

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202603092

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ Н. Н. КАРЕТНИКОВА: ПО ПРОЧТЕНИИ СКАЗКИ Э.-Т.-А. ГОФМАНА «КРОШКА ЦАХЕС, ПО ПРОЗВАНИЮ ЦИННОБЕР»

Алла Александровна Баева

Российский институт театрального искусства — ГИТИС
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский переулок, 6
bailamorena2007@rambler.ru, ORCID: 0000-0002-8557-2694

Статья обращена к творчеству Н. Н. Каретникова — одного из крупнейших отечественных композиторов XX столетия, чье имя на протяжении долгого времени оставалось в тени музыкальной истории. Лишь в конце минувшего века, когда изменился идеологический климат и современный этап советской музыки предстал «исключительным по мощи художественным наследием» (Е. Б. Долинская), стала приподниматься завеса и над звукотворчеством Н. Н. Каретникова. Приверженец додекафонного метода музыкального письма, современный мастер воспринимал достижения «Нововенской школы» как закономерный процесс развития европейского музыкального искусства в целом. Не случайно музыкальным фундаментом его художественных содержательно-многоплановых произведений, написание которых порой продолжалось на протяжении многих лет, становилась «смешанная стилистика» (определение Каретникова). В центре внимания автора данной статьи — балет-пантомима «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» (1964–1967). Это сочинение стало одним из первых опытов, в котором, как считал композитор, отразился плюрализм его художественного мышления. В статье рассматриваются история создания «Крошки Цахеса», оригинальная трактовка Каретниковым повести-сказки Э.-Т.-А. Гофмана, особенности ее воплощения в форме современного музыкально-сценического представления.

Ключевые слова: отечественное музыкальное искусство, вторая половина XX века, Н. Н. Каретников, балет-пантомима «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер», музыкально-драматургическая форма

Для цитирования: Баева А. А. Штрихи к портрету Н. Н. Каретникова: по прочтении сказки Э.-Т.-А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 92–99. <https://doi.org/10.36871/hon.202603092>

Original article

TOUCHES TO THE PORTRAIT OF N. N. KARETNIKOV: FOLLOWING E. T. A. HOFFMANN'S FAIRY TALE *LITTLE ZACHES CALLED CINNABAR*

Alla A. Baeva

Russian Institute of Theatre Arts — GITIS
6 Maly Kislovsky per., Moscow, 125009, Russian Federation
bailamorena2007@rambler.ru, ORCID: 0000-0002-8557-2694

The article examines the work of N. N. Karetnikov, one of the most significant Russian composers of the XXth century, whose name remained obscured by the musical history for a long time. Only at the end of the last century, when the ideology changed and the modern era of Soviet music was recognised as an “exceptionally powerful artistic legacy” (E. B. Dolinskaya), did light begin to shine on N. N. Karetnikov's work. A proponent of the dodecaphonic method of musical composition, Karetnikov perceived the achievements of the “New Vienna School” as a logical progression of European musical art as a whole. It is no coincidence that the musical foundation of his multifaceted artistic works, which sometimes spanned many years, was a “mixed style” (as defined by Karetnikov). This article focuses on the pantomime ballet *Little Zaches Called Cinnabar* (1964–1967). According to the composer, this work was one of his first experiments and reflected the pluralism of his artistic thinking. The article examines the history of the creation of *Little Zaches*, Karetnikov's original interpretation of E. T. A. Hoffmann's fairy tale, and how it was realized as a modern musical and stage performance.

Keywords: Russian music, second half of the XXth century, N. N. Karetnikov, pantomime ballet *Little Zaches Called Cinnabar*, musical and dramatic form

For citation: Baeva A. A. Touches to the Portrait of N. N. Karetnikov: Following E. T. A. Hoffmann's Fairy Tale *Little Zaches Called Cinnabar*. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 3 (48). P. 92–99. <https://doi.org/10.36871/hon.202603092> (In Russian)

Многообразное в своих проявлениях искусство Н. Н. Каретникова на протяжении долгого времени оставалось практически неизвестным своим современникам¹. Только в последнем десятилетии XX века, когда, говоря словами Е. Б. Долинской, «возвестил о себе эффект идеологического рубежа» и значительный период советской музыки предстал «исключительным по мощи художественным наследием», начала приподниматься завеса над именем замечательного русского мастера. Продолжу высказывание Е. Б. Долинской далее: «В мировую историю советская музыка, прежде всего, войдет как эра Шостаковича и Прокофьева, Хачатуряна и Свиридова, Каретникова и Денисова» [3, 206].

Открыто демонстрируя особую приверженность додекафонной технике композиции, Каретников вместе с тем выпадает как из известной когорты творцов новой музыки,

так и из поколения композиторов-шестидесятников в целом. По мнению Л. Аюпьяна, причина отчуждения Каретникова от профессиональной среды, равно как и от широкой слушательско-зрительской аудитории, кроется во многом в его независимой эстетической позиции. Именно она «привела Каретникова к длительной изоляции от ведущих течений музыкальной жизни СССР, в том числе от советского авангарда, для представителей которого ортодоксальная додекафония к концу 1960-х годов утратила актуальность» [1].

Нельзя не вспомнить, что Каретников в стремлении к свободе выражения художественных идей никогда не признавал себя модернистом. Более того, он воспринимал серийный метод письма, в первую очередь, как один из атомов универсального музыкального сознания, высшим достижением которого композитору представлялась «Венская школа»: «Это некая поразительная эстафета, которая как бы предваряется универсальным опытом Баха (у которого взято все основное)... Ее можно представить как гениального дол-

¹ Статья написана к 95-летию со дня рождения Н. Н. Каретникова.

гожителя, который родился под фамилией Гайдн и умер под фамилией Шенберг, как некое восхождение, непрерывную линию развития» [4, 159]. И, добавим, как своего рода формулу художественного бытия, наполняемую в творчестве отечественного мастера глубоким всечеловеческим содержанием. Ценность музыки Каретникова «определяется вовсе не тем, насколько последовательно он следует техническим нормам додекафонии, а художественным результатом, порой возникающим вопреки принятым и неукоснительно соблюдаемым ограничениям», — пишет М. Е. Тараканов [11, 110].

Характерный для современного композитора стилистически неоднородный языковой синтез становится в общем плане одной из основополагающих примет отечественной музыки в целом. «Свойственный “классическому” авангарду стерильный рационализм, — отмечает М. Г. Арановский, — оказался для русской музыки мало приемлемым, и очень скоро включились факторы содержательного, концепционного, эстетического порядка» [2, 19]. Подобные факторы в известном смысле обусловили и плюрализм художественного мышления Каретникова, естественную для звукотворчества современного мастера «смешанную стилистику»².

Формирование «этой уникальной творческой личности» (А. Селицкий), духовно-ценностных ориентиров композитора, его эстетических убеждений в известном смысле предопределила социокультурная ситуация середины прошлого столетия. Начало деятельности Каретникова, заметим, было весьма многообещающим. Успех, который приходится на долю немногих, тем более молодых отечественных мастеров: премьеры на сцене Большого театра первых балетов — «Геологи» и «Ванина Ванини». Тем не менее в 1961 году, после балета «Ванина Ванини», который, как вспоминал композитор, «был оценен как злобная вражеская вылазка из-за того, что при сочинении его я пользовался средствами додекафонии, вокруг меня на долгие годы замкнулся заговор молчания» [4, 76–77]³.

² Данным выражением композитор воспользовался, характеризуя манеру своего музыкального письма в опере «Тиль Уленшпигель» [5, 12].

³ «С 1963 года и вплоть до начала перестройки, — пишет Каретников, — я был почти лишен возможности исполнять свои сочинения в Советском Союзе. На протяжении 25 лет единственным способом вы-

На надломе собственной судьбы композитор задумывает написание третьего балетного опуса, прокладывая новые пути и в развитии отечественного хореографического искусства, и собственного звукотворчества⁴. Параллельно с вызревaniem замысла хореографического сочинения композитор работал над музыкой фильма Алова и Наумова «Скверный анекдот» по Достоевскому [10, 214]. Это оказало определенное воздействие на драматургическую форму предполагаемого Каретниковым постановочного решения «Крошки Цахеса» в виде телебалета, его композиционно-структурную организацию, эстетическую функцию музыки, на характер ее образности, иронически заостряемый⁵. Не случайно отдельные фрагменты из написанной композитором звуковой дорожки к фильму им использованы в балете. Приведем одно из высказываний И. Шиловой, которое, на наш взгляд, можно отнести и к художественно-содержательному замыслу «Крошки Цахеса». «В трансформации музыкальных тем, в какофонии настраиваемых инструментов, во въедливом визге мелодий заключена мысль о чудовищной сдвинутости происходящего, о болезни рабством, которая и делает из жизни — пародию, из личности — карикатуру», — пишет исследователь [12, 267]⁶.

жить стала для меня композиторская работа в кинематографе и драматическом театре» [4, 147].

⁴ Так, балет, по признанию композитора, стал одним из первых опытов, при сочинении которого он работал в «смешанной стилистике», сравнивая ее с техникой старинных пародий [5, 12].

⁵ Заметим: жанр телебалета в конце 1960-х – 1980-е годы получает активное развитие в отечественной культуре. Первым опытом на этом пути стал балет Б. Асафьева «Граф Нулин» (1959), идея постановки которого на Центральной студии телевидения принадлежала самому автору.

⁶ Кстати, «Крошка Цахес» разделил судьбу фильма «Скверный анекдот». Принятый в 1967 году «Лентелефильмом» к производству, балет, однако, оказался наряду с фильмом «на полке». Цензоры Комитета по делам кинематографии усмотрели в них политические аллюзии. Мировая премьера балета в результате состоялась в одном из оперных театров Германии, в Ганновере, в 1971 году. И только в 1983 году «Крошка Цахес», подвергшийся значительной переделке, вплоть до его перестройки, уже в виде балета для детей под названием «Волшебный камзол» был представлен на сцене Кремлевского дворца съездов известными балетмейстерами Н. Касаткиной и В. Василевым.

В особый художественный контекст балета интегрируется Каретниковым «безумная», по определению самого Гофмана, сказочная повесть «Крошка Цахес» с ее смешением реального-ирреального, соединением, казалось бы, несоединимого; сказка, отражающая «фантастику обыденной жизни» (Н. Я. Берковский) и включающая мистические и сатирические мотивы. В целом гофмановская тема-идея развенчания бюргерского общества, благодушно пребывающего в мире лжи (имеется в виду открывающий повесть-сказку антипросветительский памфлет), претворяется в современном представлении в гротескно-фантазмагорическом ключе. Ощущая созвучие свободно выражаемых писателем идей личным устремлениям, композитор интерпретирует фантастическую историю как актуальную во все времена притчу о человеке-творце и социуме, о филистерах-обывателях, не приемлющих всякое отступление от принятых правил и предписаний. По аналогии с одноименной сказкой Гофмана — «антиутопией, разоблачающей “просвещенный режим”», произведение Каретникова также можно уподобить антиутопии [6, 112].

То ли в результате близорукости, даже через очки ничего не замечающей феи Розабельверде, то ли в результате проделки ее «насмешливого духа» (Э.-Т.-А. Гофман), инсценирующего превращение крошки Цахеса по прозванию Циннобер в уважаемого всеми столпа общества, моральный уродец возносится на вершину власти. Оборотень, некое подобие хтонического существа, устанавливает свой порядок, которому все безоговорочно подчиняются⁷. События, происходящие в произведении Каретникова в некоем иллюзорном реально-ирреальном «марионеточном государстве»: то во дворце, то на лоне природы, то на площади — становятся, как и в сказке Гофмана, кривозеркальным отражением «безумия бытующих форм жизни» [7, 60].

Эффект чередования эпизодов-кадров — мест действия в широком смысле слова —

возникает благодаря использованию композитором определенных приемов и средств музыкальной выразительности: тембро-динамической игре инструментальными пластами, отдельными сольными фразами, их метроритмическими перебивками, контрастным сдвигам — своего рода монтажным «стыкам» музыкальных звукофер, пространственному движению звукофактурных блоков, их уплотнениям и разрежениям. Подобное наглядно-зримое воплощение музыкального сюжета с целью достижения «динамического контрапункта с изображением» (Т. К. Егорова) напоминает работу оператора с телекамерой, ее удаление и приближение, высвечивание или, наоборот, затемнение отдельных мизанкадров, панорамный охват визуального пространства или отображение крупным планом фигур отдельных участников представления. Ритм действия при смене ракурсов то ускоряется, то замедляется.

Для визуального отображения общего авторского замысла требовался и особый танцевально-пластический язык звукожестов. Это коснулось самобытной интерпретации игровых и танцевальных компонентов, их различных напластований; видоизменения драматургически-смысловых функций как традиционных для балета хореографических форм, в том числе как лирических дуэтов адажио, так и других жанрово-танцевальных прообразов⁸.

Кроме того, в ходе разворачивания драматических коллизий композитор прибегает к дифференциации инструментальных соло. Фиксируя внимание слушателей на их характерном звучании, сопутствующих ему исполнительских штрихах, приемах звукоизвлечения, композитор не только придает определенную эмоционально-смысловую окраску разным ситуациям, но, что важно, визуализирует облик персонажей-масок, их предполагаемые пантомимические, опосредованные танцевальностью, «звуковыявления» (Б. Асафьев). В данном случае при воплощении скрывающих свою внутреннюю сущность образов-масок композитор использует принцип «интонационной условности» (О. Б. Степанов), четкими «мазками» воспроизводя ри-

(Они же, как и в первых двух балетах Каретникова, приняли участие в написании либретто.)

⁷ Имя и прозвище «героя» гофмановской сказки Циннобер (*Zinnober*) уже содержит в себе элемент иносказательности. В переводе с немецкого языка оно воспринимается как олицетворение ловкого, двуличного, тщеславного обманщика, с легкостью присваивающего себе достоинства окружающих. В свою очередь Цахес (*Zach*) может означать «алчный, корыстный» хищник.

⁸ В общем плане опус Каретникова напоминает формирующийся в эпоху французского барокко *Pas d'action*, элементы классической хореографии которого сплавляются в «Крошке Цахесе» с танцевальными звеньями балетной сюиты и с современной пластической пантомимой.

сунок роли, своеобразную мелодию контура, отображаемую в общем многослойном ритмо-тембро-фактурном контексте. Заметим, в восприятии композитора музыкальная тема может принимать разный облик: короткой фразы и развернутой мелодии, представлять собой некий музыкальный «шум» или аккорд [4, 148]⁹.

Непосредственно стилистический фундамент балета составляют семантически значимые элементы-символы¹⁰. С одной стороны, это жанровые в основе своей гротескно гиперболизируемые интонационно-ритмические формулы менуэта, полонеза, марша, галопа, кадрили, а с другой — серийно-додекафонные построения. Они, в свою очередь, ассоциируются с веберно-берговской «кантиленой, прочерченной пунктиром» (М. Е. Тараканов)¹¹. Своеобразное «прорастание» обеих звукофер друг в друга рождает при этом впечатление колоритной игры между неоднородными слоями музыкальной образности¹². Театральная же игра с ее невероятными метаморфозами пронизывает все фантастическое представление.

Мозаичная, но только на первый взгляд, структура музыкально-пластической композиции складывается из череды разномасштабных номеров — эпизодов-кадров, монтажно стыкуемых друг с другом. Архитектоника объемного театрально-оркестрового целого, в котором планы условно-реальный и фантастический оказываются неотделимыми друг от друга, выстраивается при этом посредством перекрестных тематических образно-смыс-

ловых арок и оркестровых трансформаций исходного музыкального материала¹³.

Какое-то неясное чувство напряженного ожидания непредсказуемых заранее, трагикомических обманок-мистификаций вызывает музыкально-драматургическая «завязка» действия: внезапный первый же пронзительно тремолирующий аккорд-кластер — своего рода условный знак-метафора, сотворяемого Каретниковым иллюзорно-фантастического мира. Вскоре из общего оркестрового звукофона прорезаются отдельные ритмически акцентируемые короткие колкие интонационные реплики — жестовые «звуковыявления» (Б. Асафьев) будущих участников представления, словно отсвечивающие в обертоновом «эхо» аккорда-кластера, который, в свою очередь, как бы накидывает воображаемую теневую завесу на общую музыкально-сценическую «картину».

Последующий «выход» верноподданных князя Деметрия — придворных («полезных граждан», по выражению Гофмана), сопровождаемый преувеличенно церемонными поклонами-реверансами менуэта, открывает парад масок и задает пародийно-игровой тон всему представлению¹⁴.

В дальнейшем, поворачиваясь разными гранями, этот же «этикетный» танцевально-мимический звукожест будет сопровождать диалог-объяснение погруженного в любовные грезы Бальтазара с его музой Кандидой (№ 9), а затем сцену «литературного чаепития» (№ 12), напоминающую буффонную игру масок. Ее главными действующими лицами становятся концертирующие инструменты (представители отдельных оркестровых групп). Обмениваясь краткими репликами-экивоками, перехватывая друг у друга инициативу, они будто прорисовывают разно-

⁹ Так, в «Крошке Цахесе» начальный сонор-аккорд образует фундамент для создания фоновой балета.

¹⁰ Подробный анализ музыкального материала и принципов формообразования в «Крошке Цахесе» дан в статье Е. А. Никифоровой [8].

¹¹ Примечательны и возникающие в процессе развертывания музыкально-драматургического сюжета ассоциации с легкими скерцозно-насмешливыми «зарисовками» в духе Прокофьева или с неожиданно «всплывающим» лейтаккордом Петрушки из одноименного балета Стравинского.

¹² В рамках выстраиваемой Каретниковым концепции сопряжения гетерогенного музыкального материала, кроме того, могут восприниматься как художественно емкое смысловое соотношение-противопоставление искусства элитарного, высокого — банальному, массовому. К слову, идея подобного сопоставления при создании современных композиций движет разными отечественными мастерами, среди них Р. Щедрин, С. Слонимский, А. Шнитке.

¹³ Стоит добавить, что действенные вариантно-вариационные преобразования как жанровых мотивно-тематических ячеек, так и кратких серийных сегментов, их разнообразных контаминаций в «Крошке Цахесе» структурно организуют композицию целого, что напоминает метод работы с избираемым материалом И. Стравинского. «Вариантные звенья у Стравинского подаются как самодовлеющий структурный компонент», — отмечает С. Савенко [9, 127].

¹⁴ № 2 — счастливое правление Деметрия (гофмановского Пафнутия). В контексте всего балета расщепленный ироническими штрихами менуэт воспринимается и как условный знак — своего рода эмблема, украшающая парадный фасад воображаемого карликового княжества.

образные танцевальные па¹⁵. Еще одна из гротескных «подделок» менюэта — напыщенный полонез. Его с подчеркнутой патетикой (исполнительская ремарка в клавире) танцует с Цахесом Кандида, ослепленная мнимым величием жалкого карлика, («Помолвка Кандиды и Цахеса» — № 26)¹⁶.

Цахесу достается все: любовь бездушной, всегда и всем довольной Кандиды, аплодисменты толпы, превозносящей стихотворный талант карлика, что вызывает в душе поэта Бальтазара ответную реакцию. Его искренние лирические откровения окрашиваются в философские тона размышлений о бренности всего сущего в обманчивом мире двойников-перевертышей (вступление к № 15 — Адажио Цахеса, Кандиды и Бальтазара)¹⁷.

Игра между тем вступает в кульминационную фазу. Примечателен эпизод охоты (№№ 16–17), во время которой после неудачного выстрела князя Деметрия с него спадают штаны. При виде мгновенно утратившего свое реноме правителя придворные впадают в панику и, начиная метаться, суетливо галопируют. Однако в этот момент их останавливает повелительный звукожест Цахеса-кукловода. В финале же первого действия («Правление Цахеса» — № 19) галоп послушно «перестраивается» в механизированную, жестко организованную маршевую поступь марионеток¹⁸.

Лишь в результате вмешательства мага Альпануса цепочка абсурдных событий ненадолго прерывается. Поэт Бальтазар, наконец-то разглядев в темных отблесках волшебного зеркала Альпануса подлинное отражение Цахеса, разоблачает мистификацию. В погоню за низверженным с пьедестала фиגлярком вновь, подстегиваемые жестким ритмическим остиinato галопа, устремляют-

ся верноподданные маски (№ 28). Однако игра в мире перевертышей на этом не завершается, делая следующий вираж. Крупным планом высвечивается мизансцена торжественных похорон Цахеса (№ 31). В ореоле траурного «малеровского» марша в манере Калло (преднамеренная «кариатура на жанр») проходит колонна оплакивающих своего правителя придворных-обывателей. Но и в их строго упорядоченное движение внезапно, подобно вихрю, вторгается иной танцевальный элемент — кадрили (еще одно примечательное «переодевание-переинтонирование» галопа). Задорный танец-пляска — танец-знак мира социума подхватывает всех участников представления, образуя своего рода сюжетно-драматургический параллелизм к внешне благостному, умиротворенному, но пронизанному скрытой иронией заключительному высказыванию «от автора» повести-сказки¹⁹. Танцевальный финал — апофеоз балета-пантомимы Каретникова — таит в себе новую уловку-обманку: появляющийся «под занавес» маленький уродец, вызывая всеобщий испуг, неожиданно оборачивается маленькой балериной. Игра не кончается: продолжение следует...

Создание оригинального балета-пантомимы по мотивам литературной сказки Э.-Т.-А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» определяет важный этап творческой эволюции Каретникова в целом. В нем намечаются перспективы дальнейших исканий отечественного мастера, в том числе приведшие в сфере музыкального театра к созданию фундаментального труда — оперно-ораториальной дилогии «Тиль Уленшпигель» и «Мистерия апостола Павла». В этом итоговом «сверхцикле» композитора, законченном в 1980-е годы, получил свое масштабное воплощение заложенный в предыдущих опусах, в данном случае в «Крошке Цахесе», художественный потенциал. В балете Н. Н. Каретникова раскрылось мастерство драматурга-режиссера, его стремление к созданию особого рода стереофонической композиции, выстраиваемой на основе звукозрительного контрапункта, к претворению в своем произведении наглядно-зримых образов и отражению в оркестровой драматургии аудиальной картины сценического действия.

¹⁵ Так, легкомысленно порхающим «репликам» скрипки или флейты отвечают то как бы подыгрывающие им тромбоны, то неожиданные возгласы труб.

¹⁶ Предвосхищая подобный поворот событий, глуповатая кукла еще ранее приседает перед упоенным своей победой Цахесом в жеманном книксене (начало 2 акта «Продолжение правления Цахеса» — № 20).

¹⁷ Отдельные звукожесты из этой мизансцены исподволь будут проникать и в другие высказывания-комментарии романтически настроенного юноши.

¹⁸ Анализируя данный номер, Е. Никифорова проводит аналогии с эпизодом нашествия из 1 части Седьмой симфонии Шостаковича и Болеро Равеля [8, 161].

¹⁹ У Гофмана Бальтазар и Кандида устраиваются в уютном бюргерском семейном гнездышке — подарке волшебника Альпануса к их свадьбе.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Акопян Л. О. Музыка последнего столетия // Государственный институт искусствознания (ГИИ) : официальный сайт. URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/> (дата обращения: 07.05.2026)
2. Арановский М. Г. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. М. : Музыка, 1997. С. 7–25.
3. Долинская Е. Б. Канонизация в рамках новаторства и традиции: стилистические тенденции отечественной музыки последней трети XX века // М. Е. Тараканов. Человек и фonoсфера. М., СПб. : Алетейя, 2003. С. 205–218.
4. Каретников Н. Н. Готовность к бытию. М. : Композитор, 1994. 159 с.
5. Каретников Н. Н. Мистерия апостола Павла // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 5–12.
6. Конев В. А. Книга о жизни кантовских идей // Кантовский сборник. Калининград : Издательство Балтийского федерального университета, 2011. С. 112–114.
7. Лаптева И. В. Фантастическое Э.-Т.-А. Гофмана в культуре рубежа XX–XXI веков // Вестник Томского университета. 2008. № 308. С. 56–60.
8. Никифорова Е. А. Балет «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» Н. Н. Каретникова в контексте европейской культурной традиции // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3. С. 148–179.
9. Савенко С. И. Мир Стравинского. М. : Композитор, 2001. 327 с.
10. Селицкий А. Я. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов-на-Дону : Книга, 1997. 367 с.
11. Тараканов М. Е. Драма непризнанного мастера // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М. : Композитор, 1994. С. 106–119.
12. Шилова И. М. Киномузыка Николая Каретникова // Контекст–9. Литературно-философский альманах. Вып. 6. М., 2000. С. 264–272.

REFERENCES

1. Akopyan L. O. Muzyka poslednego stoletiya [Music of the Last Century]. Moscow, 2010–2026. (In Russian). Available at: <https://hakobian-mlc.sias.ru/> (accessed: 07.05.2026)
2. Aranovsky M. G. Russian Musical Art in the History of Artistic Culture of the XXth century. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the XXth century]. Moscow, 1997. P. 7–25. (In Russian)
3. Dolinskaya E. B. Canonization within the Framework of Innovation and Tradition: Stylistic Tendencies of Russian Music of the last third of the XXh century. *Tarakanov M. E. Chelovek i fonosfera* [Man and the Phonosphere]. Moscow; Saint Petersburg. P. 205–218. (In Russian)
4. Karetnikov N. N. Gotovnost' k bytiyu [Readiness for Being]. Moscow, 1994. 159 p. (In Russian)
5. Karetnikov N. N. The Mystery of the Apostle Paul. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, no. 5. P. 5–12. (In Russian)
6. Konev V. A. A Book on the Life of Kant's Ideas. *Kantovskii sbornik* [The Kant Collection]. Kaliningrad, 2011. P. 112–114. (In Russian)
7. Lapteva I. V. E. T. A. Hoffmann's Fantastic in the culture of the XXth–XXIst centuries. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal]. 2008, no. 308. P. 56–60. (In Russian)
8. Nikiforova E. A. The Ballet *Little Zaches Called Cinnabar* by N. N. Karetnikov in the context of the European Cultural Tradition. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2020, no. 3. P. 148–179. (In Russian)
9. Savenko S. I. Mir Stravinskogo [The World of Stravinsky]. Moscow, 2001. 327 p. (In Russian)
10. Selitsky A. Ya. Nikolai Karetnikov. Vybor sud'by [Nikolai Karetnikov. Choice of Destiny]. Rostov-on-Don, 1997. 367 p. (In Russian)
11. Tarakanov M. E. Drama of the Unrecognized Master. *Tsenova V. (ed.) Muzyka iz byvshego SSSR* [Music From the Former USSR]. Issue. 1. Moscow, 1994. P. 106–119. (In Russian)
12. Shilova I. M. Film Music by Nikolai Karetnikov. *Kontekst–9. Literaturno-filosofskii al'manakh* [Context–9. Literary and Philosophical Almanac]. Issue 6. Moscow, 2000. P. 264–272. (In Russian)

Информация об авторе:

Баева А. А. — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории музыки и музыкально-сценических искусств.

Information about the author:

Baeva A. A. — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of History and Theory of Music and Musical Performing Arts.

Статья поступила в редакцию 13 мая 2026 года; одобрена после рецензирования 8 июня 2026 года; принята к публикации 11 июня 2026 года.

The article was submitted May 13, 2026; approved after reviewing June 8, 2026; accepted for publication June 11, 2026.