

А. В. МУГАЛИМОВА
Челябинская академия культуры и искусств

УДК 785.1

**ЧЕТВЁРТАЯ СИМФОНИЯ М. Д. СМИРНОВА.
ПО ПРОЧТЕНИИ РОМАНА А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА
«АРХИПЕЛАГ ГУЛАГ»**

*Мы – дети страшных лет России –
Забывать не в силах ничего.*

А. Блок

Михаил Дмитриевич Смирнов (1929–2006) относится к старшему поколению российских композиторов второй половины XX в. Большую часть жизни уральский автор прожил в Челябинске, где окончил музыкальное училище по классу кларнета. Высшее профессиональное образование он получил в Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского сначала по классу кларнета, а затем – композиции. Дипломной работой стала Первая симфония (по сказам П. П. Бажова), написанная в 1961 году. После окончания консерватории М. Смирнов в течение девяти лет преподавал теоретические дисциплины в Челябинском музыкальном училище им. П. И. Чайковского. В возрасте 37 лет М. Смир-

нов был принят в члены Союза композиторов СССР. Позже он стал инициатором организации Челябинского отделения Союза композиторов России и его первым председателем (1983–1993).

Творческий багаж Смирнова включает около 100 сочинений: 13 симфонических произведений, 8 для хора с оркестром, 12 камерно-инструментальных, 8 для русских народных инструментов и более 40 песен. Как каждый автор, композитор стремился быть понятым своими современниками. Композиторскую судьбу М. Смирнова можно признать счастливой, так как многие опусы были исполнены при его жизни, тепло принимались слушателями и получали положительные отклики в прессе.

Жизнь композитора, родившегося в России в 1929 году, не могла не зависеть от важных историко-политических событий, влиявших на судьбы тысяч людей. Навсегда сохранена память народа о сталинских репрессиях 1930–1950-х гг., военных действиях в Афганистане (1978–1989) и Чечне (1994–1996 и 1999–2000), попытке государственного переворота ГКЧП (1993)... По свидетельству людей, хорошо знавших М. Смирнова, композитор воспринимал эти события как морально-нравственную и политическую катастрофу. У него было ощущение жестокого разочарования в привитых с детства гуманистических идеалах. Но главным было осознание бессилия, невозможности народа и каждого человека в отдельности изменить ход истории в стране. В своих поздних инструментальных сочинениях автор стремился воплотить конфликтный дух времени, отражая глубокий трагизм судьбы своего народа. Драматической и даже трагической кульминацией симфонического творчества композитора стали его произведения конца XX века.

Симфонический жанр привлекал композитора Смирнова ещё со времён его учёбы в Уральской консерватории в 1950-х годах, и к 1990 году он зарекомендовал себя как зрелый симфонист. Сам Михаил Дмитриевич считал эту область родной стихией, естественной формой выражения: «Если говорить о симфонической

музыке, то, безусловно, это моя любимая сфера ... Я получаю огромное удовлетворение, когда работаю над симфоническим произведением» [7, с. 61]. При этом композитор подчёркивал автобиографичность многих своих сочинений: «Моя музыка в значительной степени автобиографична. Я по сути не видел ни детства, ни юности; встречал в жизни много плохого. С 13 лет начал работать на заводе по 12 часов в сутки наравне со взрослыми. В нашей семье о репрессиях знали не понаслышке, хотя боялись об этом говорить открыто. Всё это накапливалось в душе тяжёлым грузом и не могло не отразиться определённым образом в творчестве» [там же, с. 46].

Четвёртую симфонию М. Смирнова, написанную в 1990 году¹, можно оценить как глубокое эмоциональное переживание последствий тоталитарного режима и десятилетий репрессий, представление о которых в полном объёме стало возможным после открывшихся архивных документов и литературных произведений, прежде всего, В. Шаламова и А. Солженицына.

В 1990 году в СССР был полностью опубликован многотомный роман «Архипелаг ГУЛАГ» о советской репрессивно-карательной системе, хронике восстаний в лагерях 1930–1950-х годов, судьбах отдельно взятых жертв политических репрессий. Роман стал своеобразной энциклопедией советской каторги, повествованием о кровавой трагедии



нашего народа в XX веке. В своём произведении А. Солженицын сделал то, что считал своим долгом, – увековечил память об эпохе, сохранил голоса людей, прошедших через сталинские лагеря. Когда работа над романом завершилась и у автора исчезли последние надежды на его издание в СССР, А. Солженицын решился на отчаянный поступок, опубликовав первый том своей книги в Париже («ИМКА-Пресс», 1973). В советских газетах начался чудовищный скандал. Писатель был арестован, лишён гражданства и выслан из страны. Его сочинения были изъяты из библиотек, имя запрещено и не упоминалось на родине долгое время.

Потрясённый произведением Солженицына, Смирнов в том же 1990 году написал свою Четвёртую симфонию, которая имеет авторский подзаголовок «По прочтении романа А. И. Солженицына “Архипелаг ГУЛАГ”». Этот опус Смирнова, вероятно, стал одним из первых откликов на сочинения писателя в музыке².

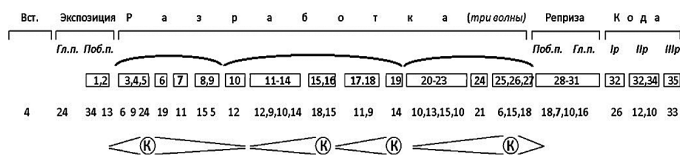
Четвёртая симфония – произведение трагическое, в нём с потрясающей силой и глубиной выражено мученическое страдание людей от подавляющей их чудовищной силы тоталитарной власти.

Симфония представляет собой трёхчастный цикл: *Largo tragico (c moll)*; *Allegro moderato (g moll)*; *Largo (c moll)*.

Драматургия симфонии как цикла основана на противопоставлении двух главных непримиримых образных сфер. В первой части сочинения композитор раскрывает трагический конфликт тоталитарного режима и народа. Во второй части, своеобразном *Danse macabre*, характеризуется образ власти, способной цинично и безжалостно уничтожать всё нравственное и благородно-человеческое. В третьей части автор выражает глубокую скорбь по жертвам сталинских репрессий через инструментальный реквием с элементами плача-причитания.

Смелое по тем временам содержание сочинения, вызванное к жизни романом Солженицына, потребовало неординарной формы воплощения. Определяющее значение имеет I часть, в которой острота конфликтных столкновений главных образных сфер доведена до высочайшего, трагического уровня. Именно многократное чередование подъёмов и спадов «ломает» грани классической сонатной формы, которую в I части Четвёртой симфонии можно определить как *индивидуальную* (термин В. Холоповой).

Строение I части представим в следующей схеме:



Развёртывание музыки в *экспозиции* I части связано с разным содержанием главной и побочной партий и персонафицируется в обобщённые образы тоталитарной власти и страданий народа. Их противостояние охватывает 71 такт, причём воплощено весьма обстоятельно и с внушительной серьёзностью в темпе *Largo tragico*.

Конфликт этих же антагонистических образов лежит в основе трёх разделов громадной (329 т.) разработки (ц. 3–27). Она включает в себя три крупных волны, чередование которых и формирует её «динамический профиль» (определение

В. Цуккермана). Первая волна (фугато, ц. 4–10) развивает образ страдания народа и завершается внезапным срывом – «криком» темы власти. Развёрнутая вторая волна (ц. 10–20) достигает более высокого уровня напряжения народного горя и оканчивается эпизодом безжалостного расстрела людей. Третья волна (ц. 20–27) будто бы взрывает условные границы формы, подводя к сильнодействующей генеральной кульминации, представляющей собой вполне зримую картину схватки губительной агрессивной силы с глубокой человеческой скорбью.

В зеркальной репризе (ц. 28–31), масштабно (69 тактов) равной экспозиции, усиливается резкость конфликта благодаря ужесточению темы власти и переосмыслению темы страдания народа как темы протеста и мужества.

Затухающая кода (ц. 32–35) воспринимается как послесловие к трагедии, где на протяжении 81 такта звучит безутешное оплакивание обесилённых в борьбе с тиранией людей.

Перейдём к более подробному анализу двух ведущих образов и тем I части симфонии. Главная тема сонатной формы предельно концентрирована и представляет собой краткое «зерно» (всего 4 такта). Его интонационное содержание вбирает в себя восходящие императивные кварты и «дьявольские» тритоны, рождающие ощущение грубой беспощадной силы. Именно это четырёхтактное построение (пример № 1) становится лейтмотивом образа зла во всей Четвёртой симфонии М. Смирнова.

Пример № 1

Largo tragico (un poco rubato)



В ответ на этот императивный, «зычный приказ» на слушателей обрушивается шквал безмерного отчаяния. Навстречу низвергающимся мотивам струнных и деревянных духовых инструментов поднимается авторитарная, давящая лейттема у трёх тромбонов, трубы, фагота и контрафагота. Медные духовые подчёркивают роковой характер музыки, в которой явно проступают контуры двенадцатиступенного лада. Контрапунктическая линия ударных инструментов (литавр, военного барабана, хлыста, тарелок и большого барабана) создаёт ощущение неминуемой смерти. В то же время скачкообразное развёртывание мелодии в трёхоктавном диапазоне обостряется звучанием «зубастых» пятизвучных кластеров в партии рояля и струнных инструментов (пример № 2).

Пример № 2

Сложившийся в экспозиции сонатной формы комплекс выразительных средств, выбранный для обобщённого образа тирании, сохраняется и в разработке, но каждый раз обновляется: чем сильнее воплощена агрессивность тоталитарной власти, тем глубже выражено страдание народа. Так, на грани второй и третьей волны (ц. 19) композитор привлекает «тяжёлую артиллерию»: императивную тему власти в низком регистре играют три тромбона и туба с вонзающимися возгласами валторн. В бурном потоке музыки особенно выделяется звучание хорейских нисходящих интонаций у колокола и рояля (пример № 3).

Пример № 3

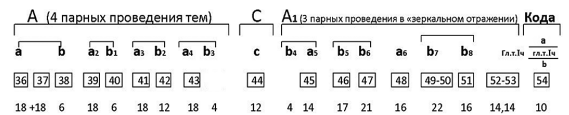
Poco a poco accel.

В генеральной кульминации разработки (ц. 23–25) дважды проводится тема тоталитарной власти. Её беспощадный характер подчеркнут грозным, неумолимым звучанием меди (трёх тромбонов, тубы, фогота и контрафагота). Но главный смысл содержания этого рокового фрагмента передаёт группа ударных, где для каждого инструмента автор нашёл индивидуальную остинатную «расстрельную» ритмоформулу (пример № 4).

Устрашающая, кровавая картина расправы словно иллюстрирует мысль писателя о том, что любая власть изначально

порочна, стремится к ограничению, разрушению и полному уничтожению человеческой свободы. Поэтому от всевидящего ока власти никто не защищён, и никто не может поручиться за то, что подобное никогда больше не повторится. В зеркальной репризе (ц. 28) наступает развязка трагедии I части, где беспощадное зло завершает свою жестокую расправу, подавляя слушателей звуковой мощью и тяжёлой ритмической поступью (пример № 5).

Вся II часть симфонии (Allegro moderato, *g moll*), своеобразная пляска смерти, посвящена развитию обобщённого образа зла. Развёртываются две темы, выражающие разные стороны бездущия и изуверства. Их взаимодействие образует форму индивидуальных двойных вариаций (определение Г. Григорьевой) с чертами промежуточной трёхчастной формы, представленных в следующей схеме:



В отличие от I части, где обобщённый образ зла не был связан с каким-либо определённым жанром, во II части симфонии Смирнов явно использует приём обобщения через жанр. Первая маршевая тема двойных вариаций звучит нервно, зловеще-загаённо в партии контрафагота, трагедийной тональности *g moll*. Именно настойчивое повторение резких скачков с постоянным чередованием пауз на протяжении 36 тактов подчёркивает тупую безжалостность и навязчивую топорность первого образа (пример № 6).

Семь раз мелодия первой темы звучит (практически неизменно) в форме простого периода повторного строения, что характерно для вариаций *soprano ostinato*.

Более оригинальна в жанровом отношении вторая тема. Её очевидная джазовая природа подчеркнута саркастически-острым тембром солирующего контрафагота. Для создания мрачного, демонического состояния композитор использует заострённый пунктирный и синкопированный (внутри- и межтактовый) ритм (пример № 7).



Пример № 4

[poco a poco accel.]

Пример № 5

Tempo I

Пример № 6

Allegro moderato

Пример № 7

Allegro moderato

Восемь вариаций *soprano ostinato* на вторую тему добавляют общему *perpetuum mobile* II части ощущение беспредельности и необъятности обобщенного образа зла, что вызывает в памяти подобные музыкальные картины в симфониях Д. Шостаковича.

Оригинальность коды этого вариационного цикла состоит в том, что к двум основным темам *Allegro M.* Смирнов добавляет главную тему I части, подчёркивая её лейтмотивное значение как сквозного образа зла.

Финал симфонии (*Largo, c moll*) воспринимается как рекем по безвинно погибшим людям. Скорбно-сосредоточенная трагическая музыка интонационно близка побочной партии I части. Тема тоталитарной власти дважды внедряется в хораль-

ную ткань, олицетворяя неискоренимость зла в мире и как бы иллюстрируя слова А. Солженицына из 2-го тома романа «Архиплаг ГУЛАГ»: «Нельзя изгнать вовсе зло из мира. Но можно в каждом человеке его потеснить...»³.

Проведённый анализ показал, что главной силой контрдействия в музыкальной драматургии Четвёртой симфонии является повелительный образ зла. Однако гуманистическая идея сочинения А. Солженицына заключается в том, что злу противостоит нечто высоко духовное, человеческое. В своём произведении писатель приводит многочисленные примеры не только бездонного горя и страдания людей, но и силу их духа, мужества и стойкости, нравственного величия угнетённых: «Постепенно открылось мне, что линия, разделяющая добро и зло, проходит не между государствами, не между классами, не между партиями – она проходит через каждое человеческое сердце. Линия эта подвижна, она колеблется в нас с годами. Даже в сердце, обьятом злом, она удерживает маленький плацдарм добра. Даже в наидобрейшем сердце... Я понял правду всех религий мира: они борются со злом в человеке (в каждом человеке)»⁴. Чрезвычайно важно, что обобщённый образ народного страдания Смирнов воплотил исключительно через жанр плача-причитания, и более всего, через музыку побочной партии I части.

Побочная тема выражает мгновенную реакцию человеческой души на жестокость и деспотизм насилия (пример № 8).

Пример № 8

Largo tragico (un poco rubato)

Тема проста, но и сложна в своей простоте, в ней концентрируется целый комплекс выразительных средств, характерных для плачей-причитаний.

Мелодия вариантно распеваётся из печально-стонущего нисходящего трёхстопного хореического мотива от повышенной IV ступени *c moll* к его повышенной I ступени. Искренность, беззащитность и безусловный лиризм побочной темы автор подчёркивает её монотембровостью: все 34 такта в темпе *rubato* солирует флейта. Секундовая интонация в различной гармонизации и разных ритмических вариантах разворачивается в темпе *Largo*, в простой трёхчастной форме, что создаёт ощущение беспредельной, глубокой скорби.

Драматизация и изменение характера побочной темы происходят уже в самом начале разработки. Композитор целенаправленно развивает

побочную тему методом образно-жанровой трансформации и превращает пассивно-покорный образ в мужественный, протестующий, отражая важнейшую идею романа А. Солженицына. Так, на первом этапе разработки М. Смирнов излагает тему в виде пятиголосного фугато (ц. 3–5), в котором оркестровые голоса словно возбуждённо и нервно дышат, наполняясь речевой декламационностью. Бурное энергичное восхождение мотивов-волн преобразует её хорейскую структуру в активный трехстопный ямб (пример № 9).

В следующем фрагменте разработки (ц. 17) композитор находит впечатляющее сочетание выразительности и образности. Образ людей, жертв насилия, воплощён через соединение двух трагических жанров – хора и плача-причитания, а бездушные всеисильной власти показано механически-остинатной ритмоформулой барабана (пример № 10). Такая трёхмерная стереофоническая фактура значительно углубляет драматизм музыки.

Самым трагическим разделом всей I части можно считать обширную генеральную кульминационную зону разработки (ц. 23–25), где победному, казалось бы, торжеству злых сил впервые противопоставит переосмысленная, гневно протесту-

ющая против бесчеловечной картины расстрела побочная тема. Теперь её хорейские интонации наполняются мужественным звучанием *ff* у духовых и струнных инструментов⁵ (пример № 11).

Пример № 9

Più mosso

Пример № 10

Пример № 11

[poco a poco accel.]



Зеркальная реприза сонатной формы воспринимается как длительная картина безутешной скорби, от которой «сжимается сердце и немеет язык». В этом разделе Смирнов продолжает развитие жанра плача-причитания, наполняя его интонациями стенания в обновлённой гармонизации и разнообразных ритмических вариантах (пример № 12).

Пример № 12

Темпо I

Кода I части целиком основана на мотиве плача-причитания. Соплирующий бас-кларнет, словно прощальный «вздых», передаёт ощущение неугасаемой человеческой боли. Автор проводит интонации причетной побочной темы практически в её первоначальном изложении.

Во II части симфонии композитор не использует жанр плача-причитания, поскольку содержание Allegro связано исключительно с воплощением обобщённого образа зла.

Финал представляет собой медлительно разворачивающуюся картину оплакивания безвинно страдающих людей. В жанровом отношении он обогащён хоралом (символом трагической сосредоточенности), соединяющимся с элементами плача-причитания, знаменного распева и протяжной песни.

Масштабная кода финала (т. 81), состоящая из трёх практически равных разделов, целиком и полностью основана на жанре плача-причитания, что доказывает главенство этого жанра в драматургии всего произведения.

Значение Четвёртой симфонии в эволюции инструментального творчества Смирнова огромно. Воплощая глубокую гуманистическую сущность произведения Солженицына, композитор сумел выразить главную идею романа без иллюстрации каких-либо его сюжетных подробностей.

В масштабах трёхчастной симфонии композитор смело воплотил и собственную гражданскую позицию, показав антагонизм тоталитарной власти и народа, создал не только многоликий образ зла, но и выразил страдания людей, сочувствие к их загубленным жизням и поднял тему протеста против насилия и тирании.

Музыкальные образы Четвёртой симфонии рельефны, выстраданы. Композитор мастерски сочетает яркую эмоциональную выразительность музыки с картинностью самых сильных эпизодов агрессивного натиска зла. Органичное соотношение выразительности и изобразительности, в целом типичное для русской симфонической школы, становится характерным явлением и в инструментальной музыке Смирнова, начиная с Четвёртой симфонии.

Симфония поражает мастерством выражения главной идеи, точным выбором самых необходимых, сильных средств выразительности каждого образного пласта, каждой темы. Например, грозная, безжалостная лейттема власти вбирает в себя всё самое агрессивное в музыкальном языке: резкие квартовые, квинтовые, «дьявольские» тритоновые интонации, при этом главная тема не связана с каким-либо одним жанром. Побочная же партия, воплощая человеческое страдание, жанрово абсолютно определённа, причём мелодическим стержнем всего симфонического цикла стали причетные интонации. Показательно, что тема страдания народа семантически переосмысливается в результате конфликтных столкновений антагонистических образов. При этом именно изменение ритмической структуры побочной темы приводит к перевоплощению её образного содержания. Ритмическую же основу обобщённого образа зла составляют разнообразные резкие оstinатные ритмы и жёсткие синкопы.

В Четвёртой симфонии Смирнов проявил себя как зрелый мастер оркестровки, где функции тембров тщательно продуманы. Так, образ тоталитарной власти композитор связывает преимущественно с мощно звучащими медными духовыми инструментами. Деревянные духовые и особенно струнные инструменты передают человеческие страдания. Ударные инструменты связаны с изображением агрессивно-повелительного образа зла, ужасающего своей иступлённой силой, особенно в «эпизодах расстрела» I части. Важно, что в симфонии есть не только противопоставление групп и регистров оркестра, но и различная трактовка инструментов одной группы. Примером могут служить струнные, играющие то сухое и жёсткое оstinато, то эмоциональнейшую тему народного плача.

Четвёртая симфония, продолжившая линию трагических симфоний Д. Шостаковича, положила начало широкому воплощению социально-этической тематики в произведениях Смирнова. Так, тема политических репрессий раскрывается в Концерте-симфонии для трёхструнной домры (1993), «Эпитафии» для оркестра русских народных инструментов (1995) и Симфонии № 5 (1998).

Самой узнаваемой чертой стиля в поздних произведениях Смирнова стало использование жанра плача-причитания. Отражая остро современные эмоции людей XX века, Смирнов обращается к одному из самых древних русских фольклорных источников.

Этическое и эстетическое значение Четвёртой симфонии заключается в том, что композитор заставляет

слушателей задуматься о переданном в музыке конфликте власти и народа, о правде того времени, когда был написан «Архипелаг ГУЛАГ». Музыка Четвёртой симфонии несомненно способна волновать души людей, пока в мире есть гнёт и насилие над людьми, пока у народа есть силы сопротивления злу и стремление защитить человеческое в человеке.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первое исполнение Челябинским симфоническим оркестром под управлением С. Ферулёва состоялось в 1990 году.

² Известно, что французский композитор Жильбер Ами закончил свою оперу «В круге первом» в 1999 году. Александр Чайковский написал оперу «Один день Ивана Денисовича» в 2009-м.

³ Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956: опыт художественного исследования: в 3 кн. Екатеринбург: У-Фактория, 2009. Кн. 2. С. 146.

⁴ Там же.

⁵ Похожие гневно-протестующие мотивы в позднем инструментальном творчестве М. Смирнова близки интонациям М. Мусоргского, также «вырастающим» из комплекса средств причитания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.

2. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века: учеб. пособие к курсу «Анализа музыкальных произведений». М.: ВЛАДОС, 2004. 175 с.

3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. – М.: Музыка, 1972. 150 с.

4. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. Астрахань: Факел, 2001. 368 с.

5. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. 750 с.

6. Сабина М. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. 465 с.

7. Синецкая Т. Композиторы Южного Урала. Челябинск: Дом печати, 2003. 352 с.

8. Холопов Ю. Музыкальные формы классической традиции: ст., мат-лы / ред.-сост. Т. Кюрегян. М.: Московская консерватория, 2012. 564 с.

9. Холопова В. Музыкальные эмоции. М.: Московская консерватория, 2010. 348 с.

10. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учеб. пособие. Изд. 2-е, стер. СПб.: Лань, 2010. 368 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).

11. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд. 3-е, стер. СПб.: Планета музыки, 2006. 496 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).

12. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 245 с.

13. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: Музыка, 1984. 144 с.

REFERENCES

1. Bobrovskiy V. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [The Functional Foundations of Musical Forms]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 332 p.

2. Grigor'eva G. *Muzykal'nye formy XX veka: uchebnoe posobie k kursu «Analiz muzykal'nykh proizvedeniy»* [20th Century Musical Forms: a Tutorial Manual for the Course "Analysis of Musical Compositions"]. Moscow: VLADOS, 2004. 175 p.

3. Vasina-Grossman V. *Muzyka i poeticheskoe slovo. Ch. 1. Ritmika* [Music and the Poetical Word. Part 1. Rhythm]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 150 p.

4. Kazantseva L. *Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya: uchebnoe posobie* [The Fundamentals of the Theory of Musical Content: a Tutorial Manual]. Astrakhan: Fakel, 2001. 368 p.

5. Mazel' L., Tsukkerman V. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy* [Analysis of Musical Compositions]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 750 p.

6. Sabinina M. *Shostakovich-simfonist. Dramaturgiya, estetika, stil'* [Shostakovich the Symphonist. Dramaturgy, Aesthetics, Style]. Moscow: Muzyka, 1976. 465 p.

7. Sinetskaya T. *Kompozitory Yuzhnogo Urala* [Composers of the Southern Urals]. Chelyabinsk: Dom Pechati, 2003. 352 p.

8. Kholopov Yu. *Muzykal'nye formy klassicheskoy traditsii: stat'i, materialy* [Musical Forms of the Classical Tradition: Articles and Materials]. Edited and Compiled by T. Kyuregyan. Moscow: Moscow Conservatory, 2012. 564 p.

9. Kholopova V. *Muzykal'nye emotsii* [Musical Emotions]. Moscow: Moscow Conservatory, 2010. 348 p.



10. Kholopova V. *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm: uchebnoe posobie* [Theory of Music: Melody, Rhythm, Texture, Thematicism: Textbook]. Second Edition. St. Petersburg: Lan, 2010. 368 p. (Uchebniki dlya vuzov. Spetsial'naya literatura) [Textbooks for Institutes of Higher Education. Specialized Literature].

11. Kholopova V. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: uchebnoe posobie* [Forms of Musical Compositions: Tutorial Manual]. Third Edition. St. Petersburg: Planet Music, 2006. 496 p.

(Uchebnik dlya vuzov. Spetsial'naya literatura) [Textbooks for Institutes of Higher Education. Specialized Literature].

12. Tsukkerman V. *Vyrazitel'nye sredstva liriki Chaykovskogo* [The Expressive Means of Tchaikovsky's Lyricism]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 245 p.

13. Chernova T. *Dramaturniya v instrumental'noy muzyke* [Dramaturgy in Instrumental Music]. Moscow: Muzyka Press, 1984. 144 p.

Четвёртая симфония М. Д. Смирнова. По прочтении романа А. И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»

Статья посвящена Четвёртой симфонии уральского композитора Михаила Дмитриевича Смирнова (1929–2006). Созданная под впечатлением произведения А. Солженицына, симфония имеет авторский подзаголовок «По прочтении романа А. И. Солженицына “Архипелаг ГУЛАГ”». Написанное в 1990 году, сочинение Смирнова стало одним из первых откликов на творчество писателя в музыке. В первой части острота конфликтных столкновений образов доведена до высочайшего уровня трагедии. Вторая часть – своеобразное *Danse macabre*. Третья часть близка инструментальному

реквиему. Как одну из главных стилистических особенностей Четвёртой симфонии автор статьи выделяет опору на древнейший фольклорный жанр – плач-причитание, выступающий символом народного страдания, горя. Композитор развивает в симфонии интонационно-тематический комплекс плача, используя метод жанровой трансформации. Тем самым достигается высокая степень обобщения трагического содержания.

Ключевые слова: композиторы России, Михаил Смирнов, симфония, плач-причитание

The Fourth Symphony of Mikhail Smirnov. Upon Reading Alexander Solzhenitsyn's Novel “The GULAG Archipelago”

The article is devoted to the Fourth Symphony by the composer of the Ural Mountains region, Mikhail Dmitrievich Smirnov (1929–2006). Composed under the impression of reading Alexander Solzhenitsyn's novel, the symphony has a subtitle inscribed by the composer: “Upon Reading Alexander Solzhenitsyn's Novel “The GULAG Archipelago.” Written in 1990, Smirnov's composition presented itself as one of the first artistic responses in symphonic music to the writer's literary heritage. In the first movement, the acuteness of the conflicting collisions of images is carried to the highest level of tragedy. The second movement presents a peculiar kind of *Danse macabre*.

The third movement comes close to resembling an instrumental requiem. As one of the main stylistic peculiarities of the Fourth Symphony, the author of the article emphasizes that the music is based on one of the earliest historical genres of folk music – the lamentation-cry, presenting a symbol of people's suffering and misfortune. The composer develops in the symphony the intonational and thematic complex of the folk lamentation by using the method of genre transformation. Thereby, a high level of generalization of the tragic content is achieved.

Keywords: composers of Russia, Mikhail Smirnov, symphony, lamentation-cry

Мугалимова Анна Владимировна

соискатель кафедры истории и теории музыки
E-mail: alavinal@mail.ru

Челябинская академия культуры и искусств
Российская Федерация, 454091 Челябинск

Anna V. Mugalimova

Post-graduate student at the Music History
and Music Theory Department

E-mail: alavinal@mail.ru

The Chelyabinsk Academy of Culture and the Arts
Russian Federation, 454091 Chelyabinsk

