

На правах рукописи

АМИНОВА Галима Ураловна

**Идеи и интонационный строй музыки
С. И. Танеева**

Специальность 17.00.02 - Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
доктора искусствоведения

Москва – 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный консультант доктор искусствоведения, профессор,
Медушевский Вячеслав Вячеславович

**Официальные
оппоненты:** Абрамова Анна Абрамовна, доктор
искусствоведения, журнал «Musiqi dunyasi»
(«Мир музыки»), заместитель главного редактора

Вайдман Полина Ефимовна, доктор
искусствоведения, Государственный Дом-Музей
П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник

Серегина Наталья Семеновна, доктор
искусствоведения, Российский институт истории
искусств, ведущий научный сотрудник

Ведущая организация Московский Государственный Институт музыки
имени А. Г. Шнитке

Защита состоится 26 сентября 2013 года в 16 часов на заседании
диссертационного совета Д 210. 009. 01 при Московской государственной
консерватории имени П.И. Чайковского по адресу: 125009, Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Автореферат разослан _____ 2013 года

Учёный секретарь
диссертационного совета

М. В. Переверзева

Актуальность темы исследования

Современная познавательная ситуация характеризуется преодолением границ традиционного позитивистского теоретизирования, схемотворчества, к чему столь склонен постклассический рационализм. Сегодня невозможно решать познавательные проблемы, не включая в исследование феноменов русской музыки ценностные и религиозно-нравственные аспекты.

В научной литературе до сих пор доминирует представление о Танееве как о русском европейце, композиторе-западнике, индифферентном к проблемам русской национальной культуры. Данное представление коренится в своеобразном, танеевском, понимании национального в музыке: национальное — вовсе не воссоздание видимых явлений русской жизни, тех или иных особенностей русского характера и не цитирование народных музыкальных тем¹. Замысел «православной кантаты», «русской оратории», размышления Танеева по поводу выработки русского стиля, укрепления национального самосознания музыкантов-соотечественников — всё указывает на созвучие его эстетики с духом русской культуры рубежа веков, с ее сильными религиозными обертонами. Отсюда вытекает необходимость акцентировать в настоящем исследовании внимание на тех ценностях православия и воспитанной им русской культуры, которые не могли не повлиять на национальные истоки творчества Танеева.

Подобный акцент позволяет расширить культурологический контекст рассмотрения авторского стиля этого выдающегося композитора, ученика П.И. Чайковского, одного из инициаторов создания в Москве Народной консерватории, учителя С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, Р.М. Глиэра, А.Д. Кастальского, А.В. Никольского, С.Н. Василенко и многих других ярчайших представителей московской школы композиторов.

¹ Собственно и балакиревцы в понимании национального, несмотря на известное влияние на них позитивиста В.В. Стасова, не восприняли атеистического материализма «шестидесятников». Как справедливо отмечал С.Н. Булгаков, «Народность представляет собой идеальную ценность не как этнографический материал, не своей внешней оболочкой — плохо для национального самосознания, если только к этому и сводится оно, — но как носительница идеального призвания, высшей миссии».

Многообразие характеристик авторского стиля Танеева — «неоклассицист» (Н.А. Римский-Корсаков), «чистый романтик с громадным темпераментом» (Н.Я. Мясковский), «запоздалый нидерландец» (В.Г. Каратыгин), «русский Бах» (И.Ф. Бэлза), представитель «классицизированного романтизма» (Т.Н. Левая) — отражает преломление в танеевском мышлении характерного для русской культуры XIX в. поиска путей к русско-европейскому синтезу. Задачей этого русского синтеза, как отмечает современный философ С.С. Хоружий, было «успешное претворение "чужого" в "свое", заемного и лоскутного в органичное и творческое»². Последним объясняется стремление Танеева постигнуть основы средневековой монодии, контрапункта, полифонии Баха, музыки Моцарта, Бетховена, историю церковного пения.

При всем том Танеев постигал мудрость культуры прошлого, её универсальные законы с намерением отыскать для русской музыки прочный фундамент всечеловеческого опыта интонационного строительства: по его глубокому убеждению, *русские музыканты «... должны помнить и обращать свои взоры к народу. При этом условии знакомство с европейским искусством окажет нам неоценимую услугу»* (Письмо к П.И. Чайковскому от 6 августа 1880 г.).

Благодаря усилиям многих исследователей, в танееведении актуализировалась тема многообразного претворения в музыкальном и научном творчестве Танеева наследия контрапунктистов. Хотя, как отмечал В. В. Протопопов, «разрабатывая контрапунктические техники, Танеев преследовал основную цель — **развитие мелодического начала** в музыкальном мышлении»³. Вопросы о том, что есть «развитие мелодического начала» по Танееву и в чем заключена особенность его мелодического мышления, сложившегося в т.ч. под влиянием переложений и обработок обиходных мелодий, сочинения духовных песнопений на канонические тексты, расшифровок крюковых рукописей, — в центре настоящего исследования.

²Хоружий, С.С. Рождение русского философского гуманизма: спор славянофилов и западников / С.С. Хоружий. URL: <http://www.antropolog.ru/doc/persons/Horujy/Chorujj>

³Протопопов, В.В. Творческий путь С.И. Танеева / В.В. Протопопов // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946: сб. ст. и материалов к 90-летию со дня рождения. – М.; Л., 1947. – С. 91.

Танеев не только овладел методами мелодического формирования церковных песнопений, но и ощутил синергизм интонации роспева, для которой характерно нерасторжимое внутреннее единство: мысль заключена в слове, слово в напеве; напев раскрывает значение слова, его мысль, философскую идею. Основные понятия христианской философии — любовь, соборность, добротолубие, подвижничество, обожение — образуют духовное ядро русской культуры. В этой связи вполне закономерно внимание С.И. Танеева в сфере хоровой музыки к поэзии А.К. Толстого, А.С. Хомякова, Я.П. Полонского, понимавших слово как выражение истины. Подобного рода философскую настроенность лиры Танеева подмечают практически все исследователи его творчества. Однако каково содержание философских идей Танеева, каким именно образом философичность влияет на его музыкальный язык — вопросы до сих пор не разрешенные.

Возникла противоречивая ситуация, при которой с одной стороны, общепризнанным является то, что Танеев — русский композитор, причем таковым в своих письмах, записях, дневниках позиционирует себя и сам Сергей Иванович, с другой стороны, аргументы в пользу русскости на уровне интонационного, идейно-смыслового прочтения его музыки в танееведении не приводятся. Заметим, что в отношении творчества Танеева опыты семантического анализа, прочтения идейно-смысловой стороны его музыки являются редкостью. Казалось бы не требует доказательств утверждение, согласно которому Танеев — представитель рубежа XIX–XX веков. Однако, как только мы пытаемся осмыслить что именно наиболее созвучно Танееву в русской культуре рубежа веков, получившей определения и «Серебряный век», и «Третье славянское возрождение», и «Культурный Ренессанс», возникает целый ряд открытых вопросов.

Все приведенное позволяет констатировать **основную проблему исследования музыки Танеева** — отсутствие эффективных методов, позволяющих вскрыть сущностную природу русской интонации музыки С.И. Танеева, ее национальные истоки, идейно-смысловое содержание.

Последнее представляется возможным, если соединить аналитический аппарат искусствоведческой (в данном случае музыковедческой) и философско-онтологической методологий. Подобный подход способствует анализу музыкального текста, не разрушающего его смыслоформу, не «анатомирующего» произведение, но утверждающего художественную целостность. В перспективе видится создание такого теоретического направления, которое органично связало бы искусствознание и онтологию. В современной отечественной философии и музыкознании в последние годы обозначился активный интерес к проблемам онтологии музыкального творчества (работы А.И. Демченко, Б.Б. Дондокова, И.В. Ефимовой, К.В. Зенкина, А.С. Ключева, Т.В. Лазутиной, О.Н. Малиновской, В.В. Медушевского, М.А. Олейник, М.С. Уварова, З.В. Фоминой, В.И. Хрипун и др.).

При этом в философских работах отсутствует осмысление музыкального языка как материального проявления «инобытийной сферы», а также анализ с точки зрения конкретного музыкального произведения. Философами преимущественно обсуждаются вопросы об истоках, функциях искусства, миропонимании автора.

В музыкознании эвристически ценным является учение об интонации и интонационном анализе В.В. Медушевского. Предприняв развернутое и глубинное обоснование асафьевской посылки об интонации как звуко-смысловой субстанции музыкального языка, Медушевский выделяет фундаментальное свойство музыкальной интонации — принципиальную ее целостность. По его определению, интонация — «скрепленное энергиями смысла нерасторжимое единство всех сторон звучания». Охватывая многомерный звуковой процесс, метод интонационного анализа в единстве с методом философской интерпретации обеспечивает концептуальное «прочтение» музыкального произведения как оформленного в звучаниях мироотношения.

Интонационно-онтологический уровень осмысления соответствует главному предмету философии музыки — интонационно выраженному Логосу. Таким

образом, речь идет о музыке как «языке онтологии, бытия во всех его измерениях при главенстве духовного»⁴. Аргументом в пользу предлагаемого подхода является и то, что для самого Танеева искусство в максимальной степени активизирует духовные устремления и формирование ценностной иерархии в бытии.

Исходя из сути изложенной проблемы формулируется цель и задачи исследования.

Цель исследования – выработать метод анализа, адекватный национальной природе музыки русского композитора рубежа XIX–XX веков С.И. Танеева.

Достижение цели обеспечивается решением следующих задач:

1. анализ интонационного строя различных по жанру крупных музыкальных сочинений Танеева (кантаты, симфонии, камерного ансамбля, оперы) в свете национальной певческой и философской традиции с ее православно-богословскими корнями, а также эстетических представлений самого композитора;
2. определение принципов мелодического формирования в произведениях Танеева сквозь призму национально-характерного;
3. выявление национального в трактовке Танеевым жанров кантаты, симфонии, камерного ансамбля, оперы;
4. рассмотрение танеевских представлений об искусстве, о путях русской музыки, о «русском стиле» на основе текстов дневников, записей разных лет, писем композитора;
5. раскрытие содержания категории «национальное» в эстетике творчества Танеева.

Объектом исследования является творчество С.И. Танеева, его связь с русской культурой и непосредственно — с духовным Возрождением. Причастность этого великого мастера религиозно-философской традиции

⁴ Медушевский В.В. О сущности музыки и задаче музыковедения // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании. – Москва-Уфа, 2007 – С. 15.

выражается как в круге типичных идей, так и в органичной включенности его творческих приоритетов в русло возрождающейся традиции хорового, «соборного» музицирования.

Предметом исследования является национальная основа творчества Танеева.

В качестве **материала исследования** избраны крупные сочинения Танеева, разные по жанру и по времени создания: кантаты «Иоанн Дамаскин» (ор.1, 1884) и «По прочтении псалма» (ор. 36, 1915); опера-трилогия «Орестея» (без ор., 1894); симфония с-moll (ор.12, 1898); хоровой цикл на сл. Я.П. Полонского (ор. 27, 1909); фортепианный квинтет g-moll (ор. 30, 1911), а также дневники Танеева, его письма и другие документальные источники, как опубликованные, так и рукописные архивные материалы, сосредоточенные в ГДМЧ в Клину.

Степень исследованности проблемы

Изучению роли личности С.И. Танеева в истории русской музыки и анализу его творчества посвящена обширная музыковедческая литература, созданная ведущими отечественными учеными. В центре их внимания — стиль композитора (Л.З. Корабельникова, Т.Н. Левая, А.В. Луначарский, М.К. Михайлов, С.И. Савенко, Г.А. Савоскина, Б.Л. Яворский), полифонические принципы музыкальной организации танеевских сочинений (В.В. Протопопов, Н.А. Симакова, С.С. Скребков), народные и национальные корни языка музыки (Б. Асафьев, И.Ф. Бэлза, С.В. Евсеев, В.В. Протопопов, Н.А. Симакова), научно-педагогическое наследие Танеева (Ф.Г. Арзаманов, Т.Н. Ливанова, Ю.Д. Энгель), его фундаментальный труд «Подвижной контрапункт строгого письма» (Н.Д. Кашкин, П.Г. Львов, Ю.И. Неклюдов), музыкально-теоретическая концепция (Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова), биография композитора (Г.Б. Бернандт, Л.З. Корабельникова, С.И. Савенко, Л.Л. Сабанеев, Б.Л. Яворский, В.В. Яковлев и др.).

В последнее десятилетие наблюдается активный интерес к личности и художественному наследию композитора и, в частности, к таким вопросам, как:

рассмотрение духовной тематики в кантатном творчестве Танеева (Н.С. Ганенко, Н.Д. Коваленко, М.В. Никешичев, Л.А. Серебрякова), осмысление творчества композитора в контексте культуры рубежа XIX — начала XX вв. (Л.А. Скафтымова, И.О. Цахер, О.В. Шевченко, О.А. Штейнер), место духовных сочинений Танеева в истории русской церковной музыки XIX в. (Н.Ю. Плотникова), раскрытие проблем музыкальной терминологии или научного языка танеевской теории контрапункта строгого письма (А.И. Ровенко), особенности творческого процесса Танеева (Е.В. Вязкова), его музыкального мышления (И.О. Цахер), мировоззрения, философских взглядов (Н.Д. Коваленко, М.В. Никешичев, Л.А. Серебрякова, Л.А. Скафтымова), анализ стиля композитора на материале хоровой (У Ген-Ир), камерно-инструментальной (Т.И. Киреева, И.О. Цахер, Л.Д. Куличенко) музыки.

Знаменательно, что в современном танееведении появился ряд работ зарубежных исследователей — А.А. Белиной (Лидс, Великобритания), А. Вермайера (Берлин, Германия), Д. Коллинза (Квинслендс, Австралия), С. Дебрюсле (Оксфорд, Англия). Доминирующим за рубежом в отношении Танеева является взгляд на него, прежде всего, как ученого — автора «Подвижного контрапункта строгого письма».

На классицистские тенденции в музыке Танеева указывали современники композитора — Н.А. Римский-Корсаков, В.Г. Каратыгин, Л.Л. Сабанеев. Возникла распространенная до сих пор точка зрения, согласно которой диалог Танеева с эпохой Просвещения увязывается с возрождением аполлонических норм классицистского искусства в противовес романтизму. Моцартианство Танеева рассматривается как реакция на позднеромантические явления, импрессионизм, экспрессионизм, символизм.

Попытка поколебать представление о Танееве как о композиторе-классицисте была предпринята М.К. Михайловым, С.И. Савенко, Т.Н. Левой, И.О. Цахер, Н.Д. Коваленко, Л.А. Серебряковой, А.И. Тихоновой.

Не отрицая классицистские элементы, М.К. Михайлов заостряет внимание на романтической направленности танеевского стиля (тем самым утверждая эмоциональную силу его музыки). Т.Н. Левая, С.И. Савенко, И.О. Цахер, Н.Д. Коваленко, Л.А. Серебрякова, О.А. Штейнер предлагают в качестве основного подхода стилистическую интеграцию. Это подход, на наш взгляд, наиболее плодотворен по отношению к музыке Танеева. Однако исследователи не затрагивают проблему преломления национального в интонационном строе сочинения Танеева.

«Национальный акцент» в изучение творчества С.И. Танеева внесли Б.В. Асафьев, С.В. Евсеев, отчасти Н.Д. Кашкин и Ю.Д. Энгель, И.Ф. Бэлза, В.В. Протопопов, Н.А. Симакова, М.В. Никешичев, Л.Д. Куличенко, Н.Ю. Плотникова (параллели Танеев — Глинка; проблема отечественной полифонии, народные и национальные корни языка и др.).

В связи с задачей определения принципов мелодического формирования сквозь призму национально-характерного в произведениях Танеева диссертантом привлекались исследования, посвященные знаменному роспеву (М.В. Бражникова, Й. Гарднера, Н.С. Гуляницкой, И.В. Ефимовой, А.Н. Кручининой, И.Е. Лозовой, В.И. Мартынова, Н.С. Серёгиной, С.С. Скребкова, С.В. Фролова и др.).

Исследования, посвященные преломлению русской распевности в музыкальном мышлении Танеева, соответственно — преломлению принципов распева в интонационном строе его музыки, на сегодняшний день отсутствуют, хотя известно, что для самого композитора было чрезвычайно важным внедрение национального мелодического материала в музыкальное сознание русских композиторов. По мнению Танеева, *«Выработав ... стиль на основании церковных мелодий, композиторы будут в состоянии писать в нем сочинения свободные, уже не прибегая к церковным мелодиям...»*⁵.

⁵ Танеев, С.И. Чайковский П.И. Письма. — М., 1951. — С. 74-76.

Недостаточно разработанной темой в музыковедении остается и определение национальной специфики танеевского монотематизма. Важность этой темы отмечал еще В.В. Протопопов в своей статье 1947 г., где он подчеркнул: «Танеевский монотематизм ... совсем иной, чем у романтиков или близких им авторов. В монотематизме Танеева важнее всего интонационные перемены в одних и тех же звуковых последованиях.... Такая трактовка является типично русской особенностью мелодико-интонационного обновления»⁶.

Несмотря на значительное количество работ, посвященных изучению творчества С.И. Танеева, проблема преломления национального в его стиле будучи исключительно важной, еще весьма далека от своей исчерпанности. Пока в танееведении не существует работ, в которых бы изучалось творчество русского композитора с позиции родной для русской культуры христианской онтологии. Между тем, очевидно, что без этого составить целостное научно обоснованное представление о специфике национального мышления русского композитора невозможно.

В философском основании диссертации особое значение приобретают идеи русских религиозных мыслителей, а также соответствующие им принципы философского анализа. Диссертант опирался на классические труды С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева, Н.О. Лосского, П.А. Флоренского, Г.В. Флоровского, И.А. Ильина, С.Л. Франка, С.С. Хоружего и др.

Методологической основой диссертации послужил комплексный подход к изучаемому предмету, включающий музыкально-аналитический, музыкально-исторический, источниковедческий, философско-онтологический методы.

Работа опирается на анализ эпистолярного и музыкального творчества С.И. Танеева в его связях с духовными традициями отечественной культуры. Автор придерживается позиции, известной по работам Б.В. Асафьева, И.Ф. Бэлзы, С.В. Евсеева, В.В. Протопопова, Н.А. Симаковой, —

⁶Протопопов, В.В. Творческий путь С.И. Танеева / В.В. Протопопов // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1856–1946: сб. ст. и материалов к 90-летию со дня рождения. — М.; Л., 1947. — С. 77-78.

исследователей, поставивших во главу угла проблему национального в стиле этого композитора.

Теоретико-методологическую основу диссертации составили: исследования отечественных и зарубежных ученых о сущности музыки как искусства «интонируемого смысла» (Б.В. Асафьев, Э. Курт, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский и др.); музыковедческие исследования, в которых раскрываются вопросы интонационного анализа (Б.В. Асафьев, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, Е.А. Ручьевская, Е.М. Орлова, В.П. Бобровский, С.С. Скребков, Б.Л. Яворский и др.); проблемы осмысления мелодических явлений (Л.С. Дьячкова, И.В. Ефимова, Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, В.Н. Холопова); исследования по философии культуры и искусства (И.А. Ильин, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Д.С. Лихачев, В.Д. Пивоваров, В.И. Жуковский и др.).

Изучение музыкального материала опирается на так называемый интонационный метод анализа. Е.А. Ручьевская определяет данный метод как идейно-концепционный, благодаря которому становится возможным определенное понимание идейной сущности произведения.

Наилучшим образом контексту рассмотрения идей танеевского творчества удовлетворяет объединение музыковедческой и философско-онтологической методологий. Начало интонационно-онтологическому познанию в современном искусствознании положил В.В. Медушевский, для которого «изучать музыку онтологически – значит видеть во всех ее проявлениях (содержание и форма, жанры, стили, гармония, полифония, композиция, композиционные функции частей, словом, вся ее полнота) высший смысл»⁷.

Научная новизна исследования заключается в избранном *ракурсе осмысления интонационного строя* музыкальных сочинений С.И. Танеева, рассматриваемых в идейном поле русской религиозной философии и отечественной хоровой традиции церковного творчества. Впервые предпринят

⁷Медушевский, В. В. Духовный анализ музыки: учебное пособие / В. В. Медушевский. — М., 2011 (На правах рукописи).

онтологический анализ интонационного строя крупных сочинений Танеева, разных по жанру и по времени создания, — кантат «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма»; оперы-трилогии «Орестея»; симфонии c-moll; хорового цикла на сл. Я.П. Полонского; фортепианного квинтета g-moll. Опора на единство музыковедческой и философской методологий позволила обосновать глубинный характер духовных связей творчества С.И. Танеева с православными традициями отечественной культуры и показать основополагающую роль последних в становлении творческой индивидуальности композитора.

Впервые *творчество Танеева* трактуется как особого рода *философствование в звуках*, созвучное русской религиозно-философской школе рубежа XIX–XX веков. Доказывается, что ведущая для танеевского творчества идея, сформулированная исследователями как «движение к свету», зиждется на мировоззренческом «фундаменте» родной для композитора культуры с ее идеалами любви, соборности, добротолубия, подвижничества, обожения и др., а не западноевропейской «классицистской» культуры с ее культом Разума.

В ходе анализа выявлена *национальная природа интонационного строя* сочинений Танеева. Показана производность принципов непрерывного тематического развития, «цементирования» тематизма (при котором каждая вновь появляющаяся тема или отдельные её составляющие производны от предыдущих), активного тематического продвижения, вариантного развития мелодики от принципов мелодического устройства в знаменном распеве. Танеевский метод формообразования, подобно методу распева, сочетает потенцию к текучести, непрерывности с потенцией к четкому структурированию. Демонстрируя *органичность принципов распева в интонационном строе* композиций Танеева, автор диссертации оперирует формулировкой принципов, которые приняты в медиевистике: формульность мелодического строения, или попевочность, «варьированное единоначатие», «цепное» развертывание, или проращение с постоянным интонационным обновлением.

Интонационно-онтологический анализ сочинений Танеева позволил расширить представление об *истоках танеевского монотематизма*. В музыкознании распространен взгляд, согласно которому Танеев опирается на листовскую технику тематических метаморфоз. Однако в отличие от романтического монотематизма, допускающего образные трансформации исходной темы, интонационное развертывание танеевских сочинений направлено неизменно на образное просветление, воплощение идеи совершенствования. Ключевая интонация произведений Танеева может быть уподоблена попевке-архетипу в знаменном распеве, как тезиса. Впервые осуществляется рассмотрение танеевского монотематизма в сравнении с *монотематизмом знаменного распева*. Аргументом в пользу такого сравнения стал не только анализ интонационного строя музыки Танеева, но и его интерес к хоровым жанрам, наследующим традицию древнерусского культового пения, сочинение духовных песнопений, опыт расшифровки крюковых рукописей, повлиявшие на мелодическое мышление композитора.

Предпринятый в работе анализ интонационного строя сочинений Танеева удостоверяет *органичную связь его музыкального языка со Словом - Логосом*. Изучая певческое творчество Древней Руси, Танеев не только овладел методами мелодического формования церковных песнопений, но и ощутил синергизм интонации распева, для которой характерно особое взаимодействие словесного и мелодического компонентов. Обнаружено, что к отличительным качествам ключевой интонации большинства анализируемых сочинений Танеева относится ее *призывно-вопросительная семантика*. Подобного рода исходная речевая интонация диктует *диалогическое интонационное развертывание*. Преобразование в танеевских партитурах диалога-противостояния в диалог-согласие понимается в исследовании как обретение человеком полноты бытия. В свете идей любви к ближнему (кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма»), Красоты природы как образа Божьего (ор. 27 на слова Я.П. Полонского), сердечного покаяния (трилогия «Орестея») диалогическое

интонационное развертывание символизирует процесс духовного восхождения, путь к познанию «внутреннего человека», его души, устремленность человеческого духа к обожению по благодати. В работе показано, что подобного рода энтелехия определила *национальное своеобразие трактовки* Танеевым хоровых, инструментальных *жанров*, а также оперы. Сохраняя внешнюю классичность композиции, Сергей Иванович переосмысливает жанры в духе восточно-христианской антропологии и онтологии.

Впервые на материале анализа дневников С.И. Танеева, его записей, писем и прочих документов обобщаются эстетические представления композитора об искусстве, о путях развития русской музыки, о цели художественного творчества. Доказано, что онтологизм эстетических идей русского музыканта отличается от позитивизма критического реализма, но созвучен философии духовного реализма, или реалиорного искусства (выражение С. Булгакова), что обуславливает специфику представлений Танеева о русском стиле, русских жанрах, а также своеобразие трактовки им категории национального.

В работе дана не альтернативная, но расширяющая интерпретация музыки Танеева, которая позволяет осмыслить ее интонационный строй в диалектическом единстве западноевропейских и русских национальных многовековых форм художественной культуры. При этом подчеркивается, что онтологическим основанием данного синтеза для Танеева являются национальные православные идеалы.

Апробация. Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (27. 04. 2012). Основные положения диссертации были представлены в виде докладов, выступлений на российских и международных научных конференциях. Содержание диссертации нашло отражение в 43 опубликованных научных работах автора (в том числе — двух монографиях).

Многие разрабатываемые в диссертации положения излагались автором в курсах «История русской музыки», «Эстетика» и «Философия».

Практическая и теоретическая значимость исследования.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов в исследованиях по теории и истории музыки, философии музыки, эстетике, культурологии. Подходы и решения, представленные в диссертации, могут служить методологической основой анализа творчества русских композиторов в русле философско-онтологической проблематики.

Материалы диссертации могут пробудить интерес музыкантов-исполнителей и способствовать обогащению их репертуара.

Объем и структура работы. Объем диссертации составляет 410 страниц.

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Библиографического списка, состоящего из 484 наименований, семи Приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обосновывается актуальность темы исследования, сформулированы цель и задачи исследования, изложены состояние разработанности проблемы, методологические основания диссертации, раскрыта её научная новизна, описана её структура.

В первой главе «РЕЛИГИОЗНО-ПРАВСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ С.И. ТАНЕЕВА» представлен анализ кантат «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма», хорового цикла ор. 27 как музыкального воплощения философских идей, созвучных русской религиозной философии, утверждающей творчество как духовно-преображающую, просветляющую деятельность. Раскрыто осмысление Танеевым способности искусства соединять людей любовью, чем предопределяется христианская трактовка жанра кантаты и хорового цикла а capella.

Первый параграф первой главы «Замысел православной кантаты и его реализация: "Иоанн Дамаскин" и "По прочтении псалма"» посвящен крупному хоровому жанру — кантате. Танеевская трактовка этого жанра не

совпадает ни с русским гимническим, приветственным типом, ни с баховской версией духовной кантаты.

Размышления Танеева о будущем отечественной музыки, изложенные в письмах, приводят его к идее некоего жанра, который оптимально выражал бы настроенность его собственной «лиры». Таким жанром для него стала кантата в русле русского церковно-певческого искусства: *«Мне хочется взять в основание <...> кантаты древние мелодии нашей церкви и таким образом написать православную кантату»* (подчеркнуто С.И. Танеевым). ... *Вообще наши церковные мелодии представляют собой материал совершенно нетронутый»* (Из письма С.И. Танеева Я.П. Полонскому от 8 января 1881 г.).

Несмотря на то, что сочинение кантат «Иоанн Дамаскин» (1884 г.) и «По прочтении псалма» (1915 г.) разделяет тридцать один год, обращает на себя внимание смысловое единство поэтических текстов, к которым обращается молодой и зрелый С.И. Танеев. Композитор избирает строфу тропаря из поэмы А.К. Толстого «Иоанн Дамаскин» и стихотворение А.С. Хомякова «По прочтении псалма», которые являются поэтической интерпретацией жанров восточно-христианской гимнографии - стихир и псалма.

Сходство избранных Танеевым текстов отражено в их структуре, которой присуща диалогичность, скрытая в рамках монологической формы высказывания. В обоих случаях это обращение от «Я». По С.Н. Булгакову, языковое местоимение «Я» является «онтологической рамой, в которой может быть вмещено всё бытие, а в частности — и бытие этого самого я, насколько оно входит в космос, именуется, нарекается». В поэтическом тексте Толстого от «Я» говорит душа умершего («иду», «лежу», «не слышу», «сплю», «молю», «моя любовь не умирает», «Господь, прими»). В стихотворении Хомякова «Я», имея несколько имён - «Божий глас», «ОН», «Земля», «Не Я», — вскрывает суть апофатического пути богопознания, конечной целью которого является мистическое соединение с Богом, или обожение.

В кантате «Иоанн Дамаскин» Танеев обращается к тексту Толстого, где душа молитвенно взывает к Богу, а в «По прочтении псалма» — последнем сочинении Танеева на стихотворение А.С. Хомякова — Божий Глас взывает к миру. В обоих поэтических «вариантах» общения мира горнего и дольного утверждается вечность духовной братской любви — любви к ближнему. В совершенной любви открывается и осуществляется истинное бытие — «блаженные селенья», чудесное «благодатное» царство с «бесконечностью небес», «вековечными скалами», «каждением благоухающих цветов» и т.д. Идеиное единство протоинтонационного источника — поэтического слова — предопределило и интонационное сходство кантат.

Музыкальная драматургия в кантатах строится на взаимодействии двух образно-интонационных сфер — мира горнего и мира дольного. Взаимодействие направлено на преобразование-просветление, интонационно-смысловое перерождение субъективной сферы с ее напряженностью, сомнениями, «невидимой бранью», к гармонии. Такого рода трансформация реализуется посредством следующих принципов.

1) *Принцип цепного развертывания или прорастания с постоянным интонационным обновлением*, когда каждая вновь появляющаяся тема или отдельные ее составляющие производны от предыдущих. В медиевистике этот принцип именуется варьированным единоначатием. Исходная, ключевая интонация кантат Танеева может быть уподоблена роли главной попевки в знаменном распеве как тезиса. Для обоснования данного сходства в диссертации дан анализ интонационного развертывания танеевских кантат в сравнении с образцом знаменного распева — первой евангельской стихирой Федора Крестьянина (XVI в.). Данная стихира ярко представляет принцип монотематизма, которым пользовались древнерусские распевщики. Так и в кантатах Танеева исходная интонация выполняет функцию монотематической предпосылки, из которой вырастает вся форма. Танеев в поисках русского стиля воспринял именно эту национальную трактовку монотематизма.

2) *Принцип диалогичности интонационного развертывания*, с помощью которого реализуется динамика преобразования диалога противостояния, полного внутреннего противоречия, в диалог-согласие. Характерным приемом Танеева является выделение в мелосе устойчивой речевой интонации (вопросание, моление, возглас, призыв и пр.). Подобно тому, как в речевом потоке выделяются слова, наиболее глубоко раскрывающие направленность мысли, так и в музыке Танеева образуются главные носители музыкальной мысли.

3) *Принцип постепенного сближения (в кантате «Иоанн Дамаскин») или постепенного слияния основных образно-тематических сфер (в кантате «По прочтении псалма»)* по мере интонационно-смыслового перерождения субъективной сферы от напряженности, сомнений, «невидимой брани» к гармонии, исходящей из духовного синергизма. На принадлежность той или иной темы к определенной образной сфере указывают устойчивые интонации-символы – фигуры с особым типом мелодического движения: мир земной, или мир человека, отражен в основном фигурами креста, восхождения; мир Горний, с присущими ему согласием, гармонией, ладом, – куполообразной фигурой равновесия. В кантате «Иоанн Дамаскин» к интонационной сфере Горнего мира относятся напевы «Со святыми упокой» (оркестровое вступление и хоровое заключение), «Упокой, Господи, душу раба твоего», «Вечная память» (I часть) и тема центральной части кантаты. Отличительной их чертой является близость (вплоть до намеренного цитирования напевов чина панихиды) музыке духовной, литургической. После второй части и в кантате «Иоанн Дамаскин», и в кантате «По прочтении псалма» интонации напряженного, неустойчивого характера практически исчезают; происходит переключение в образный план устойчивости и гармоничности.

4) *Формульный принцип мелодического развертывания, сходный с попевочным*. Суть его заключается в том, что мелодия строится как бы из готовых «лоскутов» — мелодических формул, которые соединяются в

последовательности, зависящей от словесного текста. Этот принцип, основной в церковной монодии, в музыке Танеева спроецирован на многоголосную фактуру, что обусловило композиционное своеобразие кантат «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма».

Во взаимодействии с полифоническим изложением указанные принципы обеспечивают интонационную целостность при видимом многообразии элементов музыкальной ткани сочинений, а также — динамизм процессуального аспекта формы.

Форме танеевских кантат присуща диалектика замкнутости и разомкнутости. Трехчастная композиция, обладающая стройностью, соразмерностью, симметричностью, оформляет и упорядочивает звуковой поток. Прием обрамления, лежащий в основе сочинения как на уровне каждого «номера», так и организации в целом, напоминает систему расширяющихся кругов, ведущих к центру «шара» (в кантате «Иоанн Дамаскин» им является мелодическая вершина (иниций) темы средней части, в «Псалме» — «сердцевина» Квартета (№5)). К центру направлена динамика интонационной драматургии формы от первого Хора, с которого же начинается «движение вспять», возвращение «на круги своя» («Глас»; «Со святыми упокой»). При этом существенной особенностью композиции кантат является «бесконечный круговорот», который в образном плане можно истолковать как олицетворение вечной устремленности человеческого духа. «Вечное движение» заключено в форму шара («клубка») — своего рода наружной поверхности спиралевидного вращения, которая издревле считается символом абсолютной полноты, архитектурного совершенства. Относительно содержания кантат, созданных в пору высшего расцвета русской мысли, символика идеи совершенного устройства бытия наполняется такими смыслами, как «лад», «гармония», «духовное примирение», «любовь», актуализированными в русской философии рубежа XIX–XX веков.

Воплотив идеи Богочеловеческого единения, духовной любви, обожения в хоровом звучании, символизирующем соборное «мы», Танеев тем самым переосмыслил жанр кантаты в национальном ключе и создал православную ее версию.

Второй параграф первой главы «Воплощение христианских идей в хоровом цикле ор.27 на слова Я.П. Полонского» – посвящен циклу а cappella, интонационно-онтологический анализ которого показывает созвучие музыкальной интонации слову поэта, утверждающего красоту как явление Истины в сердце человеческом.

Создавая ор. 27, Танеев руководствовался определённым драматургическим замыслом. В цикле три тетради: содержание поэтических текстов *первой* («На могиле», «Вечер», «Развалину башни, жилище орла...», «Посмотри — какая мгла...») сосредоточено на акте созерцания человеком природы; во *второй* — главным действующим лицом становится человек. Он обращается то к стихии — в хоре «На корабле», то — к Богу в «Молитве», то внимает музыке сфер в хоре «Из вечности музыка вдруг раздалась!...». Наконец, в «Прометее» — последнем хоре этой тетради — он, преодолевая тьму, стяжает Любовь. Для *третьей* тетради («Увидал из-за тучи утёс...», «Звёзды», «По горам две хмурых тучи...», «В дни, когда над сонным морем...») характерны образы Солнца, Весны, Звезд, моря, которые несут в себе состояние внутреннего покоя, умиротворенности; они словно овеяны благодатью, разлитой в Божьем мире. В красоте земного мира поэт-мыслитель видит отражение Истины, духовной Красоты. Содержание поэтического текста Полонского в танеевском цикле перекликается с теорией «умных чувств» патристической литературы, где «ум» — синоним «духа». Такого рода аналогия подсказывает «гносеологический» вариант истолкования «программы» цикла: I тетрадь — созерцание, II тетрадь — действие, III тетрадь — откровение. Красота, которою дышит все в природе, овладев сердцем, открылась ему как сущность всего существующего.

В цикле op.27 танеевская интонация созвучна слову Полонского. Тема вступления к первому хору «На могиле» служит порождающим импульсом и истоком интонационного развертывания как всех двенадцати хоров в отдельности, так и цикла в целом. Ее хоральная в плотной фактуре звучность, ритмическая размеренность в сочетании с внутренней устремленностью настраивают на сокровенное повествование. Аналогично воспринимается начальная фраза стихотворения Я. Полонского: «Сто лет пройдет, сто лет...», в которой содержится поэтическая аллегория вечности, бесконечности как атрибута горнего мира. Тема вступления «Сто лет...» словно спрессовывается в знак, символ, управляющий динамическим аспектом формы, в которую композитор облакает энергию подъема из дольного в горнее. Заложённая в мотивной цепочке «программа» символов указывает на наличие в ключевой интонации двух основных образов: погружение вовнутрь — устремление вовне, или иначе: созерцание — преодоление.

Присущие теме «Сто лет...» закономерности образно-интонационного формования распространяются на тематизм цикла в целом. Размышления о тайнах и противоречиях мира (вечном-временном, настоящем-прошлом) (I тетрадь) приводят к осмыслению того, что тьма страха и безверия есть первопричина дисгармоничности бытия. Стремление преодолеть дисгармоничность бытия влечет к подвигу духовного делания (образная сфера II тетради). Память о смерти вызывает «жажду истинного качества, волю к божественным содержаниям, решение выбирать и отбирать, верно, не ошибаясь и не обманываясь» (И.А. Ильин). Мир открывается перед человеком в удивительной гармонии природы (образная сфера III тетради).

Центром образно-тематического развития в цикле является хор «Молитва» (6), в котором две интонационные сферы соответственно запечатлевают состояние души в собеседовании с Богом. Первая сфера представлена мажорным тематизмом хора (As, Des, F-dur), в основе которого лежат речевые интонации обращения (взывания). Ко второй интонационной сфере хора относятся

минорные (f, b, a-moll) темы, восходящие к фигуре креста как выражению печали о грехе. В целом, чередование тем, относящихся к двум сферам — надежды и упования, образует симметричную (концентрическую) композицию. Интонационной основой хора «Молитва», как во второй части кантаты «Иоанн Дамаскин» или срединном квартете №5 «По прочтении псалма», является терцовый мотив-виток, относящийся к тематизму ответной сферы, утверждающий семантику света, покоя-равновесия.

Следующий после «Молитвы» хор «Из вечности музыка вдруг раздалась...» — своего рода «молитвование», зажигающее луч, что освещает путь духовного восхождения танеевского Прометея, который воспринимается в христианском ключе. Интонационный комплекс хора «Прометей» содержит фигуры восхождения и креста. Подобная трактовка не противоречит церковно-христианской традиции: Тертулиан в «Апологетике» трактует Прометея как своего рода предвестника Мессии и Искупителя; по мнению Фульгенция, похищенный Прометеем божественный огонь, есть «божественно одухотворенная душа». Аналогично воспринимается и танеевский Прометей, преодолевающий земные страдания на пути к вечному свету.

Ведущим принципом интонационной формы III тетради является обратный развертыванию (сообразно диалогичной логике интонационного становления I и II тетрадей) принцип «стягивания» ткани в вертикаль. Интонационный «корень» хоров последней тетради образуют терцовая мелодическая фигура равновесия и квинтовый нисходящий мотив (с верхним вспомогательным звуком либо с проходящим). Терцово-квинтовая однородность всех фактурных линий в их очертании (горизонтальный план ткани) обуславливает единый же принцип вертикальной организации — трезвучный. В трезвучии здесь «находит себе выражение любовь и обетованное христианину взаимосогласие всего духовного в природе..., аккорд и гармония становятся образом и выражением общности духов, единения нашего с вечным, идеальным» (Э.Т.А. Гофман). Образцом «поющей гармонии» является

заключение хора «По горам две хмурых тучи...», где имитационное проведение основной темы во всех голосах двойного хора создает эффект вибрации трезвучной массы, благодаря которому хоровая партитура словно пронизывается благозвучием. Контрапункт темы в восьмиголосной фактуре к концу хора приводит к окончательному, исчерпывающему тематическое развитие свертыванию интонации в знак — куполообразную фигуру на трезвучной оси. Символика куполообразности со свойственными ей в музыке Танеева значениями равновесия, симметрии, гармоничности дополняется еще одним существенным значением — духовного подъема, «освященного умным светом истины как сущего всеединства» (И.А. Ильин).

Духовная устремленность к беспредельности центра бытия — логос, который направляет спиралевидный интонационный процесс цикла. Как и в кантатах Танеева, основными принципами непрерывного тематического развития в его опусе на слова Полонского являются принципы формульности мелодического строения, прорастания с постоянным интонационным обновлением, благодаря которым достигается эффект созерцательного углубления в один и тот же феномен и одновременного размыкания циклического времени в спираль, устремленную ввысь.

В целом, хор Танеева — своего рода вокальный оркестр, особая выразительность которого заключается в уникальной способности человеческого голоса выразить не только настроение, но и смысл интонируемого слова. В отношении музыки и слова Танеев в хорах ор.27 достигает «сплошного» их взаимодействия. Посредством синергизма, или интонационного созвучия «перводвижений сердца» поэта и музыканта, в цикле ор.27 воплощена идея любви и красоты, побуждающих волю человека к духовному подвигу.

Анализ кантат «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма», хорового цикла ор. 27 на слова Я.П. Полонского показал, что онтологическим основанием хорового творчества Танеева выступает философия христианства.

В творчестве А.С. Хомякова, А.К. Толстого, Я.П. Полонского — поэтов, «державших стяг во имя красоты» (Вл. Соловьев), композитор нашел нечто глубоко созвучное своим библейским исканиям. Танеевское представление о мире соответствует национальной экзегезе, согласно которой Любовь есть единый источник творения. Бытие композитором осмысливается как пребывающее в предвечной воле Творца, что объясняет предпочтение, которое отдал Танеев крупномасштабным хоровым произведениям, наследующим жанровые модели культового пения как одного из атрибутов творчества в его сакральном смысле.

Во второй главе «ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА С.И. ТАНЕЕВА В СВЕТЕ ПРАВОСЛАВНОЙ АНТРОПОЛОГИИ» на основе анализа интонационного строя симфонии *c-moll* op. 12 и фортепианного квинтета op. 30 обосновывается национальное своеобразие танеевской трактовки инструментальных жанров. Утверждается, что симфонические и камерно-инструментальные, как и хоровые масштабные произведения Танеева, интонируют мировоззренческие идеалы композитора, идеалы русской культуры, «духовное ядро» которой образует восточно-христианская традиция.

В главе предпринимается попытка показать, что инструментальные жанры могут отражать не только светскую «гуманистическую концепцию Человека» (М.Г. Арановский), но и концепцию, основанную на православной антропологии⁸. Правомерность подобного подхода подкрепляется анализом инструментальной музыки Танеева в контексте хорового творчества, а именно — кантат «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма».

В первом параграфе второй главы «Концепция Человека Соборного в симфонии c-moll соч. 12» дана интерпретация идеи этого произведения в свете религиозно-философской проблематики. Танеев, сохраняя классичность композиции симфонии, трактует этот концептуальный жанр в русском национальном духе, утверждая образ Человека соборного. Соборное начало в

⁸Христианская философия в самой сути своей антропологична, поскольку Новый завет есть откровение о человеке, о пути спасения его души.

человеке — то, что связывает столь далекие друг от друга явления, как православие и классическая симфония.

Одним из важных аспектов православной антропологии является свобода выбора жизненного пути: принять или отвергнуть волю Божию, соответственно — достичь в стяжании Св. Духа благодати, первообраза, либо пасть, подчиняясь воле бесовской, в пучину ада. Конечное призвание человека — обожение, единение с Богом по благодати. Реальная возможность данного выбора обусловлена соотнесенностью всех явлений мира с первообразом, божественной сущностью. Последнее предопределяет каноничность творческого метода в церковном искусстве. Эта каноничность в певческом искусстве выражается в специальном способе организации по стереотипному принципу «архетип – подобие».

Аналогичный принцип лежит в основе интонационной формы и кантат, и симфонии Танеева, где каждая вновь появляющаяся тема или отдельные её составляющие производны от предыдущих. Роль исходной ключевой интонации в развертывании танеевской симфонии может быть уподоблена роли попевок в знаменном распеве как образца. В ее основе лежат призывно-утверждающий и вопросительный мотивы. Такого рода бицентризмом обусловлена диалогическая логика дальнейшего интонационного развёртывания, смысловый вектор которого — «поиск ответа». Интенсивное диалогическое развёртывание темы главной, а далее и связующей партии I части ведет к становлению глубоко проникновенной, «сердечной» темы побочной партии. При явном семантическом контрасте по отношению к ключевой интонации, кварто-квинтовая основа мелодии этой темы указывает на её производность от начального тезиса. Смысловая направленность, заложенная в теме главной партии I части, — от напряженного вопрошания к утверждению гармонии — становится ведущей в последующем интонационном процессе, результат которого – единение преобразованного вопрошающего мотива и темы II части в коде Финала. Начальный тезис симфонии является её

интонационным «ядром», в котором заданы не только строение основных тем, но и логика развёртывания произведения в целом. Такое непрерывное «прорастание» с постоянным интонационным обновлением имеет сходство с вариантностью, органичной для русского музыкального мышления.

Кроме того, очевиден попевочный принцип построения музыкальной ткани. На первый взгляд проведение подобной параллели кажется некорректным, ведь симфония — жанр инструментальной музыки. К тому же интонационные слагаемые «ядра» симфонии не имеют ничего общего с лексикой роспева. И всё же Танееву удалось, не переступая «запретной» для внехрамового творчества черты, создать симфоническую музыку, опираясь на метод, сочетающий потенцию к текучести, непрерывности (идушую от вариантности) с потенцией к четкому структурированию (идушей от попевочности). Подобный метод «цепного» интонационного развёртывания, при котором каждая вновь появляющаяся тема или отдельные её составляющие производны от предыдущих, — основной и в кантатах Танеева.

Из исходного интонационного «ядра», не обладающего определённым национальным колоритом, «раскручивается» тематическая цепь, в которой постепенно проступают характерные узнаваемые черты русской мелодики. Наиболее заметны они в лирических темах симфонии – побочной партии I части, основной теме *Adagio* и их вариантах в Скерцо и Финале. Эти темы объединяет та свобода и широта мелодического развития, кантиленность, которая типична для протяжных «долгих» песен. Национальная характерность проявляется также в темах, отличающихся обилием опевания (заключительная партия I части, производные от неё *F dur'*ная тема средней части *Adagio* (ц. 36), *g-moll'*ная интонация из главной партии Финала (ц. 76)). В качестве мелодического материала, близкого как народным, так и романсовым напевам, используется мотив, в основе которого постепенное нисходящее движение с последующим восходящим или нисходящим квинтовым шагом ($a-g-\uparrow d$, $a-g-\downarrow c$). В танеевских темах русский мелос представлен в обобщенном виде.

Композитор не цитирует и не стилизует фольклорный, культовый или песенно-романсовый материал.

В каждой из частей симфонии, как и в кантатах, выделяется интонация с определённым символическим значением. Ключевая интонация симфонии включает в себе «жест», направленный ввысь. Смысл его становится ясным при сжатии интонации в мелодическую линию (с-g-fis-c), контур которой очерчивает фигуру креста. Направленность мелодического рисунка интонации «С – с¹» позволяет зафиксировать её в фигуре, совмещающей знак креста и восхождения. Правомерность подобного прочтения подтверждается близостью данной интонации основным интонациям кантат Танеева. Подобная «программа» (страдание, восхождение) зашифрована в темах I части «Иоанна Дамаскина» и «Псалма», где присутствуют те же характерные обороты, выражающие идею восхождения человека к Богу через страдания. Вслед за темой главной партии I части с опорой на фигуру креста звучит вальсовая побочная партия, в мелодических очертаниях которой проступает фигура равновесия. После умиротворённо-созерцательной темы *Adagio* со спиралевидным мелодическим рисунком следует Скерцо, в котором практически все композиционные структуры завершаются призывным квартовым «жестом», акцентирующим семантику движения. В Финале наступательный характер героико-мужественной темы главной партии и драматичной побочной партии указывает на доминирование семантики восхождения. Итогом развёртывания воспринимается Кода Финала, где звучат самые светлые темы симфонии и объединяются начальная интонация вопрошания и кантиленная интонация II части. В контексте постепенного динамического нарастания, тонической гармонии Кода воспринимается как утверждение согласия, мира и гармонии. Подобно хоровым партитурам, музыкальная ткань в заключении симфонии словно свёртывается в одномоментный графический образ, на семантику которого указывает совмещение «куполообразности» и «восхождения». Идея духовного восхождения отражена и в тональном плане – от c-moll к C dur.

В кантатах та же идея реализуется в союзе музыкальной и словесной интонации, в симфонии — чисто инструментальными средствами. Однако и здесь речевая природа ключевой интонации указывает на нерасторжимую связь танеевской музыки со словом. В данном случае речь идет об интонации вопрошания — возгласе от лица человека — челом веющим, т.е. взором, обращенным вверх, к небу как цели бытия человека, способного обращаться со словом к Богу, Богообщаться. Именно в таком значении открывается звучание интонации симфонии Танеева, в основе которой внутренний диалог человека, жаждущего обрести внутреннее единство. Благодаря диалогическому принципу развёртывания слушатель с первых тактов включается в процесс философской рефлексии, мощным импульсом которого служит заложенная внутри начального интонационного ядра «полярность»: устой – неустой (вопрошание – призыв) как два взаимодополняющих начала; «тезис и антитезис вместе образуют выражение истины» (Г.В. Флоровский). В контексте восточно-христианского познания в подобном единстве открывается сущностный аспект религиозного переживания.

Попевочный принцип построения музыкальной ткани, полифоничность и вариантность как характерные принципы развития тем симфонии, контрапунктическое их проведение, целенаправленное движение интонационного процесса на объединение основного тематического материала, а также, преимущественно, особый русский тон мелоса указывают на тот род диалога, который может быть определён как диалог согласия. В диалоге человеку открывается полнота бытия, обретается внутренняя гармония с надындивидуальным единством «Мы-мира»: «Я» со-общается, со-единяется, собирается со всеми остальными «Я», со всеобщим, объективным бытием. Такая трактовка согласуется с традиционным восточно-христианским представлением о Человеке Соборном, созданном по образу и подобию Творца всего сущего.

Второй параграф второй главы «Национально-характерное в интонационном строе музыки квинтета g-moll op.30» посвящен интерпретации фортепианного квинтета op. 30 — произведения 1910-1911 гг.,

подытоживающего искания русского композитора в сфере инструментальных форм, адекватных выражению национального начала. Показано, что Танеев создал национально самобытную версию жанра квинтета, по своей концептуальности не уступающую жанру симфонии. Уникальность ор. 30 Танеева в том, что традиционная европейская форма четырехчастного инструментального цикла «оплодотворена» стихией русского распевного мелоса.

В параграфе устанавливается близость принципа интонационного развёртывания квинтета попевочному принципу распева. Функцию исходной попевки в квинтете выполняет начальная интонация Интродукции, активно участвующая в образовании всех тем первой части.

Анализ показывает, что основным фактором музыкальной драматургии первой части квинтета является диалогичность. Нагнетанию вопросительной интонации способствует целый спектр оттенков выражаемых в экспозиции интонациями сомнения, смятения, волнения, тревоги, мольбы, томления. В разработке интонация вопроса озвучивается преимущественно громогласным тугги (ц. 37, 71). Закономерно, что волевой характер темы главной партии и светлый песенный характер лирической темы побочной партии I части воспринимаются как принадлежащие ответной сфере, хотя обе эти темы интонационно производны от тезиса Интродукции. В процессе развёртывания I части активные, целеустремлённые, гимнично-призывные интонации становятся доминирующими. Подобная прогрессирующая динамика формы с тематическим преобразованием тезиса Интродукции и его вариантов направлена на выражение идеи восхождения. Об этом свидетельствуют драматургия и принципы формообразования не только первой, но каждой части и цикла в целом. Части, следующие после первой, воспринимаются этапами, реализующими единый путь восхождения. Непрерывности и динамизму подчинен и тональный план композиции квинтета: g-moll (I ч.) — Es dur (II ч.) — C dur (III ч.) — c-moll — G dur (IV ч.).

Тематизм всех частей словно вытягивается из «мелодического фонда» первой части. Как и в исходном тезисе Интродукции, основные темы каждой части квинтета имеют двухэлементность структуры, особый мотивный материал. «Обыгрываемые» мотивы, участвующие в образовании тем, двух типов: 1) имеющие ход на октаву/квинту и 2) с поступенным движением. Производность от тематизма I части очевидна на уровне не только синтаксиса, но и семантики. Смысловое значение первого типа мотивов ориентирует на активность, энергичность, призывность, утвердительность, а второго — на напевность, лиричность. Такой дуализм, заложенный в тематическом тезисе Интродукции, получает развитие в темах экспозиции I части. Далее — во II части на производность от исходного тезиса указывает основной тематизм, образованный активным мотивом призывного характера с опорой на октавно-квинтовый ход у фортепиано и мотивом с поступенным движением в терцовом амбитусе в звучании струнных. Благодаря энергичности призывного зачина и маршевого движения эта тема воплощает образ подъёма, полного внутренней решительности и целеустремлённости. В соотношении с песенной, глубоко проникновенной, душевной темой из средней части (ц. 124) Скерцо рождается аналогия с парой тем I части квинтета. По качеству напевности лирическая тема Скерцо близка не только теме побочной партии I части, её интонационное ядро практически совпадает с мелодическими очертаниями первой темы Заключительного хора №9 («Мне нужно сердце чище злата») кантаты «По прочтении псалма». В этих темах передаётся необычайно светлое и гармоничное состояние души человека, достигшего определённой ступени «духовной лестницы». Закономерно, что драматургия отношений контрастных в образном смысле тем направлена (как в первой, так и во второй части) на объединение, которое свершается в коде Скерцо (ц. 157).

В унисонной теме вступления третьей части (Largo) единство октавного восходящего хореического хода с последующим неторопливым нисхождением по звукам полного звукоряда являет следующий этап в развёртывании двух

модусов тематического тезиса. Их сопоставление служит истоком «диалога» — контрапункта двух разнонаправленных мелодических линий, составляющих основную *S dur'*ную тему *Largo*. При этом мелодия виолончели, лаконичная по размерам, безостановочно повторяется на протяжении «бесконечного» мелодического дления другой — с восходящим зачином. В контрапункте контрастных, но взаимодополняющих мелодий темы *Largo* воплощается гармоничное внутреннее единство.

Подобно второй, третья часть квинтета выступает следующим этапом на пути к финальному синтезу. При выборе жанровой основы III части квинтета решающим для Танеева был присущий для пассакалии образ шествия. По мелодической «поступи», и по характеру *ostinato* танеевского квинтета сходно с тематическим материалом инструментальной партии первого хора «*Credo in unum Deum*» из мессы *b-moll* И.С. Баха. Это сходство подсказывает образное содержание танеевского *Largo*: «У добродетельной души от собрания ума в сердце приходит внимание, от собранности воли — бодренность, и собрание чувств порождают трезвение» (Игн. Брянчанинов). Логика интонационной организации III части квинтета подчинена идее духовного восхождения через приятие Божьей воли, послушание и смирение. Отметим, что это одна из главных идей в философии роспева.

Следующим этапом на пути «восхождения человеческого естества» является Финал квинтета, где действуют те же принципы роспева. Вторая тема главной партии (ц. 180), *As dur'*ная тема побочной партии воспринимаются следующими «витками клубка». Финал показателен с точки зрения динамики развёртывания, которое строится по принципу «волны нарастания»: от затаённой вопросительности первого мотива темы главной партии у фортепиано и лёгкой, но при этом волевой поступи у струнных второго мотива до гимнической Коды.

В целом Танеев добился динамического нарастания и развития в квинтете, используя метод диалектического становления идеи симфонизма Бетховена. Однако Танеев, сохраняя принципиально важную для симфонической

драматургии идею действия в становлении, изменяет её суть. Танееву оказалась чужда бетховенская трактовка сонатного Allegro как драматического становления в «лобовом» столкновении, воплощающем преодоление внутренних противоречий и сомнений души человека через «укрощение» или подчинение не принимаемой ею действительности. Путь к гармонии с миром, предложенный Танеевым в квинтете, — тот же, что и в древнерусском искусстве роспева: духовная брань, преодолевающая «земное тяготение».

Танеев обращается к симфонии как концептуальному жанру, в котором, начиная с Нового времени, утвердилась антропоцентрическая концепция мироздания, и к квинтету — как «малой» симфонии. Сохраняя классичность композиции, опираясь на полифоническую технику и принципы роспева, он трактует эти жанры в русле православной антропологии, утверждающей способность и призванность человека к Богоуподоблению.

Третья глава «ПО ПРОЧТЕНИИ ЭСХИЛА: ТРИЛОГИЯ "ОРЕСТЕЯ" С.И. ТАНЕЕВА» посвящена рассмотрению идейного содержания танеевской версии античной трагедии в свете православных духовных ценностей. «Орестея» Танеева (1894) — первая в истории отечественного оперного театра законченная партитура на сюжет трилогии Эсхила — осмысливается как *русское прочтение* трагедии.

В первом параграфе третьей главы «Интерпретация сюжета трагедии Эсхила в либретто трилогии С.И. Танеева» излагается сравнение текста либретто «Орестеи» с литературным первоисточником.

Исследователи античной литературы отмечают, что ни у Софокла, ни у Еврипида нет того величия и силы художественного обобщения, как в «Орестее» Эсхила. Эта обобщенность позволяет рассматривать либретто оперы, прежде всего, в контексте моральных взаимоотношений личности с миром, вне опоры на социально-исторический подход.

В тексте либретто, как и в структуре трагедии Эсхила, три части — «Агамемнон», «Хозфоры» и «Эвмениды». Сохранение трёхчастности при

достаточной самостоятельности каждой части позволило создать даже на сюжетном уровне целостную композицию. С.И. Танеев и А.А. Венкстерн сохранили канву трагедии⁹, в основе которой лежит конфликт добра и зла. Как спиральные круги, нанизываются части трилогии вокруг стержневой идеи оперы — противостояния тьмы и света, мести и милосердия, проклятья и любви. Принцип спирали — основа драматургии танеевской трилогии, где каждый «виток» заключает в себе качественный рост или качественное изменение, преобразование. Завершение развития происходит тогда, когда оканчивается борьба высших сил. Действие в трех частях трилогии («Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды») «замедляется» или «раздвигается» благодаря трехкратному раскрытию сходных драматических коллизий, разворачивающихся вокруг отношений: 1) Агамемнон — Клитемнестра (Агамемнон — Эгист); 2) Клитемнестра — Орест (Клитемнестра — Электра); 3) Орест — фурии. В них проецируется главный надличностный конфликт между волей рока и волей богов (Аполлона и Афины). В «Орестее» Танеева, как и в эсхилловской трилогии, ни один конфликт не снимается вплоть до сцены прощения на суде Афины.

Отличительный момент интерпретации сюжета в опере: суд Ореста — эпицентр, к которому направлены все события. Содержание трилогии в версии Танеева разворачивается к сцене оправдания Ореста, тогда как у Эсхила данная сцена служит импульсом для заключительных коммоса и эксода, содержание которых — «примирение двух поколений богов, которое должно служить образцом общественной гармонии для граждан города Паллады» (В.Н. Ярхо). Новый суд, учрежденный Палладой в греческой трагедии, утверждает новое отцовское право, которое противопоставляется древнему материнскому праву. В танеевской трактовке сцены суда аргументы в пользу оправдания Ореста в корне отличаются от данных Эсхилом. В опере суд богини в пользу Ореста решается на основании нового закона, которому доступны сострадание и любовь: *«Кто*

⁹ В опере отсутствуют образы Пилада и Килиссы (Орестовой мамки) (Часть II), Гермия, дельфийской пророчицы Пифии, Тени Клитемнестры, Эвменид (или «благосклонных») (Часть III), но вводится образ Тени Агамемнона (Часть II).

сердечным покаяньем И слезами грех омыл, Кто очистился страданьем, Тот прощенье заслужил».

По сравнению с эсхилловской «Орестеей», в основе содержания которой лежит «диалектика рода и индивида в их трагическом развитии, когда все одинаково и виновны и невиновны» (А.Ф. Лосев), в опере отстаивается православная система ценностей в духовной жизни человека. Танеев вносит в греческую трагедию евангельское осмысление проблем греха, искушения, совести, тогда как представление о греховности человеческой природы классической античности было чуждо. Танеевский Орест осознает себя преступником, свершившим тяжкий грех. В Афины он идет с надеждой на прощение.

В отличие от эсхилловской трагедии-диптиха, «Эвмениды» у Танеева строятся по типу трагедии-монодрамы, в которой содержание трех картин соответствует определенным этапам на пути Ореста к спасению: от мучений совести Ореста к надежде на спасение и покаянию.

Содержательным отличием от первоисточника является и то, что в опере усиливается единство Ореста и народа, который воспринимает его наследником царя Агамемнона и освободителем, ожидаемым после долгих лет его странничества с надеждой на спасение. Народ в опере – «идеальный зритель», который осознает, что лишь Божий суд способен разорвать круг насилия. Прощение Ореста воспринимается как знак всеобщего спасения. Напрашивается аналогия с известным высказыванием, выражающим суть христианского восприятия царя: «За царское согрешение Бог всю землю казнит, за угодность милует».

В основе оперной драматургии «Орестей» лежит религиозно-нравственный конфликт: Орест проходит страстной путь к покаянию.

Танеева привлек сюжет мифа, обладающий особой смысловой нагрузкой: образ Ореста, наряду с образами Орфея, Эдипа, Аполлона, на протяжении многих веков обрел объемное звучание в художественной культуре как

символический, имеющий огромную обобщающую силу. Концептуальность мифа открыла перед Танеевым возможность пропустить свое собственное осмысление бытия сквозь призму античного мифа, спроецированного на почву русской национальной культуры.

Танеев в своей «Орестее» отстаивает неоклассицизирующее движение в русской культуре рубежа XIX–XX вв. Но не сюжеты с изображением Аполлонов, Афродит интересуют русского композитора в период «исканий и соблазнов». Танеев, сохраняя общую канву известного мифа, «адаптирует» его в православном ключе.

Во втором параграфе третьей главы «Интонационный строй трилогии "Орестея"» показано, что цельность и единство, присущие интонационному строю партитуры танеевской трилогии, во многом достигаются благодаря дедуктивному методу сочинения. Танеев работал, по его словам, над оперой *«концентрически, не слагая целое из отдельных друг за другом следующих частей, а идя от целого к деталям: от оперы к актам, от актов к сценам, от сцен – к отдельным нумерам»*¹⁰. Данный подход к сочинению определил логику «спирального» или «клубочного» интонационного движения, подчиненную развитию сюжета трагедии: от страданий к прощению.

Исходная интонация вступления оперы выполняет тезисную типовую установку основного характера всего произведения, из нее вырастает практически весь тематизм трилогии. Мерно-наступательный октавный унисонный жест струнных к вершине f^2 у тромбонов, устремленность к которой задана начальным ямбическим октавным предъемом, вносит в страдательный нисходящий мотив с ходом к уменьшенной кварте и последующим разрешением семантику активности, преодоления замкнутости. Терцовое восходящее окончание исходной интонации словно «уводит» движение от пассивного разрешения, размыкая ее мелодические очертания. Вопрошающий возглас воспроизводит неоднозначность образа начальной интонации,

¹⁰ Танеев, С.И. Чайковский П.И. Письма. — М., 1951. — С. 172.

символизирующей сложную внутреннюю жизнь человека, смятенная душа которого ищет выход из роковых обстоятельств. Образная неоднозначность интонации вступления определяют ее способность к длительному развертыванию. Воздействие ее тематического накала ощутимо вплоть до Заключительного хора трилогии. Тритоновое основание исходного вопрошающего мотива преобразуется в хоре в интонацию с опорой на тоническую квинту V–I. В контексте постепенного динамического нарастания, тонической гармонии, остинато колокольного мотива тема хора воспринимается как русский гимн согласию и миру (наподобие финальных славлений опер Глинки, Бородина, Римского-Корсакова), знак полного преодоления человеком внутренних противоречий и сомнений, преодоления страха за свою жизнь, который вызывает злая воля рока. Диалогичность, заложенная в исходном тезисе, в финале преподносится вне всякого противостояния. Прощение Ореста премудрой Афиной воспринимается как знак всеобщего спасения. В процесс очищения, возрождения втягивается дом Атридов, Аргос, весь народ, живущий под покровительством Афины, т.е. весь мир, окружающий Ореста.

Специфика дедуктивного мышления определила подчиненность тематизма «идейным мотивам» (рока, мести, надежды и пр.), отсутствие индивидуализированности интонаций, характеризующих героев. Тематизм связан не столько с личными переживаниями, состоянием, сколько с той образной сферой, которую герои представляют. Так, тематизм Ореста (включая тему Ореста-освободителя, хвалы Гермю, гимна Аполлону, мотивы клятвы, мольбы и пр.) относится к сфере сопротивления року. При всем интонационном многообразии характерной особенностью тематизма Ореста является мелодическая развернутость, широкие (от кварты до септимы) ямбические ходы, словно разрывающие пространство «гнезда злодеяний» (С.И. Танеев). Только в процессе развертывания (путем тематического прорастания, преобразования) происходит становление образа, его «очеловечивание». Показательной в этом отношении является заключительное ариозо героя, где интонации Ореста

наполнены болью измученной нравственными страданиями души человека, оно звучит подобно покаянному воплю души. В мелодической волне, «ломаной», но устремленной к вершине as^2 , развертывание опирается на восходящую секвенцию, каждое звено которой состоит из напряженного тритонового нисхождения и вспомогательного секундого оборота — вариантов квинтового и начального поступенного хода из темы Ореста-освободителя. Закономерно, что и интонация прощенного Ореста является результатом интонационного преобразования, а именно мажорным вариантом с обращенной версией мелодического ядра исходного мотива.

Подобное интонационное преобразование трилогии касается всего исходного интонационного комплекса, в том числе тематизма сферы рока, проклятий, мщения, пророчеств Кассандры, призрака Агамемнона, проклятия, клятв, угроз, пронизывающих всю партитуру трилогии вплоть до заключительной сцены с Афиной. Многократное повторение в музыкальной ткани мотива рока, выполняющего функцию рефрена, и чередование с образованными от него вариантами способствует усилению ощущения длительности происходящих на сцене трагических событий. В содержательном плане это создает атмосферу напряжения, постоянного присутствия сил рока. Интонационное преобразование тематизма сферы рока осуществляется в заключительной сцене с Афиной, которая снимает проклятие с рода Атридов. В вокальной партии Афины обращает на себя внимание явное мелодическое сходство ядра темы с мотивом рока, опора на ту же ладовую основу — 121. Но благодаря секвентному развитию (а не остинатному повтору), которое как бы выпрямляет «кружение», присущее мотиву рока, и опоре на терцово-квартовые ходы (а не опевание в амбитусе уменьшенной кварты) происходит явное преобразование — осветление тематизма. Вариантное интонационное развертывания приводит к «нейтрализации» мотива рока. Обнаруживается, что основные мелодические ходы темы прощенного Ореста (*№29*) — это обращенные варианты элементов мотива рока.

Своеобразие преломления лейтмотивной системы в «Орестее» обусловлено обращением композитора к характерному для русского музыкального мышления вариантному принципу тематического развития, благодаря которому достигается единство интонационного строя оперы. В работе рассмотрено развитие отдельно взятого мотива, в основе которого лежит мажорный трезвучный трихорд с терцовым восхождением и квинтовым спадом. Это мотив надежды, появившись в партии Аполлона, который вселяет в сердце Ореста надежду на прощение (№ 25), проникает в тематизм Ореста (ц. 302, 304), а в последней сцене становится основой темы Афины (ц. 332). При сравнении мотива надежды с тематизмом первой части трилогии обнаруживается, что мелодическая основа последнего является мажорным вариантом мелодического ядра мотива Ореста-освободителя. Если в первой части трилогии мотив Ореста-освободителя воспринимается как знак надежды на спасение от преследования злого рока рода Атридов, народа, то в третьей части мотив надежды выражает чаяние на спасение от смерти Ореста, взявшего на себя бремя меча – сопротивление злу. В мажорно-гимническом «оформлении» варианты исходной интонации теряют драматичность, наиболее проявленную в сцене Ореста с Клитемнестрой (ц. 217, 227). Интонации третьей картины в целом есть выражение устойчивости и равновесия. Из трезвучного мотива надежды вырастает весь тематизм последней картины «Эвменид», в том числе С dur'ные Антракт и хор афинян «Дарован богиней нам новый закон» (№ 26), интонации Афины «Состраданье и прощенье...» и др.

Функция третьей части трилогии аналогична функции репризы. Содержание трех картин III части («Эвмениды») соответствует этапам на пути Ореста к спасению: *от мучений совести Ореста к надежде на спасение и покаянию*. Эти этапы интонационно оформлены и в симфонических антрактах, предваряющих каждую картину. Тематизм первого, открывающего «Эвмениды», основан на развитии тематизма рока и фурий (d-moll); антракт ко второй картине опирается на тематизм Аполлона (C dur); в третьем, открывающем сцену суда, главной

является интонация мотива правосудия (C dur). Особая драматургическая функция переключения действия в пространство гармоничного мира, полного света, любви и надежды, принадлежит антракту «Храм Аполлона в Дельфах».

Таким образом, интонационному строю трилогии свойственно не только однородность с основным тезисом, монотематизм. В нем отражается целенаправленное стремление тематизма к разрешению исходного напряжения. В целом эффект постепенного интонационного «просветления» в опере создается посредством сочетания *принципа многократного, рассредоточенного повтора тем, выполняющих функцию носителей идей* (подобно лейтмотиву они способствуют созданию сквозного действия), и *принципа тематического варьирования-прорастания*. Данное преобразование составляет своего рода «внутренний» план драматургической «спирали» оперы и, в соответствии со ступенями преодоления главного конфликта, охватывает практически весь исходный интонационный комплекс.

В третьем параграфе третьей главы «Жанровая специфика "Орестей": опера-оратория и трагедия-мистерия» раскрывается своеобразие танеевского подхода к трагедии. В работе отмечается, что «Орестея» Танеева органично вписывается в историю *русского прочтения трагедии* как жанра, который был начат Глинкой в «Жизни за царя» и успешно продолжен в музыкальных драмах Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова и др. Несмотря на то, что Танеев в своей опере обращается не к русской истории или действительности, его «Орестея» представляет собой не что иное, как русскую версию трагедии. Орест, пройдя трагический путь, переживает в сцене прощения действительно христианское чувство радости рая спасенной души. Нет противоречия между танеевским стремлением *«способствовать созданию национальной музыки»* и обращением к греческой трагедии в сочинении оперы. Поскольку для Танеева трагедия есть способ обращения к внутреннему миру человека с целью настроить его на духовную трезвенность посредством нравственного очищения, катарсиса.

Эсхилловская «Орестея» для Танеева явилась классическим образцом жанра трагедии, от которого отошла театрализованная трагедия по типу «оперы-серия». Жанровый первоисточник оперы определил то, что в ней отсутствуют внешние сценические эффекты, театральная иллюстративность, национальный сюжет, характеры с точки зрения современной музыкальной драмы, т.е. всё то, что оценивалось многими современниками композитора с позиции явных недостатков. Однако данные «недостатки» являются важнейшими свойствами трагедии, на которые указывал еще Аристотель в своей «Поэтике».

Танеев, создавая оперу, отходит от реализма музыкальной драмы современного театра. Его индивидуальное интересует как проявление *всеобщего, хорового* начала. Подобно древнегреческим трагикам, Танеев делает основанием своей трагедии «общезначимость нравственной субстанции и необходимости, в то время как индивидуальная и субъективная углубленность действующих характеров остается в ней не развитой внутри себя» (Гегель).

Танеев, воспринимая трагедию Эсхила в качестве классического жанрового образца, усваивает и присущую ей ораториальность. Постоянное звучание хора в трилогии и Эсхила, и Танеева позволяет зрителю быть непрерывно в пространстве событий, происходящих в доме Атридов. Хоровое переживание героями и народом единых состояний, или объективизация состояния героев достигается с помощью приема повторов общих и частных мотивов, выполняющих роль выражения коллективных чувств. В «Орестее» ораториальность органично сопрягается не только с хоровым компонентом эсхилловского первоисточника, но и с монументальным кантатно-ораториальным стилем русской оперы, русской хоровой культурой в целом. На хоровой склад оперы Танеева повлияло также ораториальное наследие Генделя. Танеев в «Орестее» демонстрирует «вхождение» ораториальных форм в жанр оперы по трагедии.

В танеевской «Орестее» сплетаются опера, оратория и трагедия. Благодаря подобному синтезу происходит преобразование оперного жанра в синтетическое

действие ораториального типа. Специфика данного синтеза, предпринятого Танеевым в «Орестее», заключается в том, что ораториальность в ней не означает отказ от драмы в пользу эпоса (как в «Руслане и Людмиле» Глинки или «Князе Игоре» Бородин). Танеев мыслит свою трилогию не как драматизированный эпос, а как трагедию-мистерию, действие которой способно вызвать у зрителей единое высокое одушевление, породить «событие, внутренне их определяющее, быть может, навсегда» (Вяч. Иванов). Ощутить состояние соучастия зрителю позволяет хор; посредством хорового начала поддерживается отождествление зрителя с героем. К одной из самых сильных сцен с точки зрения проявления мистериальности относится сцена Кассандры с хором из первой части трилогии («Агамемнон»). По эмоциональному напряжению она близка сцене галлюцинации царя Бориса у Мусоргского. Танееву удается в сцене Кассандры с хором достичь сочетания повествовательного, благодаря которому становится известен дальнейший ход событий, и драматического, способствующего нарастанию внутреннего действия трагедии. Именно это внутреннее нарастание не позволяет зрителю танеевской трилогии оставаться «пассивно-эстетическим созерцателем, как и актеру — только лицедеем» (С. Булгаков о постановке «Бесов» Достоевского). Танеев ощутил принципиальную разницу между театральной теорией трех единств и пониманием «времени как частного случая вечности» (Р.Г. Назиров), сохранившегося в трагедии от мистерии. С последним связано использование в «Орестее» характерных для трагедии элементов, способствующих напряженному «торможению» действия. В качестве преодоления статики, характерной для масштабных хоровых сцен, Танеев, так же как Глинка и Бородин, использует *принцип контраста*. Имеется в виду контраст как смена образов, музыкальных тем, событий. Контраст в «Орестее» реализуется в противопоставлении линий действия и контрдействия.

Накопление смысловых, образных сопоставлений способствует росту драматической напряженности, кульминирующей в сценах гибели героев

(сначала Агамемнона, Кассандры, затем Клитемнестры и Эгиста). Благодаря контрасту создается двухплановое действие, при котором конфликт в «Агамемноне» носит скрытый характер. Аналогична функция контраста и в «Хоэфорах», где в квартете Клитемнестры, Электры, Ореста и Эгиста (№19 «Войди в наш дом; гость — дар богов бессмертных»), как и в сцене встречи Агамемнона с Клитемнестрой из первой части (№7), Дуэте Клитемнестры и Электры с хором (№13), действие разделено на два несовпадающих плана.

«Первый», действенный план — сценическая «поверхность», которая почти не выражает ничего важного в плане внутренних проблем, конфликтов, борьбы. Этот игровой план фиксирует движение во внешнем слое поведения и общения героев. «Второй» — внутренний план действия, который «прочитывается» как подтекст, открывающий суть происходящей «игры», предваряющей гибель героев. Таким образом, росту драматической напряженности в «Орестее» содействует скрытое действие, в котором важны не столько происходящие на сцене события, сколько внутренняя жизнь героев.

Образы Клитемнестры и Ореста резко различаются по внутренней душевной структуре, и это различие выражено в музыкальной драматургии трилогии, где явно доминируют две контрастные линии. Одна линия связана с развитием образа Клитемнестры, эгоистичная душа которой, возмущенная страстями, гордыней и завистью, сосредоточена на телесных отправлениях, что препятствует ее духовному становлению, приводит к прекращению связи души и духа. Развитие же драматургической линии Ореста основано на логике становления в нем «духовного человека», способного нравственно страдать, преодолевать грехи, предупреждать зло и оказывать ему сопротивление.

В танеевской трилогии переосмысливается характерный для мифа эпический мотив предопределенности жизни и поступков героя, зависимости их от непреложных законов бытия. Танееву более близко осмысление мира в русле христианской антропологии, согласно которой мир есть божественное творение, созданное для человека, для того, чтобы человек его совершенствовал.

Закономерно, что Танеев избирает трагедию Эсхила, в фабуле которой «при непрерывном следовании событий <...> прои[сходит] перемена от несчастья к счастью» (Аристотель). В этом сущностное отличие «Орестей» от трагедий с роковым финалом. Смысл «Орестей» Танеева заключается в укреплении надежды и веры в жизнь вечную. Речь здесь не о спасении жизни героя в земном мире, не о спасении отдельной личности самой по себе, но о просветлении души, стремящейся к спасению в мире вечном, благодаря которому возможным становится всеобщее счастье и блаженство во всей Вселенной. Танеев трактует катарсис, переживаемый в трагедии, в христианском русле.

Создавая «Орестею» по Эсхилу, Танеев оказался перед двойной задачей, которую решает переводчик всякого классического произведения: первая задача — донести переводимое произведение как факт художественной культуры того времени, когда оно было создано; вторая — сделать это произведение «участником» духовной культуры своего времени. Танеев в своем художественном прочтении «Орестей» эту двойную задачу исполнил. С одной стороны, в его трилогии представлены черты мистериальности трагедии Эсхила, как *катарсического хорового действия*. С другой стороны, в своей интерпретации Танеев отстаивает аполлонические проявления и предстает предтечей неоклассицистского движения в русской музыке как проявления тенденции охранительства в искусстве. Сергей Иванович не принимает известную ему гипотезу Ницше о дионисийстве, вырастающем из психологии оргазма, — духовном прафеномене трагического. В центре танеевской трилогии лежит нравственный конфликт, разрешаемый в положительно-позитивном ключе, на первый взгляд близком аполлонийству классицистского искусства. Как показывает анализ сюжета и интонационного строя оперы-трилогии, Танеев трактует идею движения от мрака к свету с позиции поиска пути спасения души. «Дверь» света любви и милосердия открывается Оресту только после того, как он очистил свое сердце от греха покаянием. Вот это *пробуждение в человеке души-христианки* и есть главная идея трилогии Танеева, «вчитываемая» русским

композитором в античный миф. Данная идея духовного пробуждения совпадает с высшей целью русского возрождения рубежа XIX-XX вв.

В четвертой главе «ПРЕЛОМЛЕНИЕ ИДЕЙ РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ФИЛОСОФИИ В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА С. И. ТАНЕЕВА» на материале анализа дневников С.И. Танеева, его записей, писем и прочих документов обобщаются эстетические представления композитора об искусстве, о путях развития русской музыки, о национальном в творчестве. Содержание эпистолярного творчества Танеева подтверждает наличие у композитора собственной эстетической концепции, формирование которой проходило под влиянием идей, активно обсуждаемых представителями русской культуры XIX – начала XX вв.

Первый параграф четвертой главы «Идеи С.И. Танеева о пути русской музыки» излагает содержание взглядов музыканта на будущее развитие отечественной музыкальной культуры. Как показывает анализ эпистолярного наследия Танеева, наиболее активно на указанную тему он размышляет в период с 1875 г. по 1881 г. Танеев осмысливая современную ему отечественную культуру как не достигшую *«полного и законченного развития»*¹¹.

Для Танеева, как и для многих русских мыслителей XIX в., корень произошедшего кризиса европейской культуры есть следствие патологической трансформации духовных ценностей человека, «кризиса духа». По мнению Танеева, *«высокие стремления человека»* в творчестве и жизни сменяются культом земного комфорта¹².

В 80-е годы XIX века многие русские философы-современники Танеева (Вл. Соловьев, К.Л. Леонтьев, П.Е. Астафьев, Н.Я. Данилевский, Н.Н. Страхов и др.) отмечали, что в Европе люди отуманены «прогрессом», что произошло нивелирование национального своеобразия человеческого существования, и идея

¹¹ Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня смерти. 1915–1925: тр. ГИМН // История русской музыки в исследованиях и материалах / под ред. проф. К.А. Кузнецова. Т.2. — М.; Л.: Музсектор Госиздата, 1925. — С. 58.

¹² Письма П. И. Чайковского и С.И. Танеева // под ред. М. И. Чайковского. — М.: Изд-во П. Юргенсона, 1916. — С. 49-50.

нации подменяется так называемым «обществом». В этом контексте становится понятным пафос танеевских строк из его записей за 1879 г. под названием «Что делать русским композиторам?»: *«Задача каждого русского музыканта заключается в том, чтобы способствовать созданию национальной музыки»*. Именно на укрепление идеи нации направлены были усилия многих представителей русского искусства и философии XIX века.

В параграфе выявляется отличие танеевского понимания национального от того, какое содержание вкладывает в это понятие В.В. Стасов. Речь идет о двух методологических концептуально разных позициях на пути создания национального.

Стасов считал, что для новой русской школы «общеизвестные авторитеты ... не существуют»¹³; более того — «художник не имеет ни права, ни возможности представлять такие столетия, которых он не видал сам и не изучал с натуры»¹⁴. Поэтому помимо национальности второй главной чертой русского стиля, согласно стасовской теории, является реализм, основа которого — «отрицание идеальности». В эстетической позиции Танеева подобного влияния идеологии позитивизма и материализма не прослеживается. Танеев утверждает реализм в высшем смысле, т.е. духовный реализм: *«действительность не то, что бывает, а то, что происходило в душе художника»*¹⁵.

В параграфе выделяются основные аспекты содержания понятия «национальное» во взглядах Танеева. Во-первых, Танеев не имеет в виду передачу непосредственно видимого в русской жизни или прямое цитирование музыкальных народных тем. Танеев считал, что русское, национальное вырастает в художнике постепенно; что художник приобретает национальный «склад характера» под естественным воздействием впечатлений от целого, включающего землю, народ, мир, окружающий человека на протяжении всей

¹³ Стасов В.В. Избранные сочинения в 3-х томах. Т.2. М., 1952. — С. 523.

¹⁴ Там же. С. 417.

¹⁵ Танеев С.И. Разные выписки и заметки по философии. Архив ГДМЧ, фонд С.И. Танеева, ВЗ, №40, №41, V-а.

жизни. Рассуждения о выражении национального в художественном творчестве близки пониманию русского философа С.Н. Булгакова, современника Танеева: «национальность опознается в интуитивном переживании действительности. <...> Национальный дух не исчерпывается никакими своими обнаружениями, не сливается с ними, не окостеневают в них»¹⁶. «*Высокие стремления человека*» — важнейший для Танеева индикатор русского национального характера. Поэтому в качестве основного ценностного критерия русского искусства Танеевым выдвигается, прежде всего, этос, направленность к «внутреннему человеку».

Во-вторых, для Танеева национальное — главное измерение в композиторском самосознании. Он ищет русский почерк или признаки того, что подразумевается под фразой «мыслить по-русски». Основной целью творчески-экспериментаторской работы с народными песнями для Танеева является не столько точно сохранить в своей интерпретации мелодический первоисточник, сколько приобрести творческую чуткость к народно-музыкальному языку, с его свободными, текучими построениями, неквадратной метрикой, отсутствием нарочитых тематических контрастов, широтой дыхания и свободой мелодического развития, распеванием слова. Это признаки, которые соотносятся с определенным жанром русской песенности, а именно — с протяжной лирической песней. Танеев ощутил, что мелодическое протяжное или распевное начало есть важнейшее отличительное свойство русского мышления. В письме от 18.09.1880 к П.И. Чайковскому он пишет: «...*русские мелодии должны быть положены в основу музыкального образования*». Постепенное внедрение в музыкальное сознание композиторов национального мелодического материала, становление соответствующих методов оформления, по мнению Танеева, может способствовать развитию русского стиля.

В-третьих, для Танеева, в отличие от Стасова, преемственность в творчестве отечественных композиторов ко всему действительно ценному в европейской музыке есть необходимость. Внимание со стороны композиторов к

¹⁶ Булгаков С.Н. Два града. Исследования о природе общественных идеалов. М., 1911. Т. II. — С.284.

сокровищнице европейского прошлого декларируется им как «*прямой путь вперёд*». В понимании Танеева специфическим качеством русского стиля должно быть гармоничное сочетание национально-русского и европейского классического начал, возможное, например, в форме «русской фуги» или «православной кантаты». В свое время Глинка стремился связать «фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака». Так и Танеев призывает соотечественников усвоить «*опыт древних контрапунктистов*» (из Записной книжки, февраль 1879 г.). Это означает не столько стремление образованного русского человека «дотянуться» до стандартов западноевропейской цивилизации, сколько отклик души на содержание онтологически высокое, глубоко значимое и близкое. В строгом контрапункте нидерландцев или полифонии Баха Танеев находил «*вечные*» формы, основанные на законах «*связности*»¹⁷. Аналогичные формы Танеев обнаруживает и в русской музыке.

Полезность европейских форм в процессе развития русского стиля несомненна только в случае сохранения в русском искусстве национальной укорененности. Подобная установка полностью соответствует задаче претворения заемного в свое при ведущей роли опыта русской музыки, менталитета, православной религиозности. Поэтому Танеев придавал особую важность для отечественной культуры *развитию стиля церковной русской музыки*.

Думы Танеева о будущем отечественной музыки приводят его к идее жанра православной кантаты в русле русского церковно-певческого творчества, замысел которой был осуществлен в партитурах «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма». Танеевым, как и многими его современниками — художниками М.В. Нестеровым, В.М. Васнецовым, Н.Н. Ге, В.Г. Перовым, поэтами А.К. Толстым, Я.П. Полонским и др., православие осознается как духовная идея русского народа. Утверждая соборность, духовную Любовь как основу человеческой жизни, они пытались направить развитие общества по пути благодатной и очищающей душу Веры. Именно в этой форме и воспринимает

¹⁷ См. вступление труда «Подвижной контрапункт строгого письма».

С.И. Танеев национальные идеалы русской культуры, делая их онтологическим основанием своего творчества.

Во втором параграфе четвертой главы «Представления С.И. Танеева об искусстве (по материалам архивных записей)» на основе изучения эпистолярных текстов Сергея Ивановича, в том числе рукописных документов танеевского фонда ГДМЧ, сделана попытка воссоздать целостное представление композитора-мыслителя об эталонном произведении искусства.

Общаясь со многими представителями культуры второй половины XIX — начала XX веков, С.И. Танеев всегда как бы вступал в «отношение» к их эстетическим взглядам, теориям искусства, жизненной философии. Среди них особо выделяется Л.Н. Толстой, с которым Танеев был не только лично знаком, но и дружен. Возможно, что благодаря общению с титаном русской литературы у Танеева возникла необходимость систематизировать свои мысли об искусстве.

В первом разделе второго параграфа четвертой главы «Диалоги с Л.Н. Толстым об искусстве» дается описание и анализ рукописного документа из архивного фонда Танеева ГДМЧ под названием «Разные выписки и заметки по философии»¹⁸. Данный документ имеет особую научную ценность, поскольку является живым свидетельством философских размышлений Танеева об искусстве. Он состоит из четырех разделов — «Цель сочинения», «Художественная и научная область», «Процесс творчества», «Художественное произведение», трех схем; вероятнее всего относится к 1895-1896 гг., т.е. ко времени наиболее активного общения Танеева с Толстым. Основанием указанной датировки является то, что именно в это время Л.Н. Толстой занимался разработкой концепции «Что такое искусство?» и делился своими мыслями в беседах с композитором¹⁹. Сравнение данного документа со статьями Льва Николаевича, предваряющих появление в 1897 г. трактата «Что такое

¹⁸ Танеев, С.И. Разные выписки и заметки по философии. — Архив ГДМЧ, фонд С.И. Танеева, В 3, №40, №41, V-a (стр. 1–5).

¹⁹ См. Танеев, С.И. Дневники. Кн.1. 1894–1898 / С.И. Танеев; ред. Л.З. Корабельникова. — М., 1981. — С. 102.

искусство?», показывает специфику танеевского понимания важнейших эстетических проблем.

Танеев указывает принципиальную особенность творческого процесса в искусстве по сравнению с другими областями человеческой деятельности (в т.ч. научной). Она заключается в степени задействованности мировоззрения художника, т.к. его творческая деятельность в максимальной степени активизирует духовные устремления. Танеев, в отличие от рассуждений Толстого о том, что назначение искусства — доставлять «удовольствие» пассивно воспринимающему, трактует произведение искусства как результат духовной деятельности, источником которой является внутренний опыт, «стремление». В своём понимании истинного искусства Танеев близок Вл. Соловьёву, для которого цель искусства есть «общение с высшим миром путём внутренней творческой деятельности», дело которой заключается не в украшении действительности приятными вымыслами, а в том, чтобы воплощать в «ощутительных образах» высший смысл жизни.

Записи Танеева показывают результат прочтения статьи Толстого «Об искусстве», где писатель излагает известные эстетические теории. В схеме, имеющей заголовок «Три эстетические теории», также как и у Толстого, в качестве основных эстетических теорий обозначены следующие: «тенденциозная», «искусство ради искусства» и реализм. В содержание этих теорий Танеев вносит дополнения, уточнения, «поправки». Он принимает точку зрения Толстого, которым эти теории названы «ложными», отрицая одну другую.

Танеев стремится выработать собственную эстетическую позицию. Особенно отчётливо она проступает на последних страницах записей, где зафиксировано представление о совершенном произведении искусства с точки зрения трех уровней оценки — содержания, выражения и отношения автора к произведению.

Во втором разделе второго параграфа четвертой главы «Танеевская теория искусства» на основе изучения опубликованных дневников, переписки, теоретических трудов, а так же архивных документов ГДМЧ сделана попытка воссоздать целостное представление Танеева об эталонном произведении искусства, учитывая указанные в схеме танеевских записей три уровня.

На уровне содержания Танеев «важное» отождествляет с любовью; это *«доброе, нравственное», «что соединяет людей не насилем, а любовью, что служит указанием на радость единения между собой или на страдание, происходящее от разъединения»*. Речь идет о единстве, отождествляемом русскими мыслителями с соборностью — «хоровым началом», в котором славянофилы, а вслед за ними и представители русской религиозной философии (Вл. Соловьев, С. и Е. Трубецкие, П. Флоренский, С. Булгаков, Н. Бердяев, Н. Лосский, С. Франк, Л. Карсавин, И. Ильин, А. Лосев и др.) полагали основание русской общественности.

Танеев в содержании совершенного искусства видит особую духовную реальность, трансцендентный мир, мир первообразов, вечных идей. Танеев понимал, что лишь проникая с любовью в онтологические глубины бытия, художник открывает всю его полноту и совершенство.

К прекрасному произведению на уровне выражения, согласно теории Танеева, относится произведение *«ясное»*, обладающее *«красотой формы и техники»*. Главный показатель прекрасной формы для Танеева — мастерство излагать свои музыкальные мысли и логически их развивать. Тяготение танеевского мышления к точности, простоте и ясности проявилось в научных исследованиях *«Подвижном контрапункте строгого письма»* и *«Учении о каноне»*. Открывшись Танееву в контрапунктических партитурах нидерландцев, связность была воспринята им как один из главных критериев красоты и формы, и техники.

Танеев — учёный-педагог-композитор, исследуя историю и теорию европейской и отечественной музыкальной культуры, открывает совершенство

формы в самых разных художественных направлениях, что и предопределило так называемую «множественность истоков» его музыки, которая словно продолжает воспроизводить то, что существовало издревле.

Третий уровень оценки произведения Танеевым связан с искренним отношением автора к своему произведению. Под понятием «искреннее» он подразумевает *«потребность разъяснений внутреннего, сомнения самого автора, отношение, возбуждающее в душе всех людей впечатление действительности»*. Для Танеева *«действительность не то, что бывает, а то, что происходило в душе художника»*, а искренним художником утверждается тот, который пропускает впечатления через душу. Искренность в понимании Танеева ничего общего не имеет с самовыражением через доступность, или с погружением в недоступное, в так называемую новую действительность, что как раз отвлекает от душевной напряжённости и художника, и зрителя. Только искренний художник, по теории Танеева, способен создать истинное произведение искусства. Понятие *«истинное»* предельно вскрывает основу основ эстетических установок музыканта, а именно — их бытийно-познавательную направленность.

Для Танеева творческая деятельность в максимальной степени активизирует духовные устремления и формирование ценностной иерархии в бытии, где в качестве абсолютных выступают вечные христианские идеалы.

В **Заключении** подводятся итоги проведенной диссертационной работы и намечаются перспективы дальнейшего исследования творчества С.И. Танеева.

1. Предпринятый в работе онтологический анализ интонационного строя музыкальных сочинений, различных по жанру и времени создания, показал плодотворность изучения творчества Танеева с позиции православной онтологии.

2. Опора на единство музыковедческой и философской методологий позволила раскрыть смысловую глубину танеевских сочинений, их идеи, питающие живую интонационную ткань. Творчество Танеева, как показывает

анализ его сочинений, пронизано Новозаветными идеями неумирающей любви, возможной только в «сердце чище злата», соборности, добротолубия, согласия воли человеческой и воли Творца, духовного пути к Истине и др., созвучными идеям русской богословской или религиозно-философской мысли.

3. Подобного рода идеи предопределили своеобразие танеевской трактовки оперы, хоровых и инструментальных жанров. Так, в хоровых опусах «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» Танеев реализует свой замысел православной кантаты. Оперный жанр в «Орестее» по Эсхилу им интерпретируется как хоровое мистериальное действие, главной идеей которого является духовное преображение путем покаяния. В русском национальном ключе Танеев переосмысливает жанры симфонии и камерного ансамбля.

4. В танеевской «работе» с тематизмом выявлен особый метод, антиномично сочетающий потенцию к текучести, непрерывности (идушей от принципов «цепного развертывания» или вариантного «прорастания») с потенцией к четкому структурированию (идущему от формульности мелодического строения). Танеевский метод тематического продвижения близок методу роспева — идеального воплощения «со-гласной» мелодии в русской музыке. Танеев создает хоровую и инструментальную музыку, опираясь на принципы, именуемые в медиевистике как «варьированное единоначатие» и «попевочность». Распространенные в музыке Танеева на многоголосную фактуру, эти принципы определили композиционное своеобразие его сочинений.

5. В исследовании доказывается, что среди всех компонентов языка в сочинениях Танеева первенствующее значение принадлежит *мелодии*. Сочетание контрапунктического метода с методом мелодического устройства роспева позволило Танееву излагать мысль на широком дыхании, с созерцательной неторопливостью.

6. Композиционное своеобразие сочинений Танеева обусловлено опорой на принципы непрерывного тематического развития, «цементирования»

тематизма, вариантного развития, монотематизма, диалогичности, интонационного синергизма. Благодаря данным принципам реализуется динамика преобразования, выявления в музыкально-тематическом процессе «светлого начала» как образно-смысловой доминанты концепции произведения. В православной онтологии идея движения к свету означает устремленность человеческого духа подняться на «ступень Божественного бытия» (Н.О. Лосский), призванность человека в любви уподобляться Богу.

7. Форма анализируемых произведений, воспринимаемая как энергетическое поле, — своего рода «шар-клубок», образованный спиралевидными витками. Архетипичность символики фигур сферы, объемной спирали, шара раскрывает представление Танеева о мире, характеристики которого — полнота, архитектурное совершенство, гармония. Это мировоззрение согласуется с национальной экзегезой, утверждающей идею бытия как Единого, пребывающего в предвечной воле Творца, полнота которого обретается, когда «Я» собирается под небесным куполом во всеобщее «Мы».

8. В предложенной интерпретации музыки Танеева предлагается осмысление ее интонационного строя в диалектическом единстве западноевропейских и русских форм музыкальной культуры. Подчеркивается, что Танееву в творчестве удастся при широком охвате эпохальных стилей достигнуть стилевой целостности и единства благодаря особой избирательности. В европейской культуре, как и вообще во всем, он ищет вечную константу, подлинное, духовно насущное, онтологически значимое и необходимое, без чего человек *«не может сделаться ни нравственным, ни счастливым»* (из письма от 1897 г. С.И. Танеева к Ю.И. Сабанеевой). Танеев предпочитает творчество тех композиторов, музыка которых в большей степени раскрывает свою небостремительную силу. Онтологическое возведение музыки к Образу и есть то объединяющее основание, благодаря которому осуществляется в музыке Танеева «русский синтез» (С.С. Хоружий) как

органичное целое. Обращение к формам, казавшимся на пороге XX в. «устаревшими», Танеевым воспринималось как движение не «назад» (реставрация), но ввысь — к Логосу. Такого рода открытость к вечным смыслам горнего мира, где «живет духовность, внятная всем векам и народам» (И.А. Ильин), указывает на присущее Танееву русское мышление.

9. Изучение дневников, записей, писем и пр. документов позволило сделать вывод о том, что при всей неоднозначности православных убеждений Танеев, бесспорно, осознавал опасность влияния активно распространяющихся в культуре России яда нигилизма и безразличного к истине мировоззренческого позитивизма, т.е. представлений о мире, базирующихся на европейском поклонении свободе воли индивидуума. Танеев увидел связь подобной философии жизни с произошедшими в современной музыке изменениями, критически воспринял отказ композиторов от тональной системы, крупной формы и в целом от завоеваний классического наследия. Для него было ясно, что «механизму» новоевропейских форм может противостоять только единая органичная интонационная система, в которой ведущая роль принадлежит собственным, аутентичным началам — опыту русской музыки, менталитету, православной религиозности.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Монографии:

1. *Аминова, Г.У.* Идея соборности в хоровом и симфоническом творчестве С.И.Танеева: монография / Г.У. Аминова. — Красноярск: Краснояр. гос. ун-т, 2004. — 141 с. (8,8 п.л.).

2. *Аминова, Г.У.* Отечественные истоки творчества С.И. Танеева: монография / Г.У. Аминова. — Красноярск: Краснояр. гос. ун-т, 2006. — 222 с. (14,2 п.л.).

Статьи в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

3. *Аминова, Г.У.* «Орестея» С.И. Танеева: трагедия-мистерия и Православие // Проблемы музыкальной науки. — 2010. — № 2 (7). — С. 171-175 (0,5 п.л.).

4. *Аминова, Г.У.* Идеи Танеева о будущем русской музыки в контексте отечественной философии XIX – начала XX вв. // Ценности и смыслы. — 2011. — № 6 (15). — С. 64-76 (1,5 п.л.)

5. *Аминова, Г.У.* Концепция человека соборного в симфонии до минор С.И.Танеева // Вестник КрасГУ. — 2001. — №1. С. 49-51 (0,4 п.л.).

6. *Аминова, Г.У.* Мировоззренческие основы творчества С.И. Танеева в свете русской религиозно-философской традиции // Вестник Челябинского государственного университета. Филология–Искусствоведение. — 2008. — Вып. 25. № 26 (127). — С.173-180 (1 п.л.).

7. *Аминова, Г.У.* Национальное в хоровом и инструментальном творчестве С.И. Танеева // Вестник МГУКИ. — 2008. — №5. — С.243-246 (1 п.л.).

8. *Аминова, Г.У.* Представления С.И. Танеева об искусстве (по материалам эпистолярного творчества) // Вестник КрасГУ. — 2006. — №10. — С.100-113 (1,2 п.л.).

9. *Аминова, Г.У.* Русская версия камерно-инструментального жанра в творчестве С.И. Танеева (на материале анализа квинтета ор. 30) // Вестник КрасГУ. — 2006. — №3. — С. 138-144 (1,2 п.л.).

10. *Аминова, Г.У.* Философия музыки кантат С.И.Танеева // Вестник КрасГУ. — 2005. — №3. — С. 50-59 (1 п.л.).

Другие публикации по теме исследования:

11. *Аминова, Г.У.* Воплощение христианских идей в хоровом цикле ор. 27 С.И. Танеева // Христианская тема в искусстве: сб. мат. конф. / отв. ред.-сост. И.С. Стогний. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. — С. 124-135 (1 п.л.).

12. *Аминова, Г.У.* Жанр кантаты в творчестве С.И.Танеева (к вопросу о национальных истоках стиля композитора) // Художественные жанры: история, теория, трактовка: сб. науч. ст. / отв. ред. И. В. Ефимова. — Красноярск: КГИИ, 1996. — Вып. 1. — С. 172-187 (1,2 п.л.).

13. *Аминова, Г.У.* Интонационный мир кантат Танеева // Новое о Танееве: сб. ст. по мат. науч. конф. / ред. М.В. Есипова, М.П. Рахманова. — М.: ООО «Дека-ВС», 2007. — С. 256-265 (0,75 п.л.).

14. *Аминова, Г.У.* К вопросу о методологии анализа музыки С.И. Танеева // Актуальные вопросы культуры и искусства: история и тенденции развития: сб. ст. по мат. междунар. науч. конф. — Красноярск: ККНУЦ, 2013. — С. 123-126 (1 п.л.).

15. *Аминова, Г.У.* По прочтении Эсхила: трилогия «Орестея» С.И. Танеева // Проблема художественной интерпретации: сб. мат. конф. / отв. ред.-сост. И.С. Стогний. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. — С. 33-48 (1 п.л.).

16. *Аминова, Г.У.* Принципы распевности в квинтете ор.30 С.И. Танеева // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании: межвуз. сб. науч. ст. — М.; Уфа, 2007. — С. 170-189 (1,5 п.л.).

17. *Аминова, Г.У.* Путь философского осмысления русской музыки // Сб. научн. статей по мат. VIII Всероссийской научно-практической конференции

«"Родная земля" образ и идея русской культуры». — Курск, 2012. — С. 36-40 (1 п.л.).

18. *Аминова, Г.У.* Служение С.И. Танеева процветанию русской музыки // К 150-летию Московского отделения Русского музыкального общества: сб. ст. / ред.-сост. О.Р. Глушкова. — М., 2010. — С. 111-119 (1 п.л.).

19. *Аминова, Г.У.* Содержание понятия «национальное» в эстетике С.И. Танеева // Христианская тема в искусстве: сб. трудов РАМ им. Гнесиных / отв. ред.-сост. И.С. Стогний. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. — 183 (4). — С. 63-73 (1 п.л.).

20. *Аминова, Г.У.* Философия музыки С.И. Танеева // Российская и советская музыка: переосмысление и открытие заново: сб. мат. конф. / Даремский университет (Великобритания). — Дарем, 2011. — С. 15-16 (0,1 п.л.).

Общий объем публикаций по теме диссертации составляет: 53 п.л.