

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ



Н. В. ЧАХВАДЗЕ

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки*

УДК
781.7.035(47+57)

ОБ ОТРАЖЕНИИ ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Начиная с Глинки, в русской музыке — у М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, отчасти М. П. Мусоргского и С. И. Танеева, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева и далее, — обнаруживает себя особый тип организации музыкального целого. Чуткий В. В. Стасов, подметив его в симфонии А. П. Бородина и соотнеся с пушкинским «Русланом», бросил меткое слово — «эпический». Прибегал к данному определению и Б. В. Асафьев, ощущавший глубинную связь между мыслеобразами, вызываемыми в воображении эпитетом «эпический», и тем, что понималось как национально-русское: «Характерный для русского симфонизма путь (можно сказать *иллюзорного симфонизма*, в противовес *интеллектуальному*) [курсив мой. — Н. Ч.] все-таки от увертюры «Руслана» к «Экстазу» и «Прометею» Скрябина, и точки приложения его — эпос, поэма, лирически взволнованная ода; беру эти понятия не как литературные жанры, а как сферы эмоций-идей, и к тому же омузыкаленные, а не логически-отвлеченный трактат, не «математически-музыкальное размышление»¹. Но для Асафьева, вероятно, эта связь не исчерпывалась «описательностью», «повествовательностью», «картинностью», «ораториальностью», даже «эпической процессуальностью»², — всем тем, что вслед за ним справедливо повторяют исследователи, — он нашел нужным уточнить: русский симфонизм — «иллюзорный»³.

«Иллюзорный» — происходит не только от «иллюзии» как «видимого, кажущегося». Значе-

ние слова связано еще и с понятием «иллюзии» — мечты, и с выражениями «строить иллюзии», «предаваться иллюзиям»⁴. «Иллюзорный» в асафьевском контексте нацеливает на ассоциации со статикой, пребыванием, «строительством»⁵ — нанизыванием так же, как «интеллектуальный» — с процессом, динамикой, развитием, трансформой; фактически — на разные модели времени-пространства.

Русская музыка экспонирует свое ощущение этих координат картины мира: оно отлично от современного европейского, но *близко к мифопоэтическому*, что и услышали Стасов и Асафьев. Едва ли можно сказать, что у русских композиторов была сложившаяся философская концепция «времени-пространства» — философия подразумевает сознательное и последовательное осмысление, систему (нечто похожее было только у Скрябина); но очень своеобразное ощущение-переживание того и другого музыка отразила. Причем воссозданное разными композиторами время-пространство, несмотря на различие авторских индивидуальностей и специфику их проявлений, обнаруживает черты общности, не поддающиеся объяснению только с позиций музыкальной традиции. Более того, оно совпадает с аналогами в русской литературе (пусть не у многих, но у великих — Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Гоголя — см. исследования М. Бахтина) и живописи (ярчайшие примеры — А. Волков, Н. Гончарова, Н. Кузнецов, Н. Рерих). Следовательно, позволяет говорить с достаточной долей уверенности о национально-особенном, сравнительно с европейским, восприятии времени и пространст-

ва хотя бы на определенном историческом отрезке (XIX — начало XX вв.).

Большая часть русских музыкальных произведений, ставших национальной классикой, экспонирует *медленнотекущее* художественное время. Частичное исключение — творчество П.И. Чайковского, С.И. Танеева, Д.Д. Шостаковича. Частичное, поскольку отдельные их опусы (к примеру, медленная часть Первого фортепианного концерта, «Осенняя песнь» Чайковского), медитативные части циклов (камерно-инструментальные ансамбли Танеева и Шостаковича) или отдельные темы (побочные партии у Чайковского и Шостаковича) обнаруживают ту же тенденцию.

Восприятие времени как *медленнотекущего* должно определяться, казалось бы, соотношением реального времени звучания и событийной насыщенности того или иного опуса (согласно А.А. Бендицкому и М.Г. Арановскому, «событием следует считать переход от одной контекстуальной ситуации к другой»)⁶. Но ощущение «медлительного» тока времени возникает при прослушивании и семиминутного «безсобытийного» «Волшебного озера» Лядова, и почти пятичасового (преизбыточно событийного) «Руслана» Глинки. Однако при сравнении приблизительно равных и по времени звучания, и по событийной насыщенности «Ромео и Джульетты» Чайковского и «Тамары» Балакирева в первом случае кажется, что время промчалось стремительно, во втором — что тянулось долго.

Вероятно не только (и не столько) соотношение реального времени звучания и событийной насыщенности является здесь определяющим. Скорее — способ репрезентации событий.

В русской музыке очевидно стремление большинства авторов «разглядеть» или прочувствовать каждый музыкальный «факт» (то, что сбылось, свершилось), часто — «прочувствовать, разглядывая». Такая особенность (по Асафьеву, «иллюзорность») есть следствие совокупного действия средств и приемов, отражающих особенности композиторского мышления. Речь идет об исключительном пристрастии русских классиков к экспозиционному типу изложения материала, его вариационному или полифоническому (а не разработочному) развитию, тяге к «связям плотным без немецких подходов»⁷ и, в конечном счете, — тенденции к преобладанию архитектуры над процессуальностью. То есть о сознательной, либо неосознанной реализации в музыке (искусстве временном) потенциалов к статике

— что естественно приводит к «растяжению» событий во времени, своего рода музыкальному их «показу»⁸.

Не случайно русская музыка изобилует не просто «иллюзорными» (видимыми, кажущимися), но откровенно картинными образами. Причем не только программная. Трудно назвать хотя бы одно произведение, относящееся к жанру «чистой» музыки, при прослушивании которого не возникли бы, пусть вскользь, ассоциации со словом «картина». Последнее — непереносимое составляющее определений, характеризующих образный мир русских композиторов: «картина жанрово-бытовая», «картина сменяющихся душевных движений», наконец — «пейзаж». Обращение к терминологии смежного искусства, живописи, вполне закономерно. Именно у русских получила наибольшее распространение внутри симфонического жанра такая его разновидность, как «картина» или «картинка»: так определяли жанр сами композиторы — Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Лядов, Глазунов. А это уже говорит об осознании некоторыми авторами специфики своих опусов, как бы подразумевающей момент «остановки» во времени⁹. В этом свете «Картинки с выставки» Мусоргского есть знаковое явление. Композиция цикла (хоть это и не было целью гениального «Мусоргянина») моделирует процесс восприятия русской музыки, своеобразное переживание времени слушателем: картинка, относительная статика, претендуют на роль главенствующую. Каждая, будучи законченным целым, стремится поглотить сознание целиком; «Прогулка» же, символ движения — лишь одно из составляющих, не самое важное.

Однако тенденция «разглядеть и прочувствовать» реализуется не только в произведениях, ориентированных на показ «движения переживания», подразумевающих статику изначально (бессюжетная лирика — вокальные, инструментальные, симфонические миниатюры), но и в сочинениях, являющих собой «систему событий»¹⁰ (опера или симфония) и нацеленных, казалось бы, на отслеживание *связей, движения* от события к событию.

Симптоматично признание Римского-Корсакова, сделанное в период создания «Царской невесты» (одной из наиболее динамично разворачивающихся его опер!): «Если меня назовут лириком, то буду гордиться, а если назовут драматическим композитором — несколько обижусь»¹¹. Увлеченность слушателя действием

(«драмой»), процессом *движения* событий, как видим, не только не приветствуется, но и рассматривается как нежелательное, способное помешать постижению авторского замысла.

Похоже, что и введение отстраняющих действие моментов, и переключения из одного драматургического плана в другой в операх и симфониях русских композиторов — не столько способ обострить интерес воспринимающего к развитию фабулы или «системы событий», сколько абстрагировать от них. Событийный процесс представляется не как поток, даже не как цепь, а как нить, на которую нанизано нечто, подлежащее рассмотрению. В таких условиях слушатель неизбежно превращается в «зеркалца» (наподобие героя «Прогулки»), но никак не «соучастника действия», и время в процессе прослушивания переживает как *дискретное* — то забывая о нем вовсе, то осознавая факт его существования (в момент перехода от события к событию). Оценивается же оно (*post factum*) как медленнотекущее.

Более того, в русской музыке есть целый ряд музыкальных образцов (куда естественно встраиваются все «картины», «картинки», «пейзажи» и пр.), при восприятии которых возникает эффект уже не просто медленнотекущего, но откровенно «остановленного» времени, или времени «бесконечно длящегося». Точнее — времени, утратившего векторную направленность¹². Достаточно вспомнить квартет «Какое чудное мгновение» из глинкаевского «Руслана и Людмилы», ариозо Берендея «Полна, полна чудес» из «Снегурочки» или «Песню Индийского гостя» из «Садко» Римского-Корсакова, романс Бородина «Спящая княжна» или «Восточный романс» Глазунова, медленные части фортепианных концертов Чайковского (Первого) или Рахманинова (Второго, прежде всего), Первой симфонии Калиникова, Пятой симфонии Мясковского, медленный раздел скрипичного концерта Глазунова и проч. Наконец, «Волшебное озеро» и фортепианные миниатюры («Гримасы» и прелюдии) Лядова, «Китеж» Римского-Корсакова и многие опусы Скрябина (в частности, прелюдию ор. 74 № 2)¹³. Названные музыкальные примеры репрезентируют своеобразную эмоциональную информацию в более «чистом», откristаллизованном виде, чем сходные с ними, но несколько отличные по временной координате сочинения (раскрывающие тот же тип эмоций в медленнотекущем времени). В первом приближении определить характер господствующего чувства можно

достаточно распространенным и часто употребляемым словом «пребывание» или словосочетанием «лирическое пребывание» (что обычно и делается). Внимательный слушатель обнаружит нюансы, различению которых во многом способствуют элементы звукоизображения или звукоподражания (они-то и ассоциируются чаще всего с «картинностью»), сообщающие образу некоторую конкретность. Уточняющий штрих может внести и слово — в операх и романсах, в программной музыке (у Лядова и Скрябина в ремарках). Тогда среди этих «бесконечно длящихся» или «остановленных» мгновений выделяются следующие разновидности:

— моменты *оцепенений* («сны наяву», «видения», «сны») — «Какое чудное мгновение», «Спящая Княжна», «Песня Индийского гостя» (эпизод «Кто ту птицу слышит, все позабывает...») и пр.;

— моменты *длений-любований*¹⁴ (чаще всего «воспоминания» или «грезы», включающие живописно-пейзажный элемент) — «Воспоминания о летней ночи в Мадриде», ариозо Берендея «Полна, полна чудес», «Волшебное озеро», многочисленные «лирико-пейзажные» страницы Лядова, Глазунова, Метнера, «хрустально-лирические» — Прокофьева и пр.;

— моменты *лирико-экстатические* (сцена таяния Снегурочки, сцена превращения Кашея у Римского-Корсакова, «экстазы» и «наслаждения» у Скрябина, экстатические «стояния» у Рахманинова) или *лирического пребывания* (опусы или отдельные страницы Бородина, Лядова, Рахманинова, Скрябина, вплоть до «медитативно-лирических» страниц Мясковского и Шостаковича).

Дифференциация дает возможность увидеть то подлинно общее, что было неразличимо за традиционным словосочетанием «лирическое пребывание». Все эти образцы — своеобразный «порог-переход»¹⁵ в другую реальность: волшебный мир Черномора и Наины у Глинки; мир одушевленной природы, окружающей берендеев, или восточный — у Римского-Корсакова; чаемого будущего — у Бородина; прекрасного, искусства или мечты, сказки — у Глазунова, Лядова, Прокофьева, Шостаковича; «космос» — у Скрябина. Легко найти определение, когда речь идет о произведениях, так или иначе связанных со словом. С «чистой» музыкой дело обстоит несколько сложнее.

Известно однако, что «мир» или «реальность», воссоздаваемые в искусстве вообще, в музыке тем более, отличны от обыденно-матери-

альных прототипов. Композитор всегда уводит в «свой мир» (тем, идей и т.п.), часто обыгрывая прием сопоставления образов как бы реальных — драматических, героических или жанрово-бытовых, и образов, ассоциирующихся с отвлечением от реальности, забвением ее — лирических, подразумевающих погружение в чувство. Музыка лирична уже в силу специфики своего материала, а русская музыка, — в особенности; национальная определенность ее связывается с тенденцией к господству лирического начала многими исследователями. «Остановленные» или «бесконечно длящиеся» мгновения, чья драматургическая функция или символическое значение поясняются текстом (в сценических или вокальных произведениях), фиксируют *момент смены временной координаты при переходе из одного мира в другой*. Обыгрываются состояния и ситуации, в которых человек перестает осознавать бег времени (его векторную направленность), но начинает ощущать время как пульсацию: «дивный сон» (Глинка), «волшебный сон» (Бородин), «чудо», «блаженство или смерть» (Римский-Корсаков). Здесь и момент переключения достаточно четко обозначен: у всех композиторов, вслед за Глинкой, он сопряжен с «чувств оцепенением»¹⁶ — реакцией на резкое перемещение в иную пространственно-временную систему координат.

То же и в одночастных *программных* симфонических или инструментальных произведениях, — только мир «воспоминаний» («Воспоминание о летней ночи в Мадриде» Глинки, «Соната-воспоминание» Метнера) и «волшебства» («Волшебное озеро», фортепианные миниатюры Лядова и др.), как и скрябинский «космос» («Поэма экстаза»), постепенно обнаруживают свою инакость: жизнь в циклическом или пульсирующем времени. Это во многом связано с восприятием становящейся концентрической формы (Глинка, Лядов и др.), как бы допускающей возможность бесконечного повторения, или специфической сонатной у Скрябина, заставляющей вспомнить известную его мысль: «Развития нет. Есть лишь смена пульсаций неподвижных в себе состояний абсолютного сознания»¹⁷.

Подобную трансформу времени явственно ощущает слушатель и в опусах, относящихся к сфере «чистой» музыки. Это ощущение и было причиной возникновения не совсем обычных, но точно схватывающих суть явления асафьевских определений: «лирическое *длиние*», «*стояние*», «*пробывание*». Они зафиксировали факт смены временной координаты в процессе погружения в сферу спе-

цифически-лирической образности. Специфика последней в том, что она являет собой не одну из граней мира¹⁸, воссоздаваемого композитором, но *другой мир*, живущий в *иных* временных (и пространственных) измерениях. Смена временной координаты предстает как необходимое условие *перехода* в иную реальность — лирическую и, при соотнесении с программными аналогами, может рассматриваться как своего рода знак, информирующий о потенциальном сосуществовании *двух* миров и в опусах, никак со словом не связанных.

Примечательно, что в живописи при решении проблемы отображения двух миров в момент их соприкосновения — ситуация, достаточно типичная для искусства, связанного с христианским культом — *пространство*, в соответствии с природой материала, выступает как главный репрезентант того и другого (обычного и мистического). Иконописец дает оба пространства попеременно: фиксирует переход четкой границей и присваивает им разные цвета, чтобы всегда было ясно, какое пространство в данном месте изображения передается¹⁹. Мастер эпохи Ренессанса, — по утверждению Б. Раушенбаха, — «показывает на картине обширное и глубокое пространство как единое целое»²⁰, однако все же отделяет «реальный мир от мистического ... облаками»²¹. Барочный художник, иногда сохраняя, а иногда устраняя «облачную завесу», строит композицию таким образом, что картина как бы раздваивается на два пространства: «... небесное явление написано в сильном ракурсе снизу, земная сцена — в столь же резком ракурсе сверху»²². Везде на *одной* плоскости изображения (тоже пространственная структура) сосуществуют *два мира*, что и доводится (тем или иным образом) до сознания воспринимающего²³. Но только икона подразумевает *смену* (вполне реальную с точки зрения верующего) одних пространственно-временных координат на другие; более того, это — ее функциональное предназначение: «Икона имеет целью вывести сознание в мир духовный»²⁴. «Иконы неоднократно бывали не только окном ... но и *дверью* [курсив автора. — Н.Ч.]», «... икона открывается», как пишет П. Флоренский, и открывшееся пребывает в «своем пространстве и в вечности»²⁵.

Невольно напрашивается мысль: «остановленные» или «бесконечно длящиеся» мгновения в русской музыке, фактически моделирующие процесс перехода в иную временную систему, — аналог иконописи, своеобразное «окно» в

другой мир, образ которого сквозь него просвечивает. Если с этим согласиться, можно приблизиться к пониманию специфики русской музыкальной картинности (в отличие от французской, к примеру): создание картинного образа не есть цель, это ступень на пути к цели, способ концентрации внимания, условие, благоприятствующее процессу созерцания, позволяющему войти в «соприкосновение» с иной реальностью. Причем реальностью, явно ощущаемой авторами как *целостность*²⁶ (что подтверждает и тяготение к концепционным жанрам, и тенденция к эпическому размаху в их трактовке), но ввиду «несовершенства» средств выражения (вечная борьба содержания и формы) показываемой фрагментарно.

Объясняется и своеобразие русской драматургии оперной и симфонической (а шире — театральной)²⁷: постичь (увидеть, услышать) представленную в них «картину мира» можно только *медитативно*, посредством чувства, через лирику, по Римскому-Корсакову, — абстрагируясь от причинно-следственных связей, канвы любой драмы.

Возникает ощущение, что лирика русской музыкальной классики с ее господствующим целомудренно-созерцательным тоном есть внешнее проявление некой глубинной потребности — стремления к *отрешению* от действительности и реализуется оно в музыке, по мере роста национального самосознания, через обязательную модификацию тех временных и пространственных координат, на которых зиждется рационализованная «картина мира», воссоздаваемая европейскими жанрами Нового времени (прежде всего, симфонией, оперой-драмой и инструментальной сонатой). Поэтому вероятно большинство русских опер и симфоний скорее вызовут ассоциации с устоявшейся в иконописи композицией — иконой в окружении клейм, чем с романом, повестью и т.п.

О том, что «другая реальность», отображенная русской музыкой, в чем-то совпадает с той, чей «отблеск» стремились запечатлеть

иконописцы, можно говорить в порядке предположения (хотя здесь своеобразным «ключом» могут стать религиозно-философская концепция «Китежа», скрябинская философия, высказывание Римского-Корсакова, переданное Ястребцевым: «Римский-Корсаков заметил, что по сути, вся его музыка религиозна, ибо смысл ее — поклонение»²⁸; соотнесение таких фактов, как эксперименты со временем у Лядова, — в «Волшебном озере» и фортепианных миниатюрах, — и создание им же симфонической картины «Из Апокалипсиса» и проч). Но можно утверждать, что превращение времени векторного во время круговое Римский-Корсаков и Скрябин, к примеру, осуществляли целенаправленно, отождествляя этот процесс с процессом «перехода» в иную реальность. Точнее — выстраивали драматургию (Римский-Корсаков) или драматургию и форму (Скрябин) таким образом, чтобы слушатель, во времени постигая процесс их становления, потерял представление о «начале» и «конце» (вектор) и движение событий начал воспринимать как пульсацию (круг). Яркое свидетельство — драматургия «Китежа»²⁹ и уже упоминавшаяся прелюдия Скрябина ор. 74 № 2, по меткому наблюдению Т. Левова, «заставляющая вспомнить слова композитора о том, что музыка, по-видимому, способна «заколдовать» время и даже совершенно остановить его»³⁰. Возможно, в творчестве прочих композиторов описанные метаморфозы совершались чисто интуитивно. Но когда русские классики показывают мир, сосуществующий с «реальным», и у слушателя возникает иллюзия «жизни» в нем, — это следствие трансформы времени (из *бегущего* в *пульсирующее*) или постижения и осмысления становящегося в медленно текущем времени музыкального пространства. И это уже — тема будущей статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Асафьев Б. М.И. Глинка. — Л.: Музыка, 1978. — С. 52.

² См.: Сохор А. А.П. Бородин. — М.; Л.: Музыка, 1965; Левашев Е.М. А.П. Бородин // История русской музыки. В 10 т. Т. 7. — М.: Музыка, 1994.

³ Необходимо помнить, что у Асафьева нет ни одного «случайного» слова о музыке — он обладал поразительной музыкальной чуткостью и исключительным талантом облекать в слова живое, непосредственное ощущение музыки. Потому все «брошенное» им даже вскользь (особенно эпитеты, определяющие характер звучащего, музы-

кальную эмоцию-мысль) заслуживает самого пристального рассмотрения.

⁴ См.: Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. — 4-е изд. — М.: Азбуковник, 1999. — С. 244.

⁵ Асафьев часто употребляет это слово, когда пишет о музыке Глазунова. См.: Асафьев Б.В. А.К.Глазунов // Избранные труды. В 5 т. Т. 2. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — С. 211, 219.

⁶ Бендицкий А.А., Арановский М.Г. К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — М.: КомКнига, 2007. — С. 149.

⁷ Мусоргский М.П. Письма. — М.: Музыка, 1981. — С. 56.

⁸ Названные особенности не есть примета собственно русская; они характерны и для творчества отдельных представителей других национальных школ: например, Шумана, Берлиоза (возможно, потому этих композиторов так любили кучкисты) или Дебюсси, — но в русской музыке проявляются почти у всех.

⁹ Здесь важно правильно расставить акценты. Не потому медленно течет время у русских классиков, что они склонны к изображению «картинной» стороны действительности, а напротив, как будет видно из дальнейшего, эффект «картинности» — результат своеобразного ощущения времени, одно из его проявлений.

¹⁰ Выражения «движение переживания», «система событий» принадлежат Л.И. Тимофееву. См.: Тимофеев Л.И. Основы теории литературы: учеб. пособие. — Изд. 5-е, испр. и доп. — М.: Просвещение, 1976. — С. 160.

¹¹ Цит. по: История русской музыки. В 10 т. Т. 9. — М.: Музыка, 1994. — С. 72.

¹² Этому способствует, в частности, форма — как правило, концентрическая, трехчастная или рондообразная, — так или иначе утверждающая идею «круга».

¹³ О специфике времени, отраженного в прелюдии ор. 74 № 2, как и о времени и пространстве в творчестве Скрябина в целом, см. статью Т. Левай «Космос Скрябина» (Левай Т. Космос Скрябина // Русская музыка и XX век. — М.: Гос. институт искусствознания, 1997). Добавим, что найденное Скрябиным в названной прелюдии явно предвосхищается Лядовым в «Гримасах».

¹⁴ Точнее — «вслушиваний-любований».

¹⁵ Сочетание слов не случайное — за «порог» слушатель может и не переступить, тогда *переход* будет лишь потенциальной возможностью. Отсюда, на наш взгляд, упреки в «растянутости» некоторых опусов — «Руслана и Людмилы», в частности (пример самый яркий).

¹⁶ Эффект, которого каждый композитор добивается, используя различные средства, но чаще всего прибегая к *ostinato*.

Чахвадзе Натэлла Владимировна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки
Магнитогорской государственной консерватории
им. М.И. Глинки

¹⁷ О философии Скрябина в этой связи см.: Альшванг А. Избранные сочинения. — М.: Музыка, 1964. — С. 208–265.

¹⁸ Даже у романтиков «жизнь души» и противостоящая ей обыденная действительность — порождение *одного и того же* мира.

¹⁹ См.: Раушенбах Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие. — М.: Интерпракс, 1994. — С. 180.

²⁰ Там же, с. 113.

²¹ Там же, с. 186.

²² Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — 3-е изд. — М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. — С. 249.

²³ Прежде всего, — соответственно особенностям мировосприятия; в частности, восприятия времени и пространства в ту или иную историческую эпоху, определяющего выбор тех или иных художественных средств, приемов и т.д.

²⁴ Флоренский П. Иконостас // Павел Флоренский. Христианство и культура. — М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2001. — С. 548.

²⁵ Там же, с. 550.

²⁶ Симптоматичны в этом плане названия работ, появившихся в последние десятилетия: «Мир Стравинского» (С. Савенко), «Космос Скрябина» (Т. Левай), «Лирическая вселенная Свиридова» (М. Аркадьев). См.: Русская музыка и XX век. — М., 1997.

²⁷ В частности, появление немой сцены в «Ревизоре» Гоголя, пьесы Чехова с их «остановленным» временем, или сам факт возникновения системы Станиславского (показательно, что у немцев, как бы в противовес ей, возникает тоже достаточно ярко «национально окрашенная» система Брехта, апеллирующая к «рацио»).

²⁸ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2 т. Т. 2. — Л.: Музгиз, 1960. — С. 304.

²⁹ Исследователи в «Китеже» находят не просто движение по кругу, реализуемое в драматургии оперы, но ряд концентрических кругов, связанных с развитием разных драматургических линий, и приводят аналогии с круговой композицией в русской живописи периода Предвозрождения. См. об этом: Стасюк С. Принципы древнерусского эпического повествования в драматургии оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» // Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве. — М.: Гос. институт искусствознания, 1987. — С. 96–103.

³⁰ Левай Т. Космос Скрябина..., с. 137.