

УДК 78.01+782.1

Дун Синьюань,
соискатель кафедры истории музыки
и музыкальной этнографии
ОНМА им. А. В. Неждановой
odta_n@ukr.net

ФИДЕИСТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Цель статьи определяется как доказательство важности фидеистической семантики и темы чуда в жанровой природе оперного творчества и содержании оперного произведения. *Методология работы* соединяет эстетический, культурологический и музыковедческий методические аспекты, позволяет выделять семантический подход как интегрирующий. *Научная новизна* исследования заключается в обнаружении имманентных факторов оперной семантики в творчестве Н. Римского-Корсакова как обусловленных явлениями веры и чуда, объединенных на основе образов сверхприродного — сверхъестественного. *Выводы* работы позволяют утверждать, что тема чуда становится опорной и магистральной в оперном творчестве Римского-Корсакова, определяет трактовку им не только сюжетных предпосылок, лирических образов, но и средств музыкальной выразительности, музыкального языка оперного произведения — музыкальной фидеистической символики.

Ключевые слова: фидеистическая семантика, тема чуда, лирическая образная сфера, оперная поэтика, оперное творчество Н. Римского-Корсакова, авторская музыкальная риторика, музыкальная фидеистическая символика.

Dong Xinyuan, applicant of the Department of music history and musical ethnography, ONMA named after A. V. Nezhdanova

Fideistic semantics in N. A. Rimsky-Korsakov's opera creativity

The purpose of article is defined as the proof of importance of fideistic semantics and a subject of a miracle in the genre nature of opera creativity and contents of the opera work. *The methodology of work* connects aesthetic, culturalological and musicological methodical aspects, allows to highlight semantic approach as integrating. *The scientific novelty of a research* consists in detection of immanent factors of opera semantics in creativity of N. Rimsky-Korsakov as the caused phenomena of belief and the miracle united on the basis of images of supernatural. *Conclusions of work* allow to affirm that the subject of a miracle becomes basic and main in opera creativity of Rimsky-Korsakov, determines treatment by him not only subject prerequisites, lyrical images, but also means of

musical expressiveness, musical language of the opera work — musical fideistic symbolics.

Keywords: *fideistic semantics, miracle subject, lyrical figurative sphere, opera poetics, opera creativity of N. Rimsky-Korsakov, author's musical rhetoric, musical fideistic symbolics.*

Дун Сіньюань, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А. В. Нежданової

Фідеїстична семантика в оперній творчості М. А. Римського-Корсакова

Мета статті визначається як доказ важливості фідеїстичної семантики і теми дива в жанровій природі оперної творчості і змісті оперного твору. **Методологія** роботи поєднує естетичний, культурологічний і музикознавчий методичні аспекти, дозволяє виділяти семантичний підхід як інтегруючий. **Наукова новизна** дослідження полягає у виявленні іманентних чинників оперної семантики у творчості М. Римського-Корсакова як обумовлених явищами віри і чуда, об'єднаних на основі образів надприродного. **Висновки** роботи дозволяють стверджувати, що тема дива стає опорною і магістральною в оперній творчості Римського-Корсакова, визначає трактування ним не тільки сюжетних передумов, ліричних образів, але і засобів музичної виразовості, музичної мови оперного твору — музичної фідеїстичної символіки.

Ключові слова: *фідеїстична семантика, тема дива, лірична образна сфера, оперна поетика, оперна творчість М. Римського-Корсакова, автоторська музична риторика, музична фідеїстична символіка.*

Актуальность данной статьи обусловлена тем, что музыка в оперном творчестве, связанном с мифологической или сказочно-легендарной тематикой, а также содержащем религиозные сюжетные мотивы, выступает главным носителем фидеистических, можно даже сказать fasciniрующих функций, позволяет также ближе всего подойти к своеобразию художественно-эстетического отношения. Некоторые общие черты фидеистического и эстетического общения указывают на особую важность для них музыкального оформления, а специфика музыкально-образного воплощения чудесного в оперном творчестве заставляет выделять специфическую фидеистическую семантику как ведущую для ряда оперных композиторов, в частности для Н. Римского-Корсакова. Подчеркнем, что эстетическое всегда в известной мере противостоит повседневному, обычному общению. Соединяясь с ним, фидеистическое начало вызывает *неконвенциональное* отношение к знаку. Даже правильнее назвать такое начало *особого рода конвенцией*, возникающей на глубинном смысловом уровне и опре-

деляющей выбор некоторых предметов, явлений, отношений как символических. Как пишет Н. Мечковская, «истоки неконвенционального восприятия знака лежат не в первоначальном фидеизме сознания, но в первичном синкретизме отражения мира в человеческой психике — это одна из фундаментальных особенностей дологического мышления. Таким было мышление первобытного человека. При этом дело не в отсутствии логики — просто эта логика иная» [6, 42]. Фидеистическое начало, как сфера чудесного, как обращение к явлению чуда, ищет особые пути и формы выражения. Можно говорить о фидеистической поэтике, требующей специальной выстроенности, «искусности» и «искусственности» текстов с фидеистическими функциями. Частью такой поэтики является сакральность — как таинственность, принципиальная неразгадываемость фидеистического языка, что роднит его с эстетически обусловленной художественной символикой. Как идеационные по природе формации, фидеистическое и эстетическое в равной мере нуждаются в знаковой устойчивости, то есть в закреплённости в некоторых предметных условиях, в композиционной семантической предсказуемости, в высокой степени каноничности [6, 77–79].

Предпосылки исследования явления чуда и фидеистической семантики в контексте оперной поэтики находим в статьях С. Аверинцева, который рассматривает исторические и психологические основания веры в единстве с символическими потребностями человека, объясняет их единством духовного и материального миров — семантических измерений культуры [1, 2].

В связи с вышеизложенным **цель** данной статьи определяется как доказательство важности фидеистической семантики и темы чуда в жанровой природе оперного творчества и содержании оперного произведения.

Основное содержание работы. В оперной поэтике Римского-Корсакова авторское понимание закономерностей жанровой формы оперы, отношение к ее семантическим условиям и возможностям выразилась в устойчивости, повторяемости, автоканоничности композиционных принципов как в методе отбора и расположения материала, причем, прежде всего, материала музыкального. Для музыковедческого описания поэтики композитора именно такое постоянство общего композиционного движения, соблюдаемое на протяжении пятнадцати оперных произведений, служит аргументом в доказательстве единой семантической логики жанра.

Поэтому фидеистическую окраску как следствие эстетического в своей основе осмысления событийного ряда придает содержанию опер Римского-Корсакова, прежде и более всего, мотив любви, который соприсутствует образам превращения, жертвенности и обреченности. Превращение как приобщение к вечному природному началу находим в операх «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Кашей». Так, в бесплотную русалку превращается Панночка, тает как вешний снег Снегурочка, Волхова рассеивается утренним туманом и превращается в светлую речку, Кашеевна становится плакучей ивой. Рожденные стихией, эти прекрасные героини осмысленно стремятся к человеческому чувству любви, а вместе с ним — к гибели, ведущей к возвращению в первозаданную сущность. Их превращения символизируют вечное и непрерывно обновляющееся круговращение природы. В фидеистическом аспекте воспринимается и гибель Моцарта, символизирующая его «возвращение» в бессмертный мир музыки. В некотором отношении безумие Марфы также является выходом из состояния обреченности, отрешением от страдания и суетности жизни путем обращения к силе любви. В «Младе» главная героиня, погибая, становится светлой призрачной тенью; смерть Яромира в финале воспринимается как позитивная метаморфоза, ведущая к освобождению и соединению с тенью Млады.

Идея ухода в небытие как в инобытие, освобождающее от страданий, но дарованное ими, становится сквозной в сюжете «Китежа». Таким образом, мотив обреченности трансформируется в мотив избранничества и спасения. Высшим проявлением данного мотива является такое превращение, которое дарует благополучие, умиротворение, вечную жизнь всем участникам действия. В таком аспекте идея спасения наиболее ярко выявляется в «Сказании о невидимом граде Китеже», где превращение, преображение реального града в невидимый несет всем китежанам вечную жизнь и вечную радость. Однако и в «Сервилии» гибель главной героини, с мольбой о всеобщей любви и всепрощении, ведет к духовному перерождению всех героев оперы, объединяет их единой идеей, озаряет новой верой.

Так возникает еще один, связанный с фидеистической семантикой, мотив — мотив *соборности*, *сюжетный эквивалент феномена памяти*, *выявляющий опорные композиционные функции ораториальной сферы* в операх Римского-Корсакова. Соборность — понятие православное, противостоящее западному понятию ассоциации: если соборность — добровольное единение по духовному религиозному

тяготению, по истинному совокуплению душ всех с Единосущим, то ассоциация по западному типу — механическое подчинение меньшинства большинству [4].

Идея соборности выражается уже в первой опере Римского-Корсакова в сцене веча, персонифицируется в образе мудрого и справедливого царя Берендея, буквально музыкально воплощается в гимне Яриле-Солнцу, в музыке сцен дружины Садко и князя Всеволода («Китеж»), в лейттемах великого и малого Китежа. В последней опере единым собором, укрывающим и спасающим всех, становится природа, следовательно, семантика соборности одухотворяет, возвышает музыкальные темы природы (лесной пустыни). Отметим, что идеи соборности, обреченности и спасения, преображения, которые определяют оперную поэтику Римского-Корсакова, являются ведущими в культурологических концепциях русских философов конца XIX — начала XX века, в частности В. Соловьева, Н. Бердяева, князей Трубецких и других, связаны с попыткой построения единой прогностической модели русской культуры как носительницы особой духовности, что придает им значение структурных оснований для нового художественного мифотворчества.

Можно сказать, что все творчество Римского-Корсакова, от «Псковитянки» до «Китежа», представляет собой путь развития фидеистической темы и музыкальной поэтики чуда, позволяющих композитору создать уникальную модель оперной семантики. Оперная поэтика Римского-Корсакова — редкостный в мировой художественной практике пример системного логического единства всех произведений в данном жанре, когда все композиционные компоненты направлены на выявление духовного единства человека на все времена в его поисках истины. То, что принято называть мотивом поведения героя, психологическим подтекстом его поступков, оказывается явлением очень широким, не столько индивидуализирующим персонажа, сколько позволяющим увидеть и понять общие для сознания человека состояния и стремления. Мотивы, движущие героями опер, не случайны, соответствуют тем антиномиям бытия, которые как общее двоemiрие жизни раскрывает композитор. Таким образом, они приобретают особую смысловую значимость, отражают те ценностные представления, которые являлись основными как для Римского-Корсакова, так и для русской культуры данного периода. Некоторые из мотивов, например мотив обреченности, оказываются раздвоенными как само бытие, другие, например мотивы жертвен-

ности и превращения, означают попытку преодоления двоemiрия человеческого существования.

Одновременно с такой своей широтой, названные мотивы, как стимулы действия, становления образов, приобретают большую конкретность благодаря их персонификации. Иными словами, они воспринимаются не столько как отношение одного героя к другому, сколько как его сущностное определение, как подтверждение основной черты характера героя. Например, Феврония проникается состраданием и высокой христианской любовью к Кутерьме не потому, что таково ее личное отношение к нему, а потому, что она является носителем дара всепрощающей любви. Несчастье Грязного не определяется его эгоистической любовью к Марфе, напротив, его чувство к Марфе поглощается роковой омраченностью его души как главным, присущим ему состоянием. Герои для Римского-Корсакова с самого начала — носители определенного типа чувств, которые они и раскрывают в своих отношениях. Поэтому для композитора очень важно глубоко разработать характер этого чувства, дать ему ценностное определение. Поэтому названные, а также некоторые другие мотивы могут выступать в роли художественных символов с очень широкой смысловой основой.

Ценностно-религиозное, обобщенно духовное понимание движущих сюжетно-событийных и музыкально-драматургических сил приводит к сближению фидеистического и лирического начал, по сути, к их отождествлению, что становится особой авторской чертой оперной эстетики Римского-Корсакова. Такое отношение к лирическому особенно заметно при сравнении методов Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского. Если Чайковский обращается к современности, как области наиболее близкой к чувствованию самого композитора, позволяющей отождествляться в авторском переживании с чувствами своих героев, таким образом, внося в художественную модель нечто автобиографическое, то Римский-Корсаков идет в глубь веков, в метафизическое пространство истории, выявляя надвременные для человеческого сознания категории и ценности, таким образом объективируя опыт переживания как надличностный, растождествляясь с ним. Заметнее всего это фундаментальное, на наш взгляд, различие оперных поэтик названных композиторов, различие, которое возможно использовать и как основу типологических характеристик европейской оперы в целом, выражается именно в отношении к теме любви.

У Римского-Корсакова есть свой способ отождествления с «происходящим» в опере — свой метод вхождения в материал; в художественном произведении всегда есть особое «авторское место», своего рода «семантическая пуповина», связывающая авторское понимание с интерпретирующей логикой композиции. Римский-Корсаков является медиатором, берет на себя маргинальные функции, потому ближе всего ему те персонажи, которые внутри сюжета создают маргинальные зоны образного взаимодействия. Не случайно это носители художественного отношения, творцы-поэты, музыканты, герои, наделенные повышенной чуткостью к воображаемому, незримому, к бытию духовно-смысловой субстанции. Способность переживать причастность к последней и становится стержнем лирического для данного композитора. Любовь в операх Римского-Корсакова предстает сюжетным эпифеноменом, субмотивом, сопровождающим раскрытие психологии героя в связи с метасюжетом чуда. Если для Чайковского любовь — драма личностного становления, индивидуальное и индивидуализированное чувство, то для Римского-Корсакова это — природное свойство, всегда присущее миру состояние, то, что объединяет, делает людей похожими друг на друга (тогда как у Чайковского это, скорее, разъединяющая людей страсть). Таким образом, в понимании Римским-Корсаковым *любовь* — *метаисторическая, духовная доминанта*. В этом его эстетические представления смыкаются с фейербаховским определением любви: «В любви самоощущение индивидуальности обращается в самоощущение совершенства рода» [233, 137]. Фейербах связывает обсуждение любви с обсуждением природы христианской морали и некоторых категорий христианства, одновременно близко подходя к пантеистическим воззрениям на мир в рассмотрении сущности человека как единой и бесконечной, универсальной и многообразной в ее бытии.

Уточнению, конкретизации, художественной завершенности фидеистических символов служит музыкальный язык опер. Музыкальную сторону опер Римского-Корсакова можно назвать ведущим средством, главным рычагом интерпретации основных мотивов-символов. В их ряду — символика времени и пространства, которая, на первый взгляд, кажется фоновым средством, но в общем жанрово-композиционном контексте оборачивается высшим и предельным знаком Игры как демиургического природно-стихийного начала истории, ввергающего отдельные человеческие судьбы в круговорот знаменательных событий.

Фантастические героини, такие как Панночка, дочка Весны и Мороза, Волхова, Царевна-Лебедь, в своем стремлении к жертвенной любви обретают человеческий «голос». Их «волшебство» передается с помощью увеличенных и уменьшенных гармоний, хроматических ладов, «гармонических мотивов» (термин Римского-Корсакова), мелодики вокально-инструментального типа, виртуозных колоратур, прихотливой ритмики с синкопированием, некоторым другим. Однако в заключительных сценах «превращения» в их партиях становятся преобладающими кантиленные ариозно-песенные интонации (в прощальном дуэте Панночки и Левко, в сцене таяния Снегурочки, в колыбельной Волховы, в эпизоде превращения Кашеевны в плачущую иву). Все вышеназванные героини представляют чудесно преображенные природные силы, сферу природно-фантастического.

Таким образом, природа в оперной поэтике Римского-Корсакова также «двомирно» фидеистична; с одной стороны, она является частью народного быта, позитивным, творящим человека началом; с другой — характеризуется как область необычного, чудесного, удивляющего и даже пугающего. Во втором, фидеистическом, чудесном, своем значении природные образы заставляют композитора искать необычные выразительные приемы, обновлять музыкальный язык, вводить диссонантную гармоническую сферу, сталкивать две диатонические системы, создавать участки «автономной неустойчивости» — неудовлетворённых функциональных тяготений, то есть творить то самое «гармоническое зло», против которого он так восставал, обнаруживая неразрешенные и неприготовленные диссонансы, «неправильные» функциональные последовательности созвучий в творчестве Вагнера и Мусоргского [7]. Одновременно композитор стремится к устойчивой интерпретации вводимых новых приемов, к постоянству их семантических функций в разных композиционных контекстах, к их символическому наполнению. Эта область музыкального языка опер Римского-Корсакова и создает наиболее яркую его новую авторскую риторику (наряду с тематизмом природно-человеческой сферы), прежде всего, путем проецирования гармонических новшеств в мелодическую сферу. Иными словами, мелодическая горизонталь определяется вертикальным ладово-гармоническим «профилем» (гармонизируется), что значительно отличает мелодическое новаторство Римского-Корсакова от мелодических же открытий Мусоргского: последний не только всегда руководствовался вокально-речевым материалом, но и подчинял гармоническое

строение мелодическому сопряжению интонаций (мелодизировал гармонию).

Именно новые риторические формулы позволяют композитору музыкально выразить переход от чудесного к гибельному, равно как и показать спасительное перерождение. Например, арпеджированный ход по звукам уменьшенного септаккорда в высоком регистре, в партиях арфы или струнных предвещает появление Панночки, Волховы, Царевны-Лебедя, тени княжны Млады во снах Яромира. Эта же гармония в низком регистре, усиленная тремолирующим звучанием, становится угрожающим знаком. Так, в операх «Псковитянка» и «Боярыня Вера Шелого» сходные сценические ситуации (сцена в лесу) подчеркнуты посредством длительного применения уменьшенного септаккорда на одних и тех же словах: «А лес густой: березы да осины...» Это же созвучие приобретает особенно мрачный характер в сцене грозы в «Псковитянке». Цепочка уменьшенных септаккордов появляется в партии Оксаны, любующейся картиной звездного неба, на словах «Ух, страшно...» Последовательность уменьшенных септаккордов на расстоянии тритона используется в «страшных секвенциях» в «Ночи перед Рождеством».

Природно-фантастическое может стать опасным для человека, если он решится на внезапное вторжение в эту сферу. Примером этого служит сцена с «тритоновым стержнем» в заповедном лесу из оперы «Снегурочка», в которой Леший пугает Мизгиря. В этом эпизоде Римский-Корсаков обостряет, гиперболизирует ладо-гармонические средства при помощи наложения двух увеличенных трезвучий, находящихся на расстоянии целого тона, которые являются одновременно тоникой дважды увеличенного лада. Очуждающий, фатальный характер может приобретать целотонная последовательность (лейтмотив Кашея, появление Малюты в конце третьего действия «Царской невесты»). Гамма «тон-полутон», являющаяся лейтмотивом подводного царства, применяющаяся в теме Царя Морского, в колыбельной Волховы как знак чудесного, становится знаком опасности в картине спуска Садко на дно морское, драматизируется в «Сече при Керженце».

Таким образом, в зависимости от общей сценической ситуации, авторские риторические приемы (применение уменьшенного септаккорда, тритона, целотонности, ладо-гармоническая усложненность, автономная диссонантность, гармоние-мелодия), всегда свидетельствующие о необычном, могут приобретать негативный характер.

Диссонантная ладо-гармоническая сфера, остранение функциональной логики, тритоновость, гармонический характер мелодического интонирования сопутствуют сюжетному мотиву обреченности. Однако с ним могут быть связаны как позитивные жертвенные герои, так и негативные персонажи. Поэтому вышеназванные приемы находятся в двух различных семантических позициях, в зависимости от образной предназначенности и жанрового генезиса. Персонажи, подвластные эгоистической любви, наделены музыкальными характеристиками, производными от традиционной европейской оперной риторики, рожденной необходимостью повышенной драматической экспрессии и образами «злодеев» — слегка утрированной, более афористичной в интерпретации ее Римским-Корсаковым (Грозный, Матута, Войслава, Грязной, Любаша, Ядвига, Эгнатий). Это, прежде всего, хроматизация, «змеящиеся» интонации, тремоло, одногласный речитатив в низком регистре, усиление речевого начала, напряженное интонирование увеличенных и уменьшенных интервалов, мелодические тритоновые ходы, гармония тритона и уменьшенного септ-аккорда.

Игровая переменность времени — пространства, а также игра с ценностно завершенным, абсолютно «готовым», находящемся в островном положении, самодовлеющим, потому эпически определяемым прошлым (в терминологии Бахтина) опирается на эмансипацию времени и пространства как художественных феноменов, то есть на их преподнесение как «изображенных», выраженных художественно-композиционными средствами. По наблюдению Д. Лихачёва, «время фактическое и время изображенное — существенные стороны художественного целого произведения...»; данный автор также отмечает, что «...в тесном соприкосновении с проблемой изображения времени находится и проблема изображения вневременного и «вечного»...» [5, 212, 217, 234].

«Игра времен» в операх Римского-Корсакова возникает как игра музыкально-стилевых границ внутри жанра. Совмещение ценностно-завершенного эпического времени и остроты переживания настоящего момента происходит не только во временной последовательности оперы, диахронно, но и в пространственной фактурной вертикали, отражающей наполнение сценического пространства, симультанно — путем «гармонических осложнений», включения «автономной гармонической логики», комплексов диссонантной диатоники и «иностранной хроматики» [7], создающей эффект «музыкального чуда».

Таким образом, **научная новизна** нашего исследования заключается в обнаружении имманентных факторов оперной семантики в творчестве Н. Римского-Корсакова как обусловленных явлениями веры и чуда, объединенных на основе образов сверхприродного — сверхъестественного, порождающих собственную музыкальную символику, способную выступать музыкально-знаковым заместителем явления чуда.

Выводы работы позволяют утверждать, что тема чуда становится опорной и магистральной в оперном творчестве Римского-Корсакова, определяет трактовку им не только сюжетных предпосылок, лирических образов, но и средств музыкальной выразительности, музыкального языка оперного произведения — музыкальной фидеистической символики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // С. С. Аверинцев. Софія-Логос. Словник. К.: Дух і Літера, 1999. С. 214–243.
2. Аверинцев С. Вера // С. С. Аверинцев. Софія — Логос. Словник. К.: Дух і Літера, 1999. С. 51–52.
3. Гозенпуд А. Римский-Корсаков в работе над оперным либретто. Записные книжки Римского-Корсакова // Гозенпуд А. Избранные сочинения. М. — Л.: Советский композитор, 1971. С. 128–239.
4. Кантор В. Русская эстетика второй половины XIX века и общественная борьба. М.: Искусство, 1978. 174 с.
5. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979. 360 с.
6. Мечковская Н. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. М.: Агенство «ФАИР», 1998. 352 с.
7. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. Вып.2. О музыкальной речи Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. 464 с.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (1999). To clarify the meaning of the inscription above the end of the central apse of Sophia of Kiev // SS. Averintsev. Софія-Логос. Dictionary. K.: Spirit i Litera. P. 214–243 [in Russian].
2. Averintsev, S. (1999). Vera // SS Averintsev. Софія-the Logos. Dictionary. K.: Spirit i Litera. P. 51–52 [in Russian].
3. Gosenpud, A. (1971). Rimsky-Korsakov in his work on the operatic libretto. Notebooks of Rimsky-Korsakov // A. Gozenpud. Selected works. M. — L.: Soviet composer. P. 128–239 [in Russian].

4. Cantor, V. (1978). Russian aesthetics of the second half of the XIX century and social struggle. Moscow: Art [in Russian].
5. Likhachev, D. (1979). Poetics of Old Russian Literature. The third edition. Moscow: Nauka [in Russian].
6. Mechkovskaya, N. (1998). Language and religion: A manual for students of humanitarian universities. Moscow: Agency «FAIR» [in Russian].
7. Tsukkerman, V. (1975). Musical and theoretical studies. Issue 2. About the musical speech of Rimsky-Korsakov. Moscow: Soviet composer [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.06.2016



УДК 78.03/.083.22/.071.2

Ма Синсин,

*соискатель кафедры теории музыки и композиции
ОНМА им. А. В. Неждановой
onlyfly_world@ukr.net*

ПРЕЛЮДИЙНОСТЬ КАК ЖАНРОВАЯ ПАРАДИГМА И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СФЕРА ФОРТЕПИАННО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ)

Цель статьи заключается в определении специфических стилистических свойств прелюдии как показательной жанровой формы фортепианной музыки, в выявлении интегративной композиционно-тематической тенденции интерпретации данной жанровой формы в русской музыке, в частности в творчестве А. Лядова. *Методология* работы связана с историческим стилевым и типологическим жанровым подходами, позволяет развивать метод текстологического анализа, усилить его семиотическую составляющую. *Научная новизна* обусловлена выделением понятия прелюдийности как жанрово-стилевого параметра инструментальной музыки, приобретающего значение языковой доминанты фортепианного творчества. *Выводы* позволяют раскрывать содержание прелюдийности на трех основных уровнях музыкального текста — композиционном, фактурном и интонационно-тематическом, обнаруживать ее семиотический диапазон.

Ключевые слова: прелюдия, прелюдийность, русская фортепианная музыка, синтетический тип тематизма, стилистический комплекс, семиотический диапазон, переходность.