

И. С. ВОРОБЬЕВ*Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова***ВТОРАЯ И ТРЕТЬЯ СИМФОНИИ ГЕННАДИЯ ТОЛСТЕНКО:
В ПОИСКАХ НОВОЙ МОДЕЛИ ЖАНРА**

В статье представлены исследовательские наблюдения по поводу симфонического творчества донского композитора Геннадия Толстенко (р. 1959), характеризующего в аспекте индивидуальной авторской трактовки жанра симфонии. Во Второй и Третьей симфониях предложен новаторский подход к преломлению жанровой модели; при этом наиболее рельефно позиционируется совмещение культурно-исторических кодов, равно как и отражение идей «всемирности» русской культуры. Стилистая разновекторность, намеченная пунктиром в Первой («Луганской») симфонии, в позднейших симфонических опусах Г. Толстенко приобретает своеобразные черты, лишь опосредованно связанные с моделью классического симфонического цикла. Вторая («Девять медитаций») и Третья («Сарматы») симфонии – это одночастные композиции, в основу которых положен принцип вариационно-строфического варьирования исходного тематического комплекса (квазипаттерна). Благодаря указанному принципу, с одной стороны, выстраивается концентрическая форма, с другой, – контрастно-составная (с учетом стилистического контраста разделов). Вместе с тем, драматургия второго плана (концертность во Второй и картинная звукоизобразительность в Третьей) не только воздействует на содержание и особенности развития тематизма, но и позволяет объединить симфонии данного автора в единое повествование. Три симфонии Геннадия Толстенко представляют собой мегацикл, в котором Первая выполняет функцию экспозиции, Вторая – развивающего раздела, Третья – финала. Жанровые доминанты симфоний также различны, однако в равной мере соотносятся с целостной художественной концепцией (Первая симфония – поэма, Вторая – концерт, Третья – симфоническая картина). Видимой основой авторской модели жанра предстает соответствующее содержание мегацикла. Каждая часть последнего самостоятельна и, в то же время, является элементом общей структуры. Единству мегацикла способствует также общий для всех симфоний композиторский метод работы с тематизмом, опирающийся на интонационную фабулу (квазипаттерн).

Ключевые слова: симфоническое творчество Г. Толстенко, авторская модель жанра, всемирность, стилистая разновекторность, квазипаттерн, мегацикл.

Для цитирования: Воробьев И. С. Вторая и Третья симфонии Геннадия Толстенко: в поисках новой модели жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 3. С. 23–34.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_23

I. VOROBYOV*N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory***THE SECOND AND THE THIRD SYMPHONIES BY GENNADY TOLSTENKO:
IN THE SEARCH OF A NEW GENRE MODEL**

This article presents research observations on the symphonic work by Don composer Gennady Tolstenko (b. 1959); it is characterized in aspect of the author's individual interpretation of the symphony genre. The Second and Third symphonies offer an innovative approach to reframing the genre model; in doing so, they prominently showcase the fusion of cultural and historical codes, as well as the reflection of ideas about the "universality" of Russian culture. The stylistic diversity outlined in the First ("Lugansk") symphony acquires distinctive features in Tolstenko's later symphonic works, only indirectly related to the model of the classical symphonic cycle. The Second ("Nine Meditations") and Third ("Sarmatians") symphonies are single-movement compositions based on the principle of strophic variation of the initial thematic complex (quasi-pattern). This principle, on the one hand, creates a concentric form, and on the other, a contrasting composite form (taking into account the stylistic contrast of the sections). At the same time, the secondary dramaturgy (concert-like quality in the Second and pictorial sound imagery in the Third symphonies)

allows not only to influence the content and development of the thematic elements but also to unite the composer's symphonies into a single narrative. Gennady Tolstenko's three symphonies form a megacycle, in which the First serves as the exposition, the Second as the developmental section, and the Third as the finale. The genre dominants of the symphonies also vary, yet they are equally related to the overall artistic concept (the First symphony is a poem, the Second is a concerto, and the Third is a symphonic tableau). The corresponding content of the megacycle serves as the visible basis for author's model of the genre. Each movement of the latter is independent and, at the same time, is an element of the overall structure. The unity of the megacycle is also facilitated by the composer's method of working with thematic material, which is common to all symphonies and relies on the intonation plot (quasi-pattern).

Keywords: symphonic work by Gennady Tolstenko, author's genre model, universality, stylistic diversity, quasi-pattern, megacycle.

For citation: Vorobyov I. *The Second and the Third symphonies by Gennady Tolstenko: in the search of a new genre model*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 3. Pp. 23–34.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_23



Во Второй (1987) и Третьей (1998) симфониях Геннадия Толстенко развиваются идеи, весьма успешно реализованные в Первой («Луганской»). Интеграционный вектор трактовки жанра, а также узнаваемые приметы авторского стиля: философская сосредоточенность, экспрессивность музыкального материала, вариационно-строфический тип развертывания тематизма, взаимопроникновение различных ладовых систем, полиостинатность фактуры, импрессионистская изысканность оркестровки, – обретают полномасштабное воплощение в этих симфониях донского композитора. Общие контуры их содержания также исходят из недр первого симфонического опуса. Соответствующий жанр для Г. Толстенко по-прежнему остается образом мира, более того, проводником идеи «всемирности» культуры. Тем не менее, Вторая и Третья – новые ступени, потому что они демонстрируют вполне оригинальный подход к реализации жанровой модели. Композитор стремится переосмыслить функциональное содержание классического симфонического цикла [1, с. 262–267], отойти от стереотипных драматургических решений. Помимо этого, осознанно предпринимается попытка объединить вновь создаваемые симфонии в некий «сверхцикл» – протяженное целостное повествование.

Вторая симфония («Девять медитаций») представляется наиболее репрезентативным и едва ли не центральным симфоническим опусом композитора. С точки зрения «внетекстового» содержания указанный опус демонстрирует иной подход к сюжету и драматургии, нежели предыдущая симфония. Если «Луганская» опиралась на обобщенные программные характеристики, то Вторая адресует к вполне конкретному духовному и религиозному опыту различных народов, рельефно выстраивая философско-эстетическую концепцию о всемирном значе-

нии культуры, первичной по отношению к цивилизации (с точки зрения антиномических взаимоотношений культуры и цивилизации, по Н. Бердяеву, – см.: [2]). Одновременно этот мистериальный контекст, представляющий собой музыкальное воплощение содержания мировых религий, насыщается традиционной для русского художника предельной эмоциональностью, личностной окрашенностью высказывания. В одном из более поздних интервью композитор так обозначил смыслы, заключенные во Второй симфонии: «В ней переплетаются традиции разных культур – православной (знаменный распев), католической (канон), исламской (арабский макам), буддистской (тема подлинной индийской раги). Получается, что охвачены основные мировые религии. Здесь же звучит стилизованная обобщенно-славянская народная песня¹, цитируется грузинская песня “Оровела”, имитируется звучание армянского дудука², индонезийского гамелана. А объединяет все это пентатоника, которая, в принципе, лежит в основе всех культур на определенном этапе их развития. Интерес к музыке разных народов во мне воспитал Сергей Артемьевич Баласанян <...>. Симфония посвящается памяти С. А. Баласаняна <...> (есть прямая цитата из его вокально-симфонической поэмы “Аметист” – как воспоминание о нем)» [3, с. 7].

Приводимые авторские характеристики отличаются предельной точностью, поскольку «всемирность» в данном случае представляет собой некий синтез культурных, а применительно к музыке – жанрово-стилевых и ладовых кодов. Объединяющим же началом служит исходная структура (как и в Первой симфонии, квазипаттерн³), основанная здесь на пентатонном звукоряде. В процессе развития и под воздействием жанрово-стилевых модуляций эта структура «расщепляется» на многочисленные варианты,

каждый из которых представляет ту или иную грань «всемирности». Вполне определенными представляются коннотации данного метода с уже обретенным в Первой симфонии драматургическим алгоритмом.

Авторский подзаголовок симфонии оказывается своеобразным камнем преткновения для адекватного восприятия содержания и стиля данного сочинения – как и других опусов («Акаши», «Infinito»), внешне адресующих к духовным практикам Востока и опирающихся на технику минимализма (подобно С. Райху или Т. Райли). В публикациях о творчестве Г. Толстенко подобные заглавия нередко трактуются как заявленные программы сочинений и комментарии по поводу используемых композиционных приемов: он «...первым из донских композиторов обратился к медитативным, сонорным и минималистическим принципам построения музыкальной фактуры и композиции» [цит. по: 5, с. 188]; «...“новая простота” в рассматриваемых сочинениях Толстенко [“Акаши” и “Infinito”. – И. В.] достигается за счет двух основополагающих постулатов минимализма: определенной концепции и технических ресурсов» [6, с. 27], и т. д. Признавая обоснованность цитируемых рассуждений и оценок, внесем некоторые уточнения, относящиеся к «Девяти медитациям». Во-первых, на протяжении всего периода создания указанной симфонии (1986–1987) техника минимализма была почти не известна в СССР. Во-вторых, как нам представляется, аллюзии буддистской духовной традиции постижения мира при помощи созерцания внутреннего «я» и тем более использование quasi-минималистских приемов не являлись для композитора самоцелью, но лишь фоном и средством для формулирования более важных мыслей. Сам Г. Толстенко в упоминаемом выше интервью подчеркнул: «Здесь медитативность, как правило, не связана с традиционной практикой медитации. На латыни *meditationes* – размышления. Именно в таком значении я использовал это слово» [3, с. 7]. Иначе говоря, основное содержание музыки – не в самоотречении либо нейтрализации личностного высказывания, а наоборот: повествование о бытии и небытии развертывается в субъективном эмоциональном русле, но с активным использованием многомерной системы межкультурных символов и кодов.

Данный подход реализуется сквозь призму особенного метода: черты минимализма (на уровне вариантности квазипаттернов), короткие по своему дыханию остигатные фигуры, образующие полипластовую сонорную фактуру, вступают в противоречие, даже конфликтуют с экспрессивными темами широкого дыхания, насыщенными песенным мелосом. В свою

очередь, сюитный (едва ли не монтажный) тип структурной организации, который восходит к различным стилевым прообразами, при помощи монотематических связей (опора на исходный квазипаттерн) обретает монолитную форму, демонстрирующую разнообразные свойства концентрического развития.

Данное противоречие способствует возникновению особого «энергетического» поля, в границах которого созерцательное состояние обращается в свою противоположность. Эта семантическая модуляция происходит уже в I части, которая наделяется ролью вступления. Музыкальный материал основан здесь на трех пластах, каждый из которых развертывается в рамках собственного времени и пульсации, равно как и ладовых свойств, что предопределяет внутреннее напряжение при кажущемся отсутствии действия. Первый пласт – педаль виолончелей и альтов. К ней присоединяется ритмическое бие, имитирующее процесс игры на русских народных инструментах, у вторых скрипок (*pizz.*) и фортепиано (с препарацией). В совокупности две горизонтали основываются на пентатонном звукоряде (квазипаттерн в гармоническом изложении). Второй пласт – плачевый монолог флейты соло, опирающийся на узкообъемные секундовые попевки (в центре звукоряда лада – эолийский тетракорд). Третий – широкая, проникновенная, с выразительными остановками, линия первых скрипок, как будто стремящаяся вырваться из оков множественных остигатных интонаций (структура звукоряда – тон–полутон; см. Пример 1).

Обозначенный композитором алгоритм полипластовости обуславливается противоположными характеристиками каждой составляющей (покой/движение, дыхание широкое/короткое, динамический, тембровый, ладовый контраст и т. п.). Данный принцип будет использован и в дальнейшем как способ отображения интенсивного внутреннего развития на фоне созерцательности. Противоречивые свойства этого алгоритма позволяют скорректировать вывод отечественного исследователя по поводу содержания Второй симфонии: «В результате осмысления концептуальной глубины симфонии вырисовывается одна из ее семантических дилемм: стремление человека к духовной наполненности бытия и превратности его существования. Содержательные акценты на медитативности обусловлены влиянием различных религий и философских учений, в том числе буддизма. С этих позиций субъект во всем происходящем должен обнаруживать объект созерцания и размышления» [5, с. 197]. В действительности содержательные акценты у Толстенко не фокусируются на

медитативности, а, напротив, тяготеют к разнонаправленности, разновекторности восприятия мира (Восток – Запад), которое, в свою очередь, несомненно подразумевает обретение духовного консенсуса («всемирность»).

II часть характеризуется большим колористическим разнообразием; насыщенность звукового пространства орнаментальными фигурами ассоциируется с образами прекрасной и величественной природы. Однако избранный алгоритм противоречий функционирует и здесь. Три пласта (их соотношение фактически сходно: педаль на пентатонике, тема в рамках лада с двумя ув. 2, колористический контрапункт в границах эолийского/фригийского звукоряда), каждый из которых постепенно насыщается новыми инструментальными красками, образуют восхождение к динамической вершине, за которой аттасса следует III часть, репрезентирующая главный тематический материал. Таким образом, Вторая Медитация, наделяемая связующей функцией, становится переходом к очередному разделу, насыщенному драматическими взрывными контрастами. Третья Медитация начинается с императивного яркого возгласа солирующих труб на фоне оркестрового *tutti*⁵ (в основе звукоряда – лад тон–полутон; см. Пример 2); в контрапункте – взлет деревянных духовых и скрипок (звукоряд с двумя ув. 2), последующие оркестровые педали – вновь пентатоника. Соотношения между звуковым материалом указанных пластов свидетельствуют о реализации того же алгоритма, который приобретает все большую активность за счет последовательного дробления каждого пласта на короткие фигуры, а также общего усиления динамики и заострения ритмической пульсации. Начиная с ц. 7 (*Presto*), движение обретает подчеркнуто моторную, механическую природу⁶. Здесь преимущественно используются пентатонные свойства музыкального материала. В результате возникающий яркий контраст не исчерпывается фанфарным громогласным вступлением и токкатным крутообразным движением, охватывая системы фактурной и ладовой организации. На смену полипластовости и полиладовости приходит «моносистемная» организация – единство лада и фактуры на всех уровнях музыкальной ткани).

Вторая волна (с ц. 15) варьирует указанный тип контрастного противопоставления материала. Общий результат – обретение в коде (ц. 18) производной темы у струнных, что в целом восстанавливает баланс разнонаправленных сил (широкое дыхание у струнных и дублирующих духовых на основе экспрессивной хроматической вязи; ритмическая педаль у ударных, арфы, фортепиано – аккордика последних основывает-

ся на пентатонике). В ц. 20 тематизм фокусируется на смысловой кульминации: звучит хорал у струнных «Господи, спаси и сохрани меня». Таким образом, по характеру развития и специфике репрезентативности излагаемого материала Третью Медитацию следует отнести к экспозиционному типу изложения.

Это представляется весьма существенным с точки зрения дальнейшей логики формообразования: IV, V и VI части воспринимаются в качестве развивающих разделов, а VII-я служит вполне очевидной «репризной» аркой по отношению к III-й, тем самым уравнивая соответствующую конструкцию. В этом ряду Восьмая Медитация функционально близка Первой, Девятая – Второй, при этом Восьмая служит и переходом, и вступлением к Девятой. Девятая Медитация, использующая музыкальный материал Второй, перебрасывает арку к вступительной Первой Медитации, одновременно размыкая цикл путем противопоставления эмоционально насыщенной стилизации русской песни бесстрастной пентатонике и тем самым утверждая мысль о безграничности драматической рефлексии сущего и неизбывном дуализме человеческого мировосприятия. В целом же контрастно-составной тип композиции с чертами концентричности насыщается, как уже отмечалось, сквозным дыханием (при наличии переходов аттасса между частями), что позволяет согласиться с мнением исследователя: «Вторая симфония действительно воспринимается как одночастная, настолько явно в ее циклической форме выражены признаки единства» [5, с. 196]⁷.

Четвертая, Пятая и Шестая Медитации образуют самостоятельный раздел, в котором развивающие функции материала, как уже отмечалось, наиболее ярко выражены. Тематический рельеф в них поручен солирующим инструментам: литаврам – в Четвертой и Шестой, альту – в Пятой. Тип развития в указанных сольных партиях близок строфическому варьированию, отсылающему к традициям импровизационной культуры. Контрапунктом и, как в Четвертой Медитации, обрамлением сольных линий становятся те же гармонические педали (основой которых выступают сегменты пентатонного звукоряда), а также музыкальный материал, опирающийся на узнаваемые жанрово-стилевые элементы (канонические имитации мотетного типа и хоровая православная псалмодия в Четвертой Медитации, аллюзии русского знаменного пения – в Пятой, сигнальные возгласы – в Шестой).

Началом Седьмой Медитации – кульминационного раздела цикла – становится динамическая вершина, подготовленная интенсивным развитием в предыдущем разделе (Пример 3).

Звуковой материал вступления (у струнных, а затем у медных духовых) – значимый этап функционального переосмысления семантики пентатонного квазипаттерна, который преимущественно выступал ранее в качестве основы для протяженных оркестровых педалей.

Вертикаль, образуемая на основе пентатоники, как бы «срывается» с места, задавая мощный импульс для развития и нарушая сложившийся баланс между тремя взаимно сопряженными пластами. Накапливаемая внутренняя энергия словно устремляется за границы первоначально очерченного пространства и вызывает эффект «цепной реакции», энтропии тематизма на всех уровнях. Последующие две волны так или иначе восстанавливают соотношение пластов. При этом заданный импульс усиливает общее напряжение: музыка зримо демонстрирует образ страстной, истовой молитвы. Ее образно-смысловым и интонационным истоком является звуковой материал ц. 20 (1-я волна – ц. 49 Largo, 2-я – ц. 52 Religioso). Уплотнение и расширение фактуры приводит к динамической вершине в коде (ц. 58): указанный материал в условиях диалога оркестровых групп сначала дробится, а затем объединяется в заключительном tutti. Эта магистральная кульминационная зона цикла может быть уподоблена квинтэссенции основной идеи – «всемирность» достигается посредством трудного процесса объединения различного, противоположного. В конечном счете, развитие достигает предначертанного итога, который был назван «усильем Воскресенья» (Б. Пастернак).

Камерность Восьмой Медитации, с ее выразительным каденциеобразным кларнетовым соло (Quasi col duduk), отсылающим к сольным эпизодам I, IV, V, VI частей, и колористика Девятой (основанная, как уже отмечалось, на материале Второй) знаменуют собой утверждение образно-эмоциональной атмосферы уюта, растворения в вечной красоте природы и космоса.

В целом, начиная с развивающих центральных разделов симфонии, по аналогичному (контрастно-составному концентрическому) принципу формируется и драматургия второго плана (напомним о сходной тенденции в Первой симфонии). С одной стороны, сквозное развитие насыщает музыку поэтным свободным дыханием (как и в Первой). С другой стороны, внедрение тематического зерна и его дальнейшие преобразования отсылают к идее вариационного цикла. Наконец, значимая роль сольных quasi-импровизационных фрагментов, характерные контрасты инструментальных пластов указывают на привнесение в процесс симфонического развертывания определенных свойств *концертности*. Эта жанровая интеграция, с нашей точки зре-

ния, усиливает значение авторского, субъективного высказывания, что заведомо нивелирует предполагаемую значимость привходящей религиозной окраски (а вместе с ней – имитации медитативных состояний и роли минималистской техники). Симфония в целом, как и «Турангалила» или «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» О. Мессиана, пронизана духом несмирности, стремлением к обретению идеала, метафорой которого и является всемирный синтез различного духовного опыта человеческой цивилизации. Вместе с тем, жанровая интеграция подчеркивает обозначенный выше тезис о создании композитором авторской индивидуальной модели симфонии.

Музыка Третьей симфонии («Сарматы») предназначалась для хореографического воплощения. Однако драматургия законченной I части подсказала композитору иное решение. По существу, данное произведение оказалось самодостаточным и в ряду предшествующих симфоний, в которых идея одночастности определялась вторым планом драматургии (поэма, вариации, концерт). Здесь в трехчастной форме с варьированной репризой и кодой доминируют принципы строфического варьирования, благодаря чему образуются три контрастные волны развития (обуславливающие контрастно-составную логику членения). Каждая из них достигает мощной кульминации, за которой следует резкий спад или же, как в третьей строфе, умиротворяющая созерцательная кода. При этом автор вновь использует эффект одновременного замыкания/размыкания формы. Однако с композиционной точки зрения тормозящие процессы в Третьей симфонии оказываются более значимыми, нежели в предшествующих опусах. Это обстоятельство позволяет трактовать сочинение как вполне законченное и наделенное характерной жанровой особенностью, которая мотивируется программой и спецификой музыкального материала. Создание образа дикого степного племени требует соответствующих изобразительных иллюстративных приемов. Для создания звуковой картины брутальной стихии, своего рода проекции художественных представлений о «панмонголизме» (В. Соловьев), на фоне живописной картины бескрайней степи, как бы сливающейся со звездным небом, Толстенко использует накопленный ранее арсенал выразительных средств. Во-первых, подразумеваются колористические особенности оркестровки (к примеру, усиление роли ударных – их партии насыщены сонористическими приемами). Во-вторых (что более существенно), заслуживает внимания специфическое претворение полиостинатности. В предыдущих симфониях она

использовалась на локальном уровне, когда один или два пласта фактуры формировались при помощи остинатных педалей или фигур, альтернативных другим пластам, характеризующим большей сложностью мелодической и ритмической пластики. В Третьей симфонии едва ли не каждый из пластов основан на остинатном материале. При этом подобные пласты с точки зрения ритмической пульсации контрастны по отношению к остальным, а в интонационном отношении – производны. Одновременно материал на всех уровнях претерпевает характерное вариантное развитие, что наделяет его индивидуальным своеобразием, чуждым механистичности. Композитор, таким образом, демонстрирует развитие собственного метода, апробированного во Второй симфонии: *три пласта фактуры, различные с точки зрения ритмической организации, обнаруживают сходные остинатные качества. Благодаря указанной сопряженности единства и противоречия образуется мощный энергетический импульс, который преодолевает инерцию сил торможения. Динамика взаимодействия пластов и напряженный процесс движения вступают в столкновение со статикой музыкального материала.* Экспрессия, достигаемая благодаря этому столкновению, предопределяет своеобразие красочной и могучей в своей жесткости и жестокости изобразительной картины, подобно многим образцам, демонстрировавшим приемы полиостинатной организации в прошлом («Скифская сюита» С. Прокофьева или «Завод» А. Мосолова). Помимо этого, указанная картина представляется весьма оригинальной благодаря характерному взаимопроникновению надличностных объективных качеств материала и субъективной авторской его трактовки. Первая большая строфа начинается с кругообразной фигуры флейты соло (1 пласт), опирающихся на бурдонные квинты в басах (2 пласт). Круговой рисунок движения формируется посредством соединения звеньев различных вариантов трихордовой попевок (м. 2, м. 3), составляющей ядро темы (Пример 4). В дальнейшем это ядро станет основой других тематических комплексов. По сути, здесь обнаруживается тот же квазипаттерн, что и в предыдущих симфониях, наделенный функцией инварианта. Уже в ц. 2 секундовая интонация становится основой мотивного развития у струнных (3 пласт, своего рода «тема креста»), а терцовый ход перерастает в решительный пунктирный рисунок у валторн (т. 65) и труб (4 пласт). Вторая строфа (ц. 22) начинается с решительного темпового сдвига (*Animato*) и тембровой модуляции. Ведущее положение отведено ударным; постепенно к ним присоединяются тромбоны и туба, у которых в мелодическом движении представлен

вариант исходного квазипаттерна (кстати, с аналогичными ладовыми свойствами в пределах звукоряда тон–полутон). Вариант квазипаттерна в увеличении (ц. 23) интонируется у деревянных духовых. Дальнейшее напластование инструментальных красок приводит к изложению материала в предельно высокой тесситуре и громкой звучности, после чего вновь происходит сдвиг. Начало 3 строфы (ц. 35) поручено альтам, исполняющим музыкальный материал из флейтовой партии I части (Пример 5). Императивный мотив, появлявшийся ранее в партии валторн, здесь передается струнным и деревянным духовым.

Заметим, что все преобразования главного квазипаттерна в различных пластах наслаиваются на педали в нижнем регистре. В коде (ц. 44) напряжение ослабевает, полиостинатная моторика словно растворяется в малосекундовых интонациях на различных уровнях ткани. Сонорная вязь, состоящая из педальных тонов у разных инструментов, трелей струнных, аккордов арфы и малосекундовых интонаций, завершает симфонию. Динамические нарастания и агрессивное, целеустремленное *moto* обращаются в свою противоположность, как бы символизируя тем самым действие онтологического времени, погребаящего под своим песком культуры, государства и народы.

Это философское звучание коды симфонии можно трактовать в нескольких ракурсах. Прежде всего, подразумевается расшифровка авторской программы: картина судьбы исчезнувшего народа – метафора эсхатологического содержания истории человеческой цивилизации. Далее, обозначается некий итог симфонических исканий самого автора. Жанр симфонии для Геннадия Толстенко, как уже отмечалось, являлся репрезентантом мысли о движении человеческой культуры к объединяющей всемирности. Однако итог данного процесса связан с осознанием неизбежности конца этой всемирности. Кроме того, собственно драматургической квинтэссенцией взаимодействия и, в определенном смысле, внутреннего смыслового диалога между симфониями Толстенко становится толкование Третьей симфонии как финала масштабного мегацикла, в котором Первая симфония выполняла функцию экспозиции и тезиса (субъективное высказывание, исполненное драматизма), Вторая – развития и одновременно антитезиса (посредством слияния с объективными надличностными сторонами бытия). Наконец, синтез и финал – Третья симфония, где снимаются противоречия субъект–объектных отношений. Именно поэтому, следует полагать, жанровые доминанты трех симфоний различны, однако мотивированы канвой общего содержания: Пер-

вая симфония – поэма, Вторая – концерт, Третья – симфоническая картина. По существу, такая обусловленность данной триады сопряжена с открытием новой модели жанра, в которой все элементы по-своему автономны и фактически не совпадают с традиционными представлениями о симфонии. В то же время они являются необходимыми этапами общего повествования.

Учитывая сказанное, можно объяснить и дальнейший отход автора от соответствующего жанра. Три освещаемых симфониями композитор фактически исчерпал обозначенную тему, по-своему глубоко отразив важнейшую тенденцию времени (1980–1990-е годы): поиск новых духовных оснований в условиях энтро-

пии духовности. Эти основания предполагали обретение цивилизационного консенсуса вовне и, одновременно, духовного равновесия внутри себя. Но попытка их утверждения привела к осознанию видимой проблематичности развертывания стройной и непротиворечивой системы, подобной философским и художественным концепциям Серебряного века: В. Соловьева, Н. Бердяева, А. Скрябина, В. Кандинского... Время утопий безвозвратно миновало, и характеризуемая триада Геннадия Толстенко явилась своеобразным памятником историческому опыту предшественников, эмоциональной реакцией на осмысляемую невозможность повторить их путь в современном мире.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Медитация № 9, 1 т. до ц. 72 в партии 3 кларнетов.

² Соло кларнета (Quasi col duduk) в Медитации № 8.

³ Напомним определение из статьи, посвященной Первой симфонии: «Данный тематический комплекс уместно обозначить таким образом, поскольку композитор в дальнейшем, не повторяя квазипаттерн “дословно”, будет использовать его варианты, что на уровне макроформы образует некое подобие тематического оstinato, напоминающего принципы работы минималистов» [4, с. 21].

⁴ Позднее, в 1990–1992 годах, как отметил композитор, он изучал теорию и практику трансцендентальной медитации (из беседы с автором настоящей статьи).

⁵ Мотив-цитата из вокально-инструментальной поэмы «Аметист» С. Баласаняна.

⁶ Квазигамелан: тема проводится ксилофоном, виброфоном, маримбой в сопровождении шумовых ударных.

⁷ Это же свойство отметили В. Сильвестров и Г. Канчели (см.: [5, с. 188, 196]).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Г. Толстенко. Вторая симфония. Медитация № 1

The musical score is presented in a single system with multiple staves. The instruments included are Flute I (Fl. I), Piano (Pf.), Violins I (Va. I), Violins II (Va. II), Viola (Vi.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute I part begins with a 'solo' marking and a '5' above the staff. The Piano part has a '(preludiale)' marking and a '(mf)' dynamic. The Violins I and II parts have a 'pizz. (quasi chitarra)' marking and a 'pp' dynamic. The Viola part has a 'non sordini (soli 1,2)' marking and a 'pp' dynamic. The Violoncello and Contrabass parts have a 'pp' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

"Meditatio № 3"

30

"Meditatio № 7"

47 *Frenetico* 2 = 40-60

48 *Ritornello*

47 *Frenetico* 2 = 40-60

48 *Ritornello*

СИМФОНΙΑ №3 SYMPHONY
"САМАТЫ"Г. Толстенко
G. Tolstenko

Comodo ♩ = 80

1

Piccolo
 2 Flauti
 Alto Flauto in G
 2 Oboi
 Corno inglese in F
 Clarinetto piccolo in E
 2 Clarineti in Bb
 Clarinetto basso in Bb
 2 Fagotti
 Contrabbasso
 4 Corni in F
 4 Trombe in Bb
 4 Tromboni
 Tuba
 Timpani
 Wind Chimes
 Ragnavella
 2 Bagnoni
 Cow-bells
 3 Piccoli
 Tamb. mil.
 4 Tom-tom
 Bass drum
 Tam-tam
 Gen. cassa
 Vibraphone
 Harp

Comodo ♩ = 80

1

Violini I
 Violini II
 Viola
 Violoncelli
 Contrabbassi

* Играть за подставкой, соответственно указанным струнам

molto crescendo

35 Comodo ♩=66

molto crescendo

35 Comodo ♩=66

35 Comodo ♩=66

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 288 с.
2. Бердяев Н. А. Смысл истории. М.: Азбука, 2021. 256 с.
3. Толстенко Г. Ю. «Средства и приемы – не самоцель» (интервью с И. М. Севериной) // Играем с начала (Da capo al fine). 2014. № 7–8 (июль–август). С. 7.
4. Воробьев И. С. Первая («Луганская») симфония Геннадия Толстенко в контексте авторской трактовки жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 16–25.
5. Шабунова И. М. На пути к самобытному стилю: о творчестве Геннадия Толстенко // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 187–205.
6. Воротынцева Л. А. Минималистская лексика как путь достижения «новой простоты» в творчестве Г. Толстенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 3. С. 22–28.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 godov: Issledovatel'skie ocherki [Symphonic strivings: The problem of the symphony genre in Soviet music of 1960–1975: Research essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 288 p.
2. Berdyayev N. Smysl istorii [The Meaning of History]. Moscow: Azbuka, 2021. 256 p.
3. Tolstenko G. «Sredstva i priemy – ne samotsel'» (interv'yu s I. Severinoy) [“Means and devices are not an end in themselves” (interview with I. Severina)]. In: Igraem s nachala (Da capo al fine) [Let Us Play from the Beginning]. 2014. No. 7–8 (July–August). P. 7.
4. Vorob'ev I. Pervaya («Luganskaya») simfoniya Gennadiya Tolstenko v kontekste avtorskoj traktovki zhanra [The First (“Lugansk”) symphony by Gennady Tolstenko in context of the author's genre interpretation]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2025. No. 2. Pp. 16–25.
5. Shabunova I. Na puti k samobytnomu stilyu: o tvorchestve Gennadiya Tolstenko [On the way to an original style: about the work by Gennady Tolstenko]. In: Kompozitory Rostova-na-Donu [Composers of Rostov-on-Don]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 2007. Pp. 187–205.
6. Vorotyntseva L. Minimalistskaya leksika kak put' dostizheniya «novoy prostoty» v tvorchestve G. Tolstenko [Minimalist vocabulary as a way to achieve a “new simplicity” in the work by G. Tolstenko]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2024. No. 3. Pp. 22–28.

Воробьев Игорь Станиславович

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190068, Санкт-Петербург
izspbigorv@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8480-916X

Igor S. Vorobyov

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music Theory Department
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
Russia, 190068, St. Petersburg
izspbigorv@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8480-916X