

**В. А. ШУРАНОВ, И. Р. ЛЕВИНА***Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова  
Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы**г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0002-3148-2853, modus50@mail.ru**ORCID: 0000-0002-1648-720X, irma\_levina@mail.ru***«Тема с вариациями» П. И. Чайковского:  
художественный образ и авторская позиция**

Статья посвящена феномену авторской позиции в структуре содержания музыкального произведения. Исследовательская идея связана с дальнейшим развитием концепции российского музыковеда Людмилы Казанцевой о дифференциации авторского слоя содержания произведения на автора-творца и автора художественного. Предлагаемый термин «авторская позиция» понимается как одна из важнейших функций автора-творца: это воплощённая в тексте режиссирующая «точка зрения», интонация-отношение. Особое внимание к функции авторского начала вызвано её устремленностью к созданию общего смысла. Литературоведение уже освоило концептуальное значение авторской позиции, структурно организующей образный план произведения.

Аналитический материал представляет «Тема с вариациями» *F dur* (op. 19 № 6) П. И. Чайковского, где действие авторского отношения (позиции) обнаруживается в специфике строения традиционного цикла вариаций, развороте к барочному принципу вариационности, в трактовке лексико-жанрового материала. Подчёркивается, что устоявшийся в творчестве композиторов-романтиков цикл вариаций как последовательность картин-миниатюр организован композитором ради собирательного образа России, мыслимого в единстве национального и религиозного начал. Художественное действие авторской позиции проявилось: а) в воплощении российской действительности второй половины XIX века через явления художественной культуры (мир автора); б) в особом способе музыкально-лексического структурирования, при котором индивидуальный ракурс обобщения жанра исходит не из первичных, а из уже освоенных городской академической культурой жанровых значений. Принцип использования жанра как данности (модели) культуры широко распространится в дальнейшем в музыке XX века.

**Ключевые слова:** музыкальное содержание, автор-творец, авторская позиция, «Тема с вариациями» Петра Чайковского, музыкальный образ, художественный мир музыки.

*Для цитирования / For citation:* Шуранов В. А., Левина И. Р. «Тема с вариациями» П. И. Чайковского: художественный образ и авторская позиция // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 29–36.

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.029-036.

**VITALY A. SHURANOV, IRMA R. LEVINA***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov  
Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla  
Ufa, Russia**ORCID: 0000-0002-3148-2853, modus50@mail.ru**ORCID: 0000-0002-1648-720X, irma\_levina@mail.ru****The Theme and Variation by Piotr Tchaikovsky:  
The Artistic Image and the Authorial Position***

The article is devoted to the phenomenon of the authorial position in the structure of the content of the musical composition. The idea behind the research is connected with the further development of the conception of Russian musicologist Liudmila Kazantseva about the differentiation of the authorial stratum of the content of an art work into the author-creator and the artistic author. The proposed term “authorial position” is understood as one of the most important functions of the author-creator: it is the directing “point of view” embodied in the text, the intonation-attitude. Special attention towards the function of the authorial element is evoked by its determination to create the

general meaning. Literary studies have already mastered the conceptual meaning of the authorial position, which structurally organizes the descriptive plane of a musical composition.

The analytical plane is presented by *The Theme and Variations* in F major (opus 19, No. 6) by Piotr Tchaikovsky, where the action of the authorial attitude (position) is discovered in the specificity of the structure of the traditional cycle of variations, a turn toward the baroque principle of variations in the interpretation of the lexical and genre-related material. It is emphasized that the variations cycle, which has established itself in the works of the Romanticist composers as a succession of miniature pictures, is organized by the composer as an aggregative image of Russia, conceived in the unity of the national and religious elements. The artistic action of the authorial position was revealed: a) in the manifestation of the Russian realities of the second half of the 19th century through phenomena of artistic culture (the world of the author); b) in the special means of structuring of the musical lexis in which the individual angle of generalization of the genre stems not from the primary significations of genre, but already from those utilized by the city academic culture. The principle of application of a genre as a given element (model) of culture would subsequently spread widely in 20th century music.

**Keywords:** musical content, the author-creator, the authorial position, *The Theme and Variations* by Piotr Tchaikovsky, musical image, the artistic world of music.

«Тема с вариациями» *F dur* (op. 19 № 6) – одно из репертуарных произведений П. И. Чайковского. К году его создания (1873) композитор был уже автором трёх опер («Воевода», «Ундина», «Опричник»), двух симфоний, симфонических увертюр «Гроза», «Фатум», то есть проявил себя как глубокий художник, композитор с индивидуальной интонационной стилистикой. Считается, что опус 19 венчает собой первый период творчества и открывает этап зрелости [4]. Особенность данного сочинения заключается в блестящем решении острой для русской музыки того времени проблемы художественного единства *национального* и *академического*: национальный образ России здесь передан через дух и формы академического стиля музыкальной культуры второй половины XIX века. Новизна решения связана уже с тем, что в XIX столетии *национальное* в музыке воспроизводилось преимущественно через *фольклорное*, чаще всего народно-крестьянское. Чайковский же в своём цикле поднимает пласт городской культуры, пространство которой не только вмещает в себя область домашнего музицирования, формы концертной, театральной музыки, но и, кроме того, показывает, что неотъемлемой частью русской музыкальной жизни стали выдающиеся произведения западноевропейских композиторов.

Внешний образный план вариационного цикла связан с передачей разнообразных картин – словно бы «событий» городской культуры. Однако помимо внешнего, существует ещё и внутренний централизирующий план: все пьесы-вариации цикла объединены предзаданной авторской «точкой видения», или иначе – интонацией-отношением, которая, как смысловой центр, концептуально собирает всё разнообразие звучащих образов.

Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы выявить внутренний смысловой план сочинения через актуализацию авторской интонации (авторской позиции) как «режиссирующей силы» музыки. Следовательно, речь идёт о смысловом плане содержания музыкального произведения, пронизывающем план внешний – череду разнообразных проявлений культурной жизни. Таким образом, статья включается в то исследовательское поле музыкознания, которое связано с изучением проблемы музыкального содержания, причём с актуализацией одного из её ракурсов – вопроса об «авторе-творце» (Л. П. Казанцева [6]). Содержательный аспект анализа музыкального произведения согласуется с разработками, прежде всего, отечественного музыкознания – методологией целостного анализа (Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман), концепцией ценностного анализа (Ю. Н. Холопов), с идеями М. Г. Арановского, В. В. Медушевского, В. Н. Холоповой<sup>1</sup>, Л. Н. Шаймухаметовой [12] о смысловых структурах музыкального текста. Активно задействованный (в связи с материалом) в статье жанровый подход базируется на разработках идей Г. Бестселлера, А. Н. Сохора<sup>2</sup>, В. А. Цуккермана, Е. В. Назайкинского [8], А. Г. Коробовой [7]. Вопрос о проявленности автора в художественном содержании разрабатывается в статье как продолжение концепции Л. П. Казанцевой, предложившей единство трёх ипостасей авторского слоя содержания (автор биографический, автор-творец и автор художественный). В характеристике понятия автора-творца исследователь отмечает его выраженность через «художественную концепцию, замысел, идею» [6, с. 17]. Усиление внимания к этой стороне автора-творца представляется методологически важным шагом: авторская позиция (в аналитическом



плане – авторская интонация, авторское отношение) свидетельствует о «режиссёрском» присутствии композитора в смысловой концепции музыки. В теории литературы данный ракурс исследования художественного мира произведения обозначен рядом синонимических понятий – таких, к примеру, как «авторская позиция» или «изображающий субъект» (М. Бахтин) [3, с. 174, 303–304], «авторская идея» (П. Анненков) [2, с. 64] или «авторская оценка» (Е. Орлова) [9, с. 3]. Для того чтобы выяснить, как авторская оценка (авторская позиция) обнаруживается и выполняет свои художественные функции, рассмотрим сочинение в трёх аспектах: драматургическом, формообразующем и образно-жанровом.

**Драматургическая концепция цикла.** Свой вариационный цикл П. И. Чайковский строит по сюитному, «альбомному» типу, по образцу западноевропейских романтиков<sup>3</sup>. Данный опус можно считать провозвестником будущих фортепианных сюит композитора и в особой степени его «Детского альбома». Аналогия с ним возникает самая очевидная, поскольку IV, V и IX вариации цикла являются практически уже готовыми пьесами будущего «Детского альбома»: «Игра в лошадки», «Сладкая грёза» и «Мазурка» оказываются в детском цикле своего рода их новыми «дублями».

Несмотря на мелодико-интонационную, гармоническую и структурную детерминированность вариаций начальной темой, каждая из них является самостоятельной программной пьесой индивидуального образного содержания. Композитор действительно выстраивает целую галерею картин жизни и культуры России. Главным драматургическим принципом образного движения становится контраст. Сменой картин Чайковский переключает места действия, словно листает альбом образов и состояний. Однако контрастное разнообразие собирается в драматургическое единство благодаря действию двух сил: а) композиционной и б) тематической.

Композиционное структурирование драматургии цикла основывается в свою очередь на трёх принципах. Первый – равномерное распределение медленных частей в цикле: V и X вариации становятся двумя лирическими центрами, собирающими вокруг себя ближайшие подвижные части. Второй – расположение в третьей четверти цикла полнозвучной кульминации (VIII вариация), нарастание движения к которой обеспечивается предшествующими VI и VII вариациями. Гимническое колокольное звучание и картина величественного шествия удивительно напоминают музыку «Богатырских ворот» М. П. Мусоргского,

написанную, однако, несколькими месяцами позже (июнь 1874)<sup>4</sup>. Третий принцип связан с генеральной кульминацией, завершающей весь цикл. Если все вариации были выдержаны в основном в камерном стиле, то кода с её плясовой жанровой основой, мотивно-секвентным развитием, динамическим нарастанием и усилением виртуозности к концу, выходит на концертный стиль высказывания, переключаясь со многими финалами русской концертной и симфонической музыки того времени.

Тематический аспект драматургического единства вариационного цикла обладает как внешним параметром, так и внутренним. Внешний связан с фактом исключительного господства одной темы в силу логики и структуры вариаций. Глубинный же параметр связан с художественным замыслом, определившим и необычное название сочинения. Вместо привычного заголовка «NN вариаций» или «Вариации на тему...» Чайковский в своём названии «Тема с вариациями» акцентирует именно роль темы – смысловую и, следовательно, драматургическую.

Действительно, за исключением финала-коды, все части цикла объединяет спокойный, лирико-эпический тон высказывания. Таковой тон задан темой. При всех достаточно далёких жанровых переключениях в вариациях тема объединяет их не только в интонационном, конструктивном плане (единство тематической основы, гармонического движения, структуры), но и в плане обобщённо-образном. Именно он предзадан в теме – возвышенной, светлой, словно приподнятой над конкретикой бытия. В ней в небольшом музыкальном масштабе воплощён ёмкий символ – образ самой России, одновременно включающий и личностно-художническое отношение внутреннего лирического героя (автора). Не случайно в теме, как и в следующей за ней первой вариации, являющейся, по сути, вторым переизложенным проведением темы, происходит серьёзное «смыслостремительное» обобщение первичной жанровой основы. Придающее музыке качество художественного академизма, качество «взгляда от культуры», оно тем не менее не заглушает исконную национально-жанровую природу темы, а значит – её коренную символическую идею. Воспетая в теме духовная высота и красота России коренится, по сознательному художественному замыслу композитора, в *единстве двух начал – национального и религиозного*. Русская по интонационному строю мелодия распета многоголосно, в хоральном звучании. В качестве дополнительного штриха темы можно отметить её художественно-

академический дух, идущий от строгой – «правильной» гармонизации. Именно найденный в единстве трёх компонентов образ и интонационно, и по общему возвышенно-смысловому строю будет присутствовать во всех вариациях, служить своего рода авторской «призмой» их восприятия.

**Воплощение принципа вариационности.** Особая, драматургически подчёркнутая значимость темы в цикле сказалась на принципе вариационного развёртывания частей, на самой основе структурно-художественного взаимодействия темы с вариациями. Чайковский не просто воспринял романтическую идею сюитности, идею свободных жанровых вариаций. Приняв традицию, композитор внутренне переименовал её, дополнил исторически более отдалённой, барочной идеей вариационности. Имеется в виду модифицирующееся в истории вариационного цикла соотношение *неизменного и меняющегося, константного и динамически развивающегося*. В ранних инструментальных (барочных) вариациях преобладал первый тип, являющий в звуках доминирующую установку миропонимания: сущностное единство творения подтверждается многообразием проявлений. Каждая из вариаций свидетельствовала о неизменной внутренней основе заданного первоначала мира, для достижения чего тема нередко строилась как басово-гармонический остов будущих вариационных «дериваций». Основанная на фактурных преобразованиях и диминуциях цепь вариаций развёртывалась по принципу «открытой формы» (С. С. Аверинцев). Цикл был либо действительно незавершённым, открытым, либо выстраивал идею круга возвращением исходной темы в конце. И в том, и в другом случае воплощалась идея бесконечного раскрытия *неизменно повторяющейся первоосновы*. Возвращение к теме порой было неоднократным, что приводило к синтезу вариационности и рондальности. Динамическое развитие при этом либо отсутствовало, либо проявлялось как второстепенный, сопутствующий фактор.

Начиная с классиков, вариационная форма, как известно, разворачивается в сторону воплощения новой *динамической концепции мира*. Динамический тип вариаций продолжили и романтики, усилив в нём индивидуальный (как правило – жанровый) облик каждой вариации. В вариациях Чайковского само качество темы свидетельствует о выборе в пользу *неизменно утверждаемого*: она концентрирует в себе онтологический, надличностный тип образности. Жанровый синтез религиозного и песенно-национального выстраи-

вается в созерцательное, возвышенное звучание, а музыкально-академическая интонация «правильной» гармонизации придаёт образу темы характер «взгляда со стороны», от культуры, от художественно созерцающей личности.

Однако при избранном акценте на вариативном утверждении исходной темы как ценностной идеи Чайковский в первых вариациях цикла проделывает некоторое «тезисное» историческое движение от барочного фактурно-гармонического переизложения темы (вариация I) к классическому орнаментальному (вариация II) и затем (с вариацией III) – к романтическому (жанрово-характерному) принципу варьирования. Это движение можно объяснить драматургической постепенностью перехода к жанровым вариациям. Тем не менее в смысловом плане здесь усматривается дополнительная, «повторная» авторская акцентировка внимания на теме. В вариации I она словно бы ещё раз переизлагается; отрешённо по-барочному звучащий облик темы помещается в особую страту художественного пространства вариаций – область, возвышающуюся над последующей затем чередой жанрово определённых вариаций. Закрепляется эффект «всеприсутствия» темы (национально-возвышенного образа) в вариациях.

Начиная с вариации III музыка переходит в пространство собственно жанровых вариаций<sup>5</sup>. Чайковский не стремится строго выдержать контур темы. Мелодия (особенно в подвижных вариациях) прослушивается в глубине фактуры, узнаваемым в каждой вариации остается поступенный восходящий зачин. Песенная природа темы обеспечивает доминирование мелодического начала во всём цикле, сказывается в господстве вариантного принципа развёртывания, в плавном течении мелодико-вариантного переинтонирования.

Мотивно-разработочный принцип включается лишь единожды в цикле – в заключительной части, которая собственно вариацией уже не является и обозначена композитором в функции коды. В ней Чайковский в полной мере отдаёт дань динамической идее формы и в движении к масштабной кульминационной части выстраивает общую драматургию цикла. Из темы вычленяется её начальное двутактное звено, которое подвергается интенсивному развитию. Причём кода не прерывает линию жанрового преобразования темы. Она превращается здесь в плясовую, – ритм, пластика и энергетика которой составляют основу многих финалов концертных и симфонических циклов русских композиторов.

**Образно-жанровое решение цикла.** Жанры, к которым обращается Чайковский в преобразовании начальной темы, можно разделить на четыре группы: 1) «первичные» песенные, танцевальные и маршевые жанры, вошедшие в произведения академической музыки в качестве «включённых жанров» (А. Коробова [7]), 2) жанры русского национального фольклора, 3) жанры церковной музыки, 4) жанры профессиональной музыкальной традиции (русской и западно-европейской). По поводу последних следует подчеркнуть, что в цикле Чайковского они присутствуют именно в варианте включённых жанров, символически изображающих концертно-театральное пространство российской действительности. К какому бы жанру ни обращался композитор, к нему, помимо исходного круга его значений, добавочно присоединяются значения дополнительные, связанные с традициями и образностью академической культуры.

Особенно наглядно, словно цитата из современной композитору музыкальной культуры, это проявляется в вариациях V и XI, «портретных» по отношению к Листу и Шуману. По первичной лексике они представляют собой ноктюрн и марш, но по вторичной – конкретные и известные в России произведения двух великих романтиков. Удивительно, как детально Чайковский «прорисовывает» пьесу Листа «Грёзы любви»: специально (единственный раз в цикле!) модулирует в многобемольный («любовный») *Des dur*, выписывает синкопирующую фактуру сопровождения, чувственную (с фермато) мелодическую фигуру завершения, вставляет замирающий речитатив перед репризой... Если бы не искренний возвышенно-лирический тон музыки, пьесу можно было бы считать даже пародией (пример № 1).

Пример № 1 П. И. Чайковский. Тема с вариациями  
ор. 19 № 6. Вариация V



Что касается вариации XI, то она открыто обозначена Чайковским как аллюзия (парафраза) на произведение немецкого романтика – «Алла Schumann». Чайковский не только позаимствовал характерную ритмику и фактуру «Марша Давидсбюндлеров», но даже мелодическое восхождение собственной темы подвёл к вершин-

ной ноте *fa* в характере шумановской пьесы<sup>6</sup>.

В вариациях IX и XII на первом плане – танцевальная жанровая основа: в одном случае – мазурка, в другом – полонез, хотя ритм полонеза в виде басового *ostinato* обнаруживает также признаки испанского болеро. Но есть и второй план в обеих вариациях, передающий дополнительный жанровый ориентир. В утончённой пластике и лёгких прыжках мазурки, в артистически подчеркнутой торжественности полонеза проступает театраль- ный контекст: звучит скорее балетная музыка, искусство сценически организованного представления (пример № 2). Тем самым открывается ещё одна грань всё того же большого пространства российской культуры. Вариации можно ассоциировать и с музыкой бала – детского или аристократического. В любом случае мы говорим о художественно собирательном, символическом плане пьес как картин русской жизни.

Пример № 2

Вариация IX



Вариация VII представляет сложный неоднозначный образ. Строгое аккордовое звучание, «модализмы» гармонии, ленточное голосоведение хорового многоголосия, прерываемое акцентированными аккордами (колокол?) более всего ассоциируются с церковным пением. Однако пением не каноническим, хорошо известным православному композитору, но опять же скорее театральным, напоминающим вагнеровское «шествие пилигримов». То есть Чайковский и здесь повторяет найденный приём – включение не первичного, а уже прежде включённого жанра. Выстраивается даже не вторичная, а «третичная» структура смыслообразования, собирается объёмная многоплановость бытующих в те времена культурных смыслов.

Для более полного подтверждения собирающихся выводов обратим внимание на вариации, в которых композитор обращается к жанрам, сложившимся в академической, а именно фортепианной, музыке. К примеру, вариацию IV Чайковский пишет как лёгкое скерцо (будущая «Игра в лошади» из «Детского альбома»), VI – как фугированное решительное «шумановское» скерцо, X – в жанре прелюдии (пример № 3), где песенная мелодия звучит в ореоле орнаментальных пассажей.

## Пример № 3

## Вариация X



Несмотря на отдалённую первичную образность этих вариаций, их объединяет дух профессиональной фортепианной культуры, камерного либо концертного музицирования. Именно эта художественная музыкальная традиция сказалась и в бравурном финале – коде всего сочинения.

Жанровая панорама вариационного цикла П. И. Чайковского оказалась бы неполной, если бы не был упомянут ещё один, причём охватывающий уже всё пространство произведения, жанр. Это гимн в растущей степени своего проявления. Он звучит уже в первом проведении темы, будучи включён в неё как исконно присущий церковному пению: именно в нём гимн являет себя не только в виде торжественного или праздничного звучания, но и негромкого, возвышенно-молитвенного славления. Структурно тема содержит два основных компонента гимна – многоголосное пение и интонацию неторопливого шествия. Не все вариации цикла будут вмещать оба этих компонента, но именно на них будет строиться сквозная и непрерывная линия роста, драматургия постепенного усиления гимнического звучания к концу цикла. Заметно проявившись в хоральной VII и «богатырской» VIII вариациях, гимническая линия с блеском утвердилась в последних – маршевой «шумановской» XI и полонезной XII вариациях.

Итак, обозначим некоторые выводы.

1. Наличие в цикле вариаций ор. 19 № 6 драматургически выдержанной авторской позиции свидетельствует о художественной зрелости композитора. Композиционная выстроенность цикла, владение искусством вариантно-вариационного преобразования, жанрового переинтонирования – все эти качества формы гармонично сложились под действием формующей энергии общего смысла, глубокого и концептуально выверенного.

2. Художественное пространство вариационного цикла объединено величественным образом России – возвышенным и гармоничным. Социально-философскую основу своего образа Чайковский видел в единстве национального и религиозного начал – общенациональной, в том числе и официальной идее. Единство народа (национального духа) и православной веры мыслилось

в XIX веке основой государства, фундаментом богоприимной самодержавной власти. Разрушение указанного единства в начале XX века и последующий затем развал Отечества подтвердили правоту ещё недавно устойчивой национальной концепции, правоту художника.

3. Разнообразные картины проявления единого образа воссозданы в цикле как богатая и многогранная действительность. Чайковский сделал уникальное художественное открытие: способ объединения этих картин как концептуально причастных главному образу. Речь идёт о воплощении действительности *через призму художественной культуры*. Здесь проявляется *первый общесмысловой уровень действия авторской позиции* композитора: художественное пространство России второй половины XIX века было для него первейшим и непосредственным выражением её духовного богатства, гармоничности и славы.

4. *Второй уровень проявления авторского слова* или авторской позиции обнаруживается в особом способе структурирования музыки как языковой данности. Для того чтобы воплотить не просто образ, а свой взгляд на музыкальный жанр как лексическую единицу, композитор показывает вторую степень обобщения, так сказать «обобщает обобщённое». При разнообразии используемых для этого приёмов важно выделить общий принцип: содержательной единицей используемого жанра оказывается не его первичная память, а память или данность новая, приобретённая в рамках художественной культуры. Надстраивая над жанром как уже обобщённой содержательной единицей следующее обобщение, Чайковский делает её концептуально направленной на генеральный образ, выступает активным «режиссёром смысла». Вальс, полонез, скерцо, хоровое пение и т. д. интересуют композитора не сами по себе, а как участники единого образа России, гимнически восславленной в высоких явлениях её культуры.

В своём дальнейшем творчестве композитор не раз будет использовать найденный языковой принцип. Уже устоявшуюся в художественной культуре данность – известное произведение, сложившийся академический жанр, репрезентирующий порой целую эпоху, – Чайковский будет трактовать как обобщённо-смысловую единицу (например, знакомую арию А. Гретри из оперы «Ричард Львиное Сердце» или пасторальную интермедию «Искренность пастушки» в «Пиковой Даме», менуэт в «Куплетах Трике» из «Евгения Онегина»). Непременно присутствующий при



этом авторский «ракурс» её использования (идеализация, ирония и др.) оказывается уже способом нового, повторного концептуального обобщения.

В XX веке данный принцип широко распространится в музыке и получит терминологическое определение в понятии «полистилистика».

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978; Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Т. 1–2. М.: Советский композитор, 1970–1976; Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка 1967; Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М., 1982; Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993; Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976; Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998; Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2014.

<sup>2</sup> Bessler H. Das musikalische Horen der Neuzeit. Berlin: Academie Verlag, 1959; Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

<sup>3</sup> Два обстоятельства указывают на непосредственное влияние сюитных циклов Р. Шумана на «Тему с вариациями» Чайковского. Во-первых, прямые аналогии с его музыкой: вариация XI обозначена самим композитором «Alla Schumann» и написана в виде интонационного переизложения «Марша Давидсбюндлеров», а вариация VI своим скерцозным фугированным движением напоминает вариацию I из «Симфонических этюдов» и близка по материалу вариации IX того же шумановского цикла. Во-вторых, заимствованная у немецкого композитора идея создания музыкального портрета (например, пьеса «Шо-

пен» из «Карнавала»). Чайковский в своём цикле, кроме нескольких портретов самого Шумана, создаёт ещё и портрет Ф. Листа через очевидную (в медленной вариации V *Des dur*) аллюзию на «Грёзы любви». В «Детском альбоме» эту музыку Чайковский ещё раз переизложит под названием «Сладкая грёза».

<sup>4</sup> Образ величественного шествия под колокольный звон, символизирующий славу и мощь государства, стал к тому времени весьма архитипичным для искусства России. Вероятно, в музыке данный архетип утвердился после колокольных звучаний заключительного хора «Славься» в «Жизни за царя» М. Глинки (1836), колокольных сцен в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского (1869, 1872) и «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова (пост. 1873). Что касается живописного произведения В. А. Гартмана, по которому Мусоргский написал свою пьесу, то его стилистика также свидетельствует об архитипичности колокольного шествия как художественного образа второй половины XIX века: изображение подчёркнуто условно, символично. Вместо реалистического воплощения Гартман создаёт стилизованную «картинку» древнерусской колокольни с воротами.

<sup>5</sup> Третью вариацию ещё можно назвать пограничной, сочетающей орнаментальный принцип варьирования с жанровым (скерцозность).

<sup>6</sup> О популярности шумановских вариационных циклов в России можно судить по музыке многих русских композиторов. О влиянии Шумана на вариационные фортепианные циклы С. Рахманинова пишет, к примеру, Е. Скурко [11].

## LITERATURA

1. Аверинцев С. С. «Греческая литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 206–266.
2. Анненков П. В. Литературные воспоминания / ред. Н. К. Гей. М.: Художественная литература, 1983. 694 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1996. 445 с.
4. [Исполняет] Благой Д. Д. Чайковский. Аксюк. Лядов / Дмитрий Благой, фортепиано; коммент. Д. Благое. URL: [http://www.blagoiy.ru/dml\\_plays/tch.htm](http://www.blagoiy.ru/dml_plays/tch.htm) (Дата обращения: 08.01.2019).
5. Вартанов С. Я. Концепция «Сны о России» в интерпретации «Вариаций на тему Корелли» С. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 21–31. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.021-031.
6. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании / РАМ им. Гнесиных. М.; Астрахань: Волга, 1998. 247 с.
7. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Московская консерватория, 2007. 173 с.
8. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
9. Орлова Е. И. Образ автора в литературном произведении: учеб. пособие. М., 2008. 44 с.

10. Потебня Д. М. Образ мира в слове писателя. СПб.: Изд-во СПб. гос. ун-та, 1997. 182 с.
11. Скурко Е. Р. Фортепианные вариации С. В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 50–56. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.
12. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 19–20.

*Об авторах:*

**Шуранов Виталий Александрович**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исамагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, [modus50@mail.ru](mailto:modus50@mail.ru)

**Левина Ирма Рашитовна**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой музыкального образования и хореографического искусства, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1648-720X**, [irma\\_levina@mail.ru](mailto:irma_levina@mail.ru)

## REFERENCES

1. Averintsev S. S. «Grecheskaya literatura» i blizhnevostochnaya «slovesnost'» (protivostoyanie i vstrecha dvukh tvorcheskikh printsipov) [“Greek Literature” and Middle Eastern “Literature” (the Confrontation and Meeting of Two Creative Principles)]. *Tipologiya i vzaimosvyazi literatur drevnego mira* [Typology and Interrelations of Literatures of the Ancient World]. Moscow, 1971, pp. 206–266.
2. Annenkov P. V. *Literaturnye vospominaniya* [Literary Memories]. Ed. by N. K. Gay. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1983. 694 p.
3. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskustvo, 1996. 445 p.
4. [Performs] Blagoy D. D. *Chaykovskiy. Aksyuk. Lyadov* [Tchaikovsky. Aksyuk. Lyadov]. Dmitry Blagoy, piano; Commentaries by D. Blagoy. URL: [http://www.blagoy.ru/dml\\_plays/tch.htm](http://www.blagoy.ru/dml_plays/tch.htm) (08.01.2019).
5. Vartanov S. Ya. The Concept of the “Dreams about Russia” in the Interpretation of Sergei Rachmaninoff’s “Variations on a Theme of Corelli”. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 21–31. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.021-031.
6. Kazantseva L. P. *Avtor v muzykal'nom sodержanii* [The Author in the Musical Content]. Russian Gnesins' Academy of Music. Moscow; Astrakhan: Volga, 1998. 247 p.
7. Korobova A. G. *Teoriya zhanrov v muzykal'noy nauke: istoriya i sovremennost'* [The Theory of Genres in the Discipline of Music: History and Modernity]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2007. 173 p.
8. Nazaykinskiy E. V. *Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Style and Genre in Music: Textbook for Students of Institutions of Higher Education]. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.
9. Orlova E. I. *Obraz avtora v literaturnom proizvedenii: ucheb. posobie* [The Image of the Author in a Literary Work: Textbook]. Moscow, 2008. 44 p.
10. Potebnya D. M. *Obraz mira v slove pisatelya* [The Image of the World in the Word of the Writer]. St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg State University, 1997. 182 p.
11. Skurko E. R. Sergei Rachmaninoff’s Variations for Piano: Concerning the Question of Interpreting the Genre. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. № 2, pp. 50–56. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.
12. Shaymukhametova L. N. Migrating Intonational Formulae as the Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 19–20. (In Russ.)

*About the authors:*

**Vitaly A. Shuranov**, Ph.D. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-3148-2853**, [modus50@mail.ru](mailto:modus50@mail.ru)

**Irma R. Levina**, Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor, Head at the Department of Music Education and Choreography, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1648-720X**, [irma\\_levina@mail.ru](mailto:irma_levina@mail.ru)