

На правах рукописи

ГОВАР Наталья Алексеевна

**ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА
ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ
XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКОВ КАК ИСТОРИКО-
КУЛЬТУРНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Краснодар
2024

Работа выполнена в отделе материального наследия федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва» Министерства культуры Российской Федерации

Научный консультант:

СОКОЛОВА Алла Николаевна,
доктор искусствоведения, ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет», профессор кафедры музыкального и хореографического искусства Института искусств

Официальные оппоненты:

ЗЕНКИН Константин Владимирович,
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», проректор по научной и воспитательной работе

КОРСАКОВА Ирина Анатольевна,
доктор культурологии, доцент, ГБОУ ВО города Москвы «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке», проректор по научно-исследовательской работе

СМИРНОВА Марина Вениаминовна,
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова», профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

Защита состоится 29 августа 2024 г. в 11.00 часов на заседании объединенного диссертационного совета 99.0.131.03 на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва», ГБОУ ВО РК «Крымский университет, культуры, искусств и туризма» по адресу: 350063, г. Краснодар, ул. Красная, д. 28, каб. 28.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» по адресу: 350072, г. Краснодар, ул. 40 лет Победы, д. 33, корп. 1. Электронная версия полного текста диссертации размещена 17 апреля 2024 г. на официальном сайте объединенного диссертационного совета 99.0.131.03: http://dissovet.heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2024/04/Govar_dis.pdf.

Объявление о защите и электронная версия автореферата размещены 28 мая 2024 г. на официальном сайте Высшей аттестационной комиссии при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации: <https://vak.minobrnauki.gov.ru> и на официальном сайте объединенного диссертационного совета 99.0.131.03: <http://dissovet.heritage-institute.ru>.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2024 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Т. В. Коваленко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Обращение к теме, тесно связанной с творческой практикой, вызвано необходимостью изучения отечественной фортепианной миниатюры XX – первой четверти XXI вв. как самобытного историко-культурного и художественного явления, все еще не осмысленного в полноте составляющих его свойств.

Наш труд охватывает более чем двадцатилетнюю историю жанра, связанную с дореволюционным, советским и постсоветским периодами. Рассматриваемый период характеризуется многими обстоятельствами, обусловившими актуальность изучения фортепианной миниатюры. Среди них – важная для данного исследования тенденция ускорения времени, получившая отражение в малых художественных формах. Об этом явлении, лишь усиливающимся с наступлением четвертой промышленной революции, неоднократно размышляли и продолжают размышлять ученые, в целом характеризующие современную эпоху как «мир всеобщей сиюминутности» (М. Маклюэн). Беспрецедентный информационный поток приводит к кардинальной трансформации человеческого сознания, воспринимающего действительность как череду ярких и не всегда связанных между собой образов. Невиданное ускорение темпа жизни, обнажающий ее главный ресурс – время – находит отражение в искусстве, актуализируя лаконизм и концентрированность художественного высказывания. В обобщенном смысле миниатюру вполне можно рассматривать как «эпистемологическую метафору» (У. Эко), сквозь призму которой «культура той или иной эпохи воспринимает реальность»¹; как «конструктивно оформленный инвариант модели мира, концепции человека, характерный для культурного мышления эпохи»². Это свойство жанра по-новому высвечивает проблему культурной памяти, актуализирующую творчество композиторов так называемого «второго ряда», в течение долгого времени остающееся в тени. Внимание к пьесам этих авторов, составляющим весомую часть отечественного фортепианного наследия, представляется не менее важным, чем исследование шедевров, поскольку здесь находят отражение своеобразные художественные миры, пропуск которых означал бы нарушение логики исторического процесса.

Помимо композиторского творчества, важную роль играет миниатюра в концертной и педагогической деятельности, где так называемые пьесы составляют значительную часть фортепианно-исполнительского репертуара. Будучи жанром универсальным, миниатюра востребована также в сегменте домашнего музицирования, являясь одной из популярных его форм. Демократизм фортепианной миниатюры, ее равноценное существование в академических кругах и любительской среде позволяют провести определенные аналогии с другим малым жанром – песней, изучение которого в его социокультурном срезе дает богатый материал для понимания «глубинных механизмов функционирования и развития культуры в целом»³.

¹ Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с ит. Александра Шурбелева. – Санкт-Петербург: Symposium, 2006. – С. 89–90.

² Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1987. – С. 46.

³ Дружкин Ю. С. Песня как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. – 2010. – № 3. – С. 63.

Однако, несмотря на широкую распространенность миниатюры в различных сферах художественной практики, научное осмысление жанра заметно отстает от изучения более масштабных произведений. Причины подобного положения заключаются, на наш взгляд, в том, что в профессиональном сообществе издавна существует «табель о рангах», разделяющая жанры в соответствии с их статусом. Масштабность сочинения по-прежнему остается одним из главных критериев его весомости в наследии того или иного мастера⁴. Естественно, что при таком положении дел скромный и непритязательный жанр миниатюры заведомо проигрывает более крупным музыкальным формам во внимании со стороны искусствоведов.

«Парадокс статуса» (А. Я. Селицкий) сказывается и в других отношениях. Например, в том, что авторы статей, помещенных в музыкально-энциклопедических словарях, ограничиваются, как правило, лишь общими сведениями о фортепианных пьесах тех или иных композиторов, опуская информацию о названиях сочинений и годах их создания. Да и сами композиторы далеко не всегда фиксируют дату появления своих мелких фортепианных опусов.

Вместе с тем, в случае с миниатюрой, уместно упомянуть и о парадоксе «мнимой непритязательности», когда, «маскируясь под “мелочи жизни”, бытовой жанр подчас способен возвыситься до значительного явления искусства, культуры, духовной жизни»⁵. Именно эта черта, воплощающаяся в генеральном принципе – «большое в малом» (Е. В. Назайкинский), определяет особое место миниатюры в жанровой системе музыкального искусства.

Все перечисленные обстоятельства весьма затрудняют деятельность по составлению каталога созданных отечественными композиторами фортепианных миниатюр. Однако именно эта форма работы позволяет сделать вывод об актуальности и востребованности фортепианной миниатюры в различные периоды истории отечественной музыки XX – первой четверти XXI вв., обозначая вместе с тем важнейшие социокультурные тенденции в развитии жанра.

Следует отметить, что практически каждый отечественный композитор в той или иной мере обращался в своем творчестве к фортепианной миниатюре. Но не только количественные показатели (хотя и весьма впечатляющие) сыграли свою роль во внимании к данной теме. История миниатюры с ее уникальной способностью мгновенной фиксации и отражения целого спектра событий (художественных, околохудожественных и даже внехудожественных), становится иллюстрацией генеральных смыслов и тенденций эпохи. Миниатюре присущ ряд качеств, достойных самого пристального внимания с точки зрения ее культурологического потенциала: не оказываясь в эпицентре событий, она остается их долговечным свидетелем. Особенно следует подчеркнуть мобильность жанра, чутко откликающегося на веяния времени. Среди наиболее актуальных в этом отношении показателей – тематика миниатюры и ее жанровые разновидности, имеющие отчетливые специфические различия в каждый из периодов отечественной истории.

⁴ Так, один из авторитетных редакторов музыкальных словарей Н. Слонимский выводит следующую «лексикографическую формулу» значимости жанров: «Для композиторов опера оценивается по высшему баллу, симфония стоит на втором месте, затем следуют камерная музыка, крупные фортепианные произведения, хоровая музыка, и в последней категории – песни». См. об этом: Слонимский Н. Абсолютный слух. – Санкт-Петербург: Композитор, 2006. – С. 326.

⁵ Селицкий А. Я. Парадоксы бытовой музыки. – URL: <http://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/selickij-a-paradoksy-bytovoj-muzyki/> (дата обращения 13.02.2024).

Значительные перспективы открываются и с точки зрения музыкально-стилевого изучения жанра, поскольку в его панораме так или иначе отразились практически все ведущие направления прошлого века. Более того: история миниатюры запечатлевает крутые повороты и драматические коллизии, связанные с радикальным изменением стилевых векторов в творчестве многих отечественных авторов. Эти события, вызванные внутренними причинами или обусловленные социальными факторами (существенными для советского периода), позволяют приблизиться к пониманию сложности пути того или иного композитора, и, в конечном счете, – к пониманию его неповторимого художественного мира.

Заслуживает внимания существование миниатюры и в постсоветское время, когда она становится проводником новых тенденций не только в области композиторского творчества, но и в сфере фортепианно-исполнительского искусства.

Но, несмотря на большую востребованность фортепианной миниатюры XX – первой четверти XXI вв. в музыкальной практике и фрагментарный интерес к ней в отечественной науке, интересующий нас жанр до сегодняшнего дня не был осмыслен как многогранное историко-культурное и художественное явление, раскрывающееся на различных этапах его бытования в совокупности междисциплинарных подходов. Это обстоятельство определяет **актуальность** данной работы.

Степень научной разработанности проблематики. Хотя фортепианные пьесы малой формы привлекали и продолжают привлекать внимание многих ученых, ракурс их рассмотрения ограничивается, как правило, характеристикой достижений в этом жанре отдельных композиторов. Вместе с тем изучение отечественной фортепианной миниатюры как целостного феномена, объединяющего различные сферы научного знания, до сих пор не предпринималось. Подобный комплексный подход предполагает обращение к многообразному кругу источников.

Жанр получает фундаментальную разработку в книге К. В. Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма»⁶, рассматривающего предмет исследования в тесной взаимосвязи историко-эстетического и теоретико-аналитического подходов. Впервые в музыкальной науке им была осуществлена разработка теории фортепианной миниатюры как феномена романтического искусства, обоснованы ее поэтика, жанровая природа, многообразие разновидностей, особенности формы, преломление в ней «интонационного словаря эпохи». С точки зрения ученого, рассматривающего существование миниатюры в различных национальных школах, специфика жанра, теснейшим образом связанного с фортепиано как с инструментом одновременно камерным и универсальным, отражается в способах организации композиции, синтаксической структуры, тематизма, фактуры. Она выявляется также в особом переживании музыкального времени, подчеркивающим сиюминутность художественного образа.

Разносторонний анализ жанра содержится в статье Е. В. Назайкинского «Поэтика музыкальной миниатюры», рассматривающего его общность и отличия в пространственных и временных искусствах⁷. Выделяя сущностный принцип

⁶ Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – Москва: МГК, 1997. – 509 с.

⁷ Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. – URL: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193#top> (дата обращения 15.01.2024).

миниатюры – «большое в малом», исследователь называет его «поэтическим, эстетическим и художественным» критерием жанра.

В многообразии жанровых теорий выделим существенный для нашей темы типологический ракурс, разрабатываемый в трудах В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, О. В. Соколова, В. А. Цуккермана. Исследование жанра с точки зрения соотношения традиционного и новаторского обуславливает интерес к проблеме архетипа как первоначала, первообраза, образца. «Старый и новый одновременно» (М. М. Бахтин) жанр, развиваясь, сохраняет свои инвариантные черты.

В тесной связи с осмыслением жанровых особенностей фортепианной миниатюры XX – первой четверти XXI вв. находится осознание ее стилового своеобразия, предполагающее обращение к многообразным интерпретациям понятия художественного стиля (труды Л. А. Мазеля, М. К. Михайлова, С. С. Скребкова). Принятый в современном гуманитарном знании иерархический подход к изучению стилиевых проблем (Ю. Б. Борев, Д. С. Лихачёв, В. Н. Холопова) характеризуется вниманием к различным уровням этой категории (стиль эпохи, стиль национальной школы, авторский стиль, жанровый и исполнительский стиль, а также «стиль отдельного произведения» и «стиль элемента произведения» (Ю. Б. Борев)).

Стиль исследуемой эпохи включает в себя широкую историческую и социокультурную панораму времени, отраженную в трудах Н. А. Бердяева, Г. С. Кнабе, М. Маклюэна, М. Оже, Э. Тоффлера, Р. Юига; в книгах, представляющих целостный взгляд на искусство прошлого столетия или отдельных его периодов (работы М. Г. Арановского, Б. В. Асафьева, Е. В. Власовой, Д. Гойови, Е. Б. Долинской, Т. Н. Левои, Ф.-Ш. Лемэра, В. И. Мартынова, Л. Д. Никитиной, И. А. Скворцовой, С. М. Слонимского, Н. А. Хрущевой, Т. В. Чередниченко и др.). Значительный раздел представляют исследования, посвященные изучению индивидуального авторского стиля в трудах Б. В. Асафьева, И. С. Воробьева, Е. Б. Долинской, Д. В. Житомирского, В. В. Задерацкого, М. Н. Лобановой, Е. Г. Польдяевой, Л. Л. Сабанеева, А. Т. Тевосяна, Е. А. Токун, Р. И. Хараджянна, В. Н. Холоповой, А. М. Цукера и др. Более глубокому осознанию его особенностей способствует обращение к «слову композитора» – книгам, мемуарам, эссе, автокомментариям, интервью, фильмам.

Отдельный раздел библиографии составляют материалы, посвященные изучению проблем исполнительского творчества в работах А. Д. Алексеева, Б. В. Асафьева, Г. М. Когана, Я. И. Мильштейна, Г. Г. Нейгауза, Д. А. Рабиновича, С. Е. Фейнберга, В. П. Чинаева; исследованию фортепианных пьес с точки зрения их жанрового-стилового своеобразия (работы В. Н. Брянцевой, В. Ю. Дельсона, Е. Б. Долинской, М. С. Друскина, В. В. Лебедевой, Г. П. Овсянкиной, Е. М. Шабшаевич) и особенностей исполнительской интерпретации (материалы Л. И. Дробышевой-Разумовской и Б. Б. Бородина, Е. А. Козловской и А. М. Меркулова, В. С. Колесникова и др.).

Существенный аспект работы составляет представление о миниатюре как о жанре разномасштабном (А. Г. Коробова). Масштаб в данном случае интерпретируется не как постоянная, а как переменная величина, поскольку миниатюра может быть осмыслена и как самостоятельный жанр (пьеса с одноименным названием), и как жанровый вид (вальс, песня без слов, прелюдия и т.д.), и как группа жанров одного рода (фигурационная, танцевальная, лирическая

разновидности).

Еще одной линией исследования становится изучение жанра в свете научных представлений о макро- и микрокосмосе. В самом общем плане возможность таких аналогий связана с принадлежностью жанра к лирическому роду искусства, ориентированному на отражение внутреннего мира человека; а также со способностью миниатюры к аккумуляции музыкально-интонационной основы, позволяющей в лаконичной форме отразить черты художественного мира того или иного композитора. В использовании подобной аргументации значительную роль играет «инструментальный фактор» – взгляд на фортепиано как на универсальный инструмент, своего рода «микрокосм в мире музыки» (С. Е. Фейнберг). Опора в этом смысле на гипотезу Н. Г. Драч о различии жанрово-стилевых явлений в фортепианно-исполнительском искусстве представляется продуктивной в отношении миниатюры, являющейся репрезентантом камерного исполнительского стиля⁸.

Отдельное место в концепции работы занимает аспект изучения жанра как посредника между музыкальным искусством и социумом. Важный для русской, советской и постсоветской истории ракурс исследования жанра как «сколка культуры» акцентирует специфику его хронотопа, открывающую возможность художественного комментария того или иного фрагмента действительности.

Проблема исследования связана, таким образом, с большой востребованностью жанра в различных сферах творческой практики и недостаточной его теоретической изученностью как целостного историко-культурного и художественного феномена.

Объект исследования – отечественная фортепианная миниатюра XX – первой четверти XXI вв.

Предмет исследования – феноменологические характеристики фортепианной миниатюры в различные периоды отечественного прошлого и настоящего.

Цель исследования – выявление особенностей историко-культурного и художественного феномена фортепианной миниатюры в процессе его развития в XX – первой четверти XXI вв.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих задач:

1. Рассмотреть черты жанра в аспекте синтеза искусств.
2. Выявить феноменологические характеристики миниатюры путем анализа ее композиционно-содержательных и жанрово-стилистических особенностей.
3. Изучить потенциал фортепианной миниатюры в свете музыкально-интонационных представлений.
4. Обосновать коммуникативные возможности жанра в условиях информационной эпохи.
5. Выявить массив фортепианных миниатюр, созданный в рамках изучаемого периода, провести хронологизацию обнаруженного материала.
6. Систематизировать каталог сочинений.
7. Рассмотреть динамику существования миниатюры с учетом многообразия ее тематики, жанров, музыкального языка, а также в аспекте соотношения традиционного и новаторского.
8. Проанализировать особенности миниатюры сквозь призму «стиля эпохи»,

⁸ Драч Н. Г. Основные стилиевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: дис. ...канд. иск.: 17.00.02. – Саратов, 2006. – 261 с.

«стиля автора» и «стиля произведения» в единстве общего и особенного, чужого и своего.

Хронологические рамки исследования определяются целью работы, связанной с рассмотрением жанра как органической целостности, внутри которой происходит его развитие на всех этапах отечественной истории – от Серебряного века, вобравшего в себя многие коды современной культуры, до наших дней, где происходит интенсивный диалог с прошлым. Используемая в работе периодизация (Серебряный век, первое послереволюционное десятилетие, 1930–1940-е, 1950–1960-е, 1970–1980-е, 1990–2020-е) опирается на хронологические установки, применяемые в некоторых современных исследованиях⁹. Данный подход служит инструментарием выявления происходящих в развитии миниатюры культурологических, художественных и жанрово-стилевых процессов.

Территориальные границы исследования обусловлены меняющимися геополитическими событиями. Термин «отечественная фортепианная миниатюра» связан с творчеством композиторов, проживавших до 1917 года на территории Российской империи, а затем – Советского Союза. После его распада в 1991 г. границы данного понятия существенно сужаются, отражая наступление новых геополитических реалий. Единичные обращения к сочинениям авторов, представляющих ныне страны ближнего и дальнего зарубежья, во многом обусловлены традициями русского музыкального образования и культурной общностью, сформировавшимися за долгий период совместного существования русской и национальных композиторских школ.

Источниками исследования, послужившими основанием для содержащихся в нем размышлений и выводов, явились архивы, периодические издания, мемуарная литература, сетевые ресурсы (сайты композиторов, интервью и фильмы, посвященные творчеству того или иного автора), позволяющие воссоздать «дух времени» во всем его своеобразии. Но главной движущей силой данной работы стала сама музыка, воплощенная в многочисленных нотных текстах, изданных и рукописных, популярных и мало исполняемых, известных узкому кругу профессионалов и совершенно забытых.

Методология и методы исследования. Методологические основы исследования опираются на сочетание общенаучных и музыковедческих подходов, синтезирующих системный, стилевой, жанровый, феноменологический ракурсы. Последний особенно важен, поскольку дает возможность изучить фортепианную миниатюру как целостное явление, объединяющее исторические, культурологические и художественные ее грани¹⁰. В единстве с системным подходом это позволяет рассмотреть фортепианную миниатюру не только с позиций жанрового-стилевого своеобразия, но и с точки зрения ее бытования в профессиональной и любительской среде, роли жанра в концертно-исполнительской и фортепианно-педагогической деятельности, а также в аспекте его коммуникативного потенциала.

В контексте обозначенных подходов использовались научные **методы**, отвечающие задачам исследования: сравнительно-исторический и биографический,

⁹ Укажем, в частности, такие труды, как Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – Москва: Музыка, 1991. – 166 с.; Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. – Москва: Композитор, 2006. – 368 с.; История отечественной музыки второй половины XX века / под. ред. Т. Н. Лево́й. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – 556 с.

¹⁰ Лукичева К. Л. О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства // Вестник РГГУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2011. – № 17. – 189–195.

метод аналогий, а также комплекс аналитических методов, выработанных в области музыковедения и фортепианно-исполнительской интерпретации.

Научная новизна диссертации определяется:

- обращением к малоизученной области отечественного искусства XX – первой четверти XXI вв.;
 - масштабным охватом материала и его хронологическим структурированием.
- В исследовании впервые представлена более чем двадцатилетняя панорама развития отечественной фортепианной миниатюры, позволившая выявить многообразие ее разновидностей, стилевых модификаций, программной ориентации и тематических предпочтений в различные периоды отечественной истории;
- уточнением определения «фортепианная миниатюра», отражающим феноменологические характеристики этого явления;
 - исследованием миниатюры как историко-культурного и художественного феномена, обладающего рядом специфических качеств, востребованных современностью;
 - взаимодействием музыковедческого и культурологического ракурсов изучения жанра фортепианной миниатюры;
 - расширением представлений о миниатюре как о комплексном явлении, играющем важную роль в различных сферах художественной культуры;
 - вводом в научный обиход целого корпуса пьес дореволюционного, советского и постсоветского периодов;
 - созданием сводного каталога фортепианной миниатюры из произведений 940 композиторов.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Своеобразие жанра фортепианной миниатюры определяется его синтетической природой, объединяющей сферы родственных искусств.
2. Пространственно-конструктивные и композиционно-содержательные особенности жанра тесно связаны с его принадлежностью к камерной сфере творчества.
3. Способность миниатюры к кристаллизации интонационной основы, обусловленная ее малой формой, позволяет назвать жанр концентратом музыкального смыслообразования.
4. В условиях информационной эпохи программный и лаконичный жанр обладает существенным коммуникативным потенциалом, что во многом определяет построение современных концертных и конкурсных программ, состоящих из миниатюр. В пространстве XXI в. происходит активное развитие фортепианного камерно-исполнительского стиля, в рамках которого миниатюре принадлежит одно из главных мест.
5. Обнаружение и хронологизация большого пласта ранее не известных фортепианных пьес, принадлежащих перу композиторов так называемого «второго ряда», способствует заполнению существенных лакун в представлениях о миниатюре как о важном явлении художественной практики.
6. Составление и систематизация каталога фортепианных пьес из нескольких тысяч наименований создает предпосылки для более глубокого понимания процессов развития жанра в отечественной культуре.
7. Динамика существования отечественной фортепианной миниатюры характеризуется:
 - обилием внутрижанровых разновидностей, чутко реагирующих на

социокультурные изменения;

– тематическим своеобразием, позволяющим проследить программные предпочтения того или иного периода времени;

– многообразием стилевых образцов, отражающих наиболее авторитетные художественные течения прошлого и настоящего;

– экспериментальной направленностью жанра, демонстрирующей готовность к смелым новациям; сочетающего в себе мобильность и многофункциональность; универсальность и уникальность;

– тесной взаимосвязью композиторского, исполнительского и педагогического творчества.

8. Представляя собой «ядро творческого процесса» (В. Сильвестров), миниатюра в сжатом виде отражает главные принципы поэтики композитора как системы художественных средств, образующих стилизованный облик его музыки. Анализ особенностей отечественной фортепианной миниатюры сквозь призму «стиля эпохи», «стиля автора» и «стиля произведения» демонстрирует сложное переплетение традиций и новаций, составляющих в ее панораме нераздельное целое. Сохраняя свою инвариантную основу, жанр отечественной фортепианной миниатюры XX–XXI в. предстает в богатстве и многообразии авторских подходов.

Теоретическая значимость исследования, объединяющего музыковедческий и культурологический аспекты, видится в его междисциплинарном ракурсе, а также в возможностях проекции его моделирующего потенциала на изучение путей развития других музыкальных жанров. Автором предложена уточненная интерпретация понятия «фортепианная миниатюра»; намечены различные основания для построения классификационных моделей фортепианных пьес; раскрыта роль фортепианной миниатюры в музыкальной культуре. Взгляд на жанр в широком гуманитарном контексте позволяет обнаружить в нем новые смыслы не только в аспекте происходящих в искусстве синхронических и диахронических процессов, но и с точки зрения исследования миниатюры как маркера разнообразных политических, идеологических и социокультурных событий. Увеличивая возможности семантической интерпретации произведений, подобный ракурс, воссоздающий целостную картину культуры, раздвигает грани их понимания.

Практическая значимость исследования. Полученные результаты могут быть использованы в таких учебных курсах, как «Теория и история искусств», «История отечественной музыки», «История фортепианного искусства», «Современные музыкальные стили и направления», «Фортепианная музыка XX–XXI вв.», в лекциях по методике фортепианного обучения, обогащая в равной степени концертно-исполнительский и педагогический репертуар всех звеньев музыкального обучения. Материал исследования представляет также широкий простор для составления хрестоматий и учебно-методических пособий, отражающих стиливое многообразие исследуемого периода.

Личный вклад соискателя состоит в:

– в постановке проблемы исследования, объединяющей исторический, культурологический и художественный ракурсы изучения жанра;

– в обнаружении корреляции между содержанием пьес и историко-культурными событиями;

– в методике исследования миниатюр в единстве и взаимовлиянии жанровых и стилевых субстанциональных основ музыкального искусства путем анализа происходящих в нем процессов;

– в выявлении диалектики отношений важнейших художественных направлений, стилевых тенденций, жанровых традиций и новаций, индивидуальных экспериментов во взаимосвязи композиторской и исполнительско-педагогической творческих сфер.

– в подходе к исследованию с преимущественным вниманием к художественной продукции композиторов так называемого «второго ряда», в массе своей представляющей многозвучную «обертонную» среду, обогащающую культурное пространство всех этапов развития жанра.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства по отрасли искусствоведение, в том числе пунктам: 18. Культурно-историческая память и культурное наследие; 25. Искусство как феномен культуры; 36. Культура и национальный характер; 123. Авангардное и модернистское искусство конца XIX – начала XX в. Русский авангард в искусстве. «Серебряный век» российского искусства; 124. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX в.; 125. Искусство СССР; 126. Андеграунд, авангард и постмодернизм в искусстве второй половины XX–XXI в.; 127. Современный художественный процесс.

Степень достоверности и апробация результатов исследования обусловлена комплексным изучением жанра отечественной фортепианной миниатюры и обеспечивается использованием ряда методов, применяемых в историческом и теоретическом музыкознании, культурологии, а также в сфере исполнительской интерпретации. Полученные результаты опираются на обширный документальный материал (более 2000 музыкальных текстов, принадлежащих 940 авторам, материалы эпистолярного наследия, документы архивов), в том числе ранее не упоминавшийся в отечественном искусствоведении.

По теме исследования опубликованы 36 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 17 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, монографии «Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века» и других публикациях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседании отдела материального наследия ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва». По материалам диссертации были подготовлены доклады на международных и всероссийских конференциях (Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2015; Московский государственный институт международных отношений, 2017; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2019; Российский государственный гуманитарный университет, 2019; Государственный институт искусствознания, 2019; Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020). Результаты исследования внедрены в учебный процесс на базе учебно-методических центров в сфере культуры и искусства по Москве и Московской области (2022 г.), а также

используются в практике работы кафедры фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных.

Структура диссертации соответствует цели и задачам исследования и содержит Введение, основную часть из трех глав, заключение, список литературы из 458 наименований, 115 нотных примеров (Приложение А), а также Каталог фортепианной миниатюры, включающий в себя несколько тысяч пьес (Приложение Б). Диссертация состоит из двух томов: первый составляет 433 страницы, второй – 201 страницу.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность выбранной темы исследования, анализируется степень научной разработанности проблемы, определяются объект, предмет, цель, задачи исследования, теоретико-методологические основы работы, формулируются положения, выносимые на защиту, степень научной новизны, излагаются теоретическая и практическая значимость исследования, приводятся сведения об апробации материалов диссертации и публикациях автора.

В первой главе **«Фортепианная миниатюра как специфический феномен искусства: истоки, параллели, перспективы»**, состоящей из двух параграфов, рассматривается круг проблем, связанных с изучением жанра как комплексного явления художественной практики.

В первом параграфе *1.1 «Фортепианная миниатюра: к проблеме жанрово-стилевых особенностей»* исследуются черты жанра в различных сферах искусства, определяется ключевое понятие с точки зрения его пространственно-конструктивных и композиционно-содержательных особенностей, а также изучается стилиевой облик миниатюры Серебряного века, первого послереволюционного десятилетия, 1930–1940-х, 1950–1960-х, 1970–1980-х, 1990–2020-х гг.

В разделе *1.1.1 «Миниатюра в аспекте синтеза искусств»* жанр рассматривается как явление, объединяющее различные сферы художественной практики. Его зарождение в начале средневековой эпохи связано с распространением книжной миниатюры. Новый этап развития начинается с появлением в период XVIII в. миниатюрного портрета, украшающего ювелирные изделия из драгоценных камней и металлов, фарфора, слоновой кости, эмали. Эстетика изобразительной миниатюры, поэтизирующей быт, отражает ее прикладной характер. Интерес к малому жанру, отличающемуся содержательной емкостью и филигранностью отделки, сохраняется в изобразительном искусстве вплоть до наших дней, когда появляются микроминиатюры, созданные с применением нанотехнологий.

Своеобразие поэтики музыкальной миниатюры определяется принадлежностью к временному искусству, где сжатие формы подчинено законам музыкального синтаксиса, т. е. интонационным принципам. Ее характеризует жанровая двойственность (автономность в сочетании с тенденцией к циклизации; согласование и противоборство художественной и прикладной функций); символичность и метафоричность образной сферы; специфическая организация времени, обусловленная сиюминутным поэтическим впечатлением. Подобно

изобразительным и литературным образцам, музыкальная миниатюра отличается тонкостью отделки и вниманием к деталям. Особый интерес представляет ее способность к объединению в циклы, где на первом месте оказывается идентичность жанра и модуса (собрания прелюдий, этюдов, вальсов, багателей и т.д.). Нередко пьесы в цикле связаны общностью программного замысла, что объясняется разнообразием взаимоотношений миниатюры с внешним миром, бытом, природой, живописью и литературой.

В целом, данный феномен отличает функциональная множественность, обусловленная широтой применения в изобразительном искусстве, литературе и музыке. Уникальные свойства миниатюры обусловлены самой «памятью жанра» (М. М. Бахтин), в котором органично совмещаются синтетические черты родственных искусств. Возникающие при этом аналогии представляются важными факторами постижения фортепианной миниатюры XX–XXI вв., развивающейся в тесном взаимовлиянии искусств.

В разделе 1.1.2 «Пространственно-конструктивные и композиционно-содержательные особенности жанра» рассматривается принцип разделения форм на большие и малые, обоснованный в трудах Ю. Н. Тынянова, Л. Б. Фрейверт, Н. С. Гуляницкой. Дискуссионные вопросы разграничения формы приводят к определению качества миниатюрности. В настоящей работе миниатюра рассматривается как *самостоятельный жанр*, обладающий специфическими особенностями малой формы (от периода до простых двух- и трехчастных построений, а также индивидуальных композиций с относительно малым объемом) и содержания (соблюдение принципа «большое в малом»). Одновременно, характерная для миниатюры способность к циклизации приводит к заострению проблемы дихотомии большой и малой форм.

Так как фортепианная миниатюра представляет собой множественное и неомогенное явление, деление жанра по классификационным основаниям затруднено. Наиболее приемлемым является использование фасетного классификационного метода, когда данные структурируются на основе одного какого-либо атрибутирующего признака. Основной признак, позволяющий разделить объемный корпус фортепианных миниатюр, определяется программностью или непрограммностью сочинений. Однако это разделение весьма условно, т. к. почти все «непрограммные» сочинения обладают теми или иными жанровыми признаками – сформированной исторической образно-эмоциональной программой. Классификация миниатюры возможна также в опоре на традиционные романтические модели – лирические, фигурационные и танцевальные; по типу фактуры – на концертную и камерную; а также по функциональным признакам – на педагогическую (в многообразии ее разновидностей) и концертно-исполнительскую (опусы, исполняемые «на бис»). В настоящей работе, учитывающей все эти традиционные типы разграничений, применяется также принцип *хронологического структурирования жанра*, акцентирующий социокультурный подход в его изучении, актуальный для всех периодов отечественной истории.

Обращаясь к содержательным свойствам миниатюры, можно обнаружить, что они теснейшим образом связаны с «эстетикой фрагмента», где соединяется сиюминутное и вечное, завершенность и смысловая открытость. Эти качества, соотносимые с «внутренней речью» (Л. С. Выготский) как переходом от мысли к

«внешнему» высказыванию, определяют ее способность к аккумуляции особенностей поэтики творца (на микроуровне – в масштабе отдельной пьесы, или на макроуровне – в масштабе цикла). Они же обуславливают внимание к концепции макро- и микрокосмоса, укорененной в научном знании. Изучение взаимосвязей макро- и микромоделей показывает, что несмотря на масштабные отличия, их структурные характеристики основаны на сущностном соответствии систем. Экстраполируя научные данные на сферу композиторского творчества, миниатюризация определяется как процесс кристаллизации смысла художественного текста, представленный в свернутом виде.

Концепция «макрокосм – микрокосм» продуктивна и в вопросе дифференциации жанров по месту и условиям исполнения. Так, в сфере «большой» музыки – в мире симфоний, опер, балетов, инструментальных концертов – камерное музицирование представляется микрокосмом. Соответственно, и фортепианная миниатюра как один из репрезентантов камерной сферы творчества – композиторского и исполнительского – рассматривается в той системе художественных и пространственных координат, которые определяют ее своеобразие.

В выводах раздела подчеркивается, что фортепианная миниатюра представляет собой явление с ярко выраженными пространственно-конструктивными и композиционно-содержательными особенностями, обусловленными ее принадлежностью к камерной сфере творчества, рассматриваемой в самом широком смысле данного понятия.

В разделе *1.1.3 «Фортепианная миниатюра в контексте музыкально-стилевых проблем XX – первой четверти XXI веков»* отмечается, что пути развития жанра определяют два противоположных направления – романтическое, характеризующееся повышенной экспрессивностью музыкального языка и концентрацией смыслового наполнения; и антиромантическое, культивирующее поиск новых способов организации материала, лаконизм изложения, элементарность и однотипность музыкальной структуры (К. В. Зенкин). Облик значительной части фортепианных пьес обусловлен разнообразным и не всегда однозначным влиянием корифеев XX в. – А. Скрябина, С. Рахманинова, И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Так, в первой трети прошлого столетия большая часть творческих процессов протекает «под знаком Скрябина». Его магическое воздействие сказывается не только в фортепианной сфере, обогатившейся целым комплексом идей в области инструментального звучания (использование сложных мелодических комплексов, рафинированной гармонии, утонченной агогики), но и в своеобразной «герметичности» звуковой атмосферы, ограничившей восприятие иных веяний в пространстве отечественной культуры.

Стилевой облик фортепианный миниатюры советского периода в значительной мере определяют сочинения композиторов национальных республик, опирающиеся на фольклорные истоки. Образцами для их творчества становятся фортепианные миниатюры А. Бабаджаняна, В. Гаврилина, К. Караева, В. Кикты, С. Слонимского, А. Хачатуряна, Р. Щедрина, А. Эшпая, представляющие собой самобытные образцы жанра.

В пестрой музыкальной картине искусства XX в. особую роль играют авангардистские практики, отчасти привнесенные в пространство русской и

советской культуры западноевропейскими течениями, отчасти возникшие благодаря независимым художественным поискам отечественных авторов. В период раннего музыкального авангарда 1910–1920-х гг. данные тенденции ярко проявляются в фортепианных пьесах И. Вышнеградского, А. Лурье, Н. Обухова, Н. Рославца, И. Шиллингера, где зарождаются новые звуковые миры.

Значительный пласт отечественной фортепианной миниатюры составляют традиционалистские сочинения, находящиеся вдали от авангардистских поисков своего времени. Данный ракурс становится востребован XXI в., где наблюдается устойчивый интерес к романтической стилистике, минимализму и «музыке повседневности» (Ж. Кокто). В период зарождения музыкального метамодернизма особое влияние приобретают две диаметрально противоположные фигуры – Э. Сати и Н. Метнер, в творчестве которых фортепианная миниатюра занимает одно из главных мест.

Таким образом, стилевая антитеза «романтическое – антиромантическое» как одна из ключевых линий развития фортепианной миниатюры XX в. сохраняет свою актуальность и в панораме XXI столетия. Вместе с тем разнообразие современного музыкального ландшафта не позволяет унифицировать всю палитру существующих в его пространстве направлений и практик.

Во втором параграфе первой главы «*Фортепианная миниатюра в пространстве современного культурного социума*» рассматривается спектр проблем, связанных с существованием жанра в цифровую эпоху. В разделе 1.2.1 «*Фортепианная миниатюра в свете музыкально-интонационных представлений*» исследуются вопросы интонационной теории в трудах Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева, где музыка рассматривается как особая разновидность речи с движением от неустоя к устою. Определение, актуальное для классико-романтической эпохи, становится малоприменимым в период постмодернизма, когда многочисленные авангардистские эксперименты приводят к утрате прежних интонационно-смысловых представлений. Однако именно в этой важнейшей для музыки сфере заключаются ее отличия от *звукового искусства*, направленного, прежде всего, на поиск разнообразных слуховых впечатлений. Этот вывод подтверждает мнение одного из крупнейших композиторов современности В. Сильвестрова, определяющего данный феномен как специфический вид «манипуляции со звуком», лишенный персонифицированного, индивидуально-личностного начала. Смысл музыки композитор видит в подвижности и чуткости интонационной сферы, связывая перспективы ее будущего развития с жанром багатели, а в более широком смысле – с «багательностью» как возвращением к музыкальным основам.

Обладая значительным потенциалом в развитии игрового начала как важнейшей составляющей интонационно-содержательного исполнения, миниатюра тесным образом связана с понятием *музицирования* – процессом восприятия музыки посредством игры на инструменте с полным вовлечением в ее стихию. Являясь жанром преимущественно программным, она создает дополнительные возможности постижения музыкального языка благодаря различным частям своего «заголовочного комплекса» – названиям, эпиграфам и авторским ремаркам – важным содержательно-стилевым координатам сочинений XX–XXI вв., способствующим адекватной интерпретации композиторского замысла.

В целом, способность к аккумуляции интонационной основы и развитию игрового начала как основы музицирования являются ключевыми свойствами жанра, позволяющими назвать миниатюру одним из проводников музыкального смысла в современном культурном пространстве.

В разделе 1.2.2 «Жанр фортепианной миниатюры и его коммуникативный потенциал в условиях информационной эпохи» рассматривается комплекс проблем, связанных с отчуждением академического искусства от жизни социума. В условиях виртуальной эры остро встает вопрос об «интонационном словаре эпохи» (Б. В. Асафьев) как факторе, объединяющем творчество, исполнение, слушание. Избыточность информации, многообразие меняющихся мир событий, сжатие времени, смена книжной цивилизации цивилизацией знаковой обуславливают коренные изменения в человеческом сознании. Одним из их последствий становится формирование клипового мышления как вполне устойчивого явления XXI в. Ускорившийся ритм жизни, вызвавший кардинальные изменения в восприятии академической музыки, позволяет назвать миниатюру «жанром времени», способным к передаче глубинных смыслов искусства.

В выводах раздела предлагается несколько определений понятия «фортепианная миниатюра». В узком смысле она выступает инструментальным жанром, в лаконичной манере отражающим систему художественных средств того или иного композитора. Одновременно возможно ее развернутое определение как *художественного и социокультурного явления, обладающего целым рядом феноменологических качеств:*

– *символизмом и метафоричностью образной сферы, обусловленными «памятью жанра»;*

– *преломлением принципа «большое в малом», рассматриваемого как общность макро- и микромоделей;*

– *способностью к кристаллизации интонационной основы, концентрирующей в себе музыкальный смысл;*

– *яркими коммуникативными чертами как наиболее демократичного инструментального жанра, отвечающего духу информационной эпохи.*

В этом же ряду специфических качеств миниатюры, выявляющих ее целостный облик, следует отметить присущую ей разветвленную систему жанровых разновидностей, а также особое положение в музыкальной культуре – способность к объединению различных форм творческой практики – композиторской, концертно-исполнительской, фортепианно-педагогической, любительской.

В последующих разделах диссертации анализируемый материал помещается в соответствии с доминирующими линиями исследования. Они объединяют несколько основных блоков: разновидности жанра в различные периоды отечественной истории; актуальные для советского и постсоветского периодов фольклорные тенденции; разнообразные эксперименты, затронувшие область миниатюры; сферу детской музыки как одну из самых многочисленных в количественном отношении ее областей. Именно эти блоки как наиболее репрезентативные сегменты жанра образуют, по нашему мнению, магистральные пути его развития в XX–XXI вв. Собранные в них сочинения нельзя причислить к гомогенным (однопорядковым) явлениям. Метод группировки, применяемый в

работе, базируется на использовании какого-то одного признака, что не исключает сложного пересечения и взаимодействия с другими признаками. Так, почти во всех разделах исследования присутствует параграф, посвященный фольклорным сочинениям, поскольку большое число отечественных миниатюр в той или иной степени были связаны с народной музыкой – от простого цитирования до аллюзий и использования отдельных выразительных ее средств.

Таким образом, в работе находит преломление многообразный комплекс социокультурных и художественных идей и течений, составляющий тезаурус жанра как зеркала отечественной истории. При этом важно отметить, что присутствующий здесь «панорамный» взгляд, объяснимый масштабностью исследуемого временного промежутка, предполагает появление дальнейших трудов с глубинным комплексным анализом каждого периода.

Во второй главе **«Основные тенденции развития отечественной фортепианной миниатюры первой половины XX века: от модернизма к советской идентичности»**, состоящей из трех параграфов, существование жанра изучается в контексте обозначенных в исследовании периодов.

Во вступлении к параграфу 2.1 *«Фортепианная миниатюра Серебряного века: в многоцветье стилей и направлений»* подчеркивается, что пути его развития неразрывно связаны с именами А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера. Вместе с тем, в панораме времени отражается целый спектр модернистских, символистских, неоклассических и авангардистских тенденций, формирующих новые эстетические идеалы XX в. Разнообразные стилевые поиски сопровождаются расширением представлений о звуковом облике инструмента, обогащением его колористических и сонорных возможностей, происходивших параллельно с музыкально-языковыми новациями в области гармонии, фактуры, тембра.

В разделе 2.1.1 *«О жанровой палитре фортепианной миниатюры Серебряного века»* рассматриваются традиции, складывающиеся в русской фортепианной культуре на протяжении XIX в. К этому времени формируются два основных типа миниатюры – *камерный* (И. Ласковский, М. Глинка, А. Бородин, П. Чайковский, А. Аренский, А. Скрябин) и *концертный* (Дж. Фильд, К. Майер, А. Рубинштейн, С. Рахманинов). Наиболее типичные ее черты определяет стремление к песенности и лиризации образной сферы, а также тенденция к заострению характерного начала.

Жанровая панорама периода отличается многообразием разновидностей. Одним из ведущих непрограммных жанров, которому отдает дань практически каждый композитор, становится *прелюдия*, переживающая стремительную эволюцию от инструктивных образцов недавнего прошлого до вершинных достижений крупнейших мастеров. Другой востребованный жанр представляет *концертно-виртуозный этюд*, получающий развитие в творчестве Ф. Blumenфельда, С. Ляпунова, А. Скрябина, И. Стравинского, С. Рахманинова, С. Прокофьева. Некоторые композиторы обращаются к жанру *характеристического этюда* как особой разновидности лирической миниатюры (А. Аренский, А. Корещенко, Г. Пахульский, Н. Черепнин). Характерной особенностью времени становится внимание к *элегии*, близкой русской культуре в ментальном отношении. Линия развития широко распространенной в этот период танцевальной миниатюры связана с поэтизацией образа танца, ярко проявляющейся в жанрах мазурки и вальса.

Неоклассицистские тенденции времени находят выражение в популярности старинных танцев – *бурре, гавотов, менуэтов, ригодонов*. Одновременно ощущается острая потребность в нахождении новых жанров, соответствующих изменившемуся мироощущению эпохи. Одним из них становится *поэма*. Созданные А. Скрябиным камерные образцы стимулируют появление поэм в творчестве Ан. Александрова, Е. Гунста, В. Косенко, А. и Г. Крейнов, А. Лурье. Популярен в этот период времени *эскиз*, отражающий увлечение экспериментаторскими формами работы.

Жанр фортепианной миниатюры широко представлен в сегменте любительского музицирования, где существует целая прослойка плодовитых дилетантов, соединяющих функции сочинителя, исполнителя и слушателя. Опусы с незамысловатой фортепианной фактурой – наследие бидермейера – не только воссоздают типичные для эпохи музыкальные ритмы и интонации, но продолжают традицию XIX в. по созданию «пьес-обстоятельств», освещающих значимые общественные события.

В разделе 2.1.2 «*Новые ракурсы программности: от иллюстраций до манифестов и памфлета*» отмечается, что в период Серебряного века значительно расширяется программная сфера фортепианной миниатюры. В данное время появляются сочинения, основанные на тесных связях с литературными и живописными источниками. Так, образец жанра, созвучный идеям русского космизма, обнаруживается в творчестве Ф. Акименко (цикл «Уrania» op. 25 (1904)).

Еще более тесная связь со словом присутствует в фортепианной сюите Н. Черепнина «Шесть музыкальных иллюстраций к “Сказке о рыбаке и рыбке”» (1912). Опус представляет собой пример яркого воплощения национального духа: не прибегая к цитированию, композитор использует принцип стилизации русского фольклора, основанный на внимании к диатонике и переменным ладам, кварто-квинтовым интонациям, элементам подголосочной полифонии.

Наряду с пьесами, созданными под впечатлением от литературных источников (в их числе, ранняя сюита В. Щербачева по сборнику стихов А. Блока «Нечаянная радость» (1912), отразившая процесс становления авторского стиля); или от живописных полотен (серия «психографических экспериментов» В. Ребикова, вдохновленных мистическими картинами А. Беклина, Ф. Гойи, Дж. Сегантини, Ф. Штука), в панораме времени присутствуют *сочинения-манифесты* (цикл из трех-пьес А. Дроздова и ультрахроматическая Прелюдия № 2 op. 12 А. Лурье). Оригинальность их концепции состоит в неразрывном единстве текста и музыки, где текст представляет собой теоретическую статью с обоснованием новаций в области тональной системы, гармонии, ритма, формы, а музыка – иллюстрацию провозглашенных в ней авангардистских установок.

В ряду экспериментальных опусов времени, отражающих происходящую в его пространстве борьбу эстетических идей и взглядов, – крошечная пьеса Ц. Кюи «Мечты фавна после чтения газеты» с подзаголовком «Модернистам – с восхищенным почтением» (из пяти пьес op. 83 (1911)), являющаяся первым в истории отечественной фортепианной миниатюры *памфлетом*, где автор в откровенно сатирической манере подражает стилистике К. Дебюсси.

Иные грани программности заключает в себе пьеса С. Рахманинова «Осколки» (1917), созданная в аскетичной фортепианной манере. Символизм составляющих ее художественных приемов многомерен: ностальгия о прошлом

рождает аллюзии на утраченный стиль, о чем свидетельствует мозаичность изложения материала, как будто сотканного из фрагментов некогда цельной фортепианной фактуры.

В разделе 2.1.3 «Грани национального» обосновывается влияние на развитие жанра творчества ведущих композиторов современности, ориентированного на ценности романтизма. Так, воздействие С. Рахманинова, в пьесах которого присутствуют такие манифестирующие русское искусство знаки как колокольность, гимничность, хоральность, распевность, сказывается, прежде всего, в романтическом тоне музыки – в патетике, открытой эмоциональности, чувственной лирике, фресковой манере письма.

В период Серебряного века остается весьма распространенным тип *салонной миниатюры*. Ее олицетворением становятся пьесы А. Корещенко с присущим им светлым лирическим мироощущением, опорой на песенно-романсовые интонации и декоративностью музыкальной отделки.

Развитие жанра происходит во взаимодействии европейской и русской музыкальных культур. Процесс ассимиляции европейских ценностей, стимулирующий появление самобытной ветви русского пианизма, затрагивает и жанр миниатюры, адаптация которого на отечественной почве совершается в тесной взаимосвязи композиторского, исполнительского и педагогического творчества. Пьесы «русских иностранцев» – Ф. Blumenфельда, А. Гедике, Г. Катуара, Г. Конюса, Ц. Кюи, Н. Метнера, Г. Пахульского, придерживающихся традиционалистских установок, играют значительную роль в обогащении жанра особенностями французской, немецкой, польской культур. С другой стороны, его национальные черты, согласующиеся с особенностями отечественной ментальности, проступают в стремлении к лирической нарративности и драматической повествовательности, в особой певучести голосоведения и смысловом обособлении срединных голосов. Иные аспекты «русского в русской музыке» (А. Лядов) сказываются в воссоздании интонационного строя фольклора, в ритмическом и ладогармоническом своеобразии, в ориентализме (как отражении евразийской сущности), в разработке плагальности, а также в имитации колокольности в ее самобытном темброво-гармоническом воплощении.

В разделе 2.1.4 «В поисках новых звуковых миров» рассматривается широкий спектр явлений: от умеренных модернистских исканий до радикальных художественных экспериментов, направленных на революционную смену всех элементов музыкального языка.

Немногочисленные фортепианные миниатюры композитора-постскрябиниста Н. Рославца – создателя «раннесерийной техники» (Ю. Н. Холопов) с использованием «синтетаккордов» – группы нот, из которых состоит и горизонталь, и вертикаль сочинения, появляются в первый, экспериментальный период его творчества. Лаконичные пьесы, получившие название «сочинений», открывают отрешенно-прекрасный звуковой мир, где синтетаккорды выполняют двойную роль – колористическую и замещающую тональность. Яркой иллюстрацией данного композиционного подхода становятся № 1 и № 2 из Трех сочинений для фортепиано (1914), № 2 из Трех этюдов (1915) и «*Quasi Prelude*» из Двух сочинений для фортепиано (1915), построенные на материале одного транспонируемого звукового комплекса.

Мистически-религиозные поиски изобретателя оригинальной нотации Н. Обухова также связаны с появлением собственной системы композиции, основанной на додекафонных принципах. Попытки по созданию «абсолютной гармонии», включающей в себя все двенадцать тонов хроматической гаммы, Н. Обухов запечатлевает в «Шести психологических картинах» (1915) – зарисовках разнообразных эмоциональных состояний, длящихся порой не более минуты, а также в других ранних пьесах – «*Prières*» («Молитвы»), «*Les astres parlent...*» («Звезды говорят...»), «*Révélation*» («Откровение»), «*Création de l'or*» («Сотворение золота»), где разветвленная система символов – словесных и графических – обретает особую многомерность и глубину.

Художественные эксперименты авангардиста А. Лурье протекают в содружестве с живописцем В. Татлиным и поэтом В. Хлебниковым. Претворяя в музыкальном искусстве их идеи, он становится провозвестником невиданного ранее стиля, получившего отражение в цикле «Формы в воздухе» (1915), где рациональные приемы композиции соединяются с особой звукокрасочностью, ассоциирующейся с техникой кубизма и экспрессионизма. Своеобразие сочинения определяют бестактовая форма записи; графические приемы оформления музыкального текста с разноуровневыми конструкциями из нескольких ярусов; использование полиладовости, полиаккордики, элементов алеаторики; стремление к предельной динамической дифференциации различных слоев музыкальной ткани.

Менее радикальные новации представлены в пьесах «модерниста» и мистика В. Ребикова, отражающих протезизм его стиля. Если в цикле «Вечерние огни» (1900) – серии сумеречных пейзажей в красочно-приглушенных тонах – наблюдается тесное сплетение импрессионистских и экспрессионистских приемов (прозрачность фактуры, тонкость гармонического письма в соединении с предельным обострением интонационной сферы), то оригинальность позднего цикла «Танцы» ор. 51 (1915) определяет сочетание белоклавишной диатоники, политональности и полиладовости.

Яркие открытия происходят и в фортепианных миниатюрах А. Станчинского, соединяющего в своем даровании высокий интеллектуализм мышления с эмоционально-чувственным восприятием мира. Так, Прелюдия в лидийском ладу (1907) в полной мере выявляет масштабность таланта молодого автора: построенная на оригинальном сочетании ладовых особенностей и сложного метра, она вбирает в себя черты гомофонно-полифонической формы, где крайние части выдержаны в неоклассическом стиле, а кульминационный раздел представляет собой типично романтический концертный эпизод с виртуозной аккордовой фактурой. Особое место в наследии автора занимает цикл «Эскизы» ор. 1 (1911–1913): гармонический язык, основанный на свободном сочетании расширенной тональности, диатонизма и новомодальности, интенсивные метроритмические поиски, «графическая» манера фортепианного изложения – все это придает сочинению черты новейшей музыки.

В разделе 2.1.5 «*Детская фортепианная миниатюра: от инструктивных экзерсисов к художественным достижениям*» рассматриваются сочинения авторов, концентрирующих свои усилия на создании педагогического репертуара как специфической области жанра, получившей интенсивное развитие в музыке последующих периодов. Отличительной чертой сборников А. Гедике, Р. Глиэра,

А. Гречанинова, А. Ильинского, Г. Конюса, А. Копылова, А. Корещенко, Н. Ладухина, С. Ляпунова, С. Майкапара, Г. Пахульского, В. Ребикова, С. Юферова становится паритет художественного и дидактического подходов.

Другая важная тенденция этого периода связана с сочинениями, хотя и повествующими о мире детства, но предназначенными для зрелого исполнения. Среди подобных примеров – «Дивертисмент» op. 35 С. Ляпунова (1909) – виртуозный цикл из шести пьес с элементами театрализации, посвященный детским играм и забавам; и альбом Н. Черепнина «Четырнадцать эскизов к “Русской азбуке в картинках”» (1910), созданный в содружестве с художником А. Бенуа.

Новые стилевые тенденции отражает альбом А. Лурье «Рояль в детской» (1917) с иллюстрациями П. Митурича, появившийся на стыке исторических и культурных периодов. Неоклассицистские зарисовки на основе славянского мелоса, расцвеченные политональными и полиладовыми приемами, транслируют «детский» взгляд на мир, усложненный интересом к конструктивным элементам композиции.

В целом, развитие жанра в данный период времени характеризуется расширением внутривидового диапазона произведений; обогащением их образно-эмоциональной сферы; присутствием широкого пласта сочинений, предназначенных для любительского музицирования; актуализацией экспериментального потенциала в отражении новаторских идей времени; расширением звуковой палитры и средств пианистического изложения; многообразием стилевых образцов, представленных в пространстве отечественного искусства на рубеже столетий.

Во вступлении к параграфу 2.2 «*Время экспериментов*» подчеркивается, что послереволюционный период представляет собой один из самых драматичных и стремительных этапов отечественной истории, отмеченных необычайной плотностью спрессованных в нем политических, экономических и социально-культурных событий. Несмотря на уменьшение количества камерных сочинений, его развитие протекает в русле двух основных направлений – *позднеромантического и линейного модерна* (Д. Гойови). Первое связано с традициями С. Рахманинова, Н. Метнера и особенно А. Скрябина; второе формируется под воздействием творчества С. Прокофьева, И. Стравинского, Д. Шостаковича, достижений австро-германской школы, французской Шестерки, игровой музыки П. Хиндемита, фольклорных разработок Б. Бартока.

В разделе 2.2.1 «*Топосы и жанры фортепианной миниатюры 1920-х годов: от мира дворянской усадьбы к раннесоветской музыкальной культуре*» отмечается, что устойчивость жанровой системы миниатюры позволяет сохранить разнообразие ее традиционных видов. Так, в танцевальном сегменте сохраняется интерес к жанру мазурки, что объясняется его укорененностью в отечественной культуре и вниманием к нему А. Скрябина. Вместе с тем, в период 1920-х г. происходит поворот к танцам нового времени – рэгтайму, фокстроту, танго: получая распространение в период НЭПа, они столь же быстро исчезают на его закате. Пьесы, созданные будущими композиторами-песенниками – М. Блантером, Ю. Милютиным, Д. Прицкером, наследуют традиции дореволюционной любительской миниатюры (по линии редукции фортепианной фактуры) как специфического направления жанра, актуального для советской и постсоветской истории.

Свежее дыхание джаза проникает и в сочинения композиторов-новаторов. Так, фокстрот «*Ski*» Л. Половинкина из цикла пьес ор. 9 представляет собой ироническую аллюзию на жанр с использованием политональных приемов. Похожий образец обнаруживается в пьесе «*American*» (1929) К. Корчмарева, воссоздающей стилевую модель регтайма С. Джоплина. В целом, популярность танцевальных жанров в сегменте миниатюры 1920-х г. является свидетельством формирования новых фортепианно-стилевых тенденций: преодоления влияния импрессионизма и пробуждение интереса к его антитезе – суховато-отчетливой инструментальной фактуре.

Одной из актуальных разновидностей фортепианной миниатюры 1920-х г. становятся обработки народных мелодий. Обращаясь к фольклорным материалам, композиторы следуют различными путями – от простых гармонизаций напевов (А. Затаевич) до создания оригинальных сочинений на народные темы (А. Крейн). Примером миниатюр второго типа являются ранние сочинения А. Хачатуряна – «Танец» (1926) и «Поэма» (1927), использующие специфические приемы изложения с имитацией звучания народного инструментария. Представленная им модель миниатюры становится востребованным образцом национальной пьесы в творчестве советских композиторов различных периодов.

Другой жанр – марш, широко распространенный в сегменте любительской миниатюры Серебряного века, находится в этот период на излете своей популярности. Один из раннесоветских образцов представляет Марш-плакат В. Задерацкого из цикла «Тетрадь миниатюр» (1928), подтверждающий живую сопричастность композитора-конструктивиста своей динамичной эпохе. Интерес автора к музыкальному воплощению плакатных образов, ярче всего сказавшийся в симфонической сфере, впервые проявляется в лаконичной фортепианной миниатюре, передающей «интонацию плаката» в откровенно гротескной манере: острохарактерная интерпретация жанра, изобретенного автором, заставляет вспомнить о сатирическом памфлете.

Происходящие социокультурные изменения затрагивают и область детской фортепианной миниатюры. Вместе с новыми тенденциями – появлением пьес с советской тематикой – сохраняется преемственность с дореволюционными традициями в сборниках С. Майкапара, А. Гольденвейзера, Е. и О. Гнесиной, Ан. Александрова, продолжающих создание систематического фортепианного репертуара с разделением по степени трудности.

В разделе 2.2.2 «*Жанр в аспекте развития традиционалистских подходов*» отмечается, что в первые послереволюционные годы продолжает свою деятельность ряд авторов, чьи творческие идеалы формируются на основе тесной связи с русским музыкальным прошлым. Почти все молодые композиторы, среди которых и крупные фигуры (например, В. Шебалин), и художники более скромного дарования, – обращаются к жанру миниатюры на этапе становления мастерства. Иногда контакт с инструментом ограничивается лишь учебными заданиями, чаще – продолжается на протяжении всей жизни. При этом у каждого автора возникает индивидуальное представление о ресурсах инструмента, о его облике – фортепианном или оркестровом, концертном или камерном. Так, масштабный симфонист Н. Мясковский вносит вклад в развитие миниатюры, используя камерный потенциал фортепиано – его способность к отражению диалектического процесса мышления. В

своих кратких пьесах, заостряющих трагедийное начало (в созданных ранее «Причудах», «Воспоминаниях», «Пожелтевших страницах», существенно переработанных в 1920-е), композитор раздвигает границы жанра, насыщая его подлинно симфоническим развитием.

Отличительной особенностью миниатюр С. Фейнберга – универсального музыканта, в сознании которого процесс сочинения неотделим от исполнительских представлений, становится сложнейшая фортепианная фактура, основанная на предельной полифонизации музыкальной ткани. В его пьесах трансцендентно-виртуозного стиля множество самостоятельных линий создают многомерное звуковое пространство, в индивидуальной манере освещающее универсальные возможности инструмента (Первая сюита ор. 11 (1919); Три прелюдии ор. 15 (1923)).

В миниатюрах 1920-х гг. многообразно претворяются традиции А. Лядова и А. Скрябина («Музыкальная табакерка» В. Золотарева (1919); Прелюдии А. Шеншина; «Вальс памяти Скрябина» Е. Павлова (1921)), импрессионистские тенденции (этюд «Море» (1918), «Вторая тетрадь лирики» (1918) Е. Павлова; «Из южных впечатлений» ор. 17 (1924) А. Дроздова; Мазурки ор. 15 и ор. 19 Гр. Крейна, где намечается синтез еврейского мелоса и импрессионистской гармонии).

В разделе 2.2.3 «Опыты 1920-х годов: в стремлении к этическим идеалам» рассматривается ряд сочинений, не только заявляющих о способности фортепианной миниатюры быть жанром первопрородческим, но отражающих важную для русской культуры идею эксперимента как поиска художественной правды. Пьесы композиторов первого русского авангарда, ярко транслирующие данный этический посыл, представляют особый интерес, поскольку возникают в период, когда политическое давление в стране еще не приводит к трагическому отказу авторов от их собственного музыкального языка.

Вместе с Н. Рославцом, продолжающим в 1920-е гг. свои художественные поиски, ниспровергает устои традиционализма А. Мосолов – новатор, синтезирующий традиции романтического пианизма с индивидуальной манерой, тяготеющей к охвату экстремального диапазона звучания (Три пьески ор. 23-а (1926)).

В сочинениях другого представителя первого русского авангарда – Л. Половинкина – обнаруживается своеобразный сплав традиций А. Скрябина и Н. Метнера с достижениями французской Шестерки и П. Хиндемита. Фортепианные миниатюры композитора, запечатлевающие ироническую модель мира, передают особенности его внутреннего мирозерцания, обнаруживающего в бытовых явлениях эстетический факт. Некоторые из них становятся летописью времени, отражающей ритм большого города и увлечение неммым кинематографом (фокстрот «Электрификат» из трех пьес ор. 9 (1926)).

Идеи музыкального конструктивизма своеобразно преломляет в цикле «Тетрадь миниатюр» В. Задерацкий (1928). Сочинение представляет собой яркий образец раннесоветской музыкальной культуры, где традиционные романтические топосы («Облака», «Затаенное») комбинируются с новыми «технологическими сюжетами» («Авто», «Карусель»). В пьесах, основанных на принципе остинатности, обращает на себя внимание фони́зм сохраняющейся фактурной ячейки – особый сонорно-колористический прием, являющийся авторским знаком фортепианного стиля В. Задерацкого.

Отдельную страницу фортепианной миниатюры 1920-х гг. открывают сочинения ленинградских авторов, опубликованные в сборнике «Северный альманах» (1927). Одна из его пьес – «Рельсы» В. Дешевова (1926) – становится символом своего времени. Миниатюра, созданная на материале иллюстрации к производственной мелодраме Б. Папаригопуло, интересна не только решениями в сфере художественной образности, но и композиционными особенностями, в которых отчетливо проявляются черты монтажности – нового способа организации музыкальной формы, порожденного молодым искусством кино.

Возможности синтеза искусств привлекают также И. Шиллингера, разрабатывающего в фортепианных пьесах ор. 12 идеи «эмоционального конструктивизма». Применяя понятия «кадр», «монтаж», «наплыв», композитор коренным образом переосмысливает принципы экспонирования и развития тем, сосредоточиваясь на их неточных повторениях.

Таким образом, обзор стилевых экспериментов 1920-х гг. еще раз подтверждает условность принадлежности композиторов к тому или иному течению. Именно экспериментальная направленность жанра и объясняет такие метаморфозы, как то, что в раннем фортепианном цикле миниатюр будущего члена РАПМа и ПРОКОЛЛа Н. Чемберджи (1924) ощутимы влияния А. Скрябина, Б. Бартока и П. Хиндемита, или то, что автор оперетты «Свадьба в Малиновке» и бессменный руководитель военного Ансамбля песни и пляски Б. Александров создает свои Две пьесы ор. 1 (1928) в серийной манере.

В целом, в панораме периода наблюдается изменение жанровых и тематических приоритетов миниатюры, обусловленное социокультурными и художественно-эстетическими причинами; формирование модели жанра, опирающейся на самобытность национального фольклора; появление в период НЭПа джазовых сочинений, наследующих традицию дореволюционной любительской миниатюры; распространение джазового влияния в сфере профессионального творчества; развитие фортепианно-педагогической миниатюры советского образца; разнообразие стилевых модификаций – от пьес позднеромантической ориентации до экспериментальных авангардистских опусов.

Во вступлении к параграфу 2.3 «*Фортепианная миниатюра 1930–1940-х годов: между новой программностью и традициями*» отмечается, что ужесточение социально-политического режима в 1930-е г. приводит к постепенной утрате стремления ко всякого рода новациям. Согласно провозглашенной доктрине социалистического реализма, главными ориентирами советской музыки становятся конкретность образов и опора на фольклорные истоки, получившие отражение в концепции «песенного инструментализма» как одной из тенденций советского фортепианного творчества данного периода. Поиск новых ориентиров сопровождается кризисом, приводящим к тому, что некоторые представители старшего поколения – Н. Мясковский, В. Щербачев, Ю. Шапорин, наряду с более молодыми А. Мосоловым и А. Хачатуряном, практически перестают сочинять для фортепиано, другие – Ан. Александров и С. Фейнберг – в значительной степени ограничивают свою инициативу. Сложное положение отчасти сглаживает обращение к фортепианной музыке С. Прокофьева и Д. Шостаковича: их творчество стимулирует появление пьес нового поколения советских авторов, участвующих в

создании «фольклорного образа» инструмента, универсализм которого обретает дополнительные смыслы.

В разделе 2.3.1 «Миниатюризм как основной вектор советского фортепианного творчества 1930-х годов» подчеркивается, что, в отличие от симфонической музыки, где культивируется создание масштабных произведений, в фортепианной сфере намечается тенденция к уходу от больших форм. По сравнению с прошлыми десятилетиями, в панораме жанра преобладают обработки фольклорных мелодий, к созданию которых обращаются практически все авторы – от только что вступивших на композиторскую стезю до признанных мастеров. Во многих пьесах получает отражение один из популярных советских мифов о нерушимой дружбе братских республик. Воплощаясь в серии «Пьес на темы песен народов СССР», он проникает и в творчество маститого композитора Ан. Александрова, и в сочинения автора будущих популярных оперетт и киномузыки А. Лепина.

В период 1930-х г. появляются опусы, «сюжеты» которых живо откликаются на социокультурные запросы времени («Поэма о Днепре» (1932) и «Весенняя сюита» И. Держинского (1933), синтезирующие достижения романтического пианизма с элементами русского фольклора, частушек и массовых песен; цикл «Праздник в колхозе» Г. Воробьева (1930-е)). Сочинением, вобравшим в себя драматические коллизии времени, становится цикл «Магниты» Л. Половинкина (1933). Присутствующая в сочинении антиномичность, ощутимая уже на жанровом уровне, проявляется в экспозиции двух контрастных начал – утонченно-рафинированного («Оставленное», «Тревожное») и народно-реалистического («Дівчиночка ж моя люба», «Плясовая»).

К примечательным явлениям 1930-х гг. относится жанр мемориала, широко востребованный в советской музыке последующих десятилетий, когда разнообразные «пьесы памяти...» становятся отражением диалога «своего» и «чужого» слова («В память о Поле Дюка» Ю. Крейна (1936)).

Сфера непрограммной миниатюры отмечена появлением в период 1930-х г. ряда масштабных циклов. Для многих композиторов художественным ориентиром становится цикл из 24 Прелюдий оп. 34 Д. Шостаковича (1933), воплотивший «звуковой быт» в многообразии составляющих его истоков.

1930-е гг. характеризуются количественным уменьшением танцевальной музыки прошлого – менуэтов, гавотов, мазурок, полонезов, полек (исключение составляет лишь наиболее демократичный жанр вальса)¹¹. Почти полностью исчезают и образцы легкого жанра: фортепианная миниатюра, подобно барометру, чутко реагирует на постепенное вытеснение джазовой культуры, заполнявшей ранее сегмент развлекательного искусства.

Совершенствование политики в области фортепианного образования стимулирует появление пьес А. Гольденвейзера, Е. Гнесиной, А. Гедике, Д. Кабалевского, А. Руббаха, К. Сорокина и ряда других авторов. Отличительная черта 1930-х г. – распространение «Детских сюит» в творчестве молодых

¹¹ Иногда адаптация старинных жанров к новым социальным условиям происходит по пути создания жанровых микстов (Песни-мазурки Л. Половинкина (1936) или Менуэт-песня А. Парусинова (1936)).

национальных авторов – А. Зейналлы (1934), Г. Воробьева (1935), А. Кулиева (1937), состоящих из разнохарактерных жанровых сценок на фольклорном материале.

Во вступлении к разделу 2.4 «*В годы войны*» подчеркивается, что трагические события военного времени оказывают воздействие на весь строй советского искусства. Одним из основных жанров этого периода по-прежнему остается песня, в которой используется целый комплекс интонаций – маршевых, гимнических, романсовых, влияющих на интонационный строй фортепианной миниатюры.

В послевоенный период существование жанра затрагивает постановление 1948 г., где «Рельсы» В. Дешеева, «Большая сюита» Г. Попова, «Инвенция» В. Щербачева, пьесы Д. Шостаковича и Ю. Тюлина, Партиты Г. Свиридова становятся объектом партийной критики. Идеологические «баталии» происходят и в области детской музыки: осуждению подвергается тематика пьес, находящаяся вдали от генеральной тенденции времени – реализма; мелодика, которой недостает песенности и запоминаемости; а также «формалистические» тенденции в сфере музыкальной образности.

В разделе 2.4.1 «*Миниатюры военного времени: от пьес-афоризмов до масштабных сюит и лирических откровений*» отмечается, что одно из центральных мест в ряду сочинений этого периода принадлежит фортепианному циклу О. Евлахова «Ленинградский блокнот» (1943). Созданный в линейной графической манере, цикл, раздвигающий привычные рамки жанра, становится частью советского эпоса о войне.

Среди масштабных опусов времени – девятичастная сюита «Фронт» (1944) В. Задерацкого («Дорога на фронт», «Родное пепелище», «Атака», «В землянке», «Над картою», «Письмо от любимой», «В тыл к врагу», «Над братской могилой», «Земля горит»), где происходит беспрецедентная симфонизация жанра с разрастанием формы отдельных частей и специфической трактовкой фортепианного изложения как детализированной оркестровой партитуры.

Наряду с сочинениями, запечатлевшими трагические картины времени, в разгар военных событий продолжают появляться миниатюры, теснейшим образом связанные с романтической линией. Так, «Интермеццо» (1944) Ю. Кочурова – «умеренного экспрессиониста» (С. Слонимский), испытавшего влияние Р. Вагнера, Г. Вольфа, Р. Штрауса, и, вместе с тем, продолжателя традиций М. Глинки, П. Чайковского, С. Рахманинова, отличается светлый, возвышенный строй, благородство вкуса, а также особая сердечность тона, свойственная лучшим образцам камерной русской музыки.

В ряду других сочинений военного времени – цикл из 24 Прелюдий Д. Кабалецкого (1943–1944), претворяющий идеи автора в сфере песенного инструментализма: сложившиеся в 1930-х гг. и получившие развитие в военный и послевоенный периоды, они олицетворяют собой молодость советской культуры в акцентировании светлых сторон жизни и динамичной энергии, направленной на созидание нового государства.

К единичным явлениям 1940-х гг. относятся пьесы Н. Ракова «Танго» и «Серенада» (1942) с печатью тонкого вкуса – предвестники «третьего направления», соединяющего академическую и эстрадную сферы. Их ротапринтное издание в

разгар военного времени – свидетельство неотменимого стремления к простым радостям человеческого бытия.

В разделе 2.4.2 «*Дуализм бытия: между теневой и официальной сферами советского фортепианного творчества*» рассматриваются сочинения, представляющие скрытые и явные грани советского искусства. Мотив, связанный с личной драмой художника, вступившего в противоборство с системой, явственно ощутим в цикле В. Задерацкого «*Легенды*» (1944), где присутствует развернутая литературная программа. Жанр музыкальной картины представлен здесь в различных ипостасях – от масштабных фресок («*Ущелье смерти*», «*Кровавый кактус*» и «*Черный всадник*») до лирических камерных зарисовок («*Сад жемчужного винограда*» и «*Синеок-цветок*»). Текст «*Легенд*», созданных в новотональной манере с ощутимой тенденцией к упрощению музыкального языка, служит наглядной иллюстрацией оркестрового замысла – интенсивной внутренне-слуховой деятельностью по превращению абстрактного фортепианного звучания в многоголосное инструментальное пространство¹².

Другое сочинение В. Задерацкого – сюита «*Родина*» (1946) – представляет собой, на первый взгляд, наглядную экспозицию социалистических ценностей. Вместе с тем наиболее масштабные части «*Родины*» – «*Молодая смена*» и «*Колонна энтузиастов*» – выдержаны в стилистике типичных для композитора «*иронических*» маршей.

Если сочинения В. Задерацкого, не опубликованные и не исполненные при его жизни, относятся к теневой сфере советской музыкальной культуры, то официальную ее часть представляет пласт сочинений национальных авторов. Среди них – колоритная жанровая зарисовка «*Караван*» В. Мухатова (1940), зажигательно-виртуозная «*Бессарабка*» Ш. Няги (1940-е), пластически выразительные «*Таджикские танцы*» А. Жубанова (1942–1955), «*Хоруми*» А. Мачавариани (1943) и «*Вагаршапатский танец*» А. Бабаджаняна (1944).

Обращение к сфере детской музыки 1940-х гг., помимо пьес, прочно вошедших в фортепианно-педагогический репертуар¹³ и серии циклов на фольклорной основе, позволяет обнаружить сочинения, занимающие особое положение в панораме жанра. Так, три Детские тетради ор. 16, ор. 19, ор. 23 (1944) и 21 легкая пьеса ор. 34 (1946) М. Вайнберга настолько глубоки по содержанию, что вряд ли могут занять место в ряду пьес, созданных советскими авторами в этот или в любой другой период времени. Детская тема рассматривается им сквозь призму идеи вечности общечеловеческой культуры, отражая трагически-философский взгляд на мир.

В целом, период 1930–1940-х гг. характеризуется значительным уменьшением количества пьес, обусловленным социокультурными и политическими факторами; изменением в творчестве ряда авторов стилевых приоритетов, влекущим за собой трансформацию их фортепианного почерка; развитием концепции «*песенного инструментализма*»; расширением содержательного пространства миниатюры за счет сочинений военной тематики; активной миграцией ее жанровых и

¹² Не имея возможности работы с оркестром, подвергавшийся репрессиям композитор воплощал свои идеи в фортепианных сочинениях.

¹³ Среди них – «*Детская тетрадь*» Д. Шостаковича (1944–1945) и «*Детский альбом*» Г. Свиридова (1948)

тематических приоритетов в фольклорную сферу и в область детского творчества; исчезновением джазовых образцов и появлением единичных опусов – предвестников «третьего направления» в искусстве последующих десятилетий.

В третьей главе **«Основные тенденции развития отечественной фортепианной миниатюры второй половины XX – первой четверти XXI веков: от советской идентичности к метамодерну»**, состоящей из трех параграфов, прослеживаются наиболее актуальные тенденции, характерные для данного отрезка времени.

Во вступлении к первому параграфу 3.1 *«Конец сталинского правления и “оттепель”*» отмечается, что развитие жанра в этот крайне неоднородный период происходит в атмосфере активного освоения советскими композиторами техник XX в. – расширенной тональности, серийности, свободной атональности, неомодальности, сонористики, алеаторики, пуантилизма. Стилиевое многоязычие обусловлено широким диапазоном представленных в советском музыкальном искусстве имен. Наряду с продолжающими работу в сфере фортепианной миниатюры Ан. Александровым и С. Фейнбергом, по-прежнему велико влияние С. Прокофьева и Д. Шостаковича. В свою очередь, творческое мировоззрение представителей авангардистских течений формируется под влиянием идей К. Штокхаузена. В общей картине музыкального искусства 1950–1960-х г. особое место занимают национальные композиторские школы как самобытные ответвления многоликой советской фортепианной культуры.

В разделе 3.1.1 *«Жанровый портрет фортепианной миниатюры 1950–1960-х годов»* обращается внимание на то, что в рассматриваемый период сохраняется особенность прошлых лет, когда одну из наиболее востребованных разновидностей жанра составляют обработки народных мелодий. Другой его важный сегмент представляет сфера детской музыки, где преобладает пионерская тематика. Несколько позднее ее образный спектр обогащается сочинениями, наследующими дореволюционные традиции («Золотой ключик» Г. Фиртича (1954), «По страницам русских сказок» В. Варецкого (1957), «Приключения Чипполино» В. Цытовича (1961–1967) и др.).

Среди топосов, передающих своеобразие жанровой палитры данного периода, – военная тематика, напоминающая о трагических событиях недавнего времени (Л. Абелиович, «Фрески» (1966, I тетрадь)). Еще один топос, свидетельствующий о движении лирического жанра к иным – экспериментальным – берегам, связан с ключевой для миниатюры идеей игры, протекающей в интеллектуальной плоскости (циклы «Шахматы» Л. Балая (1960) и «Силлогизмы» Г. Банщикова (1962)). Весьма показательные программные синтезы образуются на почве поисков связей с точными и естественными науками: позитивизм 1960-х откладывает отпечаток на процессы в эволюции жанра, ярко проявившиеся в фортепианных пьесах композиторов киевского авангарда.

Одновременно остаются актуальными топосы, связанные с образами природы, портретами и музыкальными картинами¹⁴. Развитие жанра продолжается

¹⁴ Иногда художественная идея, зародившаяся в пространстве фортепианной пьесы, переносится на большую сцену. Так, две пьесы С. Слонимского – «Фавн и нимфа» (по скульптуре О. Родена) и «Проходящая красота» (по рисунку П. Пикассо) (1963) – обретают интересные хореографические воплощения в театре миниатюр Л. Якобсона.

и по линии связи с литературной программностью (сюиты по рассказу Л. Толстого «После бала» А. Репникова (1954), «Тарасовы думы» И. Шамо (1960), Музыкальные зарисовки по поэме Н. Гоголя «Мертвые души» Н. Сильванского (1958) и В. Успенского (1962)). В то же время получают новый импульс жанры, группирующиеся вокруг «забытых», «пожелтевших» или «пестрых» страниц и писем («Письма к лучшему другу» Е. Граубиня (1959; Страницы из дневника» Ан. Александрова (1967); «Четыре письма» В. Кривцова (1969)).

Безусловным лидером в непрограммной сфере миниатюры является *прелюдия*, играющая важную роль в творческом процессе композиторов самых различных стилевых направлений – от консервативно-охранительных до авангардистских. Нередко эти сочинения становятся дидактическим материалом для освоения композиторских навыков («Пять прелюдий и фуга» ор. 6 А. Шнитке (1953–1954)); иногда – маркером происходящих в культурном пространстве изменений. Так, «смену времен» в советском искусстве запечатлевают Шесть прелюдий М. Кажлаева (конец 1950-х–начало 1960-х гг.), соединяющие интонации дагестанского фольклора, яркие краски джаза, отзвуки импрессионизма.

Помимо отдельных пьес и компактных циклов, в период 1950–1960-х гг. продолжается традиция создания монументальных опусов. Среди открытий XXI в. – цикл из 24 Прелюдий и фуги Г. Римского-Корсакова, внука великого музыканта – акустика, композитора, исследователя творчества А. Скрябина. Длительное время формирования цикла (1924–1955) – своего рода записной книжки автора на протяжении нескольких десятилетий – обуславливает множество присутствующих здесь интонационных истоков: от музыкальной звукописи – наследия великого предка – до скрябинских влияний и осязаемой порой советской песенности.

Другой масштабный цикл – 24 Прелюдии К. Караева (1951–1963) – в полной мере отражает сущностные основы стиля азербайджанского мастера, воплощающиеся в стремлении к синтезу европейской и национальной культур.

Несмотря на количественное уменьшение, в период 1950–1960-х гг. продолжается жизнь романтических жанров. В отдельных случаях наблюдается фрагментарное преломление их признаков, как в цикле Ю. Николаева «Настроения» из 22 миниатюр (1960-е), где происходит существенное сжатие музыкальной формы. Тональное сочинение, длящееся 4 минуты, – одна из попыток запечатлеть все более ускоряющийся темп жизни: протяженность пьес, в которых эскизно намечаются черты вальса (№ 3), колыбельной (№ 7), этюда (№ 19), мюзета (№ 20), занимает лишь несколько секунд. Новизна интерпретаторских задач обусловлена здесь поиском концентрированной интонационности, отражающей краткость и, вместе с тем, многомерность музыкального высказывания.

В разделе 3.1.2 «Путь по центру» заостряется внимание на том, что многие композиторы придерживаются в период 1950–1960-х гг. центристских позиций, близких, в том числе, Р. Щедрину – блестящему знатоку уникальных возможностей инструмента в отражении художественной картины мира. Такие его миниатюры, как «Поэма» (1954), «Юмореска» (1957), «Тройка» (1959), «В подражание Альбенису» (1959), соединяющие неофольклорные, неоромантические, авангардистские и неоклассические черты, становятся кульминационными достижениями жанра второй половины XX в.

Яркий образец преломления национальных фольклорных моделей представляет цикл И. Якушенко «Наигрыши» (1967). В виртуозном сочинении, синтезирующем неоромантические и неоклассические тенденции, ощущается дыхание джаза: его ритмоинтонации искусно вплетены в музыкальную ткань.

Свежий национальный колорит присутствует и в «Шести картинах» А. Бабаджаняна (1964) – сценах из народной жизни, сплетающих в органичное целое архаические особенности армянской музыки с приемами серийной техники и джазовыми ритмоформулами.

Особенности, предвосхищающие новации в области фортепианного тембра, получают отражение в цикле Г. Окунева «Отзвуки Севера» (1966), где находит самобытное воплощение постлюдийная интонация, характерная для музыки 1990-х гг.

В разделе 3.1.3. «Под знаком авангарда» подчеркивается, что наиболее ранним проявлением новых стилевых явлений в советском искусстве становятся Двенадцать прелюдий Г. Уствольской (1953). Среди главных примет ее стиля – линейность и аскетизм инструментальной фактуры, сочетание обезличенности с вкраплениями мотивов выразительного характера как неких ключевых точек композиции, образующих содержательный центр той или иной пьесы. Остро-диссонантный, предельно антиномичный язык Г. Уствольской (с позиций гармонического наполнения, динамических и тесситурных контрастов) требует переосмысления качества фортепианного звучания, уподобляющегося тембру «куба деревянного» – музыкального инструмента, используемого автором в своих симфонических сочинениях.

Конец 1950-х гг. отмечен появлением «Эго-сюиты» (1957) Б. Тищенко (1957) («Характер», «Слово не воробей», «Ради красного словца», «Попытка лирики», «Несдержанность», «Все-таки я»), приближенной к жанру автопортрета, где последняя часть повторяет первую, символизируя цельность внутреннего ядра личности. Сочинение, отличающееся рельефным тематизмом и графической строгостью письма, становится опусом, запечатлевшим процесс поиска индивидуальных творческих установок, связанных с позитивистскими взглядами автора.

Позитивизм 1960-х находит отклик в практике группы киевских авангардистов – В. Годзяцкого, Л. Грабовского и В. Загорцева. Наиболее ранним опусом, сыгравшим роль манифеста этого объединения, становятся «Разрывы плоскостей» (1963) В. Годзяцкого¹⁵, где зафиксирован процесс распада функциональных связей в музыке. Выстраивая параллели между музыкой и ядерной физикой, композитор отталкивается от процессуальности музыкальной формы, становление которой он связывает со стадиями ядерной реакции.

Напряженный процесс поиска новой выразительности происходит в «Гомеоморфиях» Л. Грабовского (разработка сонорных эффектов и алгоритмических композиций на основе случайных чисел); в «Ритмах» В. Загорцева (исследование «ритма формообразующих тяготений» как неких точек и границ в

¹⁵ Сочинение, написанное в технике свободной додекафонии, было создано под впечатлением книги австрийского писателя и журналиста Роберта Юнга «Ярче тысячи солнц», повествующей об эволюции ядерной физики и разработке атомной бомбы. Музыкальными же его прообразами явились «Klavierstucke» №1–8 К. Штокхаузена.

музыкальном потоке). В целом, сочинения композиторов киевского авангарда, выступающие резкой антитезой по отношению к советскому художественному канону, представляют собой относительно немногочисленный пласт советской фортепианной миниатюры, соотносимый с таким западноевропейским течением как «новая сложность» (пьесы Д. Лигети, Б. Фернихоу и др.).

Интенсивное развитие жанра наблюдается в этот период времени и в творчестве московского автора Д. Смирнова. Так, уже ранние его фортепианные тетради (1963–1965) отражают направление поисков в сфере додекафонной техники и сонористики, числового и буквенного символизма («Маленький триптих», Пять маленьких пьес ор. 4).

Созданный в додекафонной манере цикл философа и композитора Л. Блинова «Струения мигнов» («Двенадцать стихотворений Велимира Хлебникова» для фортепиано и чтеца) (1963) интересен специфическим отношением к соединению слова и музыки. Акцентируя внимание на звуках человеческой речи, композитор ищет в них музыкальный смысл, подобно поискам В. Хлебникова, стремившегося к обретению «самоценного», «самовитого» слова (т. н. «зауми») как способа выявления тончайших нюансов мировосприятия.

Экспериментальный тип миниатюры представляет однострочная пьеса А. Кнайфеля «Лань» (1962), основанная на мелодии его неопубликованного вокального сочинения. Пьесу трудно назвать детской – за аскетичным нотным текстом, вмещающим в себя насыщенное смысловое пространство, скрывается глубина, вряд ли доступная ребенку. Нивелируя виртуозные возможности инструмента, автор одновременно расширяет его тембральные перспективы: трепетная мелодия в верхнем регистре, лишенная примет традиционного фортепианного изложения, открывает ресурсы новой красочности, поддержанной и развитой уже в XXI в.

Раздел 3.1.4 «В модусе детства» открывает панораму детской фортепианной миниатюры, где наблюдается тесное взаимодействие традиционных и новаторских подходов.

Перспективные идеи содержатся в «Детском альбоме» С. Фейнберга (1962), состоящем из пьес и переложений, развивающих плодотворную идею адаптации (как с позиций редукции большой формы – использования ее в виде фрагмента, так и с точки зрения фактурного облегчения материала).

В период 1960-х г. появляются детские пьесы В. Гаврилина, вбирающие в себя философию его творчества. В миниатюрах, ориентированных на воспитание просвещенного любителя искусства, композитор проводит опыты по «омузыкаливанию речи» – передачи ее интонаций в музыкальном образе.

Новые тенденции, коренным образом изменяющие традиционную лексику, связаны с появлением циклов «Окно в музыку» А. Караманова (1963), «Пасторали» Ю. Буцко (1966), «Музыкальные игрушки» С. Губайдулиной (1969). Так, цикл С. Губайдулиной – тонкое и многогранное сочинение, где существует несколько уровней восприятия. Помимо языковых новаций, стремления к предельному лаконизму формы, а также внимания к деталям нотного текста – микродинамическим, артикуляционно-штриховым и мотивным, цикл несет на себе отпечаток философии Дж. Кейджа (в аспекте существования звука как автономного явления). Каждая его пьеса, филигранно сконструированная, построена на

блестящей интеллектуальной игре со звуком, составляющей суть творческой манеры автора.

Иные перспективы музыкальной красочности открываются в цикле Н. Сидельникова «Саввушкина флейта» (1966), соединяющем две далекие стихии – русскую народную песенность (ладовая сфера, использование трихордовых попевок, частушечности, интонаций городского романса) и джаз (вкрапления характерных гармонических оборотов и метроритмических особенностей).

В выводах параграфа отмечается, что расширение стилевых горизонтов жанра связано с распространением в 1950–1960-е гг. неофольклоризма, неоромантизма, сонорности, додекафонной техники, джазовых тенденций; с развитием символической программности как специфической образности искусства второй половины XX в.; с усилением экспериментальных свойств жанра (созданием опусов, нацеленных на выявление связей с точными науками); с обогащением сферы детской фортепианной миниатюры сочинениями, раздвигающими традиционные интонационно-слуховые представления.

Во вступлении к параграфу 3.2 «1970–1980-е: итоги и достижения» отмечается, что в этот период в обществе заметно обостряется чувство исторической, социальной и культурной памяти, обуславливая новый всплеск интереса к проблеме традиционного и новаторского в искусстве. Ранний метамодернистский поворот 1970-х, связанный с кризисом идей второго авангарда, явственно отражается в фортепианных пьесах советских композиторов. В данный период оказывается особенно очевидной широта творческих поисков, когда полистилистика становится знаком времени, а наиболее авторитетным его течением – неоромантизм, подразумевающий «диалог эпох». Одновременно тяготение к экспериментальным формам обуславливает появление пьес с применением импровизации и алеаторики, с развитием идей инструментального театра. Разработки в фольклорной сфере сопровождаются вниманием к архаическим пластам народной музыки. Поиски новой интонационности приводят к появлению *третьего направления*, объединяющего академическую и легкую музыку.

В разделе 3.2.1 «О жанровых разновидностях фортепианной миниатюры 1970 – 1980-х годов» подчеркивается, что наиболее значительный ее пласт составляет детская фортепианная миниатюра. Популяризация пьес, созданных национальных авторами – один из знаков времени, зримо иллюстрирующих идею «дружбы народов».

Новое дыхание в период 1970–1980-х гг. обретают традиционные разновидности миниатюры. Так, жанр *музыкальной картины* часто встречается в сочинениях неофольклорной направленности («Суздальские картины» (1972) Т. Смирновой; «Армянские барельефы» Г. Читчян (1972); «Грузинские фрески» (1975) А. Мачавариани; «Русский лубок» А. Костина (1979)).

Содержательный спектр миниатюры прирастает также некоторыми советскими реалиями. В частности, «Путевые тетради» Я. Рязца (1985), продолжающие давнюю романтическую традицию рассказа «о людях и странах», привносят в нее особенности социалистического реализма.

Ключевое для 1970–1980-х гг. чувство памяти способствует расширению жанровых и языковых горизонтов музыкального высказывания, отражаясь в появлении многообразных «приношений» и «посвящений». Так, в насыщенной

разнообразными смыслами миниатюре Л. Сумера «*Pardon, Fryderyk!*» (1981), отсылающей к имени великого польского композитора, фортепианная «партитура» обогащается звуками чечетки. Мемориальный колорит этой нетривиальной пьесы, созданной в технике музыкального коллажа, усиливает развернутое цитирование мазурки Шопена *a-moll* op. 17 № 4 (почти дословное в начале и несколько измененное в заключительной части композиции).

Нередко мемориальная атмосфера воссоздается путем репрезентации наиболее характерных черт авторского стиля, как, например, в «Пяти пьесах» Ан. Александрова op. 110 (1979). Очерчивая круг знаменательных для русской музыкальной культуры имен (С. Фейнберг, А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер), Пять пьес op. 110 завершают романтическую линию жанра, представляющую модель инструментального высказывания конца XIX – начала XX вв.

Мемориальные «границы» фортепианной миниатюры существенно обогащает обращение к жанрам прошлых веков. Сюиты старинных танцев, состоящие из *бурре*, *гавотов*, *менуэтов*, *ригодонов*, *сарабанд*, обретают новую жизнь во множестве стилизаций, соединяющих прошлое с современностью («В старинном стиле» Н. Капустина (1977); «Сюита в стиле барокко» Д. Смирнова (1980)).

Среди новых тенденций – отказ от конкретных наименований в пользу жанрово-нейтральной «музыки» («Маленькая ночная музыка» (1978) и «Осенняя музыка» (1981) П. Вакса; «*Eine kleine Zauber music*» М. Аркадзева (1989)).

В работе также отмечается, что стимулирующим фактором в развитии концертного типа миниатюры становится создание пьес к творческим событиям различного ранга – смотрам, конкурсам, фестивалям. Процессы в сфере камерной миниатюры характеризуются интровертной трактовкой фортепианного звучания, а также возвратом к салонному «образу рояля» – линии, в полной мере обозначившей свою актуальность уже в XXI столетии.

В разделе 3.2.2 «*Неофольклорные течения в фортепианной миниатюре 1970–1980-х годов*» изучаются достижения жанра как многонационального феномена. Так, поиски новых средств выразительности на основе латышского «диалекта» получают отражение в «Белом пейзаже» П. Вакса (1980) – диатоническом сочинении, созданном в технике минимализма. Медленная пьеса с обилием фермат, где течение музыкального времени в иллюзорном смысле застывает, отличается свежими красками, характерными для «северного импрессионизма». Не менее интересны и музыкальные краски юга в сюитах О. Тактакишвили «Родные напевы» (1971) (композитор обращается здесь к певческим традициям регионов Грузии с характерными для них экспрессивной подачей текста, ритмической гибкостью, свободной фразировкой); и «Подражание грузинским национальным инструментам» (1973), основанной на имитации специфических игровых приемов народных музыкантов.

Одну из самобытных страниц советской фортепианной миниатюры периода представляют пьесы В. Гаврилина. Продолжатель линии А. Бородина и М. Мусоргского в своих миниатюрах, наполненных первозданным мелосом с архаичными песенно-речевыми интонациями, рассказывает о главном – о времени, о природе, о человеческой жизни: его пьесы, простые и сложные одновременно, сочетают традиционные средства выразительности с концепционной и образной многоплановостью. Они привлекают внимание не технологической изощренностью

и виртуозным блеском, а ясным и выразительным мелодизмом, ладогармоническим и ритмическим богатством. В их основе – тонкое взаимодействие диатоники и хроматики, изысканная ладовая и метроритмическая игра, терпкие политональные сочетания и использование кластеров. Разнообразные в жанровом отношении фортепианные пьесы В. Гаврилина (портреты, танцы, лирические зарисовки и эскизы) интересны своим интонационным наполнением, обнаруживающим глубинное родство с деревенской прозой В. И. Белова, чья главная сила – в трепетном отношении к слову.

В разделе 3.2.3 «*“Советские композиторы – детям”*: от пьес и сборников к концепционным замыслам» фиксируется появление в детском сегменте миниатюры пособий и сборников концептуального характера.

Путь, развивающий традиции Б. Бартока, намечает в своем сборнике «Радуга» (1970-е) Г. Окунев. Одна из его целей – преодоление устойчивых шаблонов в восприятии музыки – предсказуемой интонационности, квадратной структуры, периодических метров. Взгляд на детскую миниатюру как на явление, созвучное современности, присутствует и в «Тетради для юношества» (1981) Р. Щедрина, значительно расширяющей интонационные и визуальные представления юных музыкантов. В свою очередь, ценность «Русской школы игры на фортепиано» Т. Смирновой (конец 1980-х), синтезирующей достижения Б. Бартока, З. Кодая, К. Орфа с отечественным опытом, видится в комплексном подходе, соединяющем исполнительскую, педагогическую и композиторскую сферы через важнейшее в музыкальном искусстве понятие интонации.

Примечательное явление времени – «Джазовый альбом для детей и юношества» И. Якушенко (1982), моделирующий спектр стилей джазового искусства.

В разделе 3.2.4 «*Эксперименты времени: сонористика, алеаторика, инструментальный театр и третье направление*» отмечается, что наиболее радикальные новации происходят в «Колористической фантазии» С. Слонимского (1972), трактующего произведение в духе К. Штокхаузена и А. Пуссера – не как законченный опус, а как «поле возможностей». Диапазон новаций охватывает графическую сферу (безлинейные фрагменты текста), игру на струнах в различных модификациях, взаимодействие с немзыкальными звуками.

Поисковый ракурс присутствует и в «Тринадцати пьесах» И. Соколова (1988). Концептуальный опус с использованием словесных текстов, жестикуляции, пантомимы, пения, свиста, звуков свирели, маракасов и бубенчиков как элементов *инструментального театра* представляет собой попытку постмодернистского осмысления мира, существующего на принципах фрагментарности и ризомности.

Эксперименты в сфере «третьего направления» отражают самобытные фортепианные пьесы Н. Капустина, в равной мере синтезирующие джазовые и академические традиции. Текст его трансцендентных прелюдий, этюдов, багателей, токкатин, интермеццо, продолжающих линию романтического пианизма, выписан с детальными подробностями ритма и артикуляции. Сложность интерпретаторских задач связана в данном случае с тем, что для адекватной передачи замысла академическому музыканту необходимо владеть джазовым языком и быть знакомым с фортепианными стилями Э. Гарнера и О. Питерсона, а джазовому – иметь

классическое образование, ощущая преемственность с музыкой Ф. Шопена, А. Скрябина или С. Рахманинова.

Тип камерной миниатюры третьего направления представляют пьесы М. Таривердиева из цикла «Настроения» (1986). В основе фортепианных образцов его киномузыки («Льдинки», «Картина строго мастера», «Музыка из телевизора», «Нежность» и др.) заложен синтез идей «барокко-джаза» и стиля «*cool*» с отечественными традициями (вкрапления подголосочной полифонии, полимелодизм фактуры). Влияние киномузыки сказывается в лаконизме и фрагментарности высказывания, в «разработочности» музыкального материала, в появлении протяженной по меркам миниатюры коды, в которой образ как бы визуально удаляется, истаивает.

Раздел 3.2.5 «*“Новая простота” как предчувствие метамодерна*» посвящен новациям 1970–1980-х гг., предвосхищающим некоторые тенденции искусства XXI в. Один из наиболее интересных поворотов к «новой простоте» происходит в миниатюре А. Пярта «Для Алины» (1976) – концентрированном выражении его стиля «*tintinnabuli*», сотканного из первоэлементов музыкальной материи, – отдельных звуков, интервалов, кратких попевок. Опус, обращенный к традициям григорианского пения, до предела редуцирующий возможности инструмента, не только олицетворяет собой эволюцию творческого пути мастера, но становится одним из наиболее заметных явлений в панораме жанра второй половины XX в.

Дыхание времени, обусловленное влиянием минимализма, обнаруживается в «Новогодней музыке» (1977) Г. Пелециса, где композитор воплощает близкие ему идеалы эвфонии и калокагатии. Весьма объемную ее форму возможно интерпретировать как видоизмененный цикл: тесно спаянные между собой микроэпизоды воспринимаются как вариации на детские песни и темы протестантских хоралов. Особое значение приобретает в данном случае фортепианная фактура, то имитирующая хоровое звучание, то подражающая сольным юбилеям.

Тенденции репетитивной музыки получают отражение в творчестве А. Рабиновича-Бараковского («Музыка печальная, порой трагическая» (1976)). Сочинение, апеллирующее к чувству, не лишено в то же время определенной иронии. Опус, где цитируется тема из средней части Экспромта *As-dur* op. 90 Ф. Шуберта, основан на многократном повторении структурированных паттернов с цифровой сакральной символикой – виртуозно-экзальтированных арпеджио, аккордов, репетиций, одинарных нот, исполняемых на клавишах и струнах рояля.

Концепция «новой простоты» 1970-х гг. тесно связана с идеей музицирования, заложенной в «Китч-музыке» В. Сильвестрова (1977). Своеобразие поэтики цикла, отразившего кардинальную эволюцию авторского стиля, заключается в сложном синтезе традиционных средств выразительности с неким новым звуковым пространством, обладающим прерывистой структурой, где присутствуют лакуны, многоточия, остановки, ферматы, неожиданные гармонические обороты. «Китч-музыка» становится первым сочинением композитора с чертами «багательного стиля», отличающегося парадоксальной простотой, крайне сложной в своем исполнительском воплощении.

Особое место в ряду сочинений 1970–1980-х гг. занимает цикл Двадцать семь легких пьес op. 74 (1985) В. Арзуманова. Сам композитор интерпретирует его

создание как попытку каталогизации своих музыкальных впечатлений, как «гигантский ретроспективный дневник», соединивший годы жизни в Советском Союзе и Франции. У этих пьес различные жанровые и образные прототипы – народные и массовые советские песни; бытовые жанры; зарисовки; посвящения композиторам. Модус детского проступает в фактуре изложения, своеобразной, как будто редуцированной, но на самом деле вполне самостоятельной с точки зрения концепции *звучащей повседневности*, составляющей суть эстетической позиции В. Арзуманова. Используя ее в своих пьесах, он опирается на три основополагающих жанра музыкальной культуры – песню, танец, марш. Многообразное развитие получают в цикле идеи О. Мессиана, преломленные сквозь призму индийской музыкальной практики. В сочинении своеобразно претворяется центральная для творчества композитора идея диалога различных культур (русской, французской, индийской), рождающая новую интонационную целостность.

В целом, в период 1970–1980-х гг. в существовании жанра наблюдаются такие процессы, как: усиление мемориального колорита, обусловленное интровертными чертами советского искусства; появление новых его разновидностей; создание ряда детских фортепианно-педагогических сборников концептуального характера; развитие миниатюры в рамках третьего направления по линии синтеза с киномузыкой и джазом; отражение в ее панораме наиболее влиятельных стилевых течений, перспективных с точки зрения будущих тенденций музыкального искусства.

Во вступлении к параграфу 3.3 «*Фортепианная миниатюра 1990–2020-х годов: навстречу метамодерну*» подчеркивается, что рассматриваемый период отличается внутренней неоднородностью. 1990-е гг. характеризуются, в первую очередь, тектоническими сдвигами в социокультурном пространстве единой прежде страны. Именно в рамках постсоветской реальности появляется такое понятие, как «композиторы из бывшего СССР». Не отменяя национальные и геополитические критерии, оно подчеркивает вместе с тем культурно-историческую общность суверенных ныне стран. В период 2010–2020-х гг. становятся очевидными и более глобальные перемены, нашедшие отражение в концепции метамодерна Т. Вермелена и Р. ван ден Аккера. Новейший период истории – время идей, концептов, коммуникаций, интерактива, мультимедиа. Все перечисленные тренды представляют собой совокупность факторов, существенным образом влияющих на позиции жанра в современном культурном пространстве, где особую роль приобретает способность к лаконичному художественному высказыванию.

В разделе 3.3.1 «*Жанр к началу третьего десятилетия XXI века: константы и метаморфозы*» подчеркивается, что распространенная ориентация на романтические модели способствует сохранению жанровых разновидностей миниатюры. Продолжающийся «диалог с классикой» осуществляется в виде цитирования или стилизации, работы с моделью или игры с традицией («“В стране фьордов”. Маленький триптих Э. Григу» Т. Смирновой (2001), «“К Кларе Вик” (не написанное Р. Шуманом произведение)» В. Иголинского (2006)). Обращение к жанрам прошлого характеризуется ностальгически-мемориальной окрашенностью («Воспоминания о XIX веке» С. Слонимского (1993), «Воспоминание о сарабанде» Б. Гецелева (2000), «Воспоминание о романсе» А. Корепанова (2001)).

Представляет интерес развитие фортепианного *этюда*, предстающего в различных стилевых обликах: от неоромантического («Суфий и Будда» (2002) и «Играем в нарды» (2008) Т. Шахиди; «Чайковский-этюды» (2010) Р. Щедрина) до джазового (Н. Сидельников (1990), Н. Капустин (1992)) и концептуально-минималистического (три этюда С. Загния (1990)). Показательно, что этюды-картины Т. Шахиди включают в себе и другие – визуальные – смыслы. Творческое содружество с иранским режиссером М. Бемани приносит интересные плоды в виде создания киноэтюдов, где фрагментарность эпизодов подчинена логике единого сюжета.

Востребованным жанром современности становится *багатель*, подвергаясь разнообразным веяниям времени в творчестве О. Пайбердина (мультимедийные, звуковые, фактурные новации) и Ю. Красавина (использование элементов инструментального театра).

В современной практике наблюдается увеличение количества программных сочинений с использованием сложных закодированных заголовков и названий на иностранных языках – ироничных, забавных или мистических, побуждающих к манипуляции смыслами, к нахождению тайных знаков и значений. Одновременно сохраняется тесная связь музыки и слова в ее традиционном понимании, когда композиторы создают пьесы, обращаясь к различным литературным источникам. Так, философия Г. Гессе оказывается созвучной С. Зятыкову, стремящемуся запечатлеть в своей пьесе «Ирис Ансельма» (2012) метафизическое путешествие духа. Один из способов погружения в завораживающий мир писателя автор видит в создании «многослойного саунда» с обилием воздуха, пространства и оттенков, что дает возможность придать звуку текучесть и мерцание. Статичная, на первый взгляд, фактура сочинения, состоящая из кратких полифонизированных фрагментов, наполнена тончайшими переливами звуковысотности, ритма, тембра и динамики.

В практике 1990–2000-х гг. продолжает существование «дневниковая ветвь» миниатюры, представленная сочинениями Ю. Буцко и Р. Щедрина, где, наряду со специфической фрагментарностью высказывания, присутствует обобщенная семантика, определяющая важнейшие концепты авторского мировоззрения. Цикл Ю. Буцко «Из дневника» (1990–2007) с разветвленной системой символов, автоцитат и аллюзий преломляет «вечные темы» человеческого бытия в соответствии с присущим автору религиозным типом сознания. Их философская образность выявляет себя в формах монодийного высказывания, сохраняющего вместе с тем черты импровизационности. Подобно другим сочинениям, здесь присутствуют длительное развитие одного образа, отсутствие резких контрастных сопоставлений, медитативность, ладовое своеобразие (использование двуединого лада с мерцающей мажоро-минорной терцией), непрерывное мелодическое развертывание. Самобытно интерпретируется автором фортепианная фактура: сочетание гомофонных, гетерофонных и полифонических элементов с насыщенным звучанием вертикальных комплексов колокольного склада рождает эффект объемного пространства, наполненного обертональным богатством. В свою очередь, «Дневник» Р. Щедрина (2002) вбирает в себя такие черты авторской поэтики, как рельефный тематизм, модалное мышление с гибким соединением диатонических и хроматических элементов, своеобразие ритмической организации. Созданный в

поздний периода творчества, цикл заостряет присущие авторскому стилю черты «портативности», монтажности, «телеграфного письма».

Процессы, происходящие в жанровой сфере миниатюры, созвучны времени. Так, наряду с одним из самых распространенных жанров – *прелюдией*, представленными целым рядом циклов, начиная от 12 прелюдий С. Слонимского (2003) и заканчивая 31 прелюдией, речитативом и эпилогом И. Соколова (2012), в конце 1990-х г. появляется ряд *постлюдий* В. Белунцова, Ф. Караева, И. Рябова, Л. Сарьяна, запечатлевших дух уходящего XX века. Идея игры, лежащая в основе этих разновидностей миниатюры (*от лат. – ludus*), становится стимулом для создания *минилюдий* в творчестве Г. Корчмара (2021) – отражения стремительного течения времени, приводящего к постановке чисто конструктивных хронологических задач (каждый номер цикла длится лишь одну минуту). Современные реалии находят отклик и в цикле С. Лошакова «Письма из *WhatsApp*» (2020). Наряду с ярко выраженным стремлением к сжатию композиции, в панораме миниатюры обнаруживаются противоположные тенденции, обусловленные разрастанием формы сочинений (серии импровизаций и элегий М. Аркадьева).

В разделе 3.3.2 «*В фольклорной парадигме*» отмечается, что интерес к фольклору как к «вечным линиям музыки» (А. Черепнин) не иссякает. В многообразии пьес, созданных в народном духе, особое место занимают сочинения, продолжающие свиридовскую традицию с ее самобытным взглядом на мир, торжеством классицистских принципов, культом мелодии, почвенным языком, соединяющим две ипостаси национального духа – песенность и колокольность («Шесть миниатюр к картинам Татьяны Мавриной» («Клусово», «Хор стариков с Байкала», «Река Истра. Лодки», «Заболотье. Этюд», «Александровская слобода», «Звенигород») А. Вульфова (1990-е)). Синтезируя различные пласты отечественной истории и культуры, автор создает в своем весьма сжатом цикле колоритную картину русской жизни, отражающую наиболее характерные «приметы» стиля Т. Мавриной – самобытность красок, окутанных первозданной свежестью. Творчество Г. Свиридова становится отправной точкой и для И. Вишневого в пьесе «Ярославская деревня. XXI век» (2015), связующей архаику и современность в трактовке фортепианного звучания как «хоровой партитуры», где присутствуют тембрально и ладово самостоятельные голоса, а также многообразно претворенная колокольность (трезвон больших и малых колоколов, удары набата).

Одно из наиболее примечательных явлений XXI в. – масштабный цикл Л. Десятникова «Буковинские песни. 24 Прелюдии» (2017), представляющий тип концертной фортепианной миниатюры. В рояльной «партитуре», изобилующей сложнейшей мотивной работой и изысканными ритмическими находками, присутствуют типичные для автора реминисценции – цитаты из музыки Ф. Шуберта и Р. Шумана, игра со стилями С. Рахманинова, Б. Бартока, Д. Шостаковича, В. Гаврилина. Вместе с тем, в прелюдиях, разнообразных по характеру, жанровым истокам и образной сфере, ощущается собственная манера Л. Десятникова – молоточковое качество туше, доведенное до некоего предела. Другая сторона его фортепианного стиля – сложнейшая фактура с подробной детализацией составляющих ее элементов. Музыкальная ткань пьес организована таким образом, что минимальное расхождение ее голосов образует объемное, живое, дышащее

полифоническое пространство. Одна из излюбленных деталей фортепианной фактуры Л. Десятникова, искусно имитирующих народное пение, – использование хроматических форшлагов, придающих фортепианному звучанию характер «фольклорного переченья». В целом, стиль композитора – рафинированный феномен, отражающий сложное взаимодействие с бытовыми жанрами и классическими традициями.

В разделе 3.3. «*Новые концепции обучения: расширение географии, общность культуры и любительское музицирование*» подчеркивается, что горизонты детской фортепианной миниатюры конца XX – первых десятилетий XXI вв. обретают новые географические и культурные измерения. Показательный в этом отношении пример представляет цикл «Пентатоника» Б. Чайковского (1993), посвященный детям Южной Кореи. По сравнению с более ранними авторскими опусами, здесь наблюдается изменение конструкции миниатюры – своеобразное истаивание формы, превращающее композицию в «музыкальный момент». Компактность формы навеивает сравнения с такими формами восточной поэзии как хокку и танка, а также с техникой изобразительных миниатюр, где тончайший линейный рисунок сочетается с использованием чистых цветовых пятен. Живописность «Пентатоники» в звуковом воплощении ассоциируется, прежде всего, с сонористикой и фонизмом, проявляясь в прихотливости и изменчивости фактуры, в интересных тембральных находках, в неповторимом ощущении ладового своеобразия. Изысканная стилизация восточного колорита в «Пентатонике» представляет собой пример тонкого взаимодействия с иной ментальностью, когда истинно русский художник создает на новой для себя интонационной почве подлинно самобытное сочинение.

Другой крупный композитор современности – С. Слонимский – проповедник музыкальной культуры, объединяющей различные исторические периоды, страны и континенты. Концепцию «общности культуры» он развивает в целой серии фортепианных сборников (Пять тетрадей «От пяти до пятидесяти», где собраны пьесы разных лет); «Первые шаги на клавиатуре» (2003) (с применением античных ладов); «Три лесные истории» (2003) (с имитацией звучания рок-ансамбля); «В Африке» (2012) и «В виртуальном мире» (2012). Пьесы С. Слонимского – пример очень живого и современного подхода композитора к детской теме: увлекательные фантазийные сюжеты, стихи, нетрадиционные игровые приемы отражают изменения в фортепианной педагогике, целью которой становится «обучение с увлечением».

Еще один образец «нескучной» музыки обнаруживается в «Детском альбоме» Т. Сергеевой (2010). Так, интонационный облик «Этюда с мечтой об Элизе» охватывает многообразные состояния: от «ритмичной, скучной, учебной» игры до «свободного и поэтического» исполнения. В пьесах ощущается также свойственная манере композитора «аскетичная статика» (Т. В. Чередниченко), когда несколько аккордов или мелодический ход долго повторяются, постепенно угасая («Розы и птицы», «Сумерки»), что еще раз подчеркивает закономерность: личность автора, его почерк просвечивают и в детских двухстрочных миниатюрах.

В период 1990–2000-х гг. продолжается традиция создания фортепианных школ с учетом новых трендов в детском музыкальном образовании (А. Мыльников «Рождение игрушки»). Главную задачу изучения пьес, основанных на свободном использовании образов и форм клавирной и фортепианной миниатюры XVIII–

XX вв., автор определяет как умение самостоятельно ориентироваться в существующих музыкальных стилях и направлениях. Опираясь на классико-романтические стилевые архетипы и композиционные модели миниатюры, композитор выстраивает антологию выразительных средств фортепианной музыки.

На рубеже веков вновь получает широкое распространение любительское музицирование: его возросшая популярность связана с реалиями современного социума, где человек, оказавшийся в цифровом мире, пытается найти увлечения, соответствующие его природе. Отсюда появление «домашних» и «семейных» альбомов, «нескучных» и «простых» пьес, а также сочинений, представляющих собой фортепианную адаптацию киномузыки («Простая музыка» (2010) Г. Канчели с рисунками Р. Габриадзе). В этих пьесах, как в капле воды, отражается мир его масштабных симфоний с характерными чертами авторского стиля – медитативностью, трепетностью интонации, использованием контрастной динамики в ее экстремальных диапазонах. Миниатюры интересны также тонким преломлением национальных особенностей грузинской музыки, сочетанием простоты и глубины, доступности и захватывающей новизны.

Стремление к популяризации современного искусства проявляется в создании сборников, предназначенных для слушателей фортепианной музыки. Так, цикл из 12 миниатюр «Дамы филармонического общества» О. Пайбердина (2021), продолжающий традицию венков пьес-посвящений, связан с идеями новой консонантной музыки – общительной и благозвучной. Наиболее интересный прием О. Пайбердина – нарушение ожиданий, слом инерции в восприятии интонационных, гармонических и композиционных структур, как будто привычных и в то же время новых.

В разделе 3.3.4 «Тренды современности: постнеоклассика, “незначительная музыка” и минимализм» освещаются новейшие тенденции культуры, где получает распространение такой неоднозначный феномен как «постнеоклассика», соединяющий академическое искусство с течениями рока, джаза, электронной музыки, эмбиента и минимализма (фортепианные пьесы последователей творчества Л. Эйнауди – И. Бешевли, Ф. Бирючева, Е. Гринько, Г. Колядина, М. Мищенко, К. Рихтера, Д. Стельмаха). Распространенность подобных импровизационно-медитативных высказываний, нередко оставляющих в стороне глубинные смысловые критерии, свидетельствует о новых трендах в развитии жанра.

В контексте изучения актуальных тенденций представляет интерес проект А. Шмурака «Незначительная музыка» (2013). Концепция проекта связана с отходом от идеи концертирования как эстетического принципа и признание музицирования его эквивалентной заменой. Различные ее грани открываются в «Тихих и незначительных вальсах» С. Сибилева – мозаичном микроцикле из семи вальсов, сотканых из осколков усеченной равелевской фактуры; в пьесе «Мама» Д. Хорова – однополосном высказывании в «наивном» до мажоре с цитатой из «Подмосковных вечеров»; в «Янго» С. Загния – отголоске танго, предельно редуцированном по своему фактурному облику; в «Восьми линиях» М. Булошниковой, нацеленных на изучение элементарных звуковых процессов с фиксацией происходящих в них микроизменений.

Наряду с различными формами наивного музицирования, одной из основных творческих стратегий искусства XXI в. становится минимализм с его статическим

переживанием времени. Типично минималистские способы организации музыкального материала (использование паттернов и репетитивность) находят отражение в масштабных фортепианных циклах А. Батагова «Избранные письма Сергея Рахманинова» (2013) и «Где нас нет. Письма игумении Серафимы» (2017) – своего рода метатекстах, актуализирующих идею исторической памяти в самых разнообразных ее интерпретациях. Богатство смыслов, серьезность и глубина фортепианных циклов автора становятся еще одним знаком метамодерна, отражающим движение его маятника к универсальным ценностям человеческого бытия.

Минималистские паттерны, обогащенные национальными подтекстами, присутствуют и в фортепианном цикле «Русские тупики» Н. Хрущевой (его третья версия создана в 2021 г.), где лирическое начало соединяется с залихватской удалью и юродством. Микрорпесы или, точнее, фрагменты, повторяющиеся неограниченное количество раз, включают в себя элементы русской классической гармонии XIX в. Цитаты как таковые отсутствуют, но все звуковое пространство «Русских тупиков», основано на диалоге с М. Мусоргским, Н. Римским-Корсаковым, П. Чайковским, С. Рахманиновым. Представляя собой метамодернистский опус, сочинение отражает идею «нового салонного музицирования», обретающего свое место в пространстве отечественной культуры XXI в.

В целом, эволюционные явления в развитии жанра современного периода характеризуются моделированием классико-романтических стилей; усилением тенденций символической программности; появлением мультимедийных опусов; обращением на новом уровне к фольклорным источникам; созданием опусов третьего направления; подъемом любительской ветви миниатюры; активным развитием сферы детской музыки; расширением стилевого диапазона пьес.

В **Заключении** подчеркивается значение миниатюры как многогранного историко-культурного и художественного феномена с целым спектром свойств, обусловленных его синтетической природой; отмечаются коммуникативные перспективы миниатюры в социуме XXI в. как наиболее демократичного фортепианного жанра. Несмотря на то, что каждый период прошлого отличается своими особенными чертами, феноменологические характеристики миниатюры демонстрируют стабильность своих показателей. Следует добавить, что в существовании жанра сохраняются доминантные линии, актуальные на всем протяжении времени. Так, сферой его интенсивного развития становится область детской музыки, представленная широким спектром циклов и пьес. Ее бурный рост в период Серебряного века продолжается в советскую и постсоветскую эпоху, отражая наиболее типичные тематические и стилевые предпочтения своего времени. Другая важная черта – установка на эксперимент в широком смысле слова: от радикальных новаций до пьес, созданных в стилистике «новой простоты» или «незначительной музыки», когда единичные образцы жанра становятся предвестником грядущих стилевых трансформаций – не только в локальном плане (в творчестве того или иного композитора), но и в масштабе эпохи. Экспериментальная роль миниатюры сказывается также в разработке композиторами идей, найденных в пространстве малой формы, путем переноса их в более крупные сочинения.

Жанровая система миниатюры на протяжении всего рассматриваемого периода отличается устойчивостью, способствуя не только сохранению традиционных разновидностей, но и появлению новых единичных образцов – свидетельств жизнеспособности и мобильности жанра, чутко улавливающего веяния времени. Происходящие изменения затрагивают программную сферу миниатюры, развивающейся во второй половине XX–XXI вв. по линии символической программности. Так, появление значительного числа сочинений с латинскими названиями и названиями на европейских языках, обладающих повышенной ассоциативностью и широтой смыслового объема, свидетельствует, в том числе, о происходящих культурологических изменениях.

Разделение миниатюры по типу фактуры (концертная и камерная разновидности) в целом сохраняется. Вместе с тем, в XXI столетии концертная миниатюра вытесняется более адаптивной к различным авторским стилям камерной моделью, не претендующей на пианистический блеск, но сохраняющей смысловое ядро жанра.

120 лет – срок более чем значительный. Вполне естественно, что за рамками данной работы остается множество аспектов, детальное изучение которых – дело будущего. В дальнейшем научном осмыслении миниатюры представляется продуктивным создание социологических исследований или работ, направленных на изучение ее классификационных характеристик. В свою очередь, миссию данного труда можно обозначить как расширение наших представлений об универсальном жанре, удивительно созвучном духу эпохи. Не менее важной представляется и другая задача: привлечь внимание самого широкого круга профессионалов и любителей музыки к еще одному пласту отечественного искусства, содержащему в себе множество не востребуемых художественных богатств.

Основные положения и выводы исследования представлены в следующих публикациях автора, в том числе:

в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки высшего образования Российской Федерации:

1. Говар, Н. А. Фортепианная миниатюра как репрезентант камерной сферы музыкального творчества // Искусство и образование. – 2022. – № 3. – С. 24–30. – DOI : 10.51631/2072-0432_2022_137_3_24. (0,4 п.л.).

2. Говар, Н. А. «Я и рояль»: размышления о фортепианных миниатюрах Валерия Гаврилина // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2022. – № 1. – С. 87–97. (0,5 п.л.).

3. Говар, Н. А. Фортепианная миниатюра Владимира Дешевова «Рельсы» как музыкальный символ конструктивизма // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 2. – С. 171–184. (0,5 п.л.).

4. Говар, Н. А. Особенности воплощения литературной программы в фортепианных сюитах Н. Черепнина и В. Щербачева // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2019. – № 4. – С. 63–78. (0,5 п.л.).

5. Говар, Н. А. «В тисках “знаковой цивилизации”»: фортепианная миниатюра сквозь призму социокультурных проблем гипермодерна // Музыка и время. – 2018. – № 7. – С. 21–26. (0,4 п.л.).

6. Говар, Н. А. «Из века XX в век XXI»: об одной фортепианной миниатюре Ю. В. Кочурова // *Пространство культуры*. – 2017. – № 4. – С. 178–186. (0,4 п.л.).
7. Говар, Н. А. «В зеркале времени»: тематика и жанровое своеобразие фортепианной миниатюры в русской культуре XIX – начала XX вв. // *Человек и культура*. – 2017. – № 6. – С. 34–41. – DOI : 10.25136/2409-8744.2017.6.22041. (0,5 п.л.).
8. Говар, Н. А. Всеволод Задерацкий: между неоимпрессионизмом и конструктивизмом // *Пространство культуры*. – 2017. – № 3. – С. 170–178. (0, 4 п.л.).
9. Говар, Н. А. Николай Черепнин. «Сказка о рыбаке и рыбке»: от замысла к воплощению // *Пространство культуры*. – 2017. – № 2. – С. 197–203. (0,3 п.л.).
10. Говар, Н. А. Музыка или звуковое искусство? // *Культура и искусство*. – 2017. – № 5. – С. 25–32. – DOI : 10.7256/2454-0625.2017.5.2072. (0,5 п.л.).
11. Говар, Н. А. «В ритмах джаза»: из истории советской фортепианной миниатюры 1920-х годов // *Музыка и время*. – № 3. – 2017. – С. 38–41. (0,3 п.л.).
12. Говар, Н. А. Артур Лурье: начало пути // *Пространство культуры*. – 2017. – № 1. – С. 118–125. (0,4 п.л.).
13. Говар, Н. А. Идея синтеза искусств в «Русской азбуке в картинках» Н. Черепнина: взгляд сквозь призму модерна // *Пространство культуры*. – 2016. – № 3. – С. 273–285. (0,5 п.л.).
14. Говар, Н. А. «Эксперимент без продолжения»: о фортепианных композиторах первого русского авангарда // *Музыка и время*. – 2016. – № 11. – С. 67–72. (0,5 п.л.).
15. Говар, Н. А. Фортепиано или синтезатор? Опыт сравнения двух инструментов в эпоху постмодернизма // *Музыка и время*. – 2015. – № 5. – С. 25–28. (0,3 п.л.).
16. Говар, Н. А. О коммуникативной роли миниатюры в фортепианно-исполнительской деятельности // *Музыка и время*. – 2015. – № 1. – С. 3–7. (0,3 п.л.).
17. Говар, Н. А. К вопросу обоснования жанра фортепианной миниатюры // *Пространство культуры*. – 2014. – № 4. – С. 234–245. (0,5 п.л.).

в монографиях и отдельных изданиях:

18. Говар, Н. А. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX в. : монография. – Москва : Юрайт, 2018. – 347 с. – ISBN : 978-5-534-07106-1. (19,6 п.л.).
19. Говар, Н. А. Миниатюры композиторов первого авангарда в репертуаре курса фортепиано: учеб. пособие. – Москва : Перо, 2016. – 54 с. (3,4 п.л.).
20. Говар, Н. А. Сочинения В. И. Ребикова в курсе фортепиано для студентов разных специальностей : учеб. пособие. – Москва : Перо, 2015. – 72 с. (4,5 п.л.).

в других научных изданиях:

21. Говар, Н. А. Новые формы популяризации фортепианной музыки: от традиционных концертов к концептуальным программам // *Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия : сб. ст. по итогам VII междунар. науч. форума*. – М. : Ин-т Наследия, 2023. – С. 78–79. – DOI: 10.34685/NI.2022.85.64.001.
22. Говар, Н. А. Фортепианная миниатюра в условиях метамодерна: о некоторых перспективах развития жанра в XXI веке // *Философия и искусство :*

матер. VII междунар. науч. конфер. (Москва, 27 апр. 2023 г.). – Москва : РАМ им Гнесиных, 2023. – С. 185–196. (0,5 п.л.).

23. Говар, Н. А. «Музыка будущего»: о некоторых проявлениях экспрессионизма в отечественной фортепианной миниатюре XX века // Судьбы абстрактного экспрессионизма. К 100-летию со дня рождения Ги де Монлора (1918–1977) : сб. ст. – Москва : РГГУ, 2018. – С. 317–327. (0,5 п.л.).

24. Говар, Н. А. Артур Лурье: всепоглощающий дух эксперимента // Вестник РФФИ. – 2017. – № 1. – С. 101–111. (0,5 п.л.).

25. Говар, Н. А. Русская фортепианная культура XX столетия в аспекте некоторых проблем музыкального образования // Концепт: философия, религия, культура. – 2017. – № 1. – С. 106–117. (0,6 п.л.).

26. Говар, Н. А. О претворении традиций бидермейера в русской фортепианной культуре XIX – начала XX вв. // О России с любовью. Лики России : материалы II междунар. межвузов. форума (Санкт-Петербург, 24–25 марта 2017 г.). – Санкт-Петербург : ИВЭСЭП, 2017. – С. 245–253. (0,4 п.л.).

27. Говар Н. А. «Неугомонный искатель новых путей...» // PianoФорум. – 2016. – № 3. – С. 80–86. (0,6 п.л.).

28. Говар, Н. А. Алексей Станчинский: между романтической экзальтированностью и строгой самоорганизацией // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2016. – № 3. – С. 52–64. (0,5 п.л.).

29. Говар, Н. А. Космические миры Федора Акименко // Философия и искусство : матер. V междунар. конфер. (Москва, 7 апр. 2016 г.). – Москва : РАМ им Гнесиных, 2016. – С. 184–196. (0,5 п.л.).

30. Говар, Н. А. Из сокровищницы Серебряного века. Фортепианные миниатюры В. И. Ребикова // PianoФорум. – 2015. – № 3. – С. 69–74. (0,5 п.л.).

31. Говар, Н. А. О некоторых культурологических и философских предпосылках возникновения феномена русской фортепианной школы // Философия и искусство : матер. IV междунар. конфер. (Москва, 1 апр. 2015 г.). – Москва : РАМ им Гнесиных, 2015. – С. 147–155. (0,4 п.л.).

32. Говар, Н. А. Музыкальная миниатюра в коммуникативном пространстве эстетики постмодерна // Философия современного искусства : матер. VI Овсянниковской междунар. эстетической конфер. (Москва, 13–14 ноября 2014 г.). – Москва : Воробьев А.В., 2014. – С. 280–286. (0,5 п.л.).

33. Говар, Н. А. К вопросу о поиске нового репертуара в курсе фортепиано: цикл Б. А. Чайковского «Пентатоника» // Методологические аспекты курса фортепиано. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2015. – С. 105–117. (0,5 п.л.).

34. Говар, Н. А. Значение миниатюры в современной фортепианной педагогике // Методологические аспекты курса фортепиано. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2015. – С. 38–45. (0,3 п.л.).

35. Говар, Н. А. К вопросу о герменевтических аспектах исполнительской интерпретации // Философия и искусство : матер. III междунар. конфер. (Москва, 22 апр. 2013 г.). – Москва : РАМ им Гнесиных, 2014. – С. 64–71. (0,3 п.л.).

36. Говар, Н. А. Фортепианные миниатюры В. Сильвестрова и стиль времени // Философия и искусство: матер. II междунар. конфер. (Москва, апр. 2012 г.). – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2013. – С. 155–159. (0,3 п.л.).

Общий объем публикаций автора по теме диссертационного исследования – 41,6 п. л.

Говар Н. А.

**ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА
ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ
XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКОВ КАК ИСТОРИКО-
КУЛЬТУРНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН**

Автореферат

Подписано в печать: 28.05.2024. Объем уч.-изд. л.: 3,37

Отпечатано с оригинал-макета заказчика