На правах рукописи
УДК 78.071.1 (47)

Лукьянович Ольга Викторовна

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ А. К. ЛЯДОВА

(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ)

Специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2005

РАБОТА ВЫПОЛНЕНА НА КАФЕДРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ А. И. ГЕРЦЕНА

Научные руководители:

Член-корреспондент РАО, академик МАНПО доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор ТЕРЕНТЬЕВА НАТАЛИЯ АЛЕКСЕЕВНА

Кандидат искусствоведения, доцент ШИТИКОВА РАИСА ГРИГОРЬЕВНА

Официальные оппоненты:

Доктор искусствоведения, профессор ФЕДОСЕЕВ ИВАН СЕРГЕЕВИЧ

Кандидат искусствоведения, профессор БАРСОВА ЛЮДМИЛА ГРИГОРЬЕВНА

Ведущая организация:

Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова

Защита состоится «29» ноября 2005 года в 18 часов на заседании диссертационного совета Д 212.199.20 в РГПУ имени А. И. Герцена по адресу: 199155, Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в Фундаментальной библиотеке РГПУ имени А. И. Герцена.

Автореферат разослан «28» октября 2005 года.

Ученый секретарь диссертационного совета кандидат искусствоведения, доцент **Р. Г. Шитикова**

2006-4
20546

2202099

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования.

Одной из важнейших задач музыкальной науки является изучение проблем творческого мышления. Исследование его специфики, глубинное осмысление и анализ позволяют не только широко и разносторонне раскрыть индивидуальное своеобразие личности музыканта, по-новому оценить его место и роль в истории, но и провести параллели и аналогии с явлениями современной действительности, определить ход дальнейшего движения художественной культуры. Страницы отечественной музыкальной истории содержат немало ярких имен, привлекающих своеобразием творческого мышления, колоритностью композиторского мастерства. В нынешних условиях, характеризующихся резким изменением жизни общества, переоценкой нравственных начал, художественных ценностей и идеалов, исторический период конца XIX – начала XX веков во многом созвучен современной эпохе. Как и в тот период, национальная культура сегодня сталкивается с противостоянием различных тенденций и направлений, появлением разнообразных стилей и техники, интересом к фольклору, возрождением религиозного самосознания. Но при этом, стремительность культурно-экономического развития, многообразие информационных потоков значительно ограничивают временные рамки восприятия, побуждая к поиску кратких и лаконичных форм эстетического воздействия, способных, вместе с тем, с исчерпывающей полнотой воплотить глубину и содержательность художественной, в том числе музыкальной мысли.

Одной из таких форм является миниатюра, исследование специфики которой в настоящее время особенно актуально в связи с возрастающими тенденциями миниатюризма мышления и в технической сфере, обусловленной развитием передовых информационных технологий, и в области культуры и искусства. Аналогичными тенденциями, связанными с господством «малых» жанровых разновидностей, отмечен и рубеж XIX – XX веков. Исходя из этого, богатое музыкальное наследие блестящей плеяды русских композиторов конца XIX – начала XX столетий в жанре миниатюры требует разностороннего изучения, в том числе и в контексте познания исторического развития общества на современном этапе.

Ярким представителем национальной музыкальной школы является Анатолий Константинович Лядов, внесший весомый вклад в развитие камерного направления русского инструментализма. Между тем, характер, особенности и значение его композиторского стиля с позиций миниатюризма как основы творческого мышления не получили до настоящего времени должного внимания. При всем многообразии существующих в музыкознании подходов к творчеству Лядова преобладает точка зрения, согласно которой оно не обладает новизной, сопоставимой с коренными преобразованиями, присущими русской художественной культуре на рубеже XIX – XX веков.

РОС. НАЦИОНАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
С.Петербург
ФЭ 300 акт 212

В данной работе место и роль Лядова в истории русской музыки существенно переосмыслены. Будучи наследником кучкистов, хранителем традиций русской классической школы, он, вместе с тем, тесно соприкасается и с ведущими тенденциями начала XX столетия, в частности, символизмом и мирискусничеством, заметно эволюционируя в своем творческом мышлении под их непосредственным и устойчивым воздействием. Уникальность и самобытность мышления Лядова, осознанно ограничивающего себя областью миниатюры, заключается в способности чутко отражать новые художественно-эстетические веяния и стилистические ориентиры современной ему эпохи. Наглядным примером служат фортепианные и оркестровые миниатюры – большая часть наследия композитора, наиболее ярко и концептуально воплотившая особенности его творческого мышления. Их музыкальный язык отмечен множественностью истоков: национально-эпическая стилистика, основанная на выявлении народно-жанровых элементов, позднеромантическая традиция, отразившая черты символизма, импрессионизма, экспрессионизма, приметы зарождающегося неоклассицизма с опорой на стилизацию и воскрешение образов «прекрасного прошлого».

Фортепианные миниатюры Лядова, как образец ювелирно отточенной формы творческого самовыражения, наиболее полно раскрывающей художественный мир музыканта, во многом предопределяют место и значение этого жанра в эволюции и развитии отечественной музыкальной культуры. Многочисленные нити связывают их с творчеством А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера, С. Прокофьева, И. Стравинского, Д. Шостаковича и других.

Степень изученности проблемы.

Круг научных трудов, непосредственно связанных с проблематикой, рассматриваемой в диссертации, невелик. Основную часть литературы о Лядове составляют отдельные статьи, посвященные целостной характеристике творчества композитора; прижизненные рецензии на различные произведения, некоторые материалы мемуарного характера (Н. Соколов, А. Фаминцын, Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи), а также несколько публикаций его писем и переписка, изданные еще в начале прошлого столетия. Число изданий монографического типа, сочетающих биографические сведения с анализом творческого наследия музыканта также незначительно. Наиболее ранним из них является коллективный сборник статей, изданный через два года после смерти композитора и заслуживающий внимания как один из первоисточников биографии Лядова.

Интерес с точки зрения жизнеописания и анализа творчества композитора представляют брошюра В. Васиной-Гроссман, глава о Лядове в «Истории русской музыки» Ю. Келдыша, монография Н. Запорожец, привлекающая подробным рассмотрением симфонических произведений. Примером глубокого изучения жизненного и творческого пути композитора, его индивидуального облика и музыкального наследия в различных жанрах является фундаментальное монографическое исследование М. Михайлова.

Ценные наблюдения, отличающиеся чуткостью постижения индивидуальных особенностей творческого облика и личности музыканта, принадлежат Б. Асафьеву. Рядом тонких замечаний в отношении специфики композиторского стиля Лядова выделяется статья Д. Житомирского, очерки В. Каратыгина и А. Оссовского. Вместе с тем, в большинстве из них сведения о композиторской деятельности Лядова не включены в контекст изучения общих эстетико-стилевых процессов развития искусства на рубеже XIX – XX веков; творчество композитора рассматривается как некая самоценность. В последние годы появился ряд отечественных работ, связанных с обозначенной проблематикой (А. Демченко, Т. Левая), но несмотря на это, оценка роли и значения творчества Лядова в процессе художественно-эстетической эволюции музыкальной культуры России на стыке прошлых столетий не получила должного освещения.

Отмечая устойчивую приверженность Лядова к жанру миниатюры (Б. Асафьев, А. Оссовский, В. Золотарев, В. Каратыгин, М. Михайлов, О. Бочкарева, Т. Зайцева) исследователи лишь частично затрагивают причины его обращения к произведениям «малых форматов», не выявляя и всесторонне не анализируя весь спектр субъективных и объективных факторов, определивших жанровый выбор музыканта. В последние десятилетия появился ряд новых работ, посвященных оценке роли Лядова в развитии отечественной камерно-инструментальной культуры (диссертация Т. Зайцевой, очерк А. Соколовой), однако основное место в них уделено общей характеристике конкретных жанровых подвидов, вопросы же научного обоснования самобытности облика и мышления художника-миниатюриста в контексте художественно-эстетических и стилевых тенденций современной ему эпохи разработаны недостаточно.

Значительный интерес в развитии тематики диссертационной работы представляют теоретические положения отечественных музыковедов А. Альшванга, А. Сохора, В. Цуккермана, Л. Мазеля, О. Соколова, Т. Лейе, К. Зенкина, связанные с проблемами музыкального жанра, в том числе жанра миниатюры.

Анализ источников, посвященных, с одной стороны, характеристике индивидуального облика Лядова, с другой, изучению его композиторского наследия в сфере фортепианной музыки свидетельствует о том, что причины самоограничения композитора областью миниатюры не изучались как самостоятельная проблема, что подтверждает необходимость специального научного исследования.

Объект исследования – творческое мышление Лядова.

Предмет исследования – миниатюризм как основополагающий принцип творческого мышления и самовыражения Лядова.

Цель работы – исследовать специфику творческого мышления Лядова, обусловленную, с одной стороны, особенностями психофизиологии его высшей нервной деятельности, с другой, художественно-эстетическими тенденциями эпохи рубежа XIX – XX веков. В качестве музыкального материала привлекаются инструментальные, главным образом, фортепианные

миниатюры композитора, наиболее ярко и концептуально воплотившие особенности его творческого мышления.

Задачи исследования:

- обосновать психофизиологические предпосылки формирования Лядова как художника-миниатюриста;
- проследить основные этапы творческого становления Лядова;
- исследовать символистский и мирискуснический «вектор» творческого мышления и композиторского стиля Лядова;
- обобщить педагогические принципы Лядова, проанализировать их с позиции миниатюризма как основы творческого мышления музыканта;
- рассмотреть поэтику жанра фортепианной миниатюры;
- охарактеризовать основные направления развития жанра фортепианной миниатюры в отечественной музыкальной культуре XIX – начала XX веков, выявить ее национально-самобытные черты;
- раскрыть особенности претворения специфических черт жанра миниатюры на основе анализа фортепианных сочинений Лядова.

Теоретико-методологической основой диссертации послужила сложившаяся в современном источниковедении, музыковедении и искусствознании концепция комплексного исследования, использованная при работе с архивными документами, хранящимися в рукописном отделе Российской национальной библиотеки и рукописном отделе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова: письма, записки, записные книжки, эскизы и черновые наброски сочинений Лядова; статьями, заметками, воспоминаниями современников композитора (М. Мусоргский, В. Стасов, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, А. Скрябин, В. Золотарев, А. Оссовский, С. Майкапар, И. Репин, С. Дягилев, А. Головин, Вс. Мейерхольд и мн.др.); монографическими исследованиями о музыканте (В. Васина-Гроссман, Н. Запорожец, М. Михайлов); трудами в области физиологии высшей нервной деятельности и психологии музыкального творчества (И. Павлов, Б. Теплов, А. Муха, М. Блинова, Л. Бочкарев).

В основу исследования положен метод жанрового анализа, представленный в работах А. Сохора, Л. Мазеля, В. Цуккермана, А. Альшванга, О. Соколова, К. Зенкина. В процессе изучения творческого наследия Лядова использованы методологические положения по проблемам теоретического музыкознания Б. Асафьева, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Ю. Тюлина, Е. Ручьевской, Ю. Холопова, В. Холоповой.

Интегративные процессы, рассматриваемые в работе, определили выбор контекстного подхода, вскрывающего внутренние, художественно обусловленные взаимосвязи музыкального искусства с другими видами творчества: поэзией, живописью, декоративно-прикладным искусством, музыкальным театром. В связи с этим привлекались ведущие работы в области отечественного музыкознания и искусствознания Б. Асафьева, Т. Левой, Д. Сарабьянова, Г. Стернина.

Методы исследования: в диссертации использованы музыкально-аналитический и художественно-аналитический методы. Применение первого связано с исследованием круга специальных вопросов, касающихся выявления специфических черт (поэтики) жанра фортепианной миниатюры. Обращение ко второму продиктовано комплексным подходом к исследуемой теме с целью анализа ведущих тенденций развития отечественной культуры на рубеже XIX – XX столетий.

Основные положения, выносимые на защиту:

- своеобразие творческого мышления Лядова-миниатюриста формируется под воздействием сложного комплекса разнообразных явлений, включающего в себя, с одной стороны, характер, темперамент, психофизиологическую организацию, обусловленную спецификой физиологии высшей нервной деятельности и подкрепленную наследственными факторами, воспитательным воздействием, влиянием окружающей музыкальной среды; с другой, историческую обстановку, уровень развития общественной мысли, течения, господствующие в искусстве данного временного периода;
- приверженность Лядова передовым художественно-эстетическим тенденциям эпохи рубежа XIX – XX столетий, устойчивая духовная связь и творческий союз с представителями объединения «Мир искусства» и символистами определяет эволюцию творческого мышления композитора, что ведет к некоторым стилистическим новациям в области музыкального языка, жанровой и художественно-образной сфере его сочинений;
- фортепианная миниатюра Лядова, самобытность которой обусловлена глубинными историко-национальными корнями отечественной культуры, в процессе развития достигает кульминационной вершины, «абсолютной» формы субъективно-личностного высказывания автора, демонстрируя высший синтез индивидуального и коллективного, лирического и эпического;
- миниатюризм как основополагающий принцип творческого мышления Лядова служит базисом для формирования его педагогических взглядов и методических положений, направленных на воспитание музыканта высокого профессионального уровня.

Научная новизна и теоретическая значимость заключается в том, что:

- впервые исследованы психофизиологические предпосылки становления Лядова как художника-миниатюриста, отмечено их ведущее значение в процессе формирования специфики творческого мышления и кристаллизации индивидуального облика композитора;
- раскрыта и обоснована зависимость творческого становления Лядова-миниатюриста от влияний окружающей его музыкальной среды;
- установлена тесная взаимосвязь эстетико-стилевых принципов Лядова с идейно-творческими концепциями представителей ведущих художественных направлений рубежа XIX – XX столетий, выявлена и определена значимость

символистских и мирискуснических тенденций в процессе эволюции творческого мышления и композиторского стиля музыканта;
- впервые систематизирован опыт педагогической деятельности Лядова, доказана обусловленность его педагогических принципов и методических взглядов спецификой творческого мышления как художника-миниатюриста;
- раскрыты особенности формирования жанра фортепианной миниатюры и принципа миниатюризма в историческом контексте, рассмотрены пути его развития в отечественной музыкальной культуре, выявлены национально-самобытные признаки жанра;
- предпринят всесторонний анализ особенностей мелодики, ритмики, формы, фактуры фортепианных сочинений Лядова с позиции миниатюризма как особого типа творческого мышления композитора.

Практическая значимость состоит в оценке прогрессивной роли Лядова в истории развития камерного направления отечественного инструментализма; в доказательстве необходимости научного освещения темы данного исследования; в предоставленном конкретном музыкальном анализе фортепианных сочинений композитора. Основные положения и выводы диссертации могут служить базой для последующего изучения оркестровых произведений Лядова с позиций миниатюризма как уникального явления в области отечественной симфонической музыки рубежа XIX – XX столетий.

Рекомендации по использованию результатов диссертационного исследования. Материалы диссертационного исследования могут быть включены в содержание учебных курсов по «Истории русской музыки», «Истории художественной культуры», «Истории фортепианного искусства», а также в лекционные курсы по «Истории и теории музыкальной педагогики и образования», «Музыкальной психологии и психологии музыкального творчества» в консерваториях, педагогических университетах, вузах искусств, в музыкальных колледжах и училищах. Работа может быть полезна студентам, аспирантам, преподавателям, интересующимся творчеством Лядова.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования факультета музыки РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург). Отдельные положения диссертационной работы опубликованы в виде статей, методических материалов, а также отражены в выступлениях на научно-практических конференциях. Положения работы применялись автором в практике преподавания дисциплин «История и теория художественного образования», «История русской музыки» на факультете музыки РГПУ им. А. И. Герцена.

Структуры работы определяется целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и трех приложений. В Приложения включены нотные примеры (1), полный перечень инструментальных миниатюр композитора (2), некоторые образцы поэтического наследия музыканта (3). Содержание диссертации изложено на 287 страницах машинописного текста.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается актуальность темы, рассматривается степень изученности, устанавливается объект и предмет исследования, излагаются цель и круг исследовательских задач, характеризуются теоретико-методологическая основа и методы, приводятся положения, выносимые на защиту, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость, структура диссертационного исследования.

В **Первой главе** диссертации – **«Своеобразие творческой личности А. К. Лядова»** рассматривается процесс становления индивидуального облика Лядова-миниатюриста, кристаллизация его художественно-эстетических и творческих принципов.

Индивидуальные черты личности Лядова – его характер, темперамент, нервно-психическая организация, обусловленные спецификой физиологии высшей нервной деятельности и подкрепленные наследственными факторами, воспитательным воздействием, влияниями окружающей музыкальной среды исследуются в первом разделе – *«Психофизиологические предпосылки формирования А. К. Лядова как художника-миниатюриста»*. Особенности протекания творческого процесса, его количественные и качественные результаты зависят от силы, подвижности и уравновешенности нервной системы, определяя разделение творческих личностей на «крайние» (сильные и слабые) и «средние» (инертные и лабильные) типы (И. Павлов). Выбор идей, тематики сочинения, его интонационного материала, средств музыкальной выразительности, форм и способов построения композиционного целого также определяется психофизиологической организацией композитора-творца.

На основе анализа эпистолярных и мемуарных источников, освещающих жизнь и творчество музыканта, формулируется вывод о его принадлежности к слабому нервному типу, отличающемуся слабостью, малой интенсивностью и уравновешенностью обоих нервных процессов (возбуждения и торможения). Преобладание в духовном облике Лядова созерцания над волевыми качествами, эмоциональной сдержанности, повышенной чувствительности, замкнутости в собственном идеальном микромире, склонность к частым депрессивным состояниям, окрашенным чувством грусти, тоски, страха, наличие ярко выраженного индивидуализма, наравне с высокой потребностью в интенсивной умственно-интеллектуальной работе, настойчивой тягой к новизне и, в тоже время, неприятием смелых нововведений подтверждают правомерность подобных заключений. Специфика физиологии нервной деятельности композитора обуславливает не только «творческую лень» (А. Оссовский), малую продуктивность, медленные темпы работы, но и пристрастие к небольшим произведениям, жанру миниатюры во всех без исключения видах творчества (фортепианном, вокальном, симфоническом) как наиболее органичной, внутренне оправданной и психологически обусловленной форме самовыражения. Свойства нервной системы сказываются на тонкости мотивной проработки, тщательной «шлифовке» мельчайших деталей и штрихов сочинения, формируя остро критическое отношение к собственному

творчеству. Выбор «интенсивно воздействующих» на слушателя средств музыкальной выразительности, к числу которых, согласно позиции Лядова, принадлежат чистота и строгая логика голосоведения, богатство и разнообразие полифонических приемов, насыщение основной мелодической линии дополнительными певучими голосами, выросшими из ее интонационной подпочвы, детализированные метроритмические (дифференциация ритмических формул), динамические (в пределах гибко дышащих *pp* – *mf*) нюансы, также соотносится со спецификой психофизиологии композитора, в полной мере, отвечая поэтике жанра миниатюры.

Миниатюризм мышления Лядова проявляет себя и в небольших композиционных масштабах (преобладают период, одно- и трехчастные формы), художественно-образной сфере, нашедшей отражение в авторских заголовках («Бирюльки», «Марионетки», «Музыкальная табакерка», «Танец комара»), в повествовательно-описательном, иллюстративном, лирико-созерцательном характере сочинений. Его пьесы – это элегические картины-настроения («Идиллия»), тонко нюансированные пейзажные зарисовки («Пастораль», «На лужайке»), изящные кукольно-игрушечные образы («Марионетки», «Музыкальная табакерка»), воплощающие один образ или одно эмоциональное состояние. Драматизм, сфера трагедийного пафоса и обостренного психологизма чужды сочинениям композитора. Лядова влечет театральность письма, образная меткость, портретность изображения, диктующая потребность в особом лаконизме и смысловой емкости изложения.

В качестве основных причин малой продуктивности и тяготения Лядова к жанру миниатюры выделяются следующие: отсутствие систематического воспитательного воздействия и дисциплины труда в раннем возрасте; скромность, застенчивость, деликатность в выражении чувств; отсутствие целеустремленности творческого порыва, ярко выраженной идеи, побуждающей к созиданию; педагогическая нагрузка, отнимающая значительную долю времени и нервных сил; порой неуверенность в собственных силах, неудовлетворенность результатами творчества.

Анализ специфики композиторского стиля Лядова-миниатюриста, его почерка, манеры письма, камерного исполнительского облика позволяет утверждать, что стремление к лаконизму и афористичности высказывания, художественной убедительности и глубокому интеллектуализму выражения, детальной проработке и меткости изложения характерно для различных сторон творческой индивидуальности мастера.

В контексте проблемы истоков мастерства, рассматриваемой во втором разделе *«Творческое становление А. К. Лядова-миниатюриста»*, отмечается, что решающим фактором в процессе развития музыкальной личности будущего композитора является его принадлежность к семье потомственных музыкантов, раннее соприкосновение с профессиональной музыкальной средой и артистическим бытом. Приобщение к творчеству западноевропейских классиков (И. Бах, В. Моцарт, Л. Бетховен), знакомство с музыкальными сочинениями корифеев отечественной культуры (М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Балакирев, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков), постижение особенностей

романтической ветви камерно-инструментального искусства XIX столетия (Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен) способствуют не только активному накоплению будущим композитором обширных музыкальных впечатлений и развитию слуховых навыков, но и формированию основных критериев композиторского мастерства, соотносимых с поэтикой жанра миниатюры: мелодическое богатство, уравновешенность и строгая архитектоника композиционного целого, ясность фактуры, разнообразие полифонических приемов, тщательная проработка мельчайших деталей сочинения.

Раннее соприкосновение со сферой народного искусства, привлекающего своей способностью максимально полно выразить глубину и содержательность мысли при предельной экономии художественных средств в рамках сконцентрировано малого пространства, знаменует одну из характерных стилистических черт лядовского творчества – умение мыслить звуками в присущем народу интонационном строе. Пристальное внимание Лядова к народному песнетворчеству, русской старине, образам исторического прошлого, сказочно-поэтическому миру («Интермеццо» ор.7, ор.8, работа над оперой «Зорюшка») укрепляется в условиях тесного общения с представителями Новой русской школы.

Изучение вопроса об освоении Лядовым-миниатюристом опыта отечественных музыкантов позволяет выявить ряд общих художественно-образных и стилевых моментов. Через взаимодействие с М. Балакиревым он воспитывает в себе строгую избирательность художественного вкуса, остро критическое отношение к собственному творчеству, вырабатывает умение прочувствовать содержательность формы, обосновать гармоническое развитие, тщательно проработать тематизм во всех его звеньях. Усвоение творческого опыта М. Глинки позволяет ему соприкоснуться с лирической традицией отечественной школы начала XIX столетия, обнаружив родственные собственной индивидуальности черты: мягкий лирико-эмоциональный тон сочинений, предпочтение миниатюры, приоритет определенных жанровых разновидностей (вальс, мазурка, этюд, колыбельная). Через тесное общение с Н. Римским-Корсаковым Лядов наследует стройность фактуры, строгую логику в голосоведении и тональном соотношении композиционных разделов, уравновешенность и изящество художественного выражения образов, светлый, преимущественно созерцательный строй лирики, интерес к сфере народной сказочности. В музыке А. Бородина его привлекают образы народного эпоса («Интермеццо» ор.7 и 8, баллада «Про старину» ор.21), широкая песенность, распевность фактуры, классическая законченность музыкальной формы. М. Мусоргский вдохновляет приемами вариационного развития, острой характеристичностью изложения, меткой и лаконичной трактовкой ярко индивидуализированных образов, при которой мотив или фраза дают полное о нем представление. Тенденция к циклизации миниатюр, воплощение специфического мира «кукольно-игрушечных» образов, оттенки лукавого юмора и добродушной иронии, элементы колокольности, некоторые интонационные переклички также свидетельствуют о прочном усвоении Лядовым творческого опыта М. Мусоргского.

Влияние западноевропейской романтической традиции, воспринятой Лядовым через тесное общение с балакиревцами и увлечение музыкой Р. Шумана и Ф. Шопена, для которых жанр миниатюры оказывается органичной формой выявления индивидуального художественного мира, рассматривается с точки зрения особенностей творческого мышления и жанровых предпочтений композитора.

Воздействие Р. Шумана сказывается в обращении Лядова к трогательно-простодушному миру детства («Бирюльки» ор.2, «Маленький вальс» ор.26), в особой трепетности, «интенсивности» музыкального образа благодаря преобладанию жанровых начал связанных с движением (сфера танцевальности), в тяготении к жанру программной миниатюры. Композитор наследует особенность фактуры немецкого романтика – передача ритмической стороны мелодии сопровождающим голосам, характерный для «малой формы» прием многократного проведения остинатных мелодико-ритмических мотивов, который в сочетании с быстрым темпом и равномерным ритмическим движением ведет к жанру «миниатюрного» этюда. Музыкантов роднит острота и графическая ясность ритмического рисунка, базирующаяся на использовании синкопированных, пунктирных, рельефно акцентированных ритмических фигур, смягчающе-связующие модуляции.

Национально-самобытное претворение в творчестве Лядова получают образно-интонационные элементы, свойственные стилю Ф. Шопена. Своеобразие лядовских миниатюр заключается в гибком сочетании утонченной фигурационной обработки на основе шопеновского ощущения фортепианной материи с предельно простой интонационной основой, идущей от русской народно-песенной традиции, в насыщении музыкальной ткани дополнительно певучими мелодическими линиями, генетически связанными с подголосками народной (славянской) песни.

В заключении подчеркивается, что миниатюрный стиль Лядова не только отвечает запросам нового времени, с его индивидуалистическим настроем, чертами эстетизма и утонченной звукописи, преобладанием лирических концепций, с одной стороны, и рационалистической дисциплиной, господством конструктивного начала, интеллектуализмом высказывания, с другой, но и предвосхищает ведущую тенденцию искусства рубежа веков – тенденцию к камерности форм, миниатюрности линий и пропорций.

В третьем разделе – *«Художественно-эстетические концепции А. К. Лядова в контексте символистских и мирискуснических тенденций»* прослеживается взаимосвязь духовного содержания, образного воплощения, эстетико-стилевой направленности творчества Лядова с сущностью устремлений ведущих и наиболее ярких художественных течений рубежа XIX – начала XX веков – символизма и мирискусничества.

К знаковым тенденциям искусства рубежа столетий принадлежат его эстетическая автономия от окружающей действительности, абсолют всеохватывающей Красоты, идея художественного синтеза. Ярко и концептуально проявив себя в рамках символистских и мирискуснических установок, они служат импульсом для кристаллизации художественно-

эстетических принципов Лядова, базисом эволюции его творческого мышления.

В подразделе *«А. К. Лядов и символизм»* утверждается, что новое художественное направление предстает в творчестве музыканта не только как своеобразная тенденция культуры, но и как отражение характерных для него эстетических идеалов, согласно которым он «отбирает» определенный круг тем, настроений, образов: мир утонченного лиризма, окрашенный пессимистическими оттенками и наполненный интуитивно-мистическими предчувствиями, углубленного самосозерцания, философско-религиозного откровения, сказочно-фантастического таинства. Изысканный эстетизм, филигранная техника отделки, внимание к мельчайшим выразительным деталям обуславливают преобладание в 1900-е годы сочинений программного характера (фортепианные миниатюры ор.64, симфонические произведения) с конкретными заголовками, авторскими комментариями, развернутыми пояснениями, подробными исполнительскими ремарками.

В инструментальных миниатюрах Лядова начала XX столетия находит отражение типично символистская «поляризации» (Т. Левая) способов высказывания, трактованная композитором посредством художественно-образной антитезы, обращения к контрастным образам-символам: с одной стороны, статическим – смерть, молчание, сон, с другой, динамическим – пророческие сигналы труб, звон колоколов. Символический образ тишины и безмолвия, наделенный многозначностью и реализованный с помощью длительно приглушенной динамики *p – pp – dim.* или ферматы, находит воплощение в фортепианных миниатюрах ор.57 № 3, ор.64, симфонических миниатюрах «Волшебное озеро» ор.62 и «Скорбная песнь» ор.67. Образ смерти в симфонической картине «Из Апокалипсиса» ор.66 возникает благодаря использованию мрачного колорита низкого регистрового пласт и емкой средневековой секвенции Dies irae. Углубленная трактовка контрастных образов-символов (использование их в одном сочинении) также применяется Лядовым в симфонической картине «Из Апокалипсиса», сочетающей грозно-пророческие сигналы «трубы архангела» (нисходящая унисонная последовательность низких медных инструментов в начальных тактах сочинения), и философские размышления о смерти (высоко тремолирующие струнные и валторны в разделе Tenebroso).

Символистская поляризация высказывания обуславливает появление в творчестве Лядова-миниатюриста принципиально новых выразительных средств и приемов. Так, последняя часть оркестровой картины «Из Апокалипсиса» изобилует не только многочисленными темповыми и метроритмическими изменениями, но и сменяющими друг друга крайними динамическими оттенками (*ff – p, f – pp*), подчеркнутыми резкими акцентами (*sf и sfpp*), рельефно выявленными темброво-регистровыми контрастами, противопоставлением общего диапазона звучания основных тем. Интересна трактовка Вальса ор.57 № 3, построенного на подчеркнуто-контрастном сопоставлении художественно-образных и интонационных элементов, символизирующих противопоставление «Я», то есть автора, погруженного в

собственные мысли – «толпе», воплощенной посредством массовой сцены бала. Изломанная мелодическая линия с хрупкими полутонами и хроматизмами, элементами имитации и выразительным accelerando противостоит жизнерадостно-оживленному вальсовому кружению с типичной для него ритмофактурной формулой.

В заключении в порядке полемики с мнением В. Васиной-Гроссман и Н. Запорожец, указывающими на непрочность, кратковременность и даже чуждость натуре музыканта символистских идей, обосновывается органичный духовный союз Лядова с идейно-эстетическими воззрениями символистов. Его близость с художественно-образной тематикой символизма подтверждают музыкальные проекты последних лет жизни: сочинения по М. Метерлинку («Сестра Беатриса» ор.60, «Скорбная песнь» ор.67, «Легенды»), творческие замыслы по А. Беклину (симфоническая картина «Морская идиллия»), А. Ремизову (оркестровая картина «Купальская ночь», балет «Лейла и Алалей), философско-религиозный сюжет из Откровения св. Иоанна Богослова.

В подразделе *«А. К. Лядов и мирискусники»* прослеживается взаимосвязь эстетических принципов Лядова-миниатюриста с идеями мирискусников. Многогранность, синтетичность проявления натуры, пристальный интерес к различным сторонам жизни и художественной культуры сближают композитора с представителями объединения «Мир искусства». Признание совершенными произведений, ассимилирующих различные сферы художественного творчества, обуславливает активный поиск мастерами новых форм организации материала, наиболее выразительных технических приемов, знаменуя расширение образно-тематической сферы, овладение «технологией» различных видов искусств. В живописи синтезируются разнообразные виды изображения (темпера, гуашь, акварель в одном живописном полотне), объединяются различные композиционно-жанровые модели (пейзаж, натюрморт, портрет, исторический этюд), применяется широкий спектр художественных материалов (акварель, бронза, лак, дерево).

Тяготение к звуковому воплощению зрительных образов, меткая портретность и характеристичность изложения, пластически-изобразительные элементы, звукоподражание, яркая живописность музыкального языка, осуществляемые Лядовым посредством импрессионистических приемов, также оказываются близки эстетико-стилевыми установками мирискусников. Обогащение красочно-колористической стороны произведений путем использования старинных ладов народной музыки (ор.11 № 2 – дорийский, № 3 – фригийский), целотоного звукоряда в сочетании с увеличенным ладом («Баба-Яга»), ладового мерцания (ор.64 № 3), тритонового сопоставления доминантовых сфер (ор.64 № 4), краткость основных тематических элементов по принципу тема-ядро, тема-импульс к развитию («Танец комара», «Баба-Яга», «Кикимора»), замена мелодии образно-выразительным фигурационным рисунком, ее растворение в общих формах движения («Волшебное озеро») – новые стилистические приметы поздних сочинений Лядова, наглядно свидетельствующие об эволюции его творческого мышления.

Свойственная эпохе синтетичность мышления стимулирует способность Лядова вдохновляться другими видами художественного творчества, приводя к рождению «смешанных» заглавий инструментальных миниатюр («Баба-Яга» – *картинка* к русской народной *сказке*, «Кикимора» – народное *сказание*, «*Танец* комара» (для фортепиано), «Из Апокалипсиса» – симфоническая *картина)*, обращению к сфере симфонической музыки как своеобразной форме синтетического высказывания, основанной на взаимодействии различных инструментов, тембров, исполнительских составов.

Интуитивный поиск композитором новых форм организации звукового материала путем построения цельной композиции из ряда мозаичных мотивов с опорой на их конструктивные возможности (баллада «Про старину» ор.21), монтажа, перемещения, чередования нескольких тематических блоков, образов, звуковых картин, подчиненных центральному («Кикимора», «Волшебное озеро», «Из Апокалипсиса»), оказывается близок исканиям художников Абрамцевского кружка (Е. Поленовой, В. Васнецову) в области книжной иллюстрации, лаковой миниатюры, лубочной живописи.

В качестве глубоко национальной черты индивидуального облика музыканта отмечается сложность и противоречивость его натуры. Увлечение всем «свежим», сильным и необычным, поддержка прогрессивных веяний и смелых новаций в сфере поэзии, живописи, театрального искусства сосуществуют с отрицательным отношением к деятельности современных ему отечественных (С. Рахманинов, поздний А. Скрябин) и западных (М. Регер, Р. Штраус) музыкантов.

Заключительный раздел – *«Миниатюризм как основа педагогических принципов А. К. Лядова»* представляет анализ методических взглядов Лядова с позиции миниатюризма. Выбор формы творческого самовыражения определяется для Лядова-педагога внутренней закономерностью и способностью к росту той звукоидеи и диктуемых ею звукообразов, которые направляют мысли и волю композитора к созиданию. Внутренняя закономерность построения обуславливается культом разумности, строгой логической дисциплиной в работе над звуковым материалом, подсказанным творческим воображением. Осознанность намерений, убежденность в применении того или иного выразительного приема, оправданность последнего замыслом сочинения становятся основными педагогическими требованиями Лядова. Мера и вкус, воплощенные в лаконичной форме и тонко разработанных выразительных средствах, а также подкрепленные интеллектуально организующим началом, служат основополагающими факторами в процессе становления музыканта.

Специфика педагогической деятельности Лядова способствует выработке рационалистически четкого мышления, структурные основы которого базируются на принципах теории и гармонии музыки. Обязательное соблюдение учащимися правил и ограничений функционально обусловленного соединения голосов и аккордов, дисциплина слухового мышления, вызывающая активность слухового критерия, свобода творческих намерений, оправданная логикой и осознанностью их использования – главные

методические задачи педагога. Тип мышления Лядова предопределяет активную работу по формированию полифонической техники учеников, разнообразия использования контрапунктических приемов, способности мелодического развития всех голосов многоголосного целого. Он определяет и осознание органичной связи закономерностей формы со спецификой жанра, взаимозависимости процесса формообразования и гармонического развития, соответствия модуляционного плана образно-тематическому.

Лядов-педагог требует содержательности музыкальной формы произведения (единство формы и содержания), ее соответствия художественно-образному замыслу и тематическому развитию, осуждая творчески пассивное, формальное «заполнение» композиционных схем. Ценит и вырабатывает в учениках способность быть кратким и лаконичным, в «малой форме» выражать свои замыслы с изысканной убедительностью, поощряет мудрую экономию и тщательную проработку всех выразительных средств, художественную оправданность их применения.

Широта общемузыкального кругозора, значительный объем и глубина содержания слухового опыта, развитый художественный вкус, любовь к национальному музыкальному искусству и фольклорным традициям, к родной природе и отечественной истории, ценностные ориентиры духовно-нравственного и эстетического порядка также входят в круг педагогических установок Лядова. Он придает огромное значение интеллектуальному развитию, общей эрудиции, самостоятельности взглядов и суждений учащихся.

Во **Второй главе** работы – **«Жанр фортепианной миниатюры в творчестве А. К. Лядова»** рассматриваются отличительные особенности и пути развития жанра фортепианной миниатюры, в том числе и в отечественной музыкальной культуре с момента ее зарождения до начала XX века, а также анализируются фортепианные сочинения композитора. В первом разделе – *«Поэтика жанра фортепианной миниатюры»* раскрывается ряд принципиально значимых положений общей теории жанра, позволяющих более глубоко выявить специфику миниатюры, определить ее место в строго иерархичной жанровой системе. Являясь составной частью камерной музыки, миниатюра выступает и как более широкая жанровая категория, представленная разнообразным кругом жанровых разновидностей, среди которых произведения танцевального характера (вальсы, мазурки, польки), пьесы инструктивно-технического склада (этюды, токкаты), сочинения, возникшие как аналогия бытовым жанрам (ноктюрны, колыбельные, марши). Будучи объединяющей категорий для произведений «малых форматов», миниатюра не выступает как проявление тех или иных «малых форм», она соотносится с ними как жанр и наиболее соответствующая ему, но не единственно возможная композиционная структура.

Первичная основа, предпосылки возникновения жанра существуют в ранних явлениях музыкального быта: песне, танце, игре на инструментах. В эпоху барокко художественный образ создается в процессе внутреннего саморазвития (мысль и ее всестороннее обоснование). Эмоциональное состояние стремится к максимальному продлению, непрерывному

развертыванию, способствуя значительному расширению масштабов произведения и особой организации художественного времени, далекой от сиюминутности лирического переживания.

Плодотворные искания в области миниатюры французских клавесинистов (Ф. Куперена, Ж. Рамо, Л. Дакена), отвечающие эстетическим принципам галантного искусства рококо, содействуют появлению оригинальных примет жанра: изысканность, утонченность, декоративность выражения, богато орнаментированная мелодика, сосредоточенность на одном, гибко нюансированном образе или эмоциональном состоянии, программные и звукоизобразительные элементы, ювелирная проработка мельчайших деталей.

В эстетике классицизма миниатюра существует в рамках прикладной, главным образом, танцевальной музыки. Вместе с тем, внутри крупных симфонических произведений композиторов-классиков субъективные мысли, состояния, характеры вычленяются из общего потока движения, формируя индивидуализированный рельефный тематизм, благодаря которому тема воспринимается как единый миг, подверженный развитию. Средства метроритма во взаимодействии с гармонией («вращение» основного мотива вокруг тоники) способствуют кристаллизации устойчиво-целостного музыкального момента, простейшим выражением которого служит либо квадратный восьмитактовый период, либо простые (одно-, двухчастные) музыкальные формы. В результате старинные песенно-танцевальные структуры, «наложенные» на классический симфонизм, дают «ростки» нового типа организации музыкального материала, лежащего в основе жанра романтической миниатюры, представляющей изложение единичной, высоко развитой и завершенной музыкальной мысли.

Возникновение особой формы художественного сознания, ориентированной на внутренний мир автора и лирическое начало, утверждающиеся в качестве определяющего критерия облика произведения в эпоху романтизма, приводит к тому, что жанр подчиняется индивидуальному композиторскому замыслу, сохраняя свое назначение лишь как выразительное средство, как носитель смысла. Меняются критерии жанрообразования. Они смещаются в сторону содержания и формы. Миниатюра выступает как наиболее адекватный, яркий и выразительный способ индивидуально-личностного высказывания романтика-лирика, как необходимый элемент совокупной картины мира, концентрирующий в себе сущностные черты мироощущения эпохи, выражая саму природу (материю) романтического.

Интенсификация субъективного высказывания в миниатюре XIX столетия приводит к новому ощущению мелодии, новому звучанию в ней вокального, песенного, речевого. Смысловая насыщенность интонирования, высокая ценность, отточенность каждой отдельной интонации содействуют расцвету программного творчества, символами которого становятся фортепианные Песни без слов, Колыбельные, Баллады, Сказки, Этюды-картины. Яркая мелодико-интонационная природа жанра диктует выбор инструмента – фортепиано, обладающего тембровым универсализмом,

гибкостью звукоизвлечения, широкими возможностями нюансировки, туше, педализации.

Целый ряд жанровых разновидностей миниатюры культивирует фигурационный, подчеркивающий техническую, «пальцевую» сторону процесса исполнения, и «игровой» типы изложения. Развитие получают сочинения этюдного и прелюдийного склада, с их многообразием фактурных рисунков, пьесы танцевального характера (большей частью вальс, скерцо, мазурка), наполненные идеей ритмопластического, собственно физического движения, сказочно-игровые произведения (о детях и для детей).

Специфичным для миниатюры и качества миниатюрности становится организация художественного времени, существующая на синтаксическом временном уровне и закрепляющаяся в процессе темообразования. Утверждение в качестве основы жанра мгновенности, сиюминутности образа, формирует принцип неизменности образно-жанрового развития, стабильности общего драматургического плана. Вместе с тем, художественное построение стремится выявить внутреннее движение, обнажая противоречивое единство состояния и становления. На уровне организации тематического материала это приводит к тому, что основная идея в миниатюре высказывается сразу и становится самоцелью изложения, тема распространяется на все произведение. Внутреннее движение образа активизирует внутритематическое развитие, переходящее в микротематическую организацию.

Достижению цельности и особой смысловой емкости жанра способствуют всепроникающий тематизм, охватывающий различные масштабно-временные уровни, романтическая кантилена, суть которой заключается в единстве эмоционального состояния на протяжении всего развития мелодии, принцип волнообразных нарастаний и спадов, прием поддержания мелодической линии постоянством ритмофактурной формулы.

Построение миниатюры обнаруживает тенденцию, связанную с преодолением расчлененности композиционных масштабов, вуалированием границ произведения. Типичным для жанра являются малые композиционные формы, представляющие изложения единственной темы в виде периода или одночастной формы. Наравне с ними существуют и «развернутые миниатюры» (К. Зенкин), образованные путем сопоставления контрастных образов, мыслей, состояний, и представленные простыми двух- или трехчастными схемами.

Эмоциональное воздействие миниатюры достигается значительной индивидуализацией мелодии, гармонии, ритма, фактурного комплекса в целом. Обычными становятся модулирующий тональный план, колоритная ладовая окраска (лады народной музыки, переменные лады, пентатоника), неустойчивое начало или окончание пьесы, многочисленные альтерации и функциональные дубли, полифонизация музыкальной ткани, слияние горизонтали и вертикали, приемы полиритмии, неквадратность тактовых группировок и др.

Специфику жанра отечественной фортепианной миниатюры в условиях усиления романтических тенденций XIX столетия определяют духовные основы национальной культуры. Пафос православия, ориентированный на подчинение индивидуального сознания представлениям, выработанным

коллективно, предопределяет в качестве базиса романтической линии идею соборного «Мы», вследствие чего в отечественной миниатюре культивируются коренные национально-эпические традиции. По мере усвоения и глубоко национального претворения романтических традиций, значительного их расширения и модификации, отечественная миниатюра приобретает свой оригинальный и самобытный облик, демонстрируя высший синтез индивидуального и коллективного, лирического и эпического (лироэпика).

Эволюция жанра в условиях XX века осуществляется по двум основным направлениям: первое, связано с полным отрицанием эстетико-стилевых традиций романтической миниатюры, второе, с их дальнейшим интенсивным развитием.

Второй раздел *«Типологические особенности фортепианных миниатюр А. К. Лядова»* включает в себя два подраздела, соответствующих предложенной классификации фортепианного наследия композитора с позиции специфики идейно-эстетических и художественно-образных проявлений в отечественной музыкальной культуре конца XIX начала XX столетий:

- миниатюры «макромира» (макроуровня), включающие пейзажно-пасторальные, повествовательно-эпические и полифонические сочинения, обнаруживающие стремление автора к извечной и вселенской материи, поиск некоего всеприродного идеала, сопричастность его духовной красоте;

- миниатюры «микромира» (микроуровня), представленные пьесами лирического (прелюдии, этюды, багатели, колыбельная, экспромт, баркарола, канцонетта), танцевального характера (вальсы, мазурки, а также сочинения «кукольно-игрушечной» сферы) и демонстрирующие выход на уровень первичных явлений, освоения богатого внутреннего мира индивида.

Пейзажно-пасторальные *«Миниатюры макромира»* – Пасторали ор.17 №2 и ор.33 № 3, «Идиллия» ор.25, Прелюдия-пастораль (без обозначения опуса), эскиз «На лужайке» отличает состояние лирической созерцательности, умиротворенности, светлой безмятежности. Миниатюрный облик пьес подчеркивается мягкостью динамического плана в пределах *pp* – *mf* с чуть дышащими cresc., прозрачностью фактуры, ее разряженностью как по вертикали, так и по горизонтали. Сопоставление далеких регистровых зон, выдержанные гармонии, паузы в различных фактурных пластах, несовпадение окончаний лиг, цезуры между фразами, начальное одноголосное изложение, преобладающий высокий регистр также сообщают пейзажным зарисовкам ощущение легкости, прозрачности, а вместе с тем и миниатюрности. Акцентируется внимание на своеобразном метроритмическом приеме залиговывания отдельных звуков или целых аккордовых комплексов со слабой доли на сильную, образующем синкопированный ритмический рисунок, частично снимающий фактурный вес, и содействующий облегчению музыкальной ткани, уменьшению количества одновременно взятых звуков.

Использование фигурационного рисунка, гармонии, тембровой краски как самодовлеющих выразительных средств сближает миниатюры Лядова с импрессионистскими тенденциями. Гармоническое изложение направляется к выдвижению фонизма аккордов и линий их связи, что достигается благодаря

ритмической неспешности гармонических смен. Ощущению колорита способствует техника своеобразных «креплений» между аккордами, заключающаяся в обязательном наличии в каком-либо из голосов двух соседних аккордов или их цепочке общего звука, соединяющего аккордовые последования в независимости от степени проявления гармонической логики. Пентатонические обороты, определяющие интонационный облик пейзажно-пасторальных миниатюр, способствуют ослаблению линеарных тяготений, ведя к появлению в композиционном аспекте статично-импрессионистических черт: мерцание одной тонической функции по принципу I – VI – III (ор.17 № 2), отсутствие классически-завершенных квадратных структур (ор.33 № 3).

В эскизе «На лужайке» выявляется новое качество «кукольности», «игрушечности» как миниатюрной вещности звука, достигаемое посредством особой фактурной высвеченности каждого отдельного звука, вне его принадлежности к той или иной интонации.

Повествовательно-эпические миниатюры, отличаясь мужественным характером, четкой чеканной ритмикой, преимущественно монументально-аккордовой фактурой, народно-песенными интонационными элементами, отчасти с цитатным использованием подлинного фольклорного материала, носят ярко национальный облик и органически продолжают традиции композиторов «Могучей кучки». Подчеркивается, что выбор имитируемых народных инструментов, обладающих мягким характером тембра, определяется спецификой художественно-творческого мышления композитора-миниатюриста: гусельные переборы в Балладе «Про старину» ор.21, колокольная традиция в Интермеццо ор.7 и 8. Колокольное начало носит у Лядова скорее созерцательный, чем динамический характер. Композитор прибегает к повтору одних и тех же ритмоинтонационных построений в различном ладогармоническом освещении, способствующем лишь темброво-колористическому обогащению образа, при сохранении некоторой статики. В качестве примера, демонстрирующего высшую точку в развитии жанра отечественной миниатюры в творчестве Лядова, основанной на синтезе лирического и эпического, индивидуального и коллективного, приводится баллада «Про старину». Ритмическое увеличение и метрическое смещение отдельных звуков ведущего лирического напева протяжной песни (народно-песенный первоисточник), символизирующего субъективно-индивидуальное, лирическое начало, придает ему эпико-героический, мужественный характер, способствуя слиянию с коллективным («Я» предстает как неотъемлемая часть истории народа).

Сквозь призму специфики творческого мышления Лядова-миниатюриста рассматриваются некоторые музыкально-выразительные приемы, роднящие его с произведениями А. Бородина. Определенная смягченность героико-эпических интонаций достигается за счет метрической легкости баса, тесного расположения звуков внутри аккордовых комплексов и самих аккордов, не выходящих за пределы октавного диапазона крайних голосов в верхних голосах и «чистых», ненаполненных октавных унисонов в нижних. Принципу миниатюрности содействует прием ритмического тождества различных

фактурных планов, стремление к интонационному единству внутри комплекса фактуры, отсутствие контрастного, гармонически напряженного тематического материала.

Воплощение крупномасштабного замысла в жанре миниатюры (Баллада «Про старину») знаменует появление новой формы организации звукового материала, основанной на сослагании попевочных оборотов (по 2-3 такта) путем их многократных повторов-подтверждений (повторы-тождества), либо повторов-дополнений (повторы-варианты). Неоднократно повторяющиеся и сменяющие друг друга вступительные, связующие, переходные и заключительные разделы создают впечатление «монтажа кратких кадров» в рамках цельного и логически завершенного музыкального полотна.

О камерном, миниатюрном характере полифонических жанров (Прелюдия, Фуга, Жига ор.3, Каноны ор.34, фуги ор.41 № 1, 2) свидетельствуют небольшой масштаб произведений, малый диапазон не только всего звукового пространства, но и отдельных мелодических линий, строго линеарное голосоведение, отсутствие скачков на широкие интервалы, преобладание поступенного движения или опевания основных тонов. Прием мелодического развития какого-либо из голосов на фоне выдержанных тонов в соседних голосах при наличии мягких (консонирующих) интервальных созвучий (терции, сексты) становится основополагающим в полифонии Лядова, содействуя разряженности фактуры. Ценными представляются строго линеарное голосоведение, тематические связи в компонентах многоголосного целого, интонационная близость противосложения тематическому материалу, господствующий в интермедиях принцип секвенционного развития.

Лирические *«Миниатюры макромира»* представлены, прежде всего, прелюдиями, жанром, наиболее полно отвечающим стремлению Лядова к максимально лаконичной и отточенной форме выражения. Выявляются различные жанровые типы, лежащие в основе прелюдий Лядова. Первый, соответствующий специфике творческого мышления композитора-миниатюриста и занимающий главенствующее положение в его фортепианном наследии, демонстрирует прелюдии с постоянно действующей жанровой формулой. Второй, связанный с преломлением в одном сочинении различных жанровых моделей, основан на нахождении общего элемента (мелоритмофактурной формулы), с целью совмещения разнонаправленных жанровых прообразов. Подобное строение свойственно Прелюдии ор.11 № 1, обнаруживающей синтез протяжной песни и баркаролы, Прелюдии ор.57 № 1, сочетающей черты русской песенности с жанром ноктюрна и Прелюдии ор.40 № 3 объединяющей романсовые элементы и причет. Принцип совмещения жанровых начал воплощается композитором не только в их единовременном действии, но и в последовательном развитии, образующем своеобразный жанровый контраст, не нарушающий при этом эстетическую меру миниатюрности (Прелюдия ор.46 № 4).

Образно-поэтический мир прелюдий композитора вмещает в себя множество эмоциональных состояний, что позволяет классифицировать их по группам: жизнерадостно-оживленные, собственно лирические, драматические.

Жизнерадостно-оживленные пьесы (ор.13 № 1-3; ор.27 № 1-3, ор.36 № 1, 3, ор.39 № 1, ор.40 № 2, 4, ор.42 № 1, 2, ор.46 № 3) отличаются моторикой движения, непрерывно фигурационным типом изложения музыкального материала и основываются на заданной в начальных тактах и неизменной на протяжении всего произведения ритмофактурной формуле: непрерывное ритмическое «вращение» в подвижном темпе, двойные ноты (ор.13 № 1-3, ор.27 № 1, 3), полиритмическое сочетание голосов (ор.27 № 2, ор.36 № 1, ор.40 № 2 и др.). Прием полиритмии, обнажая полифоничность мышления композитора, значительно индивидуализирует различные фактурные пласты, облегчает их плотность, содействуя принципу миниатюрности. Так, соотношение 5:3 (ор.27 № 2, ор.36 № 1, ор.39 № 1, ор.40 № 2) содержит в себе потенцию легкости, благодаря количественному перевесу слабых долей над сильными в каждом из заданных ритмов. Соединение же их воедино еще более усиливает ощущение легкости посредством взаимного стирания, «размывания» относительно сильных долей (особенного третьего звука в квинтоли). Миниатюрный облик пьесам сообщает ровная неяркая динамика, ограниченная нюансами *pp-p-mf*, простая композиционная структура (одно- или трехчастная), характер движения первых тактов в которой, являясь импульсом для дальнейшего развития, определяет все последующее развертывание музыкального материала, выдержанный на протяжении всей пьесы устойчивый состав голосов и постоянство их функций. В пьесах 1890-х гг. (ор.39, 40, 42) появляются новые выразительные черты, связанные с «гипертрофированной орнаментальностью» (К. Зенкин), особой извилистостью мелодического рисунка, когда фигурационное изложение верхнего голоса сближается с сопровождением.

Прелюдии лирического плана представлены широким и разнообразным аспектом лирики: от светлых, мягко-лирического плана (ор.10 № 1, ор.24 № 1, ор.36 № 3, ор.57 № 1), народно-жанровые миниатюр (ор.11 № 1, ор.33 № 1) до задушевно-меланхолических прелюдий-размышлений (ор.31 № 2, ор.39 № 2, ор.40 № 2, 3, ор.46 № 4). Сочинения являют собой яркий пример господства песенной мелодики с ее особой «высвеченностью», весомостью и наполненностью каждого мелодического звука. Афористичность высказывания в данном случае способствует особой концентрации интонационного развития, при которой мельчайшая интонационная ячейка выступает полноправной тематической единицей. Обогащение композиционной структуры жанра в соответствии с детальной проработкой художественно-образной и содержательной сферы приводит Лядова к использованию в миниатюре элементов «сонатности», не нарушающих при этом специфику ее художественного мира (ор.10 № 1, ор.33 № 1, ор.46 № 4, ор.57 № 1).

Сфера драматической образности (миниатюры ор.13 № 4, ор.31 № 2, ор.39 № 4, ор.46 № 2) обнаруживает намерение композитора выйти за рамки свойственного ему изящно-миниатюрного стиля. Широкий диапазон звукового пространства, преимущественно в кульминационных и заключительных разделах (ор.39 № 4), применение крупной октавной и аккордовой техники, обилие резких динамических и темповых изменений, ладотональных сдвигов в отдаленные тональности, преобладание сумрачной регистровой окраски,

непрерывно-настойчивого ритмического движения, динамизируемого к концу сочинения, соотносятся с идейно-стилевыми изменениями периода рубежа XIX – XX веков. Однако обращение к простым трехчастным формам, средние разделы которых основываются на вариантных и вариационных принципах развития, позволяют отнести сочинения к области «развернутой» миниатюры.

Этюды Лядова являют собой самостоятельные лирико-романтические пьесы, синтезирующие мелодическую фигурацию в виде проходящих и вспомогательных нот, задержаний, предъемов, выразительного движения мелодической линии баса (ор.37 № 1) и «игру» – технически сложный тип развития с широким разбросом мелодии, равнодлительным ритмическим движением, сосредоточенностью на одном техническом приеме (двойные ноты в ор.40 № 1, ор.48 № 1, полиритмические сочетания, скрытое двухголосие в ор.12 и ор.37 № 1). Это приводит к цельности и единству художественного образа, монолитности формы, ее закругленности и уравновешенности, с преобладающим соотношением тонической сферы в первом разделе, неустойчивой середины, завершающейся на доминантовой гармонии и варьированной репризы в основной тональности.

Значительным разнообразием в творческом наследии Лядова выделяется группа миниатюр танцевального характера: мазурки и вальсы, а также «кукольно-игрушечные» образы, послужившие импульсом для произведений композиторов XX века – И. Стравинского, Д. Шостаковича.

Мазурки представлены двумя художественно-образными сферами: лирические пьесы в ритмах польского танца (мазурки-настроения) и народно-жанровые сценки-картинки сельской жизни («Деревенские» мазурки ор.15 № 2 и ор.31 № 1). Тесные связи с национальными истоками, с русской песней, наиболее ощутимы в мазурках, о чем свидетельствует гармонический язык сочинений. В нем присутствуют элементы натуральных и переменных ладов (ор.11 № 2, ор.15 № 2 – дорийская окраска), трезвучий побочных ступеней, мягких плагальных оборотов, терцово-секундовых соотношений. Унисонное начальное изложение с последующим «хоровым» подхватом (ор.10 № 2, ор.11 № 3, ор.15 № 2), различные виды полифонии от выдержанных звуков и подголосков до имитации целых мелодических построений (ор.11 № 2), квинтовые органные пункты (ор.31 № 1), разнообразные приемы обыгрывания квинтового тона, свирельный тип мелодики утверждаются в качестве национально-самобытных примет жанра «русской мазурки». Выразительное значение имеют смягчение капризного пунктирного ритма путем применения подголосков на протяженном звуке, использование интонационных оборотов народно-песенного характера, с их нешироким диапазоном, плавным поступенным движением, многократным возвращением к опорным тонам. Мелодику мазурок отличает обилие орнаментальных украшений, способствующих особой декоративности и изяществу выражения. В качестве оригинальной черты жанра рассматривается прием концентрации трехдольной ритмической пульсации путем введения в нее триольного мелодико-фигурационного движения. Он не только содействует цельности и художественно-образному единству сочинения (ор.42 № 3), но и упорядочивает

чередование контрастного музыкального материала (ор.31 № 1). Отмечается настойчивая тяга композитора к преодолению метрической опорности баса, благодаря «снятию» сильной или относительно сильной доли такта (ор.57 № 3).

Вальсовая сфера обнаруживает две основные линии, первая из которых продолжает традиции лирической трактовки жанра, восходящие к сочинениям И. Ласковского, А. Грибоедова, М. Глинки. Вторая, связана с программным воплощением «кукольно-игрушечных» образов в ритме вальса. Миниатюры первой группы отличают предельно экономная фактура с четкой функциональной дифференциацией голосов, приемы подголосочно-имитационного и вариантного развития. Акцентируется внимание на стремлении композитора к отходу от устоявшихся вальсовых формул сопровождения, что ведет к особой утонченности и хрупкости художественного образа. Эта тенденция реализуется благодаря смещению акцентов с сильной доли, внезапному «исчезновению» опорных басовых долей, введению синкопированного ритмического рисунка, появлению пауз на второй и третьей долях такта (вальсы ор.26, ор.57).

Произведения второй группы («Марионетки» ор.29, «Музыкальная табакерка» ор.32, «Три балетных номера ор.52, «Танец комара» без обозначения опуса) представляют собой воплощение образной сферы «игры», осознаваемой в качестве основы музыкального образа, позиции с которой автор подходит к музыкальному материалу. Она преломляется и сквозь призму детского мировосприятия. Использование звукоподражательных элементов, типизация отдельных музыкально-выразительных приемов (квадратность построений, точная повторность изложения, ритмическая остинатность, простота тонального плана, основанная на сопоставлении T – D) направляются Лядовым на выявление механистичности движения игрушек-автоматов. Обращение к хрустальной, «холодной», «бездушной» звучности высокого регистра наравне с приемом стаккатированного звуковедения и подчеркнутой миниатюрностью, «вещностью» каждого отдельного звука устраняет напевность и связность мелодической линии, нивелируя и уравнивая ее с сопровождением. Лаконичность фактуры оборачивается изысканным любованием «материальной» стороны – техникой отделки, строгой экономией средств, полифоническим плетением голосов, обнажая «игровую» сторону жанра и предвосхищая завоевания композиторов XX столетия.

В Заключении формулируются основные результаты исследования.

Своеобразие творческого мышления Лядова как художника «малого формата» формируется под непосредственным воздействием сложного комплекса разнообразных явлений. Первостепенная роль в процессе становления творческой индивидуальности музыканта принадлежит психофизиологической организации, служащей важной предпосылкой миниатюризма мышления, органически присущего различным сторонам его деятельности: композиторской, исполнительской, педагогической. Особенности протекания творческого процесса, его количественные результаты, обращение к небольшим произведениям, жанру миниатюры как внутренне оправданной

форме творческого самовыражения, становится следствием специфики психофизиологии его высшей нервной деятельности.

На прочной базе кучкизма, через чуткое восприятие эстетико-стилевых закономерностей лирико-романтической традиции, глубокое усвоение особенностей отечественной и зарубежной миниатюры XIX столетия складывается национально-самобытный стиль мастера «малой формы», продолжившего в русской музыке дальнейшие завоевания в области камерного инструментализма. Индивидуальный стиль Лядова является знаковым с точки зрения творческой связи двух поколений композиторов и предстает как закономерный этап в развитии отечественной музыкальной культуры, предвосхищающий ведущую тенденцию искусства начала нового столетия – тенденцию к камерности форм.

Художественные принципы ведущих течений начала XX столетия (символизма и мирискусничества) с их культом изысканной утонченности и декоративности, стремлением к ювелирной отделке мельчайших деталей и обновлению искусства путем возрождения фольклорных традиций, оказываются внутренне близки и созвучны мироощущению Лядова, определяя эволюцию его творческого мышления, идейно-стилевые и образно-интонационные новации в области музыкального языка.

Прогрессивная роль Лядова заключается в популяризации жанра, тесном сплетении в отечественной миниатюре западноевропейских и русских традиций, преломлении в этой сфере современных творческих идей, главной из которых является взгляд на нее как на жанр потенциально близкий жанрам народного искусства. Ярко национальными приметами миниатюр композитора становятся тесное взаимодействие эпических традиций с лирикой, слияние народно-жанрового (коллективного) и индивидуального начал, при котором жанровый элемент воспринимается как выражение внутреннего мира художника (прелюдии ор.11 № 1, ор.33 № 1).

Миниатюра с ее приматом чистоты и логичности голосоведения, стройности и уравновешенности формы, ясности и прозрачности фактуры с ее подчеркнутой концентрацией на нюансах служит для Лядова идеальным средством выявления красоты звука, его внутреннего движения, красок и света, что свидетельствует об осознанных поисках новых путей в духовном освоении и звуковом отражении современной ему действительности, наиболее совершенных форм организации музыкального материала.

Ряд жанровых разновидностей фортепианного наследия композитора привлекает своей оригинальной трактовкой. Помимо специфически лядовских «кукольных» и «пасторальных» сфер, отличающихся стремлением к миниатюрной «вещности», фактурной высвеченности целостной интонации и каждого отдельного звука, в его творчестве утверждает себя жанр «эпической миниатюры», камерное преломление монументально-эпических национальных традиций (баллада «Про старину» ор.21). Лядову принадлежит приоритет и в утверждении на русской почве жанров прелюдии и мазурки, продолживших свое развитие в творчестве отечественных композиторов XX столетия (А. Скрябин, С. Рахманинов).

Миниатюризм творческого мышления Лядова становится основой формирования его педагогических принципов, базирующихся на эстетическом культе разумности, строгой логической дисциплине в работе над звуковым материалом, безупречной чистоте и логике голосоведения, оправданном выборе формы самовыражения, ограниченной рационализмом и осознанностью применения каждого выразительного приема.

Основное содержание диссертационного исследования нашло отражение в следующих **публикациях автора:**

1. Лукьянович О. В. Музыкально-просветительские учреждения М. П. Беляева // Известия СПбГЭТУ «ЛЭТИ»: серия «Гуманитарные науки». Вып. 1. – СПб: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2003. – 0,75 п.л.
2. Лукьянович О. В. Художественные течения конца XIX начала XX столетий на примере творческих объединений «Мир искусства» и «Беляевский кружок» // Известия СПбГЭТУ «ЛЭТИ»: серия «Гуманитарные науки». Вып. 2. – СПб: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2003. – 1 п.л.
3. Лукьянович О. В. Программность в симфонических миниатюрах А. К. Лядова: Методическое пособие для учителей музыки. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета педагогического мастерства, 2003. – 2 п.л.
4. Лукьянович О. В. Некоторые аспекты становления жанра фортепианной миниатюры // Известия СПбГЭТУ «ЛЭТИ»: серия «Гуманитарные науки». Вып. 1. – Спб: Изд-во СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2004. – 1 п.л.

Подписано в печать 26. 10. 2005 г.
Объем: 1,75 уч.-изд. л. Тираж 100 экз. Заказ № 485.
РТП РГПУ им. А.И. Герцена. 191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48

№ 21780

РНБ Русский фонд

2006-4
20546