

5. Bogdanova, A.V. (1986) *Andrey Eshpay* [Andrey Eshpay]. Moscow: Soviet composer.
6. Dyachkova, L.S. (1988) *Andrej Eshpay i ego Vtoraya skripichnaya sonata* [Andrey Eshpay and his Second Violin Sonata]. In: Gulyants, E.I. (ed.) *Andrey Eshpay. Besedy. Stat'i. Materialy. Oчерki* [Andrey Eshpay. Conversations. Articles. Materials. Essays]. Moscow: Soviet composer.
7. Denisova, E.L. (2001) *Neoromanticheskie aspekty v otechestvennom instrumental'nom koncerte poslednej treti XX veka* [Neo-romantic aspects in a domestic instrumental concert of the last third of the 20th century]. Candidate of Art History. Diss. Moscow.
8. Zarodnyuk, O.M. (2006) *Fenomen koncertnogo zhanra v otechestvennoy muzyke 1980-90-h godov* [The phenomenon of the concert genre in Russian music of the 1980s and 90s]. Candidate of Art History. Diss. Nizhny Novgorod.
9. Samoylenko, E.M. (2003) *Zhanrovaya priroda instrumental'nogo koncerta i koncertnoe tvorchestvo A. Eshpaya* [The genre nature of the instrumental concert and the concert work of A. Eshpay]. Candidate of Art History. Diss. Moscow.
10. Dolinskaya, E.B. (2005) *Fortepiannyj koncert v muzyke XX stoletiya: Issledovatel'skie oчерki* [Piano Concerto in 20th Century Music: Research Essays]. Moscow: Composer.
11. Tsy-pin, G.M. (1973) *Vtoroj fortepiannyj koncert A. Eshpaya* [A. Eshpay's Second Piano Concerto]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music*. 1. pp. 34–35.

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-145-155

Г.А. Бошук, Ю.Г. Цицишвили

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ОТЕЧЕСТВЕННОМ АНИМАЦИОННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье исследованы механизмы адаптации и интерпретации фортепианных миниатюр П.И. Чайковского в визуальном ряду отечественных анимационных фильмов. В качестве материалов исследования привлечены нотный текст миниатюр П.И. Чайковского, анимационные фильмы, а также музыковедческие исследования, посвященные творчеству композитора. Новизна исследования состоит в комплексном анализе использования фортепианных миниатюр П.И. Чайковского в анимационном кино с точки зрения их семантики, функциональности и механизмов адаптации.

Ключевые слова: *фортепианная миниатюра, анимационный кинематограф, жанровая трансформация, музыкальная форма, семантика.*

Актуальность темы исследования. Музыка П.И. Чайковского занимает особое место в истории мирового кинематографа. Его балеты, симфонии и оперы стали неотъемлемой частью звукового ряда как игрового, так и анимационного кино. Однако, в отличие от крупных форм, миниатюры композитора – фортепианные пьесы, романсы, оркестровые миниатюры – используются значительно реже. Это обусловлено не только спецификой жанра, но и особенностями кинематографического дискурса, в котором музыка часто выполняет роль фонового сопровождения или эмоционального акцента. Анимационный кинематограф, в свою очередь, отличается лаконичностью и компакт-

ностью визуального ряда, что делает его идеальной площадкой для использования музыкальных миниатюр. Так, являясь малой формой, анимационный кинематограф требует концентрированности выразительных средств, одним из которых является звуковой музыкальный ряд. Лаконичность и эмоциональная насыщенность миниатюр, а также особенности анимационного языка, требующего концентрации выразительных средств, делают данное направление особенно перспективным для анализа взаимодействия музыки и визуального ряда. В данной статье предпринята попытка проанализировать, как фортепианные миниатюры П.И. Чайковского трансформируются в отечественной анимации, какие семантические и функциональные изменения претерпевает музыка в процессе адаптации и какую роль она играет в формировании художественного образа.

Степень научной разработанности проблемы. Одним из системных исследований, затрагивающим специфику фортепианной миниатюры П.И. Чайковского, является работа П.Г. Хвана, в которой рассматриваются вопросы художественного своеобразия и исполнительской интерпретации данного жанра. «Из фортепианных циклов П.И. Чайковского, – отмечает ученый, – наиболее подробно проанализирован в музыковедческой литературе “Детский альбом”» [1. С. 3]. Этот цикл стал предметом изучения в работах С.А. Айзенштадта, Н.П. Корыхаловой и М.В. Смирновой. Вместе с тем, И.В. Малинина и Л.В. Полякова расширили аналитическое поле, включив в него также цикл «Времена года», который ими рассматривается с позиций методики исполнения и педагогической практики.

Однако перечисленные исследования не затрагивают аспекты включения миниатюр в партитуру кинотекста. Проблематика адаптации жанра фортепианной миниатюры П.И. Чайковского в контексте анимационного кинематографа на сегодняшний день не получила комплексного осмысления в научной литературе. Существующие исследования носят фрагментарный характер и ограничиваются эпизодическими упоминаниями, преимущественно фокусируясь на анализе крупных музыкальных форм (балетов, симфонических произведений) и их интеграции в визуальный ряд. Исходя из вышесказанного, данная статья призвана восполнить пробел в изучении трансформации жанра фортепианной миниатюры П.И. Чайковского в отечественном анимационном кинематографе.

Научная новизна исследования. Новизна работы заключается в комплексном анализе использования фортепианных миниатюр П.И. Чайковского в анимационном кино с точки зрения семантики и функциональности. Предпринята попытка систематизировать примеры включения миниатюр в анимацию, выявить механизмы их адаптации и интерпретации, а также проанализировать их роль в формировании художественного образа. Особое внимание уделено трансформации жанровых и стилистических особенностей миниатюр в условиях анимационного кинематографа, что ранее не становилось предметом специального музыковедческого и киноведческого анализа.

Методология и методы исследования. Для достижения поставленных задач в работе применяется комплексный подход, сочетающий методы музыковедческого и искусствоведческого анализа. Используется сравнительно-типологический анализ для выявления общих и специфических черт адаптации фортепианных миниатюр П.И. Чайковского в различных анимационных произведениях, а также структурно-функциональный анализ музыкального и визуального ряда, направленный на изучение механизмов взаимодействия музыки и видеоряда. В рамках исследования также применяются методы контент-анализа анимационных фильмов, включающие детальное изучение нотного текста, цветовых решений и драматургии. Для анализа музыкального материала используются методы музыковедческого анализа (гармонический, мелодический, ритмический, тембральный анализ), а также метод инструментовки, позволяющий проследить трансформацию миниатюр при переходе от фортепианной версии к оркестровой. Важным инструментом исследования является метод интертекстуального анализа,

помогающий выявить связи между музыкальными и визуальными образами, а также их роль в формировании художественного образа анимационного фильма.

Источниковая / эмпирическая база исследования. Источниковая база статьи включает нотные издания фортепианных миниатюр П.И. Чайковского («Детский альбом», «Времена года»), академические труды по музыковедению, посвященные творчеству композитора (работы К.В. Зенкина, А.А. Николаева, С.А. Айзенштадта, П.Г. Хвана и др.). Эмпирическая база исследования представлена четырьмя ключевыми анимационными фильмами, в которых использованы фортепианные миниатюры П.И. Чайковского: «Детский альбом» (1976, реж. И. Ковалевская), «Времена года» (1969, реж. И. Иванов-Вано, Ю. Норштейн), «Сказки старого пианино. Петр Ильич Чайковский. Элегия» (2011, реж. И. Максимова), «Зимняя сказка» (1945, реж. И. Иванов-Вано).

Цель, задачи и предмет исследования. Цель данной статьи – выявить и проанализировать механизмы трансформации жанра фортепианной миниатюры П.И. Чайковского в отечественном анимационном кинематографе. В процессе исследования необходимо решить следующие задачи: проанализировать специфику жанра фортепианной миниатюры в творчестве П.И. Чайковского; выявить примеры использования фортепианных миниатюр П.И. Чайковского в отечественном анимационном кино; исследовать семантические и функциональные изменения, которые претерпевает музыка в процессе адаптации; определить роль фортепианных миниатюр в формировании художественного образа анимационного фильма.

Объектом исследования выступает отечественный анимационный кинематограф, использующий в качестве музыкального ряда фортепианные миниатюры П.И. Чайковского. Предметом исследования является процесс трансформации жанра фортепианной миниатюры П.И. Чайковского в анимационном кино, включая механизмы адаптации, семантические и функциональные изменения музыки, а также ее роль в формировании художественного образа анимационного фильма.

Основная часть. П.И. Чайковский – выдающийся романтик русской музыки, в творчестве которого сочетался западноевропейский романтизм с русским лиризмом, непревзойденный мастер фортепианной миниатюры. Как указывает К.В. Зенкин, «миниатюра романтиков с самого начала была ориентирована на фортепиано – инструмент в основе своей камерный и в то же время универсальный» [2. С. 9]. В связи с этим Е.М. Шабшаевич утверждает: «Именно характерная пьеса стала тогда ведущим жанром, получившим не только количественное, но и качественное развитие у отечественных композиторов... Происходит это в разных слоях композиторского творчества: от высшего (вспомним “Детский альбом” и “Времена года”, а также многие другие пьесы П.И. Чайковского) ... до вторичного, эклетичного» [3. С. 86].

Основные черты музыкального языка П.И. Чайковского – лиричность, жанровость, симфоничность музыкального мышления, полифоничность музыкальной ткани, выраженный мелодизм, яркая образность, часто – аккордовый тип изложения. На наш взгляд, к характерным признакам жанра фортепианной миниатюры в творчестве П.И. Чайковского относятся индивидуальность и доступность (в двух смыслах – для слушателя и для исполнителя). И «именно на территории миниатюры возникло целое ответвление – пьесы о детях и для детей» [2. С. 10].

Песенность и вальсовость пронизывает большинство миниатюр композитора. Визуализация образов, программность помогают с первого прослушивания понять художественный образ и восхититься музыкой миниатюр. Слухово-интонационный контекст пьес индивидуален и, вместе с тем, универсален. «Осуществлением такой речи-самовыражения в музыкальном произведении стала в первую очередь мелодия – не случайно именно в романтическую эпоху этому понятию стало придаваться широкое, общеэстетическое значение» [2. С. 8].

Изучение пьес П.И. Чайковского способствуют проникновению в художественно-образную природу его пианизма, в котором воплотились, с одной стороны, традиции русской городской певческой культуры (романсовая лирика), с другой стороны – российские национальные фольклорные мотивы. Исполнение произведений П.И. Чайковского предполагает, с одной стороны, «вокальную», кантиленную трактовку фортепиано («пение на фортепиано»), с другой – владение техникой звукоподражания, умение имитировать при необходимости звучание русских народных инструментов, звуков природы.

Пьесы – прекрасный материал для выработки певучего звучания, навыков legato. Как отмечает пианист С.А. Айзенштадт, «объединение мелодической линии, умение обозначить кульминационные точки и подвести к ним, а также найти главную кульминацию пьесы, осознание роли пауз как элемента выразительности и умения вести мелодию “через паузы” – все эти задачи ярко представлены в этих пьесах» [4. С. 24].

Однако рассмотрение отдельных пьес как изолированных произведений не позволяет в полной мере оценить их роль в эволюции жанра фортепианной миниатюры. Особенно ярко эта динамика проявляется в контексте циклов, где каждая миниатюра, сохраняя свою самостоятельность, становится частью целостного художественного замысла. Так, «восприятие жанра как определенного мига в потоке времени более крупного порядка компенсируется путем образования циклов миниатюр (Р. Шуман “Карнавал”, П.И. Чайковский “Времена года”)» [5. С. 133]. Таким образом, циклизация миниатюр не только расширяет их выразительные возможности, но и открывает новые перспективы для развития жанра в целом.

Одним из ярких примеров такого развития стал жанр детского альбома для фортепиано, который в русской музыке приобрел особое значение. Его эволюция и художественные особенности были предметом исследования ряда ученых, в частности, Ю.В. Шагиловой [6. С. 101].

Анализ жанра детского альбома позволяет выявить не только его педагогическую ценность, но и художественную уникальность. Характерной чертой пьес «Детского альбома» П.И. Чайковского, например, является четкая структурная выверенность – это может быть двухчастная репризная форма, маленькие вариации, простая трехчастная форма. Для фортепианного языка композитора характерна значительная роль аккордовой фактуры, но в музыке для детей, учитывая небольшие руки исполнителей, используются аккорды в тесном расположении в пределах септимы.

Музыкальная миниатюра как жанр характеризуется лаконичностью формы, яркостью образного решения и эмоциональной насыщенностью. В творчестве П.И. Чайковского миниатюры представлены фортепианными пьесами («Времена года», «Детский альбом», «12 пьес средней трудности» и др.), оркестровыми миниатюрами («Итальянское каприччио»), романсами. Их отличительной чертой является способность передавать сложные эмоциональные состояния в сжатой временной форме. Именно эта особенность делает миниатюры П.И. Чайковского привлекательными для анимационного кино, где визуальный ряд также отличается лаконичностью и компактностью. Музыка в анимации часто выполняет роль не только фонового сопровождения, но и активного участника повествования, усиливающего эмоциональное воздействие на зрителя.

Рассмотрим ключевые примеры, демонстрирующие специфику адаптации и трансформации фортепианных миниатюр П.И. Чайковского в анимационном дискурсе.

Мультфильм «Детский альбом» (1976, реж. И. Ковалевская), созданный по мотивам одноименного цикла П.И. Чайковского, представляет собой сборник музыкальных новелл, каждая из которых иллюстрирует отдельную пьесу. Особое место в структуре фильма занимает пьеса «Сладкая греза» (ор. 39, № 21), которая звучит как лейтмотив, повторяясь в нескольких эпизодах.

Пьеса написана в простой трехчастной форме. По определению А.А. Николаева, эта пьеса – типичный для той эпохи «фортепианный романс» [7. С. 126]. Пьеса

пронизана вальсовостью и полетностью, перед глазами может развернуться дуэтный танец, где первый такт – взмах крыльев, начало второго такта – взлет при поддержке партнера, а затем легкое приземление. Как пишет С.В. Больбрух, «ярко выраженная специфика вокально-декламационного, романсового интонирования, относительная насыщенность фактуры ... позволяют отнести “Сладкую грезу” к числу наиболее сложных номеров цикла» [8. С. 321].

Оркестровое мышление композитора проявляется в дифференцированном распределении голосов: верхнюю мелодическую линию можно поручить скрипке или флейте, басовую партию – альту, а аккомпанирующие средние голоса – деревянным духовым инструментам. В средней части пьесы ведущая роль переходит к басовой линии, которая может быть исполнена виолончелью с ее глубоким, выразительным тембром. Здесь наблюдается драматургическое противостояние нижнего и верхнего голосов, каждый из которых стремится занять главенствующую позицию. Заключительный, репризный раздел полностью воспроизводит материал первой части, подчеркивая симметрию и целостность формы.

«Миниатюра как выражение и оформление состояния связана с лирическим способом мировосприятия», – утверждает К.В. Зенкин [2. С. 11]. Лирическая интонация пьесы, наполненная ностальгией и легкой грустью, не просто сопровождает действие, но и формирует его внутреннюю драматургию, создавая атмосферу детских грез и мечтаний.

Интересным режиссерским решением было цветовое разделение анимационной картины на два цветовых и сюжетных пласта. Первый – серо-бежевые тона, иллюстрирующие реальность, быт детей: детские игры, ожидание праздника, музицирование на фортепиано. Мы наблюдаем статичность персонажей из кадра, движение происходит по горизонтали, зритель словно листает и рассматривает фотографии в альбоме. Второй пласт – это яркие и подвижные цветные зарисовки, появляющиеся в виде оживающих детских фантазий, сопровождаемых характерными пьесами из «Детского альбома». Связующим звеном между указанными мирами, лейтмотивом детских мечтаний или даже лейтмотивом детства является пьеса «Сладкая греза». Она «разукрашивает» реальность, к ее фортепианному звучанию в инструментовку добавляются струнные и вокальный напев. Пьеса является аркой к фантазийному пласту. Ожившие игрушки разыгрывают сцену по мотивам сказки «Золушка», в которой принимают участие оловянные солдатики, принц, танцующий вальс с незнакомкой под соответствующие номера «Детского альбома». Подчеркнем, что сюжетный пласт, символизирующий иллюзорный мир, озвучен оркестровой версией пьес цикла.

Мультфильм имеет четкую трехчастную структуру. Вторая часть открывается песней шарманщика, которую дети слышат из окна своего дома (07:47). Тема пьесы «Шарманщик поет» была записана автором во время поездки за границу в 1878 году, ее же П.И. Чайковский использует в цикле «12 пьес средней трудности» под названием «Прерванные грезы». Главный персонаж пьесы – уличный певец, мы слышим выразительную мелодию и гибкий аккомпанемент – в противовес трагическому образу Ф. Шуберта в песне «Шарманщик» из цикла «Зимний путь». В данной пьесе, как и в «Сладкой грезе», также присутствует дух вальсовости, только более спокойный, на органном басу (тонике).

Простота звучания этой музыки характеризует настроение всей второй части анимационного фильма. Здесь происходит погружение, музыкальное путешествие детей по различным странам и традициям. Это своего рода «балладный» пласт данного анимационного произведения. Калейдоскопом проносятся кукольные концертные номера под музыку «Итальянской песенки» (08:18), «Старинной французской песенки» (09:19), «Немецкой песенки» (10:40) и др. Здесь мы можем наблюдать, как детская фантазия вдохновляется услышанными звуками музыки (в процессе музицирования на фортепиано в первой части, услышав музыку шарманщика – во второй).

Третья часть мультфильма – это своеобразный «былинный» раздел, куда включены такие пьесы, как «Нянина сказка» (12:52), «Баба-Яга» (14:33), «Русская песня» (15:18) и «Камаринская» (16:30). Согласно жанровым канонам, появляются страшные и злые герои, но в конце все заканчивается благополучно, зло наказано и изгнано, устраивается пир (16:58).

В коде (17:25), когда дети засыпают после насыщенного дня, все ранее услышанные и пережитые музыкальные впечатления смешиваются между собой, кружась в фееричном танце, под уже знакомые звуки «Сладкой грезы». Наступает ночь, свечи гаснут, сказка завершается. Итак, несмотря на компактную форму, данное анимационное произведение концептуально продумано и выстроено: два визуальных и музыкальных пласта, трехчастная форма с кодой, наличие центрального лейтмотива, связывающего разделы. Фильм демонстрирует гармоничное сочетание музыкальной и визуальной драматургии, что позволяет рассматривать его как целостное художественное явление.

«Времена года» (1969, реж. И. Иванов-Вано, Ю. Норштейн) – советский кукольный мультипликационный фильм, в визуальном решении которого были использованы кружева и вятская игрушка, был создан по мотивам одноименного фортепианного цикла П.И. Чайковского и демонстрирует уникальный подход к адаптации миниатюр. В фильме, охватывающем сюжетную линию длиной в год, использованы лишь две пьесы цикла – «Октябрь. Осенняя песнь» и «Ноябрь. На тройке», звучащие в оркестровом переложении. Подобный минималистический подход показывает универсальность и полифункциональность музыки П.И. Чайковского, способной передавать разнообразные эмоциональные нюансы и реализовывать широкий спектр изобразительных средств.

Также стоит отметить, что разделение визуального ряда на различные времена года довольно условно, отсутствуют резкие контрасты, цветовое решение и палитра минималистичны. Музыка П.И. Чайковского выполняет в произведении ключевую художественную функцию, концентрируя в себе основную выразительную нагрузку. На протяжении 8 минут и 50 секунд, пока длится анимационная зарисовка, зритель наблюдает за плавным движением вятских игрушек по экрану, падающими листьями, снежинками, кружащими птицами, погружаясь в медитативное состояние, дающее отсылку к японской анимационной традиции. Вспомним, что выдающийся японский аниматор Хаяо Миядзаки неоднократно выражал признание художественному мастерству Юрия Норштейна; кроме того, лауреат премии «Оскар» Кунио Като – знаменитый японский режиссер и иллюстратор – позиционирует себя как последователя и ученика Ю.Б. Норштейна [9].

К обоим произведениям – и к пьесе «Сладкая греза», и к «Осенней песне» – применимы характеристики фортепианного романса. Причудливая ритмически мелодия сочетает в себе грусть, умиротворение и, вместе с тем, порывистость и полетность. Как и другие фортепианные пьесы П.И. Чайковского, «Осеннюю песню» можно инструментовать, услышать здесь деревянные духовые, струнные инструменты, переключку скрипки и виолончели.

Помимо поэтических строк, предваряющих каждую пьесу цикла «Времена года», П.И. Чайковский обозначил темп и характер пьесы – *andante doloroso e molto cantabile* – «не спеша, грустно и очень певуче». Форма пьесы (сложная трехчастная) диктует нам углубленное познание содержания – реприза приводит к коде и «рррр», после которого уже природа (душа человека) замерзает. Неслучайно «Осенняя песня» написана в тональности ре-минор, напрашивается аналогия, может, и далекая, с «Реквиемом» В.А. Моцарта. Первый номер – «Requiem aeternam» – начинается с тонического ре-минорного аккорда и с синкопы половинной ноты в мелодии.

В основе сюжета мультфильма лежит романтическая история пары: первая встреча весной (01:02), радостные переживания летом (03:08), осенняя разлука (04:20) и

долгожданное воссоединение зимой (04:45). Оркестровка позволяет усилить драматургический потенциал миниатюр. «Осенняя песнь», помимо традиционно присущей фортепианной версии философской рефлексии, обретает в своем оркестровом звучании новые оттенки лирической меланхолии, надежды и светлой поэтичности в первой части любовной истории героев, а во второй – черты трагизма и скорби.

Нам представляется, что ощущение тоски, которым заканчивается «Осенняя песня», композитор старается разогнать в следующем номере цикла «Ноябрь. На тройке». Пьеса имеет сложную трехчастную структуру с варьированной репризой, композитор использует звукоизобразительные моменты (звон бубенцов). Первый раздел представляет собой дуэт двух голосов (в звукоряде пентатоники), который трансформируется в мощное многоголосное пение с триольным сопровождением. Появление форшлагов (легкое «р») несет с собой смену характера, появляется задорность и игривость. В репризе начальная мелодия звучит в нижнем голосе, ее сопровождают переливы колокольчиков.

Звучание пьесы «На тройке» связано со светлой стороной романтической истории пары. Оркестровка добавляет динамику и размах, соответствующие визуальной экспрессии анимации. Наряду с позитивными жизненными изменениями главных героев, мы наблюдаем общую радостную картину в кадре: сцены народных ярмарочных гуляний, всеобщее ликование и ожидание праздника (06:40). Так, использование в звуковой партитуре создателями фильма двух пьес П.И. Чайковского делит анимационное произведение на две части и соответствующие им сюжетные и образные сферы, а трансформация жанра фортепианной миниатюры связана не только с изменением инструментовки, но и с расширением ее семантического поля.

Анимационное произведение «Сказки старого пианино. Петр Ильич Чайковский. Элегия» (2011, реж. И. Максимова) представляет собой оригинальную интерпретацию жизни и творчества композитора, в которой музыка становится неотъемлемой частью визуального повествования. В звуковой партитуре используется пьеса «Июнь. Баркарола» из цикла «Времена года», а также фортепианные переложения тем из «Лебединого озера», «Щелкунчика» и «Первого фортепианного концерта».

В академической музыке к жанру баркаролы (песни лодочника) обращались многие зарубежные и русские композиторы: Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, М. Глинка, С. Рахманинов и др. Для баркаролы характерен лирический тон, мягкое покачивание аккомпанемента, мечтательность и мягкость. «Баркарола» П.И. Чайковского открывается покачивающимся спокойным аккомпанементом, на фоне которого вырастает гаммообразная мелодия. «Такие поющие гаммы, – отмечает А.А. Николаев, – напоминающие своим плавным широким движением напевы и грустные мелодии русских народных песен, придают особую прелесть лирическим пьесам Чайковского» [7. С. 54]. Затем в «Баркароле» возникают ниспадающие интервальные ходы, и музыка живописует колебания волн, прилив и отлив.

В разделе *Roso più mosso* мелодия излагается сначала терциями, переходящими в аккордовую фактуру, которая приходит к кульминации – арпеджиато на *ff* передает взволнованность, бурные эмоции, неудержимую стихию. Следует реприза, за ней – длительная кода, рисующая успокоение водной стихии.

Нежное звучание «Баркаролы» открывает действие фильма (00:58). Неслучайно в названии мы видим слово «Элегия», именно в настроении печали, созерцательности и задумчивой грусти проходит повествование. Визуальный ряд подкрепляет состояние меланхолии темными тонами и контрастами света и теней в кадре.

Особое внимание заслуживает использование темы из балета «Лебединое озеро» (02:09; 05:06; 06:27; 07:52 и т.д.), которая выступает в качестве центрального лейтмотива, повторяясь в ключевых эпизодах и приобретая в финале трепетное оркестровое звучание (10:54). Отметим, что это один из редких примеров, когда звучание форте-

пианных миниатюр остается в неизменном виде с точки зрения инструментовки. На наш взгляд, это связано с художественной идеей анимационного фильма: камерность, интимность повествования, композитор словно ведет неспешный откровенный диалог со зрителем. Проскальзывает тема уязвимости гения, в контексте которой сам тембр фортепиано становится своего рода лейтмотивом одиночества – «ноты составляют мое исключительное общество» (10:01). И, согласно законам построения формы, к концу продолжительного монолога – исповеди композитора, центральный лейтмотив (тема из «Лебединого озера»), идейно выступающий лейтмотивом П.И. Чайковского (в кадре мы видим проекцию лебединых крыльев за его спиной – 12:25), звучит в оркестровом варианте, резюмируя сказанное. Звучит мощно и торжественно, как гимн творчеству гениального композитора (12:24). И здесь снова вспоминаются сказанные главным героем в начале фильма слова: «Музыка – лучший дар неба для блуждающего в потемках человека». Такая трансформация – от фортепианной миниатюры к симфоническому развороту – подчеркивает драматургическую эволюцию анимационного фильма, где музыка не сопровождает, а формирует художественный образ.

В новогоднем мультфильме «Зимняя сказка» (1945, реж. И. Иванов-Вано) музыка П.И. Чайковского представлена в обработке композитора Ю.С. Никольского. Мы слышим симфоническую версию пьесы «Ноябрь. На тройке» (06:05), а также фрагменты из других произведений композитора – «Русский танец» (08:50), «Танец феи Драже» (03:30) и др. Очевидно, что миниатюра «На тройке», изначально написанная для фортепиано, в симфоническом переложении приобретает эпический размах, что соответствует визуальной стилистике фильма, наполненного образами русской зимы и народными мотивами. Использование миниатюр в сочетании с крупными формами позволяет создать многослойный музыкальный ряд, где каждая пьеса выполняет свою функцию – от лирического комментария до драматургического акцента. Но стоит отметить, что в данном анимационном фильме роль музыки – фоновая, создающая атмосферу волшебства: Дед Мороз и его помощники лесные звери, Снегурочка и Снеговик готовятся к празднованию нового года в зимнем лесу.

Таким образом, анализ приведенных примеров позволяет выделить несколько ключевых механизмов трансформации миниатюр П.И. Чайковского в анимационном кино и сделать следующие выводы.

Во-первых, изменение оркестровки (переложение миниатюр для оркестра или наоборот – замена тембра оркестровых инструментов на фортепианный вариант) расширяет их семантический потенциал, придавая музыке новые оттенки («Октябрь. Осенняя песнь», «Ноябрь. На тройке» во «Временах года», «Ноябрь. На тройке» в «Зимней сказке», тема из «Лебединого озера» в «Сказках старого пианино»).

Во-вторых, тематизм фортепианных миниатюр нередко приобретает лейтмотивные функции, повторяясь в различных эпизодах и формируя эмоциональную и смысловую канву произведения («Сладкая греза» в «Детском альбоме», тема из «Лебединого озера» в «Сказках старого пианино»).

В-третьих, синтез с крупными формами, сочетание миниатюр с фрагментами балетов и симфоний позволяет создать многослойный музыкальный ряд, где каждая пьеса выполняет свою функцию.

В-четвертых, в большинстве случаев музыка становится не фоном, а полноправным участником визуального действия, усиливающим эмоциональное воздействие и формирующим художественный образ (довлеющая образная функция музыки над видеорядом, расширяющая семантический функционал во «Временах года»).

Традиции фортепианной миниатюры, уходящие корнями в классическую музыкальную культуру, находят свое отражение и претворение не только в собственно музыкальном искусстве, но и в смежных художественных практиках, где музыкальный материал приобретает новые семантические и структурные функции [10]. Особое

внимание исследователей привлекает творчество П.И. Чайковского, чьи фортепианные пьесы, отличающиеся лаконичностью формы и глубиной эмоционального содержания, становятся объектом междисциплинарного анализа. Так, в работах молодых ученых рассматриваются вопросы интерпретации и адаптации наследия композитора в современных образовательных и творческих контекстах [11], что свидетельствует о сохраняющейся актуальности его музыки для новых поколений исполнителей и слушателей. Более того, интерес к русскому музыкальному наследию проявляется и за пределами отечественной культурной среды: студенты и исследователи из других стран активно изучают творчество русских композиторов, интегрируя его в образовательные программы по русскому языку и культуре [12]. Это позволяет говорить о формировании устойчивой традиции межкультурного диалога, в рамках которого фортепианная миниатюра, в том числе в ее кинематографических интерпретациях, выступает важным посредником между различными художественными языками и эстетическими системами.

Жанр музыкальной миниатюры П.И. Чайковского, несмотря на свою лаконичность, обладает значительным потенциалом для использования в современном анимационном кинематографе. Его семантическая насыщенность и эмоциональная глубина позволяют музыке стать активным участником повествования, усиливающим эмоциональное воздействие на зрителя. Анимационное кино, в свою очередь, предоставляет уникальную площадку для адаптации и интерпретации миниатюр, где музыка и визуальный ряд взаимодействуют на равных, формируя целостный художественный образ. Дальнейшие исследования в этом направлении могут быть посвящены анализу использования миниатюр П.И. Чайковского в других жанрах кинематографа, а также изучению механизмов восприятия такой музыки современным зрителем.

Литература

1. Хван П.Г. П.И. Чайковский как мастер фортепианной миниатюры: к проблеме исполнительской интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 2012. 20 с.
2. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Юрайт, 2025. 410 с.
3. Шабшаевич Е.М. Претворение программности в миниатюрах отечественных пианистов-композиторов XIX века // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1(10). С. 84–88.
4. Айзенштадт С.А. «Детский альбом» П.И. Чайковского. М.: Классика-XXI, 2003. 80 с.
5. Романтизм в контексте современной культуры: к 220-летию Франца Шуберта / ред. М.Р. Черная, О.В. Лукьянович, Н.И. Верба. СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2020. 268 с.
6. Шагилова Ю.В. Жанр детского альбома для фортепиано в русской музыке // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сборник научных статей / ред. И.Г. Умнова. Вып. 2. Кемерово: КемГУКИ, 2015. С. 101–107.
7. Николаев А.А. Фортепианное наследие Чайковского. М., Л.: Музгиз, 1949. 208 с.
8. Большбрух С.В. Исполнительские особенности в работе над пьесами ночного блока в цикле П.И. Чайковского «Детский альбом» // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сборник научных статей / ред. И.Г. Умнова. Вып. 2. Кемерово: КемГУКИ, 2015. С. 319–322.
9. Богатырев Р.П. Юрий Норштейн. Русская деревня и сказка сказок. URL: <https://clck.ru/3RttT2> (дата обращения: 18.02.2026).
10. Дьяченко Э.А. О влиянии традиций фортепианного творчества П.И. Чайковского на музыкальное искусство конца XIX – начала XX века // Искусство и образование. 2024. № 4. С. 8–15.

11. Захаренкова Е.И. Фортепианная музыка Чайковского в учебном процессе музыкальных факультетов педагогических вузов: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2000. 22 с.

12. Семенова О.В. Изучение творчества русских композиторов на занятиях по русскому языку как иностранному // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2023. № 4 (36). С. 97–109.

The Transformation of Pyotr I. Ichaikovsky’s Piano Miniature Genre in Russian Animated Cinema

Kul’turnayazhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 1 (100), 145–155

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-145-155

Galina A. Boshuk, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: boshuk58@mail.ru.

Yulia G. Tsitsishvili, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russia). E-mail: youliya82@mail.ru

Keywords: piano miniature, animated cinema, genre transformation, musical form, semantics.

Tchaikovsky’s music occupies a distinctive position in world cinema; however, his piano miniatures – including short piano pieces, romances, and orchestral miniatures – are rarely employed. Animation, with its concise visual language, provides an ideal platform for the integration of such miniatures. This article examines the transformation of Tchaikovsky’s miniatures in animation, exploring the semantic and functional changes undergone by the music and its role in shaping the artistic image.

Existing research (e.g., P.G. Hwan) has primarily focused on the artistic features and performance interpretation of these miniatures. Nevertheless, their adaptation within cinematic contexts remains understudied. The utilization of Tchaikovsky’s miniatures in animation has not been comprehensively analyzed; current scholarship is fragmented and predominantly centered on large-scale musical forms. This study aims to address this gap in the literature.

The novelty of this research lies in its comprehensive analysis of Tchaikovsky’s miniatures in animation from semantic and functional perspectives. The methodology integrates comparative-typological and structural-functional analysis, content analysis of films, musicological analysis (harmony, melody, rhythm, timbre), and intertextual analysis to elucidate the connections between music and visual narrative.

The source base includes sheet music of the miniatures (e.g., *The Children’s Album*, *The Seasons*) and scholarly works on musicology (K.V. Zenkin, A.A. Nikolaev, S.A. Eisenstadt). The empirical foundation comprises four animated films: *The Children’s Album* (1976, dir. I. Kovalevskaya), *The Seasons* (1969, dir. I. Ivanov-Vano, Y. Norshtein), *Tales of the Old Piano: Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Elegy* (2011, dir. I. Maksimova), and *Winter Fairy Tale* (1945, dir. I. Ivanov-Vano).

The study demonstrates that: Changes in orchestration expand the semantic potential of the miniatures. Thematic material often acquires leitmotif functions, shaping the emotional fabric of the work. Synthesis with large-scale forms creates a multi-layered musical texture. Music becomes an active participant in visual storytelling, enhancing emotional impact. Despite their brevity, Tchaikovsky’s miniatures possess significant potential for animation, where music and visual elements interact as equals, collectively forming a cohesive artistic image.

References

1. Hwang, P.G. (2012) *P.I. Chaykovskiy kak master fortepiannoy miniatyury: k problem ispolnitel’skoy interpretatsii* [P.I. Tchaikovsky as a Master of Piano Miniature: On

the Problem of Performance Interpretation]. Abstract of Art History Cand. Diss. Saint Petersburg.

2. Zenkin K.V. (2025) *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma* [Piano Miniature and the Paths of Musical Romanticism]. Moscow: Yurait.

3. Shabshaeovich, E.M. (2012) *Pretvoreniye programmnosti v miniatyurakh otechestvennykh pianistov-kompozitorov XIX veka* [Embodiment of Programmatic Elements in Miniatures by Russian Pianist-Composers of the 19th Century]. *Problemy muzykal'noy nauki – Problems of Musicology*. 1(10). pp. 84–88.

4. Eisenstadt, S.A. (2003) “*Detskiy al'bom*” P.I. Chaykovskogo [P.I. Tchaikovsky's “Children's Album”]. Moscow: Classic-XXI.

5. Chernaya, M.R. & Lukyanovich, O.V. & Verba, N.I. (eds.) (2020) *Romantizm v kontekste sovremennoy kul'tury: k 220-letiyu Frantsa Shuberta* [Romanticism in the Context of Modern Culture: On the 220th Anniversary of Franz Schubert]. Saint Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia.

6. Shagilova, Yu.V. (2015) Zhanr Detskogo al'boma dlya fortepiano v russkoy muzyke [The Genre of the Children's Album for Piano in Russian Music]. In: Umnova, I.G. (ed.) *Muzykal'naya kul'tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sbornik nauchnykh statey* [Musical Culture in Theoretical and Applied Dimensions: Collection of Scientific Articles]. Issue 2. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts. pp. 101–107.

7. Nikolaev, A.A. (1949) *Fortepiannoye naslediyе Chaykovskogo* [Tchaikovsky's Piano Legacy]. Moscow; Leningrad: Muzgiz.

8. Bolbruch, S.V. (2015) Ispolnitel'skiye osobennosti v rabote nad p'yesami nochnogo bloka v tsikle P.I. Chaykovskogo “Detskiy al'bom” [Performance Features in Working on the Night Block Pieces in P.I. Tchaikovsky's “Children's Album”]. In: Umnova, I.G. (ed.) *Muzykal'naya kul'tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sbornik nauchnykh statey* [Musical Culture in Theoretical and Applied Dimensions: Collection of Scientific Articles]. Issue 2. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts. pp. 319–322.

9. Bogatyrev, R.P. (2020) *Yuriy Norshteyn. Russkaya derevnya i skazka skazok* [YuryNorstein. Russian Village and Tale of Tales]. [Online] Available from: <https://proza.ru/2020/12/05/1209?ysclid=mlqg850lmz589391345>. (Accessed: 18.02.2026).

10. Dyachenko, E.A. (2024) O vliyaniy traditsiy fortepiannogo tvorchestva P.I. Chaykovskogo na muzykal'noye iskusstvo kontsa XIX – nachala XX veka [On the Influence of P. I. Tchaikovsky's Piano Traditions on Musical Art at the Turn of the 19th–20th Centuries]. *Iskusstvo i obrazovaniye – Art and Education*. 4. pp. 8–15.

11. Zakharchenkova, E.I. (2000) *Fortepiannaya muzyka Chaykovskogo v uchebnom protsesse muzykal'nykh fakul'tetov pedagogicheskikh vuzov* [Tchaikovsky's Piano Music in the Educational Process of Music Faculties of Pedagogical Universities]. Abstract of Pedagogy Cand. Diss. Moscow.

12. Semenova, O.V. (2023) Izucheniye tvorchestva russkikh kompozitorov na zanyatiyakh po russkomuy azyku kak inostrannomu [Studying the Work of Russian Composers in Russian as a Foreign Language Classes]. *Muzykal'nyy zhurnal Yevropeyskogo Severa – Music magazine of the European North*. 4 (36). pp. 97–109.

