

Анна Гурьевна Чупова — музыковед,
кандидат искусствоведения,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин,
заведующий отделом дополнительного образования
Череповецкое областное училище
искусств и художественных ремесел им. В. В. Верещагина
(Череповец, Россия)
schuvalova.anna2011@yandex.ru

Anna G. Chupova – musicologist, Ph.D. (Arts),
Lecturer of Theoretical Music Disciplines,
Vereshchagin Cherepovets Regional College
of Arts and Artistic Crafts
(Cherepovets, Russia)
schuvalova.anna2011@yandex.ru
ORCID 0000-0002-7891-2320

УДК 785.6:786.2

DOI 10.61908/2413-0486.2026.46.2.96-120

ВРЕМЯ, ТРАДИЦИЯ, АВТОР:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОНЦЕПТЫ
КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
АЛЕКСЕЯ КРАШЕНИННИКОВА¹

Аннотация

В статье анализируется Концерт для фортепиано с оркестром петербургского композитора Алексея Крашенинникова, прозвучавший в рамках II Международного конкурса пианистов, композиторов и дирижеров им. С. В. Рахманинова в июне 2025 года. Предметом изучения выступает художественная концепция сочинения и механизмы её реализации в музыкальном тексте. Исследование фокусируется на трёх ключевых концептах — Время, Традиция, Автор, — помещенных в культурно-исторический контекст «конца времени композиторов» (Владимир Мартынов). Синтез этих концептуальных линий позволяет выявить центральную авторскую рефлексию — осмысление места и роли композитора в современном мире.

¹ Статья представляет русскоязычную версию материалов, опубликованных в журнале «Russian Musicology» на английском языке: Chupova, A. G. Time, Tradition, Author: Artistic Concepts of the Piano Concerto by Alexey Krashenninikov. *Russian Musicology*. 2026, No. 1, pp. 104–118.

Фундаментальные оппозиции (личность–мир, творец–шумы бытия и др.) становятся инструментами исследования двух модусов человеческого существования: внешнего (взаимодействие с реальностью) и внутреннего (путь к себе). Отталкиваясь от комментария Крашенинникова и опираясь на актуальные исследования «индивидуальных проектов» в музыке с позиций когнитивистики, автор статьи интерпретирует форму концерта как образ-схему. Когнитивной моделью служит визуализация данных на цифровых устройствах, сопряжённая с действием скроллинга. Монтажная техника «разрывов» становится инструментом реализации этой образ-схемы, определяя темпо-ритмическую организацию произведения. В фокусе анализа оказываются также основной тематизм концерта и логика драматургического развития сквозь призму заявленных концептуальных линий.

Ключевые слова: музыка XXI века, Алексей Крашенинников, Сергей Рахманинов, фортепианный концерт, концепт Время, традиция, образ-схема, скроллинг

TIME, TRADITION, AUTHOR:
ARTISTIC CONCEPTS OF THE PIANO CONCERTO
BY ALEXEY KRASHENINNIKOV

Abstract

The article analyses the Piano Concerto by the St. Petersburg composer Alexey Krasheninnikov, performed as part of the 2nd Rachmaninoff International Competition of Pianists, Composers and Conductors in June 2025. The subject of the study is the artistic concept of the composition and the means of its implementation in the musical text. The study is focused on the three key concepts — Time, Tradition, and Author — which are placed in the cultural and historical context of the “end of composers’ time” (Vladimir Martynov). The synthesis of these conceptual lines reveals the author’s central reflection: an understanding of the place and role of the composer in the contemporary world. Fundamental oppositions (personality versus the world; the creator versus the clamour of everyday life) become instruments for exploring two modes of human existence: external (interaction with reality) and internal (the path to oneself). In this article, the form of the concerto is interpreted as an image schema based on Krasheninnikov’s commentary and

recent research into “individual musical projects” from the perspective of cognitive science. This cognitive model corresponds to the visualisation of data on digital devices, including the action of scrolling. The montage technique of “gaps” serves as a tool for realising this image schema and determines the tempo-rhythmic organisation of the work. The analysis also focuses on the main themes of the concerto and the logic of its dramatic development through the lens of the stated conceptual lines.

Keywords: music of the 21st century, Alexey Krasheninnikov, Sergei Rachmaninoff, piano concerto, conceptuality Time, tradition, image schema, scrolling

Введение

Homo universalis (человек универсальный) — так называли людей эпохи Возрождения, чья деятельность и познавательные интересы не ограничивались только одной сферой и включали в себя широкий спектр областей: интеллектуальную, артистическую, общественную, материальную и духовную. В современной социокультурной парадигме приоритетными оказываются стратегии фокусирования, предполагающие узкую профессионализацию, в том числе и в сфере художественного творчества. В данном контексте личности, обладающие мультитворческим потенциалом, представляют особый исследовательский интерес, поскольку их творческая деятельность даёт возможность изучить механизмы интеграции и взаимовлияния разных видов художественной практики в рамках индивидуального, авторского метода. История музыки знает немало примеров среди композиторов, которые проявили таланты в разных сферах искусства: например, Мендельсон, Чюрленис, Гершвин, Шёнберг были талантливыми художниками; Вебер, Шуман, Прокофьев имели незаурядные литературные способности, а создатель первой романтической оперы Гофман вошёл в историю, прежде всего, как писатель и художник, хотя большую часть жизни ему приходилось заниматься юридической деятельностью.

Подобно перечисленным творцам петербургский композитор Алексей Крашенинников на протяжении многих лет успешно реализует себя в разных

видах художественного творчества. Более 20 лет он работает скрипачом в одном из ведущих оркестров России — симфоническом оркестре Мариинского театра. Однако сфера его творческих интересов не ограничивается только музыкой. Крашенинников — талантливый писатель, обладающий индивидуальным литературным стилем, который характеризует ясно выраженная музыкальность. Ему принадлежат сборники рассказов «Вальс для Сен-Жермена» (2023) и «Полустёртый персонаж» (2025). Иллюстрации к первой книге выполнены самим автором. Эти рисунки обнаруживают мастерство художника-графика и портретиста, чутко раскрывающего образ модели. Таким образом, художественный мир Крашенинникова представляет собой органичную и сложную систему взаимодействия выразительных средств, присущих музыке, литературе и изобразительному искусству.

Алексей Крашенинников родился в Алма-Ате в 1976 году. Получил высшее образование в Санкт-Петербургской консерватории, окончив в 2004 году класс скрипки под руководством Александра Станга, а в 2011 году класс композиции профессора Александра Мнацаканяна. С 2011 года Крашенинников является членом Союза композиторов России и Союза композиторов Санкт-Петербурга, где также занимает пост члена правления и председателя камерной секции. Он получил множество наград, среди которых — первая премия Всероссийского конкурса композиторов им. А. Петрова (2012), первая премия Всероссийского конкурса композиторов «AVANTI» (2020). Ярким событием стало его участие во II Международном конкурсе пианистов, композиторов и дирижёров имени С. В. Рахманинова, который состоялся в июне 2025 года в Москве. Конкурсные сочинения Крашенинникова включали Вариации на тему *Dies Irae* для фортепиано, романс для сопрано и фортепиано «Родное» на слова Д. Мережковского и Концерт для фортепиано с оркестром. Композитор получил вторую премию и серебряную медаль конкурса.

В последние годы творчество Крашенинникова вызывает особый интерес исследователей. Отметим, прежде всего, работы Екатерины Окуневой и Дарьи Семко. Предметом внимания указанных авторов становятся как отдельные сочинения — опера «Окаянные дни» по И. Бунину [4], Концерт для саксофона с оркестром [5], так и принципы художественного мышления композитора в синкретическом единстве музыкальных и литературных элементов [6].

Данная статья продолжает линию научного осмысления творчества Крашенинникова и фокусируется на образно-смысловых и композиционно-драматургических особенностях Концерта для фортепиано с оркестром. Это не первое обращение композитора к жанру инструментального концерта. В его творческом арсенале присутствуют ещё три сочинения, содержащие прямое указание на жанровую модель — Концерт для кларнета и струнных (2006), Концерт для скрипки и ударных (2007), Концерт для саксофона с оркестром (2022).

Как известно, жанр инструментального концерта за более чем трёхвековую историю своего существования претерпел значительную эволюцию от формирования жанрового канона в XVIII веке через его обновление в XIX столетии к экспериментальным поискам XX века, в результате которых «жанр утратил целостность, стал в принципе вариантно-множественным» [3, с. 112]. В XXI веке интерес к концерту остаётся актуальным, несмотря на смену культурных парадигм. Анализ сочинений, которые создаются нашими современниками, позволит понять те метаморфозы, которые происходят в настоящий момент с этим жанром.

От интенции к тексту: механизмы музыкального воплощения

Концерт для фортепиано с оркестром был написан Алексеем Крашенинниковым специально для международного конкурса им. С. В. Рахманинова. Как отметил сам автор, произведение создавалось в крайне сжатые сроки.

Краткий комментарий композитора, оставленный им на личной странице в социальной сети ВКонтакте, даёт некоторое представление о замысле и идее сочинения: «Основная составляющая в форме этого концерта — это постоянная и неожиданная смена эпизодов, как бы смена кадров в кино. Мы живём во время “клипового” мышления, когда люди не задерживаются на восприятии чего-либо надолго, а, наоборот, стремятся перелистнуть страницу на полуслове, отсюда понятие “многобукв”, никто не хочет читать большие тексты и смотреть долгие видеоролики. Наша эпоха — эпоха “скроллинга”»².

Высказанные композитором мысли не являются программой концерта и, скорее, находят образный аналог его структурным особенностям. Феномен «клипового мышления» современного человека реализуется в музыкальном сочинении посредством системы постоянных контрастных переключений. Одночастная композиция концерта не укладывается в типовые схемы, хотя в ней и присутствуют формальные признаки классического формообразования, например, периодическое появление вступительной темы функционально схоже с рефренностью, а весьма своеобразное возвращение исходного материала в конце резонирует с узнаваемой на слух репризностью, правда, скорее, на уровне ощущения. Однако эти принципы не становятся определяющими, поскольку смысловая «идея» как бы надстраивается над структурой, детерминируя и архитектонику, и процесс развития. «Индивидуальный проект» (термин Юрия Холопова) этого концерта, как представляется, органично вписывается в теорию музыкальной формы, рассматриваемой в парадигме когнитивистики, то есть концепции, в основе которой лежит не материальный аспект текста, а фактор ментального структурирования. Обобщая наблюдения над опусами современных композиторов, Анна Амрахова отмечает, что «когнитивные модели

² Цитата приводится по комментарию композитора, оставленному на личной странице ВКонтакте. URL: <https://vk.com/alexkrash15> (дата обращения: 04.02.2026).

структурируют собой и зримую образность сочинения, и его композиционное строение». «Осмысление *формы*, — продолжает исследователь, — превращается в *осмысление* в буквальном смысле» [1, с. 48]. В классификации, предложенной Амраховой, структура фортепианного концерта Крашенинникова соответствует образ-схеме. В качестве когнитивной модели здесь выступает образ представления информации на цифровых устройствах и одновременно действие («скроллинг», прокрутка содержимого), как бы выполняемое «пользователем». Монтажный принцип³ становится средством реализации этой образ-схемы, определяя ритм и динамику восприятия слушателя. Для Крашенинникова подобный метод структурирования даёт возможность передать специфически переживаемое ощущение времени, его прерывистости, напряжённости, искривления, способности к сжатию, и всё то, что, по словам композитора, отдаляет нас «от полноценного восприятия и сопереживания чего-либо»⁴.

В качестве способа организации контрастных фрагментов композитор использует принцип «разрыва». Намеренное подчёркивание «разрыва» достигается с помощью его тембрового обособления. Функция «переключения» поручена фрусте, которая фактически становится вторым главным «героем» концерта. Интересно, что первоначально в партитуре функция «разрывов» распределялась между коробочкой и фрустой. Однако перед самой премьерой по предложению пианиста Сергея Осколкова-младшего партию ударного инструмента Крашенинников полностью отдал именно фрусте. Композитор отметил, что хлёсткий звук фрусты напоминает

³ Во второй половине XX и в XXI веке монтаж выступает в качестве универсального принципа мышления, который находит отражение в любом виде художественного творчества. Подробнее о монтажном принципе в музыке см. статью О. Синельниковой [8].

⁴ Цитата приводится по комментарию композитора, оставленному на личной странице ВКонтакте. URL: <https://vk.com/alexkrash15> (дата обращения: 04.02.2026).

щелчки кинокадров, что идеально соответствует концепции резкой смены музыкальных эпизодов⁵.

Несмотря на отсутствие формальных признаков программности (название, подзаголовки, эпитафии и прочее) и в целом неоднозначное отношение композитора к вербальной конкретизации музыкальных смыслов, упрощающей заложенные идеи, сочинения Крашенинникова, не исключая и анализируемого концерта, содержат разные способы прояснения содержательных аспектов музыки, а именно: обладают яркой, в определённом смысле «зримой» образностью, повышенной ассоциативностью музыкального текста, включают элементы инструментального театра. Тонкое взаимодействие музыкального и немзыкального начал рождает невысказанное слово. Оставаясь в рамках «чистого» инструментализма, музыка эта допускает возможность различных исследовательских интерпретаций.

Концерт написан для большого состава симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов. Фортепиано выступает в роли безусловного солиста, раскрывая свой кантиленный потенциал и богатую тембровую палитру. Этот инструмент становится воплощением творческого начала, а его ведущая роль обусловлена не столько наличием каденции или обилием сольных фрагментов, сколько функцией носителя «авторского слова». Фруста претендует на роль второго, «побочного»⁶ солиста. Её природа принципиально противоположна фортепиано: это шумовой ударный инструмент, образующий резкий хлопок, не имеющий определённой тоновой высоты. Однако, несмотря на явную тембровую ограниченность фрусты по сравнению с красочным фортепиано, именно она подчиняет себе фортепиано

⁵ Теперь автор планирует внести изменения в партитуру и полностью отдать партию ударов фрусте.

⁶ Отметим, что наличие «персонажа»-оппонента, тембрового антагониста является специфическим драматургическим элементом концертного мышления Крашенинникова. Так, Концерт для саксофона и оркестра, вопреки заголовку, является двойным, поскольку в нём важнейшую драматургическую роль играет баян (см. подробнее о концепции этого сочинения: [5]). Аналогично обстоит дело и в Концерте для скрипки и ударных, который содержит каденцию для дуэта скрипки и литавр.

и весь оркестр, бесцеремонно и равнодушно обрывая лирические излияния, драматические нарастания и накопление хаотических процессов. Партии фрусты и фортепиано выстраивают смысловую оппозицию: с одной стороны — сфера творчества, с другой — подавляющая человека суэта, непрекращающийся «шум бытия».

Основную идею концерта можно обозначить так: экзистенциальные поиски творческой самоидентичности и духовных ориентиров в эпоху, провозгласившую «смерть автора» (Ролан Барт) и «конец времени композиторов» (Владимир Мартынов). Заявленная идея раскрывается в условно программных линиях, в которых осмысляются природа восприятия времени (1) и проблемы преемственности художественной традиции (2). Эти векторы образуют сложный пласт авторефлексии (3), которая становится своеобразным зеркалом творческой личности.

Рассмотрим основной тематизм концерта и соотнесём его с раскрытием указанных линий.

Восприятие Времени как экзистенциальный опыт

Драматическая сфера сочинения связана с представлением образа Времени. Этот драматургический пласт включает в себя несколько тем, объединённых общими средствами выразительности, среди которых ведущую роль играют разные формы остигатности. Первая тема Времени (ц. 1) имеет следующий тип воплощения: репетиционно повторяемый в быстром темпе звук, служащий своего рода осью пространства и фоном, на котором беспорядочно «вспыхивают» звуковые точки (пример № 1). Поддерживаемые в первом проведении струнной группой, а во втором — деревянной, они создают иллюзию звукового хаоса. Ощущение хаоса возникает и на уровне вертикали, поскольку точки складываются в кластерные атональные созвучия.

Пример № 1

А. Крашенинников. Концерт для фортепиано с оркестром.

Партия фортепиано, т. 13–17



Токкатное движение, характер исполнения (ремарка автора: «механистично и очень ритмично»), нейтральность материала, логика его развития (накопление энтропии) — всё это связывает образ Времени с негативным контекстом. Это не просто неумолимый бег времени внешнего мира, а переживаемое лирическим героем дискомфортное ощущение собственного бытия в потоке окружающей реальности. Не секрет, что современный человек воспринимает условия своего существования во времени как слишком быстрые и напряжённые. Психологи связывают это с плотностью информационной среды, в которой мы живём, и с увеличением скорости коммуникации благодаря изобретению и усовершенствованию виртуальных платформ общения. Человек оказывается не в состоянии осмыслить и эмоционально воспринять поступающую информацию и разворачивающиеся события. Репрезентантом такого «экзистенциального разрыва» и выступает токкатная тема.

Впрочем, впечатление хаотичности развивающегося материала на поверку оказывается мнимым. Разрозненные звуковые точки в конце концов складываются в двухголосную тему (ц. 2), в которой звуковысотной анархии противостоит строгая ритмическая организация, устанавливающая жёсткие временные параметры соотношения между голосами: нижняя линия всегда отстаёт от верхней на одну шестнадцатую. Создаётся ощущение, что лирический герой Концерта словно пытается укротить звуковой хаос, собрав разрозненные обрывки музыкальной материи и языка в новый,

альтернативный порядок. В ц. 4 эта тема звучит в ракоходе (пример № 2), который символизирует безуспешную попытку обратить время вспять.

Пример № 2

А. Крашенинников. Концерт для фортепиано с оркестром.

Партия фортепиано, ц. 4, т. 55–62

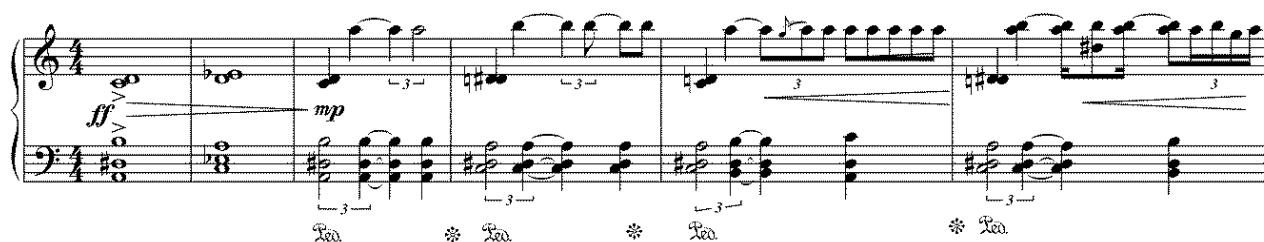


Образ Времени дополняется ещё двумя темами, исполняемыми солистом (ц. 7 и ц. 9). Их звуковая реализация также связана с остинатными фактурными формулами (примеры № 3а и 3б).

Пример № 3

А. Крашенинников. Концерт для фортепиано с оркестром

а) Партия фортепиано, ц. 7, т. 82–87



б) Партия фортепиано, ц. 9, т. 104–106



Сближает их и ладовая организация, ограниченная пределами звукоряда в объёме уменьшённой квинты: *a, h, c, d, es*. Эта интонационная замкнутость формирует особое художественное впечатление: в

противоположность звуковой анархии оркестрового окружения, достигающей кульминационной точки (с т. 111 композитор предписывает деревянным духовым «играть по любым нотам»), музыка в партии солиста словно теряет вектор движения, застревает в узком пространстве, создавая образ бесцельного топтания на месте, мучительных поисков выхода. Кумулятивный эффект находит своё разрешение в цепочке арпеджированных пассажей, выстроенных по строгой структурной модели: малая терция – малая секста. Однако технические приёмы на данном этапе, скорее, символизируют бесполезность усилий «поверить алгеброй гармонию».

Феномен авторского «я» и стратегии творческой рефлексии

Весь вышеуказанный материал звучит в каденции солиста (ц. 17–18) и до определённого момента тоже ограничен рамками звукоряда *a, h, c, d, es*. Выбор именно этих звуков, как представляется, имеет ключ к скрытой программе концерта, а именно к той её линии, которая связана с процессом авторской рефлексии. Дело в том, что эти звуки составляют монограмму композитора, вводящую авторское *я* в повествование: KRASCH⁷ (пример № 4).

Пример № 4



В личной переписке Алексей Крашенинников признался, что у него не было специального намерения вводить какую-либо монограмму и, скорее, это вышло интуитивно.

⁷ Крашенинников является организатором «Краш-клуба» — союза творческих людей Санкт-Петербурга. На странице Краш-клуба ВКонтакте (https://vk.com/krash_club) обозначены его главные цели: «Главная задача Клуба — объединить творческую интеллигенцию Петербурга, создать в городе “точку притяжения” для музыкантов, художников, литераторов, и всех людей, так или иначе принадлежащих к различным областям искусства».

Художественной формой реализации авторского «я» и проблемы творческой рефлексии в концерте становится лирическая образная сфера, которая включает в себя ряд важным тем.

Ключевую роль играет тема вступления, исполняемая солистом (пример № 5). Музыку вступления композитор назвал *элегией* и отметил, что в отличие от всего остального материала, она была написана как отдельное сочинение.

Пример № 5

А. Крашенинников. Концерт для фортепиано с оркестром.

Партия фортепиано, т. 1–8



Тема звучит в тональности *B-dur*, имеет характер спокойного размышления. Моноритмичность мелодической линии, её небольшой диапазон придают звучанию черты медитативности, которая устанавливает особый, интроспективный план повествования. Тема нарочито проста и в фактурном, и в гармонических планах. Её мелодический рисунок напоминает романтические темы, вызывая подчас неожиданные ассоциации, например, с темой терцета Элеоноры, Манрико и Графа из оперы «Трубадур» Джузеппе Верди (пример № 6).

Пример № 6

Д. Верди. «Трубадур». Терцет Элеоноры, Манрико и Графа, т. 1–4



В драматургии сочинения элегия играет значительную роль: она проходит через весь концерт в виде серии лирических соло у фортепиано, что позволяет её трактовать как голос лирического героя или, скорее, как

«авторское слово». Не вступая в непосредственный диалог с темами Времени, она, однако, оказывается под их влиянием: теряет свою тональную устойчивость, искажается её интонационный рисунок, в неё вторгаются отголоски шумов повседневной жизни. Последнее становится возможным благодаря моноритмической основе мелодии (пример № 7). Техника, которую использует Крашенинников, схожа с концепцией «окон» Сальваторе Шаррино (подробнее см.: [9]). Как и у итальянского композитора, в точке пространственно-временного разрыва возникает «трещина», сквозь которую проступает альтернативное время-пространство. Данный приём выполняет двойную функцию: демонстрирует многомерность повествования и усиливает драматическое напряжение.

Пример № 7

А. Крашенинников. Концерт для фортепиано с оркестром.

Партия фортепиано, ц. 5, т. 67–70



За элегией остаётся последнее слово — произведение заканчивается большим фортепианным соло, в котором тема звучит как бы «за рамками» Концерта, целиком, без травмирующих «разрывов», восторженно-ликующе, лучезарно, словно раздвигая пространство и вбирая в себя все оркестровые краски, как будто она, наконец, вырвалась из прерывистого сумасшедшего потока реальности в новое пространственно-временное измерение.

Важный драматургический этап (ц. 15–17) концерта связан с ещё одной лирической темой. Это тема русской народной песни «В сыром бору тропина» (пример № 8). Известная по обработкам Лядова и Гречанинова, песня эта часто исполняется хорами в бойком темпе и шутливом характере. Крашенинников воспользовался вариантом, представленным в сборнике

мелодий для пения, собранных известным педагогом, заслуженным работником культуры России Маргаритой Рейниш.

Пример № 8

А. Крашенинников. Концерт для фортепиано с оркестром.

Партия блок-флейты⁸, ц. 15, т. 168–175



По словам композитора, его привлёк лирический потенциал мелодии, концентрация в ней того чувства тоски, которое несёт в себе специфический «код» русской ментальности. Исследователь русской языковой картины мира Алексей Шмелёв писал: «На неперебиваемость русского слова *тоска* и национальную специфичность обозначаемого им душевного состояния обращали внимание многие иностранцы, изучавшие русский язык. Трудно даже объяснить человеку, незнакомому с тоскою, что это такое. <...> *Тоска* — это то, что испытывает человек, который чего-то хочет, но не знает точно, чего именно, и знает только, что это недостижимо <...> В каком-то смысле всякая тоска могла бы быть метафорически представлена как тоска по небесному отечеству, по утерянному раю» [10, с. 55].

В этом контексте неслучаен выбор тональности для песни: *f-moll* издавна связывается с «безотчётной тоской» (Римский-Корсаков), «высшим выражением боли» (Юстин Кнехт), «глубокой печалью» (Кристиан Шубарт). Тема имеет простую мелодическую и ритмическую основу, её диапазон ограничен квинтой, повторность и нисходящее секвенционное движение делают её легко запоминаемой и узнаваемой. Предвестники этой «темы

⁸ Реплика композитора в партитуре: «Если нет возможности использовать блок-флейту, допускается играть на флейте-пикколо».

тоски» в виде восходящей квинтовой интонации неоднократно появлялись в звуковом хаосе первого раздела⁹.

По настоянию автора, тема песни при первом проведении должна исполняться на блок-флейте. Это тембровое решение подчёркивает хрупкость и наивность образа, с одной стороны, сообщая ему детские черты¹⁰, с другой, — придавая национальный колорит. Мотив детства подключает интроспективную оптику, благодаря чему образ Времени приобретает личностный оттенок, как прошлое и память в судьбе художника.

С развитием темы «В сыром бору тропина» связана лирическая кульминация концерта (ц. 24–30). Данный раздел можно назвать шедевром лирико-психологической пейзажности. Фон для темы составляют первые и вторые скрипки, которые исполняют кластерное созвучие флажолетами и деревянные духовые, которые подражают пению птиц. Композитор использует простой приём, создающий невероятно натуралистический эффект: гобои и фаготы играют нисходящую интонацию только на трости, без образования конкретной тоновой высоты, вступая при этом в произвольном порядке. Тему начинает вновь блок-флейта, к которой присоединяется флейта-пикколо, образуя канон. Дальнейшее развитие основано на подхватывании темы новыми инструментами так, что в ц. 29 образуется пятиголосный канон.

Взаимодействие с художественной традицией: диалог с Рахманиновым

Создавая своё сочинение специально для международного конкурса имени С. В. Рахманинова, Крашенинников не мог игнорировать обращение к наследию великого композитора, с чьим именем связана кульминация в развитии жанра русского фортепианного концерта. Диалог с Рахманиновым

⁹ См. партию колокола и фортепиано в ц. 3, у них же за 3 такта до ц. 4, а также партия 2-й флейты ц. 7 + 7 тактов.

¹⁰ Как известно, блок-флейта — инструмент, на котором начинают играть дошкольники при обучении игре на духовых инструментах.

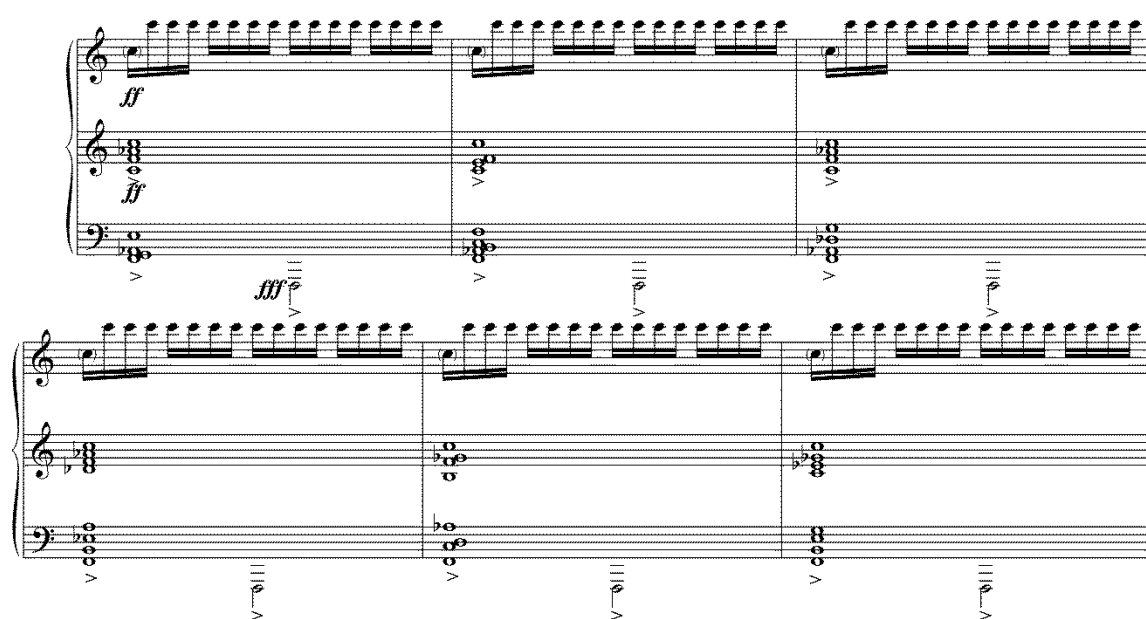
выстраивается в трёх аспектах: посредством прямого контакта с рахманиновским тематизмом и принципами его развития, через переосмысление структурно-жанровой модели рахманиновского концерта и как способ «видеть мир» и говорить о нём.

Что касается первого аспекта, Крашенинников дважды вводит в свой концерт вполне узнаваемую цитату. В ц. 13 в партии фортепиано на фоне непрерывного оркестрового шума звучит трансформированная тема вступления из первой части Второго фортепианного концерта Рахманинова (пример № 9 а, б). Несоответствие гармонической вертикали не препятствует её узнаванию благодаря фактурному и метроритмическому изложению.

Пример № 9

а) А. Крашенинников. Концерт для фортепиано с оркестром.

Партия фортепиано, ц. 13, т. 151–156



б) С. Рахманинов. Второй фортепианный концерт.

I часть, партия фортепиано, т. 1–8



Введение этой квази-цитаты неслучайно, поскольку позволяет представить образ Времени в другом контексте, а именно как диалог с прошлым, с художественной традицией. В литературе о Рахманинове закрепились характеристика этой темы как «призывно-торжественного набата» [7, с. 210]. Многозвучность аккордовой вертикали, гулко и размеренно повторяющаяся в басу (*f* контроктавы) действительно создаёт предгрозового образ, словно предсказывающий тяжелые испытания, предстоящие России в первой половине XX столетия. Вероятно, выбор этой темы Крашенинниковым несёт символический смысл: тем самым подчёркивается связь между историческими периодами в судьбе нашей страны. Эта догадка подтверждается новым появлением рахманиновской темы (ц. 22), которая в этот раз довольно точно воспроизводит гармоническую последовательность, но звучит в контексте фантастически-гротескового вальса, заставляющего вспомнить сцену булгаковского бала у Воланда.

Невозможно игнорировать и аллюзивность музыкального материала, вызывающую смутный эффект *déjà vu* (вернее, *déjà entendu*). Так, упоминаемый вальс вызывает ассоциации с призрачно-скерцозным эпизодом из второй части Третьего фортепианного концерта Рахманинова, а встречающийся там репетиционно-токатный мотив в партии фортепиано, кажется, послужил, прототипом для темы Времени Крашенинникова (пример № 10).

Пример № 10

С. Рахманинов. Третий фортепианный концерт.
II часть. Партия фортепиано, т. 135–140



Если же искать аналогии с конкретным сочинением Рахманинова, то наиболее близким по образно-смысловому содержанию Концерту Крашенинникова оказываются «Симфонические танцы» с их логикой

скрытых программных знаков, позволяющих интерпретировать рахманиновское сочинение в автобиографическом, историческом и мифологическом ключах. Жанрово-стилевые (демоническая танцевальность, токкатные ритмы, вальсовость, «бал у сатаны») и образно-программные компоненты (тема Времени, фольклорная тема как обобщённое и в то же время очень личное выражение русской тоски, выявление авторского «я») обоих сочинений обнаруживают определённое сходство.

Сочинение Алексея Крашенинникова предлагает оригинальное прочтение композиционной модели жанра. С одной стороны, композитор обобщает новый исторический опыт, с другой — не без ностальгии апеллирует к художественной традиции, которая в Концерте связывается, прежде всего, с именем Рахманинова. Так, в сочинении Крашенинникова находит отражение характерный для Рахманинова принцип развития тематического материала. Суть этого принципа заключается в постепенном «расцветании» лирической темы с каждым её последующим проведением, в результате чего она достигает мощного, гимнического звучания. Яркий пример этого приёма у Крашенинникова можно наблюдать как в развитии темы русской народной песни «В сыром бору тропина», так и в финальном варианте звучания элегии¹¹. Да и в целом трактовка концерта как лирического жанра, опирающегося на принцип почвенности, связывающий музыкальное высказывание с национально-культурными корнями, безусловно, родственна рахманиновской модели.

Обоих композиторов сближает схожесть их лирического мироощущения и открытая эмоциональность. Как и для Рахманинова, для Крашенинникова музыка — это, прежде всего, выражение красоты и

¹¹ Впрочем, заметно и отличие. В то время, как у Рахманинова состязание/противоборство между солистом и оркестром подразумевает достижение *согласия* в финале, у Крашенинникова лучезарный свет элегической темы, упоение и восторг остаются прерогативой солиста: оркестр молчит, и его молчание подчёркивает изолированность лирического высказывания.

духовности, это сфера самовыражения. Главное же, что объединяет Крашенинникова с великим русским композитором, — это их принадлежность к поколению, которое по своей сути является *рубежным*. У обоих творческий путь прошёл через границу — смену веков, сопровождавшуюся фундаментальной трансформацией мировоззренческих парадигм под воздействием масштабных социокультурных процессов. Для Рахманинова — то рубеж XIX–XX веков, крах имперской России, эмиграция; для Крашенинникова — рубеж XX–XXI веков, распад Советского Союза, сложные переходные процессы постсоветского периода. Поэтому музыка обоих становится своеобразным свидетельством эпохи: в ней слышится и тоска по утраченному, и страх перед грядущими переменами, и попытка удержать ценностные ориентиры в разрушающемся мире. Музыка Рахманинова, проникнутая ностальгией, фиксирует границу между прекрасным «прошлым» и одиноким «настоящим» в эмиграции, у Крашенинникова — между ушедшей эпохой и неопределённым будущим. Лирическое для обоих композиторов — это спасительный островок, целительное пространство: там, где история разрушает, музыка сохраняет человеческое.

Вместо заключения. В поисках гармонии: между миром и собой

Вернёмся к концепции Концерта Крашенинникова и подытожим всё сказанное. Синтез программных линий сочинения позволяет выявить ключевую авторскую рефлексия — осмысление места и роли композитора в современном мире. Данное осмысление реализуется посредством ряда фундаментальных оппозиций: личность — мир, творец — шумы бытия, духовное — житейское, своё — чужое. Содержание темы раскрывается композитором в двух аспектах: взаимодействие личности и среды, и поиски себя в мире.

Первый аспект связан с репрезентацией экзистенциального «разрыва», отражающего утрату способности полноценного переживания текущего

момента времени в гонке повседневной жизни. Научно-техническая революция второй половины XX столетия, стремительное развитие информационных систем, открытие виртуальной реальности обернулись против человека, поработив его и запустив процесс дегуманизации. Синдром «бесконечного скроллинга» стал одним из симптомов этих метаморфоз. Он не только сформировал устойчивую поведенческую зависимость, но спровоцировал более фундаментальные изменения: трансформацию истинных ценностей и их постепенное исчезновение из круга того, что действительно значимо для человека. Музыкальное воплощение конфликта в Концерте не сводится к простому противопоставлению лирических тем и образа Времени, задающего ритм бешеной гонки. Сама структура «разрывов» (образ-схема как когнитивная модель) превращается в действенно-драматургический фактор. В свою очередь, за каждой из двух лирических тем Концерта закреплена определённая функция в художественном целом. Развитие темы элегии образует цепь монологических высказываний, отражающих размышления автора о целях и смыслах существования в мире, о возможности сохранения подлинного «я» в условиях хаоса. Тема «В сыром бору тропина» становится воплощением идеала вечной красоты, неподвластной времени, утверждением этического эталона простоты и естественности. Выступая символом наследия, которым мы некогда владели, она противостоит безумной гонке за ложными ценностями и всепоглощающему «шуму мира». В ней словно бы кроется память о том, что было потеряно и, одновременно, надежда на возможность возвращения к истокам.

Второй смысловой ракурс сочинения обусловлен тем, что лирический герой Концерта предстаёт не просто как человек, но как творец. Это позволяет перевести проблему взаимодействия личности и мира в плоскость экзистенциального и художественного поиска. Сквозь призму образа творческой Личности автору удаётся обнажить болезненный парадокс современности: с одной стороны, потребность найти неповторимый голос, с

другой — давление культурной традиции в мире, где «всё уже написано». В этой реальности творец рискует превратиться в некую тень — его фигура теряет социальную и культурную значимость, а право на оригинальность ставится под сомнение.

Метафора «полустёртого персонажа», — образ, заимствованный из одноимённого рассказа Крашенинникова¹², — становится ключом к пониманию героя фортепианного концерта. В этой стилистической фигуре, почти оксюморе, парадоксально сочетаются субъект переживания и форма его (не)существования, или, в рамках концепции Концерта, — потребность быть услышанным и размытость контуров личности. Герой рассказа случайно встречает такую же полустёртую незнакомку, вместе с которой они ищут прозрачный или призрачный мир, стёртый художником. «Я почти не существую», «Бледное отражение великого замысла», «Лица у меня тоже почти нет, но это и хорошо. Сейчас не нужно иметь своё лицо» [2, с. 83] — кажется, эти фразы характеризуют не только персонаж, но и каждого художника, временами остро переживающего своё бессилие, а также эпоху, в которой личность мучительно осознаёт утрату своей идентичности. Этот призрачный (или прозрачный) мир, куда уходит полустёртый персонаж, не является ли тем самым подлинным, что мы когда-то имели и безвозвратно потеряли в погоне за обманчивыми миражами суетного мира? Не является ли он тем самым «потерянным раем», к которому стремится душа художника, уставшая от фрагментарности современного существования?

¹² «Полустёртый персонаж» Крашенинникова создан под впечатлением от «Стёртого рисунка Ду Кунига», принадлежащего американскому художнику, представителю поп-арта и концептуального искусства Роберту Раушенбергу. Размышления о границах искусства заставили Раушенберга осуществить своеобразный провокационный арт-эксперимент через уничтожение: получив от Виллема де Кунига его свежий эскиз, художник стёр его, оставив лишь призрачные намёки на бывшее изображение. Этот объект провоцирует зрителя на рефлексию: перед ним полноценное произведение искусства или лишь символическая рамка, обрамляющая пустоту и воплощающая идею творческого бессилия?

Впрочем, остаются и другие вопросы. Если в финале Концерта герою всё же удаётся вырваться из прерывистого хаотичного потока времени в другое измерение (на что указывает восторженно-ликующее звучание элегической темы у солирующего фортепиано, лишённое прежних травмирующих «разрывов»), то является ли этот мир подлинной реальностью или только иллюзией, порождённой уставшим сознанием? Молчание оркестра усиливает смысловую многозначность финала. Подчёркивает ли оно абсолютное одиночество героя, ставшее ценой обрётённой свободы, символизирует ли подлинное освобождение художника или же это молчание означает мнимую победу солиста, всего лишь иллюзию преодоления, за которой скрывается новая форма отчуждения? Думается, финал Концерта оставляет пространство для разных интерпретаций. И в этой многозначности и множественности ответов заключена большая сила его воздействия на слушателей. В конечном итоге, «полустёртый персонаж» — это не только герой рассказа или концерта, но и каждый из нас, кто в поисках себя балансирует на грани подлинного бытия и его мнимого подобия, реальности и иллюзии, между желанием быть понятым и страхом обнажить своё «я».

Литература

1. Амрахова, А. А. Как возможна музыкальная форма «без музыки»? // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 3 (28). С. 45–51.
2. Крашенинников, А. Полустёртый персонаж. СПб. : Издатель Садилов А. В., 2025. 148 с.
3. Лобанова, М. Н. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. М., 1985. Вып. 6. С. 110–129.
4. Окунева, Е. Г. Опера-чтение Алексея Крашенинникова «Окаянные дни»: поэтика жанра и драматургия / Окунева Е. Г., Семко Д. С. // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 36–51. URL: https://doi.org/10.52469/20764766_2025_02_36.
5. Окунева, Е. Г. «Свой среди чужих, чужой среди своих»: парадоксы жанра в Концерте для саксофона с оркестром Алексея Крашенинникова / Окунева Е. Г., Семко Д. С. // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 1 (49). С. 68–77. URL: <https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.49.1.006>.
6. Окунева, Е. Г. Творческие миры Алексея Крашенинникова / Окунева Е. Г., Семко Д. С. // Opera musicologica. 2026. № 1. С. 126–153.
7. Русская музыкальная литература : учебное пособие для музыкальных училищ. Вып. 4. 6-е изд. Л. : Музыка, 1985. 264 с.

8. Синельникова, О. В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 319. С. 68–72.
9. Чупова, А. Г. Концепция «формы окна» и её репрезентация в творчестве Сальваторе Шаррино // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 3 (31). С. 112–134. URL: <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.31.3.112-134>.
10. Шмелев, А. Д. Широта русской души // Зализняк А. А., Левонтина А. Б., Шмелев А. Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира : сб. статей. М., 2005. С. 51–63.

References

1. Amrakhova, A. A. Kak vozmozhna muzykal'naya forma «bez muzyki»? [How is the musical form without music possible?]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Cultural Research]. 2017. No. 3 (28), pp. 45–51. (In Russ.)
2. Krasheninnikov, A. *Polustertyj personazh* [The half-erased character]. St. Petersburg : izdatel' Sadilov A. V., 2025. 148 p. (In Russ.)
3. Lobanova, M. N. Kontsertnye printsipy D. S. Hostakovicha v svete problem sovremennoj dialogistiki [D. Shostakovich's concert principles in the light of the problems of modern dialogistics]. *Problemy muzykal'noj nauki : sb. st.* [Musical Science Issues: Collection of Articles. Issue 6]. Moscow, 1985, pp. 110–129. (In Russ.)
4. Okuneva, E. G., Semko, D. S. Opera-chtenie Alekseya Krasheninnikova «Okayannye dni»: poehtika zhanra i dramaturgiya [Alexey Krasheninnikov's opera-reading “Cursed Days”: genre poetics and dramaturgy]. *YUzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2025. No. 2, pp. 36–51. URL: https://doi.org/10.52469/20764766_2025_02_36. (In Russ.)
5. Okuneva, E. G., Semko, D. S. «Svoj sredi chuzhikh, chuzhoj sredi svoikh»: paradoksy zhanra v Kontserte dlya saksofona s orkestrom Alekseya Krasheninnikova [“A friend among strangers, a stranger among his own”: paradoxes of the genre in the Saxophone Concerto by Alexey Krasheninnikov]. *ZHurnal Obshhestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society]. 2025. No. 1 (49), pp. 68–77. URL: <https://doi.org/10.26176/otmroo.2025.49.1.006>. (In Russ.)
6. Okuneva, E. G., Semko, D. S. Tvorcheskie miry Alekseya Krasheninnikova [The Creative Worlds of Alexey Krasheninnikov]. *Opera musicologica*. 2026. Vol. 18. No. 1, pp. 126–153. URL: <https://doi.org/10.26156/operamus.2026.18.1.006>. (In Russ.)
7. *Russkaya muzykal'naya literatura : uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh uchilishh.* [Russian Musical Literature: a Textbook for Music Schools]. Issue 4. 6th ed. Leningrad: Music, 1985. 264 p. (In Russ.)
8. Sinel'nikova, O. V. Montazhnyj printsip i muzykal'naya forma [Editing Principle and Musical Form]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal]. 2009. No. 319, pp. 68–72. (In Russ.)
9. CHupova, A. G. Kontsepsiya «formy okna» i eyo reprezentatsiya v tvorchestve Sal'vatore SHarrino [The concept of the window form and its representation in the oeuvre of Salvatore Sciarrino]. *Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2022. No. 3 (31), pp. 112–134. URL: <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.31.3.112-134>. (In Russ.)

10. SHmelev, A. D. SHirota russkoj dushi [Russian Russian soul]. *Zaliznyak A. A., Levontina A. B., SHmelev A. D. Klyuchevye idei russkoj yazykovoj kartiny mira : sb. statej* [Key Ideas of the Russian Linguistic Picture of the World. Collection of Articles]. Moscow, 2005, pp. 51–63. (In Russ.)

Получено: 12.04.2026

Принято к публикации: 23.06.2026

Дата публикации: 06.07.2026

Received: 12.04.2026

Accepted: 23.06.2026

Accepted: 06.07.2026