

FTAXP 18.41.07

ӘОЖ 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1

Алла Соколова¹, Наталья Говар²¹ Адыге мемлекеттік университетінің өнер институты (Ресей, Майкоп – Краснодар)² Гнесин атындағы Ресей музыка академиясы (Ресей, Мәскеу)

ФОРТЕПИАНОЛЫҚ МИНИАТЮРА ФЕНОМЕНОЛОГИЯЛЫҚ ТАЛДАУ НЫСАНЫ РЕТІНДЕ: ҒЫЛЫМИ ЗЕРТТЕУ ТӘЖІРИБЕСІНЕН

Аңдатпа

Мақаламыздың бірінші бөлімінде (Соколова) музыкатану ғылымында салыстырмалы түрде жуырда қолданыла бастаған феноменологиялық әдістің мазмұны қарастырылған болатын. Осы мақалада аталған әдістің мүмкіндіктерін фортепианолық миниатюра мысалында ашуға талпыныс жасаймыз. Бұл ретте феноменологиялық әдіс жүргізілген талдаудың жалғыз әдісі емес екенін атап өткен жөн. Сонымен қатар, оны қолдану музыкатану ғылымында дәстүрлі қолданылатын әдістер арқылы анықталмайтын қырларды ашуға мүмкіндік береді.

Эдмунд Гуссерльдің «заттардың өзіне қайта оралу» қағидатына және оның философиясының негізгі ұғымдарына – редукция, эпохэ, көкжиектілік (горизонттылық), интерсубъективтілікке сүйенетін феноменологиялық көзқарас фортепианолық миниатюраны жанрлық-стильдік, орындаушылық немесе педагогикалық мәселелер шеңберінен тыс қарастыруға мүмкіндік береді. Соның нәтижесінде оның тұтас көркемдік болмысының бұрын байқалмаған қырлары айқындалады.

Эдмунд Гуссерльдің идеяларына сәйкес феноменологиялық әдістің мәні зерттелетін нысанды (біздің жағдайда – фортепианолық миниатюраны) тек нақты дыбыстық көрініс ретінде ғана емес, уақыт пен жағдайға байланысты әртүрлі мағыналарды бойына жинақтайтын құбылыс ретінде қарастырылады. Бұл жағдайда зерттеуші мүмкіндігінше өзінің оқу тәжірибесінде қалыптасқан стереотиптерден бас тартып, ең алдымен шығарманы жеке қабылдау және сезіну тәжірибесіне сүйенуі тиіс. Сонымен қатар, феноменологиялық талдау барысында шығарманы жасаушының тәжірибесімен бірге, оны қабылдайтын ұжымдық тыңдарманның тәжірибесі де ескеріледі. Қойылған міндеттің күрделілігін түсіне отырып, музыкалық шығармаларды зерттеуде осы әдісті қолдану мәселесі бойынша ғылыми пікірталасқа ашық екенімізді білдіреміз.

Кілт сөздер: фортепианолық миниатюра,
феноменологиялық әдіс,
музыкалық мағына,
жанр.

Дәйексөз үшін:

Соколова, Алла, және Наталья Говар. «Фортепианолық миниатюра феноменологиялық талдау нысаны ретінде: ғылыми зерттеу тәжірибесінен». *Eurasian Science and Arts*, т. V, No 20, 2026, 6-25 б. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1. (Орысша)

IRSTI 18.41.07

UDK 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1

Alla Sokolova¹, Natalia Govar²

¹ Institute of Arts of the Adyghe State University
(Russia, Maykop - Krasnodar)

² Gnessin Russian Academy of Music
(Russia, Moscow)

THE PIANO MINIATURE AS AN OBJECT OF PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS: INSIGHTS FROM RESEARCH PRACTICE

Abstract

In the first part of our study (Sokolova), we examined the content of the phenomenological method, which has only recently begun to be applied in musicology. In the present article, we seek to demonstrate its analytical potential through the example of the piano miniature, while emphasizing that phenomenology is not the only methodological approach employed in this study. Nevertheless, its application is essential, as it enables the identification of aspects that remain inaccessible through conventional musicological methods.

A phenomenological perspective, grounded in Edmund Husserl's principle of "back to the things themselves" and informed by key concepts of his philosophy—reduction, *epoché*, horizontality, and intersubjectivity—extends beyond previous studies of the piano miniature focused primarily on genre, style, performance or pedagogy. This approach makes it possible to reveal previously unnoticed dimensions of the genre's integral artistic identity.

According to Husserl's phenomenological theory, the essence of the phenomenological method lies in considering the object of study (in this case, the piano miniature) not merely as a sounding musical work, but also as a phenomenon capable of accumulating different meanings depending on historical, cultural and experiential contexts. Accordingly, the researcher should, as far as possible, suspend preconceived assumptions and interpretative stereotypes formed through prior educational experience, relying instead on direct experience with the musical work. At the same time, the phenomenological procedure takes into account not only the lived experience of the composer, but also that of the collective listeners as a collective. Recognizing the complexity of this task, we hope that the present study will stimulate further scholarly discussion concerning the application of the phenomenological method to the analysis of musical works.

Keywords: piano miniature,
phenomenological method,
musical sense,
genre.

Cite: Sokolova, Alla, and Natalia Govar. "The piano miniature as an object of phenomenological analysis: insights from research practice". *Eurasian Science and Arts*, vol. V, no. 20, 2026, pp. 6-25. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1. (in Russian)

ГРНТИ 18.41.07

УДК 78.01

DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1

Алла Соколова¹, Наталья Говар²

¹ Институт искусств Адыгейского
государственного университета
(Россия, Майкоп – Краснодар)

² Российская академия музыки имени Гнесиных
(Россия, Москва)

ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА КАК ПРЕДМЕТ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА: ИЗ ОПЫТА НАУЧНОЙ РАБОТЫ

Аннотация

В первой части нашей статьи (Соколова) мы говорили о содержании феноменологического метода, который стал использоваться в музыкальной науке сравнительно недавно. В настоящем материале мы попытаемся раскрыть его возможности на примере фортепианной миниатюры, оговариваясь, что изучаемый метод является не единственным для проведенного анализа. Вместе с тем, его применение представляется необходимым, позволяя обнаружить то, что остается скрытым при использовании традиционных для музыковедения методов. Именно феноменологический «взгляд» в опоре на принцип Эдмунда Гуссерля «назад к вещам» и ключевые концепты его философии – редукцию, эпохэ, горизонтность, интерсубъективность, выходящий за рамки предшествующих исследований фортепианной миниатюры в фокусе жанрово-стилевой, исполнительской или педагогической проблематики, способствует обнаружению скрытых граней ее целостного облика.

Суть феноменологического метода, согласно идеям Эдмунда Гуссерля, сводится к тому, что изучаемый предмет (в нашем случае – фортепианная миниатюра) рассматривается не только в своем реальном звуковом воплощении, но и как объект (вещество), имеющий свойство вбирать в себя разные смыслы в зависимости от времени и обстоятельств. При этом исследователь должен, насколько это возможно, «отречься» от стереотипов, сложившихся в личном учебном опыте, учитывая лишь опыт личного переживания сочинения. Одновременно в феноменологической процедуре учитывается и опыт переживания создателя, и опыт переживания коллективного слушателя. Понимая сложность поставленной цели, мы готовы открыть дискуссию о применении этого метода в исследовании музыкальных произведений.

Ключевые слова:

фортепианная миниатюра,
феноменологический метод,
музыкальный смысл,
жанр

Для цитирования:

Соколова, Алла, и Наталья Говар. «Фортепианная миниатюра как предмет феноменологического анализа: из опыта научной работы». *Eurasian Science and Arts*, т. V, No 20, 2026, с. 6-25. DOI: 10.65199/2617-6823-2026-20-1. (На русском)

Введение

Феноменологический метод, вошедший в мировую гуманитаристику сравнительно недавно, стал использоваться и в музыковедении. Подробно исследуя содержание этого метода в статье, опубликованной в журнале за прошлый год (Соколова), в настоящем материале кратко остановимся на его маркирующих характеристиках в приложении к предмету нашего исследования – фортепианной миниатюре:

- Являясь принадлежностью высшего философского знания, феноменологический метод в анализе музыки не может быть единственным. Он используется в дополнении к традиционным методам, позволяя находить такие особенности изучаемого объекта, которые невозможно было обнаружить другими методами.

- Феноменологический метод нацелен прежде всего на изменение оптики самого исследователя, задача которого заключается в том, чтобы «вынести за скобки» стереотипы, сложившиеся в процессе профессионального обучения, рассматривая изучаемый объект как феномен личного и коллективного сознания. В данном случае уместно говорить о своеобразном раздвоении исследовательского взгляда, не лишённого внутренних и внешних противоречий.

- В соответствие с музыкально-феноменологическими представлениями информация о сочинении заложена в самом сочинении и в биографии композитора, поэтому «вслушивание» в произведение раскрывает его смысл точнее, чем высказывания о нем критиков или самого автора.

Для нас «исходной точкой» феноменологического метода в импликации к фортепианной миниатюре становится представление о ней как явлении «большого в малом». Принцип «большое в малом» распространяется на содержание музыки, функцию сочинений в контексте истории жанра и творчества конкретного композитора.

Фортепианная миниатюра как универсальный художественный феномен. Фортепианная миниатюра представляет собой одно из самых распространенных явлений музыкальной культуры, широко бытующих в различных ее сферах – от концертно-исполнительской и педагогической практики до любительского музицирования. Несмотря на множественные стилевые новации, лирический жанр, зародившийся в романтическом искусстве, сохраняет свое смысловое ядро в искусстве XX–XXI веков, прирастая целым корпусом сочинений не только известных авторов, но и тех, кто оставался в их тени.

Особое внимание к миниатюре в настоящий период определяется рядом обстоятельств. Одно из них связано с *тенденцией ускорения времени*, лишь усиливающейся с наступлением четвертой промышленной революции. Этот фактор способствует актуализации малых художественных форм, в лаконичном виде отражающих черты стиля того или иного композитора. Данное свойство, присущее фортепианной миниатюре, становится особенно важным в контексте истории русской и советской музыки XX века, где долгое время преобладал интерес к творчеству крупнейших композиторов эпохи. При этом продукция авторов так называемого второго ряда оставалась за рамками официального канона, что приводило к нарушению логики исторического процесса. Вместе с тем, исследование малоизвестных сочинений не только заполняет лакуны музыкальной истории, но дает интересный и многообразный материал для понимания процессов, происходящих в культуре в целом.

Научное осмысление миниатюры заметно отстает от сочинений крупных жанров. Это связано, на наш взгляд, с ее малой формой, обуславливающей сразу несколько парадоксов в восприятии миниатюры – *парадокс статуса и парадокс мнимой непритязательности*¹. Так, в

профессиональном сообществе издавна существует «табель о рангах», когда масштабность сочинения становится одним из главных критериев его весомости в творчестве композитора. И в этом смысле скромный и непритязательный жанр миниатюры заведомо проигрывает более крупным опусам в интересе со стороны исследователей. Сочинениям малых форм достается намного меньше внимания еще и потому, что этот материал нередко «распылен» по архивам и частным собраниям нот. В статьях из музыкально-энциклопедических словарей можно почерпнуть лишь самые общие сведения о фортепианных пьесах того или иного автора без указаний названий и времени их создания². Именно эти обстоятельства приводят к сложностям на пути исторической реконструкции жанра, необходимой и для понимания значения миниатюры в истории музыкальной культуры, и для оценки ее роли в творчестве конкретного композитора. Одновременно в восприятии миниатюры существенен также парадокс «мнимой непритязательности». Он проявляется в том, что «маскируясь под “мелочи жизни”, бытовой жанр подчас способен возвыситься до значительного явления искусства, культуры, духовной жизни» (Селицкий).

Кроме того, важнейшим для нас становится умение рассмотреть в миниатюре то «большое», которое и «видится на расстоянии», и содержит в себе некий культурный код этноса или эпохи. Как в молекуле воды заключены свойства этой воды, так и в миниатюре генерируются характеристики стиля композитора и эпохи. Все эти причины, обуславливающие изучение скрытых граней интересующего нас феномена, и определяют содержание статьи, где феноменологический взгляд на миниатюру выходит за рамки привычной музыковедческой оптики.

Материалы и методы. В данном исследовании применяется комплекс методов, позволяющий рассмотреть

фортепианную миниатюру в целостности присущих ей свойств. Среди них:

феноменологический метод как один из качественных методов, легитимизирующий субъективный опыт, нацеленный на поиск глубинных смысловых оснований исследуемого явления;

метод аналогий, создающий систему параллелей в различных сферах искусства и науки;

междисциплинарный метод, базирующийся на взаимодействии философского, культурологического, психологического и социологического знания для достижения полноты представлений об изучаемом явлении;

сравнительно-исторический метод, основанный на изучении жанра фортепианной миниатюры в различные периоды российской, советской и постсоветской истории;

жанрово-стилевой метод, позволяющий рассмотреть миниатюру во взаимосвязи ее жанровых особенностей и стилового многообразия искусства XX–XXI веков.

Обсуждение и результаты. Взгляд на миниатюру в междисциплинарной парадигме обуславливает использование широкого спектра трудов музыковедческой, философской и культурологической направленности.

Жанр как феномен романтического искусства получает фундаментальную разработку в книге К. Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма», рассматривающего его во взаимосвязи историко-эстетического и теоретико-аналитического подходов (Зенкин). В его монографии впервые были обоснованы поэтика фортепианной миниатюры, ее жанровая природа, многообразие разновидностей, особенности формы, преломление в ней «интонационного словаря эпохи».

Разносторонний анализ жанра содержится в статье Е. Назайкинского «Поэтика музыкальной миниатюры»,

рассматривающего его общность и отличия в пространственных и временных искусствах (Назайкинский).

Что касается фортепианной миниатюры XX–XXI веков, то ракурсы ее изучения ограничиваются, как правило, творчеством отдельных композиторов или исполнительскими и педагогическими аспектами³. Кроме того, исследование жанра в музыковедческой парадигме сопряжено с рядом дискуссионных вопросов, поскольку термин «миниатюра» – не аутентичный, и его определение отсутствует в западноевропейских словарях, где упоминаются лишь характеристические пьесы.

В отличие от западноевропейской традиции, в советском музыковедении такой термин закреплён. Согласно статье из Музыкального энциклопедического словаря, под миниатюрой понимается «небольшая музыкальная пьеса для различных исполнительских составов...обычно отточенная по форме, афористичная, преимущественно лирического содержания, пейзажная, или изобразительно-характеристическая, часто на народной жанровой основе» (Музыкальный энциклопедический 345). Хотя в этом определении отсутствует слово «жанр», оно, несомненно, подразумевается, если понимать под жанром в самом общем смысле «тип художественного произведения, отмеченный устойчивыми, повторяющимися композиционно-структурными и/или содержательными признаками» (Большая российская).

Но можно ли назвать миниатюру жанром в XX веке с его многообразными стилевыми новациями, подчас размывающими жанровые критерии? Так, с точки зрения К. Зенкина, с окончанием классико-романтического периода под миниатюрой второй половины XX века следует понимать скорее жанровую сферу, объединяющую многочисленные разновидности фортепианных пьес⁴. Соглашаясь с тем, что стилевой аспект

становится преобладающим в искусстве этого периода, нельзя вместе с тем не учитывать многолетнюю традицию использования данного термина в российской композиторской, концертно-исполнительской и фортепианно-педагогической практике, продолжающуюся и по сей день. Не становится ли сохранность слова в таком случае свидетельством сохранности заключенной в нем идеи⁵?

В продолжение аргументации сошлемся также на принцип разделения форм, обоснованный литературоведом Ю. Тыняновым. Он пишет о том, что такое, казалось бы, «второстепенное» понятие, как величина формы, способно стать отличительной чертой того или иного жанра: «Понятие величины есть вначале понятие энергетическое. Роман отличен от новеллы тем, что он – большая форма» (Тынянов 256).

И вот эта малая форма как композиционно-структурная особенность миниатюры становится принципиальным моментом в доказательстве ее универсальных свойств. Мобильность жанра, пронизывающего все сферы культуры и объединяющего различные виды музыкальной деятельности, позволяет не только отразить многочисленные стилевые новации в искусстве XX–XXI веков. Она способствует отражению самой жизни – в борьбе идей в различные периоды истории, во взаимопереплетении художественных процессов, в синтезе проблем композиторского и исполнительского творчества. И оптическим прибором, позволяющим разглядеть скрытые грани жанра, становится феноменологический подход, с его ориентацией на смысл вещи, скрытый в толще предрассудков; горизонтность (в ее многоуровневой интерпретации); intersubъективность как выраженную связь композиторского, исполнительского и слушательского сознания. Этот феноменологический аспект в исследовании миниатюры не исключает

возможности обращения к различным пластам гуманитарного знания в области философии и культурологии; а также к «слову композитора» (Н. Гуляницкая) – автокомментариям, статьям, видеоматериалам, интервью, позволяющим выявить интересующие нас аспекты жизни жанра, представленные «от первого лица». При этом непредвзятость оценки сочинения заложена в самом сочинении, времени и обстоятельствах его появления.

Таким образом, целью настоящей статьи, созданной по результатам защиты докторской диссертации (Говар), становится представление фортепианной миниатюры как комплексного явления художественной и социокультурной практики.

Портрет жанра

В чем уникальность фортепианной миниатюры и как проявляется «новый взгляд» на нее? Е. Назайкинский отмечал, что «невозможно понять ни сути, ни достижений, ни всего богатства музыкальной миниатюры без знания ее прототипов, аналогов, предшественников и спутников».

Доминантное свойство миниатюры – соблюдение принципа «большое в малом», представляющего собой «поэтический, эстетический и художественный критерий жанра» (Назайкинский). Отражаясь в живописи, литературе и музыке в соответствии с особенностями каждого искусства, он становится «визитной карточкой» миниатюры, представленной целой россыпью малых форм. Мастерство ее воплощения проявляется в особой тонкости художественного замысла, в его содержательной емкости, во внимании к деталям композиции, в богатстве подтекстов.

Обращаясь к имени жанра как к его сущности, в этимологии термина «миниатюра» можно обнаружить множество смыслов. Так, по мнению авторитетного ученого Л. Шидлофа, семантика слова восходит к латинскому

«*minus*» – наименьший (Schidlof). Другие исследователи обнаруживают его связь с названием красной краски (лат. «*minium*» – сурик или киноварь), при помощи которой расцвечивались заставки, инициалы и орнаменты в старинных книгах. Следует отметить также сходство названия со словом «минута», подчеркивающее масштаб времени (итал. *minuto* – мелкий, *minuteria* – мелочь, ювелирное изделие). Именно временная природа музыки обуславливает специфические отличия музыкальной миниатюры от миниатюры изобразительной, где сжатие формы подчинено законам музыкального синтаксиса, то есть интонационным принципам. Несмотря на очевидную общность литературной и музыкальной миниатюры (масштаб формы, принадлежность к временному и звуковому искусству), и между ними существуют различия, заключающиеся в способах преодоления «несжимаемости, упругости художественного времени» (Назайкинский). В литературе это происходит благодаря механизму семантики слова, в музыке – через отражение полярных эмоциональных состояний, а также с помощью принципов обобщения через жанр, стиль, тональность (Назайкинский).

Музыкальная миниатюра – жанр программный в своей основе, что во многом обусловлено разнообразием его связей с внешней средой, бытом и родственными искусствами. Среди характерных ее особенностей – ярко выраженное импровизационное начало (пьеса иногда появляется внезапно, под влиянием поэтического вдохновения), символичность и метафоричность образной сферы, двойственность и амбивалентность (автономность в сочетании с тенденцией к циклизации, противоборство художественной и прикладной функций как проявление присущей ей дихотомии). Особый интерес представляет ее способность к объединению в циклы, где на первом месте оказывается идентичность

жанра и модуса (собрания прелюдий, этюдов, вальсов, багатель и т.д.).

Хотя предыстория фортепианной миниатюры берет свое начало в период клавесинного искусства, становление и расцвет жанра приходится на романтическую эпоху. По мнению К. Зенкина, миниатюра, теснейшим образом связанная с инструментом фортепиано, представляет собой специфический жанр, где характерные черты поэтики романтизма – стремление к «лирическому самовыражению и игре стихии» (Зенкин 7) – находят воплощение в концентрированном виде. Если первое качество проявляется в пении на клавиатуре, то игровые моменты находят воплощение в культивировании фигурационного изложения (прелюдирование и исполнение этюдов), в танцевальной сфере, в обращении к модусу детства, то есть в тех традиционных областях миниатюры, которые формируют ее образно-интонационный материал.

Изучение данного жанра предполагает также уточнения понятий миниатюры и малой формы. Разъясняя отличие, обусловленное первоначальным синкретизмом категорий жанра и музыкальной композиции, Е. Назайкинский пишет о том, что «в термине малые формы акцентируется одна из сторон – форма, тогда как слово миниатюра обозначает произведение в целом, причем основой создания эффекта миниатюрности является осуществляемая мысленно художественная операция сжатия, концентрация больших объемов или энергий в малой сфере» (Назайкинский).

Согласно идеям К. Зенкина, наряду с сочинениями, представляющими жанр романтической фортепианной миниатюры в чистом виде (однотемные и неконтрастные произведения), существует тип развернутой миниатюры, состоящей из сопоставлений двух контрастных состояний (Зенкин 18).

Жанровая система романтической миниатюры обладает многообразием и разветвленностью: обилие пьес, созданных

авторами, трудно поддается структуризации. В самом общем плане исследователи выделяют три разновидности жанра – *лирическую* (мелодии, песни без слов, ноктюрны, элегии и т.д.), *танцевальную* (вальсы, мазурки, полонезы и ряд др.) и *фигуративную* (прелюдии, экспромты, этюды) (Шабшаевич). Еще одно классификационное разграничение может быть связано с делением жанра по типу фортепианной фактуры – на *концертную* и *камерную* его разновидности.

Все сказанное относится к прошлому фортепианной миниатюры, развивавшейся в условиях гомогенной романтической эстетики XIX века. Стилевое многоязычие XX–XXI веков во многом изменило существующую в романтическом искусстве картину. Но задачей нашей работы стало не только определение вектора художественно-стилевых новаций (подчас радикальных), с неизбежностью затронувших жизнь малого жанра. Ее целью стало исследование миниатюры в гораздо более широкой плоскости: как универсального явления культуры, рассматриваемого в многообразии присущих ему свойств.

Концепция макро и микрокосмоса в импликации к миниатюре

Принцип «большое в малом» как генеральная идея миниатюры предполагает многогранную трактовку своих значений. Его можно рассмотреть и с точки зрения универсальной философской концепции «макро и микрокосмоса». Проецируя философские понятия на область композиторского творчества, зададимся вопросом: каким образом отражаются особенности авторского стиля в сочинениях малой формы? Как малое отражает большое? И почему один из крупнейших композиторов современности В. Сильвестров называет миниатюру «ядром творческого процесса»?

В поиске ответа на эти вопросы обратимся к практике научных исследований по изучению взаимосвязей

макро- и микромоделей. Так, по мнению А. Умова, аналогии между ними обнаруживаются на морфологическом, функциональном, телеологическом уровнях, проявляясь в общности структурных элементов и их математическом соответствии. Вместе с тем, как указывает исследователь, «общность между сравниваемыми аналогиями значительно глубже – она заключается в том, что в обоих случаях делается вывод от сходства функций, сходства отношений в окружающей среде к сходству строения» (Умов 77–78). Несмотря на свойственные им масштабные отличия, в их взаимодействии наблюдается сходство структурных характеристик, основанное на глубинном соответствии систем. Используя принцип аналогий, можно выдвинуть гипотезу о том, что в жанре миниатюры происходит отражение сущностных стилевых характеристик, присущих почерку того или иного композитора. Соответственно, миниатюризацию возможно определить как процесс кристаллизации смысла художественного текста, представленный в свернутом виде.

Но что такое музыкальный смысл?

В соответствие с теорией Яворского-Асафьева музыка представляет собой особую разновидность речи, где «наименьшей основной звуковой формой во времени является сопоставление двух различных по тяготению звуков» (Яворский 4), составляющих ее интонационное ядро. Таким образом, данное понятие напрямую связано с «выразительностью речи, передачей ее смысла и характера» (Яворский 4), составляющих ее интонационное ядро. И с этой точки зрения миниатюру можно рассматривать как концентрат музыкального смыслообразования, поскольку дуализм формы и содержания во многом определяет ее композиционные особенности, благодаря которым музыкальная идея получает сжатое выражение.

Значит, миниатюра открывает наикратчайший путь к музыке? Но музыка, по мысли Б. Асафьева, трактуемого ее как «искусство интонируемого смысла», представляет собой нечто большее: получая интонационное воплощение и обретая внешний облик, она вновь превращается в слушательском восприятии в явление внутреннее, сущностное, духовное. Соединяя различные пласты бытия, личное, сокровенное, индивидуальное, с внешним, социальным, она выходит за рамки непосредственно искусства: «Что такое музыка после всего этого? Думается, что не искусство или, во всяком случае, что-то большее, чем искусство» (Глебов 19).

Таким образом, интонационная теория Яворского-Асафьева становится одним из методологических ориентиров в изучении миниатюры как интерсубъективного явления, проводника в мире музыки, феномена, в краткой форме воплощающего в себе саму идею музыкального⁶.

Примечательно, что эту мысль подтверждает один из крупнейших композиторов современности В. Сильвестров: именно с фортепианной миниатюрой как с жанром импровизационным, рождающимся в порыве лирического вдохновения, он связывает поиски путей выхода академической музыки из кризиса, вызванного увлечением сугубо технологическими приемами ее создания. Новые горизонты открываются, по мысли В. Сильвестрова, в привнесении в творчество «багательной» интонации как некоего обобщенного образа музыкальной идеи, олицетворяющего собой «возвышенную незначительность» (Сильвестров). Именно с этой точки зрения миниатюра становится «ядром творческого процесса». Вместе с тем, высказывание В. Сильвестрова имеет иные смыслы, актуализируя экспериментальный потенциал миниатюры XX века, развивавшейся и продолжающей

развиваться в условиях музыкального многоязычия, поскольку малая форма особенно располагает к экспериментам. В данном случае становится особенно интересным увидеть, как воплощаются в миниатюре не только сознательные усилия композитора, но и то, в чем он вряд ли отдавал себе отчет, т.е. проявление некоего мистического начала, относящегося к интуитивной сфере творчества⁷.

Возвращаясь к толкованиям концепции «макрокосм – микрокосм», заметим, что ее можно интерпретировать и в отношении других смысловых линий, связанных с интересующим нас жанром. Так, перспективны корреляции между инструментом фортепиано и миниатюрой в контексте синтеза их уникальных и универсальных свойств. Известно, что феномен фортепиано, о котором С. Фейнберг писал, что он представляет собой «своего рода микрокосм по отношению к обширным горизонтам современной музыкальной вселенной» (Фейнберг 9), во многом обуславливает его дуалистическая природа. Это свойство инструмента отмечает, в частности, А. Малинковская, подчеркивая его единство в «двух лицах»: «в разных ситуациях – в исполнении музыки, обучении, композиторском творческом процессе, любительском музицировании и т.п. – оно используется то преимущественно в своей универсальной функции, как инструмент музыки, то в уникальной, как музыкальный инструмент» (Малинковская 42). Применяя эту мысль в отношении интересующего нас жанра, можно сказать, что универсум фортепианной миниатюры, включающей в себя концертную и камерную ее разновидности, становится отражением универсума самого инструмента с заложенными в его природе множественными смыслами.

Перейдем далее к описанию предложенной нами феноменологической модели жанра, расширяющей традиционные представления о

фортепианной миниатюре как явлении локальном и «незначительном».

«Большое в малом»: горизонты значений

В созданной нами концепции миниатюра рассматривается как самостоятельный жанр, обладающий специфическими особенностями малой формы в ее разнообразных модификациях (от периода до простых двух и трехчастных форм, а также индивидуальных композиций с относительно малым объемом) и содержания (соблюдение принципа «большое в малом»).

Одновременно следует уточнить интерпретацию в данной модели доминантного принципа миниатюры, поскольку он рассматривается некоторыми музыковедами как слишком общий, лишенный конкретики. И его использование по отношению к легким фортепианным пьесам, составляющим значительный ее пласт, не может быть достоверным: где там «большое в малом»?

Действительно, узкая музыковедческая оптика не позволяет выявить все глубины смысла, заложенные в определении Е. Назайкинского. Но культурологический взгляд, расширяющий горизонты и наполняющий новым пониманием неявные, скрытые значения, представляется в данном случае гораздо более продуктивным. Приведем лишь несколько примеров, иллюстрирующих сказанное.

Каждую ли маленькую пьесу можно назвать миниатюрой? Иными словами, в каждой ли маленькой пьесе проявляется принцип «большое в малом»? Этот вопрос – одна из узловых точек исследования. Для ответа на него обратимся к творчеству адыгского композитора Аслана Нехая, который переложил несколько очень известных нартских адыгских эпических песен для фортепиано⁸. Фактически ничего не изменяя, он создал однострочные пьесы для начального обучения, распределяя мелодию между партиями двух рук. Но эти крошечные пьесы воспроизводят основные

мотивы нартских песен. Каждая восьмитактовая пьеска называется именем героя нартского эпоса, отражающегося в живописных образах, которые современные адыгские художники воплощают в виде мозаик на стенах жилых домов, книжных заставках или в виде монументального панно, украшающего интерьер государственной филармонии. Распределение мелодии в партии двух рук ассоциативно связано с сольно-бурдонной фактурой адыгского традиционного песнопения. Через названия пьес юный пианист ассоциирует себя и своих сверстников с нартскими героями, ибо его самого или его одноклассников зовут Нарт или Ащэмэз. Вполне вероятно, что понимание большого содержания обусловлено не только нотным текстом, но и многими внемузыкальными факторами, создающими этнокультурную среду региона. И для маленького ребенка, и для взрослых (педагогов, родителей, просто слушателей) «Нартские песенки» А. Нехая – это путь в прошлое и одновременно пребывание этого прошлого в настоящем. Это путь к пониманию древнейшего эпоса и одновременно вхождение в академическое искусство.

Другой характерный пример, отражающий современные тенденции фортепианного образования, среди которых – «обучение с увлечением», – сборник однострочных музыкальных зарисовок Т. Зебряк с названиями в виде русских пословиц. На наш взгляд, это яркий образец целостного подхода в детском фортепианном обучении: пропевая мелодии, маленький музыкант не только учится искусству интонации в синтезе теоретического и практического подходов (например, пьеску «Хлеб – всему голова» нужно исполнить торжественно, а пословицу «Повинную голову и меч не сечет» – убежденно), но в этих маленьких пословицах ему открывается золотой фонд национальной культуры, обобщающий мудрость многих поколений.

В продолжение данной аргументации сошлемся на целый пласт любительской фортепианной миниатюры Серебряного века. Благодаря этим сочинениям, зачастую очень скромных художественных достоинств, мы получаем представление о времени, когда фортепианная миниатюра выполняла роль публичного издания, сообщая о важных событиях в жизни общества. Ярким образцом подобного рода становится вальс «На развалинах Мессины» композитора Ф. Слепцова (1908–1909), посвященный подвигу русских моряков-героев, оказавшим жителям Сицилии, где произошло разрушительное землетрясение, самоотверженную и бескорыстную помощь.

Исследуя горизонты значений генерального принципа «большое в малом», представляется перспективным обратиться и к сочинениям национальных авторов, использующих потенциал фортепиано в передаче специфических тембров народных музыкальных инструментов. Эту линию миниатюры, широко востребованную в советском музыкальном искусстве всех периодов, отражают такие сочинения, как «Танец» (1926) и «Поэма» (1927) А. Хачатуряна, «Звуки дутара» Н. Халмамедова (1962), «Поэма-легенда о домбре» Н. Мендыгалиева (изд. в 1969), «Подражание грузинским национальным инструментам» О. Тактакишвили (1973) и ряд других. Прежде всего отметим возникающую в данном случае идею диалога, имеющего различные измерения, – от диалога культур, западноевропейской и восточной (их эмблемой становятся музыкальные инструменты), до диалога, развертывающегося между композитором и слушателем.

Разнообразие семантических подтекстов обнаруживается в концертных миниатюрах Н. Халмамедова «Звуки дутара» и Н. Мендыгалиева «Поэма-легенда о домбре» – своего рода «визитных карточек» авторов, олицетворяющих их

вершинные творческие достижения. Весьма примечательно, что название первой пьесы, посвященной памяти выдающегося дутариста М. Тачмурадова, стало отправной точкой для создания одноименного Международного Фестиваля искусств, объединяющего многие национальные культуры (еще один ракурс претворения принципа «большое в малом»). На композиционном уровне в ее пространстве обнаруживаются пересечения между туркменской и русской культурой: искусная имитация звучания национального инструмента с ярким восточным колоритом сочетается здесь с гармоническими оборотами, явственно свидетельствующими о принадлежности к русской музыкальной традиции. Интересен и сам диалог инструментов, в котором особенности нетемперированного звучания дутара отражаются в быстрой смене ладовых наклонений, в хроматизации фортепианно-интонационной сферы, как бы преодолевающей постоянство своего строя, в прихотливом метроритме.

Подобной смысловой плотностью обладает и пьеса Н. Мендыгалиева, ставшая на мировых сценических площадках одним из репрезентантов казахской музыкальной культуры, органично соединяя черты национального и европейского, «своего» и «чужого». Этот синтез ярко проявляется в жанровой полифонии пьесы, объединяющей в своем многослойном семантическом поле черты поэмы, легенды (заявленные в программном названии) и токкаты (реализующиеся в ее фактурном облике). Жанровое разнообразие продуцирует глубину подтекстных смыслов, возникающих в пространстве миниатюры, где отражаются не только национальные образы и сюжеты, воплощенные в тембре домбры, но и другие важные маркеры, связанные с богатейшим культурным наследием, которое включает в себе история фортепиано, его память. Так, рассматривая влияние токкатного жанра в данном сочинении (мастерское использование репетиционной техники как

доминантного приема, имитирующего звучание национального инструмента), нельзя не отметить тесной связи с предыдущей фортепианной традицией – музыкой М. Балакирева и И. Альбениса, представивших вдохновенные образцы этого жанра в своем творчестве⁹.

Фортепианные пьесы Н. Халмамедова и Н. Мендыгалиева, созданные во второй половине XX века, остаются востребованными и в наше время, о чем свидетельствует не только фортепианно-исполнительская и педагогическая практика, но и опыт переложений этих музыкальных текстов для различных инструментов – одно из свидетельств их подлинной художественной ценности, подтверждающее универсальную музыкальную значимость, а в более широком понимании – и смысловую емкость жанра, который они представляют.

В целом, использование феноменологической трактовки принципа «большое в малом» дает возможность более широкого взгляда на миниатюру, существенно раздвигая спектр исследовательских стратегий в отношении этого жанра.

От единичных образцов перейдем далее к рассмотрению большого корпуса сочинений, исследуя развитие жанра в исторической перспективе, позволяющей выявить в этом многообразии некие общие линии.

На пути исторической реконструкции жанра

Охват более чем 120-летнего периода существования миниатюры в российской, советской и постсоветской истории позволил рассмотреть жанр как органическую целостность на различных ее этапах – от Серебряного века, вобравшего многие коды современной культуры, до наших дней, где происходит интенсивный диалог с прошлым.

Созданный нами выборочный каталог пьес, основанный на использованной в работе периодизации

(Серебряный век, первое послереволюционное десятилетие, 1930–1940-е, 1950–1960-е, 1970–1980-е, 1990–2020-е), стал эмпирической базой исследования. Естественно, что он не мог быть полным – сбор материала (в сущности, необозримого) и его хронологическое структурирование представляет собой крайне трудоемкий процесс.

В результате сделанного отбора в каталог был помещен корпус репрезентативных сочинений, ярко отражающих дух времени с точки зрения своей тематики, а также соответствия или парадоксального несоответствия художественно-стилевой картине различных периодов истории. Достоверность материала, представленного в каталоге, определяется не только числом сочинений (почти 2000 образцов), но и числом композиторов (940 авторов), фигурирующих в исследовании.

Так как фортепианная миниатюра представляет собой множественное и неомогенное явление, наиболее приемлемым становится использование *фасетного* классификационного метода, предполагающее структурирование данных на основе одного какого-либо атрибутирующего признака. Такой признак, позволяющий разделить объемный корпус фортепианных миниатюр, определяется программностью или непрограммностью сочинений¹⁰. Помимо этого, в работе используется также принцип *хронологического структурирования* материала, позволяющий обнаружить четкую корреляцию между историческими событиями, фактами, содержанием пьес и выбором доминантных групп фортепианной миниатюры.

Магистральные линии исследования 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 областей отечественной фортепианной миниатюры. Именно эти блоки как наиболее репрезентативные сегменты жанра образуют, по нашему мнению, магистральные пути его развития в XX–XXI веках. Своеобразие этого пути во многом обусловлено сложными перипетиями российской истории, ее стремительным и противоречивым течением, придающим специфические особенности каждому отрезку времени.

Так, в период Серебряного века отмечается многообразие разновидностей жанра, связанное с динамикой исторических процессов и особенностями духовных устремлений эпохи. Помимо естественной для миниатюры способности к мгновенной фиксации широкого спектра лирических переживаний, одна из важнейших особенностей, наметившихся в данный период времени, связана с актуализацией ее экспериментальных свойств (четвертитоновые пьесы И. Вышнеградского, «Формы в воздухе» А. Лурье, «Шесть психологических картин» Н. Обухова, «Танцы» В. Ребикова, «Три сочинения» Н. Рославца, «Эскизы» А. Станчинского). Динамика развития фортепианной миниатюры Серебряного века подчеркивает, в общей сложности, одну из доминантных черт, свойственных русской культуре в целом, – ее антиномичность, стремление к многообразию стилей, казалось бы, совершенно исключаящих друг друга. В художественной практике времени обнаруживаются экспрессионистские, импрессионистские, неоклассические и неоромантические образцы, заметно расширяющие традиционные средства пианистического изложения. Отдельную линию миниатюры Серебряного века составляют многочисленные пьесы композиторов-дилетантов, предназначенные для любительского музицирования.

Советская эпоха, каждый из периодов которой обладает значительным своеобразием, вносит свои коррективы в жизнь миниатюры. Так, первое послереволюционное десятилетие стимулирует дальнейшее развитие ее экспериментального потенциала. Представляя собой самобытный пласт раннесоветского фортепианного искусства, миниатюра 1920-х гг. демонстрирует оригинальные образцы смелых поисков в жанровой, образно-художественной и конструктивной сферах композиторского творчества («Рельсы» В. Дешеева, «Тетрадь миниатюр» В. Задерацкого, «Происшествия» Л. Половинкина, «Две пьесы» Г. Попова, «Эксцентриада» И. Шиллингера). Среди явлений, наблюдающихся в панораме периода, – изменение жанровых и тематических предпочтений миниатюры, обусловленное социокультурными причинами; формирование ее фольклорной модели, актуальной для всех последующих периодов советской истории (Поэма А. Хачатуряна, Танцевальная сюита А. Крейна, «Туркменские ночи» А. Мосолова); распространение в пьесах отечественных авторов джазового влияния («Джон Грей» М. Блантера, «American» К. Корчмарева, «Грустное настроение» А. Цфасмана).

1930-е гг. – новый этап в развитии советского искусства, отмеченный рядом негативных процессов – от репрессий, которым подверглись представители русского авангарда (Н. Рославец, А. Мосолов, В. Задерацкий и др.), до запрета на свободу творчества, повлекшего за собой известную унификацию художественно-стилевых тенденций. Данные изменения наглядно проявляются в сфере фортепианной миниатюры, отражаясь не только в общем снижении интереса к области камерной музыки, но и в существенной модификации ее жанрового «портрета». Этот факт выявляет каталог сочинений 1930-х гг., фиксирующий преобладание обработок фольклорных

мелодий, заметно потеснивших в данный период времени иные ее виды.

Схожие тенденции наблюдаются в советском искусстве и в 1940-е годы. Продолжается развитие фольклорной ветви жанра, представленной пьесами композиторов национальных республик («Бессарабка» Ш. Няги, «Караван» В. Мухатова, «Таджикские танцы» А. Жубанова). Вместе с тем, в военный период появляется ряд сочинений, насыщающих эмоциональную сферу фортепианной миниатюры трагедийной военной образностью («Ленинградский блокнот» О. Евлахова; «Фронт» В. Задерацкого). В панораме времени присутствуют также образцы, мало согласующиеся с общими тенденциями периода («Интермеццо» Ю. Кочурова, выдержанное в неоромантическом стиле). Эта особенность миниатюры, открывающая скрытые грани советской фортепианной музыки, представляется особенно ценной в контексте представлений о нелинейных путях развития советского искусства.

Период 1950–1960-х гг. отличается значительной неоднородностью художественных процессов. Если в начале 1950-х гг. продолжается курс на демократизацию музыкального языка в рамках доктрины социалистического реализма, то в период оттепели становятся заметны тенденции, связанные с освоением техник XX века – расширенной тональности, серийности, свободной атональности, неомодальности, сонористики, алеаторики, пуантилизма («Музыкальные игрушки» С. Губайдулиной, «Саввушкина флейта» Н. Сидельникова, «Маленький триптих» Дм. Смирнова). Широкое распространение получает в этот период времени неофольклорное течение, соединяющее интерес к народному творчеству с приемами новейших композиционных техник («Шесть картин» А. Бабаджаняна, прелюдии М. Кажлаева, «Тройка» Р. Щедрина, «Наигрыши» И. Якушенко).

В 1960-е гг. заметно обогащается содержательный потенциал жанра,

прирастающего сочинениями драматической и трагедийной направленности, а также пьесами сатирического, иронического и гротескового характера (А. Кнайфель). Расширение содержательной сферы миниатюры происходит, в том числе, под влиянием символической программности как специфической образности музыкального искусства второй половины XX века (Поповская). В этот период существенно усиливается экспериментальный потенциал жанра, что проявляется в поиске аналогий с точными науками и созданием пьес конструктивного характера («Ритмы» В. Загорцева, «Разрывы плоскостей» В. Годзяцкого, «Гомеоморфии» Л. Грабовского). Многообразное развитие получает идея игры как важная составляющая часть генетического кода миниатюры («Силлогизмы» Г. Банщикова).

1970–1980-е гг. характеризуются рядом новых тенденций. Именно в этот период заметно усиливается чувство исторической, социальной и культурной памяти как символической передачи опыта прошлых поколений, что отражается в появлении сочинений углубленно-философского и медитативного характера. Одним из влиятельных течений времени становится неоромантизм, в котором диалог эпох обретает новое измерение («Pardon, Fryderyk!» Л. Сумеры, «Элегия памяти Сибелиуса» С. Слонимского; «Посвящение Д. Скарлатти» Т. Смирновой). В эти же годы продолжает активно развиваться неофольклорное направление, характеризующееся вниманием к архаическим пластам народной музыки (пьесы В. Гаврилина, «Деревенская плакальщица» Р. Щедрина).

Происходящий в 1970-е ранний метамодернистский поворот, обусловленный кризисом авангардистских идей, способствует созданию пьес в духе «новой простоты» (В. Арзуманов, «Китч-музыка» В. Сильвестрова, «Новогодняя музыка Г. Пелециса, «Для Алины» А. Пярта). Характерные для данного периода поиски

«новой интонационности» путем обращения к сфере джазовой стилистики и киномузыки влекут за собой попытки объединения академического и массового искусства, формируя тем самым «третье направление» в советской музыкальной культуре (джазовые пьесы Н. Капустина, «24 настроения» М. Таривердиева).

Заключительный период (1990–2020-е гг.), охватывает более чем тридцатилетний отрезок времени, сопровождающийся радикальными социальными трансформациями. Его водоразделом становятся 2010-е годы, отмеченные началом четвертой промышленной революции. Сопутствующие ей глобальные перемены (появление «больших данных», тотального высокоскоростного интернета, роботизации и т.д.) затрагивают не только социокультурную сферу жизни, но и сознание индивида, сталкивающегося с нарастающим информационным потоком и одновременным снижением способности к его восприятию. Для современной культуры, развивающейся в условиях метамодерна (Хрущева), характерен целый спектр тенденций, получающий отражение в жанре фортепианной миниатюры. Одна из них связана со сжатием формы, как будто стремящейся к своему пределу (минилудии Г. Корчмара, «Письма из WhatsApp'a» С. Лошакова). С другой стороны, намечается противоположная тенденция, сопряженная с разрастанием конструкции миниатюры (серии импровизации и элегий М. Аркадьева). В современной панораме жанра обнаруживается также изменение векторов художественного поиска: от радикальных авангардистских экспериментов он смещается в сторону «консонантной» и «незначительной» музыки («Картинка с выставки» А. Вустина, «Тихие и незначительные вальсы» С. Сибилева, «Янго» С. Загния), минимализма («Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова, «Русские тупики» Н. Хрущевой), постнеоклассики, а также ряда новых тенденций, еще не получивших

своего названия. Иные изменения связаны с активным влиянием цифровых технологий, о чем свидетельствует появление мультимедийных опусов («Ирис Ансельма» С. Зяткова, «Ave, багатель» О. Пайбердина, этюды «Игра в нарды» и «Суфий и Будда» Т. Шахиди).

Как жанр третьего направления миниатюра привлекает внимание не только профессиональных композиторов, но и любителей музыки, сочиняющих фортепианные пьесы самой различной стиливой ориентации. Одновременно становится очевидным растущий интерес профессиональных авторов к созданию несложных опусов, предназначенных для домашнего музицирования («Простая музыка» Г. Канчели, «Уличные мелодии в смокингах» А. Петрова, «Дамы филармонического общества» О. Пайбердина). Это ярко выраженная тенденция становится одной из арок, соединяющих наше время с периодом Серебряного века.

Продолжающийся в современных условиях «диалог с классикой» отличается особой многогранностью: преломляясь в различных художественно-стилевых интерпретациях, традиционные разновидности миниатюры получают в XXI веке новую жизнь. Немалую роль в этом процессе продолжает играть символическая программность, обогащающая содержательный спектр жанра многообразными семантическими подтекстами.

Заключение. Наше исследование позволило выявить следующие феноменологические характеристики фортепианной миниатюры, среди которых:

- способность к концентрации музыкального смысла, обусловленная сжатостью формы;
- универсальный статус, объединяющий различные сферы творческой практики – композиторской, концертно-исполнительской, фортепианно-педагогической, любительской; культурологическая интерпретация

доминантного принципа «большое в малом» открывает новые перспективы его понимания;

- способность к отражению доминирующих в обществе социокультурных и идеологических установок (в этом смысле миниатюра становится подчас «документом эпохи»);

- экспериментальная роль в творческом процессе композитора как своеобразной «лаборатории», в которой вырабатывается почерк композитора, его стиль; найденные в пространстве малой формы художественные нормы впоследствии используются в более масштабных сочинениях;

- способность к отражению музыкального многоязычия эпохи; иллюстрируя многообразие художественных миров, миниатюра вводит исполнителей и слушателей в мир новой музыки.

Совершенно особое положение занимает жанр миниатюры в XXI веке. Поражает его встроенность в современный контекст, в условия информационной эпохи. Созвучность сегодняшним реалиям позволяет назвать миниатюру «жанром современности», рассматривая ее как «эпистемологическую метафору» (У. Эко), сквозь призму которой «культура той или иной эпохи воспринимает реальность» (Эко 89–90). Существовая в искусстве на протяжении более 200-х лет, она остается музыкальной формой, преодолевающей любые исторические, социальные и технологические изменения, сохраняющей в себе способность к передаче главного принципа – «большое в малом», выражая музыкальную мысль афористично, конкретно, недвусмысленно, а иногда, наоборот, – очень тонко и опосредованно. Возникающий при этом двойной или даже тройной мимезис в цепочке «композитор-исполнитель-слушатель» позволяет этому жанру существовать вне времени. Представляется существенным понимание миниатюры не просто как маленькой пьесы – неизменного атрибута педагогической

или концертной практики, а как явления, способного включить в себя очень емкий образ, в малом формате сообщая о том, что потом находит проявление в других музыкальных формах; как феномена, не только вбирающего в себя актуальные тенденции времени, но способного к их опережению.

Подчеркнем, что фортепианная миниатюра обладает поистине феноменологическими качествами в силу привязанности к породившему ее универсальному инструменту, способному передавать самые разные тембры и образы – от колокольного звона до туркменского дутара или любого другого национального музыкального инструмента. Феномен фортепиано, «помноженный» на феноменологические качества интонируемого нотного текста и малую форму, и создает ту насыщенную смысловую ауру, которая способствует поддержанию интереса к музыкальному искусству, соединяя прошлое с настоящим, забытое с новым. И на этом пути – пути наращивания смыслов – у малого жанра, остающегося актуальным для все новых поколений композиторов, исполнителей и слушателей, обнаруживаются большие перспективы.

Примечания

¹ Об этих явлениях применительно к бытовой музыке размышляет, в частности, А. Я. Селицкий, обращая внимание на ее низовое положение в иерархии культуры (Селицкий).

² Парадокс статуса сказывается также в том, что еще в недавнем прошлом и сами композиторы далеко не всегда фиксировали дату появления своих миниатюр.

³ См. например, такие работы, как Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. Москва: Музыка, 1966. 206 с.; Ройтерштейн М. 24 Прелюдии Кара Караева // Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. Москва: Советский

композитор, 1978. С. 247–266; Лукьянович О. Особенности творческого мышления А. К. Лядова: на примере фортепианной миниатюры: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005. 288 с.; Юрова Т. Фортепианные произведения современных отечественных композиторов в педагогическом репертуаре. Москва: Музыка, 2010. 144 с.; Козловская Е., Меркулов, А. Нечаянная радость. О цикле фортепианных пьес «Музыкальные игрушки» Софии Губайдулиной. Музыкант. 2012. № 11–12. С. 9–17.; Дробышева-Разумовская Л., Бородин Б. О русской традиции жанра «Фортепианный альбом для детей и юношества». Художественное образование и наука. 2017. № 3. С. 29–37 и ряд др.

⁴ Эту мысль К. В. Зенкин высказал в беседе с автором диссертационного исследования (Говар), проходившей в МГК 11.05.2023 г.

⁵ Ведь, как писал еще Б. Асафьев, «каждый термин в искусстве, если он живой, непременно являет собою нечто подвижное и изменчивое, скорее сосуществование взаимопротивоположных тенденций, чем точно ограниченные размеры “вечных истин”» (Асафьев 196).

⁶ И в этом смысле обнаруживаются интересные аналогии между фортепианной миниатюрой и песней. Так, исследователь песни Ю. Дружкин называет ее «квинтэссенцией музыкального». См. об этом: Дружкин Ю. Песня как социокультурный феномен. Обсерватория культуры». 2010. № 3. С. 63–67.

⁷ О появлении музыкальной идеи как некоем феномене творческого озарения пишут многие композиторы. Так, акцентируя интуитивный момент творчества, А. Шнитке говорит о том, что главное в деятельности композитора – «это не составление технических инструкций и их реализация, а как бы вслушивание в то, что уже есть». См. об этом: (Беседы 120).

⁸ Пример очень показательный, поскольку обработки народных мелодий, созданные в дидактических целях,

представляют собой одну из важных сфер фортепианной миниатюры во все периоды отечественной истории.

⁹ Интересно, что репрезентация национальной музыкальной культуры посредством фортепиано не всегда находит отклик у слушателей, которых можно назвать носителями этой культуры. Вероятно, одно из объяснений такого парадокса связано с обезличенным тембром инструмента, с его универсальным «голосом», лишенным чувственных характеристик, присущих другим инструментам с ярко выраженной тембральной окраской звука.

¹⁰ При этом грань между программной и непрограммной миниатюры может быть достаточно подвижна, что объясняется природой жанра и его содержательными особенностями. Условность этого разделения заключается в том, что почти все т. н. «непрограммные» сочинения, несмотря на отсутствие программного заголовка, имеют, тем не менее, жанровое определение, обладающее сформированной исторической образно-эмоциональной программой.

Список источников

Daruhadi, Gagah. "Phenomenological Method as a Theoretical Basis of Qualitative Methods." *International Journal of Social Health*, vol. 3, no. 9, 2024, pp. 599–613. DOI: 10.58860/ijsh.v3i9.238.

Lochhead, Judy. "Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton." *Music Theory Society of New York State*, 1986, pp. 9–13.

Schidlof, Leo. *The Miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th and 19th Centuries*. Vol. 1, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1964.

Асафьев, Борис. Музыкальная форма как процесс. Москва, Музыка, 1971, 376 с.

Беседы с Альфредом Шнитке / сост. и предисл. А. Ивашкина. Москва, Классика-XXI, 2005. 320 с.

Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/> (дата обращения: 01.10.2025).

Глебов, Игорь. Ценность музыки. De Musica. Петроград, Петроградская государственная академическая филармония, 1923.

Говар, Наталья. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов XX – первой четверти XXI веков как историко-культурный и художественный феномен: дис. ... д-ра искусствоведения. Краснодар, 2024, 634 с.

Дружкин, Юрий. Песня как социокультурный феномен. *Обсерватория культуры*, № 3, 2010, с. 63–67.

Зенкин, Константин. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва, МГК, 1997.

Малинковская, Августа. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. Москва, Владос, 2005.

Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва, Советская энциклопедия, 1990. 672 с.

Назайкинский, Евгений. Поэтика музыкальной миниатюры. URL: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=193#top> (дата обращения: 15.01.2024).

Поповская, Ольга. Символическая программность в советской музыке 70–80-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ленинград, 1990, 17 с.

Селицкий, Александр. Парадоксы бытовой музыки. URL: <https://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/selickij-a-paradoksybytovoj-muzyki/> (дата обращения: 15.09.2025).

Сильвестров, Валентин. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилутиковым. Киев, ДУХ І ЛІТЕРА, 2010.

Соколова, Алла, и Наталья Говар. «Феноменологический метод в музыкальной науке». *Eurasian Science and*

Arts, т. 1, вып. 16, октябрь 2025 г., сс. 18-33, doi:10.65199/2617-6823-2025-1-2.

Тынянов, Юрий. Литературный факт. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, Наука, 1977, с. 255–269.

Уемов, Авенир. Аналогия в практике научного исследования. Москва, Наука, 1970, 264 с.

Фейнберг, Самуил. Пианизм как искусство. Москва, Классика-XXI, 2001.

Хрущева, Настасья. Метамоде́рн в музыке и вокруг нее. Москва, Группа компаний «РИПОЛ классик», 2020, 303 с.

Шабшаевич, Елена. Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. Москва, МГК, 2014, 648 с.

Эко, Умберто. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. Шурбелева. Санкт-Петербург, Symposium, 2006.

Яворский, Болеслав. Строение музыкальной речи. Москва, Типография Г. Аралова, 1908.

References

Asaf'yev, Boris. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as Process]. Moscow, Muzyka, 1971. (in Russian).

Besedy s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. Compiled and introduced by A. Ivashkin. Moscow, Klassika-XXI, 2005. (in Russian).

Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia]. <https://old.bigenc.ru/>. Accessed 1 Oct. 2025. (in Russian).

Daruhadi, Gagah. "Phenomenological Method as a Theoretical Basis of Qualitative Methods." *International Journal of Social Health*, vol. 3, no. 9, 2024, pp. 599–613. <https://doi.org/10.58860/ijsh.v3i9.238>.

Druzhkin, Yury. "Pesnya kak sotsiokul'turnyi fenomen" ["Song as a Sociocultural Phenomenon"]. *Observatoria kul'tury*, no. 3, 2010, pp. 63–67. (in Russian).

Eco, Umberto. *Otkrytoe proizvedenie. Forma i neopredelennost' v sovremennoi*

poetike [The Open Work: Form and Indeterminacy in Contemporary Poetics]. Translated by A. Shurbelev. Saint Petersburg, Symposium, 2006. (in Russian).

Feinberg, Samuil. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an Art]. Moscow, Klassika-XXI, 2001. (in Russian).

Glebov, Igor'. *Tsennost' muzyki. De Musica* [The Value of Music. De Musica]. Petrograd, Petrograd State Academic Philharmonic, 1923. (in Russian).

Govar, Natal'ya. *Fortepiannaya miniatyura otechestvennykh kompozitorov XX – pervoi chetverti XXI vekov kak istoriko-kul'turnyi i khudozhestvennyi fenomen* [The Piano Miniature by Russian Composers of the Twentieth and First Quarter of the Twenty-First Centuries as a Historical, Cultural, and Artistic Phenomenon]. Diss. Krasnodar, 2024. (in Russian).

Khrushcheva, Nastas'ya. *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metamodern in Music and Around It]. Moscow, RIPOL Klassik, 2020. (in Russian).

Lochhead, Judy. "Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton." *Music Theory Society of New York State*, 1986, pp. 9–13.

Malinkovskaya, Avgusta. *Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta. Iskustvo fortepiannogo intonirovaniya* [The Major Instrument Class: The Art of Piano Intonation]. Moscow, Vlado, 2005. (in Russian).

Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar' [Encyclopedic Dictionary of Music]. Edited by G. V. Keldysh. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1990. (in Russian).

Nazaikinskii, Evgeny. *Poetika muzykal'noi miniatyury* [Poetics of the Musical Miniature]. http://harmony.musigidunya.az/rus/archivere_ader.asp?s=1&xtid=193#top. Accessed 15 Jan. 2024. (in Russian).

Popovskaya, Ol'ga. *Simvolicheskaya programmnost' v sovetskoi muzyke 70–80-kh godov* [Symbolic Programmaticity in Soviet Music of the 1970s–1980s]. Abstract of PhD diss. Leningrad, 1990. (in Russian).

Schidlof, Leo. *The Miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th and 19th Centuries*. Vol. 1, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1964.

Selitskii, Aleksandr. *Paradoksy bytovoi muzyki* [Paradoxes of Everyday Music]. <https://opentextnn.ru/music/interpretaciya-teksta-muzyki/selickij-a-paradoksybytovoi-muzyki/>. Accessed 15 Sept. 2025. (in Russian).

Shabshaevich, Yelena. *Fortepiannaya muzyka v kontsertnoi zhizni Moskvy XIX stoletiya* [Piano Music in Moscow's Concert Life of the Nineteenth Century]. Moscow, MGK, 2014. (in Russian).

Sil'vestrov, Valentin. *Dozhdat'sya muzyki. Lektsii-besedy. Po materialam vstrech, organizovannykh S. Pilyutikovym* [Waiting for Music: Lectures and Conversations. Based on Meetings Organized by S. Pilyutikov]. Kyiv, DUKh I LITERA, 2010. (in Russian).

Sokolova, Alla, and Natal'ya Govar. "Fenomenologicheskii metod v muzykal'noi nauke" ["The Phenomenological Method in Musicology"]. *Eurasian Science and Arts*, vol. 1, no. 16, 2025, pp. 18–33. <https://doi.org/10.65199/2617-6823-2025-1-2>. (in Russian).

Tynyanov, Yury. "Literaturnyi fakt" ["The Literary Fact"]. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977, pp. 255–269. (in Russian).

Uyemov, Avenir. *Analogiya v praktike nauchnogo issledovaniya* [Analogy in the Practice of Scientific Research]. Moscow, Nauka, 1970. (in Russian).

Yavorskii, Boleslav. *Stroenie muzykal'noi rechi* [The Structure of Musical Speech]. Moscow, Tipografiya G. Aralova, 1908. (in Russian).

Zenkin, Konstantin. *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma* [The Piano Miniature and the Paths of Musical Romanticism]. Moscow, MGK, 1997. (in Russian).

Автор туралы мәліметтер

Соколова Алла Николаевна – өнертану ғылымының докторы, Адыгей мемлекеттік университетінің өнер институтының профессоры; Лихачев атындағы мәдени және табиғи мұра ғылыми-зерттеу институтының Оңтүстік филиалының жетекші ғылыми қызметкері (Ресей, Майкоп – Краснодар)
professor-sokolova@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7992-3902

Говар Наталья Алексеевна – өнертану ғылымының докторы, Гнесин атындағы Ресей музыка академиясының профессоры (Ресей, Мәскеу)
nataliagovar@mail.ru
ORCID: 0000-0009-7459-0465

Сведения об авторах

Соколова Алла Николаевна – доктор искусствоведения, профессор Института искусств Адыгейского государственного университета; ведущий научный сотрудник Южный филиал научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачева (Россия, Майкоп – Краснодар)
professor-sokolova@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7992-3902

Говар Наталья Алексеевна – доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных (Россия, Москва)
nataliagovar@mail.ru
ORCID: 0000-0009-7459-0465

Authors information

Sokolova Alla Nikolayevna – Dr. Sci. (Art History), Professor at the Institute of Arts of the Adyghe State University, Leading Researcher at the Southern Branch of the Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after. D.S.Likhacheva (Russia, Maykop – Krasnodar)
professor-sokolova@mail.ru
ORCID: 0000-0002-7992-3902

Govar Natalia Alekseevna – Dr. Sci. (Art History), Professor of the Gnessin Russian Academy of Music (Russia, Moscow)
nataliagovar@mail.ru
ORCID: 0000-0009-7459-0465