелодекламации был весьма распространён в момент создания «Бури», обращался к нему и Аренский – он написал три мелодекламации на стихотворения в прозе И.С. Тургенева³⁰². Работая с жанром мелодекламации, композитор стремился скорее передать общее настроение текста, не отображая его детально, лишь изредка выделяя особенно значительные фразы³⁰³. Подобный стиль работы с текстом характерен для большинства его вокальных сочинений.

Единственный персонаж в пьесе, в чью характеристику входят вокальные номера – Ариэль. Известно, что Аренский рассчитывал на исполнение песен Ариэля профессиональной певицей, что привело к значительной сложности вокальной партии, которую отличает широкий диапазон, обилие скачков, разнообразные штрихи, а также большое количество динамических нюансов³⁰⁴. Уже говорилось, что Аренский отказался от идеи режиссёра включить в партию Ариэля лейттему, в то же время, он исполнил некоторые из требований Ленского: так, динамическое развитие в мотиве появления духа в четвёртом действии (третья песня), согласно задумке режиссёра, идёт от *p* к *f*. Особенной выразительностью отличается скерцозная третья песня (№ 16), в которой Аренский, с присущей ему красочностью оркестровки (сочетание скрипок *pizz.* и высоких деревянных духовых), изобразил полёт освобождённого духа.

Подытоживая сказанное, подчеркнем особенности музыкально-драматического стиля Аренского, проявившиеся в музыке к драме «Буря». Среди

³⁰¹ Танец духов – не первое обращение Аренского к менуэту в этом сочинении: черты этого танца встречаются также в Мелодекламации Просперо (№ 3).

³⁰² «Как хороши, как свежи были розы», «Лазурное царство», «Нимфы»; по воспоминаниям современников, их блистательно исполняла В.Ф. Комиссаржевская.

³⁰³ К примеру, хроматические гармонии в мелодекламации Просперо на слова «Но если я теперь пренебрегу её влиянием»; грозные «удары» аккордов в мелодекламации Ариэля после слов «Страхни свой сон, проснись» и т.д.

³⁰⁴ Однако на премьере песни исполняла драматическая актриса Е.М. Садовская.

них: акцент на лирической сфере, своеобразие мелодики, выстраивание целостной драматургии посредством интонационно-тематических связей и тональной архитектоники, прорисовка основной канвы сочинения во вступлении, воплощение различных стилевых моделей, в том числе воспринятых из романтической музыки (среди них – сцена бури, тема Просперо, имеющая родство с торжественными темами Вагнера).

Стилевые особенности сценических произведений Аренского:

– многообразие стилевых прототипов, характеризующие творчество композитора в целом. Среди композиторов и композиторских школ, оказавших влияние на музыкально-драматический стиль Аренского: Новая русская школа, в особенности – Римский-Корсаков, влияние которого проявилось в опере «Сон на Волге»; Вагнер, отголоски стиля которого заметны в широком использовании лейтмотивов и интонационных связей, а также в мотивном и фактурном сходстве некоторых тем³⁰⁵; Чайковский, от которого Аренский воспринял претворение ариозно-романсового тематизма и некоторые особенности построения развёрнутых диалогических и сольных сцен³⁰⁶. Повлияла на Аренского и французская лирическая опера, родство с которой заметно как в трактовке сюжета, с акцентом на лирической стороне, а также вниманием к женским типажам, так и в особой изысканности, изяществе музыки.

– стилизации, к которым можно отнести и интерпретацию драматических эпизодов в духе романтической оперы; особенно много номеров такого рода в музыке к драме «Буря», где встречается имитация самых разнообразных стилевых моделей, от барокко до романтизма.

³⁰⁵ Речь идёт о неторопливых торжественных темах с фактурой хорального типа, характерных для вступительных разделов сочинений Аренского.

³⁰⁶ Среди них – ария Зарембы из музыки к «Бахчисарайскому фонтану», сцена-дуэт Наля и Дамаянти из первого действия одноименной оперы.

– жанровое разнообразие опер, а также сочетание признаков различных жанров в одном произведении. «Сон на Волге» можно отнести к историко-бытовой драме, «Рафаэль» – камерная лирическая опера, «Наль и Дамаянти»

– эпическая опера-сказка, в которой, вместе с тем, проявились черты лирической оперы.

– акцент на лирической сфере и внимание к декоративно-изобразительной стороне.

– статичность драматургии, которой способствует бесконфликтность музыкальных эпизодов, отсутствие экспрессивных драматических кульминаций. И в «Рафаэле», и в «Ночи в Египте», Аренский не заостряет драматические стороны либретто, а напротив – усиливает лирическое начало³⁰⁷. Второстепенное значение драматической сферы подчёркнуто тем, что драматические эпизоды больших опер не индивидуализированы, Аренский использует в них типичные для романтической оперы выразительные средства: уменьшенные гармонии, хроматизмы в мелодике, tremolo низких струнных.

– значение женского образа, которое могло быть вызвано как характерным для композитора вниманием к лирической сфере, так и особенностями эстетики модерна.

– прорисовка всей канвы оперы во вступлении, показ в нем основного тематизма сочинения. Отметим, что уже на этом уровне проявляется бесконфликтность драматургии: Аренский использует, скорее, принцип сопоставления, а не столкновения, контрастных тем.

– значительная роль лейттем и интонационно-тематических связей в произведениях. К примеру, почти вся музыкальная ткань «Рафаэля» основана на интонациях трёх лейттем. Отметим, что основные лейттемы всех сочинений принадлежат лирической сфере, им присущи мелодика романсового склада, полифоническая многопластовая фактура, терцовые сопоставления в гармонии,

³⁰⁷ Так, самый драматический эпизод балета – сцена отравления Амуна, построена на лейттеме Клеопатры; драматический эпизод в опере – появление Кардинала – краток, а его тематизм не отличается яркостью, присущей лирическим сценам.

секвенционное развитие. Другая распространённая тематическая группа – мотивы героического характера (мотив Наля, мотив Амуна). Их отличают фанфарные обороты, пунктирный ритм, скачки в мелодике, восходящая направленность мелодического движения. Кроме того, нередки неторопливые темы торжественного характера, для которых характерна аккордовая фактура хорального типа.

– тональная архитектура, объединение композиции не только при помощи интонационных связей, но и посредством продуманной тональной драматургии; лейттональность как дополнительное средство характеристики персонажа.

– особенности формообразования: все сценические произведения имеют номерную структуру, но уже в первой опере заметна тенденция объединения номеров в более развёрнутые сцены при помощи лейтмотивов и интонационно-тематических связей.

– своеобразие мелодики, проистекающее от сочетания песенно-романсовых мелодических оборотов с особой пластичностью, извилистостью мелодической линии. Отметим, что использование бытовых песенно-романсовых интонаций – ещё одна черта, роднящая оперы Аренского с жанром французской лирической оперы.

– сочетание в мелодике вокальных партий кантиленных и декламационных интонаций, с помощью которых подчеркнуты важнейшие слова текста.

– органичное слияние вокальной и оркестровой партии, достигаемое за счёт мотивно-интонационного родства.

– оплетение мелодии фигурациями и подголосками, создающее полимелодическую многопластовую фактуру. Яркие примеры: первая тема вступления к «Налю и Дамянти», лейттема фонтана из музыки к «Бахчисарайскому фонтану», тема Клеопатры из балета. Мелодические подголоски зачастую приобретают самостоятельное выразительное значение.

– сходным образом происходит варьирование заимствованных тем, которые чаще всего развиваются по принципу «глинкинских вариаций», при помощи переоркестровки и увеличения количества фактурных пластов.

– большая роль оркестровой партии и, в частности, сольных оркестровых фрагментов; так, в большинстве сценических сочинений в антрактах к действиям предвосхищается господствующая атмосфера.

– использование тембровой характеристичности инструментов как принципа, отсюда обилие инструментальных соло. Особенно характерно использование соло виолончели и деревянных духовых инструментов.

– необычные тембровые решения, в том числе – употребление расширенного состава ударных. Широкое использование *divisi* высоких струнных, которое создает разреженность фактуры и является, особенно в сочетании ударными, например, колокольчиками или треугольником, и высокими деревянными духовыми, оригинальной тембровой краской.

– звукоизобразительность как специальное выразительное средство. Используется для создания зримого образа – например, в теме фонтана или теме Керкоты из оперы «Наль и Дамаянти»³⁰⁸.

– обращение к характерной для романтической музыки семантике гармоний. Так, к примеру, фантастическая сфера зачастую гармонизована при помощи увеличенных гармоний; лирическая – аккордов терцовых соотношений.

³⁰⁸ В первой из названных тем непрерывное «кружение» фигураций рисует переливы струй, во второй извилистая мелодическая линия изображает движения змеи.

Глава 3. Стилистические особенности творчества Аренского на примере камерно-инструментальных и симфонических жанров

За свою относительно недолгую жизнь Аренский написал множество сочинений, охватив большинство существовавших в его время жанров. Наиболее значительные произведения были созданы им в области фортепианной и камерно-инструментальной музыки. Большой интерес представляют также те симфонические сочинения, которые он написал в зрелый период творчества, в том числе – Вторая симфония и Концерт для скрипки с оркестром, а сравнение их с ранними опусами демонстрирует эволюцию авторского стиля. В данной главе мы попытаемся, на примере избранных произведений разных жанров, наиболее ярко репрезентирующих индивидуальный стиль композитора, выявить его определяющие черты.

Важное место в наследии Аренского занимает фортепианная миниатюра. Композитор обращался к этому жанру на протяжении всего творческого пути: его первым опусом стал цикл из Шести фортепианных пьес в форме канона, одним из последних – 12 этюдов для фортепиано³⁰⁹. Миниатюра, во многом отвечавшая специфике дарования Аренского, со свойственным ему тяготением к камерности и лиризму, стала своеобразной «творческой лабораторией», в которой зарождались и получали развитие тенденции, проявившиеся затем в сочинениях крупной формы.

Обычно фортепианные миниатюры Аренского публиковались в сборниках из 4, 6 или 12 пьес (особняком стоит цикл ор. 36 из 24 пьес). Большинство из них

³⁰⁹ Это предпоследний опус Аренского, последний – музыка к драме «Буря» (ор. 75).

непрограммны, в остальных программность имеет обобщенный характер – преобладают характерные для романтической эпохи пейзажные заголовки или зарисовки-настроения (ор. 52 – «У моря», «Мечта» из ор. 25). Среди программных сочинений выделяется ор. 28 – «Опыты с забытыми ритмами», 6 пьес которого носят названия старинных метров греческой и персидской поэзии, послуживших основой их ритмики: «Логаэды», «Пеоны», «Ионики», «Сари», «Алкейская строфа» и «Сапфическая строфа».

Фортепианные сочинения Аренского появились в переходный момент в русской музыке. Ещё сильны были романтические тенденции и вместе с тем начали появляться новые, связанные со стилем модерн. Многообразие этого периода отразилось в присущей пьесам композитора некоторой стилистической неоднозначности. С одной стороны, в них довольно сильно проявились романтические тенденции, заметные как в гармоническом языке, нигде не выходящим за рамки, определенные его предшественниками – Шопеном, Шуманом, Чайковским, так и в выборе жанров, среди которых преобладают прелюдии и этюды. С другой, повышенное внимание к красоте, гармонии и характеру звучания, любованию им, заметное почти во всех произведениях Аренского, свидетельствует о том, что он вполне воспринял модерновую стилистику. Отметим, что присущие эпохе утонченность, рафинированность и вместе с тем – интерес к деталям, отделке произведения, а также характерные качества мелодической линии, приобретающей в это время особую изысканность, арабесковые свойства, были органичны дарованию композитора, для которого совершенство и изящество «внешней стороны» становилось подчас специальной задачей. К признакам модерна относится воплощение различных стилевых моделей, своего рода «игра» жанрами и стилями, зачастую становящаяся «полностью сознаваемой основой образа»³¹⁰, а также отсылки к музыке прошлых веков: к примеру, имитационная фактура и характерные мелодические обороты в «In modo Antico» из ор. 36 близки барочной стилистике.

³¹⁰ Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма. М.: Юрайт, 1997. С. 356.

Индивидуальный стиль Аренского – проблема достаточно значительная и достойная особого внимания. Его манера письма складывалась под воздействием множества различных факторов, из которых следует выделить, во-первых, влияние русских композиторов, главным образом, Чайковского, а во-вторых, – влияние западноевропейских романтиков, таких как Шуман, Шопен, Лист. Музыка Чайковского была близка Аренскому, прежде всего, в эмоциональном плане. Композиторов роднит интерес к человеческим чувствам и переживаниям, романтически окрашенному пейзажу. Помимо этого, им обоим была свойственна поэтизация быта, что выразилось в широком использовании типичных для эпохи романсовых и песенных интонаций. Многие пьесы предназначены для камерного, домашнего (а в случае с Аренским – и салонного) музицирования³¹¹. Общность эмоционального строя влекла за собой схожесть форм выражения, проявившуюся, главным образом, во внимании к мелодике, стремлении подчеркнуть кантиленные возможности фортепиано, его «очеловечивание». И для Чайковского, и для Аренского характерно расположение мелодии в средних, естественных для человеческого голоса регистрах, что придаёт звучанию особую «теплоту». Общие черты в фортепианных миниатюрах Чайковского и Аренского имеет и фактура – основная тема нередко рождается из фигурации, оставаясь «вплетенной» в неё, что порождает обилие подголосков и формирует насыщенную, полимелодическую фактуру³¹². Роднит эти сочинения также особая пластичность ритма, использование изысканных ритмических рисунков, органично сочетающихся с кантиленностью мелодики.

Влияние Чайковского оказалось наиболее сильным в первую очередь оттого, что оно базировалось на глубинном родстве мироощущения. Что касается других романтических композиторов, то Аренский многое воспринял и у них. К примеру, «лёгкие» виртуозные пассажи, в изобилии встречающиеся в этюдах Аренского, сходны с орнаментикой миниатюр Шопена; родственна шопеновскому стилю и

³¹¹ Сказанное не означает полного отсутствия виртуозных эпизодов, вместе с тем виртуозность не была самоцелью ни Чайковского, ни Аренского.

³¹² Такой тип фактуры найдёт развитие в сочинениях учеников Аренского, в особенности у Рахманинова.

пластичность мелодики Аренского. Подчёркнутая характеристичность программных пьес, использование «флорестановской» образности, плотная аккордовая фактура (к примеру, в прелюдии из ор. 36) восходят к Шуману, а камерность, свойственная некоторым миниатюрам направленность на домашнее музицирование вызывают в памяти сочинения Мендельсона, написанные для бытового обихода. Подобные стилевые обобщения естественны для завершающего этапа эпохи романтизма и отнюдь не свидетельствуют о вторичности и подражательности. Индивидуальность Аренского проявилась в утонченности отделки, обработки материала и, главное, в мелодической самобытности. Его мелодика почти всегда отличается специфическими, присущими только ему оборотами, среди которых: особая гибкость мелодической линии; сочетание кантиленных интонаций с орнаментальными арабесковыми «украшениями»; преобладание мягких нисходящих окончаний фраз; ритмическая пластичность; а также постепенное наращивание мелодических голосов, создающее многопластовость фактуры и «бесконечность» мелодии. Как отмечал Асафьев, «...музыку его (Аренского) почти всегда можно было узнать и отличить по каким-то почти неуловимым, мягким и грациозным изгибам мелодий и гармоний»³¹³.

Одним из ярчайших образцов фортепианного стиля Аренского стали **24 пьесы ор. 36**, созданные в августе 1894 года. Они написаны во всех тональностях, которые композитор, подобно тому, как сделал И.С. Бах в ХТК, располагает в порядке восходящего звукоряда. История появления цикла описана А.Б. Гольденвейзером: «Он наметил 24 краткие темы, которые легли в основу этих пьес, свернул каждый отрывок в трубочку и 24 такие трубочки положил в вазочку, стоявшую на столе. Каждое утро он наугад вынимал одну из свернутых бумажек и в этот день писал ту пьесу, тема которой была намечена на бумажке. Таким образом, в 24 дня он написал все эти пьесы»³¹⁴. Эти строки весьма показательны для понимания творческого метода Аренского, в котором

³¹³ Асафьев Б.В. Русская музыка XIX–начала XX веков. С. 275.

³¹⁴ Гольденвейзер А.Б. Из моих воспоминаний. Цит. по: Танеев С.И. Материалы и документы. Т.1. С. 311.

сочетались рациональность (заметим, что рационализм как творческий метод был весьма характерен для эпохи рубежа веков)³¹⁵ – композитор сразу выписал все темы, обозначив образный строй всего цикла – и в то же время случайность. Обращает на себя внимание и лёгкость, с которой Аренский мог написать пьесу на предзаданную тему.

Как и все фортепианное творчество композитора, пьесы ор. 36 можно разделить на программные и непрограммные. Среди использованных названий преобладают весьма характерные для романтической музыки (такие как «Утешение», «Раздумье» или «Грезы», нередко встречавшиеся в опусах Чайковского и Шумана), мы находим в цикле и сочинения звукоизобразительного плана (к примеру, «Волчок» или «Танец ручья в лесу»)³¹⁶. Драматургически весь цикл возможно разделить на две части с равным количеством пьес в каждой, на что указал сам автор, поместив в середине «Интермеццо» (№ 12). Целостность опусу придают интонационно-тематические связи (один из образцов – отсылки в музыкальном языке Марша, одной из последних пьес, к открывающей цикл Прелюдии). Большинство пьес неконтрастны, посвящены развитию одной темы; исключение составляют «Беспокойство» (№ 18) и «Грезы весной» (№ 19), но и в них противопоставлен не резко контрастный тематизм, а, скорее, разные грани одного и того же³¹⁷. В целом, в цикле преобладают весьма типичные для творчества Аренского лирические настроения, чему в немалой степени способствует мелодика романсового склада. Стремление к внешней эффектности, виртуозному блеску, проявившееся в некоторых миниатюрах – например, «Дуэте» (№ 6), «Вальсе» (№ 7), привносит в цикл элемент салонности.

Пьесы ор. 36 являются своего рода «энциклопедией» фортепианного стиля Аренского – в цикле сконцентрированы большинство из приемов, встречающихся в его сочинениях для фортепиано или с его участием (например, фортепианных

³¹⁵ В связи с этим можно вспомнить, например, композиторский метод Танеева, который вначале создавал множество вариантов темы, а затем выбирал окончательный.

³¹⁶ Все названия в цикле даны на французском языке, что было в духе времени и подчеркивало склонность композитора к салонному стилю.

³¹⁷ Неудивительно, что подобная неконтрастность содержания влечёт преобладание в цикле простых форм.

трио). Среди отличительных черт фортепианного письма Аренского была полимелодическая, насыщенная подголосками фактура – отметим, что такой тип фактуры был также одной из важнейших стилистических особенностей эпохи модерн. В этом цикле подобная фактура встречается уже в первой пьесе (№ 1, «Прелюдия», до мажор, *пример 10*). Благодаря фактурным изменениям главная тема этой миниатюры, имевшая при первом проведении торжественный характер, приобретает затем иной, лирический облик, на первый план в ней выступает кантиленная мелодия (именно этот тип мелодики был важнейшей особенностью не только фортепианных сочинений Аренского, но и других жанрах). Примечательно и то, как тема звучит в первый раз – её монументальный аккордовый склад позволяет вспомнить некоторые фортепианные сочинения Шумана – композитора, который был в числе наиболее сильно повлиявших на фортепианный стиль Аренского. Большой интерес представляет окончание пьесы: лирическая тема исчезает на *pp*, словно «растворяясь» в воздухе, что создаёт, вполне в духе романтической музыки, некую недосказанность. Подобные тихие окончания – также не редкость в фортепианных миниатюрах Аренского. В этом цикле они встречаются ещё в «Маленькой балладе» (№ 4) и «Не забывай» (№ 10). В последней из названных миниатюр именно окончание, в котором главная тема переходит в «виолончельный» регистр и постепенно затихает, становится её наиболее выразительным эпизодом.

Полимелодическую фактуру мы находим почти во всех пьесах цикла. Возникающая полнота и многоликость звучания придаёт эмоциональную глубину преобладающим здесь лирическим номерам. К примеру, в «Раздумье» (№ 17, ля бемоль мажор), фактурная многопластовость способствует достижению яркой кульминации в середине и делает особенно изысканным репризное проведение первой темы, которая в этом разделе оплетена «узором» мелодических подголосков. Сходное выразительное значение имеет фактура «Утешения» (№ 5, ре мажор). В первой теме этой миниатюры – одного из поэтичнейших образцов лирики Аренского – помещение мелодии внутри фактуры, в излюбленный композитором виолончельный регистр, способствует эмоциональной

насыщенности; а в среднем разделе нарастание числа мелодических линий приводит к восторженной кульминации. В этой пьесе обращает на себя внимание также сочетание в мелодии с одной стороны, довольно простых песенных оборотов, а с другой – извилистости линии и синкопированного ритма. Эти черты отличают мелодику многих зрелых сочинений Аренского. Один из ярких образцов подобной пластичной мелодии в данном опусе – вторая тема пьесы «Беспокойство» (№ 18).

Говоря о фортепианной фактуре в этом цикле, нельзя не упомянуть «Ноктюрн» (ре бемоль мажор, № 3). В этой миниатюре композитор, претворяя черты, которые отличают фортепианную фактуру шопеновских ноктюрнов Шопена – среди них: кантиленная мелодия широкого дыхания, изобилующая украшениями и ритмическими *rubato*, покачивающийся аккомпанемент, – создаёт своего рода музыкальный «портрет» Шопена³¹⁸. С другой стороны, в пьесе отразились типичные черты фортепианной фактуры Аренского – её полифонизация, полимелодизм.

В цикле есть и другие номера, отмеченные шопеновскими влияниями – «Мазурка» (№ 20) и «Этюд». В «Мазурке» к сочинениям Шопена в этом жанре отсылает уже тональность ля минор, в которой написана одна из самых известных шопеновских мазурок; кроме того, содержатся в ней и характерная элегическая песенная мелодия, и аккомпанемент «пустыми» квинтами в среднем разделе. Но в то же время диалогическое изложение мелодии, переходящей из верхнего голоса в нижний, было одним из типичных признаков фортепианной фактуры Аренского. «Этюд» сближает с шопеновскими прототипами сама трактовка жанра как художественной пьесы. Аренский использует вслед за Шопеном и типичную для него особенность этюдной техники: пассажи мелкими длительностями.

Одной из «изюминок» фортепианного стиля Аренского было подражание средствами фортепианной фактуры оркестровому звучанию. В опусе 36 этот приём встречается дважды: в миниатюрах «Раздумье» (№ 17) и «Марш» (№ 20). В

³¹⁸ Введение в цикл музыкального портрета Шопена создает отсылку к «Карнавалу» Шумана.

обеих из них октавные репетиции изображают призывные возгласы медных духовых, но имеют разную выразительную функцию: в «Раздумье» такой эпизод становится кульминацией среднего раздела пьесы и вносит контраст в общее лирически-безмятежное настроение, а в «Марше» подчёркивает жанровое наклонение³¹⁹.

Среди особенностей композиторского стиля Аренского не последнее место занимает звукоизобразительность, присутствующая как в фортепианных миниатюрах, так и в крупных оркестровых и музыкально-сценических произведениях³²⁰. Примечательно, что это свойство тоже нередко создаётся за счёт фактурных свойств, как происходит, к примеру, в пьесе «Танец ручья» (№ 15). В ней песенная мелодия окружена «переливами» фигураций, бег которых «рисует» игру воды. Звукоизобразительности способствует и красочная гармония с обилием эллипсисов и неустойчивых аккордов, приносящая ощущение подвижности и зыбкости. Отметим, что подобная гармония нередко встречается у Аренского, главным образом в лирических эпизодах, придавая им оттенок романтического томления.

Один из примечательных примеров звукоизобразительности в цикле – пьеса «Волчок», в которой вращение игрушки изображается непрерывным кружением фигураций в высоком регистре (*пример 11*). Эта тенденция – изображать в музыке механистичность вообще и механические игрушки в частности – также была приметой времени³²¹. Звукоизобразительность проявилась и в завершающей цикл миниатюре «В полях». Эта пьеса – единственная из цикла, имеющая ярко выраженный национальный колорит. Её первая тема (си минор) фольклорными особенностями мелодики (обилием квинтовых ходов, прихотливой ритмикой) и плагальными гармониями напоминает русские протяжные песни (сходство усиливает насыщенная мелодическими подголосками фактура). Вторая же,

³¹⁹ Примечательно, что тихая звучность и штрих *staccato* в «оркестровом» эпизоде «Марша» могут вызвать ассоциации со знаменитым «Маршем Черномора».

³²⁰ Среди музыкально-сценических сочинений в этом плане особенно выделяются балет «Ночь в Египте» и последняя опера композитора.

³²¹ Один из ярких примеров – фортепианный цикл А.К. Лядова «Бирюльки».

написанная в параллельном мажоре и быстром темпе, вызывает ассоциации с плясовым наигрышем, а широкий диапазон создаёт ощущение пейзажного простора³²².

Одной из важных черт письма Аренского было использование *стилевых моделей*, их обобщение и своеобразное преломление, характерное в целом для эпохи рубежа веков и стиля модерн. Эта особенность проявилась и в ор. 36. Помимо упомянутых пьес, в которых композитор создаёт своеобразный музыкальный портрет Шопена, в цикле содержатся несколько номеров, в которых заметны шумановские влияния. Из их числа можно выделить миниатюры, прототипом которых стали «флорестановские» пьесы Шумана, к примеру – «Беспокойство» (№ 18), «Тарантелла» (№ 21), «Маленькая баллада» (№ 4). Тематизм первых двух пьес имеет взволнованный, порывистый характер, а обилие кульминаций привносит в них драматизм. Особенно примечательна главная тема «Беспокойства», в которой выделяются экспрессивные малосекундовые «вскрики»; кроме того, в противоположность свойственным Аренскому тихим окончанием миниатюра словно «обрывается» на *fff*.

Большой интерес представляет «Маленькая баллада», две темы которой трансформируются по мере развития – случай, довольно редкий в фортепианных миниатюрах Аренского. Подвижная первая тема, изначально за счёт синкопированных аккордов и пунктирного ритма имеющая скерцозный оттенок, приобретает беспокойный тревожный характер (примечательны свойственные стилю композитора «истаивающие» на *pp* окончания темы); а повествовательная вторая тема, напротив, превращается в лирическую (особенно поэтично она звучит при третьем проведении в ре бемоль мажоре, становясь кульминацией пьесы). «Маленькой балладе» родственно «Скерцино» (№ 14, фа-диез минор) – ещё один образец претворения композитором шумановских влияний. Мы находим здесь характерную фактуру с обилием широких скачков и большим

³²² Примечательно, что национальный колорит встречается в сочинениях Аренского достаточно редко, тем не менее, среди них есть яркие образцы «русского стиля», например Фантазия на темы Рябинина.

расстоянием между голосами, причудливую ритмику, стремительные «флорестановские» пассажи.

С точки зрения использования стилевых моделей прошедших эпох весьма интересна пьеса «*In modo antico*» (№ 8, ми-бемоль минор, *пример 12*) – пример стилизации композитором музыки барокко (в частности, клавирных сочинений Баха или Генделя). Вполне в духе барочного письма имитационное развитие основной темы, её ритмика в духе сарабанды, обилие украшений и мелких длительностей, создающее характерную витиеватость мелодической линии. Отметим, что подобное обращение к прошлому было весьма распространено на рубеже веков: вспомним, к примеру, сюиту «Из средних веков» Глазунова или многочисленные отсылки к барокко в кантатах Танеева. Таким образом, эта пьеса – одно из свидетельств того, что композитор воспринимал тенденции времени и откликался на них.

Подводя итог, подчеркнем особое значение цикла ор. 36 в творчестве Аренского. В этом сочинении с большой яркостью проявились почти все особенности фортепианного стиля композитора, что делает его своего рода конгломератом стиля Аренского.

В фортепианном творчестве композитора можно выделить две основные области: фортепианную миниатюру и фортепианные сочинения крупной формы, также занимающие значительное место в его наследии. Подобно фортепианной миниатюре, произведения крупной формы создавались в разные периоды жизни автора: сразу вслед за Шестью пьесами в форме канона был написан Концерт для фортепиано с оркестром, а в числе последних опусов мы находим «Детскую сюиту» ор. 65. Как среди миниатюр, так и среди сочинений крупной формы немало ярких, оригинальных опусов, в которых во всей полноте раскрылись самобытные стороны дарования композитора. Например, фортепианные сюиты, подобно циклу из 24 пьес ор. 36, стали своеобразной «энциклопедией» фортепианного письма Аренского. Остановимся более подробно на каждом

произведении крупной формы и рассмотрим их в контексте общих стилистических черт Аренского.

Концерт для фортепиано с оркестром f-moll op. 2 – одно из самых ранних сочинений Аренского, которое создавалось ещё во время его учебы в Петербургской консерватории (в 1881–1882 годах). Концерт относится к наименее индивидуальным опусам композитора (что вполне закономерно для ученического сочинения), тем не менее, он представляет определенный интерес для исследователей, так как в нем можно выявить некоторые тенденции, которые впоследствии станут характерными для фортепианного стиля Аренского.

Явственнее всего в тематизме концерта прослеживается *влияние шопеновского стиля*. Оно заметно в обеих темах первой и медленной частей³²³, которые, благодаря использованию типичных мелодических, фактурных и гармонических особенностей: кантиленной мелодики с обилием мелких длительностей, украшений и *rubato*, характерного шопеновского затакта с восходящим скачком, «колыбельного» аккомпанемента, прерванных оборотов и неаполитанского секстаккорда имеют явное сходство с шопеновскими сочинениями, в первую очередь ноктюрнами. Но, несмотря на очевидное влияние, подобного рода темы можно считать прообразом лирического тематизма более поздних произведений Аренского; характерно и то, что такие темы в концерте преобладают; более того, неконтрастное сопоставление в экспозиции двух тем лирического склада станет впоследствии одной из отличительных черт будущих сонатных *allegro* композитора.

К другой тематической группе относятся масштабные темы, которые отличает аккордовая фактура и охват большого диапазона. Подобные темы, истоки которых восходят к влиянию листовского пианизма, тоже не раз затем встретятся в зрелых сочинениях композитора. Более того, можно сказать, что Аренский, вслед за А.Г. Рубинштейном, воспринял и развил на русской почве

³²³ Первая часть концерта написана в сонатной форме, вторая – в форме малого рондо.

концертный листовский фортепианный стиль³²⁴. В группу тем концертного характера входят вступление и заключительная партия первой части³²⁵.

В концерте встречаются также темы в фольклорном стиле, например, главная партия финала, имеющая сходство с народными плясовыми напевами, что не было редкостью в ранних произведениях композитора – так, теме из финала концерта родственна тема скерцо из Первой симфонии Аренского³²⁶. Танцевальными чертами обладает и побочная партия финала, выделяющаяся более прозрачной фактурой. Темы, в которых танцевальность и простота мелодики сочетаются с обилием украшений и ритмической прихотливостью, станут впоследствии характерны для скерцо в произведениях крупной формы.

Обобщая сказанное, можно вспомнить отклик рецензента «Музыкального обозрения» на другое раннее сочинение – Первую симфонию, в котором отмечались как «несомненные композиторские успехи молодого автора», так и «определенный недостаток оригинальности»³²⁷. Заметны эти качества и в концерте, написанном до симфонии. В нём уже проявилось композиторское мастерство, отличающее большинство зрелых опусов Аренского, но, в то же время, в тематизме произведения ещё сильны следы различных влияний.

Одним из самых знаменитых сочинений Аренского, с которым во многом ассоциируется его имя у большинства слушателей, остаётся написанная в 1892 году **Фантазия на русские темы**. Этот опус можно назвать вторым фортепианным концертом композитора³²⁸. Он записал две темы, послужившие основой Фантазии, во время выступления известного певца-сказителя И.Т. Рябина в Малом зале консерватории³²⁹. Это произведение, одним из первых исполнителей которого стал сам автор, сразу после его создания приобрело огромную известность. Среди причин подобной популярности – как

³²⁴ Продолжателем этой линии станет С.В. Рахманинов.

³²⁵ В основе последней – преобразованная побочная той же части, приобретающая за счёт аккордового изложения торжественный характер.

³²⁶ Главная партия финала имеет также сходство с темой вступления к Фортепианному концерту Грига, возникающее за счёт использования характерного оборота с движением от I ступени к V через повышенную VII.

³²⁷ Первая симфония Аренского // Музыкальное обозрение. 1885. № 1. С. 5.

³²⁸ Это произведение часто называют Фантазией на темы Рябина, хотя в авторской партитуре оно обозначено именно как Фантазия на русские темы.

³²⁹ Об этом свидетельствуют воспоминания А.Б. Гольденвейзера.

сама мелодическая красота рябининских тем, так и их искусная обработка, мастерское вариационное развертывание, масштабность, концертность фортепианного и оркестрового письма. Все это послужило причиной особой привлекательности сочинения для исполнителей и слушателей.

Фантазия занимает особое место среди опусов композитора, являясь одновременно и характерным, и нехарактерным для его стиля сочинением. Само обращение к русской песенности было свойственно Аренскому преимущественно в самом начале его творческого пути, когда он находился под сильным влиянием Новой русской школы. Однако, к 1890-ым годам это влияние оказалось уже преодолено³³⁰. Таким образом, Фантазия остаётся единственным из зрелых опусов, в котором претворилось фольклорное начало. Отметим, что в первой из рябининских тем Аренский подчеркивает лирический, а во второй – скерцозный элемент. Подобное сочетание лирики и скерцозности было неотъемлемой частью его фортепианной музыки³³¹. Примечательно, что мелодический рисунок выбранных композитором тем, особенно первой из них, близок строению мелодии в авторских лирических темах, с характерной для них извилистостью линии и мягкими нисходящими окончаниями. Типично для стиля Аренского и «оплетение» основного мелодического голоса фигурациями. Во второй теме обращает на себя внимание своеобразие артикуляции, в частности, обилие и разнообразие стаккатного штриха, что и создаёт присущий ей скерцозный характер. Отметим, что подобное внимание к фактурным деталям объединяет большинство сочинений композитора, становясь одной из отличительных черт его индивидуального стиля. В то же время, эта черта является и отличительным признаком стилистики модерна, что вновь свидетельствует об отражении стилистических особенностей эпохи в творчестве композитора.

Типична для Аренского и красочность оркестрового письма, а также широкое использование контрапунктических элементов: к примеру, в развитии

³³⁰ В связи с последним замечанием отметим, что вторая тема Фантазии была до этого использована Мусоргским в «Борисе Годунове».

³³¹ Форму Фантазии можно определить как трехчастную, где первая часть – вариации на первую тему, средняя – на вторую, а реприза – новый цикл вариаций на первую (в коде ещё раз проходит вторая тема).

первой темы большое значение приобретает имитационная техника (*цифры 3 и 5*). Встречаются в сочинении и элементы подголосочной полифонии, что тоже способствует возникновению насыщенной полимелодической фактуры. В плане оркестровки примечательны типичное для авторского стиля чередование мощных тутти и прозрачных ансамблевых эпизодов, «переклички» деревянных духовых и струнных при варьировании первой темы и *pizz.*, использованное в развитии второй, имеющее звукоизобразительный эффект³³². Характерно для Аренского и развитие по типу глинкинских вариаций, происходящее главным образом за счёт наращивания фактурных пластов. Подобным же образом варьируется заимствованный тематизм во Втором квартете и в дивертисменте балета «Ночь в Египте»³³³.

Таким образом, несмотря на некоторую обособленность среди других зрелых опусов автора, Фантазия вобрала многие особенности, характерные для его фортепианного и оркестрового письма.

Важное место среди фортепианных произведений крупной формы занимают **сюиты для двух фортепиано**. Всего Аренским написано четыре фортепианные сюиты: Первая сюита соль минор ор. 15 (1888), Вторая – «Силуэты» – до минор, ор. 23 (1892), Третья, до мажор, ор. 33 (1894), Четвёртая, ре бемоль мажор, ор. 62 (1902); особняком стоит «Детская сюита “Каноны”» ор. 65 (1902). Наряду с фортепианной миниатюрой, они вобрали в себя основные свойства фортепианного стиля композитора. Критики называли сюиты в числе наиболее удачных сочинений Аренского: к примеру, рецензент «Московских ведомостей» характеризовал их как «Шаг вперед в фортепианной музыке»³³⁴, а Асафьев утверждал, что сюиты подкупают «...обаянием артистизма и красивых звучностей»³³⁵. Тепло отозвался о них и Л.Н. Толстой: по воспоминаниям

³³² Несомненно, целью композитора было подражание звучанию струнных щипковых инструментов народного оркестра.

³³³ Подобный способ развития – один из отголосков влияния новой русской школы.

³³⁴ Вторая сюита Аренского // Московские ведомости. 1892. № 315. С. 4.

³³⁵ Асафьев Б.В. Русская музыка XIX–начала XX веков. С. 275.

Танеева, ««Силуэты» (Вторая сюита) имели очень большой успех и примирили Льва Николаевича с современной музыкой»³³⁶. Подчеркнём, что сюиты не только стали важным этапом развития фортепианного стиля Аренского, но и оказали влияние на композиторов последующего поколения, в том числе Рахманинова, который воспринял от учителя и сам жанр, и некоторые стилистические особенности музыкального языка.

В сюитах Аренского обращает на себя внимание, прежде всего, их жанровая характеристичность, а также мелодические и фактурные особенности. В них использованы многие уже апробированные жанры, к которым композитор прибегал в своей фортепианной музыке в целом: это программные пьесы («Силуэты»), типичные жанры романтической музыки, такие как вальс или романс, представленные в Первой, Третьей и Четвёртой сюитах. Примечательно, что в «Силуэтах» Аренский обращается к программности шумановского типа. Эта сюита представляет собой ряд ярких портретных «зарисовок», напоминающих «Карнавал» (что подчеркнуто названием)³³⁷; причём, как и у Шумана, пьесы резко контрастны друг другу: за барочной стилизацией в «Ученом» следует грациозный салонный вальс «Кокетка», его сменяет «Полишинель», стремительные бурные пассажи которого могут напомнить флорестановскую образность. Противопоставлены и два последние номера: лирический «Мечтатель» (вместе с «Полишинелем» они составляют типичный шумановский контраст Флорестан – Эвзебий) и «Танцовщица», особую яркость которому придаёт испанский колорит. Среди прочих сюит «Силуэты» выделяются звукоизобразительностью (весьма характерной для стиля Аренского), которая достигается главным образом благодаря фактурным особенностям³³⁸.

Композиция и драматургия сюит менялись в сторону большей индивидуализированности и свободы построения: если первые две сюиты представляют собой вполне типичное для этого жанра чередование

³³⁶ Письмо Танеева к А.И. Масловой от 15 июля 1896 года. *Танеев С.И.* Материалы и документы. Т.1. С. 51.

³³⁷ Подобный заголовок мог быть связан с интересами композитора в области изобразительного искусства – Аренский создал несколько рисунков в технике силуэта (см. Приложение 3).

³³⁸ Кроме того, Вторая сюита – единственная, имеющая программный заголовок.

разнохарактерных пьес, то Третья написана в излюбленной композитором вариационной форме, а в финале Четвёртой сюиты возвращается тема Прелюдии, что придаёт ей сходство с циклическими сочинениями автора: сходную драматургию имеют, к примеру, Первое трио или Скрипичный концерт. Для всех сюит характерно чередование пьес по принципу контраста, что позволило композитору с большой яркостью показать разные грани его фортепианного письма³³⁹.

Одной из отличительных черт стиля Аренского была опора на разнообразные стилевые модели. Эта особенность проявилась и в сюитах, где композитор неоднократно имитирует стиль какой-либо эпохи. Один из ярких примеров – пьеса «Учёный» (*Le Savant*) из Второй сюиты: её стилевая модель – музыка барокко. Отметим, что барочные стилизации были достаточно типичными для Аренского³⁴⁰. Из отличительных атрибутов музыкального языка барокко в пьесе выделяется прежде всего имитационная фактура. Показательны, кроме того, особенности мелодической линии: широкие скачки в теме (обозначаемые в барочной риторической терминологии как *saltus duriusculus*) и чеканный ритм; характерен также непрерывный «бег» мелких длительностей, что ассоциируется с интермедиями в баховских фугах (*пример 13*).

Стилевые модели барокко использованы и в Гавоте из Третьей сюиты. Аллюзии на сюиты Баха возникают уже благодаря жанру, который избирает композитор. Имитированию барочной стилистики способствует характерная орнаментированная мелодика и использование типичной старинной двухчастной формы, развивающейся по типу развёртывания³⁴¹. Представлена в этой сюите и стилизация классицистских черт, о чем тоже свидетельствует само название номера – Менуэт. На стилистическую модель указывают присущая классицизму предельная гармоническая функциональная ясность; но в то же время в пьесе

³³⁹ Что касается формы пьес, то преобладают характерные для миниатюр Аренского песенные трёхчастные и трёхпятчастные; единственное исключение – «Раздумье» из Четвёртой сюиты, написанное в сложной форме с контрастной средней частью.

³⁴⁰ Уже отмечалось, что обращение к музыке прошлых веков и, в частности, к барочным образцам, было приметой эпохи модерн, хотя Аренский и не воплощал данную тенденцию столь последовательно, как, к примеру, Танеев.

³⁴¹ Тональный план пьесы: c-moll – Es-dur – c-moll – C-dur (*Musette*) – c-moll (повторение первой части).

появляются, за счёт свойственных фортепианному стилю Аренского переливов фигураций, романтические аллюзии.

Подобно фортепианным миниатюрам, в сюитах проявилось влияние композиторов-романтиков, в первую очередь, Шумана. Уже упоминалось композиционное сходство Второй сюиты и шумановского цикла «Карнавал»; помимо этого, Аренский использует во многих пьесах плотную аккордовую фактуру, которая нередко встречается во вступительных и финальных частях шумановских опусов (достаточно назвать «Карнавал» или «Симфонические этюды»). В этом плане особенно характерны Полонез из Первой сюиты, «Полишинель» и «Танцовщица» из «Силуэтов», Марш из Третьей сюиты, а также Прелюдия и Финал Четвёртой сюиты, фактура которых отличается обилием аккордов в широком расположении и охватом большого диапазона. Как и в циклах Шумана, пьесы подобного рода как правило завершают или открывают опус, в то время как средние части обладают более камерным лирическим характером.

Среди других композиторов, чьи стилистические влияния отразилось в сюитах, необходимо выделить Шопена: свойственные ему изысканность, рафинированность пианизма были восприняты Аренским. О шопеновском влиянии говорит уже использованные типичных для него жанров, таких как Полонез (Первая и Третья сюиты) и Ноктюрн (Третья), но сильнее всего оно проявилось в мелодике некоторых пьес, которые отличают типично шопеновские сочетания кантиленных интонаций с изысканной орнаментикой. Черты шопеновского пианизма наиболее заметны в Ноктюрне из Третьей сюиты. В этой пьесе использованы ноктюрновые «покачивающиеся» фигурации в аккомпанементе и напевная лирическая тема с обилием ритмических *rubato*. Признаки шопеновского стиля проявились и в Финале Четвёртой сюиты, подвижная главная тема которого напоминает виртуозные темы этюдов или экспромтов Шопена.

Одной из наиболее ярких черт стиля Аренского было мелодическое своеобразие. Сильнее всего оно проявилось в неторопливых лирических пьесах,

среди которых Романс (Первая сюита), «Мечтатель» («Силуэты»), Диалог и Ноктюрн (Третья сюита), а также Романс и «Раздумье» (Четвертая сюита). Мелодика этих номеров отличается песенностью, широким дыханием, извилистостью линии, изысканностью ритмики, преобладанием нисходящих окончаний фраз, которые придают ей особую мягкость – то есть чертами, характерными для лирического тематизма Аренского в целом. Типичны и кульминации в лирических темах, достигающиеся за счёт секвенционного восхождения и постепенного наращивания фактурных пластов (яркий пример – кульминация «Мечтаний» из Второй сюиты). Отметим, что подобный тип динамического нарастания был воспринят Аренским от Чайковского.

Что касается фортепианной фактуры, то сюиты (подобно циклу ор. 36) являются своего рода «энциклопедией» характерных для стиля композитора приемов. Мы находим здесь упомянутое уже масштабное письмо; диалогическое изложение, свойственное преимущественно лирическому тематизму (к примеру, первая вариация в Третьей сюите); быстрые «изломанные» пассажи (именно они придают особую выразительность пьесе «Полишинель», беря на себя звукоизобразительную функцию); мелодизированные фигурации, «оплетающие» мелодический голос (фактура подобного рода встречается главным образом в пьесах лирического склада, среди примеров – «Мечтатель» из Второй сюиты и Романс из последней); а также полимелодическую фактуру.

С точки зрения гармонии, наибольший интерес представляет Четвёртая сюита. Как и в большинстве произведений позднего периода творчества композитора, гармонический язык в ней усложняется (хотя и остаётся в рамках романтической гармонии)³⁴². Ярче всего это проявилось в Прелюдии, в которой, благодаря обилию аккордов доминантовой и субдоминантовой функций с пониженными ступенями в главной теме³⁴³ и отклонениям в далекие тональности в середине, возникает тональная неустойчивость и импровизационность, напоминающая об истоках данного жанра. Примечательно и «Раздумье» (№ 3), в

³⁴² Тональный план сюиты: Des-dur – As-dur – E-dur – Des-dur.

³⁴³ Например, доминантовый септаккорд с пониженной квинтой.

котором цепочки эллипсисов и множество добавочных ступеней в тонических аккордах создают ощущение тональной подвижности и изменчивости. Важную роль при этом играет, как часто бывало в сочинениях Аренского, фортепианная фактура, а именно переливы фигураций, усиливающие ощущение зыбкости. Эта пьеса – одна из самых импрессионистических в творчестве композитора – доказательство его восприимчивости, несмотря на сохранение романтических истоков его музыки, к веяниям современности³⁴⁴.

В заключении раздела о фортепианных сюитах, ещё раз подчеркнем их значение в творчестве Аренского. В этих опусах сфокусировались все основные качества его фортепианного стиля, включая мелодические, фактурные, гармонические особенности, а также ориентирование на различные (от барокко до современных композитору) стилевые модели. Сюиты Аренского оказали большое влияние на дальнейшее развитие этого жанра в русской музыке, в частности – на творчество Рахманинова.

Среди обширного наследия Аренского особое место занимают **ансамбли с участием фортепиано**. Роль фортепиано, всегда значительная в этих жанрах, в данном случае еще более велика и выразительна, она приобретает центральную функцию. Эта особенность, несомненно, продиктована исполнительским дарованием самого композитора, который нередко принимал участие в исполнении своих сочинений. Масштабность **ансамблей с участием фортепиано**, а также роль самого фортепиано позволяют отнести их к фортепианным сочинениям крупной формы.

Интереснейшее из них, несомненно, **Трио ре минор** – одно из самых знаменитых сочинений в наследии композитора. Кроме того, оно принадлежит к тем опусам, в которых его индивидуальность раскрылась сильнее всего. Трио было написано в 1894 году и посвящено памяти известного виолончелиста

³⁴⁴ По фактурным и гармоническим особенностям этой пьесе необыкновенно близок романс «Небосклон ослепительно синий» из цикла романсов на стихи Щепкиной-Куперник (op. 70).

К.Ю. Давыдова³⁴⁵. Сразу после премьеры в сентябре 1894 (партию фортепиано исполнял автор, партию скрипки – Л.С. Ауэр, виолончели – А.В. Вержбилович) произведение получило широкую известность, а в 1904 году удостоилось Глинкинской премии³⁴⁶.

По своему характеру это сочинение выделяется среди других опусов композитора: лирика, обычно окрашенная в светлые тона, здесь принимает взволнованный, более эмоционально насыщенный характер, обретая подчас даже скорбные краски: так, третья часть цикла – Элегия – представляет собой траурный марш. Общее настроение сочинения определяет уже первая тема, которую отличает искренность и проникновенность. Отметим, что начало произведения непосредственно с главной партии (*пример 14*) – приём, усиливающий открытость высказывания, – было весьма типично для Аренского – к примеру, также начинается Скрипичный концерт. Главную партию отличают свойственные лирическому тематизму Аренского широта дыхания и пластика мелодической линии, извилистость мелодии, а также опора на песенно-романсовые интонации – подобная интонационная основа, вместе с эмоциональной выразительностью, была в числе причин популярности сочинений композитора среди современников. Главной партии родственна побочная, экспрессивность которой подчёркивает тембр виолончели – одного из любимейших инструментов Аренского, который ассоциировался у композитора с лирическим началом. Типично для стиля композитора и отсутствие контраста между главной и побочной партиями, которые, как правило, находятся в единой образной сфере.

Особой выразительностью отличается «Элегия» (третья часть цикла). Её основная тема, с одной стороны, имеет печальный, даже скорбный характер – размеренное движение и пунктирный ритм в фортепианной партии придают теме сходство с траурным маршем, – но с другой, обладает той же эмоциональной открытостью, что и темы первой части (*пример 15*). Кроме того, в ней

³⁴⁵ Аренского и Давыдова связывали дружеские отношения; Давыдов неоднократно исполнял пьесы композитора для виолончели и фортепиано.

³⁴⁶ Трио стало очень популярно и исполнялось за рубежом, в том числе в Лондоне и Сан-Франциско, как при жизни автора, так и после его смерти.

использован сходный тип изложения и развития тематизма – постепенное увеличение количества мелодических пластов, имитационный «диалог» голосов. Характерно для стиля автора и тихое, «истаивающее» окончание темы. Контрастом главной теме третьей части служит тема финала. Ее фактурные, ритмические и динамические особенности: «взлетающие» пассажи, пунктирный ритм, обилие акцентов, позволяют отнести её к группе тем (встречающихся чаще всего в фортепианных миниатюрах Аренского), основой которых послужила флорестановская образность Шумана.

Отразилась в этом сочинении и ещё одна важная примета стиля композитора – многопластовость, полифоничность фактуры. Основные мелодические голоса почти всегда окружены подголосками и мелодизированной фигурацией, а кульминация достигается во многом при помощи нарастания фактурных пластов. Типичны также «переклички» инструментальных голосов, которые мы находим уже в середине главной партии и в большинстве последующих тем. Отметим и значение фортепианной партии, которой нередко поручается проведение темы (например, реприза главной партии и заключительная партия первой части), в других случаях в ней возникает самостоятельный тематический материал (связующая первой части, главная тема Скерцо)³⁴⁷.

Общий печально-сосредоточенный характер музыки трио оттеняют жанровые эпизоды, что тоже было весьма характерно для стиля композитора (появляются они и в средних частях других циклических сочинений, например, Второй симфонии и Скрипичного концерта). Примечательны и эффектный вальс в трио второй части – один из образцов салонности в сочинениях Аренского, – и безмятежная пасторальная тема в средней части Элегии, контрастная сумрачной главной теме³⁴⁸. Говоря о драматургии, упомянем и репризуосновных тем в финале, служащую композиционной целостности, что также не раз встречалось в циклических произведениях композитора.

³⁴⁷ То же относится и к фортепианной партии в романсах зрелого периода творчества.

³⁴⁸ Средний раздел второй части может напомнить о трио Чайковского, одна из вариаций во второй части которого также представляет собой вальс. Безусловно, Аренский, восхищавшийся музыкой Чайковского, знал это сочинение.

Обобщая сказанное, отметим, что, на наш взгляд, причиной успеха Первого трио стали, прежде всего, умение Аренского создать, на основе типичной для его эпохи интонационности, яркий самобытный тематизм, а также выстроить гармоничную, цельную композицию, что во многом достигалось за счёт интонационных связей и тематических арок³⁴⁹.

Хотя **Второе трио фа минор**, созданное незадолго до смерти композитора, и не стало столь же популярным сочинением, как его первый опыт в этом жанре, тем не менее, оно представляет значительный интерес с точки зрения развития авторского стиля³⁵⁰. Как и все произведения Аренского, Второе трио демонстрирует выдающееся мастерство композитора в области музыкальной драматургии и формообразования, но, возможно, в меньшей степени обладает тем мелодическим обаянием, которое отличает его лучшие опусы. Примечательно высказывание Т.А. Гайдамович, отметившей, что «недостаточно органичное слияние интеллектуального начала с ярко выраженным чувственным и является в какой-то мере причиной меньшей популярности Второго трио по сравнению с Первым, безусловно более целостным в своём лирическом высказывании»³⁵¹.

Тем не менее, и в этом произведении немало характерного для Аренского яркого лирического тематизма. Один из примеров: главная тема Второй части (Романса), фактурными особенностями – четким разделением на мелодию и аккомпанемент и расположением мелодии в диапазоне человеческого голоса – действительно напоминающая романс, чему способствуют и кантиленные интонации в мелодике (*пример 16*)³⁵². Отметим, что это не единичный случай использования Аренским подобного рода фактуры: сходным образом изложена, к примеру, тема любви из создававшейся в то же время музыки к «Буре». Типично и секвенционное развитие, в процессе которого происходит нарастание

³⁴⁹ Наиболее удавались Аренскому именно малые формы, поэтому наиболее удачные из его крупных сочинений (в том числе и сценических) невелики по объёму, имеют тяготение к камерности. Вероятно, с осознанием композитором этой особенности своего дарования связано стремление к объединению частей в циклах, а также сокращение количества разделов в сонатном allegro.

³⁵⁰ Второе трио, вместе с музыкой к «Буре», стало последним сочинением композитора.

³⁵¹ Гайдамович Т.А. Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации. С. 205.

³⁵² Для стиля Аренского весьма характерна и структура мелодии этой темы, в том числе нисходящие окончания фраз.

фактурных пластов. Главной теме Романса родственна вторая тема части³⁵³, которой, однако, стремительные пассажи в партии скрипки придают сходство с бурными «флорестановскими» темами фортепианных пьес Аренского. Подобное образное сопоставление – не редкость для композитора (упомянем, например, главную и побочную партии Скрипичного концерта).

Характерны для стиля Аренского и драматургические особенности трио: так, сумрачная тема вступления к первой части, экспрессивность которой подчёркивает начальный ход с пунктирным ритмом, проходит во всех частях сочинения. Возникает здесь и типичное противопоставление лирических и жанровых эпизодов: в Скерцо присутствуют черты изящного салонного вальса (есть вальсовый эпизод и в четвёртой части). Кроме того, финал написан в излюбленной Аренским форме вариаций. Типична и сама тема, отмеченная хоральным складом и неторопливым движением, и ее развитие, при котором фортепианная фактура становится одним из самых примечательных элементов – обращает на себя внимание, в числе прочего, масштабная аккордовая фактура шестой вариации, напоминающий фортепианные пьесы Аренского, например, Прелюдию из цикла ор. 36.

Отличает трио и усложнение гармонического языка, в целом присущее поздним опусам композитора. Это отразилось, прежде всего, в большей свободе отклонений и модуляций. Например, в третьей вариации финала встречается последовательность до-бемоль мажор – фа мажор; побочная партия первой части написана в соль мажоре при основной тональности фа минор³⁵⁴.

Хотя Второе трио и не входит в число наиболее известных сочинений Аренского, тем не менее, с точки зрения авторского стиля в нем встречается немало интересных и показательных моментов.

Фортепианный квинтет ре мажор (ор. 51, 1901), подобно Трио ре минор, входит в число наиболее значительных сочинений Аренского для камерного

³⁵³ Вторая часть Трио написана в трёх-пятичастной форме.

³⁵⁴ Подобные тональные соотношения, разумеется, в то время (в 1905 году) уже не были чем-то необычным, но в сравнении с произведениями предшествующих периодов творчества автора ладогармонический язык этого опуса, несомненно, усложняется.

ансамбля. В нем проявились отличительные признаки стиля композитора: проникновенный лиризм сочетается здесь со стройностью формы; отразилась в квинтете и свойственная ему «игра» стилевыми моделями – особый интерес в этом плане представляют вторая и последняя части.

Как и во многих других произведениях крупной формы, главная партия первой части становится одной из важнейших тем, на которой основан почти весь тематический материал не только сонатного *allegro*, но и финала. Но, в противоположность большинству сочинений композитора, эта тема не лирического, а, скорее, торжественного характера, чему способствует масштабное аккордовое изложение и квинтовый зачин с пунктирным ритмом (*пример 17*). Отметим, что подобный тематизм встречался в сценических опусах Аренского. Более типичен для стиля Аренского второй раздел темы, основой которого становится мелодия романсового склада, окружённая фигурациями фортепианной партии, достигающая в процессе развития восторженной кульминации. Среди индивидуальных черт этой темы – довольно смелые гармонические сопоставления – как и большинство поздних опусов Аренского, квинтет отмечен определенным гармоническим усложнением, – к примеру, сочетание D-dur и C-dur или fis-moll и G-dur (последнее – при проведении в темы финале).

Вторая часть – одна из важнейших в цикле, – использует излюбленную композитором форму – характерные вариации, где каждый раздел представляет собой жанровую картинку, например, романс (вторая вариация) или изящный вальс (третья), фактура которого напоминает о вальсах и экспромтах Шопена³⁵⁵. Тема вариаций, взятая из старинной французской песни, по своему характеру и мелодико-ритмическим особенностям близка авторским лирическим темам³⁵⁶. Жанровое начало проявляется и в третьей части – скерцо, отмеченной блестящей салонной виртуозностью.

³⁵⁵ Влияние шопеновского стиля прослеживается и в скерцо.

³⁵⁶ Выбор темы для вариаций, близкой по складу авторским темам, также было одной из черт стиля Аренского – вспомним, например, темы «Фантазии на русские темы».

Итоговой функции финала способствует то, что он целиком основан на ранее звучавшем материале: его первая часть представляет собой фугу на две темы, первая из которых – главная партия сонатного *allegro* (её начальный раздел) а вторая – тема вариаций; кульминацией же его становится гимническое проведение второго раздела главной партии первой части (*цифра 7*)³⁵⁷. Наиболее примечательный момент финала – трансформация первого раздела главной партии, становящегося здесь темой фуги и приобретающего барочные черты, что происходит за счёт изначально заложенных в нем ритмических особенностей (в том числе, открывающего тему пунктира) и прибавлению характерного хода на септиму³⁵⁸. Отметим, что барочные стилизации, составлявшие один из отличительных признаков стиля модерн, были в числе наиболее распространённых в опусах композитора.

Как и во всех ансамблях, особое внимание в квинтете уделяется фортепианной партии. В ней обнаруживаются все характерные для композитора приемы фортепианного письма, кроме того – появляется почти весь основной тематический материал произведения (в том числе, открывающее его первое проведение главной партии сонатного *allegro*).

С точки зрения становления авторского стиля весьма показательным сравнением является первое и второе **квартетов** Аренского, а также его двух **симфоний**. Эти сочинения наглядно демонстрируют эволюцию стиля, обретение композитором индивидуальности, «собственного лица». Все они относятся к Московскому периоду творчества, но если Первый квартет, соль мажор (ор. 11, 1887) и Первая симфония, си минор (ор. 4, 1883) принадлежат к ранним сочинениям, написанным в период формирования авторского стиля, то Второй квартет, ля минор (ор. 35, 1894) и Вторая симфония, ля мажор (ор. 22, 1889) созданы в зрелый период творчества и репрезентируют основные черты стиля композитора.

³⁵⁷ Форму финала можно представить как сложную двухчастную, где А – фуга (в начале на одну, затем, с цифры 3 – на две темы), а В – гомофонное проведение второго раздела темы главной партии первой части.

³⁵⁸ Первая трансформация этой темы происходит в первой части, при переходе от разработки к репризе. Здесь она, не в последнюю очередь благодаря пунктирному ритму, приобретает драматический характер.

Большинство сочинений, появившихся в начале Московского периода, носит отпечаток влияния Новой русской школы и, в частности, Римского-Корсакова³⁵⁹. В **Первом квартете** об этом свидетельствует уже присутствие фольклорных цитат – как и принято было в этой традиции, в финале использована плясовая песня «Ой, Иван», получающая вариационное развитие. Встречаются в квартете также фольклорные стилизации – к ним можно отнести, например, главную и побочную партии первой части, напоминающие плясовые наигрыши³⁶⁰. При этом, подобные темы в процессе развития принимают лирический характер, что приближает их к тематизму зрелых сочинений композитора. Так, тема финала постепенно обретает романсовые черты, превращаясь из танцевальной в песенную (трансформация достигает кульминации в восьмой вариации, завершающейся экспрессивной каденцией первой скрипки), сходным образом развивается побочная партия первой части.

Тематизм зрелых опусов Аренского предвосхищает и главная тема медленной части. Особого внимания заслуживает её преобразование в фугато, выполняющем функцию середины трехчастной формы³⁶¹. Благодаря смене штриха и «выпрямлению» мелодических фраз, имевших в первоначальном варианте мягкие нисходящие окончания, лирическая тема приобретает черты, характерные для тематизма эпохи барокко. Таким образом, этот эпизод можно назвать в числе первых барочных стилизаций, в дальнейшем весьма распространённых в сочинениях Аренского. Черты стилизации – в данном случае, классицистской – имеет и третья часть цикла – менуэт, что подчеркнуто уже её жанровой принадлежностью³⁶². Композитор сохраняет в ней качества, присущие классическому менуэту: неприхотливость мелодики и ясность гармонии, четкие границы разделов формы. Не исключено, что тенденция обращения к

³⁵⁹ Несомненно, повлияло на Аренского и преломление этой традиции в сочинениях Чайковского, в частности, в его Второй симфонии.

³⁶⁰ Темы такого рода встретятся и в написанной в это же время Первой симфонии.

³⁶¹ Эта форма была наиболее характерной для медленных частей в сонатно-симфонических циклах Аренского. Использование в середине полифонической структуры не менее типично для его стиля – имитационные формы, наряду с вариационными, были среди наиболее часто употребляемых композитором.

³⁶² Это единственный пример использования Аренским менуэта в рамках сонатно-симфонического цикла, но не единственный в творчестве композитора в целом: менуэт встречается, к примеру, среди номеров музыки к драме «Буря».

классицизму была воспринята Аренским от Танеева: учитывая тесные дружеские отношения двух композиторов, можно предположить, что Аренский скорее всего был знаком с его ранними квартетными опытами, создававшимися в то же время, что и Первый квартет³⁶³.

Подобно большинству ранних опусов композитора, квартет соль мажор был тепло принят публикой и критиками, оценившими не только его музыкальные достоинства, но и потенциал для дальнейшего развития дарования его автора. «Квартет этот очень нравится мне: особенно *Andante* и финал»³⁶⁴, – отмечает Чайковский в письме к фон Мекк. Многие особенности этого сочинения, как и создававшейся в тот же период Первой симфонии, получают развитие в дальнейших опусах композитора.

Написанный в 1894 году, **Второй квартет** стал откликом на смерть Чайковского, к которому Аренский относился с искренним восхищением³⁶⁵. Своеобразие замысла оказало влияние на характер и необычный состав инструментов: в квартете удвоена партия виолончели, что создаёт более сумрачное и проникновенное звучание. Кроме того, вся первая часть пронизана зауспокойным песнопением из церковного обихода (возвращается оно и в коде второй)³⁶⁶; с посвящением связана и вторая часть, которая представляет собой вариации на одну из самых печальных песен Чайковского – «Был у Христа-младенца сад»; в финале же развиваются напевы «Вечная память» и «Слава». Осмысливая содержание сонатного *allegro*, Оссовский писал «...Аренский заставляет слушателя пережить щемящее и больное чувство, вызываемое

³⁶³ В этом отношении особенно стоит выделить влияние квартета до мажор, сочиняя который Танеев во многом ориентировался на моцартовские образцы.

³⁶⁴ *Чайковский П.И.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. 3: 1882-1890 гг. С. 583.

Подобный выбор Чайковским частей обусловлен, на наш взгляд, тем, что медленная часть, как уже отмечалось, – самая индивидуализированная из всего квартета; а финал отличается большой виртуозностью варьирования народного напева.

³⁶⁵ Квартет посвящён памяти великого композитора.

³⁶⁶ Аренский использовал песнопение «Надгробное рыдание творяще», взятое из Панихиды Знаменного распева. Оно проходит во вступлении, в конце разработки и коде первой части (его интонации пронизывают почти весь её тематический материал); затем оно возвращается в коде медленной части.

ритуальным напевом и значением его горьких слов. Вот художественный смысл первой части»³⁶⁷.

По характеру музыки квартет близок Трио ре минор, что особенно заметно при сравнении главных партий первых частей обоих произведений. Обе темы отличаются взволнованно-печальным характером и свойственной Аренскому проникновенностью, искренностью высказывания. Особенность главной темы квартета – её контрапунктическое сочетание с зауспокойным песнопением, а также то, что уже при первом проведении она достигает экспрессивной кульминации, за которой следует резкий динамический спад (от *ff* до *ppp*)³⁶⁸ – подобный тип развития был весьма характерным для Чайковского (пример 18). Песнопение соединяется и с побочной темой, представляющей собой ещё один пример лирического тематизма композитора, с характерным для него обилием подголосков, создающим полимелодическую фактуру.

В основе обеих последующих частей лежит заимствованный материал³⁶⁹. Медленная часть написана в форме вариаций, встречающейся почти во всех сонатно-симфонических циклах Аренского. Как было ему свойственно, композитор избирает тему, интонационно родственную его собственным, что ярче всего проявилось в последней (седьмой) вариации, в которой она транспонирована в параллельный мажор и окружена хроматическими подголосками, создающими ощущение тональной неустойчивости. В то же время, эта тема предоставляла большие возможности для варьирования: как и в фортепианном квинтете, Аренский создаёт цикл характерных вариаций, где показаны разные грани его лирики – встречаются здесь и вариации романсово-кантиленного плана (вторая), и стремительные «флорестановские» (четвёртая и шестая). Использует композитор и полифонические приемы: в первой вариации тема проходит в виде имитаций³⁷⁰.

³⁶⁷ Оссовский А.В. Новый русский квартет // Русская музыкальная газета. 1894. № 12. С. 272.

³⁶⁸ Наиболее ярко драматический характер темы проявляется в кульминационном разделе разработки.

³⁶⁹ Квартет состоит из трёх частей.

³⁷⁰ Вариации на тему песни Чайковского существуют и в качестве самостоятельного произведения для струнного оркестра (ор. 35 а).

Полифоническое начало проявилось и в финале, представляющим собой фугу на тему «Славься». Отметим, что склонность к полифоническим формам тоже была среди черт, объединяющих стиль Аренского с общим стилем эпохи. По замечанию Оссовского, финал квартета – «...апофеоз художника, смерть которого мы только что оплакивали. Гений не погиб бесследно; нам осталась всенародная слава в его творениях»³⁷¹. Тему «Славься» предваряет второе песнопение из церковного обихода, изложенное, подобно «Надгробному рыданию» во вступлении к первой части, в хоральной фактуре, что подчёркивает его хоровую природу³⁷². В целом, финал несколько менее индивидуален, в сравнении с другими частями цикла, хотя в нем и раскрылось блестящее мастерство композитора в области полифонии.

Подводя итог, подчеркнём значение Второго квартета и в истории русской музыки, как отклика на смерть Чайковского, и в творческом наследии Аренского – многие его эпизоды по выразительности могут сравниться с Трио ре минор, а вариационные и полифонические фрагменты, несомненно, свидетельствуют о высоком композиторском мастерстве.

Соотношение симфоний сходно с соотношением квартетов: если Первая симфония принадлежит к совсем ранним сочинениям, созданным под сильным влиянием Новой русской школы, то Вторая симфония – вполне самобытное произведение. Родство **Первой симфонии**³⁷³ и Первого квартета проявилось уже в использовании фольклорных цитат – песен «Вдоль по улице в конец» и «Полоса моя, полосынька», а также тем, интонационно родственных народным напевам: это и тема главной партии, напоминающая свирельные наигрыши, и основная тема второй части, родственная протяжным песням, и тема скерцо с чертами плясовых песен (по мере развития эта тема за счёт гармонических изменений приобретает ориентальный оттенок, что тоже нередко встречалось в

³⁷¹ Оссовский А.В. Новый русский квартет // Русская музыкальная газета. 1894. № 12. С. 273.

³⁷² Это песнопение проходит в финале дважды; оба раза за ним следует развитие темы «Славься».

³⁷³ Премьера симфонии состоялась 12 октября 1883 года (дирижировал М. Эрдмансдерфер).

симфонических опусах кучкистов)³⁷⁴. Из всех тем симфонии только побочная партия первой части и, отчасти, главная тема медленной «предсказывают» лирический тематизм, характерный для произведений зрелого периода.

Композиция и драматургия этого сочинения также несвойственны для циклических произведений Аренского в дальнейшем. Он избирает здесь типичную масштабную четырёхчастную форму, тогда как в более поздних образцах будет стремиться к её сжатию, объединению частей. Нехарактерно и медленное вступление: сочинения зрелого периода открываются непосредственно главной темой. С другой стороны, уже здесь проявляются некоторые особенности оркестровки и фактуры, которые затем будут отличать почти все оркестровые опусы композитора, включая его сценические произведения. Это обилие tutti, выделение солирующих голосов (преимущественно деревянных духовых) и многочисленные divisi струнной группы – две черты, воспринятые от Римского-Корсакова, – особая роль виолончели в лирических эпизодах (например, патетический «возглас» в коде первой части); имитационные переключки голосов. В то же время в последующих инструментальных сочинениях композитор избирает более камерный состав оркестра, отвечающий лирическому характеру: к примеру, использованный в Первой симфонии расширенный состав ударных встретится затем только в сценических произведениях³⁷⁵.

Первая симфония Аренского заслужила одобрение критики и друзей композитора, в том числе Танеева и Чайковского, увидевших в творении молодого автора задатки большого таланта. Нам представляется вполне справедливым отклик рецензента «Музыкального обозрения», отметившего как и несомненные достоинства сочинения, так и определенный недостаток самобытности: «...здесь есть мастерская гармонизация, легкость письма, значительная техника, умение ловко владеть формой, словом, все композиторские данные, кроме – пока – оригинальности»³⁷⁶. Недостаток оригинальности

³⁷⁴ Обращает на себя внимание, в частности, использование мажорного лада с пониженными VII и II степенями.

³⁷⁵ Группа ударных включает в себя, помимо традиционных литавр, там-там, тарелки и большой барабан; кроме того, в симфонии расширена и группа деревянных духовых инструментов, в которую входят теноровые тромбоны.

³⁷⁶ Первая симфония Аренского // Музыкальное обозрение. 1885. № 1. С. 5.

Аренскому удастся преодолеть в последующих симфонических сочинениях – Второй симфонии и Концерте для скрипки с оркестром.

Вторая симфония ля мажор была написана ближе к концу московского периода, когда композитору вполне удалось освободиться от влияний, которые он испытывал на раннем этапе творческого пути³⁷⁷. Для Второй симфонии, как и для всех симфонических произведений Аренского зрелого периода творчества, характерно преобладание лирического начала. Некоторые исследователи упрекали сочинение за «несоответствие формы и содержания»³⁷⁸ и утверждали, что «...масштабы формы не оправдываются автором, специфические требования конструктивной схемы, по существу, игнорируются»³⁷⁹. Позволим себе не согласиться с данным высказыванием, так как подобное «несоответствие» можно рассматривать как преднамеренное обращение к лирическому типу симфонизма, который на рубеже веков приобретал все большее значение³⁸⁰.

Своеобразие симфонии возникает благодаря сочетанию лирического и скерцозного тематизма, причём скерцозное начало возникает уже в главной партии сонатного *allegro*. В ней отразились элементы влияния симфонических скерцо Чайковского, но авторская индивидуальность проявляется уже в том, что подобная тема становится главной партией первой части. Её сменяет характерная для циклических сочинений композитора кантиленная побочная в диалогическом изложении. В симфонии нашли выражение и другие особенности, типичные для его симфонических произведений: присутствие жанровых эпизодов – в их числе интермеццо в народном духе (третья часть)³⁸¹; стремление к объединению цикла – все части симфонии следуют без перерыва (тенденция, которая ещё усилится в Концерте для скрипки); наличие фугированного эпизода – в данном случае, в коде

³⁷⁷ С.Н. Василенко так описывает в «Воспоминаниях» премьеру сочинения, которая прошла под управлением автора: «На эстраду вышел молодой, красивый человек в белых лайковых перчатках, страшно волновавшийся; он снял перчатки, надел их снова, потом, растерявшись, разорвал и бросил их на пол».

Василенко С.Н. Страницы воспоминаний. С. 74.

³⁷⁸ *Цытин Г.М.* А.С. Аренский. С. 134.

³⁷⁹ *Цытин Г.М.* А.С. Аренский. С. 134.

³⁸⁰ В качестве примера можно назвать симфонии В.С. Калинникова или Первую симфонию Рахманинова; отметим, что они были написаны после симфонии Аренского.

³⁸¹ Интересно, что Аренский использует в этой части довольно необычный размер – пять четвертей, таким образом, здесь отразилась любовь композитора к необычным ритмам.

финала. Цельности формы способствует и возвращение в финале обеих тем первой части, что было отличительным признаком почти всех циклических опусов композитора и, как и многие черты его стиля, отвечало тенденциям времени³⁸².

Принадлежность симфонии к лирическому симфонизму подчёркивает то, что центром её становится медленная часть (Романс). Её значению в цикле способствует необычайно выразительная главная тема, – одна из лучших лирических тем композитора, – представляющая собой мелодию широкого дыхания, изложенную у виолончели соло и деревянных духовых. Неторопливостью развёртывания и плотностью, насыщенностью фактуры эта тема может напомнить философскую лирику Танеева. Экспрессивность и ощущение бесконечности мелодии усиливают гармонические перекрашивания. Примечательно и вступление к части, в котором эллипсисы и «зовы» валторны создают образ романтического «томления»³⁸³.

В результате хотелось бы ещё раз подчеркнуть, что Вторая симфония относится к тем сочинениям, в которых с наибольшей яркостью раскрылось своеобразие, индивидуальное композиторское «лицо» Аренского, что во многом происходит благодаря особенностям тематизма.

Не менее удачным сочинением, с точки зрения воплощения индивидуальности Аренского, оказался **Концерт для скрипки с оркестром ля минор** ор. 54, написанный в 1901 году. Подобно многим другим опусам композитора, он привлекателен прежде всего мелодической красотой и своеобразием тематизма. В четырёх центральных темах концерта – главной и побочной партиях, теме медленной части и вальса – нашли воплощение разные грани лирики, присущие авторскому стилю³⁸⁴.

³⁸² Примечательно, что возвращение тематизма первой части в финале придаёт ему функции репризы, отсутствовавшей в сонатном allegro, разработка которого непосредственно переходит в ход к медленной части.

³⁸³ В середине трёхчастной формы появляется тема хорального склада, тоже весьма характерная для стиля композитора.

³⁸⁴ Концерт написан в одночастной форме, которую возможно представить, согласно авторским указаниям в партитуре, в виде сонатно-симфонического цикла: цифры 1–12 – первая часть, 12–19 – медленная часть, 19–32 –

Как и Трио ре минор, концерт открывается непосредственно главной партией, которая представляет собой один из лучших образцов созерцательной пейзажной лирики в творчестве Аренского (*пример 19*)³⁸⁵. Характерна и структура мелодии, с обилием поворотов мелодической линии и опеваний, объединяющая все темы концерта; а также развитие по восходящей секвенции, приводящее к яркой экспрессивной кульминации. Отметим, что главная партия становится основной темой концерта, проходящей сквозь все сочинение, что способствует большей цельности формы. Эта черта свидетельствует о влиянии принципа монотематизма, характерного для оркестровой музыки эпохи рубежа веков.

Среди тем концерта выделяется тема медленной части (*цифра 12*), воплотившая иную сторону лирики Аренского: неторопливое движение и аккордовая фактура придают ей хоральные черты. Примечательно, что по мере развития она приобретает все более кантиленный характер, что происходит за счёт «оплетения» её фигурациями. Это приводит к возникновению многопластовой фактуры, типичной для лирических тем Аренского, – особой выразительностью отличается контрапункт темы с виртуозными пассажами солирующей скрипки. Детали фактуры играют важную роль и в основной теме вальса (*цифра 19*) – многочисленные подголоски усиливают красочность изящной танцевальной темы.

Хотя Вторая симфония и Скрипичный концерт и разделены по времени создания, их объединяет принадлежность к лирическому симфонизму, индивидуальность тематизма и совершенство воплощения авторского замысла. Кроме того, родственны и особенности музыкальной драматургии – стремление к объединению циклической композиции, которое во многом достигается при помощи повторяющихся тем.

вальс, с 32 до конца – финал. Тема главной партии первой части (она представляет собой вариант сонатной формы, в которой вслед за разработкой идёт ход ко второй части) становится основой ходов между частями и всего тематического материала финала, за счёт чего сочинение приобретает ещё и черты рондообразной формы.

³⁸⁵ Характер этой темы роднит её с пейзажным лирико-эпическим тематизмом симфонических опусов А.К. Глазунова, прослеживаются параллели и со стилем К. Сен-Санса.

Многообразные жанры инструментальной музыки, к которым композитор обращался на протяжении всего творческого пути, дают возможность представить эволюцию стиля. Важнейший стилистический поворот в его творчестве – переход от следования традициям Новой русской школы к формированию самобытного стиля, связанного в первую очередь с господством лирического начала, обретением собственного мелоса и воплощением стилевых черт модерна.

Рассмотренные нами сочинения Аренского позволяют обозначить особенности его композиторского стиля:

- использование различных стилевых моделей, в том числе – предшествующих эпох (барокко и классицизма). Отметим, что эта черта была характерна для эстетики модерна и свидетельствует о том, что Аренский отразил современные ему тенденции.
- несмотря на жанровое разнообразие сочинений, в большинстве из них преобладает лирическое начало как в содержательно-смысловом, так и в интонационно-тематическом плане.
- лирические темы характеризуют: особая гибкость мелодической линии; сочетание кантиленных интонаций с типичными для модерна орнаментальными украшениями и прихотливыми арабесками, витиеватыми линиями; преобладание мягких нисходящих окончаний фраз; ритмическая пластичность.
- другая группа тем – взволнованного характера, родственная «флорестановским» темам Шумана.
- ещё один характерный для стиля Аренского тематический тип – торжественные монументальные темы, которые отличает аккордовая фактура и охват большого диапазона. Как правило, возникают в первых или финальных частях фортепианных циклов. Истоки подобного тематизма прослеживаются как в сочинениях Шумана, так и в листовском масштабном пианизме.
- для фортепианных сочинений характерна программность, которая в большинстве случаев носит обобщённый характер: преобладают пейзажные

зарисовки или зарисовки-настроения, но встречаются и характеристические пьесы в шумановском духе.

– фортепианным миниатюрам свойственна звукоизобразительность; причём она бывает как пейзажного плана (пьесы «В полях» и «Танец ручья» из цикла ор. 36), так и характерного (пьеса «Волчок» из ор. 36, части Второй сюиты).

– типично для композитора использование многопластовой полимелодической фактуры, способствующей возникновению характерной модерновой черты – рассеивания четких линий мелодии, происходившее за счёт «оплетения» основного голоса фигурациями.

– Аренский применял как имитационный принцип, так и приёмы подголосочной полифонии.

– одной из излюбленных форм композитора была форма вариаций, к которой он обращался даже в сюитах: вариационный цикл представляет собой Третья сюита. Чаще всего Аренский использовал характерные вариации, каждый раздел которых является жанровой «зарисовкой».

– находясь в русле тенденций симфонической музыки рубежа XIX–XX композитор применял монотематический принцип: финальные части сочинений крупной формы нередко построены на темах первой части, а в Скрипичном концерте главная тема сонатного *allegro* пронизывает все части цикла.

– одним из отличительных признаков стиля Аренского было стремление к объединению частей в циклических сочинениях.

– для крупных циклических произведений характерно отсутствие вступительного раздела всонатного *allegro*, начало его непосредственно с главной партии, что усиливало открытость лирического высказывания.

Заключение

«Обаятелен талант Аренского. Печальна судьба этого таланта»³⁸⁶, – с сожалением констатировала исследователь камерного творчества композитора Т.А. Гайдамович. Действительно, наследие Аренского, одного из известнейших композиторов своего времени, ожидала после ухода из жизни, в силу многих причин, непростая судьба.

Высоко ценимое современниками, среди которых были П.И. Чайковский и С.И. Танеев, Г.А. Ларош и Н.Д. Кашкин, творчество композитора постепенно оказалось в тени, отошло на второй план. Причиной забвения послужили как коренная трансформация художественного мировоззрения, знаменовавшая 1910-е–1920-е годы, так и произошедшие социальные перемены. Интерес к композитору начал возрождаться уже в XXI столетии, что и вызвало необходимость переоценки его творчества с современных позиций.

В настоящей работе мы ставили себе задачу на основе всестороннего исследования личности и творчества Аренского заново осмыслить, каково его место в культуре рубежа веков, пересмотреть представление о нем как о «второстепенном» композиторе, а также установить основополагающие черты его индивидуального стиля.

Творчество Аренского охватывает почти все существовавшие в то время жанры, причём в большинстве из них ему удалось создать яркие самобытные сочинения: так, все музыкально-сценические опусы композитора отражают этапы эволюции русского музыкального театра, а Первое фортепианное трио, Вторая

³⁸⁶ Гайдамович Т.А. Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации. С. 182.

симфония и Скрипичный концерт представляют собой выдающиеся образцы русской музыкальной лирики.

В творчестве Аренского, как и в сочинениях многих его современников, отразилась присущая рубежным эпохам стилистическая многоплановость. С одной стороны, Аренский – продолжатель традиций русской классической музыки XIX века, с другой – в его творчестве воплотились многие тенденции нового времени – эпохи модерн, её эстетические и стилевые признаки.

Среди эстетических характеристик эпохи модерн, воспринятых Аренским, превознесение красоты, ставшей ведущей категорией времени, использование стилистических моделей предшествующих эпох, декоративность. Обращался Аренский и к характерным для эпохи сюжетам – все сценические сочинения зрелого периода творчества используют типичную для модерна историческую или сказочную фабулу. Кроме того, как было свойственно модерновому театру, в его сценических опусах «Основной акцент переносится с внутренней сущности явлений на их чисто внешние проявления, «театр сопереживания» сменяется «театром показа»³⁸⁷; проявилась в них и статичность, сопряженная с бесконфликтностью драматургии. Таким образом, Аренский, при определенной традиционности музыкального языка (прежде всего с точки зрения гармонии), воспринял многие ключевые признаки своей эпохи, что свидетельствует о *современности* его творчества.

Среди стилевых признаков модерна в музыкальном языке Аренского:

- мелодическая линия, отмеченная особой изысканностью, арабесковым строением;
- орнаментальность;
- внимание к отделке, внешним деталям музыкальной ткани;
- многопластовая полимелодическая фактура;
- взаимопроникновение мелодического рельефа и фигурационного фона;
- особое внимание к ритму, игра ритмами как одно из выразительных средств.

³⁸⁷ Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. С. 90.

Рассмотрение творчества композитора во всем жанровом многообразии даёт возможность сделать следующие выводы, касающиеся его индивидуального стиля:

– манера письма Аренского складывалась под воздействием множества различных факторов, из которых следует выделить, во-первых, влияние русских композиторов, главным образом, П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова. Влияние Чайковского проявилось в использовании типичных для эпохи песенно-романсовых интонаций, а также некоторых методов развития (среди них – достижение кульминации путём секвенционного нарастания). В особой колористичности оркестровки прежде всего заметно влияние Римского-Корсакова. Кроме того, тематизм ранних сочинений Аренского (таких как Первая симфония), имеет интонационное сходство с произведениями его учителя. Аренский воплотил и некоторые стилевые модели западноевропейских романтиков, таких как Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист. От Шумана он воспринял портретную характерность и «флорестановский тематизм», от Шопена и Листа – принципы фортепианного письма (в первом случае – рафинированность и обильную орнаментику, во втором – масштабность пианизма).

– в то же время, большинству сочинений композитора присуще яркое своеобразие, проявившееся в изысканности отделки, обработки материала и, главное, в самобытности мелодики, которая складывается из синтеза романсовой распевности с характерной для модерна прихотливой извилистостью мелодической линии.

– почти все жанры в творчестве Аренского отражают основную стилистическую трансформацию: движение от кучкистского влияния в раннем периоде (Первая симфония, Первый квартет, опера «Сон на Волге») к преломлению стилевых черт модерна в зрелых и поздних произведениях.

– в музыке Аренского проявилось стилистическое многообразие эпохи рубежа веков: для него было характерно претворение различных стилевых

моделей, от барокко до романтизма – черта, объединявшая многих композиторов этого периода.

– к признакам современной стилистики в творчестве Аренского относятся повышенное внимание к самому звучанию, любование им, стремление к особой утонченности и изяществу, в чем проявился свойственный эпохе эстетизм.

– для композитора свойственно тяготение к камерности, отразившееся и в произведениях крупной формы: например, обе его симфонии невелики по масштабу, а вторая опера – «Рафаэль» – принадлежит к жанру камерной оперы.

– не менее характерно господство лирического начала: так, наиболее самобытные из его симфонических опусов – Вторая симфония и Скрипичный концерт – принадлежат к лирическому типу симфонизма; лучшие сценические произведения – камерная опера «Рафаэль», в которой лирика абсолютно преобладает и балет «Ночь в Египте», в котором лирические сцены чередуются с жанрово-характеристическими. Кроме того, лирические эпизоды – наиболее индивидуализированные в обеих больших операх («Сон на Волге» и «Наль и Дамайанти»).

– В тематизме Аренского можно выделить несколько ведущих сквозных типов:

(а) кантиленные темы с мелодией «широкого дыхания», отмеченные синтезом песенных интонаций с типичными для модерна орнаментальными украшениями и арабесковыми линиями;

(б) торжественные монументальные помпезные темы, которые отличает аккордовая фактура и охват большого диапазона;

(в) бурные эмоционально насыщенные темы «флорестановского» плана.

– Среди особенностей оркестровки можно выделить: имитационные переключки голосов, использование тембровой характеристичности инструментов как принципа (особенно любил Аренский тембр виолончели).

– с точки зрения гармонии Аренский наследует классико-романтическую традицию – его музыка всегда тонально определена и устойчива.

В заключение хотелось бы еще раз привести высказывание Г.А. Лароша о характерном для композитора «...счастливым сочетании контрапунктического искусства и подкупающей мелодической прелести, которое в равной степени импонирует знатоку и пленяет профана»³⁸⁸. Изучение и исполнение творчества Аренского, несомненно, обогащает наши представления об эпохе рубежа XIX–XX веков и добавляет ещё одну важную грань этому многостороннему периоду. Сочинения композитора вызывают в наши дни всё больший интерес, что подчёркивает актуальность его музыки.

³⁸⁸ Ларош Г.А. Избранные статьи. Вып. 4. С. 279–280.

Список литературы

1. Антон Аренский: Утраченный мир [Текст] // Материалы выставки из фондов Государственного Дома-музея П.И. Чайковского в Клину и РНММ / сост. П.С. Белый. – М.: 1999. – 101 с.
2. *Аренский А.С.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки [Текст] / А.С. Аренский. – М.: П. Юргенсон, 1893-1894. – 53 с.
3. *Аренский А.С.* Краткое руководство к практическому изучению гармонии [Текст] / А.С. Аренский. – М.: П. Юргенсон, 1899. – 80 с.
4. *Аренский А.С.* Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии [Ноты] / А.С. Аренский. – М.: П. Юргенсон, б.г. – 131 с.
5. *Аренский А.С.* Письма [Рукопись] // РНММ им. М.И. Глинки. Ф. 94, инв. №№ 1-150.
6. *Аренский А.С.* Письма к Аренской Е.В. [Рукопись] // Государственный Дом-музей П.И. Чайковского в Клину. Ф. 8, ин. К², е/х 1-22.
7. *Аренский А.С.* Из писем к А.П. Ленскому [Текст] / А.С. Аренский // ЕИТ. – 1909. – вып. 4. – С. 112-119.
8. *Аренский А.С.* Переписка с разными корреспондентами [Рукопись] // Институт русской литературы «Пушкинский дом». Ф. 504. № 1-95.
9. *Аренский А.С.* Сафониада [Рукопись] // Государственный Дом-музей П.И. Чайковского в Клину. Ф. 8, ин. К³, е/х 2.
10. *Аренская Е.В.* Биография А.С. Аренского [Рукопись] // Государственный Дом-музей П.И. Чайковского в Клину. Ф. 8, ин. К³, е/х 1.
11. *Асафьев Б.В.* Избр. тр.: в 5 т. / под ред. И.Э. Грабаря. Т. 4: избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке [Текст] / под ред. В.А. Васиной-Гроссман и Т.Н. Ливановой. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. – 439 с.
12. *Асафьев Б.В.* О симфонической и камерной музыке [Текст] / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.

13. *Асафьев Б.В.* Русская музыка XIX – начала XX веков [Текст] / Б.В. Асафьев. – М.: Советский композитор, 1959. – 341 с.
14. *Белый П.С.* Соловей в бурю [Текст] / П.С. Белый // Музыкальная академия. – 2007. – №4. – С. 152-162.
15. *Бенуа А.Н.* Русские спектакли в Париже [Текст] / А.Н. Бенуа // Речь. – 1909. – № 92. – С. 4.
16. *Блок Ю.А.* Мемуары [Текст] / Ю.А. Блок // Музыкальная жизнь. – 1986. – №12. – С. 14-17.
17. *Бобылев Л.Б.* История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения [Текст] / Л.Б. Бобылев. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1992. – 160 с.
18. *Бурнашева Н.И.* Из молодых русских композиторов выдаётся один Аренский: об одном неизвестном автографе Л.Н. Толстого [Текст] / Н.И. Бурнашева // Музыкальная жизнь. – 1998. – №6. – 31-34 с.
19. *Вальтер В.Г.* Русская опера и балет в Париже [Текст] / В.Г. Вальтер // Современный мир. – № 7. – 1909. – С. 37-39.
20. *Василенко С.Н.* Мои воспоминания о дирижерах [Текст] / С.Н. Василенко // Советская музыка. – 1949. – №1. – С. 18-20.
21. *Василенко С.Н.* Страницы воспоминаний [Текст] / С.Н. Василенко. – М. – Л.: Музгиз, 1948. – 188 с.
22. *Войткевич С., Баранова В.* Забытое сочинение А.С. Аренского: опера «Сон на Волге» [Текст] / С. Войткевич, В. Баранова // Культура. Искусство. Образование: сб. научных и методических трудов. – Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2016. – С. 67-78.
23. Вторая сюита Аренского [Текст] // Московские ведомости. – 1892. – № 315. – С. 4.
24. *Гайдамович Т.А.* Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации [Текст] / Т.А. Гайдамович. – М.: Музыка, 2005. – 263 с.

25. *Гартман Ф.А.* Воспоминания о Танееве [Текст] / Ф.А. Гартман // Советская музыка. – 1965. – №6. – С. 69.

26. *Глиэр Р.М.* Статьи и воспоминания: в 2 т. Т. 1: Статьи, воспоминания, материалы [Текст] / под ред. В.М. Богданова-Березовского. – Л.: Музыка, Ленинградское отделение. 1965-1967. 390 с.

27. *Гнесин М. А.* Аренский [Текст] / М.А. Гнесин // Ростовская речь. – 1916. – №47. – С. 4.

28. *Гозенпуд А.А.* Русский оперный театр XIX века: в 3 т. Т. 3: 1873-1889 [Текст] / А.А. Гозенпуд. – Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1969. – 326 с.

29. *Гозенпуд А.А.* Русский оперный театр на рубеже XIX-XX веков и Ф.И. Шаляпин [Текст] / А.А. Гозенпуд. – Л.: Музыка, 1974. – 262 с.

30. *Гольденвейзер А.Б.* Статьи, материалы, воспоминания [Текст] / сост. Д. Благой. – М.: Советский композитор, 1969. – 448 с.

31. *Готье Т.* Два актера на одну роль: сбор. новелл [Текст] / Т. Готье. – М.: Правда, 1991. – 527 с.

32. *Гунст Е.О.* А.С. Аренский [Текст] / Е.О. Гунст // Рампа и жизнь. – 1916. – №7. – с. 6-7.

33. Дни и годы П.И. Чайковского. Летопись жизни и творчества [Текст] / сост. Э. Зайденшнур, В. Киселев, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. – М.; Л.: Музгиз, 1940. – 744 с.

34. *Дягилев С.П.* Статьи, интервью, переписка // Сергей Дягилев и русское искусство: сб. материалов в 2 т. [Текст] / сост., коммент. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. Т. 1. – М.: Изобразительное искусство, 1982. 493 с.

35. «Египетские ночи» Аренского [Текст] // Биржевые ведомости. – 1909. – № 21. – с. 3.

36. «Египетские ночи» в Мариинском театре [Текст] // Русская музыкальная газета. – 1909. – №14. – с. 370-372.

37. *Житомирский Д.В.* Русские композиторы конца XIX и начала XX века [Текст] / Д.В. Житомирский. – М.: Сов. композитор, 1960. – 66 с.

38. *Зенкин К.В.* «Воевода (Сон на Волге)» и музыка [Текст] // Проблемы жизни и творчества А.Н. Островского: сб. статей / науч. ред., сост. И.А. Ендошина. – Кострома: Авантитул, 2013. – С. 183-190.

39. *Зенкин К.В.* Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма [Текст] / К.В. Зенкин. – М.: Юрайт, 1997. – 515 с.

40. *Зорганов В.К.* К. Зике [Текст] / В.К. Зорганов // Баян. – 1890. – №6. – С. 6

41. *Кабалевская Я.А.* Лебединая песня А. Аренского — музыка к пьесе Шекспира «Буря» [Текст] / Я.А. Кабалевская // Научный вестник Московской консерватории. М.: МГК им. П.И. Чайковского. – 2011. – № 4. – С. 40-53.

42. *Кашкин Н.Д.* «Сон на Волге» [Текст] / Н.Д. Кашкин // Артист. – 1891. – №12. – С. 133-138.

43. *Коломийцев В.П.* Статьи и письма [Текст] / под ред. Ю.А. Кремлева. – Л.: Музыка, 1971. – 244 с.

44. *Конюс Г.Э.* Материалы, воспоминания, письма [Текст] / сост. Л.А. Кожевникова. – М.: Сов. композитор, 1988. – 400 с.

45. *Конюс Г.Э.* «Рафаэль» [Текст] / Г.Э. Конюс // Артист. – 1894. – №37. – С. 147-150.

46. *Кругликов С.Н.* «Наль и Дамаянти» [Текст] / С.Н. Кругликов // Новости дня. – № 11. – 1904. – С. 3.

47. *Кузнецов И.К.* А.С. Аренский как теоретик и педагог в воспоминаниях его современников [Текст] / И.К. Кузнецов // Научные труды МГК имени П. И. Чайковского. – М., 2001. – с. 115-122.

48. *Кюи Ц.А.* Избранные письма [Текст] / сост. И.Л. Гусин. – Л.: Музгиз, 1955. – 754 с.

49. *Кюрегян Т.С.* Антон Аренский – преподаватель и мастер музыкальной формы [Текст] / Т.С. Кюрегян // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2018. – № 3. – 356-380.

50. *Ларош Г.А.* Избранные статьи: в 5 вып. [Текст] / под ред. А.А. Гозенпуда. Вып. 4: Симфоническая и камерно-инструментальная музыка. – М.: Музыка, 1977. – 319 с.

51. *Лель* (Баскин В.С.) «Рафаэль» [Текст] / Лель // Театрал. – 1896. – №51. – С. 95-97.
52. *Ленский А.П.* Заметки [Текст] / А.П. Ленский // ЕИТ. – 1909. – Вып. 4. – С. 110-112.
53. *Лисицын М.А.* Аренский – как духовный композитор [Текст] / М.А. Лисицын // Русская музыкальная газета. – 1898. – №5. – С. 455-459.
54. *Мазель Л.А.* О мелодии [Текст] / Л.А. Мазель. – М.: Музгиз, 1952. – 300 с.
55. *Маковицкий Д.П.* У Толстого, 1904-1910: Яснополянские записки: в 4 кн. [Текст] / под ред. В.Р. Щербиной. Кн. 2. – М.: Наука. 1979. – 512 с.
56. *Митина А.О.* Оркестровые песни А.С. Аренского в контексте истории жанра [Текст] / А.О. Митина // Музыковедение. – 2011. – №8. – С. 29-34.
57. *Митькова А.Д.* Опера Аренского «Рафаэль» в контексте русского искусства рубежа XIX-XX веков [Текст] / А.Д. Митькова // Концепт (научно-методический электронный журнал). – 2017. – №39. URL: <http://e-koncept.ru/2017/971151.htm> (дата обращения: 26.09. 2021).
58. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции [Текст] / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1998. 672 с.
59. *Назайкинский Е.В.* Стиль и жанр в музыке [Текст] / Е.В. Назайкинский. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
60. *Наумов А.В.* Аренский и другие. [Текст] / А.В. Наумов. – М.: Вузовская книга, 2012. – 48 с.
61. Некролог Аренскому [Текст] // ЕИТ. – 1907-1908. – С. 285-286.
62. *Нестеров М.В.* «Сон на Волге» [Текст] / М.В. Нестеров // Театр и искусство. – 1903. – №20. – 405-406.
63. *О. В-ва.* Некролог Аренскому [Текст] / О. В-ва // Русская музыкальная газета. – 1906. – №9. – С. 203-208.
64. *О. В-ва.* Письма Аренского [Текст] / О. В-ва // Русская музыкальная газета. – 1909. – №40-42. – с. 854-856; 888-889; 918-921.
65. *Ореховацкий Ю.* Немеркнувшие ночи [Текст] / Ю. Ореховацкий // Советский балет. – 1989. – №5. – С. 24-25.

66. *Оссовский А.В.* Музыкально-критические статьи [Текст] / под ред. Ю.А. Кремлева. – Л.: Музыка, 1973. – 108 с.
67. *Оссовский А.В.* Новый русский квартет [Текст] / А.В. Оссовский // Русская музыкальная газета. – 1894. – № 12. – С. 271-273.
68. *Островский А.Н.* Собр. сочин. в 10 т. / под общ. ред. Г.И. Владыкина. Т.4.: Пьесы. 1865-1866 [Текст] / ред. А.И. Ревякин, В.А. Филиппов. – М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1959. – 448 с.
69. Первая симфония Аренского [Текст] // Музыкальное обозрение. – 1885. – № 1. – С. 5.
70. *Плотникова Н.Ю.* Музыка светлая как ручей [Текст] / Н.Ю. Плотникова // Встреча. – 2002. – №5. – С. 17-18.
71. *Покровская И.Е.* Особенности фортепианного стиля Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения [Текст] / И.Е. Покровская. – С-Пб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. – 158 с.
72. Предисловие к «Заметкам» А.П. Ленского [Текст] // ЕИТ. – 1909. – вып. 4. – С. 107-110.
73. *Пресман М..Л.* Воспоминания [Текст]. URL: <https://senar.ru/memoirs/Presman/> (дата обращения: 19.05.2021).
74. «Рафаэль» Аренского. Документы об известном композиторе [Текст] // Вечерний Ленинград. – 1961. – № 119. – С. 9.
75. «Рафаэль» Аренского [Текст] // Артист. – 1895. – № 46. – С. 170.
76. *Рахманинов С.В.* Литературное наследие: в 3 т. [Текст] / под ред. З.А. Апетян. Т. 3: Письма. – М.: Сов. композитор, 1980. – 573 с.
77. *Римский-Корсаков А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество: в 4 вып. [Текст] / А.Н. Римский-Корсаков. Вып. 3 – М.: Музгиз, 1936. – 178 с.
78. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни [Текст] / Н.А. Римский-Корсаков. – С.-Пб.: Типография Глазунова, 1909. – 368 с.

79. *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка: в 8 т. Т. 8-б: Литературные произведения и переписка [Текст] / подгот. А.П. Зориной, И.А. Коноплевой. – М.: Музгиз, 1982. – 252 с.
80. *Римский-Корсаков Н.А.* Письмо к графу Шереметьеву от 4 января 1895 года [Рукопись] // РГИА, ф. 472, оп. 44, №74.
81. *Савенко О.* Праздник русского балета в Риме [Текст] / О. Савенко // Балет ad libitum. – 2009. – №3. – С. 47-48.
82. *Сабадышина Е.М.* Русское хоровое общество [Текст] / Е.М. Сабадышина. – М.: Аграф, 2016. – 253 с.
83. *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы [Текст] / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 293 с.
84. *Скворцова И.А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков [Текст] / И.А. Скворцова. – М.: Композитор, изд. 3-е, 2015. – 355 с.
85. *Скирдова А.А.* Лирические оперы А.Г. Рубинштейна в контексте эволюции жанра. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения [Текст] / А.А. Скирдова. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова, 2011. – 219 с.
86. *Скребкова О.* Аренский в музыкально-критических отзывах своих современников [Машинопись] // РНММ им. М.И. Глинки. Ф. 24. 21 с.
87. *Скрябин А.Н.* Письма [Текст] / сост. и ред. А.В. Кашперова. – М.: Музыка, 2003. – 719 с.
88. *Смоленский С.В.* Дневники [Рукопись] // РГИА, ф. 1119, оп. 1, № 10.
89. *Смоленский С.В.* Воспоминания // Русская духовная музыка в документах и материалах: в 9 т. Т. 4: С.В. Смоленский. Воспоминания [Текст] / под ред. Н.И. Кабановой. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 686 с.
90. *Соколов А.С.* Теория стиля / А.С. Соколов. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.
91. *Соколов А.С.* Введение в музыкальную композицию XX века [Текст] / А.С. Соколов. – М.: Владос, 2004. – 231 с.
92. *Старк Э.А.* «Наль и Дамаянги» [Текст] / Э.А. Старк // Обозрение театров. – № 320. – 1908. – С. 15-16.

93. *Танеев С.И.* Дневники: в 3 кн. Кн. 3. 1903-1909 [Текст] / под ред. Л.З. Корабельниковой, Л.И. Даренской. – М.: Музыка, 1985. – 559 с.
94. *Танеев С.И.* Материалы и документы. Т.1. Переписка и воспоминания [Текст] / подгот. Б.В. Асафьевым; ред.: В.А. Киселев, Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1952. – 560 с.
95. *Тиме Е.И.* Дороги искусства [Текст] / Е.И. Тиме. – М., Л.: ВТО, 1962. – 239 с.
96. «Трудись и надейся...». Василий Сафонов, новые материалы и исследования [Текст] / ред.-сост. Л.Л. Тумаринсон. – М.-СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 703 с.
97. *Усубова Н.И.* Фортепианные произведения Аренского и их исполнение. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения [Текст] / Н.И. Усубова. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1962. – 158 с.
98. *Филатова М.С.* К вопросу о театральной музыке Аренского [Текст] / М.С. Филатова // Музыковедение. – 2012. – №5. – С. 17-20.
99. *Фокин М.М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера [Текст] / ред.-сост. Ю. И. Слонимский. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1981. – 639 с.
100. *Холопова В.Н.* Фактура. Очерк [Текст] / В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1979. – 87 с.
101. *Холопова В.Н.* Музыкальный ритм. Очерк [Текст] / В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1980. – 71 с.
102. *Цыпин Г.М.* А.С. Аренский [Текст] / Г.М. Цыпин. – М.: Музыка, 1966. – 180 с.
103. *Чайковский М.И.* Жизнь П.И. Чайковского: в 3 т. [Текст] / М.И. Чайковский. – Т.3. М.: П. Юргенсон, 1903. – 688 с.
104. *Чайковский П.И.* Избранные письма [Текст] / сост. и коммент. Н.Н. Синьковской. – М.: Музыка, 2002. – 454 с.
105. *Чайковский П.И.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк: в 3 т. [Текст] / П.И. Чайковский. Т. 2: 1879-1881 гг. – М.: Academia, 1934-1936. 669 с.

106. *Чайковский П.И.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк: в 3 т. [Текст] / П.И. Чайковский. Т. 3: 1882-1890 гг. – М.: Academia, 1934-1936. 701 с.
107. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: в 17 томах. Том XV-Б: Литературные произведения и переписка [Текст] / общ. редакция Б.В. Асафьева; подгот. К.Ю. Давыдовой и Г.И. Лабутиной. – М.: Музыка, 1977. – 383 с.
108. *Чайковский П.И.* — *Танеев С.И.* Письма [Текст] / сост. и ред. В.Д. Жданов. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – 167 с.
109. *Чайковский П.И.* — *Юргенсон П.И.* Письма: в 2 т. Т. 2: 1884-1893 [Текст] / под ред. В.А. Жданова и Н.Т. Жегина. – М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. – 343 с.
110. *Черепнин Н.Н.* Воспоминания музыканта [Текст] / предисл. О. Томпаковой. – Л.: Музыка, 1976. – 128 с.
111. *Шор Д.С.* Воспоминания [Текст] / сост. Ю. Матвеева. – М.: Мосты культуры, 2001. – 351 с.
112. *Эмский Н.* Три усадьбы (очерки оперной московской жизни) [Текст] / Н. Эмский // Русский артист. – 1907. – №3. – С. 35
113. *Энгель Ю.Д.* Аренский (1861 – 1906) [Текст] // В опере / сб. статей. – М.: Юрайт, 2021. – С. 15-21.
114. *Ястребцев В.В.* Н.А. Римский-Корсаков: Воспоминания: в 2 т. [Текст] / под ред. А.В. Оссовского. Т. 2: 1898-1908. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 634 с.
115. *Johnson A.* The Russian ballet. – London, 1914. – 314 p.

Приложение 1. Нотные примеры
Нотные примеры к главе 2

СОН НА ВОЛГЕ

Пример № 1

Maestoso.

PIANO. *ff marcato*

РАФАЭЛЬ

Пример № 2

Moderato. (♩=84)
espress.

pp

Пример № 3

Adagio non troppo. (♩=66)

PIANO. *mp*

БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН

Пример № 7

2 Fl. *mp*

Cl. *mf*

Fag. *p*

Cor. I. II. *p*

senza sordini *mf*

2

БУРЯ

Пример № 8

4 *mp*

5 *p*

Пример № 9

Maestoso.

PIANO.

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of music. The first system begins with a treble clef staff containing a *Maestoso.* tempo marking and a bass clef staff. The second system continues the piece with a treble clef staff and a bass clef staff. The music features complex chordal textures, triplets, and dynamic markings such as *f* and *trm*.

Нотные примеры к главе 3

ПЬЕСЫ ОР. 36

Пример № 10

Adagio non troppo. (♩ = 76)

PIANO.

ff
maestoso
ff m. d. m. s.

Пример № 11

Vivace. (♩ = 120)

PIANO.

f *ff* *p* *mf*

Пример № 12

Andante. ($\text{♩} = 60$)

PIANO.

f *p* *dim.* *p* *f*

ВТОРАЯ СЮИТА

Пример № 13

Moderato assai. *pesante*

Piano I.

Piano II.

f *ff*

ТРИО РЕ МИНОР
Пример № 14

A. Arensky. Op.32.

Allegro moderato.

Violin.

Violoncello.

PIANO.

p

p

mf

mf

Пример № 15

Adagio.

mf

Adagio.

p

con sordino

mf

p

ВТОРОЕ ТРИО

Пример № 16

Andante.

p

Andante.

p

mp

ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ
Пример № 17

Allegro moderato. (♩ = 100.)

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

PIANO.

ff *p*

The musical score consists of two systems. The first system shows the initial measures for all instruments. The piano part starts with a forte (ff) dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello) play sustained chords and melodic lines, with dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to forte (f). The second system continues the music, with the piano part playing a similar rhythmic accompaniment and the string parts playing sustained chords and melodic lines, with dynamics ranging from mezzo-forte (mf) to forte (f).

ВТОРОЙ КВАРТЕТ
Пример № 18

15 *Un poco più mosso.* (♩=88.)

tema *p*

cre - seen - do

cre - seen - do

cre - seen - do

19 *Più mosso.* (♩=112.)

mf *diminuendo* *cresc.*

p *diminuendo* *cresc.*

p *diminuendo* *cresc.*

p *diminuendo* *cresc.*

СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ
Пример № 19

Violini I. *p*

Violini II. *div.* *p*

Viole. *p*

Celli. *pizz.* *p*

C.-Bassi. *pizz.* *p*

Allegro. (♩=72.)

Приложение 2. Либретто опер и балета.**«Сон на Волге»**

Действующие лица:

Нечай Шалыгин, воевода, баритон

Влас Дюжой, богатый посадский, баритон

Настасья, жена его, меццо-сопрано

Марья, Прасковья - их дочери, сопрано

Степан Бастрюков, тенор

Резвый, слуга его, бас

Роман Дубровин, беглый посадский, бас

Олена, его жена, меццо-сопрано

Недвига, нянька, меццо-сопрано

Мизгирь, колдун, баритон

Пустынник, бас

Домовой, бас

Старуха, меццо-сопрано

Неустройко, слуга Воеводы, бас

Ближний боярин, бас

Челобитчик, тенор

Новый Воевода, бас

Шут, тенор

Народ, стрельцы, слуги

Действие происходит в большом городе на Волге, во второй половине XVII столетия.

*Первое действие.**Первая картина. Сад на берегу Волги.*

Марья Власьевна, младшая дочь богатого посадского, тоскует в отцовском тереме. Девушку полюбил молодой боярин Степан Бастрюков, и он любим ею. Однако Степан не может жениться на Марье - к ее старшей сестре, Прасковье, посватался заклятый враг Бастрюкова, старый Воевода, который не пожелает иметь его свояком. Придя в гости к родителям невесты, Воевода видит Марью и решает, что она, а не Прасковья, должна стать его женой. Родители девушек боятся всемогущего Воеводы, - они согласны на все. Не дожидаясь свадьбы, Воевода приказывает перевезти Марью Власьевну в свой дом. Молодой Бастрюков решает вступить в борьбу с Воеводой.

Вторая картина. В доме Бастрюкова.

Разлученный с любимой, Степан подавлен глубокой печалью и тоской. Слуга советует ему обратиться за помощью к беглому посадскому Роману Дубровину, которого разорил Воевода. Вместе они решают, что нужно добиться, чтобы Воевода уехал, хотя бы на два дня, - на охоту или на богомолье. А для этого надо подкупить колдуна Мизгиря. Его слово - закон для суеверного Воеводы.

*Второе действие.**Первая картина. Светлица в доме Воеводы.*

Воевода приказывает слугам зорко охранять пленницу и никого не выпускать из ворот терема. Приводят Мизгиря, который говорит, что Воевода сможет приворожить красавицу только своей отлучкой из дому: пусть отправится на два дня в монастырь, в лесную пустынь.

Вторая картина. Лесное ущелье.

Вдали, на берегу реки, виден монастырь. Подъезжает на лодке Дубровин с несколькими гребцами. На встречу ему выходит благочестивый Пустынный. Старец упрекает Дубровина за то, что тот ведёт жизнь разбойника. Дубровин

отвечает, что он и сам не рад этому, но должен отомстить Воеводе, который разорил его дом и украл жену. Вскоре показывается Воевода, приближающийся вместе со свитой к монастырю, Дубровин прячется за дерево.

Теперь на лодку, в город, и за дело! - восклицает он из засады.

Третье действие.

Терем в доме Воеводы.

Сенные девушки развлекают Марью Власьевну песнями и плясками. Марья Власьевна поет грустную песню о соловушке. Неожиданно Олена, жена Дубровина, тайком передает Марье Власьевне, что Бастрюков будет ждать ее завтра вечером в саду. Сторожей пусть она не боится - их опоят вином.

Четвёртое действие.

Первая картина. Деревенская изба.

Заунывной, печальной колыбельной убаюкивает старуха ребенка. В избе беспокойным сном спит Воевода - тяжелые видения мучают его. Ему снится, что в Москве, челобитчик подает жалобу на его незаконные, злые дела, что Большой боярин снимает его с воеводства и посылает вместо него нового воеводу. В ужасе проснувшись, он задумывается - не обманул ли его Мизгирь своей ворожбой? Не пробрался ли кто в терем к Марье? Опять засыпает старик, и новое сновидение возникает перед ним. По Волге к терему подплывает Бастрюков с гребцами и увозит в своей лодке Марью Власьевну, Воеводу же сбрасывает в реку. Он приказывает слугам немедленно собираться домой.

Вторая картина. Сад перед теремом Воеводы. Темная ночь.

Марья Власьевна, Бастрюков, Олена и Дубровин приготовились к побегу. Неожиданно у ворот их настигает вернувшийся домой Воевода. Разгневанный, он уводит Марью Власьевну. В этот момент во двор въезжает новый Воевода, присланный из Москвы, и объявляет, что власть Шалыгина кончилась. Ничто

теперь не помешает счастью Марьи Власьевны и Бастрюкова, Олены и Дубровина.

«Рафаэль».

Действующие лица:

Рафаэль, художник (меццо-сопрано)

Форнарина, натурщица (сопрано)

Кардинал Бибиена (бас)

Певец за сценой (тенор)

Ученики, горожане

Действие происходит в Риме в XVI веке.

В мастерской Рафаэля ученики прощаются с мастером, спеша присоединиться к карнавальному веселью. Оставшись один, художник размышляет о своей судьбе: покровительствующий ему кардинал Бибиена предлагает жениться на его племяннице, однако Рафаэль любит другую - натурщицу Форнарину, которая позирует ему для образа Мадонны. Появляется Форнарина. Охваченный вдохновением, художник берется за кисть. С улицы доносятся звуки веселящейся толпы, звучит вдохновенная песня. Рафаэль и Форнарина объясняются в любви. Неожиданно появляется кардинал. Он обвиняет художника в оскорблении невесты, в попрании святыни: ведь он отождествил грешную Форнарину с Мадонной... В страшном гневе кардинал сзывает народ, чтобы показать «раба греха». Мастерскую заполняют веселящиеся горожане и склоняются перед прекрасной картиной, прославляя гений ее творца.

«Наль и Дамаянти»

Действующие лица:

Бима, царь Видарбы, бас

Дамаянти, его дочь, сопрано

Наль, царь Нишады, тенор

Пушкара, его сводный брат, бас

Кали, бог ада, баритон

Керкота, царь змей, меццо-сопрано

Сунанда, подруга Дамаянти, меццо-сопрано

Вестник, тенор

Брамин, бас

Боги, небесные духи, жрецы, баядерки, воины, цари, царевичи, народ.

Действие происходит в Индии.

Первое действие.

Первая картина. Роскошные сады при дворце индийского царя Бимы.

Чудесный сон приснился дочери царя, прекрасной Дамаянти: будто с неба прилетел золотой гусь и поведал ей, что нет на свете никого, кто был бы красивее и лучше нишадского царя Наля. Любовь к Налю загорелась в сердце царевны. И вот, освещенный небесным светом, появляется Наль. Он объявляет царевне, что четыре великих бога спустились с неба на землю и предстанут перед ней - одного из них она должна избрать своим супругом. Но девушка равнодушна к богам - одним лишь чувством, любовью к Налю полна ее душа.

Вторая картина. Чертоги царя Бимы.

Торжественно празднует старый царь сватовство дочери. Прекрасные юноши появляются среди женихов: это Наль и четыре бога, принявшие образ Наля. Дамаянти обращается к богам, моля их открыть избранника ее сердца. У богов над головами загораются звезды, так обнаруживается подлинный Наль. Царевна

подходит к любимому и подает ему венок. Все благословляют и приветствуют невесту и жениха. Бог ада - Кали разгневан выбором, который сделала царевна. Он клянется отомстить своему сопернику.

Второе действие.

Первая картина. Дворец царя Наля.

Глухая ночь, постепенно наступает рассвет. Кали негодует - прошло шесть лет, а он все еще не свершил своей мести. Но сейчас замысел Кали близок к осуществлению - Наль позабыл исполнить обряд святого омовения, и бог зла приобрел над ним власть. В образе странствующего факира Кали предлагает царю чашу с заколдованным вином. Одурманенный зельем, Наль играет в кости со своим сводным братом Пушкарой и проигрывает ему драгоценности, а потом и царство. Наль, ставший нищим, уходит в изгнание. Дамаянти следует за любимым супругом.

Вторая картина. Поляна в дремучем лесу. Вечер.

Дамаянти утешает измученного Наля ласковой колыбельной, а затем засыпает сама. Послушавшись Кали, Наль покидает спящую Дамаянти. Проснувшись, она видит перед собой Кали, но их словесный поединок оканчивается победой благородной Дамаянти. Боги переносят царевну во дворец отца.

Третье действие.

Первая картина. Утренние сумерки. Скалистая местность.

К одной из скал прикован Керкота - царь змей. Наль освобождает его, и в благодарность Кекота избавляет царя от власти злого бога. Наль принимает образ Вагуки, воина царя Ритуперна.

Вторая картина. Площадь перед дворцом царя Бимы.

С помощью царя Ритуперна и его воителя Вагуки Бима одержал победу над Пушкарой. Народ приветствует победителей. Дамаянти, истосковавшаяся в

разлуке с Налем, чувствует, что он, невидимый, присутствует здесь. Обращаясь к богам, она умоляет их открыть ей любимого супруга. Наль принимает свой прежний образ. Дамаянти счастлива. «Снова Дамаянти с Налем неразлучна», - поет хор небесных духов.

«Ночь в Египте»

Действующие лица:

Клеопатра, египетская царица

Марк Антоний, римский полководец

Береника, египтянка, прислужница храма

Амун, молодой египтянин

Жрец

Раб Клеопатры

Арсиноя, рабыня Клеопатры

Египетские танцовщицы, прислужницы храма, еврейские танцовщицы, рабы, римские воины, пленные эфиопы

Действие происходит в Египте в I веке до новой эры.

Берег Нила.

Прислужница храма Береника вместе с другими девушками несет в храм сосуды со священной водой. Беренику ждет ее возлюбленный Амун. Они спешат друг другу навстречу. Жрец соединяет их руки, благословляя брачный союз.

К храму движется процессия. Это, окруженная рабами и танцовщицами, шествует царица Клеопатра. Амун поражен красотой царицы и пытается не отстать от нее. Стража преграждает ему путь.

Клеопатра опускается на приготовленное для нее ложе. Рабы и рабыни развлекают ее танцами. Чтобы привлечь внимание царицы Амун берет лук и поражает стрелой дерево рядом с Клеопатрой. Стража хватается Амуна, но Клеопатра велит пропустить юношу. Рабыня читает царице папирус, прикрепленный к стреле. Амун говорит Клеопатре о своей любви. Царица предупреждает, что за любовь он заплатит жизнью. Мгновение - Амун соглашается.

Вбегает Береника, она бросается к Амуну и умоляет уйти с ней. Клеопатра грозно смотрит на жалкую прислужницу, и, не выдержав гнева царицы, Береника падает на землю. В душе Амуна борются жалость к Беренике и страсть к Клеопатре. Страсть побеждает, и, подавленная, девушка уходит.

Амун у ног царицы. Но после краткого блаженства наступает миг расплаты, жрец приносит чашу с отравленным вином. Амун залпом выпивает вино и падает бездыханным. Клеопатра велит убрать его труп.

На роскошной колеснице появляется римский полководец Марк Антоний - победитель эфиопского царя. Увидев египетскую царицу, он дарит ей эфиопскую корону и множество захваченных пленных рабов. Клеопатра венчает Антония лавровым венком. Рабы развлекают царицу и триумфатора плясками, после чего влюблённые уходят к Нилу.

На опустевшую площадь приходит несчастная Береника. Недалеко от храма она находит тело Амуна и, рыдая, падает на него. Из храма выходит жрец и утешает девушку: он подменил яд в чаше, и Амун остался жив. Юноша пробуждается от «сна» и обнимает Беренику.

Приложение 3. Рисунки А.С. Аренского



