

Ethnography, and Folklore of the Kuban Region. Vol. I. Korenovsky District (Materials of the Kuban Folklore and Ethnographic Expedition)]. Krasnodar: Book.

16. Bondar, I.I. & Zudin, A.I. (eds.). (2019) *Istoriya, etnografiya, fol'klor Kubani. T. IV. Temryukskiy rayon (materialy Kubanskoy fol'klorno-etnograficheskoy ekspeditsii)* [History, Ethnography, and Folklore of the Kuban Region. Vol. IV. Temryuksky District (Materials of the Kuban Folklore and Ethnographic Expedition)]. Rostov-on-Don.

17. Voronin, V.V. (ed.). (2025) *Istoriya, etnografiya, fol'klor Kubani. T. VII. Pavlovskiy rayon (materialy Kubanskoy fol'klorno-etnograficheskoy ekspeditsii)* [History, Ethnography, and Folklore of the Kuban. Vol. VII. Pavlovsky District (Materials of the Kuban Folklore and Ethnographic Expedition)]. Rostov-on-Don.

УДК 78.087.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-119-129

Ли Пэнсян

**ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ НОКТЮРНА
В ЛИРИЧЕСКОЙ СЮИТЕ «ПЕТЕРБУРГСКИЕ НОКТЮРНЫ»
ЛЕОНИДА РЕЗЕТДИНОВА**

В статье проанализирован фортепианный цикл Л.Ф. Резетдинова «Петербургские ноктюрны» в контексте развития жанра ноктюрна. Актуальность исследования обусловлена тем, что в современной музыке происходит активное переосмысление академических жанров и стилей прошлых эпох. Анализ этого процесса чрезвычайно важен и требует научного внимания. В статье показано, что Л.Ф. Резетдинов в своем цикле опирается на традиционные для романтического ноктюрна жанровые модели, используя при этом и элементы современного языка, нехарактерные для этого жанра.

Ключевые слова: музыка XXI века, фортепианный цикл, ноктюрн, Леонид Резетдинов, «Петербургские ноктюрны».

Актуальность темы исследования. В современной музыкальной культуре наблюдается активное использование академических жанров и стилей прошлых эпох. Во второй половине XX века возрождение интереса к стилю и модусам эпохи романтизма становится особенно заметным. Происходит процесс переосмысления и трансформации стилистических особенностей этого периода, оказывающий значительное влияние на развитие всей современной мировой музыкальной культуры. На примере фортепианного цикла Леонида Резетдинова «Петербургские ноктюрны» можно наблюдать специфику преломления этого жанра в интонационной и эстетической среде музыкальной культуры Петербурга второй половины XX – начала XXI века. Будучи весьма неоднородной и разноплановой по своей музыкально-стилевой и образно-художественной структуре, эта среда, с одной стороны, изобилует множеством интересных, порой неоднозначных, поражающих своим новаторством художественных явлений, а с другой – успешно и целенаправленно сохраняет и продолжает традиции академической музыкальной культуры предшествующих эпох. На волне неослабевающего научного интереса к современной музыкальной культуре, и, в частности, к музыке композиторов петербургской школы обозначенного периода, изучение происходящих в ней процессов трансформации стилистических норм романтизма, наиболее ярко проявляющихся прежде всего в специфике современного прочтения традиционных романтических жанров, в том числе ноктюрна, представляется актуальным и своевременным.

Степень научной разработанности темы. История становления и развития жанра ноктюрна достаточно изучена. Одной из основательных и полных работ, рассматривающих

этот жанр в историческом контексте, является кандидатская диссертация Р.В. Глазуновой «Стилистические трансформации жанра фортепианного ноктюрна в процессе его исторической эволюции (XIX – первая половина XX века)» [1]. Начальным этапам зарождения ноктюрна посвящена статья этого же автора «Становление жанра фортепианного ноктюрна в России» [2]. Также некоторых вопросов бытования ноктюрна в контексте романтического стиля касается К.В. Зенкин в докторской диссертации «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» [3]. Однако исследований, многосторонне и полно анализирующих развитие этого жанра в России во второй половине XX – начале XXI века, до сих пор не проводилось.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель исследования заключается в раскрытии специфики воплощения фортепианного ноктюрна в условиях современного музыкального языка, функционирующего в художественно-стилевом контексте академической музыкальной культуры второй половины XX – начала XXI века на примере цикла «Петербургские ноктюрны» Л.Ф. Резетдинова. Данная цель раскрывается через систему задач: кратко обозначить историю жанра ноктюрна и особенности его распространения в музыке XIX – начала XXI века; определить место ноктюрна в системе жанров современности и выявить способы его воплощения в русской камерной и музыке исследуемого периода; в ходе анализа цикла Л.Ф. Резетдинова, «Петербургские ноктюрны» раскрыть специфику прочтения жанра в произведении циклической формы композитора современной эпохи; выявить особенности драматургии анализируемого цикла как примера современного концептуального цикла миниатюр, полностью состоящего исключительно из ноктюрнов и являющегося многочастным произведением единой структуры. Предмет исследования – трансформация стилистических и жанровых черт ноктюрна как определяющая черта процесса преломления романтических жанров в системе современного композиторского музыкального языка.

Научная новизна исследования. В данной статье впервые рассматривается цикл «Петербургские ноктюрны» Л.Ф. Резетдинова. Также впервые проводится анализ путей взаимодействия романтических и современных стилистических тенденций в рамках жанра, что позволяет определить разнообразные подходы к воплощению модели ноктюрна в условиях музыкального языка XXI столетия.

Методология и методы исследования. Работа основывается на научных трудах российских ученых по вопросам теории и истории фортепианной культуры, истории музыкальных стилей и жанров. Главным методом исследования стал структурный метод анализа, предложенный в фундаментальных трудах Е.А. Ручьевской. Он заключается в проведении параллелей между музыкальными структурами на разных уровнях и в разных аспектах.

Источниковая / эмпирическая база исследования. В основу исследования при характеристике композиционных особенностей ноктюрнов Л.Ф. Резетдинова, являющих собой яркие образцы воплощения музыкального языка XX – начала XXI века, положены труды отечественного музыковедения по теории анализа (В.В. Протопопов, Ю.Н. Тюлин, Л.А. Мазель). Анализ звуковысотной организации рассматриваемого сочинения основывается на положениях ладовой теории, разработанной музыковедами ленинградской (петербургской) школы (Ю.Н. Тюлин, Х.Ф. Кушнарев, Т.С. Бершадская, Е.А. Александрова).

Основная часть. В музыкальную культуру XX – начала XXI века возвращаются типичные жанры эпохи романтизма – элегия, интермеццо, музыкальный момент, экспромт, ноктюрн и др. При этом опираются они на уже устоявшиеся модели и паттерны: «Большинство из ныне существующих жанров академического направления в искусстве не являются абсолютно новыми и автономными. Как правило, они имеют прочную опору на классические традиции и переживают периоды становления, расцвета и упадка. XX век предлагает множество вариантов возрождения существовавших ранее музыкальных форм и жанров» [4. С. 13–14].

Возрождение принципов романтизма в XX веке произошло на новом витке эволюции: разрушение тональности, ознаменовавшее конец романтической эпохи, обернулось

воскрешением старых норм в качестве специфических паттернов, которыми оперирует композитор: «Главнейшим свойством современного романтизма, – отмечает Г.В. Григорьева, – следует считать его стремление восстановить те свойства и параметры музыкальной ткани, которые на рубеже столетий, а также в середине XX века пережили глубокий кризис: бывшее разрушение тональности теперь обернулось возрождением на новом уровне тех норм мышления, которые в сложнейшей эволюции, пройдя через кризис и борьбу множественных образно-стилевых явлений, оказались наиболее жизнестойкими, отвечающими вечным законам красоты музыкального искусства, его образно-эмоциональной и содержательной сущности» [5. С. 116]. Это сближает неоромантизм с иными «нео-» – неоклассицизмом, необарокко, неофольклоризмом. Жанрами, показательно реализующими этот принцип, являются элегия, прелюдия (пережившая в XX веке подлинную революцию и расцвет), баллада, поэма и, конечно, ноктюрн.

Ноктюрн, получивший широкое распространение в творчестве романтиков, уходит своими корнями в эпоху Средневековья. Исследователи прослеживают его генеалогию вплоть до григорианского хора и так называемых «ночных бдений» – песнопений, исполнявшихся во время ночных служб [6; 7]. Первые светские образцы этого жанра («зоровые песни» – «chansons d'aube», фр.) встречаются у трубадуров и труверов [6]. Сам термин входит в употребление еще в XVIII столетии и обозначает «многочастное камерное произведение развлекательного характера, предназначенное для исполнения на открытом воздухе» [2. С. 119].

Жанр ноктюрна этимологически связан с образами ночи (в переводе с французского «ноктюрн» – «ночной»), имевшей особое значение для композиторов-романтиков: «Романтическое искусство редко когда дает солнечный, ликующий, смеющийся пейзаж, чаще же всего – это пейзаж ночной» [8. С. 106]. С ночью связаны излюбленные темы романтиков – фантастика, мистика, видения, потусторонний мир и волшебство. Одним из наиболее ярких выразителей этих неясных мимолетных впечатлений и образов становится ноктюрн.

В качестве небольшого одночастного произведения для фортепиано этот жанр утвердился в начале XIX века в творчестве Джона Филда (1782–1837), долгое время работавшего в России. Современники неоднократно отмечали удивительную способность ирландско-русского пианиста «петь» на инструменте, и особенности его пианизма наложили отпечаток и на сам жанр: его ноктюрам свойственны лиричность, мечтательность и неизменная напевность.

Эти качества были подхвачены великим Фредериком Шопеном (1810–1849). «Ноктюрн – средоточие собственно лирического. Отталкиваясь от вокальности, он возводит ее в сплав со специфически-фортепианным – чем достигает не просто имитации “пения на фортепиано”, а “пения”, в корне преобразованного природой инструмента», – пишет К.В. Зенкин [3. С. 23]. Развивая не только песенное, мелодическое начало, но и фортепианную фактуру, также начинавшую «петь» и превращающуюся в непрерывный звучащий поток, композитор зачастую наполняет ноктюрн остродраматическим и трагедийным содержанием. Это позволяет вывести жанр из области чисто бытового музицирования, возвысив его до уровня баллады.

На протяжении XIX века практически все композиторы обращались к ноктюру. Помимо упомянутых выше Дж. Филда и Ф. Шопена, дань этому жанру отдали К. Черни, Ф. Лист, С. Тальберг, Г. Форте и др. Среди русских авторов, писавших ноктюры, можно назвать имена М.И. Глинки, Ц.А. Кюи, М.А. Балакирева, А.Г. Рубинштейна, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и т.д. В их ноктюрах воплощается довольно широкий эмоционально-образный спектр – от меланхолических раздумий и лирических монологов до драматического порыва. При этом сохраняется нацеленность на выражение личных чувств и переживаний, передаваемых сквозь призму собственного композиторского и исполнительского стиля.

В начале XX века в силу смены эстетических ориентиров в искусстве интерес к жанру ноктюрна ослабевает. Как отмечает исследователь жанра Р.В. Глазунова, происходит «высвобождение» ноктюрна от шопеновских чар» [1. С. 155]. В появляющихся образцах

усиливается тенденция к расширению границ жанра: ноктюрн все чаще выходит за рамки чисто фортепианного искусства, и, кроме того, может становиться частью более крупного цикла.

Вносит свои коррективы в понимание жанра и эпоха модерна. Обращаясь к наследию прошлых эпох, композиторы XX века переосмысливают, переинтонируют их паттерны. «Диалог с эпохой», происходящий и в рамках жанра ноктюрн, достигает в нем своего предела, переходя в квазижанр или даже антижанр. Так, например, в ноктюрны А.В. Мосолова проникают метрическая остигатность (в противовес шопеновскому *rubato*), жесткость гармонической вертикали (в отличие от кантиленности инварианта XIX века), крайняя экспрессия и экзальтированность.

Изменение образной сферы фортепиано в XX столетии, трактовка его в качестве ударного инструмента, способного составить конкуренцию мощному звучанию оркестра, привело к угасанию интереса к жанру фортепианной миниатюры лирического, интимного толка.

Возрождение романтических веяний произошло лишь в русле неоромантизма, обозначившегося в искусстве конца XX века и ярче всего проявившегося в массовой музыкальной культуре, кино, музыкально-драматическом жанре. Эта тенденция обусловила рост интереса к жанрам эпохи романтизма. Ноктюрн занял почетное место в музыке, написанной для детей. Среди таких сочинений стоит отметить «Ноктюрн» Г.О. Корчмара из «Маленькой сюиты» для фортепиано, ноктюрны Г.С. Фрида и Т.В. Огородновой-Духаниной, «Ноктюрн» Н.В. Орловского из «Детского альбома», «Ноктюрн» и «Токкату» В.А. Кухты и др. Характерной чертой указанных произведений является «исконная», лирическая трактовка жанра ноктюрн, как правило, лишенная элементов ностальгической иронии.

Квинтэссенцией жанра, концентрирующей в себе все типологические его черты, является лирическая сюита «Петербургские ноктюрны» Леонида Резетдинова. Ноктюрн здесь трактуется в неоромантическом ключе, раскрываясь сквозь призму современного музыкального языка.

Петербургский композитор *Леонид Фиатович Резетдинов* (р. 1961) успешно работает в самых разных жанрах. Он автор семи опер и пяти балетов, пяти симфоний и множества других симфонических, вокально-симфонических и хоровых произведений. Композитором написаны также более 40 саундтреков к игровым и документальным фильмам. Один из них, «Васильевский остров» (2008), стал предтечей исследуемого цикла ноктюрнов: одна из тем фильма, «тема любви», вошла и в «Петербургские ноктюрны».

Лирическая сюита «Петербургские ноктюрны» для фортепиано написана в 2009 году. Она программна и посвящена пианисту Ринату Шакирову (р. 1962). Состоит сюита из шести частей, названия которых связаны с Петербургом: I. «Белая ночь над Невой»; II. «Старая Коломна»; III. «И закружилась листва по Невскому»; IV. «Пролетая над Васильевским островом»; V. «На воскресение Спаса на Крови»; VI. «Зимний Летний сад».

Ноктюрн, изначально связанный с самыми интимными, личными переживаниями человека, через программность раскрывает новую грань своего содержания: это признание в любви своему городу, возможность разделить с ним свои самые трепетные мечты и чувства. «Петербург Л.Ф. Резетдинова предстает в шести ноктюрах как воспоминания о самых интимных событиях в жизни автора, неразрывно связанных с любимыми местами города. Это воскресший после многих десятилетий реставрации храм Спаса на Крови, рядом с которым жил в детстве композитор; это романтические прогулки белыми ночами вдоль уходящих в бесконечность набережных Невы; это старая Коломна, словно созданная для творческого одиночества... Величественный Летний сад, украшенный холодными античными статуями... Правильный и уютный Васильевский остров, окруженный со всех сторон разводными мостами... И душа Петербурга — Невский проспект, по которому закружившаяся в ритме вальса листва уносится прочь, чтобы снова и снова возвращаться обратно...», — пишет об этом во вступительной статье к изданию «Литической сюиты» Р. Шакиров [9. С. 2].

Сюита написана тонкими акварельными красками, она живописна и по-импрессионистски красочна. Фортепиано переливается в ней тонкими оттенками цветов, света и тени. Как отмечает Р. Шакиров, «композитор использует всю динамику рояля – от колокольного фортиссимо до нежнейших трех пиано, тщательно выписывает все агогические изменения» [9. С. 2].

Особую цельность, спаянность сюите придают несколько лейтмотивных элементов, пронизывающих ее ткань буквально от первой до последней страницы. Часть из них связана с жанровыми моделями ноктюна. Это, например, «арфовый» тип сопровождения (арпеджио, идущее от баса вверх и возвращающееся к нему) и ламентозные интонации секундовых вздохов. К производным элементам, возникающим как продолжение широких арпеджированных пассажей, относятся ломаные арпеджио. Уникальной интонацией, связанной с собственным музыкальным языком композитора, является появляющийся в большинстве частей широкий мотив-скачок на октаву или нону с форшлагом.

I часть «Белая ночь над Невой» импровизационна по своему характеру. Это ощущается уже в довольно развернутом вступительном разделе (ноктюрн написан в сложной трехчастной форме с серединой развивающего типа), репрезентирующем основную фактурную идею части. Она отсылает к «арфовым» аккомпанеентам, свойственным сочинениям начала XIX столетия. Арпеджированный тип мелодического движения станет одной из сквозных «моделей» этого цикла, трансформируясь и развиваясь в последующих частях. В первом ноктюне этот паттерн соединяет в себе два элемента – восходящий аккорд на органном пункте *a*, состоящий из широких интервалов, и нисходящий ломаный ход, «распадающийся» на две линии (скрытое двухголосие) (см. партию левой руки примера 1). В процессе развития второй элемент расцветчивается хроматизмами, раскрашивая аккордику дополнительными щемящими «обертонами».

Во вступлении заложена и метрическая переменность, выдерживающаяся на протяжении всей части и основанная на попеременном чередовании тактов в размерах 6/8 и 4/8 с ритмической остановкой на последней четверти каждого второго такта.

При появлении основной темы (т. 19, пример 1) арфовый аккомпанемент отходит на второй план, сохраняя все особенности, показанные во вступлении.

Пример 1. Резетдинов Л.Ф. «Белая ночь над Невой» (лирическая сюита для фортепиано «Петербургские ноктюны»). Т. 19-22 [9. С. 6]



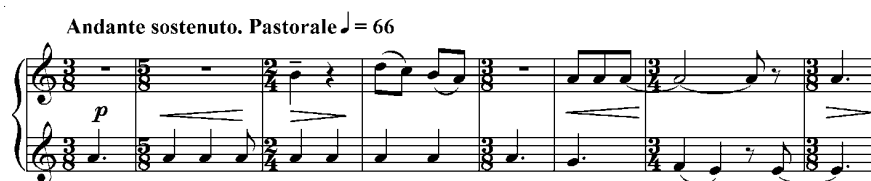
Процесс насыщения музыкальной ткани хроматизмами продолжается и здесь: хроматика входит в мелодию темы (композитор использует IV и VII повышенные и II пониженную ступени). Кроме того, она содержит еще один сквозной элемент цикла – широкий восходящий ход с форшлагом (т. 1 примера 1). Сначала это скачок на октаву, а уже при своем втором появлении он расширяется до ноны.

Начало среднего раздела (состоит из двух частей) связано с вертикальной перестановкой пластов фактуры – арфовый сопровождающий элемент переходит в правую руку, а мелодия в левую (т. 53). При этом нисходящий пассаж-квинтоль (см. 2 такт примера 1) становится восходящим. Во второй части этого же раздела (т. 69) инверсия распространяется и на арпеджированный аккомпанемент: теперь он движется сверху вниз. Этот прием, вероятнее всего, связан с программой части и графически передает эффект отражения в зеркале Невы строений, расположенных на ее берегах.

Реприза первой части сюиты (т. 87) возвращает первоначальный тип изложения материала, однако фактурные пласты теперь значительно сближены: мелодия звучит на октаву ниже, а аккомпанемент – на этот же интервал выше. Музыка приобретает более земные, реальные черты.

II часть «Старая Коломна» – тоже сдержанная лирическая пастораль. Так же, как и в первой части, в ней очень свободный метр (переменный размер). Стержневым элементом является оstinatно повторяемое *a* в партии левой руки. Мелодическая линия насыщена нисходящими секундовыми интонациями ламентозного характера (см. т. 4 примера 2). Это еще один сквозной мотив цикла, получающий развитие и в этой части, и в последующих.

Пример 2. Резетдинов Л.Ф. «Старая Коломна» (лирическая сюита для фортепиано «Петербургские ноктюрны»). Т. 1–8 [9. С. 12]



Тема части очень «графична»: нисходящему ходу вниз от звука *d* (т. 4) в первом предложении соответствует зеркальный восходящий ход от того же звука во втором. Оба этих хода замыкаются одинаковым трехкратным повторением тоники (т. 6–7 примера 2).

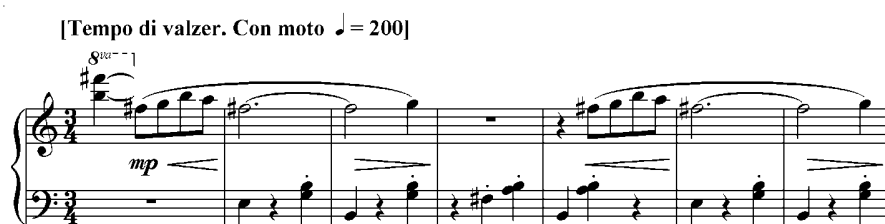
Форма второго ноктюрна ощущается как трехчастная: каждый его раздел является новой фазой развития основного материала. Части отделены друг от друга небольшими «каденциями», построенными на расходящихся изломанных пассажах. Такого рода построения – это тоже один из архетипических элементов ноктюрна, отсылка к истокам этого жанра.

Тематический материал этой части подвергается развитию. Во втором разделе повторяющиеся звуки темы превращаются в репетиции, а гармонические интервалы в тремоло. Музыка становится еще более трепетной, трепещущей. Третий раздел «размыкает» форму: устой *a*, выдерживавшийся на протяжении двух фаз, сменяется на *e*. Мелодия здесь начинается с нисходящего хода-форшлага на нону (сквозной элемент цикла). Кроме того, композитор излагает тему в секунду. Это не только «уплотняет» мелодическую линию, придает ей характерный тембр, но и «спрессовывает» в вертикаль, концентрирует основную лирическую интонацию цикла.

III часть «И закружилась листва по Невскому...» написана в темпе и в духе вальса. Однако танец преподнесен композитором сквозь призму жанра ноктюрн, в виде «лирического воспоминания»: типичная вальсовая формула аккомпанемента лишь намечена тонкими штрихами, имеются смены размера с трехдольного на четырехдольный.

Основная тема («тема любви» в фильме «Васильевский остров») основывается на коротком кружащемся мотиве. Дальнейшее развитие мелодии приводит к возникновению цепочки нисходящих ламентозных ходов, являющихся одним из сквозных элементов цикла. Именно этот мотив получит развитие во втором и четвертом разделах этой части, которая написана в пятичастной форме.

Пример 3. Резетдинов Л.Ф. «И закружилась листва по Невскому...» (лирическая сюита для фортепиано «Петербургские ноктюрны»). Т. 9–15 [9. С. 16]



IV часть «Пролетая над Васильевским островом» – еще одна лирическая страница цикла (ремарка композитора «Andante con mestizia» – «Не спеша, с печалью»). В ней концентрируются и развиваются практически все сквозные элементы цикла (пример 4).

Тип движения в аккомпанементе отсылает к ломаным арпеджированным пассажам сопровождения первой части и каденциям второй. В мелодии же проявляются восходящий ход-форшлаг, в данном случае на сексту – интервал, традиционно являющийся воплощением лирики в эпоху романтизма. Кроме того, тема содержит и нисходящую секвенцию, интонационно связанную со сквозным ламентозным мотивом.

Пример 4. Резетдинов Л.Ф. «Пролетая над Васильевским островом» (лирическая сюита для фортепиано «Петербургские ноктюрны»). Т. 10-12 [9. С. 24]



Та же секундовая нисходящая интонация продолжает развиваться и в средней части этого ноктюрна (т. 25). В ней же возникают имитации между правой и левой руками, построенные на приеме инверсии – каждому мотиву соответствует его «отражение» (т. 53–57). Так же, как и в первой части, здесь проявляется программный замысел композитора, связанный с водной стихией, окружающей Васильевский остров.

Данный ноктюрн, как и вторая часть цикла, тонально разомкнут: если первый раздел изложен в g-moll, то реприза звучит в тональности доминанты (d-moll), а небольшая кода, построенная на коротких арпеджо, и вовсе «уводит» слушателя в низкий регистр и глубокую бемольную сферу – Des-dur.

V часть «На воскресение Спаса на Крови» открывается сдержанным хоралом. Ритмически он изложен очень свободно (размер меняется буквально в каждом такте), напоминая этим старинные церковные песнопения знаменного распева. Наслоения секунд и кластеров в вертикали создают специфический тембр и тоже могут быть связаны с представлениями композитора о приходском хоровом пении, при котором между голосами иногда возникают некоторые «шероховатости» (пример 5).

Мелодия хорала интонационно связана с начальным мотивом темы третьей части: в ней прослеживается тот же закругленный мотив и задержание в конце фразы. Кроме того, в нисходящих ходах средних голосов слышится связь с ламентозной секундовой интонацией – одним из лейтмотивов цикла.

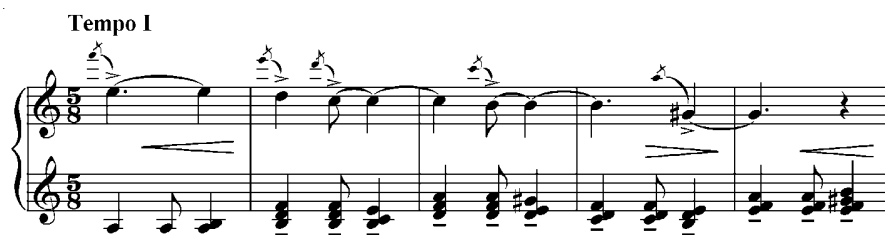
Пример 5. Резетдинов Л.Ф. «На воскресение Спаса на Крови» (лирическая сюита для фортепиано «Петербургские ноктюрны»). Т. 1–5 [9. С. 30]



Этот ноктюрн написан в сложной трехчастной форме (AB CDC₁ AB). Второй раздел его первой части (B) оживленнее по темпу, но также свободен по метрике, как и первый. Раздел построен на звукоизобразительных эффектах: композитор передает звучание колоколов и колокольчиков и продолжает таким образом традиции классиков русской музыки, ассоциировавших звучание колоколов с исконной славянской культурой.

Средняя часть ноктюрна (т. 51, раздел С) продолжает развивать идею хоральности: он звучит в увеличении в качестве нестрогого оstinato баса, на который накладывается мелодическая линия, состоящая из сквозного элемента с форшлагом (пример 6). Такое изложение создает эффект двухголосия – форшлаг формирует собственный рисунок, вторящий основному в нону. Стоит отметить, что только в этом разделе устанавливается стабильный размер – 5/8, однако в силу своей несимметричности он не создает ощущение устойчивости, весомости.

Пример 6. Резетдинов Л.Ф. «На воскресение Спаса на Крови» (лирическая сюита для фортепиано «Петербургские ноктюры»). Т. 55-59 [9. С. 32–33]

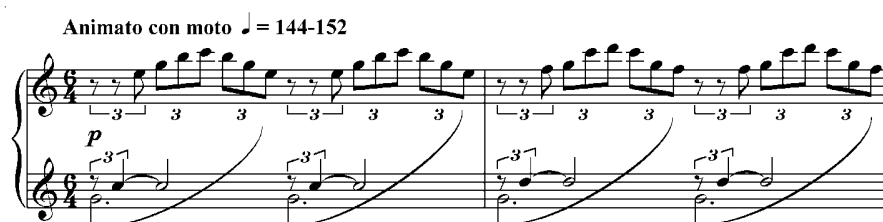


В разделе D (т. 79) вновь возникает один из сквозных элементов цикла – арпеджированные пассажи, ассоциирующиеся со звучанием арфы или гитары. Реприза средней части ноктюрна (т. 95) сокращена и продолжает развитие хорала – теперь он звучит в партии правой руки, а мелодия передается левой (контрапунктическая перестановка фактурных пластов).

Репризный раздел ноктюрна (т. 107) возвращает основную тему части – хорал, но звучит он здесь на квинту выше. Завершается часть звучаниями колоколов, стихающих в конце в глубоком низком регистре.

VI часть «Зимний Летний сад» – великолепная звукописная картина, легкими импрессионистскими штрихами рисующая зимние узоры и кружева. Часть написана в свободной прелюдийной форме (в ней выделяются два раздела и небольшая кода импровизационного характера). Очевидным ее прообразом стала «Прелюдия C-dur» из I тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха (пример 7). Здесь же подытоживается развитие одного из сквозных элементов цикла – «арфовых» пассажей.

Пример 7. Резетдинов Л.Ф. «Зимний Летний сад» (лирическая сюита для фортепиано «Петербургские ноктюры»). Т. 1–2 [9. С. 39]



Во втором разделе происходит инверсия и контрапунктическая перестановка партий правой и левой рук: все пассажи «опрокидываются», снова образуя живописное «отражение». Завершающие ломаные пассажи коды, вызывающие ассоциации с названной прелюдией И.С. Баха, создают тематическую арку с каденциями II части, а также с виртуозными элементами IV и V частей и замыкают весь цикл.

Цикл Л.Ф. Резетдинова – великолепная, написанная тонкими импрессионистскими штрихами картина. С одной стороны, этой сюите свойственна импровизационность, проявляющаяся в метрике (переменные и несимметричные размеры), в тональном плане

частей, формообразовании. С другой – это мастерски продуманное и цельное сочинение с системой лейтинтонаций и сквозных формул.

Композитор использует в цикле как жанровые паттерны ноктюрна (арфовые пассажи, ламентные интонации, каденции рулады), так и элементы современного языка – диссонантные гармонии, неравномерную метрику, сложную квазисвободную ритмику. В ноктюрен Л.Ф. Резетдинова проникают и более сложные, нехарактерные изначально для этого жанра композиторские технологии, например, контрапунктическая техника с вертикальными перестановками или инверсиями материала (средний раздел IV части). Оригинальной находкой автора является и прием «отражения» музыкального материала – инверсии, особенно эффектно воспринимающейся в сочетании с вертикально-подвижным контрапунктом. Помимо романтических моделей, композитор использует и паттерны более ранних эпох, например, барокко («Прелюдия» И.С. Баха в VI части).

«Арфовость», являющаяся одной из сквозных идей этого цикла, нашла свое воплощение в нескольких «ремейках» этого опуса: существует по меньшей мере четыре авторские переработки этой сюиты для других составов инструментов. Первая из них написана для фортепиано, струнных и ударных (ор. 95), вторая – для флейты, арфы, кларнета и оркестра (без опуса), третья – для арфы, струнных и ударных (ор. 97), четвертая – для арфы и камерного оркестра (ор. 97а). В них разное количество частей, зачастую по-разному излагается и развивается тематический материал. Общим остается одно – ведущая роль арфы, которая становится своего рода символом, носителем и воплощением «идеи ноктюрна».

Таким образом, за почти двухвековую историю жанр ноктюрна успел приобрести ряд признаков, определяющих его суть, затем пройти стадию «отрицания» этих признаков в творчестве композиторов первой половины XX столетия и вернуться к «ностальгическому модусу» в конце XX – начале XXI века. Это связано с тем, что романтические жанры обращаются к базовым явлениям человеческого бытия: «Романтизм в музыке никак не может кончиться. Он вновь и вновь доказывает свою “нескончаемость”. А также и готовность – при первом удобном случае – распространить свою власть на всю доступную слуху историю музыки» [10. С. 23]. В конце XX века, после его потрясений и трагических переломов, пройдя через иронию и отрицание, композиторы почувствовали необходимость вернуться к истинным человеческим чувствам, вновь обратиться к сфере чистого лиризма. Фактически история развития жанра совершила круг и вышла на новый этап своего развития: «В сознании романтиков стройный упорядоченный мир классиков распадается на множество осколков, в каждом из которых отражается образ бытия. Картина мира становится необычайно пестрой и складывается из сиюминутных впечатлений и постоянно сменяющихся друг друга образов» [1. С. 30]. Возможно, ноктюрен позволяет нашим современникам снова «собрать свой мир» из множества осколков, обретя в нем гармонию и счастье.

Литература

1. Глазунова Р.В. Стилистические трансформации жанра фортепианного ноктюрна в процессе его исторической эволюции (XIX – первая половина XX века): дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2022. 209 с.
2. Глазунова Р.В. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2024. № 2 (67). С. 117–131.
3. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1996. 54 с.
4. Шпагина А.Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960-1990-х годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 19 с.
5. Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.

6. Кузнецов К. Исторические формы ноктюрна // Искусство. 1925. № 2. С. 123–131.
7. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 428 с.
8. Соллертинский И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Исторические этюды / ред.-сост. М. Друскин. Л.: Музгиз, 1963. С. 90–113.
9. Резетдинов Л.Ф. Петербургские ноктюры: лирическая сюита для фортепиано. СПб.: Композитор, 2019. 44 с.
- 10 Михайлов А.В. Романтизм // Музыкальная жизнь. 1991. № 5–6. С. 21–23.

Genre and Stylistic Transformations of Nocturnes in the lyrical Suite “Saint-Petersburg Nocturnes” by Leonid Rezetdinov

Kul'turnayazhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 3 (102), 119–129
DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-119-129

Li Pengxiang, postgraduate student of the Herzen State Pedagogical University of Russia (Russian Federation, St. Petersburg). E-mail: 515719428@qq.com

Keywords: music of the 21st century, piano cycle, nocturne, Leonid Rezetdinov, “Saint-Petersburg Nocturnes”.

The article is dedicated to the piano cycle “Saint-Petersburg Nocturnes”. by the St. Petersburg composer Leonid Rezetdinov. The relevance of examining this work is rooted in the ongoing active reinterpretation of academic genres and styles from past eras within contemporary music. Analyzing this process is of utmost importance and requires scholarly attention.

Rezetdinov's composition is examined in the context of the development of the nocturne genre. It is noted that the composer relies on traditional genre models characteristic of the nocturne, such as harp-like passages descending second-interval lamento inflections, and others. Simultaneously, the composer incorporates elements of modern musical language, including dissonant harmonies, irregular meter, and complex, quasi-free rhythmic structures. Furthermore, more sophisticated, genre-uncharacteristic compositional techniques also manifest in Rezetdinov's nocturnes, such as contrapuntal devices with vertical permutations or inversions.

Rezetdinov's cycle is a splendid musical canvas, painted with delicate impressionistic strokes. On one hand, the suite possesses improvisational qualities, evident in its metrics (variable and asymmetrical meters), tonal coloring of the sections, and formal structuring. On the other hand, it is a cohesive and masterfully crafted work, with a system of leitmotifs and overarching formulas, including harp-like passages, cadences-roulades, and lamento inflections.

References

1. Glazunova, R.V. (2022) *Stilisticheskiye transformatsii zhanra fortepiannogo noktyurna v protsesse yego istoricheskoy evolyutsii (XIX – pervaya polovina XX veka)* [Stylistic Transformations of the Piano Nocturne Genre in Its Historical Evolution (19th – First Half of the 20th Century)]. Cand. of Arts Diss. Saint-Petersburg.
2. Glazunova, R.V. (2016) *Stanovleniye zhanra fortepiannogo noktyurna v Rossii* [The Formation of the Piano Nocturne Genre in Russia]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy* – Bulletin of the Vaganova Ballet Academy. 2 (67). pp. 117–131.
3. Zenkin, K.V. (1996) *Fortepeinnaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma* [The Piano Miniature and the Pathways of Musical Romanticism]. Abstract of the Doctor of Arts Diss. Moscow.
4. Shpagina, A.Yu. (2006) *Neobarochnye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve petersburgskikh kompozitorov 1960-1990-kh godov* [Neobaroque Trends in Instrumental Works of St. Petersburg Composers of the 1960s–1990s] Abstract of the Cand. of Arts Diss. Saint-Petersburg.

5. Grigorieva, G.V. (1989) *Stilevyye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [Stylistic Problems of Russian Soviet Music of the Second Half of the 20th Century]. Moscow: Soviet composer.
6. Kuznetsov, K. (1925) *Istoricheskiye formy noktyurna* [The Historical Forms of the Nocturne]. *Iskusstvo – Art.* 2. pp. 129–130.
7. Wilson-Dixon, E. (2001) *Istoriya khristianskoy muzyki* [The History of Christian Music.]. Saint Petersburg: Mirt.
8. Sollertinsky, I.I. (1963) *Romantizm, yego obshchaya i muzykal'naya estetika* [Romanticism: Its General and Musical Aesthetics]. In: Druskin, M. (ed.). *Istoricheskiye etyudy* [Historical Etudes]. Leningrad: State Music Publishing House. pp. 90–113.
9. Rezetdinov, L.F. (2019) *Peterburgskiy noktyurny: liricheskaya syuita dlya fortepiano* [Saint-Petersburg Nocturnes: A Lyrical Suite for Piano]. St. Petersburg: Composer.
10. Mikhailov, A.V. (1991) *Romantizm* [Romanticism]. *Muzykal'naya zhizn' – Musical Life.* 5–6. pp. 21–23.

УДК 391:687.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-129-137

О.А. Зимина, М.Б. Похлебаева, В.В. Гоппе

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ОРНАМЕНТИКИ ТРАДИЦИОННОГО КУБАНСКОГО КОСТЮМА ПРИ СОЗДАНИИ АВТОРСКИХ БРЕНДОВ ОДЕЖДЫ

В статье исследуются особенности использования орнаментальных мотивов традиционного кубанского костюма в системе проектирования авторских брендов одежды. Рассматривается художественно-семантический потенциал кубанской орнаментики как ресурса региональной визуальной идентичности. Определяются структурные, цветовые и символические характеристики вышивки кубанского костюма. Научная новизна состоит в том, что впервые орнаментика кубанского костюма рассматривается как комплексная проектная система, органично встраиваемая в брендинговые стратегии авторской моды.

Ключевые слова: кубанский костюм, этнодизайн, культурная идентичность, трансформация традиции, декоративно-прикладное искусство.

Актуальность темы исследования. Актуальность настоящего исследования определяется, во-первых, растущей практической потребностью авторских брендов Краснодарского края в научно обоснованных инструментах работы с региональным наследием и, во-вторых, недостаточностью теоретической разработки вопроса о соотношении этнографической достоверности и дизайнерской трансформации в процессе создания современной авторской коллекции.

Степень научной разработанности проблемы. Современная индустрия моды демонстрирует устойчивый и нарастающий интерес к этнокультурным источникам как к ресурсу формирования уникального визуального языка бренда. В условиях высокой конкуренции среди авторских марок одежды именно региональная идентичность все чаще выступает значимым конкурентным преимуществом, позволяя выстраивать систему узнаваемого образного языка, апеллирующего к культурной памяти потребителя. Культурный бренд – это ядро конкурентоспособности культурной индустрии и важное проявление национальной культурной «мягкой силы». Культурный бренд, как воплощение