

*Евгений НАЗАЙКИНСКИЙ*

## ПОЭТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ МИНИАТЮРЫ<sup>1</sup>

В бесчисленном множестве жанров поэтического, музыкального, литературного, изобразительного искусства, в различных национальных культурах, на разных этапах истории человечества занимают свое скромное, порой почти незаметное место жанры, связанные с так называемыми малыми формами, с принципами миниатюры. Как незабудки в полевом букете, художественные создания этих жанров по своим эстетическим функциям не только дополняют монументальное искусство крупных форм, не только создают ему необходимый фон, но и сами по себе исключительно важны и ценны для жизни и искусства. Их развитие является неременным условием полноты художественной культуры, свидетельством зрелости, мудрости, духовной чуткости и проникновенной силы искусства, совершенства его форм и средств, символом могущества поэтического сознания народа. Не случайно они притягивают к себе внимание любителей живописи и прикладного искусства, пристально изучаются эстетиками и искусствоведами.

В настоящем эссе предпринимается попытка рассмотрения художественной сущности миниатюры в инструментальной музыке, ее исторической роли в развитии музыкального искусства. Автора призывает к этому не только сама миниатюра, не только художественная магия, таящаяся в русских побасенках, японских хокку, в рубаи Пахлавана Махмуда, бетховенских багателях, прелюдиях Баха и Шопена, иллюстрациях из рукописных книг в хранилищах Матенадарана, но и сознание того, что \* изучение ее необходимо для творческой практики современной профессиональной музыки, для развития общей теории искусства, для творческой деятельности музыканта-исполнителя.

Но здесь, кроме всего этого, стимулом пристального изучения миниатюры как особого музыкального жанра и особого типа музыкальной формы является тот факт, что в большинстве случаев инструментальные миниатюры объединяются в циклы, которые при всем их сходстве с остальными циклическими формами обладают некоторыми

---

<sup>1</sup> Печатается в редакции О. В. Лосевой, опубликованной в сб.: Е. В. Назайкинский. История в музыке: избр. исследования. М., 2009. Статья впервые опубликована в журнале «Musiqi duniası»: Баку, 2006, № 1–2 (27). С. 81–90. — *Примеч. сост.*

специфическими чертами. Одно из таких отличительных свойств — функциональная однотипность входящих в цикл частей. Если в сонатах и симфониях, в сюитах и дивертисментах на первую и последнюю части падают обязанности открывать и замыкать произведение, а на средние — разнообразить ракурсы музыкального движения, то в циклах прелюдий, лирических пьес, этюдов, вальсов, багателей дифференциация композиционных функций выражена значительно слабее — и на первом плане оказывается идентичность жанра и модуса.

Бетховен назвал свои небольшие фортепианные пьесы «Багателями», Прокофьев — «Мимолетностями», Лядов — «Бирюльками», Гречанинов — «Бусинками». Есть еще «Листки из альбома», «Афоризмы», «Сказки» и т. п., как правило, сольные инструментальные, чаще всего фортепианные пьесы. Всё это разные ветви одного и того же жанра музыкальной миниатюры. Они обычно в силу своих малых масштабов объединяются при исполнении в группы, цепочки, циклы и исполняются попарно, по три, четыре, пять или шесть и более пьес. Общим в них является то, что каждая из них так или иначе отражает в мимолетности целый мир. Разумеется, миры эти очень разные — шутка, юмор, игра, как в «Багателях» Бетховена; веселые и добрые улыбки, как в пьесах Прокофьева; лирические состояния, как во многих миниатюрах Шуберта других романтиков. Но именно стремление запечатлеть вечность, непреходящую человеческую ценность, схватить ту или иную важную черту жизни и является особенностью, объединяющей самые разные роды музыкальных миниатюр. В центре же этого множества стоят наиболее почтенные по традициям, наиболее обобщенные, проверенные временем романтические прелюдии, восходящие к творчеству Баха, его современников и предшественников, но отделившиеся от полифонического цикла. Перестав играть роль предварения, они превратились в самостоятельные пьесы-зарисовки, пьесы-портреты, пьесы-настроения, объединяющиеся в циклы на основе той или иной художественной логики.

От времен барокко циклы романтических прелюдий берут и принцип тонального обхода, хотя, как, например, у А. Н. Скрябина, не всегда точно соблюдают его. Тогда с особой остротой перед исполнителями и встает вопрос о выявлении иных скрепляющих факторов, придающих циклу отдельных пьес качество художественного единства.

Итак, что же такое миниатюра?

Короткий ответ на вопрос невозможен — слишком велика и многоцветна совокупность явлений, с которыми может так или иначе сопрягаться рассматриваемое слово. Можно выделить, однако, вполне надежные критерии, позволяющие ориентироваться в этой области. Среди них — лежащий на поверхности критерий

масштаба. Он, в частности, отражается уже в разделении форм произведений на крупные и малые. Миниатюра относится к последним, но представляет собой их особую разновидность. Действительно, далеко не всякое произведение малой формы может быть названо миниатюрой, да и миниатюра не всегда достаточно мала, если брать только протяженность во времени, хотя такое несоответствие является скорее исключением. Существование двух близких терминов в искусствоведческой практике, конечно, не случайно — и оно требует разграничения разных подходов к изучаемым произведениям.

В термине малые формы акцентируется одна из сторон — форма, тогда как слово миниатюра обозначает произведение в целом, причем основой создания эффекта миниатюрности является осуществляемая мысленно художественная операция сжатия, концентрация больших объемов или энергий в малой сфере. Так, вряд ли можно назвать миниатюрой рисунок, изображающий муравья, если он дан в размерах почтовой открытки, которая сама по себе может быть расценена как малая форма. А вот настольная модель здания, выполненная в размерах, аналогичных открытке, — это уже миниатюра. Критерием тут является соблюдение принципа большое в малом. Как мы увидим позднее, он является не только масштабным и количественным, но также и поэтическим, эстетическим, художественным критерием миниатюр.

Именно поэтому объективно фиксируемая малая протяженность музыкального произведения сама по себе еще не свидетельствует о реализации принципа большое в малом и, следовательно, недостаточна для отнесения его к жанру миниатюры.

Возможности пространственных и временных искусств в этом плане неодинаковы. Статуя величиной в два метра и ее крохотная модель, помещающаяся на ладони, воспринимаются как абсолютно подобные. А оперная увертюра, сжато излагающая основной музыкальный материал оперы, уже не может строиться и восприниматься как полное ее подобие.

Кажущемуся уменьшению величины пространственного объекта, например при удалении от него на большое расстояние, соответствует пропорциональное уменьшение и всех деталей целого, вплоть до самых малых. И даже если они уже перестают различаться глазом, это не влияет на оценку объекта как константного. Так и в миниатюрах пространственного вида — подобие модели оригиналу обеспечивает пропорциональное изменение величины всех элементов структуры.

Иное в музыке и других временных искусствах. Нельзя, например, в десять раз укоротить первую часть какой-нибудь симфонии и сохранить при этом все элементы ее строения — число звуков, тактов, разделов. Ведь даже прокручивая звукозапись с

удвоенной скоростью, что сокращает ее протяженность только в два раза, мы получаем нежелательный эффект «буратинного» звучания. Эффект поразителен и вызывает непосредственное впечатление уменьшения размеров предмета, издающего звук. Но резко меняются и такие характеристики, которые не подлежат изменению ни в речи, ни в музыке. Нарушается фонетика, снижается разборчивость, ибо нельзя менять, например, высоту речевых формант, обеспечивающих распознавание гласных и согласных. Нельзя менять длительности артикуляционных процессов, атаки, затухания. И это только при удвоенной скорости воспроизведения. Если же уменьшение окажется более значительным, то звучание вообще может выйти за пределы зоны слухового восприятия. Воспроизведение симфонии с удесятеренной скоростью сместит ее амбитус на три с лишним октавы вверх. Партии флейт и других высоких инструментов при этом вообще не будут слышны. Ритмические единицы, особенно шестнадцатые и тридцатьвторые, выйдут далеко за пороги ритмического восприятия, превратятся в треск. Даже *doppio movimento* — всего лишь вдвое более высокий темп — сделает серьезную симфонию карикатурно смешной. Значит, сжатие, сокращение общей протяженности пьесы не может быть сопряжено с пропорциональным уменьшением всех элементов музыкальной ткани. Такты должны оставаться тактами. Темпы — сохранять свой характер; интонация и синтаксис должны быть нормальными, как и в крупных формах. Но зато резко уменьшится при этом количество тактов, тем, мотивов; музыкальная форма станет специфичной. Это и есть малая форма: ее элементы (мотивы, фразы, периоды) подчинены в первую очередь законам музыкального синтаксиса, то есть интонационным, а не сюжетным и композиционным принципам.

Но как быть тогда с выдвинутым нами в качестве главного критерия миниатюры принципом большое в малом ?

Легкость сравнения и уподобления зрительно воспринимаемых разновеликих предметов, недостижимая в восприятии и оценке временных структур, особые трудности уподобления малого большому во временных процессах — это одно из глубоких различий пространственных и временных искусств. Оно во многом объясняет, почему миниатюра значительно раньше художественно освоена в живописи, графике, скульптуре, прикладном искусстве, где ее развитие, совершенствование ее средств не были связаны с необходимостью преодоления психологических барьеров восприятия, разделяющих разномасштабные композиции. Естественно поэтому, что история музыкальной инструментальной миниатюры гораздо короче ее предыстории, как и «география» значительно скромнее «космографии» миниатюры, охватывающей все виды искусства и даже выходящей за пределы собственно художественного круга. В европейском

музыкальном искусстве малые формы существовали издавна, но миниатюра появилась лишь на весьма зрелой ступени эволюции. Уже поэтому необходимо подключение фактов культурно-исторического контекста, ибо невозможно понять ни сути, ни достижений, ни всего богатства музыкальной миниатюры без знания ее прототипов, аналогов, предшественников и спутников.

Рождение миниатюры в музыке знаменует собой особый этап развития музыкального мышления, нахождение таких способов и средств музыкального формования, при которых преодолевается неоднородность временных свойств малых и больших форм. Многие из этих средств и способов обнажают глубинную связь музыкальной миниатюры с произведениями других видов искусства, с аналогами из других сфер, и уже поэтому целесообразно на последних остановиться. Во всех них так или иначе проявляют себя родовые черты формы, содержания, функциональной предназначенности миниатюры.

Имя жанру дали известные уже в глубокой древности цветные иллюстрации в рукописных книгах. Это были не только изящные небольшие рисунки, но и украшения, заставки, искусно декорированные инициалы. Выполнялись они красками, например гуашью и акварелью<sup>2</sup>. Естественно, что, входя как часть в более крупное целое, в книжную страницу, миниатюры были невелики по своим масштабам, хотя существовали, конечно, и исключения<sup>3</sup>. Уступив место гравюре в печатной книге, миниатюра всё же передала ей свои родовые особенности, масштабные ограничения и иллюстративные функции. Как и рисунок в Евангелии, в древних книгах, в средневековых рукописях, гравюра опиралась в своем значении на словесный текст, выполняла в нем прикладную функцию иллюстрации, украшения, толкования, знака ценности. Но и отделившись от книги миниатюра всё же некоторое время продолжала нести на себе печать генезиса. Книжная миниатюра постепенно отпочковалась от первоначального контекста, отдала свои достижения живописной, изобразительной, выполняющей автономные художественные функции. Постепенно утратили связь с книгой восточные миниатюры, представлявшие собой жанровые сцены, портреты. Вместе с тем они, так же как и собственно книжные миниатюры, характеризуются декоративным изяществом, техническим совершенством,

---

<sup>2</sup> Заметим, что, хотя слово «миниатюра» по своей этимологии очень узко и восходит к названию красок (*латинское* *minium* — сурик, киноварь), понятие, обозначаемое им, напротив, отражает одну из весьма общих жанровых характеристик, не зависящих от природы художественного материала. Для анализа музыкальных миниатюр, кстати, важно и случайное сходство термина со словом минута, указывающее на масштаб времени (*итал.* *minuto* — мелкий, *minuterie* — мелочь, ювелирное изделие).

<sup>3</sup> Таковы древнерусские миниатюры из рукописных церковных книг, подчас очень крупные по размерам, едва ли не на листах *in folio* (например, в Ярославском музее). Эти изображения являются миниатюрами по составу красок и технике выполнения.

тонкостью выполнения, узорчатостью и довольно высокой степенью условности. При этом их автономность сочетается всё же с достаточно ощутимым тяготением к контексту, реализующимся в разных формах: иногда в виде объединения миниатюр в более крупные циклы, иногда в виде подчинения бытовой функции.

Тут — в двойственности, амбивалентности, мы и сталкиваемся с одной из наиболее замечательных специфических черт жанра. Двойственность можно обнаружить почти во всех разновидностях живописной, изобразительной миниатюры, причем проявлялась она с самых разных сторон. Так, портретная живопись малого формата фиксировалась не только на специально предназначенном для художественно-автономной функции материале — на картоне, бумаге, кости, пергаменте, фарфоре, металле, соответствующим образом оформленном, но нередко — на предметах бытового назначения: перстнях, табакерках, пудреницах, часах и т. п. Двойственность сказывалась и в том, что миниатюрой занимались как ремесленники, так и художники-профессионалы высокого ранга, например Г. Гольбейн, О. Фрагонар, В. Боровиковский.

Еще более важно проявление двойственности в форме и в содержании миниатюры. С одной стороны, рисунок выполняет функцию иллюстрации, а потому представляет собой отображение реально существующих или вымышленных персонажей, вещей, событий, пусть даже имеющих символическое, аллегорическое значение. Так, главный образ в иранских миниатюрах времени их расцвета (XIV–XVI вв.) — это образ райского сада. Они не имели прямого отношения к религии, а чаще всего были связаны с различными легендами, сказаниями исторического характера. Несомненно, их символическое значение — воплощение идеи о мире как прекрасном, почти сказочном, но преходящем бытии. С другой стороны, миниатюра может выполнять чисто декоративную функцию — функцию геометрического украшения, лишь отдаленно связанного с формами природы, жизни. В своих декоративных формах книжная миниатюра заимствовала технику орнамента, например пальметки или арабески. Примечательно, что искусство арабесок получило отражение и в музыкальных миниатюрах. Арабеска — это ранний вид восточного орнамента, основанный, как и греческая пальметка, на обобщенном отражении растительных форм. В греческом орнаменте лепестки достаточно ясно разграничиваются и ритмично чередуются. В арабеске же изображения листьев, лепестков, стеблей переплетаются, могут находить друг на друга, сталкиваться, запутывать глаз. В художественно-эстетическом отношении важно, что возникает ощущение зыбкости, неясности, сочетания реального и ирреального. Узоры лепестков узнаются и как таковые, и

в то же время напоминают причудливые очертания знаков арабского письма. Изображение выступает на темном фоне как сплетение светлых линий и полос, но темные проемы и сами напоминают по форме листья или лепестки. Это способствует амбивалентности фона и рельефа. Возникает неопределенность, мерцание, беспокойный пульс переплетений, что создает известное напряжение в восприятии орнамента.

Связь миниатюры с орнаментом не случайна. Она свидетельствует не только о принадлежности миниатюры и орнамента к одному виду искусства — изобразительному, но и об их известном функциональном подобии, в частности об особо тесном сплетении, согласовании, а иногда о противоборстве собственно художественной функции и функции прикладной. Последняя особенно ясно выступает в миниатюре как художественной форме бытового предмета. Множество разновидностей миниатюры мы находим в декоративном искусстве: узоры, вышивки, предметы быта, имеющие малый формат (гребень, ложка, карманное зеркальце, пряжка и т. п.), детские игрушки и предметы для взрослых игр, монеты, почтовые марки, украшения. В прикладной сфере происходит освоение разных функциональных особенностей и эстетических свойств миниатюры, что потом отразится и на собственно художественном жанре миниатюры.

Соотношение художественной и прикладной функций здесь выступает достаточно ярко и противоречиво, обнажая самые различные грани. Нередко действует принцип автономии разных функций, так как смысл изображения обычно лишь косвенно связывается с прикладной функцией украшенного художником предмета. Последний может попеременно выполнять функцию утилитарную и эстетическую (как мейсенский фарфор на красиво сервированном столе или в застекленном шкафу — серванте).

О природе миниатюры говорят ее аналоги из художественных ремесел — медальоны, фигурки из дерева, искусно разрисованные игральные карты. Кстати, именно в этой сфере выявляется действие еще одного, чисто технического, гена миниатюры: сами размеры большинства бытовых предметов ограничивают художника техникой малых форм. Физическая, масштабная, телесная доступность бытовой миниатюры, ее соизмеримость с ладонью обеспечивает ей такие свойства, как тяготение к объединениям в серии, комплекты, наборы, а также — символичность и метафоричность. Чем меньше вещь, тем ближе она к «подлиннику», то есть к идее вещи. Она ближе и к человеку как духовному и телесному существу (находится у человека под рукой, на груди, в кармане). Соизмеримость миниатюрной вещи с человеческой ладонью обеспечивает, во-первых, ручное оперирование символами; во-вторых, метафоричность самого действия («хожу конем»,

«бью королем»). Метафоричность как уподобление бытового действия какому-либо сакраментальному или ритуальному акту проявляется в использовании миниатюр в магических обрядах заклинания, а также в сугубо бытовой ситуации, например в раскалывании орехов с помощью художественно оформленных щипцов, проделавших однажды поразительный путь метаморфоз от бургерского кухонного шелкунчика к сказке Э. Т. А. Гофмана и балету П. И. Чайковского.

В бытовой миниатюре проявляет себя столкновение отображающего и отображаемого, материала и рисунка, требований, предъявляемых к форме прикладным назначением, и задачами художественного порядка. Многие из этих противоречивых внутренних свойств, как мы увидим далее, получили отражение и в музыкальной миниатюре.

Наиболее близкими музыке являются разновидности жанра миниатюры в поэзии, литературе, народном поэтическом искусстве, а также в других видах искусства, связанных с временным измерением, особенно там, где используется и сама музыка — в танце, песне, опере, балете.

Прототипов художественной миниатюры немало и в обычной речи — краткая одноколенная поговорка, пословица — афористическое речение, как правило, двухколенной формы, «крылатые слова» — яркие, легко запоминающиеся фрагменты художественных текстов, стихов, песен («хоть видит око, да зуб неймет», «служить бы рад, прислуживаться тошно»). Они остаются в живой речи и в народной памяти не случайно. В них собирается мудрость, значимое, важное для человека знание.

Еще более важны для музыкальной миниатюры собственно художественные образцы: краткие и занимательные народные рассказы, сказки и притчи, анекдоты, небылицы, басни, стихотворения. В профессиональной поэзии и прозе развиваются традиционные разновидности миниатюры, постоянно рождаются новые, например: стихотворения в прозе Тургенева, маленькие поэмы в прозе Бодлера, *kleine Dichtungen* Роберта Вальзера, афоризмы Козьмы Пруткова, скирли Малишевского.

Однако, хотя поэтическая миниатюра по своим масштабам, по принадлежности к временному и звуковому искусству наиболее близка инструментальной музыкальной миниатюре, есть и существенные различия. Они связаны с уже упоминавшимся свойством временных искусств, с необходимостью учитывать несжимаемость, упругость художественного времени. Преодоление этого препятствия осуществляется во временных искусствах по-разному.

В литературе смысловой концентрации помогает механизм слова, его емкость и условность. Слова «год», «час», «миг», равные по протяженности, но несопоставимые по смыслу обозначаемого, демонстрируют истоки независимости речи и от протяженностей реального времени, и от причинно следственного развертывания. Здесь основа для миниатюры в поэзии, литературе, в остроумной народной речи.

Вот миниатюра из поэзии вагантов XII–XIII веков:

Таинства Венерины, нежные намеки,  
Важность побродяжная, сильному упреки,  
Ежели читающий, войдешь в эти строки,  
Вся тебе откроется жизнь в немногом проке.

«Жизнь в немногом проке» — поэтическая формулировка принципа большое в малом, лежащего в основе миниатюры. Может быть, вовсе не случайно, кстати, что поэзию вагантов — бродячих школяров — открыла для Нового времени именно школа романтиков — создателей новой поэтической и музыкальной миниатюры.

Основа для музыкальной миниатюры, разумеется, существовала и раньше — в синкретизе слова и музыки. Миниатюра всегда тяготеет к синтезу, синкретичности, к связям с ситуацией, с бытом, с другими искусствами, даже когда она сделалась автономной.

В синтезе слова и музыкальной интонации — в песне, в вокальной музыке — возникли первые ведущие к миниатюре опыты музыкальных малых форм. Вокальная миниатюра, получившая развитие в профессиональной музыке современных композиторов, — это уже не только краткая по времени музыкальная пьеса. Это уже подлинная миниатюра, но пока лишь благодаря поэтическому словесному тексту. Музыкальное же развертывание ее может и не подчиняться принципу большое в малом.

Музыка распеваемого стиха, в котором мгновение сопоставляется с вечностью, течет в одном временном измерении — в координатах музыкально-речевого синтаксиса. Плотность интонационных событий, насыщенность их колеблется лишь в небольших пределах; темп меняется в широкой, но все-таки ограниченной зоне, тогда как в тексте, например в романсе М. И. Глинки «Я помню чудное мгновенье», мимолетные видения сменяются годами мрака и заточения.

В европейской практике музыка уже давно начала реагировать на объемы и протяженности, о которых говорят слова. Об этом свидетельствуют, например, риторические приемы, призванные согласовывать музыкальные средства со значением слов поэтического текста. И разве глинкинские синкопы в мелодии на словах «мимолетное

виденье» не есть своего рода риторический прием?! Мелодия здесь парит над аккомпанементом, проходя в синкопированном движении мимо приземляющих акцентов тактовой пульсации. На словах же «шли годы» аккомпанемент тяжелеет, цепенеет в чередовании грузного баса и аккордов, а в строчке «и бьется сердце в упоенье», напротив — живая и взволнованная фигурация сопровождения создает эффект ускорения музыкального пульса. Но это все-таки пока еще изобразительность, понятная лишь при опоре на слова, как и эффект собственно риторических фигур в европейской музыке XVII–XVIII веков. Это только приближение к чисто музыкальным принципам и средствам отображения великого в малом.

Миниатюра собственно музыкальная рождается там и тогда, где и когда музыка обретает свои автономные специфические способы построения модели мира, свои лирические, драматические или эпические средства и приемы, свои романские, новеллистические, афористические принципы, собственные формы совмещения множества присущих миниатюре противостояний — семантических, структурных и функциональных.

В истории музыкальной миниатюры можно выделить три больших этапа. Первый — своего рода немая история, а точнее, предыстория, то есть скрытое до поры до времени вольное или невольное усвоение музыкантами опыта миниатюры в других искусствах. Второй, начиная, пожалуй, с «Багателей» Бетховена, — собственно музыкальная миниатюра. Третий — современная стадия, связанная с феноменом уплотнения информации в музыкальной форме, с додекафонией и пуантилизмом, с возросшей ролью техники сочинения и исполнения (многие пьесы бартоковского «Микрокосмоса», например, нацеливают юного музыканта именно на перебор технических модусов фортепианной фактуры и звуковысотной организации).

Множественность функций роднит миниатюры разных видов искусства. Однако музыкальные миниатюры стоят здесь особняком. Вот некоторые из функций, присущих миниатюрам в изобразительных искусствах и литературе:

1. Прикладное значение миниатюры, выполняемое ею в художественном произведении крупной формы другого жанра и вида, — рисунки, гравюры в книгах.
2. Бытовая функция — роспись бытовых предметов; изображения на монетах, марках, медальонах.
3. Игровая функция — детские игрушки, предметы для игры.
4. Функция обобщения, символа, знака, иносказания (в баснях, восточных миниатюрах и т. п.).
5. Функция ритуального предмета, инструмента магии.

6. Функция предварения более крупного целого, произведения крупной формы (карандашный набросок, эскиз к большому полотну, но также экслибрис, виньетка, мотто, эпитафия).

7. Мгновенный отклик на жизненные события (например, в японских танка и хокку, в русской частушке или анекдоте).

8. Функция разрядки, компенсации, отстранения и остранения в юморе, гротеске, карикатуре, дружеском шарже.

В музыкальной миниатюре не все из подобного рода функций могут быть реализованы. Но она тоже может служить, например, предварением произведений крупной формы (Прелюдия d-moll С. В. Рахманинова и его Вторая симфония). Она может служить мгновенным откликом на события в духовной жизни. Может использоваться в ритуалах, служить символом (например, в позывных радио). В автономной художественной музыкальной миниатюре функциональная множественность ощутима лишь как память о возможных разнообразных внехудожественных ролях. Но уже это помогает претворению принципа большое в малом, способствует смысловой насыщенности музыки.

Итак, миниатюра — это не только малое. Это малая художественная модель большого, микрокосм. Генеральный принцип влечет за собой ряд следствий, которые в большинстве случаев связаны с внутренней поляризацией, а также с различными метаморфозами зеркального противостояния искусства и действительности. Миниатюра буквально начинена антитезами.

Первая антитеза: ненастоящее, искусственное, модельное, обобщенное — в противоположность реальному, настоящему, конкретному. Ощущение ненастоящего — результат обобщения. Нередко в ином модусе — грубое в изящном. Нередко — в иерархии модусов, как в прокофьевских «Сказках старой бабушки», где есть четырехколенное отношение: события — сказка о событиях — бабушка, рассказывающая сказку — пьеса, изображающая бабушку, рассказывающую сказку (нечто подобное известному стихотворению о «доме, который построил Джек»). Можно иначе: Прокофьев написал пьесу, которая изображает бабушку, которая рассказывает сказку, в которой говорится о событиях, которые происходят в особой жизни.

А вот еще целый ряд антитез, характерных для миниатюры: 1. Мастерское, отточенное — но отражающее естественное, безыскусное.

2. Самостоятельное — но тянущееся к контексту.

3. Законченное по оформлению — открытое по смыслу.

4. Художественное — прикладное.

5. Вторичное по жанру — отображающее первичные жанры.
6. Символическое, метафорическое как антитеза прямого, буквального.

Генеральная антитеза большое — малое отвечает коренному принципу искусства в целом — принципу отображения одного через другое, а следовательно, и принципу условности. Требованию условности, конечно, отвечают не только миниатюры. В искусстве ему отвечает целый комплекс несоответствий художественного предмета и предмета отражения.

Таково несоответствие материала или субстрата: гипсовая статуя, экранное плоское изображение, дискретная ступенчатая интонация в музыке. Таково несоответствие в формах: трехмерный мир в двухмерной проекции (рисунок), полная форма в неполной (торс). Таково несоответствие функций. Масштабное различие, несоответствие большого и малого в миниатюре — особое. Оно связано со знаковым отношением, с необходимостью объять во времени или пространстве крупномасштабные вещи, процессы, явления действительности, жизни, истории, психические процессы.

Во временных искусствах, как уже говорилось, миниатюра сталкивается с особой неподатливостью времени, но, так или иначе, преодолевает это препятствие. Средства и приемы «замещения» большого малым в миниатюре разнообразны. Одним из них является как раз интерес к отражению крайностей, противостояний, полюсов, которое и без фиксации переходных ступеней, протяженностей, их обычно разделяющих, способно дать представление об объемности вмещаемого между полюсами мира.

Другим приемом является прием замещения (репрезентации) великого малым, имеющим особую смысловую весомость или наделяемым ею. В языке этот прием опирается на механизм семантики слова, в искусстве — на принципы обобщения через жанр, стиль, тембр, тональность.

Во временных искусствах для создания миниатюры оказывается важным выбор таких моментов и ситуаций, которые естественным образом свертывают на себе более крупное целое, как, например, кульминации жизненных событий, выработанные в разных практических и художественных сферах формулы обобщения, итога, резюме, или, напротив, компактные предварения, планы, проспекты, призванные предвосхищать длительные, пространственные процессы. В музыкальных миниатюрах это часто выражается в тяготении к типам изложения, выработанным во вступлениях и кодах произведений крупной формы, но также и в кульминационных моментах развития. В общем же емкость и краткость музыкальных миниатюр обеспечивается часто органичным совмещением едва ли

не всех известных типов изложения музыкальной материи: вступительного, экспозиционного, развивающего и заключительного.

Еще одним приемом смыслового насыщения и сжатия оказывается интенсивное претворение в музыке принципа совмещения функций, приводящее к функциональной весомости и многоплановости всех деталей. Отсюда в музыкальной миниатюре — тяготение к многоголосию контрастного типа, какой реализуется в гомофонной фактуре с элементами полифонии. Отсюда — эффекты полиморфизма и полижанровости.

Немаловажны для миниатюры и ее особо многообразные и сильные связи с большим миром: программные названия, ассоциации с жизненным контекстом бытования отображаемых музыкой первичных жанров, связи с крупномасштабной формой цикла, объединяющего миниатюры в единое целое.

Всё это в музыкальной миниатюре как раз и способствует реализации генерального принципа большое в малом.

Есть также и особые музыкально-специфические приемы и средства. Они исключительно разнообразны и по генезису, и по связям с музыкально-звуковыми свойствами материала, по своим прототипам и источникам. Каковы прототипы?

Одна из областей — детская музыка, рассчитанная на детский объем внимания, на высокий регистр и т. д.

Другая — музыкальные устройства: часы, шкатулки, табакерки.

Третья — прикладные жанры, такие как туш, встречный марш, музыкальные заставки, военные сигналы.

Еще — упражнения для распевания голоса, «попевки».

Еще — калька со стиха, песни, куплета: период и простая форма песни или наигрыша.

Еще — музыкальная изобразительность в песнях: труба — значит о войне (достаточно лишь одного-двух звуков), гитара — о мирной жизни...

Но важна и другая сфера — сжатие крупных форм. Приемы сжатия складывались постепенно. Таково, например, отражение тем сонатной экспозиции в кратких мотивах в разработке, действие принципа часть вместо целого (*pars pro toto*). Сжатие времени не отменяет в музыкальной миниатюре его нормального течения. В ней как бы совмещаются два потока, два течения музыкального времени — композиционный уровень музыкальной формы налагается на уровень синтаксический, элемент синтаксиса (например, мотив или фраза) выполняет одновременно функции целой части формы. Музыкальная тема в

миниатюрах поэтому — тоже двойной природы. Это малая тема-задание: мотив, фраза, фактурная ячейка, реже период.

Этого нет в песне, где обычный куплет или период есть развертывание не композиции, а только синтаксиса. Конечно, двойное (а может и тройное) время течет и в народной песне. В музыке — исполнительское; в тексте — сюжетное, повествовательное. Но они соотносятся иначе, чем в инструментальной миниатюре. Временная многослойность связана со взаимодействием разных типов организации, функционирующих в музыке на различных временных уровнях, а именно: метра как системы организации синтаксиса — с одной стороны, и структурных законов композиции — с другой.

Принцип большое в малом сказывается и в проникновении принципов крупных форм в малые формы. Таково, например, появление репризы в периоде. Но есть и другие проявления. Анализ форм миниатюры в музыке дает много не только для понимания особенностей циклов миниатюр, но и для постижения малых форм вообще, свойств репризности (миниатюра как путь проникновения репризности на синтаксический уровень) или, напротив, влияния синтаксических отношений на крупную форму (борьба рифменного и начального сходства с репризностью в Прелюдии В-dur Шопена).

Приведем примеры моделирования миниатюрой крупных форм.

Р. Шуман	«Карнавал». № 2 «Пьеро»	– миниатюрное рондо.
Ф. Шопен.	Прелюдия № 4 e-moll	– изящная фантазия– импровизация.
	Прелюдия № 20 c-moll	– подобие сложной трехчастной формы с трио, а в заключительном тоническом трезвучии можно даже услышать завершающий аккорд значительной коды.
	Прелюдия № 5 D-dur, Ноктюрн op. 72 № 1 e-moll	– тональное и тематическое моделирование сонатной формы.
А.К. Лядов.	Прелюдия op. 11 № 1 h-moll Прелюдия op. 46 № 4 e-moll	– периоды с сонатными соотношениями.
С.С. Прокофьев.	«Мимолетность» № 1	– тема с вариациями.
	«Мимолетность»	– сонатная форма.

	№ 8	
	«Мимолетности» № 6, 17	– вступления и коды.

Примечательны кадансы. Это, как правило, особые каденционные формулы и изобретательные, нацеленные на контекст цикла решения (обрыв в первой пьесе, Ариетте, из Первой тетради «Лирических пьес» Э. Грига). форма во многих случаях вызывает впечатление незавершенности; в самой музыке есть печать известной незаконченности, точнее — особый характер завершенности. Тяготение к «оторванным листкам» способствует (наряду с другими факторами) объединению микроформ в циклы. Интересно это свойство музыкальных миниатюр проявилось в концерте С. Рихтера и О. Кагана в Малом зале Московской консерватории, где они выступали однажды с исполнением незаконченных фрагментов скрипичных произведений Моцарта.

Сказывается принцип большое в малом и в насыщенности произведения жанровыми ассоциациями. Шопен: Прелюдия № 2 — фантазия-монолог, № 7 — мазурка-хорал, № 20 — марш. Жанровые ассоциации — не только проявление принципа обобщения через жанр, не только веер жанровых начал и связей. Это и частное проявление общего богатства внешних связей, характерного для миниатюры. Другим проявлением можно считать программность.

Большое значение для отнесения произведения к жанру миниатюры имеет сложившееся на определенном историческом этапе представление о нормативной степени смысловой плотности музыкального развития. И если эта степень превышает меру обычной концентрации (даже в формах не миниатюрных), то восприятие оценивает это как признак миниатюры. Поэтому многие произведения, не являющиеся по протяженности миниатюрами в буквальном смысле слова, относятся к ним по смысловой емкости.

Еще одно проявление — регистрово-фактурный миниатюризм. Очень часто он обнаруживается в пьесах Грига, Шопена. У Лядова — в «Музыкальной табакерке», в «Бирюльках».

Действует высокий регистр, способный ассоциироваться с миниатюрностью предметов, издающих звук. Обычная табакерка такова по величине, что, снабженная музыкальными устройствами, позволяет издавать лишь очень высокие звуки и в небольшом количестве. Сами устройства (валики) также очень малы — короткая запись влечет за собой краткие мотивы и фразы. Высокий регистр, акустически соответствующий коротким

струнам миниатюрного фортепиано, конечно, не обязателен. Аналогичный эффект может вызывать упрощенная компактная фактура, удобная для маленьких ладоней начинающего музыканта.

Сложность технической реализации противоположения большого и малого, настоящего и условного, прикладного и художественного и т. п. влечет за собой важнейшее свойство миниатюры: ее техническую отточенность, особо тонкое совершенство формы.

Демонстрация мастерства — один из компонентов содержания миниатюры. В восприятии — эмоции восхищения мастерством и остроумием создателя. Благодаря законченности и отточенности форма выходит на первый план, очень видна, сразу схватывается (также и благодаря малой протяженности — в романе, повести это труднее).

Как уже говорилось, сами миниатюры диктуют и дею цикла, собирания коллекции, тяготеют к контекстным связям, к объединению друг с другом. Музыкальные миниатюры, как и художественные редкости (медали, монеты, марки, карманные издания книг), просятся в коллекцию. Одну коротенькую пьесу не исполнишь в концерте (разве что на бис), не сыграешь рядом с симфонией. Естественно возникают циклы миниатюр, и история миниатюры оказывается историей циклических форм.

Циклом инструментальных миниатюр можно назвать объединение ряда не больших музыкальных пьес, преимущественно фортепианных, получившее развитие в творчестве композиторов - романтиков.

В основу определения, как видно отсюда, положен жанр элементов цикла, ибо здесь, как и в некоторых других циклических формах, целое в очень большой мере зависит от характера частей, а художественное внимание музыканта — композитора, исполнителя — направлено не столько на целостность цикла, сколько на целостность составляющих его частей.

Углубляя это определение, мы должны, с одной стороны, сопоставить цикл миниатюр с иными типами циклов, а с другой — определить зависимость цикла миниатюр от характера миниатюры как жанра.

Иногда считают, что цепи миниатюр относятся к новой сюите. Упоминаются «Картинки с выставки» Мусоргского, «Детские игры» Бизе, «Детский уголок» Дебюсси [5: 337–338]. Встречаются случаи, когда циклы, состоящие из ряда миниатюр, получают название сюиты. Так, цикл лирических пьес ор. 54 Григ назвал «Лирической сюитой», правда, после того, как переложил их для оркестра.

Л. А. Мазель, рассматривая циклические формы, заметил, что иногда термин «цикл» применяется не по отношению к единому многочастному сочинению, а к опусу или

жанровому сборнику (например, к сборникам прелюдий) [4: 465]. И в ряду такого рода циклов назвал циклы фортепианных миниатюр, отделив тем самым этот род циклических форм от других.

Можно назвать целый ряд произведений, по отношению к которым довольно легко оперировать и понятием цикла миниатюр, и понятием сюиты. Так, «Карнавал», «Бабочки», «Детские сцены», и многие другие циклы Шумана, конечно, являются циклами миниатюр, но они могут быть названы и иногда определяются как фортепианные сюиты. «Маленькая сюита» А. П. Бородина для фортепиано состоит из характеристических миниатюр и может быть без обиняков отнесена к циклам миниатюр, хотя называется сюитой.

Безусловно, существует множество переходных, промежуточных, смешанных типов цикла, что весьма усложняет задачу описания и определения цикла миниатюр. Поэтому, выделяя цикл миниатюр как самостоятельную разновидность циклических произведений, мы должны указать и на то, что существуют разные виды взаимодействия их с другими видами цикла.

Вышеназванные случаи можно отнести к переходным, или промежуточным, сочетающим признаки сюиты и цикла миниатюр. Но есть еще и циклы, возникающие как следствие творческого моделирования в малой форме крупных циклических форм. Есть также случаи тесного взаимодействия собственно циклической композиции с вариациями (тот же шумановский «Карнавал»).

Цикл миниатюр родствен формам, которые могут быть названы простыми контрастно-составными формами. Таковы «Немецкие танцы» Бетховена, в чередовании которых соблюдается принцип тональной замкнутости, а также членение серии из двенадцати пьес на две части, первая из которых завершается в доминантовой тональности, а вторая — в основной. Принцип рондо действует в сцеплении частей экосезов Бетховена.

Вместе с тем в типичных случаях цикл инструментальных миниатюр не может быть сведен к сюите, так как жанровая специфика элементов цикла оказывается настолько своеобразной, связанной с генеральным принципом миниатюры, что никаких сомнений и художественных колебаний ни у музыканта-исполнителя, ни у слушателя не вызывает. Этим, собственно, и объясняется включение жанрового критерия в определение цикла инструментальных миниатюр.

Однако у него есть и собственно циклическая специфика, как бы выходящая за скобки собственно жанрового содержания музыки. Она во многом основана на особом характере связей между миниатюрами.

На чем же основаны связи пьес в циклах миниатюр? Обратимся к названиям. Вот одно из них — «Пестрые листки» («Bunte Blätter» у Шумана), «Листки из альбома» — эти и другие им подобные названия отражают в достаточной мере и характер контрастов в цикле, и особенности объединения, специфику целостности.

Цикл миниатюр — часто это действительно пестрая череда образов, запечатленных на разрозненных страничках некогда целого альбома, полного записей, стихов, посвящений, рисунков и даже нотных набросков и т. п., разрозненных, но собранных вновь его владельцем или кем-либо другим. В нем — в этом собрании — должны ощущаться и фрагментарность, и открытость форм вариационного типа. Ведь к пяти-шести листкам можно добавить и еще несколько — притом без особых ограничений. А в подборе собранных затем вместе листков лежит какая-то новая идея: например, выбор и соединение по принципу максимального разнообразия (размах отраженной в них жизни) или, напротив, запечатление какого-либо одного пласта событий и впечатлений<sup>4</sup>.

Будучи собственно музыкальными, «Пестрые листки», тем не менее, требуют от слушателя, предлагают ему своим названием погрузить восприятие музыки в некую ауру литературно-бытовых ассоциаций. И эта общность альбомного жанра, как и специфически музыкальные средства, работает на объединение — притом объединение смысловое. В «Пестрых листках» возрождается эффект незамкнутого цикла, характерный для вариаций.

Идея серии запечатлений воплощается, однако, и в других разновидностях циклов миниатюр, как и в сюитных циклах. Живописные зарисовки, выхваченные и упорядоченные по прихоти свободного наблюдателя в «Картинках с выставки» Мусоргского, — цикл, находящийся как бы посередине между собранием миниатюр и сюитой, но также между циклом и связной слитно-сюитной формой.

Портретные миниатюры французских клавесинистов вовсе не отсылают слушателей в галерею изобразительных искусств и, скорее, стремятся показать, с каким собственно музыкальным мастерством можно заменить живопись. Опыт коллекций, собраний, циклов изобразительных миниатюр, предметов прикладного характера, конечно, не проходит бесследно и для музыки. В музыкальных циклах такого рода связи оживают в ассоциациях — отсюда частая программность или тяготение к ней — один из факторов создания художественного единства.

---

<sup>4</sup> У В. И. Даля: «Альбом, альбум [...] белая книга, в которую друзья и знакомые пишут и рисуют на память; // памятная книжка, // книга для путевых заметок, записок и рисунков; // памятная книжка имен, например альбом университетский; // сборник рисунков, картин на бумаге известных художников» [1: 13].

Особые преимущества дает циклической форме идея карнавала. Тут можно соединить в прихотливой и пестрой череде появления самых разных ситуаций, персонажей в масках и без них, дать чередование разных сцен и разных танцев и другой увеселительной и церемониальной музыки.

Интересна идея антологии и в «Восьми русских народных песнях» Лядова. Вариации на жанр, форму, стиль в циклах миниатюр и сюитах (дивертисментах) позволяют музыканту демонстрировать свое мастерство стилиста и лицедея, эрудированного профессионала (композитора, исполнителя).

О разнообразии проявлений циклических форм, подготавливающих рождение циклов инструментальных миниатюр, говорит история развития музыкальных форм. Если в классической музыке и в старину обнаруживала себя тенденция движения от малого к крупному, то у романтиков важно движение от крупного к малому. В циклических формах увеличение числа частей ведет к уменьшению их величины при сохранении крупноформатности всего цикла. Как результат — переход функции репризы к функции обрамления в цикле пьес. Блестящий пример — «Лирические пьесы» Грига. Интересно в них то, что автор осмыслил их все как большой цикл лишь *post factum* — написав репризу-вариант для конца последней тетради.

Постепенно набирал силу принцип, который В. Дж. Конен назвала «принципом циклизации миниатюр» [3: 148]. Естественно начинать отсчет эволюции цикла миниатюр с «Багателей» Бетховена ор. 33, 119, 126. Принцип циклизации лежит и в основе песенных и фортепианных циклов Шуберта, Шумана и Шопена.

Шуберт написал около 250 вальсов. И у него вальс превращается в поэму, что можно считать реализацией одной из особенностей жанра миниатюры — вторичности исходного жанра.

Шуберт писал и марши, которые тоже напоминают миниатюры. Но миниатюрны ли шубертовские фортепианные пьесы? Не наталкивается ли здесь принцип миниатюризма на склонность композитора к «божественным длиннотам», на близость, а порой и идентичность художественного и прикладного, на не преодоленные еще во времена Шуберта сложности сжатия времени? Эти вопросы и сомнения правомерны. И вряд ли случайно, что пьесы Шуберта хочется сравнивать с поэмами, а не с малыми изящными вещицами. Вместе с тем в музыке Шуберта уже завоевываются приемы, средства, способы смысловой концентрации, характерные для миниатюры, — в экспромтах, которые скорее близки крупным частям сонатных циклов (сошлемся здесь на мнение Шумана — по существу, первого создателя истинной романтической миниатюры [6: 108]). В четырех

своих экспромтах Шуберт моделирует сонатный цикл, но ведь и формы их по масштабам близки к частям цикла, и их последовательность напоминает типичный цикл сонаты.

Инструментальными миниатюрами являются «Песни без слов» Ф. Мендельсона. Характерна близость их к собственно вокальной бытовой музыке того времени, к камерным романсам с фортепианным сопровождением, к сольным или ансамблевым пьесам для домашнего музицирования. Весьма характерна программность в изобразительных аккомпанементах «Песен». Используются преимущественно песенные трехчастные формы. Каждая из восьми тетрадей содержит по шесть пьес и провоцирует исполнителя на трактовку их как небольших циклов миниатюр.

Шуман выступает в миниатюрах как новеллист. Чувствуется во всей ткани музыки модус рассказчика. Соединение ряда небольших характеристических пьес ведет к рождению крупной циклической формы. Но дело не только в особой силе сцепления миниатюр и в игровой логике их сопряжения. Шуман часто вводит в такие циклы отдельные пьесы отнюдь не миниатюрной формы. Так, «Карнавал» открывается и замыкается развернутыми композициями, между которыми, собственно, и помещаются изящные фигурки карнавальных героев.

Характерны названия его фортепианных циклов: «Бабочки» ор. 2, Интермеццо ор. 4, «Танцы Давидсбюндлеров» ор. 6, «Карнавал» ор. 9, «Фантастические пьесы» ор. 12, «Симфонические этюды» ор. 13, «Детские сцены» ор. 15, «Крейслериана» ор. 16, «Новеллеты» ор. 21, «Ночные пьесы» ор. 23, Три романса ор. 28, Скерцо, жига, романс и фугетта ор. 32, Альбом для юношества ор. 68, «Лесные сцены» ор. 82, «Три фантастические пьесы» ор. 111, «Пестрые листки» ор. 99, «Листки из альбома» ор. 124, «Песни раннего утра» ор. 133. Кроме того, Шуман написал ряд циклов для фортепиано в четыре руки, для двух фортепиано, для камерных инструментальных ансамблей.

Шуман любил миниатюры и в литературном творчестве. Интересны его «Афоризмы» или «Домашние и жизненные правила для музыканта». Среди циклов шумановских миниатюр мы находим и такие, в которых объединение носит надмузыкальный опусный характер, а также те, которые подчиняются программной, сюжетной логике — карнавальной, игровой, событийной. Большой же частью эти крайние тенденции уравновешены, а основой остается максимальное насыщение каждой части цикла тематическим и интонационным развитием, образным богатством, спрессованным музыкальным временем.

Д. В. Житомирский писал о шумановских миниатюрах: «“Жизнь” тематического материала внутри шумановской малой формы уведена в глубь. Слух, привыкший на

достаточно обширном временном поле различать “изложение”, “развитие”, “переходы” и т. п., может просто не заметить шумановского хода мыслей. Автор “Карнавала” в этом отношении сделал необычайно смелый бросок в будущее, предвосхитив совершенно новое ощущение времени в музыке. Если же вооружиться слуховым “увеличительным стеклом”, то можно увидеть, как почти в любой из шумановских малых форм богато течет жизнь» [2: 381].

Замечание Житомирского о предвосхищении в миниатюрах Шумана нового ощущения времени очень глубоко, но не может трактоваться прямолинейно — особенно по отношению к XX веку. Вряд ли природа миниатюр Шумана такова же, как, например, у А. Веберна. У последнего сжатие времени имеет совершенно другие основания. Оно связано с иным соотношением интуитивного и рационального, эмоционального и логического в искусстве, а также с особыми законами восприятия музыкальных звуков, оказывающихся материалом додекафонной серии. Однако это составляет предмет особого рассмотрения.

У Шопена к миниатюрам относят прежде всего его мазурки. Деревенские, бальные, салонные картинки. Ранние мазурки (как танцы у Шуберта) — поэтизация быта, последующие — психологизация и симфонизация. Возникают почти поэмы. Тот же путь проходит композитор в полонезах.

Этюды ор. 27 написаны в основном в простой трехчастной форме, но достаточно развернуты для миниатюры. В ноктюрнах ощутима лирическая поэмность. В экспромтах — нечто среднее между этюдами и ноктюрнами.

Вальсы Шопена также относят к миниатюрам, но они весьма масштабны; их объединение в сборник основано на жанровом единстве и не носит собственно музыкального характера. Однако циклы на этой основе в исполнении вальсов всё же образуются.

Сборник прелюдий — цикл опусного типа и не образует столь же прочной крупной формы, какую образуют сонатные и симфонические произведения и даже отдельные их части.

Для Шопена, как и для других романтиков, а позднее для импрессионистов, важно непосредственное ощущение текущего. Мгновение! Стань вечностью, миром, вселенной — кредо импрессионизма. Но Дебюсси, пожалуй не менее, чем романтики, мог бы воскликнуть: «Мгновение, остановись!» У Шопена — наоборот: «Мир, стань мгновением!» В этом различии заключено главное: классичность романтиков, философичность, историзм; у Дебюсси — выключение исторического времени.

Особенным образом решает проблемы миниатюры Ф. Лист. Он выступает как адепт симфонической трактовки фортепиано. Для него характерен монументализм — нечто противоположное особенностям миниатюры. Он создает музыкальные картины в циклах. Его этюды достаточно велики, чтобы называться миниатюрами. «Годы странствий» Листа — действительно «годы», а не мгновенья. И всё же Лист не мог пройти мимо ключевого жанра романтиков — в языке его монументальных произведений используется многое из того, что относится к арсеналу и эстетике фортепианной миниатюры.

С 1860 года к миниатюре обращается И. Брамс. Он пишет Вальсы ор. 39 (16 пьес), Венгерские танцы (1869 и 1880 годы), каприччио, интермеццо, фантазии. Показательно большое число интермеццо. Это согласуется с природой музыкального мышления композитора, с его особым вниманием к тонким переходным настроениям.

Но здесь, пожалуй, нужно остановить это намеренно эскизное перечисление. И не только потому, что романтической фортепианной миниатюре в творчестве зарубежных и отечественных композиторов XIX–XX веков уделяется большое внимание во множестве монографий и отдельных статей, но и потому, что в XX веке в музыке авангардистов и поставангардистов все-таки действуют принципиально новые законы сжатия времени. И тут необходимо особое исследование.

Что же касается жанра миниатюры в целом, то понятие это как устойчивый концепт сложилось уже очень давно. И суть его прекрасно схвачена в русской пословице «мал золотник, да дорог»: миниатюра оценивает саму себя с позиций генерального принципа большое в малом. Но то — концепт. А вот развернутая концепция, теория миниатюры — это уже задача специальных исследований, а не краткого эссе.

### Литература

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Репринтное изд. Т. I. СПб., 1996.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. М., 1964.
3. Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3. М., 1984.
4. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
5. Музыкальная форма: Учебник для музыкальных училищ /под общей ред. Ю. Н. Тюлина. М., 1976.

6. Шуман Р. Четыре экспромта. Соч. 142 // Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей / сост., текстолог. ред., вст. статья, комментарии Д. В. Житомирского. Т. 2а. М., 1978. \_\_