

Министерство культуры РФ  
Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова



*100-летию*

*Саратовской государственной консерватории  
имени Л.В. Собинова  
посвящается...*

# **Проблемы художественного творчества**

Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений,  
посвященных Б.Л. Яворскому

І часть

28–30 сентября 2012 г.

Саратов  
2013

ББК 85.31  
П 78

Печатается по решению Совета по НИР  
Саратовской государственной консерватории  
(академии) имени Л.В. Собинова

Редакционная коллегия:

*О.Б. Краснова* – кандидат социологических наук, профессор (отв. редактор);  
*Н.В. Иванова* – кандидат искусствоведения, доцент;  
*Т.Ф. Малышева* – кандидат искусствоведения, профессор;  
*Н.М. Смирнова* – кандидат искусствоведения, профессор;  
*З.В. Фомина* – доктор философских наук, профессор;  
*А.С. Ярешко* – Доктор искусствоведения, профессор.

**П 78** Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. I часть. – Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова, 2013. – 248 с.

**ISBN 978-5-94841-137-8**

Издание содержит тексты докладов Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. Сборник отличается широким диапазоном проблематики, связанной с историческими и теоретическими аспектами музыковедения и этномузыкологии, педагогики и исполнительства, философии культуры.

Для специалистов-музыковедов, культурологов, преподавателей, аспирантов, а также для широкого круга читателей, интересующихся проблемами музыкального искусства.

ББК 85.31

**ISBN 978-5-94841-137-8**

© Саратовская государственная консерватория  
(академия) имени Л.В. Собинова, 2013

## **Наследие Б.Л. Яворского в научной и творческой практике**

**А.А. Кобляков (Москва)**

### **Учение Б.Л. Яворского в контексте нового метасистемного подхода**

С каждым годом научное наследие Болеслава Леопольдовича Яворского обретает всё большую значимость. Трудно переоценить роль его замечательных достижений в сфере изучения лада, гармонии, основ музыкальной речи и формы [9, 375–394]. Однако до сих пор не всем ясна актуальность его трудов, истинный смысл его поисков. Учение Яворского зачастую рассматривалось с узкоцеховых позиций, причём акцент делался на противоречиях его теории, круге нерешённых учёным проблем [12, 153]. Практически игнорировалась тема, красной нитью проходящая через всё его творчество. Мы имеем в виду тему «Яворский и междисциплинарное знание», которая сейчас, в эпоху грядущего синтеза наук, приобретает особое звучание. Именно поиск единого мировидения, мировой гармонии, универсальной связи мира внешнего (физического) с миром внутренним (музыкальным) был, на наш взгляд, истинной доминантой всей его деятельности. Пойдём и мы по пути, намеченному Яворским, стремясь продвинутся там, где он остановился. Будем готовы к кардинальным препятствиям на главном направлении и, соответственно, неизбежной сложности в изложении

Что поражает при первом же знакомстве с его учением? Дерзновенная гипотеза о связи звукового тяготения с силой земного притяжения [12, 226]. Оказывается, музыка связана с физикой, а ладовое тяготение – с всемирным! Как же обосновано это предположение? Центром концепции Яворского является идея звукового («слухового», как он называл) тяготения [12, 153]. С поразительным размахом и последовательностью развил он эту идею уже в ранней «теории ладового ритма» – великолепном образце системного подхода в музыке. В ней слуховое тяготение, «управляющее развёртыванием звуковой конструкции во времени», объединяет все уровни формы (от микроструктур до произведения в целом) на основе «моментов» – мельчайших элементов оборота «неустой-устой», которые учёный считал единицами музыкальной речи [10, 69]. Слуховое тяготение возникает как реакция на звуковое раздражение. По Яворскому, наиболее «раздражающе» действует на слух тритон. Равновесие достигается двояким разрешением тритона («вовне» и «вовнутрь»), что образует «симметричную систему» – основу всей теории

Яворского. Далее учёный подметил, что орган восприятия звуков и орган, управляющий равновесием тела, находятся практически в одном и том же месте (во внутреннем ухе человека). Отсюда и возникла смелая гипотеза о связи звукового тяготения с физической силой земного притяжения. Тем самым ладовая организация выводится из самих основ Бытия, причём именно тяготение осуществляет, по Яворскому, связь мира внутреннего с миром внешним.

Подобны ли в чём-то пространства физическое и музыкальное? Прежде всего, возникают параллели концепции Яворского с общей теорией относительности (ОТО) А.Эйнштейна. Так, например, пространство в теории ладового ритма неразрывно связано со временем, как и в ОТО. Фундаментальна роль симметрии в пространстве-времени Яворского. Но и в ОТО (и в физике в целом) симметрия – базовая категория, основа законов сохранения, инвариантности пространственно-временного интервала и т. д., и т. п. В концепции Яворского слуховое тяготение искривляет музыкальное пространство, делает его спиралевидным [10, 19], что напоминает теорию Эйнштейна, в которой гравитация искривляет физическое пространство (*геометродинамика* ОТО). Удивительно, но два учёных, работающих в разных странах и разных областях, почти сверстники, практически одновременно и независимо друг от друга предложили модель пространства, в которой одна и та же сила тяготения представлена одинаковым геометрическим образом как *искривление* этого пространства! Здесь уже прямая параллель не только между теорией относительности и теорией ладового ритма, но и между их авторами – Эйнштейном и Яворским.

Итак, смена ракурса рассмотрения учения Б.Л. Яворского привела нас к несколько неожиданной аналогии. Вместо обычного сравнения Яворского с кем-либо из его музыкальных современников мы пришли к параллели «Яворский – Эйнштейн». Эти фигуры, на наш взгляд, таинственно связаны. Как будто бы их личности совместились в двойном («бимодальном») образе гения-универсала, «музыкального Эйнштейна». (Как известно, Яворский знал и любил физику, а Эйнштейн – музыку; и тот, и другой всю жизнь занимались тяготением; и ведь задачи оба ставили грандиозные, не решённые, кстати, до сих пор ни в физике, ни в музыке). Драматизм существования этого «сверхгения» заключался в том, что работал он в конце одной научной эпохи, и, соответственно, старой научной парадигме («Мир как объект-система»), а задачи, им поставленные (о которых ниже), принадлежат уже новой эпохе и, соответственно, новой научной парадигме («Мир как субъект-объектная метасистема»). *(Вспомним научный контекст начала XX века – время создания теории ладового ритма и теории относительности: господство классической логики и построенной на этой основе теории множеств; становление передовой для того времени методологии – общей теории систем (отметим ещё раз, что теория Яворского – блестящий пример системного подхода в музыкознании); многозначные логики только формировались; противоречия изгонялись из базиса математики; многомерной физики и си-*

*нергетики ещё не было; и т. д., и т. п.).* Вот почему наш «бинарный гений» так и не закончил главный труд своей жизни: Эйнштейн – теорию единого поля, или «Теорию Великого Объединения», как её иногда называют, а «музыкальный Эйнштейн» – Яворский – интонационную теорию, или «Теорию основ музыкальной речи», как он сам её называл.

Во всяком случае, оба классика сделали всё, что смогли – очередь за нами. Теперь мы, вооружённые новыми знаниями, пойдём по пути, предложенным Яворским, в надежде разрешить, наконец, вечный «узел» проблем, связанных, в частности, с речью и интонационной теорией – то, что было делом всей жизни Болеслава Леопольдовича Яворского. Грандиозность поставленных им задач потребовала принципиального расширения многих традиционных представлений. Обобщенно все новации данной работы фиксируются формулой: «от одномерия к многомерию, к новой картине Мира».

\* \* \*

Итак, «вопросы вопросов» музыкальной теории в целом и теории Яворского, в частности: «Как соотносятся между собой язык и речь? Музыкальный язык и музыкальная речь? Что есть «интонация» и какова её единица? Как она соотносится с языковыми (синтаксическими) единицами?» Проблема в том, что у Яворского изначально не определены границы между языком и речью, как словесными, так и музыкальными. Поэтому вопрос о соотношении языковых и речевых единиц вообще не ставился. Не разграничив эти понятия, мы рискуем их смешать (что и произошло у Яворского). С другой стороны, как их разграничить? Как корректно отделить одно от другого, язык от речи, языковые единицы от речевых? Например, мотив можно считать единицей музыкального языка. Является ли он и единицей музыкальной речи? Ответа нет до сих пор [1, 83]. Сам факт столь длительного отсутствия ответа на эти «проклятые вопросы» говорит о методологической неполноте всего современного научного базиса. Очевидно, нужны особые отношения нового типа, способные зафиксировать отличие языка от речи, языковых единиц от речевых. При этом неважно, музыкальная или словесная речь имеется в виду – категория «интонация» их объединяет, что хорошо понимал сам Яворский. В статье 1914 года «Текст и музыка» [13, 163–169] он подчёркивал, что именно интонация является носителем смысла не только в речи словесной, но и в речи музыкальной, и в «речи вообще», ведь когда-то музыка и речь были в синкретическом единстве. «Значение интонационной речи состоит в том, что она передаёт значение самого смысла речи» [13, 45]. Логично, что и раздел «Интонация» в «Основах музыкальной речи» Яворский начинает с интонационной основы «речи вообще» – диады «вопрос-ответ», справедливо считая её словесным эквивалентом базовой музыкальной диады «неустой-устой». Остановимся на этой бинарной структуре подробнее. Естественно предположить, что именно здесь, в самой основе исследуемого явле-

ния (речевого феномена), скрыта некая загадка, неочевидная проблема, решив которую, мы сможем наконец-то прорваться от явления к сущности.

Рассмотрим предложенную самим Яворским вопросно-ответную пару «Дома? Дома» [10, 117]. Одно и то же слово в семантических пространствах вопрошающего и отвечающего. До сих пор все исследователи считали, что оба семантических пространства совершенно одинаковы, так же как и качество общего для них логического понятия (терма «дом»). Такому «одноразмерному» представлению способствует и письменная фиксация диады: линейная запись в строчку (текст) «уравнивает» «правую» и «левую» её части. Но так ли это на самом деле? С точки зрения *абстрактного* «аконтекстного» языка и его грамматики и синтаксиса здесь всё ясно и однозначно, никакой проблемы: «равенство» правой и левой частей диады, однородный статус общего термина «дом». А что с точки зрения «языка в действии» – *реальной* и контекстуальной речи? Ведь реальный диалог «вопрошающий-отвечающий» имеет две точки зрения, а не одну. (Из методологических соображений мы здесь и во всех подобных случаях сведём всю возможную сложность отношений внутри дуальных пар до минимума). Отвечающий знает ситуацию, у него одна точка зрения, однозначный ответ – «Да» («Дома» – как у Яворского). В том простейшем варианте, который мы выбрали для ясности изложения, он говорит то, что есть (то, что знает), у него одна степень свободы (одно значение ответа), *иначе говоря, его семантическое пространство одномерно*. [**Размерностью пространства** (системы, элемента) мы называем число степеней свободы пространства (системы, элемента), допускающих как геометрическую, так и параметрическую интерпретацию [6, 26]]. В нашем примере точка зрения отвечающего соответствует одной степени свободы, одному измерению: «Да, дома». Но у вопрошающего другая позиция: для него одинаково вероятны оба состояния, он не знает ситуации, его точка зрения включает и «да», и «нет» как *одновременно возможные альтернативы*, т. е. его семантическое пространство двумерно! Также разноразмерны и общий элемент этих семантических пространств: терм «дом» у отвечающего одномерен, у вопрошающего – двумерен («дом с субъектом» и «дом без субъекта!»). Тем самым один и тот же логический объект находится сразу в двух пространствах *разной* размерности. Хотя члены вопросно-ответной пары связаны общим измерением («да», «дома»), в целом их пространства разноразмерны (пространство вопрошающего имеет дополнительную степень свободы, ещё одно измерение). Геометрически эта ситуация соответствует отношению «вложения», иначе говоря, пространство отвечающего *вложено* в пространство вопрошающего. А вложение, в свою очередь, есть частный случай введённых нами ранее в других работах отношений нового типа – в нашей терминологии, «трансмерных отношений» или «трансмерности» (от лат. *trans* – «сквозь», «через»; англ. вариант – *transdimension*, сокращённо TD) [14, 297–300].

**Трансмерностью** мы называем весь комплекс отношений между пространствами разных размерностей внутри целого, как то: вложения, взаи-

моотражения, свертки-развертки, связи между измерениями, переходы из одной размерности в другую и т. д. [7, 325]. Последний случай трансмерности (переходы из размерности в размерность) особенно важен, что зафиксировано специальным термином «трансмерный переход» (в нашей терминологии) [6, 28]. Таким образом, эти новые отношения позволяют выявить скрытую негомогенность (разноразмерность) вложенных в целое пространств, в том числе семантических пространств языка и мышления. Именно в трансмерности (TD), как мы думаем, – ключ к интонационной теории музыкальной речи и речи вообще.

Необходимость учёта этих отношений мы продемонстрировали в анализе базовой диады «вопрос-ответ». Подобную операцию мы называем «трансмерным анализом» и считаем, что с него надо начинать исследование любой бинарной структуры. Многие бинарные пары, подобно «вопрос-ответу», имеют  $TD=1D:2D$ . Например: вибратор – резонатор, акция – реакция, действие – отражение; лошадь – всадник. носитель – несомое, материя – информация; и т. д. [7, 326–331]. «Вторые члены этих дуальных пар контекстно-зависимы, т. е. связаны с первыми и, более того, не существуют без них, в отличие от первых, «автономных», т. е. контекстно-независимых. Так, вибратор самодостаточен (контекстно-независим, в то время как резонатор предполагает обязательное наличие вибратора и т. д.» [7, 326]. Трансмерность позволяет отделить простые бинарные пары (оппозиции) от сложных: решающим отличием является наличие (или отсутствие) **контекста**. Все оппозиции с неконтекстными членами – простые (верх–низ, правое–левое, мужское–женское и т. д.) Оппозиции, в которых хотя бы один член контекстно-зависим – сложные (все перечисленные выше относятся к сложным). Контекст и создает «лишнее» (иное) измерение, дополнительную (другую) точку зрения, новую координату, степень свободы и т. д.

Остановимся на этом моменте, чтобы продемонстрировать всю важность и необходимость трансмерных отношений. Как известно, бинарные оппозиции – основа мышления и языка. Они исследовались множеством учёных бесчисленное количество раз. Однако никто рационально не описал их *принципиальную разнокачественность*. Только теперь становится ясной вся трудность этой фиксации, неочевидность разнокачественности, тонкость отделения простых оппозиций от сложных. «Снаружи», в горизонтальной проекции, они неотличимы друг от друга, являясь (продолжая геометрическую интерпретацию) «полюсами» (противоположными точками) одной координатной прямой; однако «изнутри», в невидимой «глубине», в вертикальной проекции, в сложных оппозициях (и только в них) одна из точек (один из «полюсов») имеет «штифт», выход в иное измерение, чего нет у другой точки «полюса». Тем самым, один и тот же объект (точка, полюс, элемент системы) находится сразу в двух пространствах соседней мерности (одномерном и двумерном), являясь тем самым «полиразмерным». Полиразмерность («*polydimensional*», сокращенно PD) – важный частный случай трансмерности, уточняющий неопределённо-расширенную дефиницию «полиморфизм» [14]. Вот

эту «стратификацию», «внутренний срез» объекта и фиксируют новые отношения, позволяя, в частности, «увидеть» сквозь глубину бинарных оппозиций и их неоднородность (разноразмерность), глубину и неоднородность (разноразмерность) *самих мышления и языка*.

Итак, вопрошающий оперирует версиями ответа, в отличие от отвечающего с его единственной версией. Теперь сделаем трансмерный анализ пары «неустой-устой», основной ячейки как интонационной теории Яворского, так и ладовой музыки в целом. Поскольку эта пара, как отмечено выше, есть музыкальный эквивалент пары «вопрос-ответ», результат трансмерного анализа очевиден. Неустой находится в семантическом пространстве большей мерности относительно устоя, так как имеет две степени свободы, два варианта движения: возможность разрешиться в устой и возможность уклонения от разрешения (в отличие от однозначности устоя). В знаковой форме линейная запись в цепочку уже недостаточна: она скрывает разноразмерность ( $TD=1D:2D$ ) правой и левой частей диады «неустой-устой».

«Разнокачественность» устоя и неустоя эмпирически отмечалась и ранее (см., например, [2, 283]), но мы зафиксировали, объяснили и классифицировали само явление в целом («трансмерность» сложных оппозиций), частным случаем которого является данный пример. Пространство неустоя – объемлющее пространство, в которое вложено пространство устоя. А по Яворскому оборот «неустой-устой» – «простейшая микроструктура», «интонационная единица». Многие отмечали, что это не так (см., напр., [1, 83]). Сейчас стало очевидно, *почему* это не так: «простейшее» оказалось сложным!

Следующий этап – отделение языка от речи – трансмерный анализ пары «язык-речь». И снова результат предсказуем. Язык автономен, однозначен и контекстно независим. А речь есть «проинтерпретированный», «опосредованный» язык, т. е. речь контекстуальна, без языка не существует. Упрощённо, язык однозначен, его семантическое пространство одномерно, а вот речь неоднозначна, её пространство двумерно. Очевидно, то же самое соотношение размерностей пространств ( $TD=1D:2D$ ) между музыкальным языком и речью, между любыми языком и речью.

Прежде чем перейти к новому моменту нашего исследования, вспомним ещё раз диаду «вопрос-ответ». Сначала мы её рассмотрели как языковую структуру (равенство правой и левой части диады, однокачественность общего терма, общая одномерность структуры), затем как речевую (неравенство левой (вопрос) и правой (ответ) частей диады, разнокачественный статус общего терма, общая полиразмерность структуры). Теперь сделаем переход от «языка-речи вообще» к музыкальному языку-речи.

В терминах «вопрос-ответ» музыкальная речь *вся целиком* есть многозначный «вопрос» (грандиозное «вопрошание», по М. Хайдеггеру), а музыкальный язык (*весь целиком*) – однозначный ответ. Сравним единицы языка и речи. В музыкальном языке оборот «неустой-устой» будет иметь размерность  $1D$  – ту же, что и общее семантическое пространство. Неустой будет иметь одну жёстко детерминированную траекторию движения в устой. В знаковой



форме этот однозначный оборот записывается линейно (в строчку). А вот в музыкальной речи ситуация иная: неустой будет иметь варианты движения (соответственно, варианты устоев). Вместо одной пары «неустой-устой» мы будем иметь несколько пар с версиями разрешений (или «зону», по Н. Гарбузову). В знаковой форме версии разрешений записываются уже не линейно (в строчку), а матрично, двумерной таблицей со строкой и столбцом, в которой фиксируются все варианты «ответов» на «вопросы» (разрешений неустоя в разные устои). Так, в первой части Первой сонаты Бетховена f-moll  $e^2$  разрешается в  $f^2$  (т.2); не разрешается (т.8); разрешается опосредованно (на расстоянии) в  $es^2$  (т.11); непосредственно (как  $fes$ ) в  $es^2$  (т.20); и т. д. [5].

Таким образом, серия трансмерных анализов показала: то, что Яворский считал единицей речи («интонацией»), является единицей языка (однозначный оборот «неустой-устой»); а вот матрица (версии) этого оборота и является единицей музыкальной речи, собственно «интонацией»! Отсюда единица музыкального языка является лишь *элементом* матрицы – единицы музыкальной речи. Собственных единиц музыкальная речь не имеет, отражая каждый раз единицы соответствующих структурных уровней языка (в виде их версий-вариантов). Так, если мотив – единица базового уровня музыкального языка, то матрица (версии) мотива – единица соответствующего уровня музыкальной речи. Вообще, в подобном соотношении (элемент – матрица или  $TD=1D:2D$ ) находятся «аналитическая – интонационная» формы (М. Арановский), «редуцированная – развёрнутая» формы (В. Медушевский), «константа и модус» в теории модальности Е. Назайкинского, то есть словесные язык и речь, *любые язык и речь*, что отмечалось уже выше.

Итак, используя новый тип отношений, мы предложили своё решение целого комплекса проблем, связанных с интонацией и музыкальной речью. Стала очевидной конкретная причина неудачи Б.Л. Яворского: узость исходной аксиоматики, ориентированной на язык, но не на речь. Введя трансмерность, мы расширили исходную аксиоматику, отделили язык от речи, языковые единицы от речевых. Следующий этап – расширение методологии в целом.

Вернёмся снова к базовой музыкальной диаде «неустой-устой». Напомним, что в языке как системе однозначно фиксированных норм и правил неустой имеет только одну траекторию движения – разрешение в устой (как в теории Яворского). Поэтому системный подход с его формулой: целое = один принцип организации = одна система – столь эффективен в исследовании музыки *как языка*. Иное дело – музыка как речь. В неоднозначных условиях системная методология сразу становится неполной, что и показали исследования Яворского. А неполнота заключается в отождествлении категорий «целое» и «система». По той же формуле системного подхода (одна сила (тяготение) = один принцип организации (принцип подчинения, обусловленный притяжением к центру) = одна система (множество элементов, упорядоченных на основе тяготения)) описывается базовая система музыкального языка, грамматика и синтаксис которой хорошо изучены. Но это лишь часть, «твёрдый каркас» целого. Дело в том, что музыкальная теория всё это время

не замечала *второй* силы – силы *расширения*, действующей как «реакция» на тяготение. Однако необходимость этой второй силы очевидна, что мы и рассмотрим далее.

Музыка начинается с «вопроса» (Б. Асафьев). Если «ответ» дать немедленно, музыка тут же заканчивается. Очевидно, всё дело в «пролонгации» вопроса. Но какая сила стоит за подобным «длением неустойчивости», препятствуя преждевременному разрешению («ответу»)? Очевидно, эта сила есть сила *расширения*, реакция на тяготение, сила, противодействующая немедленному «схлопыванию» материала в гравитационную «чёрную дыру» – иначе говоря, немедленному разрешению неустоя в устой. Два логических следствия вытекают из этого вывода. Во-первых, эта сила действует не прямо и «грубо», как сила тяготения, а скрыто, «мягко», опосредованно, обнаруживая себя лишь по результату (что и затрудняет её обнаружение). Во-вторых, эта сила должна противостоять тяготению *систематически*, иначе мы бы не имели сколько-нибудь продолжительных высказываний; но для этого расширение должно быть ещё и *системным*.

Сравним системы, образующиеся в результате действия этих сил. Тяготение как основной системообразующий принцип, на самом деле, лежит в основе всех параметрических систем классической формы. В каждой из них (высотная, ритмическая, синтаксическая, артикуляционная, и др.) тяготение образует *базовую* систему, обусловленную *притяжением* элементов к определённому центру; субординация и принцип подчинения лежат в основе её организации. Здесь доминирует «центростремительное начало», основная система музыкального языка, грамматика и синтаксис которой общеизвестны. Расширение же образует в каждом случае «теневую» систему, обусловленную интенцией элементов из центра вовне, преодолением центростремительного тяготения. Эта скрытая система-«антагонист» имеет такую грамматику и такой синтаксис, в которых базовый принцип прямо противоположен нормативному, а именно: он утверждает неустой в качестве *целевых точек развития и, соответственно, прямо противоположную иерархию элементов!*

Как всё это соотносится с существующей научной методологией? В традиционной научной парадигме (системный подход) *целое* отождествляется с понятием «*система*», что нашло отражение в терминологии (греч. *system* – «целое»). Но из предыдущего ясна неправомерность такого отождествления, поскольку *целое* подменяется *частью*, его «твёрдым скелетом»-структурой (принцип редукции). Необходимо расширить традиционные представления, отождествляя целое с *метасистемой* (греч. *meta* – «за пределами, вне»), единством более высокого уровня, чем система – сопряжением систем с *разными взаимодополнительными* принципами организации. Традиционный системный подход описывает отношения лишь внутри одной системной организации («часть»), а отношениям разных взаимодополнительных системных организаций соответствует более высокий *метасистемный* уровень описания («целое»).

Таким образом, целое исследуется не только на уровне функциональных отношений в рамках одной парадигмы, но и на уровне разных взаимодополнительных принципов организации, разных (взаимодополнительных) парадигм. Такой подход, расширяющий системные представления, мы назвали *метасистемным* [6, 38]. Сравнительно с системным подходом его формула выглядит так: целое = две силы = два принципа организации = две системы! Целое в таком представлении предстаёт как арена взаимодействия *двух сил*; драматургию этого взаимодействия можно представить формулой: от антагонизма – к кооперации, к взаимодополнительному единству [6, 38]. В тех случаях, когда необходимо эксплицировать целое в деятельностном аспекте, в процессе, в динамике становления, нужен переход от системного подхода к метасистемному. Новое понимание целого становится всё более распространённым, часто принимая форму принципа дополнительности (С.П. Кюри-Дюмов). В квантовой механике и биологии, синергетике и психологии, везде, где целое отождествляется с гармонией систем-антагонистов, так или иначе задействован метасистемный подход. В разных областях науки, в том числе, в гуманитарной сфере возникают свои варианты метасистемного исследования.

Вернемся снова к музыке как речи. На базе новых представлений об интонации мы можем теперь перейти к интонационной теории (интонационной форме целого). Продемонстрируем интонационное становление целого в главной (звуковысотной) области музыки – в области гармонии. Это именно та область, в которой идеи Яворского оказались наиболее значимы [9, 277]. Следует отметить, что в исследовании музыки как речи так же используются разные варианты метасистемного исследования; в интересующей нас области (*интонационная гармония*) эффективен вариант в форме «проблемно-смыслового подхода» [5], [8].

Гармоническое целое представлено здесь полем взаимодействия всё тех же двух сил, двух типов звуковысотной организации, связанных с наличием двух принципиально разных систем музыкального мышления: «центростремительный» (интерпретируется как ладогармонический) тип мышления, обусловленный логикой *тяготения* звуковых элементов к определённому целому, и «центробежный» (интерпретируется как линейно-мелодический) тип мышления, обусловленный свободой *расширения* границ звукоряда, преодолением центростремительного тяготения. Взаимодействие двух систем совершается по универсальной схеме: от оппозиции к дополнительности, синтезу антитез, в результате чего образуется то самое гармоничное целое, которое древние определяли как «согласие разного» (Протагор) и «двойственность единого» (Пифагор). Отсюда интонационная гармония есть изначально метасистемное образование, сопряжение линейно-мелодического («расширение») и функционально-гармонического («тяготение») начал. С точки зрения гармонии как речи, все её элементы имеют равную значимость по двум координатным осям музыкального пространства, относящимся к системам с двумя разными взаимодополнительными принципами организации (тяготение-расширение), т. е. изначально являются неоднозначными (полисистемными). *Рассогласова-*

*ние между ладогармоническим тяготением и линейно-мелодическим расширением есть универсальная гармоническая проблема, а её решение – смысл гармонического процесса.* Отсюда и название метода исследования – «проблемно-смысловой подход» в нашей терминологии.

Данный подход позволяет не только *описать* разные гармонические уровни произведения, но и *объяснить*, как они связаны между собой, образуя единое интонационно-гармоническое целое будь это fuga Баха [8, 312–317], соната Бетховена [5, 69–82], прелюдия Шопена [4, 145–154] и т. д. Выявление этой межуровневой взаимосвязи, сквозной линии, объединяющей в целое все гармонические элементы от первого до последнего звука, и есть главная цель проблемно-смыслового подхода, в основе которого всё то же «вопрошание»: на «вопрос», поставленный в начале сочинения, «ответ» даётся в самом конце (так в первой части Первой сонаты Бетховена на вопрос Г.П. (т.8,  $f^2 - e^2$ ?) ответ дается в последнем такте (т. 152,  $e^2 - f^2$ !)) [5].

Подытожим сказанное. Переход от (музыкального) языка к (музыкальной) речи, столь трудный для исследования, состоялся только благодаря введенным нами трансмерным отношениям. Именно они выявили принципиальное различие между языком (жёстко детерминированной однозначной системой) и речью (многозначными версиями языка) как *разноразмерными состояниями единого целого*. Единицы языка и речи соотносятся между собой как элемент и матрица. При этом собственных структурных единиц речь не имеет, отражая каждый раз единицы того или иного структурного уровня языка в матричной форме (в форме версий-вариантов). Перейдя от языка к речи, мы совершили *трансмерный переход* от одномерного семантического пространства языка к двумерному (в общем случае – к многомерному) пространству речи. Новое (речевое) пространство потребовало и новую (метасистемную) методологию, в частности, новый *проблемно-смысловой подход*, поскольку *традиционный системный подход эффективен только для исследований языка!* Открыв «трансмерное окно» в «склеенном» языково-речевом целом, мы выделили скрытую силу – силу *расширения*, дополнительную к тяготению. Теперь ясно, что именно она является «иницием» процесса становления целого, «мотором» интонационного движения. Именно в музыке «вопрошающее» начало, манифестируемое силой расширения, проявляется наиболее сильно, эмоционально (т. е. напрямую) воздействуя на нас. Однако заметить эту вторую силу и теоретически её обосновать было непросто. Нам помогли новые отношения и новая методология, после чего древний символ гармонии (Инь-Янь) обрёл не метафорический, а буквальный смысл – символ гармонии.

Найденное в музыке обоснование гармонии целого как пары сил допускает экстраполяцию на другие виды искусства, на культуру и науку в целом [6, 41–42]. Всё предстаёт как арена взаимодействия двух сил с универсальной драматургией: от антитезы к взаимодополнительному единству, к гармонии! Переход от оппозиции к дополнительности рождает новое качество, это и есть переход в иную (большую) мерность или трансмерный переход.

Именно в пространстве большей мерности устраняются проблемы и противоречия исходного (базового) пространства. Наконец, становление целого по формуле гармонии (с трансмерным переходом) является сутью эволюции в целом! [6, 22–32]. И это понятно, ведь ещё древние в трактовке гармонии выходили в самые основы Бытия («мировая гармония»).

Тем самым «пружинящее» взаимодействие двух сил, зафиксированное древним китайским символом Инь-Янь, пронизывает все процессы эволюции, определяя направления её главных векторов [6, 42]. Возникает возможность интерпретировать саму эволюцию как цепь трансмерных переходов, *как космогонический акт постановки и решения проблемы.*

Итак, прав Яворский: мир внутренний и мир внешний действительно связаны, но *парой сил*, а не одной!

\* \* \*

Близится к концу наше исследование, имеющее междисциплинарный характер: наряду с музыкой здесь затронуты физика, логика, лингвистика, математика... А ведь первым, кто попытался вывести музыкознание из узкоцеховых проблем на проблемы междисциплинарного уровня, был Болеслав Леопольдович Яворский.

Здесь мы подходим к той таинственной («провидческой») стороне творческой личности, которая её «размыкает», делает «больше себя», указывая путь в будущее. Так, например, отмеченная смелая параллель мира внешнего с миром внутренним намного обогнала своё время. Только совсем недавно поиск общей основы между естественнонаучным и гуманитарным знаниями стал осознаваться как важнейшая цивилизационная проблема. И кто знает, насколько случайно разные, казалось бы, феномены (физический и музыкальный) названы одним и тем же словом «тяготение» (ср. М. Хайдеггер: «Язык умнее нас»)!

Чтобы оценить интуицию Яворского, надо вспомнить что Эйнштейн, например, так и не примирился с физикой микромира, её неоднозначностью и неопределённостью. А Яворский одним из первых стал исследовать *музыкальный микромир*, прогнозируя функциональную (!) микрохроматику. Имеется ввиду то место из «Элементов строения музыкальной речи», где говорится о будущей музыке, в которой разница, например, между «cis» и «des» станет функционально значимой [10, 7]. И его прогноз оправдался! Спустя как раз сто лет со дня рождения гениального учёного впервые прозвучал квинтет А.Г. Шнитке, гармонической основой которого является ячейка с («cis») и d («des»), сжимающаяся в микроячейку «cis – des» (IV часть, предыкт), а затем «cis» разрешается в «des» (начало V части)! Но это ещё не всё. В конце абзаца, посвященного будущему микрохроматическому миру, Яворский пишет: «Таким образом станет возможным... музыкальное мышление перевести из звуковой плоскости в звуковой объём» [10, 7]. Но ведь это и есть трансмерный переход как способ решения фундаментальных проблем

исходного хроматического пространства через выход в пространство большей мерности! Гений Яворского продолжает жить, передавая эстафету следующим поколениям.

Оценивая теорию Б.Л. Яворского в более широком (современном) контексте, мы яснее понимаем те возможности и те ограничения, которые время предоставляло учёному. Поставив задачей исследовать именно речь (а не язык!), Яворский, вероятно, уже тогда понимал, что речь есть целое, а язык — лишь часть. Однако в системном подходе целое отождествляется именно с системой, т. е. с частью. Отсюда и драматическое несоответствие поставленной задачи и имеющейся методологии для её решения, названия работы («Основы музыкальной речи») и её реального содержания («Основы музыкального языка»). И хотя его теория имеет репутацию «антиисторичной», «догматичной», эффективной в узкой стилистической сфере, она прекрасна своей чёткостью и стройностью, являясь, на наш взгляд, своеобразным гимном логики и симметрии в музыкальном искусстве! И пусть он не создал теорию музыкальной речи, не закончил теорию интонации (если вспомнить Эйнштейна, то он тоже не закончил теорию великого объединения, над которой работал всю жизнь), тем не менее труды Яворского помогли лучше уяснить основы музыкального языка, став трамплином дальнейших изысканий. Учёный воссоздал «твёрдый» (языковый) каркас внутри речевого целого, оказав тем самым огромную помощь всем последующим исследователям речи и даже предвосхитив появление одного из авторитетных научных направлений XX века — структурализма. Об этом надо постоянно помнить при оценке его деятельности.

Что касается параллели с Эйнштейном, то есть ещё одно общее: у обоих отсутствовала в теории сила расширения. Оба учитывали только тяготение! Выше было сказано о неочевидности действия расширения в музыке, трудности её обнаружения. Тоже само было и в физике. Но вот любопытный факт. После создания общей теории относительности Эйнштейн всё-таки ввёл в уравнения тяготения силу расширения (через так называемый «космологический член»), но вскоре от неё отказался и нигде более эту идею не развивал. А что Яворский? Невероятно, но параллели продолжают! Впрочем, слово В.А. Цуккерману: «... мне довелось в 1930 или 1931 году услышать из уст Болеслава Леопольдовича такое многозначительное признание: “Тяготение не объясняет половину явлений”. Тут же было сказано, что наряду с тяготением существует другой, противоположный ему принцип — принцип «распора». К сожалению, развитие этой мысли уже не было дано» [12, 235].

А может, эти параллели не случайны? Может, сама история демонстрирует действительную связь физики и музыки в проекции на их гениальных представителей?

Кстати, а как с трансмерными отношениями в физике? Помогают ли они в создании теории единого поля, подобно тому, как трансмерность помогла при решении интонационных проблем? Похоже, что и в физике трансмерность необходима. Вот исторический пример. В 1921 году польский фи-

зик Т. Калуца предложил математическую модель, в которой гравитация находится сразу в двух пространствах: в трехмерном (здесь она – обычное тяготение) и в четырехмерном (а вот здесь она принимает форму электромагнетизма). Это допущение («полиразмерность» гравитации) приводит к математическому чуду: в мире тогда существует только одна гравитация (идеал теории великого объединения), а то, что мы называем электромагнетизмом, есть ее часть в соседнем четвертом измерении [3, 163–164]. Это – важный шаг в направлении Единой теории, за ним (а так же за трансмерными отношениями) – будущее! Ведь Калуца эффектно и эффективно использовал частный случай трансмерности («полиразмерность», PD), когда один и тот же объект находится в пространствах разной мерности (в общем случае в пространствах размерности  $N$  и  $N+1(N+K)$ ).

Так ли удивительны вышеописанные параллели, если существует мировая гармония? В этом случае параллели просто обязаны возникать. Как бы там ни было, добавим завершающую параллель: в 1996–98 годах сила расширения практически одновременно была введена в физику («тёмная энергия») и музыке [4, 145–154].

Почему мы говорим об «учении Яворского», а не о «теории» или «концепции»? Потому что оно перерастает рамки вышеуказанного, выходя в разные области знания, в универсалии. Его попытки вывести законы ладообразования из более общих природных законов, его дерзновенная идея о связи физики и музыки, мира внешнего и мира внутреннего намного опередили своё время, став актуальными лишь теперь, в эпоху поиска единого мировидения... Увенчаются ли эти поиски успехом? С позиции метасистемного подхода – вполне возможно [6, 22–42]. И тогда, если это произойдёт, мы вновь убедимся в гениальной интуиции Болеслава Леопольдовича Яворского, глубине и актуальности его научных идей.

## Литература

1. Арановский М.Г. Интонация, отношение, процесс // «Советская музыка», №12, 1984.
2. Бершадская Т.С. К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни // Проблемы лада. – М., 1972.
3. Девис П. Суперсила. – М., 1989.
4. Кобляков А.А. Дискретное и непрерывное в музыке с точки зрения проблемно-смыслового подхода // Труды международной конференции «Математика и искусство». – М., 1997.
5. Кобляков А.А. Новый проблемно-смысловой подход в исследовании гармонии (на примере сонаты №1, ч.1 Л.Бетховена) // Нравственное и патриотическое воспитание в процессе музыкального образования, Труды международной конференции. – М., 2008.
6. Кобляков А.А. Основы общей теории творчества // Устойчивое развитие, теория и практика. – М., Дубна, №2, 2003.
7. Кобляков А.А. Синергетика, язык, творчество // Синергетическая парадигма. Вып. 2. М., 2002.
8. Кобляков А.А. Фуга И.С. Баха с точки зрения проблемно-смыслового подхода // История музыкального образования как наука и как учебный предмет, Материалы V международной конференции. – М., 1999.

9. Ладовая теория Б.Л. Яворского // Музыкально-теоретические системы. М., 2006.
10. Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи / ред. Б.Л.Яворский. Ч.1. – М., 1930.
11. Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи / ред. Б.Л.Яворский. Ч.2. – М., 1930.
12. Цуккерман В.А. – музыкант, учёный, человек. – М., 1994.
13. Яворский Б.Л. Текст и музыка // Б. Яворский. Избранные труды. Ч.1. – М., 1987.
14. Koblyakov A. Semantic aspects self-similarity in music // Symmetry: culture and science, volume 6, number 2. Washington, 1995.

**Е.И. Вартанова (Саратов)**

**Яворский и Рахманинов:  
онтология *Dies irae* в музыке С.В. Рахманинова**

Как следует из названия статьи, ее суть сосредоточена на одной из существенных проблем рахманиновского творчества – фундаментальной онтологической мотивации *Dies irae*. Упоминание же имени Болеслава Леопольдовича Яворского – отнюдь не следствие этикетной учтивости, формально необходимой для введения проблематики в контекст «Яворских чтений». Уже не в первый раз обращаясь с этой целью к научному наследию великого отечественного музыковеда, я неожиданно открываю в нем такие мысли и положения, которые обязательно становятся интригой моего собственного текста.

Естественно, интрига «Яворский–Рахманинов» должна быть обнаружена в одном из фрагментов «Заметок о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915)» – очерке, посвященном Рахманинову. Думается, все, кто знаком с ним, испытали одно и то же чувство – недоумения, граничащего с раздражением. Причиной являются многократные утверждения об «отсутствии пытливости» как результате «недостаточного разнообразия и многосторонности художественного и общественного жизненного опыта» композитора. «Некоторая туманность» эмоциональной лирики Р., отсутствие «действенной страстности, убежденно-уверенной настойчивости и волевой организуемости» – этими отрицательными характеристиками буквально изобилует текст статьи. Однако более внимательный взгляд позволяет обнаружить неистинность этих оценок, заметную в очевидной парадоксальности некоторых суждений, кульминирующих в абсолютно оксюморонном смысле одного из тезисов: «Рахманинова, как выявителя широких общественных интеллигентно-интеллектуальных течений его времени, отличает отсутствие общеконструктивного образа в целом произведении».



Постепенно нагнетающаяся атмосфера парадоксальности сочетания словесно артикулируемого и скрывающегося между строк, в смысловом избытке, в подтексте, буквально взрывается тезисом-протуберанцем, в котором сублимировано подлинное отношение к Рахманинову: «...Погружение (в стихию эмоциональности. – Е.В.) тем более увлекает и поглощает, что все время чувствуется воля – и воля не мелко-импульсивная, а, так сказать, воля с высоты орлиного полета, воля, не боящаяся ни сияющей солнечной яркости, ни бездонной мрачности зияющих пропастей, и своими громадными волнами дыхания вселяющая убежденность, уверенность, но и такую же отрешенность от низинной реальной действительности, какую мы чувствуем, представляя себе образ скитающегося по горным массивам Святогора-богатыря, которого «земля не носит» [14, 224]. В этом признании выражена не только особая степень вырывающегося наружу восхищения, которого не достаивается ни один из русских композиторов, включая любимых Яворским Скрябина и Танеева, но совершенно недвусмысленно высказано понимание подлинной сути творчества Рахманинова, уникальности его исторической миссии. Если же продолжить экскурс в очерк Яворского, то можно заметить, как, вновь уходя в иносказательность, он все отчетливее углубляет отмеченное представление. Пишет об особой модальности лирики композитора, именуя ее «суровой пейзажностью», которую обнаруживает даже в прелюдии Ре мажор. Но этот текстовый сегмент вновь приходит к парадоксальному суждению, увенчиваясь коннотацией фортепианной транскрипции рахманиновской «Сирени» с образом тургеневской Лизы Калитиной в монастырском затворе.

Итоговая оценка содержания очерка может быть одной: Б.Л. Яворский в роли ведущей смыслообразующей форманты, бытийственного вектора сочинений композитора утверждает особую роль надмирного, трансцендентного, обнаруживая высокую степень постоянно ощутимого нуминозного начала, которое всегда является выражением напряженного диалогического отношения трансцендентного и реального миров. Но подобная оценка подлинной сути творческого мышления требовала введения и особой терминологической номинации, которая используется Яворским в обозначении теоцентрической в своей сути эпохи Средневековья и феодализма – понятия истовости, притом не столько трудовой, сколько идеологической. Только тем, что по известным причинам великий музыковед не мог прямоказательно выразить свое понимание Рахманинова, и объясняются все странности его очерка.

Важность религиозного феномена в творческом мышлении Рахманинова музыковеды стали активно обсуждать лишь с начала 90-х годов. В это время появляются множество работ отечественных музыковедов, среди которых выделяются блестящие эссе Н.В. Бекетовой, обильно цитирующей русских религиозных философов И. Ильина, Н. Бердяева, А. Лосева [3, 4], статьи А.А. Кандинского-Рыбникова [10], С. Сенкова [12], впервые обозначившего проблему «фаустианства» в творчестве Рахманинова, позже талантливо продолженную Г. Калошиной [9] и К. Зенкиным [8]. В статье, написанной в 1993 году [5], я попыталась герменевтическим путем сформулировать тип завязки

симфонической драматургии композитора, отметив проективно-установочную роль в восприятии целого приема цитирования знаменных распевов, колокольного звона. Сакральные обертоны титульных тем многих рахманиновских сочинений уже на до-образном, до-логическом, до-предикативном уровне формируют особую модальность нравственно-религиозной ответственности самостояния Человека перед Богом. Этот особый экзистенциал сразу же дает возможность ощутить важность не столько событийной горизонтальной, сколько аксиологической вертикали, вершина которой есть Абсолют. В настоящей статье я попытаюсь доказать, что граница нижнего предела этой ценностной оси определяется специфически рахманиновским пониманием символики *Dies irae*.

*Dies irae* – один из вездесущих символов музыки Рахманинова. Вероятно, никто из не только русских, но даже западно-европейских композиторов не обращался к католической секвенции так часто, как Рахманинов. Естественен и интерес многих музыковедов к этой проблеме. В особой мере он проявлен в ряде статей Л.А. Скафтымовой [10], которая тщательно и дифференцированно исследует все способы бытия *Dies irae* в музыке Рахманинова, разделяя случаи точного или цитатного его использования и множество примеров его трансформации, а также выделяет группу тем-омонимов. Выводом научных изысканий Л.А. Скафтымовой становится положение об интонационной идентичности *Dies irae* и сферы знаменности и колокольности, в чем автор и находит объяснение частого использования композитором католического песнопения. Н.В. Бекетова идет дальше и глубже, определяя особой вид связи сфер знаменности и колокольности и *Dies irae* понятием «оборотничества». Однако содержание символа интерпретируется Н.В. Бекетовой в духе романтической демонологии и связывается с символикой Зла и, в частности, смерти с присущей ей гротескной, макабрической инфернальностью. Но это понимание очевидно противоречит мироощущению Рахманинова, которому был чужд «онтологический нигилизм» (М. Хайдеггер) романтизма и который в символе смерти скорее видел таинственное значение «храна бытия». В последние годы появились публикации Ю. Васильева, который настаивает на необходимости восприятия рахманиновского *Dies irae* как символа, дешифруя его смысл, однако, в сложившейся инфернальной традиции [7].

И даже Е.В. Назайкинский в статье «Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии)», погружая нас в тончайшую стихию символического языка и обнаруживая структурные принципы образования рахманиновских символов, ограничивается весьма лаконичной характеристикой *Dies irae*, интерпретируя его как «символ не страдания и скорби, а страшного суда, смерти, грозного фатума, подобного четырехзвучному мотиву из Пятой симфонии Бетховена, служащему тематической основой рахманиновского романса «Судьба» [11, 30]. Сохраняя видимость романтической топики в содержании символа, выдающийся музыковед отнюдь не капитулирует перед очевидной необходимостью уточнения семантической функции *Dies irae* у Рахманинова. Напротив, перечисление им разных смысловых кон-

стант, относящихся к разным культурно-историческим эпохам, дает возможность почувствовать диссонирующую основу «семантического аккорда» разных имен *Dies irae*. Тем самым он скорее провоцирует необходимость в сложном пересечении известных смысловых линий обнаружить новую интегральность и найти собственное имя этого рахманиновского символа – через осознание его сущностной энергии, его фундаментальной онтологической мотивации.

В поисках собственного имени рахманиновского *Dies irae* обратимся все к той же Второй симфонии. В уже упоминавшейся статье я выделила этот шедевр в качестве наиболее совершенного образца мифотворчества Рахманинова – создателя мифа о России. Структурная организация сюжетно-композиционного уровня этого музыкального текста с необыкновенной яркостью воплощает онтологическую модель Мистерии жизни и смерти, в которой два участника – Бог и человек с загадочно-непостижимой русской душой. В драматургии симфонии столь же очевидна структурная логика инициации, которую современная лингвистика предлагает рассматривать в значении протомодели сюжетообразования: уход из дома, вступление в лиминальную фазу (встреча с душами предков, символическая смерть, означающая рождение новой личности) и возвращение домой. Еще более абстрагированный вариант этой протоструктурной модели мы находим в актантной системе А. Греймаса (квалификационный этап испытания, собственно испытание и прославляющий этап). Мифотектоника Второй симфонии позволяет определить семантическую функцию *Dies irae* в точном соответствии с местом его появления. Это кода II части – скерцо, которое соответствует лиминальной фазе обряда инициации, что является формальным поводом считать *Dies irae* символом смерти, одновременно означающей перерождение личности, способной обрести соборное чувство Всеединства как нераздельности и неслиянности общего и индивидуального. Однако эта семантическая функция *Dies irae* решена не столь однозначно. Изображение смерти лишено привычных романтических аксессуаров. Аскетически строгий силуэт никак не согласуется со сложившейся традицией воплощения inferнального. Ведь после «видений роковых» «Пиковой дамы» и Шестой симфонии Рахманинов мог бы создать нечто более ужасное. Более того, сущностные энергии смерти мы уже пережили в I части симфонии – ее разработке – через чуть ли не цитатную соотнесенность с лексикой Чайковского. Таким образом, смерть – как символический способ постижения собственного мужества и бесстрашия – входит в первый (квалификационный) этап инициации. Что же тогда организует смысл лиминальной фазы инициации?

Лиминальная зона – место встречи Я со своими тeneвыми двойниками, т. е. это пространство диалогического общения с другими, с множеством Ты, что дает возможность Я познать себя подлинного. Однако метафизика этого пространства мистического общения с миром теней всегда организована движением к своему пределу – встрече с тем очередным Ты, в котором чувство дружности, инаковости Я трансформируется в чувство Чужого. Этот экзи-

стенциальный момент, означающий кризис личностной идентичности, является способом структурирования пространства личностного бытия на свое и чужое. Вся совокупность структурных признаков этого пограничья позволяет приблизиться к пониманию истинного смысла рахманиновского *Dies irae*, его глубинного онтологического основания. Во-первых, именно здесь становится ясно, почему композитор выходит за пределы романтической топики: снимая признаки inferнального, он восстанавливает изначальный смысл средневековой секвенции, который воспринимается в значении не Страшного, а Божьего суда. Во-вторых, восстановление подлинно сакральной ответственности и серьезности момента дает объяснение его пограничного, рубежного значения: ведь это католическая секвенция, т. е. символ чужой конфессии. Предельность этого момента осознается через метафизический ужас: ведь переступить эту черту – значит уйти в пространство чужого мира, т. е. потерять ценности рода, утратить целостность Родины и стать не тем, чужим. Итак, символический ресурс рахманиновского *Dies irae* начинает раскрываться как поступок, направленный на подтверждение этнической идентичности через конфессиональную сопричастность к православному миру (что не противоречит мифотектонике внешнего онтологического слоя с его мистериальной сюжетной основой). Однако обнаружившаяся здесь аномалия, связанная со столь необычным для «Фаустианской культуры» значением *Dies irae*, открывает доступ к следующему онтологическому уровню композиции (глубинному, внутреннему или «тайному тексту»). Символически выраженное в рахманиновском *Dies irae* состояние метафизического ужаса сопряжено не со страхом «не быть» (или «не жить»), а со страхом «быть не тем», что позволяет откомментировать структурную основу экзистенциального авторского мифа (имплицитного мифологизма) как особый – православно-христологический – вид инициации, а в качестве дискурсивной модели утвердить структуру исповеди.

Исповедь, начиная с XIX века, – столь же, как и *Dies irae*, часто используемое понятие. Однако В.В. Медушевский много лет назад предостерег от возможности общераспространенного, обезличенного понимания исповеди. Так, обсуждая поэтику романтического искусства, он с присущей ему критичностью заметил, что романтизм – это исповедь, но не в грехах и без покаяния. Тем самым выдающийся музыковед заставил нас вспомнить об изначальном – религиозном – предназначении исповеди. Два способа самоисповедания человека еще ранее были откомментированы М.М. Бахтиным в его фундаментальном труде «Автор и герой в эстетической деятельности» и определены как «самоотчет-исповедь» и «исповедь-автобиография». Приведу несколько цитат, дающих представление о первом способе исповедания. Общая характеристика: «Это дух, преодолевающий душу в своем становлении, не могущий завершиться, но лишь предвосхищающе несколько оплотниться в Боге» [2, 128]. Этапы становления: 1) покаяние (самоосуждение, т. е. чистое ценностно-одинокое отношение к самому себе путем самоунижения); 2) отрицание здешнего оправдания переходит в нужду в оправдании религиозном

(здесь М.М. Бахтин подчеркивает невозможность «чистого одиночества». Поэтому «покаянные тона сплетаются с просительными-молитвенными» [там же, 126]; 3) возникающая отнесенность к Богу открывает экзистенциальный предел: «Там, где я абсолютно не совпадаю с самим собой, открывается место для Бога» [там же].

Исповедально-молитвенный дискурс (как структурная основа сюжетной организации глубинного онтологического слоя) – тот контекст, в котором окончательно уточняется имя сущностных энергий рахманиновского символа *Dies irae*. Это состояние предельного выражения чувства собственной неподлинности, то есть греховности. Такая интерпретация не исключает всех тех значений, которые мы фиксировали на более поверхностных уровнях: ни мотива символической смерти в космогоническом пространстве Мистерии, ни кризиса личностной идентичности в процессе достижения этнической идентичности. Заметим, что в обоих случаях энергетическая сущность имени *Dies irae* проявляется не просто в месте, где «я перестаю совпадать с самим собой» (предельность покаянного самоуничтожения), но это то самое место, которое «открывается для Бога». И в этом моменте достижения нижнего полюса аксиологической вертикали возникает эффект резонанса, актуализирующего энергию той сущности, которая есть совесть. Со-весть Бога и человека – возвращенное из эпохи истовости понимание Судного дня как Суда Божьего, как таинства покаянного общения с Богом и просьбы о милости прощения.

Итак, суммируя все сказанное, отмечу следующее:

1. Лиминальная фаза процесса инициации в своей глубинной основе отражает напряженное состояние покаянной исповеди.
2. *Dies irae* – как символ, актуализирующий предельное выражение греховности и «самоничтожения» перед Богом, – в лиминальном Хаосе Скерцо становится космогенной структурой будущего порядка.
3. Само Скерцо 2 симфонии воспроизводит в своей скрытой, глубинной основе напряженный процесс восхождения к поступку (в бахтинском понимании), после чего – в III части начинается обратный процесс, но уже нисхождения Блага.

Но я рассмотрела всего лишь один семантический лик *Dies irae*. Не менее важно определиться и с другими версиями, которых гораздо больше. Тем более что иная форма бытия *Dies irae* в виде аллюзии католической секвенции играет не меньшее для постижения процесса смыслообразования значение, но в контексте другой симфонической концепции (к ней относятся 1 симфония, 1 фортепианная соната, «Остров мертвых», «Колокола» и все сочинения зарубежного периода, исключая 3 симфонию). Постараюсь осветить обозначенную проблему хотя бы тезисно.

Начну с того, что все существующие попытки определить семантические функции трансформированных вариантов *Dies irae* некорректны, так как критерием смысловой схожести или нет с инвариантом напева является только его мелодический абрис. Более точным способом дешифровки труд-

ноуловимой сущности разноликих версий рахманиновского *Dies irae* становится обнаружение в каждой из них особых ритмических структур, которые М. Аркадьев называет «хроноартикуляционными структурами – носителями эйдосов, интересубъективных гештальтов или символов коллективного бессознательного, автономных по отношению к любому наполняющему их звуковому материалу [1, 38]. Этот параметр абсолютно корректен и естественен для силлабо-тонической основы организации средневековой музыки, которая существовала в синкретической зависимости от молитвенного слова и структурировала свои смыслы через фундаментальную онтологическую дихотомию «арсис – тезис» (тяжелого и легкого времени, проявленного через гравитационно активное или, наоборот, гравитационно слабое начало мотива). Арсис и тезис – суть две матрицы, кодирующие два метафизически полярных способа квантования энергийной сущности времени, ставших двумя модусами экзистирования (Хайдеггер имел в виду именно это, определив время «как имя бытия»). Гравитационная активность первой структуры (арсиса) наделяет ее архетипическим значением истовости, модальностью необходимости (возможно, отсюда проистекает способность хорея к континуальной непрерывности, связности. Вспомним: «Хорей судьбы»). Архетипическое содержание тезисной структуры – в модальности вероятностного, возможного, неистинного, т. е. не истового, а разрушительного, деструктивного (что, кстати, потенциально заложено в ямбе, тяготеющего к дискретности, разорванности).

С точки зрения соответствия обеим матрицам весь корпус структурных версий *Dies irae* (вне зависимости от звуковысотного параметра) разделяется надвое: собственно *Dies irae* и квази-*Dies irae*. Первая версия, соответствующая арсисной структуре, уже была раскрыта выше. Цитатное (в сущности, аутентичное) воспроизведение четырехстопного хорея, соответствующего молитве *Dies irae*, – как охранная грамота, заставляющая почувствовать причастность смысловых энергий этого музыкального символа эпохе истовости. Вторая версия связана со смещением акцента на второй звук или его синкопированным утяжелением или искажением арсисной основы через помещение в тернарную метрическую сетку. Но структура тезисной оформленности *Dies irae* с ее потенциальностью неистинного (неистового) в любом случае соотносится со структурой арсиса как незвучащего пульсационного континуума. Семантический потенциал подобных искаженных ритмически вариантов *Dies irae* начинает раскрываться в своей тотальной амбивалентности и становится еще одним выражением Средневековой поэтики, но уже в виде карнавального смеха. Трансформирующая первичный смысл хроноартикуляционная структура тезиса, таким образом, становится способом онтологической мотивации второго имени *Dies irae* – времени как имени неподлинного бытия – с его карнавальной релятивизацией аксиологической вертикали, как мира искушений, грозящего лишением «отечества отцовства и материнства рода». *Dies irae* этого типа – хаосогенная структура, властно вторгающаяся в драматургический замысел и оформляющая свой сценарный тип развития как череду искушений (славой, любовью и так далее). Этот лик *Dies irae* возвра-

щает признаки его романтической топики «танцующей смерти», а сами концепции, начиная с 1 симфонии и кончая «Симфоническими танцами», получают возможность истолкования в традиционном ключе романтического мировосприятия. Однако в этом случае нужно согласиться с сюжетообразующей ролью второго вида исповеди – «автобиографии», где присутствует только «я-для-себя». Как отметил М.М. Бахтин, «исповедь-автобиография – оплотнение души, но не в Боге», так как отношение к себе самому как «я-для-себя» не является «конститутивно организующим моментом». Отсутствие Божественной вертикали превращает драматургию в горизонтальную цепочку событий, завершающихся, как правило, крахом, катастрофой.

Именно так воспринимает второй тип рахманиновской симфонической концепции Н.В. Бекетова. В противоположность первому, названному ею «концепцией любви», она определяет второй тип как «концепцию смерти». Очевидна некорректность последнего обозначения, как, впрочем, и интерпретация драматургии множества рахманиновских сочинений в апокалиптическом духе (в финале «Колоколов» исследователь даже видит победу зверочеловека над Богочеловеком).

Чтобы доказать противоположное, начну с того, что все перечисленные рахманиновские шедевры обладают некой единой приметой. Выражаясь языком Ю.М. Лотмана – это отсутствие (или слабая выраженность) маркированности категорий начала и конца текстов. Структура «начала не началом» проявлена, например, в «Симфонических танцах» вступлением, которое почти цитатно воспроизводит один из наиболее иррационально-мистических фрагментов Скерцо 2 симфонии (начиная со 119 такта партитуры), «Рhapsодия на тему Паганини» открывается первой вариацией, только после которой появляется сама тема. Таинственное начало «Острова мертвых» связано с мотивом переправы, что является признаком лиминальности. То же можно сказать о Трех русских песнях, где 1 часть – «Через речку быстру по мосточку-калина». Стремительное, скерцоподобное движение фиксируется в начале «Колоколов». Проявления «нонфинальности» столь же множественны (в драматургии – приход к катастрофе, разомкнутость тональных планов «Колоколов» и «Симфонических танцев» и т. д.). Но именно этот структурный признак (начала не началом и окончания не концом) дает серьезные основания считать, что сюжетной основой – на уровне глубинной структуры текстов – является лиминальная фаза инициации, а этапы квалификационного и прославляющего испытаний в общей драматургической модели отсутствуют. В результате установочное пространство формируется не как «вопросание Бытия» через обращение к Абсолюту, а как переживание состояния «прогибания Бытия в Ничто» (М. Хайдеггер).

В драматургии определяющее ее смысл положение занимает второй, романтически-травестированный, «хаосогенный» лик *Dies irae* – узурпатора-двойника, Тени, фрагмента, претендующего на роль целого. Однако под покровом внешнего фабульного слоя пульсирует иная жизнь, воспроизводящая онтологический сюжет именно рахманиновской инициации – как исповеди в

грехах и с покаянием. Постигание этого открывается через обнаружение еще одного устойчивого, мигрирующего признака, связанного с появлением в самом окончании почти всех композиций первой (арсисной) версии *Dies irae* – в ее аскетически-истовом виде. Цель достигнута. Это и есть конец развития, совершающегося по законам христологической инициации, траектория которой состоит в парадоксальном способе обретения собственной интегральности через самоничтожение. Герой, переживший чреду греховных искушений, переходит к покаянию и его пределу (вспомним: «когда я перестая совпадать с собой, открывается место для Бога»). Проявленные имплицитные смыслы рахманиновских концепций второго рода объясняют причину нефинальности композиций (они завершаются, как правило, кульминационным срывом, вследствие чего образуется динамический рельеф полуволны, не содержащей спада). Как мы видим, природа рахманиновской нефинальности иная, чем у Шопена или Чайковского. Здесь скорее уместны сравнения с мышлением Гоголя, Достоевского и, как это ни парадоксально, Булгакова и даже Шнитке. Эти параллели основываются на объединяющем великих художников подобии чувства русской жизни. В одной из своих статей, посвященных А. Шнитке, я обратила внимание на странности драматургической логики его композиций, «где слишком поздно открывающемуся чувству подлинного существования предшествует уход в абсурдный мир теней, мертвых душ. Вот почему, подобно «божественным комедиям» Гоголя и Достоевского, задуманным как повествование о воскресении, сюжетное развитие прекращается на его рубеже. Автор этого наблюдения, Ю.М. Лотман, пишет о том, что именно в тот момент, когда «герой перестает быть мертвой душой», когда он проделал весь путь через «гоголевский и достоевский ад» и оказался на пороге рая, именно тогда сюжетное действие замыкается. Эта модель пути к добру через предельную степень зла, фиксирующая феномен русской покаянности, довольно точно обозначена М.Эпштейном как раскаяние, вытекающее из потребности самоочищения» [6, 174–175]. Дальнейшее же – молчание, потому что никому не дано знать, какая участь ждет его в конце земных времен. Но именно этот экзистенциальный смысл «финальной точки» становится поводом к парадоксальному сближению коды «Колоколов» с кодовыми разделами сочинений Шнитке, открывающими существование ирреального «четвертого измерения».

Итак, поиск и определение онтологических мотиваций *Dies irae* позволяют утверждать, что Рахманинов возвращает исповеди ее религиозное значение, восстанавливая в музыкальном искусстве христианскую парадигму и – шире – истовые установки теоцентрического мировосприятия (являясь, в сущности, первооткрывателем в начинающемся процессе десекуляризации музыкального мышления XX века). В этом заключена невероятная сложность интерпретации искусства великого русского композитора, требующая его особой оценки не только в культурологической, но прежде всего мировидческой оптике. И именно это дал понять нам Б.Л. Яворский. Как человек, большую часть своей жизни отдавший изучению музыки И.С. Баха, он не мог



не обнаружить множество пересечений онтологического порядка в творческом мышлении Баха и Рахманинова и иносказательно выразил понимание особой исторической миссии Рахманинова в своем очерке.

### Литература

1. Аркадьев М. Временные структуры Новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования). – М., «Библос», 1993.
2. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности//Эстетика словесного творчества. – М., Искусство, 1979.
3. Бекетова Н. «Колокола» С.Рахманинова: концепция предостережения // С.В.Рахманинов. К 130-летию со дня рождения. Материалы научной конференции МГК им. П.И. Чайковского. – М., 1995.
4. Бекетова Н. Сергей Рахманинов: на грани миров (Личность как символ культурного цикла)//Сергей Рахманинов: история и современность. – Ростов-на-Дону, 2005.
5. Вартанова Е. Мифопоэтические аспекты симфонизма С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 130-летию со дня рождения. Материалы научн. конференции МГК им. П.М. Чайковского. – М., 1995.
6. Вартанова Е. Психологические модусы аллюзийности в музыке Шнитке//Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. – М., 2001.
7. Васильев Ю. Еще раз о проблеме «Рахманинов и символизм»//Сергей Рахманинов: история и современность. – Ростов-на Дону, 2005.
8. Зенкин К. Фаустовская тема в Первой фортепианной сонате Рахманинова// Сергей Рахманинов: история и современность. – Ростов-на Дону, 2005.
9. Калошина Г., Шапарчук О. О фаустианстве Рахманинова (на примере Рапсодии на тему Паганини) // Сергей Рахманинов: история и современность. – Ростов-на Дону, 2005.
10. Кандинский-Рыбников А. Проблема Судьбы и автобиографичность в искусстве С.В.Рахманинова //С.В.Рахманинов. К 130-летию со дня рождения. Материалы научной конференции МГК им. П.И.Чайковского. – М., 1995.
11. Назайкинский Е. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии)//С.В.Рахманинов. К 130-летию со дня рождения. Материалы научн. конф. МГК им. П.Чайковского. М., 1995.
12. Сенков С.Первая фортепианная соната С.В.Рахманинова. История. Концепция. Судьба//С.В.Рахманинов. К 130-летию со дня рождения. Материалы научной конференции МГК им. П.И.Чайковского. – М., 1995.
13. Скафтымова А. О Dies irae у Рахманинова//С.В.Рахманинов. К 130-летию со дня рождения. Материалы научной конференции МГК им. П.И.Чайковского. – М., 1995.
14. Яворский Б. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина. Избранные труды. Ч. 1. – М., 1987.

## Ладовая теория Б. Яворского: понятийный аспект

Один из главнейших методологических аспектов исследования научного знания – понятийный – занимает важнейшую нишу любого познавательного процесса, каких бы наук он ни касался. В теоретическом музыковедении существует ряд основополагающих категорий (гармония, лад, функция и пр.), получающих множественную характеристику в плане раскрытия их смысловой константы, о чём пишут Т. Бершадская [2, 97–113], Е. Назайкинский [9, 151–177] и другие музыковеды. Однако само развитие науки о музыке приводит к парадоксальному явлению: многоаспектность и сложность содержания категорий инициируют возникновение многоликих и не всегда однозначных представлений об их сущности. Иными словами, каждый автор предлагает собственную дефиницию тех или иных понятий, в результате чего их количество постоянно растёт.

Отмеченное явление имеет общенаучное значение и распространено повсеместно. Вспомним, к примеру, не устаревающий интерес учёных к понятиям культуры, науки, искусства, творчества<sup>1</sup>, что вылилось в сотни и даже тысячи их определений. Всё это подтверждает не только научную важность, процессуальный характер, диалектичность той или иной категории, но и её «живучесть», долголетие – то, что, собственно, и является одним из показателей её методологической ценности [см. 6, 63–65]. Кроме того, важно отметить и то, что каждый из авторов, изучающих терминологический аппарат науки, либо отталкивается от апробированного определения того или иного понятия, либо сам выводит его дефиницию.

Обратимся к важнейшей и старейшей, можно сказать, древнейшей (если иметь в виду, к примеру, древнегреческое учение) категории теоретического музыкознания – к категории *лада*. Уже то, что существует множество музыковедческих работ, посвящённых специальному анализу не столько самой ладовой категории, сколько анализу мнений, взглядов и воззрений, заключённых в трудах, посвящённых её рассмотрению, подтверждает особое значение таковой для развития музыкального искусства и науки. Например, в статье Т. Бершадской «О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки» [2], и ныне не потерявшей своей актуальности, предложены дефиниции лада, взятые из работ Б. Асафьева, С. Григорьева, Н. Гуляницкой, Х. Кушнарёва, И. Способина, Ю. Тюлина и Н. Привано, Ю. Холопова, самой Т. Бершадской, а также из энциклопедических изданий<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> У Б. Яворского можно найти поистине философское определение творчества: «Творчество есть создание противоречия в пределах необходимости» [16, 417].

<sup>2</sup> В монографии автора этих строк «Основы ладогармонической системы русской народной музыки» изучение ладовой категории на материале русского песенного фольклора базируется не только на работах названных выше исследователей, но и на трудах Э. Алек-

В настоящей статье мы обратимся к ладовому учению выдающегося музыковеда Болеслава Леопольдовича Яворского. Мы не ставим задачи раскрыть сущность его ладовой теории, к изучению которой обращались Л. Кулаковский, А. Луначарский, Л. Мазель, С. Протопопов, В. Цуккерман и другие исследователи; кроме того, основные позиции ладового учения достаточно полно изложены в совместной работе Ю. Бычкова и З. Глядешкиной [см. 3]. В данном случае будет избран только один вектор: прослежена эволюция взглядов учёного на ладовую проблему, поскольку она отражает этапы рассмотрения категории лада в ракурсе тех или иных формирующихся научных представлений музыковеда.

Как известно, категория лада интересовала Яворского на протяжении всего творческого пути [см. 11–16 и др.]<sup>1</sup>. Именно ладовое строение сочинений он считал доминирующим началом музыкального искусства. Не случайно уже в одной из ранних работ, программе «Введение в творчество», состоящей из пяти этапов и направленной на развитие творческого начала у детей, учёный во главу угла ставит воспитание ладового чувства, уверенно отмечая: даже в первых детских сочинениях должна достигаться чёткая ладовая определённость [см. 8].

В процессе изучения ладовой проблемы маститый музыковед включает в научный обиход немало инновационных идей и определений. Например, широкое распространение получило понимание тональности как высотного положения лада, что теперь воспринимается как аксиома, давно став «научной классикой». Он же вводит ряд новых терминов, получающих глубокое научное обоснование. Среди них – ладотональность, параллельно-переменный лад, который Н. Дилецким назывался «смешанной мусикией», симметричные лады. В своей главной научной концепции – теории ладового ритма, рассматривая ритм с позиций хронотопа как *«соотношение во времени ладовых моментов»* [цит. по 3 (см. 13, 36)], учёный создаёт единую ладовую систему. Исходя из анализа профессиональной музыки, он обозначает конструкции уменьшенного и дважды-уменьшенного, увеличенного и дважды-увеличенного, цепного и дважды-цепного ладов, а само учение о тритоновой централизации и ладовой симметрии предвосхищает научные концепции Э. Лендваи и О. Мессиана [см. 3, 20, 32].

Хорошо зная основу отечественного искусства – славянский фольклор, и сравнивая его с западноевропейской музыкой, Яворский чётко указывает на различие их природных истоков. Он пишет о *«германском мажоре, который утверждался на своей доминантовости, на её очевидной*

---

сеева, А. Горковенко, А. Кастальского, В. Пальмовой, М. Харлапа, Л. Христиансена, К. Южак, Б. Яворского. Вместе с тем, создание концепции потребовало выведения собственного определения лада как ведущей категории народного песнетворчества [4, 117].

<sup>1</sup> Видимо, становление ладовой теории проходило не без влияния фольклорных источников – ранних пристрастий Яворского. С одной стороны, это вызвано его творческим общением с известной исследовательницей народного творчества Е. Линёвой, с другой – изучением нотных текстов из сборников С. Капустина, А. Маслова, Ю. Мельгунова, Н. Ядринцева, впрочем, как и образцов народных песен, собственноручно собранных автором [см. 5, 154–158].

*непреложности действия», и о субдоминантовости славянской музыки, которая «даёт ощущение, а не действие, ласку, а не повеление» [цит. по 3, 13 (см.11, 275)].*

Само понимание лада как вариативного и изменчивого явления гармонично «согласуется» с поэтапным постижением учёным диалектичности ладовой сущности, свидетельствуя о постепенном погружении мышления исследователя в познаваемый предмет. Видимо, в связи с этим дополняющие друг друга дефиниции, обогащающие понимание лада, по Б. Яворскому, воспринимаются порой неоднозначно, по-разному, но непротиворечиво. Категория лада трактуется и как *«стройная координация тяготеющих ячеек»* и как *«организованная внутренняя настройка»* [3, 8]. Противоположная же сторона лада называется *«перестройкой»* (наряду с Яворским столь противоречивую сущность лада отмечает и С. Беляева-Экземплярская). Притом такое понимание сопровождается важным пояснением: *«Лад определяет область возможных в нём мелодических процессов; но лад не определяет индивидуальный вид мелодического оформления; одна и та же стандартизированная ладоритмическая схема может иметь громадное количество композиционных решений и звуковых оформлений»*; иными словами, это уже не лад как таковой, а надстройка над ним [цит. по 3, 10 (см. 13, 36)].

Изучая интонационную природу ладового феномена, Яворский выявляет (почти одновременно с Б. Асафьевым) *социальную* детерминированность ладовой сущности, так как сама *«интонация социально обусловлена»* [3, 18]. Как раз новое понимание природы лада привело к рассмотрению её исследователем в синкретическом единстве: не только как математического или физического явления, что было открыто Дж. Царлино, Ж. Рамо и Г. Риманом (во главе – аккордовое начало), но также как физиологического и социального явления (в основе – интервальная сущность). В результате такого толкования учёный определяет лад как организацию звукового мышления, обусловленную *«схемой того общественного процесса, который вызывает целеустремленность мышления»* [цит. по: 3, 19 (см. 15)].

Наконец, даётся еще одна ладовая дефиниция, подчеркивающая диалектический характер ладового феномена: *«Лад есть соотношение неустойчивых в определенную сторону направленных сил, господство (доминирование D) неустойчивых направляющих (рулевых функций) над другими направляемыми, устойчивыми или относительно устойчивыми функциями»* [цит. по 3, 38 (см. 14, 13)].

Подобную цепь научных положений, отвечающих познанию лада Яворским, можно пролонгировать, однако уже то, что было затронуто, достаточно для получения выводов.

Итак, была названа лишь часть определений, обнаруженных в научном наследии Б. Яворского и свидетельствующих о различных толкованиях ладовой категории, что подчёркивает специфику самого содержания исследуемого предмета с его богатой вариативностью, многоликостью, разнохарактерно-

стью. В результате рассмотрения ряда дефиниций, предложенных учёным, можно сделать вывод не столько о различии ракурсов, позиций, методов в анализе лада, сколько о достижении многогранности в трактовке данной категории, претворённой в разных теоретических и исторических ипостасях, когда берутся во внимание многие условия ладового существования, начиная с генетической природы лада. Иными словами, имеется в виду многоаспектное, как бы голографическое понимание ладовой сущности, рассматриваемой не только как структурное образование (звукоряд), но и как содержательное явление. Например, с позиций горизонтального и вертикального строения ладовой оси (устойчивое и неустойчивое начало в музыке, ладовое тяготение и разрешение, гармоническая функциональность), в плане социальной обусловленности лада, в образовательном контексте, с точки зрения духовно-этических и эмоционально-психологических характеристик, создания стилевых особенностей и абриса национального менталитета в музыке. Вместе с тем, Яворский предрёк долгую жизнь самой теории, связанной с изучением ладового феномена, с уверенностью высказав мысль о том, что *«процесс выявления и развития ладовых элементов составит в будущем одну из существенных частей самой истории музыки»* [цит. по 3, 13 (см. 12, 188–189)].

Сказанное выше подчёркивает своего рода «футуристический» характер ладовой теории Яворского как теории, смотрящей в будущее: каждый из приведённых аспектов в рассмотрении ладового «древа» образует преемственный вектор, протянувший ветвь для её дальнейшего изучения, что нашло воплощение уже в наши дни. Всё это свидетельствует об особой – *методологической* ценности ладовой теории, о долголетию её научной жизни.

Такое поэтапно-эволюционное внедрение в сущность ладового феномена, способствующее многогранности его рассмотрения у Яворского, является прерогативой не только научного мышления учёного, но и «параллельно» развивающегося, по временному показателю, мышления Б. Асафьева и многих других преемников музыкально-теоретической мысли, представляющих уже последующие поколения отечественных музыковедов.

Например, в понимании лада Т. Бершадской и Ю. Холоповым можно найти некоторые, по нашему мнению, кажущиеся разночтения. Бершадская исходит из общей интонационно-логической сущности лада, рассматривая его интеграционно – как единую категорию музыкального развития, свойственную музыке разных эпох и народов, различных музыкальных школ, направлений, стилей [1, 126]. Холопов же, наоборот, отмечает ладовую дифференциацию, выраженную в принадлежности этой категории разным пространственно-временным и стилевым явлениям музыкального искусства. Учёный пишет: «Формула лада есть интонационный комплекс, связанный с мировоззрением своего времени. <...> В этом смысле ладовая формула есть предельно лаконичная модель мира в представлении своей эпохи, своего рода “генетический код” музыки» [10, 32].

Каждый из музыковедов со всей категоричностью отстаивает выработанную им точку зрения. Как же должен вести себя читатель в создавшейся

ситуации – тот, кто осознаёт и принимает две или большее число различных позиции? На наш взгляд, в условиях плюрализма мнений необходимо придерживаться *толерантной* точки зрения на познаваемый предмет. В этой связи принципиально верным представляется мудрое разрешение ситуации философом М. Мамардашвили, который, словно руководствуясь «законом великодушия» Рене Декарта, считал: *«Нельзя полагать, что мир обязан соответствовать только нашему уровню развития, нашим представлениям или нашим желаниям»* [7, 111].

## Литература

1. Бершадская Т. Принципы ладовой организации // Советская музыка, 1971, № 8.
2. Бершадская Т. О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки // Критика и музыкознание. Вып. 3. – Л., 1987.
3. Бычков Ю., Глядешкина З. Ладовая организация и композиционная структура музыкального произведения в теории Б. Яворского: Лекция по курсу «Музыкально-теоретические системы». – М., 1984.
4. Кулапина О. Основы ладогармонической системы русской народной музыки. – Саратов, 2004.
5. Кулапина О. Этнический компонент ладовой теории Б.Л. Яворского // Венок Яворскому: межвузовский сб. научных статей Вторых международных научных чтений «Проблемы художественного творчества», посвященных Б.Л. Яворскому. – Саратов, 2006.
6. Кулапина О. Критерий методологической ценности музыковедческой теории // Философия науки в информационном обществе: Актуальные проблемы / Материалы Первой межвузовской научной конференции СГУ им. Н.Г. Чернышевского. – Саратов, 2010.
7. Мамардашвили М. Современная европейская философия (XX век) // Логос, 1991, № 2.
8. Морозова С. Музыкально-творческое развитие детей в педагогическом наследии Б.Л. Яворского // Автореф. дис. ... канд. педагог. наук. – М., 1982.
9. Назайкинский Е. Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыкознания. – М., 1987.
10. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1988.
11. Яворский Б. Памяти А.Н. Скрябина // Музыка, 1915.
12. Яворский Б. Основные элементы музыки // Искусство, 1923, № 1.
13. Яворский Б. Структура мелодии (конструкция мелодического процесса) // Труды Государственной Академии Художественных наук; Лаборатория Экспериментальной эстетики и искусствоведения; Музыкальная секция. Вып. 3. – М., 1929.
14. Яворский Б. Доклад на конференции по ладовому ритму 5 февраля 1930 г. / Рукопись. – М.: ГЦММК имени М.И. Глинки.
15. Яворский Б. Заключительное слово на конференции по ладовому ритму 8 февраля 1930 г. / Стенограмма (рукопись). – М.: ГЦММК имени М.И. Глинки.
16. Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. – М., 1972.

Я.Н. Файн (Новосибирск)

## О понятии интонации в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского (к постановке проблемы)

Л. Мазель в «Проблемах классической гармонии» писал: «Из созданных в России теорий гармонии только концепция Яворского носит **чисто интонационный характер**, исходит из тяготения тритона (с его разрешением в большую терцию или малую сексту) и отрицает кварто-квинтовое тяготение доминантового баса в тонику» ([5, 149]. Выделено мною. См. там же с. 276. – Я.Ф.). Действительно, как ни воспринимать такое определение концепции – как ее недостаток или как положительное свойство, – верно то, что в понятии интонации, сформулированном Яворским, ярко выступает системность его концепции. Интерпретацией интонации как элемента системы на уровне элементов Яворский функционально связывает систему и лад – как **конструктивные принципы** организации звукового материала – с музыкальной формой.

Поскольку система понимается как орудие организации слухового внимания посредством управления чувством неустойчивости и установления устойчивости, а вместе с ней – дискретности в звуковом мире, что и делает этот последний миром музыкальным; поскольку, далее, конструктивное единство всего слухового поля достигается **соединением** систем (а не механическим их суммированием, как это представлено в некоторых критических материалах, посвященных теории ладового ритма – см. [4]; [5]; [7]; [8]), то есть образованием лада, – постольку основным элементом в этой структуре, отражающим становление музыкальной речи как процесса, оказывается развертывание во времени («сопоставление») двух разнокачественных («различных по тяготению») моментов, компонентов системы – неустойчивого и устойчивого. Б. Яворский назвал это сопоставление **интонацией**, придав понятию значение «наименьшей основной звуковой формы во времени<sup>1</sup>» ([19, ч. II, 4<sup>2</sup>]). В этом процессуальном поле устанавливается соотношение между интонацией и мелодией, в котором отражается соотношение системы и лада:

<sup>1</sup> Предостерегая от смешения понятий «интонация» и «интонирование», Б. Яворский уточняет свое понимание этих терминов: «... **интонация** есть наименьшая одноголосная звуковая форма во времени **по принципу построения**, но не по продолжительности во времени, так как, например, восклицание – одночастная, определенная внутренней настройкой, т. е. ладом, однозвучная интонация – может длиться хотя бы тридцать секунд; интонирование есть **принцип осуществления звукового оформления при посредстве интонаций**...» ([16, 28]. Выделено мною. – Я. Ф.).

<sup>2</sup> В указанном источнике, в связи с особенностями процесса издания, части имеют самостоятельную пагинацию: ч. I – 1-56, ч. II – 1-24, ч. III – 1-12.

«Интонация есть раскрытие выразительной возможности звуковой ячейки, т. е. развертывание во времени потенциальной энергии системы под влиянием активно воздействующего процесса, причем система выявляет конструктивные схемы тех простых процессов, которые она может выявить.

Мелодия есть раскрытие выразительной возможности внутренней слуховой настройки, т. е. развертывание во времени потенциальной энергии определенного лада под влиянием активно воздействующего процесса, причем определенный лад выявляет конструктивные схемы тех сложных процессов, конструкция которых может быть передана аналогичной конструкцией лада» [16, 35]. В интонациях развертывается в своей выразительности сама музыкальная речь, они передают ее смысл и характер.

Заметим, что у Яворского соотношение звуков, образующее интонацию, – это не интервал как таковой – им выражается количественно-акустическая характеристика интонации. Рассмотрим подробнее соотношение интонации и интервала как понятий. Как отмечалось выше, математическим символом шестиполутонового соотношения, или, если абстрагироваться от конкретной величины сопряжения, – соотношения полуоктавы, то есть того музыкального объекта, в котором реализуются феномен тяготения и понятие, теоретически определяющее его, является иррациональное число  $\sqrt{2}$ .

Что означает этот символ: конкретную ли величину интервала как физического объекта – но тогда на его месте должно было бы появиться рациональное число, – или некое чисто логическое построение, наподобие римановского унтертонового ряда либо инверсии времени? Подчеркнем, что Яворский изначально понимает и тяготение, и состояние поля слуха под воздействием тяготения как процесс, динамическое балансирование. Указывая на то, что музыкальные интервалы, в которых запечатлен этот феномен, увеличенная кварта и уменьшенная квинта, в этом процессе представляют собой величины бóльшую и меньшую, соответственно, он, скорее всего, имел в виду не столько статическое количество единиц интервальной величины, сколько противоположные векторы действия тяготения. Вообразим теоретически идеальный случай, когда модули чисел, определяющие эти интервалы математически, будут равны, то есть тождественны шестиполутоновому соотношению. Но и в этом случае они **не тождественны**, так как порождают противоречивое единство интонационного процесса<sup>1</sup>.

Изначально, как принцип, отражающий функциональную структуру лада, это **сопряженная интонация**. Б. Яворский ввел это понятие в своей первой печатной работе 1908 г. ([19]). Впоследствии, чтобы дистанцироваться от его применения некоторыми авторами в ином значении, он писал: «...термин “сопряженный” употребляется вместо обозначений – последование, сопоставление; например, всякие два соседние звука мелодии называются сопряженными, на самом же деле сопряженными звуками в мелодии (как

---

<sup>1</sup> Музыканты, играющие на инструментах с фиксированным равномерно-темперированным строем, внутренне слышат (осмысливают) этот интервал как больший или меньший – в зависимости от контекста. Этот факт давно установлен музыкальной психологией.



и во всяком другом звуковом оформлении) будут лишь неустойчивый звук и его разрешающий устойчивый независимо от порядка последования и от того, находятся ли они рядом или на значительном расстоянии; в последнем случае они образуют соединительную интонацию (неустойчивую или устойчивую), на которой зиждется звуковая конструкция одноголосного мелодического построения – мелодии» ([16, 22–23]).

Итак, на интонации в концепции Б. Яворского пересекаются все компоненты музыкального процесса, выводимые из феномена тяготения – от принципов отбора звукового материала, его звуковысотной организации в системы, динамика которых построена на расчленении слуховой туманности неустойчивых соотношений с установлением их относительной замкнутости и устойчивости, через распространение этого принципа установления системности на всю область слуха, **с образованием лада как принципа ее организации** – и до процессов формообразования.

Необходимо вновь вернуться к проблематике основных концепционных установок Э. Курта – но теперь уже в свете двух критических интерпретаций, одна из которых в свое время оспаривалась в отечественном музыковедении, другая же оставалась вовсе неизвестной. Речь идет о Б. Асафьеве, чье предисловие к русскому переводу «Основ линейного контрапункта» приобрело значение самостоятельной научной концепции, и о рецензии на ту же книгу, написанной Б. Яворским и не то что не издававшейся, но даже не упоминавшейся. Нам придется прибегнуть к довольно продолжительному цитированию, чтобы высветилась не только оценка, но и, главным образом, собственная позиция каждого критика.

Б. Асафьев писал: «... Курт тщетно ищет объективного обоснования конкретной для него истины: что не из отдельностей, а из некоего единства возникает динамически насыщенное музыкальное становление. Но если первичные единства, первичные силы тяготения, в сущности даже существуют, не будучи обнаруживаемы слухом, и лежат где-то в “провалах” между тонами, то что это за силы? Ведь обнаруживаются они все же в музыкальных тяготениях? А если так, то где же мост между ними и звукосопряжениями? В психике – по мнению Курта. В динамике душевной жизни, которая, повидимому, и вырабатывает в определенную эпоху общезначимые звукосопряжения. Значит, надо что-то слышать, чтобы воспринять первосилы, первопричины? Значит, в самих звучаниях есть энергия разной силы напряжения, значит, музыкальная речь объективна, т. е. отражает процессы объективного становления вещей? Нет, вероятно, скажет Курт: энергии – “психичны”. Но тогда какой же и где объективный критерий для тех первичных единств, о которых он говорит, и почему столь важное значение получает “совокупность фазы движения” (die Gesamtheit einer Bewegungsphase)? Здесь возникает ряд бесконечных “дурных” противоречий, своего рода *circulus vitiosus*... Даже дуалистический параллелизм между психическими первичными силами тяготения и музыкальными единствами, как они постигаются Куртом, повисает в воздухе. Больше того, из куртовского “психизма” трудно даже обосно-

вать основную его концепцию – единство: “мелодическую кривую” – при наличии “разрывов” (Lücken) между тонами, восполняемых как-то вне музыки, без необходимости быть “hörbar”. <...> Никаких прорывов, “люков” между тонами, которые подразумевали бы внемузыкальное их восполнение психическими энергиями, нет и быть не может. Иначе вся “линейность” остается линейностью на нотной бумаге: если мы не в состоянии музыкально освоить (т. е. проинтонировать) и после этого ощутить, воспринять нотную запись, то какими бы “психическими энергиями” мы ни наделяли ее – все это будет произволом. Оттого и трудна расшифровка памятников музыки отдаленных эпох, что утерян их отдаленный смысл, и потому никакой энергией немые значки не заполнить. Курт в своей “теории прорывов” прав, когда говорит, что зримость и слышимость отдельных тонов есть ничто вне единства, т. е. восприятия некоей замкнутой фазы движения. Но дело тут совсем не в “разрывах” между точками, а в статичности восприятия, или в преобладании зримости над слышанием музыкальной линии. **Курт вовсе не понимает значения понятия интонации как качества музыки. Его “единства” вне интонации становятся действительно точками тонов, и он договаривается до каких-то недоступных слуху “видов энергий”.** Если они недоступны слуху, значит они музыкально не выявлены, т. е. **не обнаружены интонационно, в конкретном звуко-сопряжении.** Слух может не слышать лежащие за пределами физиологической доступности колебания, но они-то существуют реально и на психику могут оказывать давление? Значит, они совсем не то куртовское обнаружение энергии (Energievorgang), которое не ощутимо слухом», – и далее: «Музыка целиком интонационный язык, и потому реальная связь хотя бы между двумя тонами уже есть интонационное существо, форма, явленная в формовании, в непременном интонировании. Благодаря этому в нашем сознании запечатлеваются не две отдельные точки и количественное отношение (расстояние, интервал) между ними, а звучит звукоединство той или иной степени напряжения. Какова степень этого напряжения? Она зависит от относительного положения данной интонации в общей интонационной системе конкретной исторической эпохи. В свою очередь эта общая система звукоотношений является сферой интонаций, обусловленной не психикой, как первопричиной, а структурой данной общественной формации. Интонационная система становится одной из функций общественного сознания. <...> Являясь одной из функций данной общественной формации, каждое интонационное единство представляет собой выразительное единство и остается таковым до тех пор, пока иная общественная формация не найдет иного, более отвечающего ее запросам звукоотношения. <...> Итак, то, что порождает понятие энергии в отношении музыки, есть усилие (работа), вызывающее (ая) **интонацию определенной степени напряжения.** <...> Очевидно, что и мышление Курта пришло к изумительному раскрытию динамики музыкального становления под воздействием объективных данных: это особенно видно из влияния, оказанного на него музыкальной речью Баха» ([2, 26–29]. Выделено мною. – Я. Ф.).

Теперь приведем несколько выдержек из рецензии Б. Яворского. Первая из них касается непосредственно тяготения, и здесь Яворский однозначно разводит два понятия: тяготения в собственной интерпретации и «тяготения» как энергетизма у Курта, то есть того, чему, по мысли Асафьева, недостает понятия интонации: «Так как Курт не знает функциональности, не знает неустойчивости, как тяготения шести полутонов<sup>1</sup>, то, когда он хочет сознательно слышать и думать о слышанном, 1) он не может из-за незнания вызывать во внутренней слуховой настройке предрасположение к неустойчивости и ее тяготению, к функциональным соотношениям звуков, 2) и поэтому усиленно вызывает в своем слухе акустические явления (т. е., напр., при большом трезвучии вызывает внутреннее представление о звучании<sup>2</sup> первых обертонов и дополняет большое трезвучие до доминантсептаккорда)... Так как Курт не знает ладового звуковедения, то он его требования относит к каким-то требованиям мелодии» [17, 5–6].

Весьма характерно как по лаконизму, так и по четкости характеристики высказывание, относящееся к куртовской концепции мотива:

«1) Мотив больше, чем “сумма тонов” (Курт), потому что сумма тонов есть акустическая последовательность, слуховое щекотание, а музыкальный мотив есть конструкция, т.е. функциональная зависимость, ладовой ритм, организирующее воздействие. 2) “Мелодическая кривая” (Курт) больше, чем сумма мотивов, на том же основании. 3) “Произведение как новое качество” больше, чем “сумма вершин и приливов и отливов энергий” (Курт), на том же основании» [17, 13].

Здесь, в тезисах 1–3, почти дословно цитируются куртовские установки, приводимые и в предисловии Б. Асафьева к «Основам» – см. [2, 23]. Обратим внимание на то, что критик сразу же подводит под тезисы Курта то основание, которое, по его мнению, могло бы придать им должное значение.

Особенно важным представляется привести некоторые фрагменты из последнего раздела заметок, где дается общая оценка концепции Курта. Цитируя куртовское определение мелоса: «... то, что мы называем в музыке мелосом, есть процесс развития напряжения внутри нас. Содержание ощущения есть прежде всего становление во времени» ([2, 36]). Яворский пишет: «Метафизическое, идеалистическое определение. Но совершенно ясно, что Курт изо всех сил старается дать определение ладовой конструкции, звуковедения. Общее впечатление от книги Курта – тоска по теории слухового тяготения» [17, 19] – и, в особенности, далее: «Появление труда Курта о мелодике указывает, что процесс восстановления в музыкальном мышлении

<sup>1</sup> К этому месту у Б. Яворского примечание: «Курт усматривает природу энергии музыкальной динамики в повышении и понижении вдоль звуковой скалы; он совершенно не может уразуметь 1) неустойчивость самих звуковых соотношений и 2) то, что важно направление, исходящее из неустойчивого соотношения (восходящее тяготение, нисходящее; сходящееся и расходящееся), а не продвижение абстрактными звуками вверх или вниз по звуковой скале» [17, 5].

<sup>2</sup> В машинописи: «... и звучание...» – скорее всего, опечатка.

функциональности после засилия моторности (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуман, Брамс), проведенный Шопеном, Листом, Римским-Корсаковым и Скрябиным, докатился и до бессознательно действующих теоретиков, как Курт, и стихийно заставил их обратить внимание на эту сторону музыкальной конструкции. Все эти “напряжения”, “движения” – это просто тяготение, направление тяготения. Системная и ладовая функциональность еще им менее подчеркивается, но, может быть, возможно указать у него на стремление и в эту сторону» [17, 20].

Теперь, сопоставив два взгляда на концепцию Э. Курта, выделим из них те понятия, которыми каждый из критиков как бы поверял ее. Это «интонация» у Асафьева и «слуховое тяготение», «лад», «ладовая конструкция», «звуковедение» (то есть функциональность) – у Яворского. В данном случае речь идет уже не о концепции Э. Курта, а о том, можно ли считать позиции Асафьева и Яворского сходными или, по крайней мере, близкими. Е. Орлова, исследовавшая асафьевскую концепцию интонации, писала о принципиальном расхождении теоретических взглядов обоих ученых, о том, что у Яворского понятие интонации лежит в иной плоскости ([6, 100–108]).

Действительно ли это так? В предисловии к «Основам линейного контрапункта» Асафьев писал: «Лично мне еще в 1917 г. удалось в основных чертах наметить проблему мелоса в музыке, а из мелоса народной песни и Баха прийти к пониманию формы в музыке, как процесса интонирования, как динамического становления и как диалектического единства» [2, 29]. Но вот его письмо В.В. Держановскому после знакомства с Б. Яворским и его идеями, датированное 03.05.1915: «В его (Яворского. – Я. Ф.) методе я обрел то, что так давно искал, – прочный научный фундамент теории музыки, ибо до сих пор я совершенно не удовлетворялся тем, что мне подносили в консерватории и учебниках, а сам не в силах был создать единую основу...» ([18, 297]. Цит. также в [6, 102]). Так как «метод» Яворского, упоминаемый Асафьевым, *органично включал в концепционное поле и понятие интонации*, выводимое из феномена тяготения и проводимое затем через ладовую конструкцию внутренней слуховой настройки, через развертывание лада во времени («ладовой ритм»), – то становится понятным, почему Яворский не касается интонации и интонирования, оценивая концепцию Курта: они являются производными, выводимыми из тяготения, лада и его развертывания, звуковедения как продукта ладовой организации внутреннего слуха, порождающего интонацию и процесс интонирования. Но то, что Асафьев, осмысливая как бы за Курта природу его энергетики, оперирует только этой парой терминов, не затрагивая ладотональных и, шире, гармонических проблем (что было одним из важных моментов в рецензии Яворского), наводит на мысль, что асафьевская трактовка интонации коренным образом связана с общепринятой теорией гармонической тональности и мажорно-минорной системы и что куртовская концепция мелоса **с этой стороны** его в целом удовлетворяла.

Проверить это предположение можно на собственных асафьевских анализах явлений мелоса. Обратимся к его труду «Музыкальная форма как

процесс»: здесь есть примечательный анализ вагнеровской мелодии из «Зигфрида», в которой автор прослеживает, «... как организовано непрерывное, но неравномерное движение...» [1, 82].

Анализ у Асафьева – подробнейший, и вот его мотивация: «Я сознательно вхожу в мельчайшие детали данного **интонационного становления**, и не для формалистической статистики, а чтобы показать, как органичен процесс оформления развитой мелодии и как в то же время этот процесс имеет те же стадии, что и примитивная **интонационная формула** псалмодирования и формула совершенного каданса в темперированной 12-ступенной тональной системе, ибо музыкальное становление всегда: толчок – отправная точка звучания и сдвиг – движение или состояние неустойчивого равновесия – возвращение к истоку, к состоянию равновесия (к устою), или замыкание движения, т. е. соотношение *i* (*initium* – начало): *m* (*movere* – двигать): *t* (*terminus* – конец, предел)» ([1, 83–84] Выделено мною. – Я. Ф.).

Нас в данном случае будут интересовать именно эти «мельчайшие детали», поскольку они выражаются в определении ладотональных функций каждого звука мелодии, который выделяется исследователем как опорный, поворотный. Прежде всего, отметим, что Асафьев мыслит эту мелодию в структуре европейской гармонической тональности: каждый момент поворота рассматривается им как принадлежащий какому-либо мажору или минору в традиционном их понимании; но при этом он остро чувствует как музыкант – и понимает как исследователь, – что элементы данного мелодического движения невозможно характеризовать однозначно – как, скажем, септиму  $D_7$  или терцию (основной тон) мажорной или минорной тоники. Он пишет: «Ее (мелодии. – Я. Ф.) напряженность достигается переходом линии с незаполненными “расстояниями” в заполненную [линию] и “остановками” на “точках”, по своему положению в данной системе требующих немедленного перехода и дальнейшего движения. Поэтому всякое промедление на них воспринимается слухом как момент острого неравновесия и вызывает стремление двигаться выше и выше... **Начальная нота  $g$  – септима септаккорда от  $A$  – постепенно утрачивает свое значение и получает функции терции трезвучия от  $e$** , но в следующий миг остановка на  $d^1$  влечет слух дальше к “выяснению” функции этого звука. Тон  $h$ , который мог бы выяснить положение (такты 5 и 6), обнаруживает себя после  $e^2$  уже не как тоника  $h$ -moll, а как квинта  $e$ -moll и т. д. и т. д. Происходит все время “перекрещивание” функций, и определяющий тон то звучит раньше (например, вводный тон берется позже тоники), то запаздывает и замещается звуком, обнаруживающим иное тяготение. На “вершине” нота  $c^4$  поддержана гармонией ( $c$  – *dis* –  $g$ ) на четыре октавы расстояния вниз, чем достигается ощущение высоты (и глубины) тем более сильное, что этот напряженнейший звук скрипки через секунду переводится еще выше в  $cis^4$ . Только что, казалось бы, достигнутое равновесие на самом деле таковым не было, и  $c^4$  обманчиво звучало в какой-то малый миг тоникой...» ([1, 82–83]. Выделено мной. – Я. Ф.).

Методологически этот анализ аналогичен гармоническому анализу, применявшемуся Э. Куртом в «Основах линейного контрапункта» (см., например, [2, 76] – этот пример куртовской интерпретации гармонии был предметом острых критических замечаний Б. Яворского<sup>1</sup>), в «Романтической гармонии» (анализ начала вагнеровского «Тристана» – [3, 55–59] – или «небольшого фрагмента в начале вступительной сцены» той же оперы – [3, 106–109]).

Б. Асафьев здесь, как представляется, обходит интонационную – ладовую структуру данной мелодии, ее контекст. Он определяет первый звук мелодии как септиму доминантсептаккорда тональности *D-dur*, но далее как бы отсекает мелодию от данной гармонии (см. выше выделенный фрагмент цитаты). Почему? Ведь последний аккорд не перестает функционировать в нашем восприятии практически на протяжении всей мелодии, устремившейся в верхний регистр – с этим, думается, согласится любой музыкант. Однако в этом случае значение *g*<sup>1</sup> как терции минорного трезвучия оказывается лишь гармонической частностью оформления (фигурации), и гораздо более важным оказывается отношение всех первых звуков этого скрипичного соло, включая *h*<sup>1</sup>, как компонента доминантноаккорда, к этому последнему, так как именно доминантноаккордами, как своеобразными тонально-гармоническими вехами, размечен весь эпизод, завершающей частью которого является анализируемый фрагмент. Строго говоря, даже для той сравнительно узкой задачи, которую решал исследователь в приводимом примере, следовало более полно привлечь к анализу его контекст – в частности, учитывая повторное появление данной мелодии на тон выше и предшествующую подготовку этого тонального сдвига, хотя бы в виде предпосылки обрисовать ладотональную структуру всего эпизода (3-я сцена III акта от начала до 35-го т.).

Выше мы затронули проблему принципиально различного концепционного наполнения понятия «интонация» у Б. Асафьева и Б. Яворского, его **присоединения** к структуре аккордово-гармонической / тонально-гармонической музыкально-теоретической системы у первого и **выведения** из теории

---

<sup>1</sup> «Курт считает музыкальное произведение самозарождающимся, по “вдохновению” из самого себя возникающим. Он не знает того, что музыкальное произведение есть результат творческого задания и что это творческое задание определяет внезапный поворот мышления, внезапную перестройку внутренней слуховой конструктивной настройки (борьба настроек как отображение борьбы конструктивных организаций), – так называемый энгармонизм (в случае его действительности, а не как случайность правописания), который Курт толкует как разряд силы напряжения не в том месте, где она первоначально перешла в аккорд (стр. 76). А как происходит эта подмена, чем она вызвана? Курт на это не отвечает. Он только говорит, что е с л и было “н а п и с а н о” (sic) до-ми-соль диез, и не соль диез разрешился в ля, а ми перешло в фа и обусловило “з а м е н у” (sic) соль диеза ля бемолем и появлением фа минора вместо ля минора, то, значит, “напряжение” было не в соль диезе, а во всем аккорде и напряжение разрядилось не в том месте, где первоначально (?) оно было сконцентрировано. Это все потому происходит, что Курт следит за “записью” нотами на бумаге, а не за осуществлением творческого задания во внутренней слуховой настройке композитора» [17, 11–12].

слухового тяготения – у второго. Это заставляет обратиться к понятийной паре «тональность – лад».

Сопоставим понятие «лад», выведенное Б. Яворским, с римановским определением тональности, но в интерпретации Э. Курта: «Понятие “тональность” означает единое отношение аккордов к центральной тонике и содержит при этом предпосылки двоякого рода: во-первых, наличие объединяющих факторов, во-вторых, наличие или, по меньшей мере, идеальную возможность реконструкции тонального центра» ([21, 273]; цит.: [20, 9]).

Во-первых, совершенно ясно, что исследователь в основе опирается на римановское понятие, хотя и не безоговорочно. Во-вторых, и это особенно важно, он напоминает определение тональности с целью вскрыть конструктивные и деструктивные силы, которые наблюдаются им в романтической гармонии по отношению к тональности.

Так, в одном из примечаний он останавливается на сравнении двух концепций гармонии – Х. Римана и С. Зехтера: «Если мы возвратимся к наиболее общим предпосылкам, которые лежат в основе теоретических концепций (и о которых большей частью не говорят), то увидим, как странным образом в них отражается противоположность действия тонального единства и непосредственного эффекта гармонического последования. При этом я не принимаю во внимание дуалистическое обоснование Риманом минора и учение о симметрии аккордов, относимое им ко всей системе созвучий. Из его концепции я беру лишь идею единения посредством тональных функций, в которой заложены большие плодотворные и основополагающие ценности. Основу этого единения у Римана представляет собой общая мысль, заключающаяся в том, чтобы характеризовать каждый аккорд в его соотношении с тоникой исходя из понятия тональности. В отличие от этого, Зехтер строит свое учение о композиции (примитивное, впрочем, как с музыкальной, так и с научной точки зрения) на основе последовательностей фундаментальных тонов отдельных ступеней тональности» ([3, 289, сноска]), – и далее следуют тонкие наблюдения, показывающие, что в глубине концепции Зехтера обнаруживаются предпосылки подхода к оценке процессов романтической гармонии: «Если рассмотреть историческое время возникновения обеих попыток разрешения проблемы тональности, то станет понятным, что теория Римана, возникшая во время высшего расцвета неоромантической музыки, стремится удержать единство тональности и подчеркнуть последнее даже при самых далеких функциональных соотношениях, как бы спасая его от бедствия нахлынувшего бурного потока эпохи. В то же время Зехтер, обобщая более старое учение, выделяет в неосознанной им подоснове тональной системы один существенный момент: в единичных последовательностях фундаментальных тонов как бы издалека указывается будущая самостоятельность последних, а тем самым и начало позднейшего разрыхления внутритональных связей» ([3, 290, сноска]).

В концепции Э. Курта понятийная пара *Spannung – Tonalität* по своему системному соотношению существенно отличается от пары Б. Яворского (тя-

готение – лад). Как свидетельствуют основные труды Курта, первое понятие (напряжение-тяготение, *Spannung*) вводится на догармоническом уровне: «Подлинный основной смысл мелодической линии есть становление, постоянно присутствующее в ней стремление к оформлению, которое должно постоянно ощущаться, как живая энергия. <...> Внутренний процесс музыкальных сил, вызывающий единство фазы движения, обнаруживается в единичном тоне (выделенном из общей связи и изучаемом со стороны его напряжения), как противодействие ощущению покоя. В нем сокрыто дальнейшее воздействие мелодического импульса, состояние напряжения, стремящегося вылиться в продолжении движения. <...> по отношению к психической активности первоначального толчка, т.е. по отношению к первоначальному возбудителю, возможно говорить о “первоначальной мелодической энергии” или о “первоначальном импульсе”» ([2, 41–42]), – и далее Курт еще более определенно устанавливает субординацию понятий «энергия – напряжение – мелос – гармония – тональность»: «Мелос заключается в движении через тоны, а не в последовательном нанизывании отдельных тонов... **Мелодический путь может войти в представление еще до выяснения тонального значения отдельных тонов, даже до их точной фиксации**» ([3, 44]. Выделено мной. – Я. Ф.).

Эта точка зрения находит свое подтверждение и в других трудах Э. Курта: от первой работы до «Романтической гармонии» и «Музыкальной психологии». Однако, хочет того автор или нет, действие этих первичных формулирующих сил мелоса он раскрывает только на звуковом материале, понимаемом **тонально-гармонически**. Эффективно прослеживается роль того, что в русских переводах трудов Курта обозначается как *напряжение* или *тяготение* в энергетике мелоса, на примере «линейного анализа» некоторых главных объектов классической европейской теории музыки, теории гармонической тональности – гаммы (звукоряда), вводного тона<sup>1</sup>, аккорда, на проблематике минора.

---

<sup>1</sup> Показательна куртовская трактовка вводнотонного шага как модели связи двух моментов, *Streben – Ziel*, в любой замкнутой фазе мелодического движения: «Каждый отрезок скалы может представлять такую же фазу, отдельные тоны которой стремятся к конечному, напр. к *g*. Тогда *g* будет ощущаться как *к о н е ц* линии (безразлично – диатонической или хроматической). В таких случаях мелодическое развитие имеет склонность к созданию вводного тона перед целью, т. е. повышению *f* на *fis*; таким образом, во внешнем звуковом образе расположения интервалов обнаруживается выражение имманентных отношений энергии – явление, которое привело к хроматике» ([2, 64]). Б. Яворский высказался по поводу этого положения Курта особенно резко: «Курт знает, что в мажоре VII ступень (стр. 273) разрешается в I, но он же “знает” и такую дичь, что III ступень разрешается в IV; ставит тяготение вверх ногами и доказывает, что в его сознании, мышлении, внутренней настройке нет никакой линейности, никакой мелодической динамики, так как у него в слухе царствует доминантное отношение двух трезвучий I-V ступеней, причем они могут быть на любых ступенях мажора, и поэтому III ступень разрешается в IV, а другие ступени “альтерированы” и повышаются на полтона, чтобы создать “разрешение вводного тона” вверх... Для Курта вводный тон есть явление самостоятельное, ни от чего не зави-



Принципиально по-иному формируется Б. Яворским определение лада — исходя из системности звуковой организации музыкальной речи. Это ясно прослеживается как в опубликованных работах, так и, в особенности, в докладе о теории ладового ритма на конференции 1930 г.:

1. *Симметричная система*. Образуется как результат ощущения во внутреннем слухе неустойчивости соотношения полуоктавы, стремления к преодолению неустойчивости, установлению устойчивости (см.: [15, 10]). «Система есть орудие, при помощи которого человек организовал звуковой мир, создал звуковой быт и организовал музыкальный мир как выявление, выражение и запечатление человеческих идеологий... История развития музыкальной культуры указывает, что человеческий мозг дошел до развития, установившего систему не только как принцип, но и как орудие; человек при помощи этого орудия сумел организовать различие в возможных видах образования внимания, различие в процессах мышления, выявил различные принципы конструкции ладов, различные лады» [15, 12].

2. *Слуховая настройка*. «Конструктивная организация слухового внимания, слухового сознания образует *слуховую настройку*. Эта слуховая настройка вполне выявлена и определена тогда, когда все неустойчивые соотношения, возможные при данном принципе сопряженности, проведенном в образовании звуковой скалы, затронуты полностью или частично. Это осуществляется при образовании конструкции внимания на основании соединения систем. Принципы соединения могут быть различные, так как они определяются тем состоянием сознания, которое ищет свое звуковое выражение» [15, 12].

3. *Лад* «... есть соотношение неустойчивых, в определенную сторону направленных сил, *господство* (доминирование — D) неустойчивых функций, функций *направляющих* (рулевых функций) над другими, направляемыми, устойчивыми или относительно устойчивыми функциями. <...> Тогда как симметричная система есть организация *единицы* внутреннего звукового внимания, лад есть организация *всей области* внимания, действующей при данной его установке. Лад есть **потенциальная конструктивная возможность в области музыкального искусства**. Лад объединяет в стройное единство такие две противоположности, как звуковое ощущение неустойчивости и устойчивости» ([15, 13–14]. Выделенный курсив мой. — Я. Ф.).

Таким образом, функциональное соотношение исследуемых понятий в данной концепции выражается следующей формулой: тяготение → симметричная система → слуховая настройка → лад → интонация, — иными словами, *лад можно определить как системную организацию музыкальной речи на основе тяготения*.

Сравнительный анализ двух музыкально-теоретических концепций XX в., Э. Курта и Б. Яворского, позволяет внести ясность в вопросы их соприкосновения, пересечения и, наоборот, противоположности при формиро-

---

сящее, просто богом назначенный звук, чтобы тяготеть непременно вверх на полтона...» [17, 6–7].

вании фундамента концепции. Оба исследователя подходили к установлению законов музыкального искусства на основе его процессуальной трактовки. При этом, если Курт в поисках первопричины звуковых явлений (мелодики и аккордики) устремлялся в психические процессы, происходящие на уровне подсознания, оставляя их, по сути, во владении интуиции, на предзвуковом, предгармоническом уровне, то Яворский сделал объектом исследования сам процесс музыкального мышления и его результат – музыкальную речь (понятие, введенное им на первой стадии формирования концепции). Если у Курта первичной ячейкой выявления музыки как мелодико-энергетического развертывания стало понятие мелодической фазы с не вполне определенными признаками, то у Яворского – *интонация*, одно из центральных понятий его концепции, имеющее четкое определение, которое дает возможность точного (в условиях целостности системы, построенной им) мелодико-структурного анализа музыки во всех ее компонентах. Дальнейшее исследование проблематики интонации в аспекте ее концепционной интерпретации у Б. Яворского и Б. Асафьева, а также прорастания в концепциях более позднего времени может быть далеко не бесполезным в отношении анализа музыкальных явлений второй половины XX в.

### Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Гос. муз. изд-во. – 1963. – 379 с.
2. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Перевод с нем. З. Эвальд. Предисл. и ред. Б. В. Асафьева. – М.: Гос. муз. изд-во, 1931. – 304 с.
3. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Пер. со 2-го нем. изд. Г. Балтер \ Общ. ред., вступ. статья и коммент. М. Этингера. – М.: Музыка, 1975. – 552 с.
4. Мазель Л. Концепция Э. Курта // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. – Вып. 2. – М.;Л.: Гос. муз. изд-во. – 1939. – С. 21–104.
5. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
6. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления: История. Становление. Сущность. – М.: Музыка. – 1984. – 302 с.
7. Рыжкин И. О теории ладового ритма. С докладом на дискуссии в ГАИС // Дискуссия в ГАИС по сообщению Б.Яворского. – ГЦММК им. М.И. Глинки, ф. 146, ед. хр. 5868–5887.
8. Рыжкин И. Теория ладового ритма (Б. Яворский) // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. – Вып. 2. – М.;Л.: Гос. муз. изд-во. – 1939. – С. 105–205.
9. Рыжкин И. Традиционная школа // Рыжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкознания. – Вып. 1. – М., 1934. – С. 79–121.
10. Файн Я. Музыкально-теоретическая концепция Б. Л. Яворского: некоторые научные идеи и их историческая судьба // Теоретические концепции XX века: Итоги и

перспективы отечественной музыкальной науки: Материалы Всерос. науч. конф. / Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск. – 2000. – С. 169–187.

11. *Файн Я.* Понятие симметрии в музыкально-теоретической концепции Б.Л. Яворского // Вопросы музыкознания: Сб. статей. – Вып. II. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2006. – С. 56–75.

12. *Файн Я.* Понятие тяготения в музыкально-теоретической концепции Ф.Ж. Фетиса // Вопросы музыкознания: Сб. статей. – Вып. II. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2006. – С. 3–55.

13. *Файн Я.* Симметрия в музыкально-теоретической концепции Б. Л. Яворского // Вестник Томского государственного университета. Бюллетень оперативной научной информации «Сибирское музыкознание: актуальные аспекты исследования». 2006. № 100. Декабрь. – С. 103–115.

14. *Файн Я.* Феномен тяготения в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского: сущность и исторический контекст. – Саарбрюккен: LAP Lambert Academic Publishing, 2011. – 182 с.

15. *Яворский Б.* Доклад на Всесоюзной конференции по вопросам теории и практики ладового ритма. – ГЦММК им. М.И.Глинки, ф. 146, ед. хр. 975.

16. *Яворский Б.* Конструкция мелодического процесса // Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии. М., 1929, с. 7–36.

17. *Яворский Б.* Неизданные фрагменты и рецензии. – ГЦММК им. М.И.Глинки, ф. 146, ед. хр. 4872, 4874.

18. *Яворский Б.* Статьи. Воспоминания. Переписка / Б. Яворский. Т. 1. – М.: Сов. композитор, 1972. – 712 с.

19. *Яворский Б.* Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. – М.; Тип. Аралова, 1908-1910. – 100 с.

20. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität / Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. – B. 2. – Kassel u.a.: Bärenreiter, 1968. – 300 S.

21. *Kurth E.* Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“. – Bern, 1920. – 2. Aufl. – Berlin: Max Hesses Verl., 1923.

**Т.Ф. Малышева (Саратов)**

## **Отражение принципов музыкального мышления С.И. Танеева в его педагогической деятельности (по воспоминаниям Б.Л. Яворского)**

Понятия «музыкальное мышление», «художественное мышление», «творческое мышление» часто встречаются в научном наследии Яворского. Показательно, что итоговый труд учёного, который он завершил и подготовил к публикации в Саратове в годы эвакуации, носит название «Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина». Рассуждений о музыкальном мышлении немало и в труде Яворского «Воспоминания о Сер-

гее Ивановиче Танееве». Цель предлагаемой работы – систематизировать и обобщить материал воспоминаний, связанный с музыкальным мышлением Танеева.

Понятие «художественное мышление» трактуется в труде Яворского как неоднозначное, включающее в себя два начала: творческое и конструктивное. В облике Танеева соотношение этих начал имело разные градации, что сказывалось во всех сферах его деятельности: педагогической, композиторской, исполнительской и научной. Так, Яворский находил расхождение между педагогическим и пианистическим обликом Танеева: «... противоречие между стремлением быть солидным, замкнутым, строго выдержанным профессором в тогдашнем понимании, и пылко-темпераментным, ярко эмоциональным исполнителем [1, 168].<sup>1</sup>

Наиболее полно в ракурсе художественного мышления представлены у Яворского педагогическая и исполнительская сферы. Во многом это обусловлено самим жанром воспоминаний, в которых Яворский – как ученик Танеева и постоянный посетитель концертов своего учителя – делится тем, чему он был непосредственным свидетелем.

Однако книга столь большого и самобытного учёного, каким был Яворский, не могла ограничиться только констатацией воспоминаний. В ней есть обобщения и даже «подстройка» своей системы к воззрениям Танеева. Так, в «Воспоминаниях» встречаются в связи с учением Танеева фразы, связанные с ладовым ритмом, автором теории которого был Яворский. Приведу два показательных фрагмента. Первый: «Танеев у Баха ... искал звуковедение, полифонию не как хитросплетения голосоведения, а как сложность ладовой ритмики» [1, 17]. Второй фрагмент: «Согласно танеевским принципам, полифония есть особый вид многоголосного изложения гомофонно-моментного композиционного оформления ладового ритма» [1, 101]. В предлагаемой работе акцент сделан на педагогической деятельности Танеева, что обусловлено её наиболее полным отражением в «Воспоминаниях». На страницах «Воспоминаний» Яворский даже высказывает предположение, что у Танеева «была затаённая мечта создать «свою» школу композиторов и музыкальных учёных» [1, 119].

Основными ориентирами и требованиями Танеева-педагога были осознанность мышления и музыкальность: «От всякого ученика он требовал развития сознательного музыкального мышления, от его сочинения – талантливости» [1, 32]. А поскольку степень талантливости учеников, т.е. содержательности выбираемых ими тем творческих заданий, не зависела ни от консерватории, ни от профессора» [1, 115], постольку «своей задачей он считал достижение учениками мастерства в *стилевом* звуковом оформлении» [1, 115].

Развитию конструктивных навыков учащихся Танеев придавал особое значение. Конструкцию он трактовал как форму, причём «для него формой

---

<sup>1</sup> Все встречающиеся в работе подчёркивания слов и словосочетаний приведены по тексту Яворского.

являлась и конструкция – модуляционный план, и композиционное расчленение конструкции при посредстве тем и их наложений» [1, 80].

Наглядным примером выработки у учащихся под руководством Танеева навыка конструктивной, строгой логики построения может служить работа над разработкой: иногда для одной и той же сонаты писалось по несколько самостоятельных разработок.

Однако при требовании организованности, продуманности, Танеев отнюдь не следовал в своей педагогике школярским правилам. Более того, по воспоминаниям Яворского: «Если какой-нибудь ученик слишком рьяно придирался к каким-нибудь неблагоприятным голосоведениям (с правоверно консерваторской точки зрения) в работе товарища, то Танеев жёстко мстил ему за это – он брал его работу (хотя бы уже просмотренную) и доказывал к ужасу автора, что у него на каждом шагу встречаются вопиющие ошибки» [1, 122]. Танеев не только допускал, но и пояснял, советовал самые «смелые» и неприемлемые для школьной теории приёмы голосоведения в гармоническом стиле. К «перечениям» в удачных работах он относился равнодушно. «Мы же слушаем Баха с удовольствием, а у него перечения встречаются на каждом шагу», – таков был в этом случае его ответ. «Вообще ... ученикам разрешалось в свободном стиле (фуга, форма), всё то, что Танеев себе разрешал как композитору» [1, 89–90]. При этом им допускался, даже приветствовался большой диапазон сознательного мышления ученика [см. 1, 118].

Танеев бережно относился к свободе творчества ученика, к его произведениям: «При исполнении ученических работ начисто, он убеждённо подчинялся всем исполнительским требованиям автора-ученика, и письменно зафиксированным, и устным, и считал вопросом чести стать на точку зрения замысла ученика, много раз переспрашивая, так ли он исполняет, как хочет ученик. Причём он это делал с такой художественной убеждённостью, что автор совершенно терялся от перемены ролей» [1, 165–166].

Истинное творчество, полагал Танеев, оправдывает все средства, и поэтому многие вопросы он оставлял открытыми, сводя все указания к конкретному сочинению: «Он категорически не хотел ставить норм свободному творчеству. Поэтому на многократные вопросы о соотношении во времени главной партии и побочной, экспозиции и всей последующей части сонатной схемы, он неизменно отвечал, что это дело данного случая» [1, 65].

Музыкальность и осознанность составляли некую двойственность, которая у Танеева «всегда ярко прорывалась: одно – технический, теоретический подход к сочинениям, а другое – их оценка как музыкального произведения. Он мог после полного разноса сочинения ... сказать: «Но это мог сочинить только талантливый музыкант», и этим всё кончалось к обоюдному удовольствию» [1, 32].

По словам Яворского, «если налицо была музыкальность, то композитор, исполнитель и слушатель, Танеев прощал всегда то, чего не пропускал профессор Танеев. Если же этой музыкальности не было, то профессор Танеев категорически восставал против обучения такого ученика теории компо-

зиции. Он говорил, что после окончания класса теории композиции можно сделаться композитором, педагогом, историком, критиком, музыкальным учёным, но что для каждой такой специальности отсутствие музыкальности вредно (произнося это слово с упором и с жёсткой интонацией)» [1, 32].

«Мышление Танеева было непременно образно-выразительное, обусловленное его эмоциональной природой» [1, 86]. Именно эта темпераментная, выразительная образность обуславливала, по мысли Яворского, насыщенную впечатляемость его произведений, являлась причиной глубоко организирующего воздействия его исполнительства [см. 1, 176].

Эмоциональность художественного мышления Танеева сказывалась в разных музыкальных стилях и конструкциях. Так, полифонию Танеев мыслил не как тренировку приёмов, а как воплощение художественного мышления, проявленного в подвижности образов и психологичности подхода к композиционному оформлению, что, по мысли Яворского, отвечает сущности именно «полифониста, а не контрапунктиста» [1, 101]. Тем самым, «полифоничность была следствием сложной содержательности мышления и являла психологическую связность образа. Это совершенно исключало самодовольное щегольство «техникой» письма, контрапунктичностью» [1, 175].

А контрапункт, согласно мнению Яворского, выносился Танеевым за пределы композиционно-творческого мышления, был предварительной тренировкой звукового оформления. «Он потому и написал два трактата в области контрапунктического ремесла, что для него это ремесло было уже историческим умершим. В области полифонии он не собирался писать научных трактатов, так что полифония – в конструктивно организирующих установках осознаваемого, хотя и неосознанного ритма музыкального мышления, была для него живым явлением, живой действительностью» [1, 101–102].

Соответственно, фугу он понимал как музыкальное произведение, а не собрание контрапунктических приёмов, и потому предварял её изучение подробной и тщательной проработкой заданий в свободном стиле [см. 1, 88]. Свидетельством подхода Танеева к фуге как художественному произведению было и то, что он ставил задания, касающиеся не только конструкции и приёмов голосоведения, но и жанра: «Писались фуги-пасторали, фуги-ноктюрны, фуги-скерцо, фуги типа созерцания Largo, действительно значимые, шуточные, патетические. От жанра зависело всё оформление фуги, её темы, используемые в ней регистры общезвуковой скалы» [1, 100].

Конечно, приоритет музыкального начала в определённой степени нейтрализовал ситуацию двоеения на позиции художника и профессора, но саму проблему соотношения творческого и рационального не снимал. Эта исполненная драматизма дилемма осознавалась Танеевым, поскольку он, «как педагог, старался отдать самому себе точный отчёт в предъявляемых им требованиях, дать им оценку...» [1, 28].

Остановлюсь на двух позициях художественного мышления Танеева, отражённых в его педагогической деятельности. Первая из них – выбор музыкальных образцов и учебной литературы для занятий; вторая – приоритеты

музыкального мышления Танеева, отражённые как в его сочинениях, так и в педагогической деятельности.

*Выбор музыкальных образцов и учебной литературы для занятий.*

Сама по себе постановка вопроса о развитии художественного мышления в процессе обучения теоретических дисциплин – явление достаточно редкое, во всяком случае, в годы юности и молодости композитора, когда, по мысли Яворского, «"педагогическая" литература, схоластические "теоретические" учебники не развивали музыкальное мышление учащихся, а прививали им рецептурные штампы...» [1, 11]. В силу важности для Танеева фактора выработки *музыкального мышления*, в своей педагогической деятельности он ориентировался на работы, дававшие ученикам бóльшую свободу; в том числе на труды Бусслера и Праута (при всём том, что он не мог не признавать научной ценности исследований Римана, несколько чуждых ему, по свидетельству Яворского, из-за стремления «подчинить музыкальные произведения рационалистической «диатонической» штамповке и приоритету размера над ритмом» [1, 17]). Учебные пособия Бусслера и Праута привлекали Танеева также чёткостью «схем проработки учебных заданий, опиравшихся на ясную для него музыкально-творческую практику Палестрины, Баха, Бетховена [1, 30]».

Тем самым, при выборе учебной литературы Танеев-педагог предпочитал то, что отвечало, во-первых, его художественному вкусу, во-вторых, стремлению к логике. Сама возможность такого рода отбора наиболее подходящих для обучения трудов исходила из огромного масштаба познаний Танеева, его осведомлённости в научных исследованиях. Так, он остро интересовался трудами в области строгого стиля, «внимательно следил за изысканиями ... Регенсбургской школы, за научными работами ... западноевропейских германских и французских музыковедов, за изданиями полных собраний сочинений Палестрины, Орlando Лассо, Баха, Генделя, изучая их документацию и аннотируя самые сочинения ... Интересными фактическими особенностями этих научных трудов Танеев постоянно делился в классе» [1, 31–32]. Он старался быть в курсе всех значительных новых изданий, которые сразу использовал в педагогическом процессе. Так, Яворский вспоминает, как необычайно обрадовался Танеев, увидев у него штейнгреберовское издание «Хорошо темперированного клавира» под редакцией Ф. Штаде: «Возможность наглядного показа принципов изложения фуги так увлекла его, что он не мог выпустить экземпляра из рук, и трогательно просил оставить у него экземпляр до того времени, когда он сможет получить такой же экземпляр из Лейпцига» [1, 97].

Энциклопедизм познаний – черта, в целом отличавшая педагогический облик Танеева. Он не только вёл классы теории композиции, строгого стиля, фуги, формы, но и параллельно затрагивал другие сферы обучения; например, инструментовку. Яворский вспоминает: «Иногда про какую-нибудь работу ученика он говорил: «Хорошо бы сделать партитуру». И если ученик был умный, он уже на следующий урок приносил хотя бы начало партитуры.

И по поводу этого начала четыре часа говорилось о том, как нужно писать партитуру. Если инструментовалась fuga, то сообщался целый трактат, как оркестровать проведения темы, интермедии, стретты, как распланировать инструментовку по всей фуге» [1, 120].

Широчайшие познания Танеева были следствием его непрерывного труда, самообразования и уникальных способностей – в том числе редкостной музыкальной памяти и дара чтения с листа. В классе он свободно мог играть наизусть концертным образом любое произведение из своего громадного репертуара. Яворский вспоминал: «Однажды один ученик спросил его относительно одного места в разработке 6 симфонии Чайковского. В этой разработке есть построение, которое изложено четырёхголосно шестнадцатыми с несколькими сменами тональностей в каждом такте; поэтому такты испещрены диезами, бемолями и бекарами, а главное – нужно упоминать знаки, бывшие за одну или две тональности раньше. Танеев стал играть в темп, путал несколько раз и, наконец, с раздражением захлопнул ноты, сдвинул их и сыграл разработку наизусть, ни разу не запнувшись. Тогда мы попросили его сыграть всю симфонию» [1, 116].

При таком широчайшем знании музыки Танеев, тем не менее, был строг в выборе музыкальных образцов для своей педагогической практики. В своём стремлении совместить в процессе обучения конструктивный и художественный подходы он даже шёл на определённые самоограничения, останавливаясь на любимом и безупречном, ясном с точки зрения логики и отказываясь от не менее любимого, но чрезвычайно субъективного, остро индивидуального, не вмещающегося в рамках устоявшихся норм. Так, Яворский вспоминал исполнение Танеевым подхода к тонической репризе в 1 части b-moll-ной сонаты Шопена: «С каким эмоциональным взлётом сыграл Танеев в классе этот подход! Но всё же он всегда отмечал исключительную творческую сложность шопеновских разработок» [1, 38] и потому, предпочитая более устойчивые, логические основы, «не разрешал ни себе, ни ученикам перспективную сложность и свободу Шопена, Листа, Чайковского» [1, 45] – композиторов, музыкой которых он восторгался.

В педагогическом процессе он отдавал предпочтение не сочинениям этих авторов, а произведениям, поддающимся подходу «с позицией наглядной логики. От музыкальных образов он требовал чёткости, первопланности реальной логичности. И поэтому в классах главными образцами приводил произведения Баха и Бетховена» [1, 28]. Бах был для него образцом полифоничности мышления, Бетховен – конструктивности [1, 44]. При этом, конечно же, отбор произведений Баха и Бетховена исходил не только из требований организации музыкального материала, но прежде всего из личных художественных пристрастий Танеева. Показательно в этом зафиксированное в воспоминаниях Яворского отличие в отношении Танеева к музыке Баха и Генделя: «Умом он постигал весь блеск генделевской техники, его темпераментность, эффектность, а для удовольствия, своего и учеников, играл произведения ... Баха, приводил примеры на самые разнообразные случаи, играя



произведения ... Баха. Когда же говорил словами (а не музыкой), то ссылался на Генделя» [1, 17].

Произведения композиторов прошлого Танеев мыслил как актуальные, постоянно отыскивал в них «ответы на современные музыкальные запросы. Это была та его особенность, которая выделяла Танеева среди тогдашних русских музыкальных педагогов» [1, 30].

Ориентация в учебном процессе на образцы музыки прошедших столетий сочеталась у Танеева с прекрасным знанием новейшей музыки. Он «жадно знакомился с музыкальной литературой; регулярно посещавшие его московские и петербургские композиторы знакомили его со своими новыми, иногда даже незаконченными произведениями; он посещал не только симфонические концерты, но и их репетиции. Такое же отношение к ознакомлению с музыкальной литературой он требовал и от своих учеников: он не понимал, как ученик может не знать какого-нибудь произведения, хотя бы самого современного» [1, 117–118].

Но в учебном процессе Танеев всё-таки ориентировал учеников на музыку устоявшуюся, ясно организованную, и потому, по свидетельству Яворского, достаточно жёстко фиксировал круг музыкальных явлений, в ориентации на которые вырабатывал музыкальное мышление учеников. Хотя сам он, как композитор, порой, экспериментируя, выходил за эти рамки. Яворский писал: «Я знаю несколько случаев из педагогической практики Танеева, когда он отрицательно относился к насыщенному использованию низкого регистра звуковой скалы, и насыщенности медлительного общего изложения, требуя моцартовской ясности и прозрачности и отрицая ссылки на Баха и Чайковского. А затем через некоторое время сам осуществлял аналогичные задания в своих сочинениях. Когда же ему указывали на это, то он, полусмущённо, полупроивно, говорил, что ему захотелось решить такое же задание» [1, 17].

*Приоритеты музыкального мышления Танеева,  
отражённые в его сочинениях и педагогической деятельности*

Прежде всего, такими приоритетами были *крупный масштаб музыкального мышления, психологическая сложность процесса развития, ясность и стилевая однородность* – черты, отличающие, по мнению Яворского, «творческий процесс Танеева и его ученика Скрябина, который, попав к Танееву юным, легко усвоил эти основные принципы мышления» [1, 38], следовал им поэтапно, переходя к всё большей сложности слуховой настройки при ясном композиционном оформлении и сохранении стилевого единства. Показательно, по свидетельству Яворского, что Танеев защищал стилевую однородность «Поэмы экстаза» от критиков, допускавших вкрапления только отдельных эксцентрических построений: «На эти негодования Танеев заявлял, что подобное разрешение сложной творческой проблемы уподобляется Тришкину кафтану, смешению французского с нижегородским, но не творческому мышлению» [1, 39].

Процесс музыкального развития и в произведениях Танеева, и в его исполнении, был психологически оправдан. «Всё с этой точки зрения «нелогичное» жёстко отметалось» [1, 175].

Наряду с психологической верностью и сложностью, конструктивной ясностью и стилевой однородностью, важнейшим принципом музыкального мышления Танеева была убеждённость в том, что *путь к вдохновенному прокладывается усердной проработкой материала*. Он «часто повторял ученикам, что вдохновение исходит только после усидчивой проработки, и что чем больше времени потрачено на подготовку, тем больше уверенности освободиться от штампов и очистить путь творческому мышлению. Он говорил, что наиболее бывает довольным тогда, когда в сочинение не попадает ни одна проработанная деталь, как бы она хороша ни была и как бы ему не было жаль её» [1, 41]. По воспоминаниям Яворского, «Танееву доставляло несколько мальчишеское удовольствие ошарашить какого-нибудь особо «музыкально-интуитивного» посетителя, пришедшего в восторг от «истинно-вдохновлённой» страницы. В таких случаях Танеев доставал рабочую тетрадь ... и показывал отшлифованный, точно выверенный материал, из которого возникла «вдохновенная страница», не повторившая ни одного построения из рабочей тетради, но, тем не менее, явившаяся их результатом» [1, 41].

Важный принцип музыкального мышления Танеева – его убеждённость в том, что *«творческая тема целого определяет образы деталей*. Он любил рассказывать своим ученикам, которые никак не могли приладить деталь, как его преподавательница общеобразовательных предметов в подобных случаях всегда советовала: “Порви написанное (или “сотри резинкой”) и начни наново”. Рассказывал он это очень образно, различными словечками и жестами» [1, 41–42].

Ещё одним руководящим принципом педагогического воздействия Танеева, соответствующим его личному творческому методу, было *стремление организовать творческое мышление и мотивировать конструктивно эту организацию*, «как в классе строгого стиля при помощи точно регламентированных соотношений церковных каденций и правил вступления, умолкания и созвучия голосов, так и в классах фуги и форм» [1, 66–67]. Сам процесс обучения был направлен на освоение всё более сложных задач. Так, «...в классе фуги Танеев требовал, чтобы каждая следующая fuga разрешала новые задания и в области конструкции, и в области приёмов голосоведения и самого жанра» [1, 10].

Установки Танеева на масштабы и перспективную сложность произведений (то есть насыщенный процесс развёртывания) несколько менялись на протяжении его творческого и педагогического пути: «В принципе Танеев был за непродолжительные во времени построения, за небольшие масштабы самого изложения; он был против сложной перспективности, против изложения *perpetuum mobile*. ... Он боялся больших однородных по оформлению протяжений, но проводил стремление к большим сложным по конструкции формам. Однако после ухода из консерватории он постепенно стал перехо-

доть на большие протяжения, большие масштабы, большую перспективную сложность» [1, 65].

Танеева – педагога и композитора – отличала *«забота о качестве главного тематического материала, о разнообразно образном использовании этого материала, который часто проводился через различные части циклического произведения»* [1, 176].

Итак, соберём и перечислим обозначенные выше свойства музыкального мышления Танеева, рассматриваемые в воспоминаниях Яворского. Это психологическая сложность процесса развития, забота о качестве основного тематического материала, ясность, стилевая однородность, подчинение деталей целому, усердная проработка материала, его конструктивно мотивированная организованность. Всё это – черты, не потерявшие актуальности для процесса обучения музыканта и отвечающие словам Яворского о Танееве как о художнике, которого отличало *«мудрое творчество, мудрое мышление»* [1, 176]. Этими словами заканчиваются воспоминания Болеслава Леопольдовича Яворского о своём учителе – Сергее Ивановиче Танееве.

### Литература

1. Яворский Б.Л. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве: Рукопись / ред. С.В. Протопопов. – Саратов: Библиотека Саратовской государственной консерватории. – 176 с.

## Проблемы исторического и теоретического музыкознания

И.Г. Алиева (Баку)

### К вопросу о теории зонной природы музыкального слуха Н.А. Гарбузова

В середине прошлого века советским музыкантом-теоретиком и психоакустиком Николаем Александровичем Гарбузовым (1880–1955) на основе многочисленных экспериментов была разработана теория зонной природы музыкального слуха.<sup>1</sup> Концепция Н.А. Гарбузова нашла отражение и развитие в работах его учеников и единомышленников Е.В. Назайкинского, Ю.Н. Рагса, О.Е. Сахалтуевой, С.Р. Сапожникова, А.А. Федотова, Н.Н. Токиной, К.Г. Мострас и др.<sup>2</sup> Между тем, само понятие звуковысотной зоны остается расплывчатым, не до конца определенным. Выделим некоторые положения зонной теории, которые, на наш взгляд, требуют дополнительного разъяснения и осмысления.<sup>3</sup>

Н.А. Гарбузов различал понятия – *элементарные* качества звука, к которым относил высоту, громкость, длительность звука и проч., и *ступеневые* качества, «каковыми в области музыкального слуха являются звуковысотные ступени, например звуки  $a^1$ ,  $b^1$ , тоналности C-dur и Des-dur, интервалы б. секунды и м. терции, темпы Allegro и Moderato, динамические оттенки  $f$  и  $mf$  и т. п.» [3, 146].

Для высоты звука как его *природного, элементарного* качества существует порог различения (разностный порог высоты) – минимальное воспринимаемое человеческим слухом изменение высоты. Пороговые величины как характеристики музыкальных представлений подробно изучались многими авторами. У С.Л. Рубинштейна в «Основах общей

---

<sup>1</sup>Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.:Л., 1948

<sup>2</sup>Эти и другие имена музыкантов-исследователей, экспериментаторов с краткой аннотацией их работ приводятся Ю. Н. Рагсом во вступительной статье к сборнику «Н.А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог», где им рассматривается становление, основные положения и последующая разработка теории зонной природы музыкального слуха [3, 11–47].

<sup>3</sup>Академик С. Л. Рубинштейн в предисловии редактора к работе «Зонная природа звуковысотного слуха» [8, 80] отмечал, что Н.А. Гарбузов зачастую «ограничивается установлением фактов». Ю.Н. Рагс во вступительной статье и в комментариях обращал внимание на некоторые неточности, в частности, встречающееся иногда у Н.А. Гарбузова «отождествление зонной природы звуковысотного слуха с “порогом различения” высоты» [8, 242].

психологии» мы можем прочесть, что «величина порога различения, или разностного порога высоты, (по данным Т. Пэра, В. Штрауба, Б. Теплова) в средних октавах у большинства людей находится в пределах от 6 до 40 центов. У высокоодаренных в музыкальном отношении детей, обследованных Л.В. Благонадежиной, пороги оказались равны 6–21 центам» [4, 205]. Н.А. Гарбузов в работе «Зонная природа звуковысотного звука» отмечает, что «даже для развитого слуха порог различения двух звуков по высоте равен 5–6 ц.» [3, 127]. Эти данные позволяют полагать, что, как правило, разницу по высоте менее 5–6 центов слух не улавливает.

Что касается *ступеневых* качеств звука, то Н.А. Гарбузов в результате экспериментов пришел к выводу, что человеческий слух имеет не точечную, а *зонную* природу – в пределах *зоны* ступеневое качество звука при всех численных изменениях его элементарных качеств остается прежним. Человеческому сознанию свойственно мыслить и оперировать неточными понятиями, обобщая в одном качестве количественно различающиеся явления. В зонной теории Гарбузова усматривается аналогия с теорией нечетких множеств Лютфи Заде (Zadeh, L, 1965), в основе которой лежит предположение, что человек мыслит не числами, а элементами некоторых нечетких множеств (*fuzzy sets*).

Относительно звуковысотного слуха Гарбузов заключает, что «высококвалифицированные музыканты способны запоминать, узнавать и воспроизводить звуки не определенной частоты и не определенное отношение частот звуков, образующих какой-либо интервал, а зону, т. е. звуковысотную область, в пределах которой звуки и интервалы при всех количественных изменениях сохраняют одно и то же качество (индивидуальность) и носят поэтому одно и то же название (до, ре, ми и т. д., м. терция, б. терция, квинта и т. д.)» [3, 207]. Им было также доказано существование зон длительности, громкости, темпа и др.

Особенно обстоятельно и методически продуманно Гарбузовым был исследован звуковысотный слух, в результате чего он пришел к важным выводам о зонной природе абсолютного, тонального, относительного слуха. В своей первой монографии «Зонная природа звуковысотного слуха» Гарбузов дает понятие зонного строя: «Зонный строй включает в себе бесчисленное множество интонационных вариантов, а каждое исполнение музыкального произведения в зонном строе певческими голосами или на музыкальных инструментах с нефиксированной высотой звуков представляет собой неповторимый интонационный вариант этого строя – интонационный вариант данного исполнения. 12-звуковой равномерно-темперированный строй представляет собой частный случай 12-зонного строя» [3, 144], и поясняет: «Зона не является областью допусков по отношению к некоторой объективной звуковысотной норме, так как в пределах зоны все звуки, интервалы и тональности качественно равны» [3, 144].

Эксперименты Гарбузова показали, что у «основных гармонических интервалов (кроме б. септимы) ширина зоны колеблется в пределах 58–64 ц. Ширина зоны б. септимы равна 70 ц.» [3, 91], а у «основных мелодических

интервалов (кроме примы и малой секунды) ширина зоны колеблется от 58 до 70 ц. Ширина зоны примы равна 24 ц. Ширина зоны м. секунды равна 76 ц.» [3, 91].<sup>1</sup>

Экспериментально зафиксированные Н.А. Гарбузовым зоны обобщают звуковысотные различия, связанные с организацией различных строев, ладовыми тяготениями и другими отношениями между звуками. Эти звуковысотные различия игнорируются 12-ступенной равномерной темперацией и никак не отмечаются традиционной европейской нотацией, но их возможно осуществить при исполнении на инструментах с нефиксированной высотой звука и при пении.

По Гарбузову, звуковысотные зоны образовались в результате «длительного слухового отбора в процессе исторического развития музыкальной культуры основных интервальных зон (зон с определенной индивидуальностью)» [3, 144].

В таком случае, мы можем определить звуковысотную зону как *исторически сложившуюся совокупность тенденций в интонировании*. В то же время, звуковысотные зоны, являясь характеристикой *обобщенного* музыкального представления, образуются аккумулярованием *индивидуальных* зон отдельных музыкантов.

Структурируя понятие зоны, мы приходим к выводу, что именно исторически сложившаяся совокупность тенденций в интонировании является *художественно-смысловой* составляющей звуковысотной зоны, а прочие сопутствующие факторы оказываются случайными составляющими<sup>2</sup>.

Случайная составляющая, обусловленная индивидуальностью музыканта, включая в себя индивидуальный разностный порог высоты музыканта, зависит также от его технических возможностей, степени развития ладоинтонационного слуха, от психологических факторов. Говоря о технических возможностях исполнителей, надо иметь в виду, что внутренним слухом они порой могут слышать тоньше, с большими градациями, чем способны воплотить в своем реальном звучании: пианисты – в силу фиксированного строя фортепиано, начинающие скрипачи, вокалисты – по причине недостатка исполнительского мастерства. В этом смысле надо, видимо, различать для музыканта зону его *внутреннего слышания* и зону *реально воспроизводимого им звучания*.

---

<sup>1</sup> В работе «Зонная природа звуковысотного слуха» Н.А. Гарбузов также отмечает, что «ширина интервальных зон промежуточных интервалов колеблется от 24 до 30 ц.» [3, 92] и что, как правило, «развитой звуковысотный музыкальный слух может различать три категории интонаций: средние, широкие и узкие» [3, 142].

<sup>2</sup> Зону формируют как пассивные интонации (восприятия), так и активные интонации (исполнения). Интонация, которую слышит музыкант, может не совпадать с его индивидуальным выбором – при активном интонировании, активном создании звуковысотности он сам не допустил бы такой интонации. Слушателя может не удовлетворять интонация, тем не менее, он, подчиняясь музыкальному контексту, вынужден присвоить ей ступеневые качества звуковысотной системы. Такое мы можем наблюдать, например, при взаимодействии различных звуковысотных систем.

Таким образом, принятие факта существования звуковысотной зоны осмысливается нами как признание двойственных проявлений зоны в их единстве. С одной стороны, зона означает данную природой человеческому сознанию *возможность обобщения* звуковысотных различий в одном качестве (ступени). При этом 12-звуковой равномерно-темперированный строй, на наш взгляд, не просто «представляет собой частный случай 12-зонного строя» [3, 144], но его можно считать *дискретизацией*<sup>1</sup> зон с огрублением и сглаживанием более тонких различий (т. е. абстракцией).

С другой стороны, зона означает *возможность выбора* соответствующей звуковысотной интонации при пении и исполнении на инструментах с нефиксированной высотой звучания, т. е. возможность свободного звуковысотного интонирования,

Контекст исполняемого произведения<sup>2</sup> оказывает влияние на выбор музыкантом – интуитивный или осознанный – той или иной звуковысотной интонации, что, в свою очередь, всякий раз «подпитывает» индивидуальную звуковысотную зону музыканта, ее художественно-смысловую составляющую. Таким образом, существует взаимное влияние и связь между индивидуальной звуковысотной зоной музыканта и каждой отдельной найденной им интонацией. Индивидуальная звуковысотная зона представляет собой постоянно корректируемый звуковысотный тезаурус музыканта.

Формирование индивидуальной звуковысотной зоны означает не просто формирование ее величины, определение ее границ, но способность музыканта осознанно (или интуитивно) выбирать из зоны звуковысотные интонации, соответствующие художественному замыслу. Любая звуковысотная интонация, уместная в данном контексте, может оказаться «фальшивой» в ином контексте. *Зона – множество звуковысотных значений, относящихся к одному качеству – ступени, с возможностью их художественно-смыслового выбора (осознанного или интуитивного).* Зона – это *микровысотная*<sup>3</sup> палитра музыканта.

При формировании зонного звуковысотного слуха отдельного музыканта (то есть при формировании художественно-смысловых составляющих его индивидуальных звуковысотных зон), имеют значение ощущение музыкантом звуковысотных связей, степень развития его ладового чувства (зна-

<sup>1</sup>Дискретизация – преобразование непрерывного информационного множества аналоговых сигналов в дискретное множество.

<sup>2</sup>Широкое понятие, включающее в себя в том числе и ладовый контекст, и гармонические, функциональные взаимоотношения ступеней, и стилевые особенности, и исполнительские традиции, и художественный замысел, и многое другое во всем своем неразрывном синтезе. Вопрос художественного смысла зоны, интуитивного или осознанного выбора музыкантами звуковысотных интонаций был исследован учениками и последователями Гарбузова Сахалтуевой О., Назайкинским Е., Рагсом Ю., Бажановым Н.

Ю.Н. Рагс особо отмечал влияние лада, гармонии, музыкальной формы, ритма, громкости на выбор звуковысотной интонации

<sup>3</sup>Под *микровысотностью* имеется в виду звуковысотная различимость интервалов одного наименования.

ние-чувствование им различных ладовых систем); величина его индивидуального разностного порога высоты; технические возможности, навыки исполнителя, а также опыт слушания и исполнения, воплощение художественного замысла и др.

Величина индивидуального разностного порога высоты музыканта, его технические возможности во многом обусловлены субъективными факторами, способностями самого музыканта. В ладовом чувстве также присутствует субъективная составляющая, но чуткость к ладовым звуковысотным интонациям формируется, воспитывается в процессе обучения и под влиянием окружающей интонационной среды, что, таким образом, оказывается обусловленным и объективными факторами.

В экспериментах Н.А. Гарбузова принимали участие музыканты, слух которых воспитывался и был сформирован на образцах западно-европейской и русской музыки, а все свои выводы он соотносил с 12-ступенным равномерно темперированным звукорядом. Н.А. Гарбузов не имел в виду какие-либо иные ладовые системы, в том числе восточные. Между тем, результаты его экспериментов позволяют рассмотреть взаимодействие различных ладовых систем в широком спектре возникающих при этом связей.

Системе ладов азербайджанской традиционной музыки<sup>1</sup>, например, соответствует 17-ступенный неравномерно темперированный звукоряд, который нашел свое отражение и закреплен в звукоряде азербайджанского тара. Разница высот между соседними ладками тара составляет 24 (пифагорейская комма), 90 (лимма), 114 (лимма+пифагорейская комма) и 66 центов (лимма-пифагорейская комма) (см. рис. 1), а потому и слуховые представления азербайджанских музыкантов – иные.

Применительно к азербайджанским ладам теория зонной природы музыкального слуха Н.А. Гарбузова дает ясное понимание того, что означает для азербайджанской музыки использование европейской системы нотации и переход к 12-ступенной равномерной темперации. Результаты экспериментов Н.А. Гарбузова, численно подтверждая возможность европейской нотации для азербайджанских ладов, в то же время позволяют обозначить степень допустимости взаимодействия двух различных звуковысотных систем – 12-ступенной равномерной темперации и 17-ступенной неравномерной темперации, соответствующей азербайджанским ладам, и то влияние, которое оказывает это взаимодействие на зонный слух музыкантов. Этот вопрос был подробно рассмотрен автором в статье «Теория зонной природы музыкального слуха Н.А. Гарбузова и значение европейской нотации для азербайджанских ладов» [2].

---

<sup>1</sup> Звуковысотная система азербайджанских ладов, отличная от арабской и персидской, была введена в конце XIX века создателем азербайджанского тара Мирза Садыхом Асадоглу [1, 22].



Теория зонной природы музыкального слуха Н.А. Гарбузова имеет важнейшее значение для музыкальной науки, педагогики, исполнительства. Она требует своего дальнейшего развития и более широкого применения.

### Литература

1. Абдулкасымов В. Проявление мугамного звукоряда в азербайджанском таре. // Azərbaycan milli konservatoriyası. «Konservatoriya», 2009, № 2, mart-aprel. С. 17–28.
2. Алиева И. Теория зонной природы музыкального слуха Н.А. Гарбузова и значение европейской нотации для азербайджанских ладов. [http://www.musigidunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1482&page=1](http://www.musigidunya.az/new/read_magazine.asp?id=1482&page=1)
3. Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог: Сборник статей. / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. – М.: Музыка, 1980.
4. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2002.

**С. А. Филатов-Бекман (Москва)**

### **О некоторых свойствах теории зонной природы абсолютного слуха Н.А. Гарбузова: аспекты компьютерного моделирования**

Выдающемуся отечественному мыслителю, педагогу, общественному деятелю Николаю Александровичу Гарбузову принадлежат фундаментальные исследования природы звуковысотного слуха, а также темпа, ритма, динамического и тембрового слуха. Результатом исследований ученого явилось построение теории зонной природы музыкального слуха.

Теоретические подходы к исследованию феномена абсолютного и относительного музыкального слуха влекут за собой различные исследовательские аспекты. В нашей работе предлагаются к обсуждению некоторые грани современного компьютерного (математического) моделирования зонной природы музыкального слуха.

К актуальным проблемам музыкальной акустики наших дней принадлежит исследование слуховых порогов как граничных значений возникновения слуховых ощущений.

Теория зонной природы абсолютного музыкального слуха, построенная Н.А. Гарбузовым, принадлежит к области частотных дифференциальных слуховых порогов. Ученый пишет: «Абсолютным слухом называется способ-

ность узнавать и называть воспроизведенный звук (пассивный абсолютный слух) и воспроизводить голосом или на музыкальном инструменте с нефиксированной высотой звуков названный звук (активный абсолютный слух), не сравнивая его с другим воспроизведенным звуком, высота которого известна» [3, 81].

Е.В. Назайкинскому принадлежит следующее определение свойств абсолютного слуха: «...восприятие высоты как красочного, неповторимого качества; автономность высоты, т. е. возможность ее определения без соотнесения с другими высотами; долговременная память на высоту» [6, 182–183].

Первые опыты Н.А. Гарбузова по установлению зонности абсолютного слуха относятся к середине 30-х годов прошлого столетия. В период с ноября 1943 г. по ноябрь 1945 г. ученым были осуществлены серии экспериментов, о которых сам автор пишет следующее: «Каждому испытуемому предлагалось воспроизвести на генераторе звуковой частоты последовательно девять звуков:  $a^1$ ,  $b$ ,  $d$ ,  $gis^1$ ,  $Fis$ ,  $f^2$ ,  $g^3$ ,  $C$  и  $es^4$ . Звуки отделялись друг от друга паузами, нужными для определения высоты звука при помощи хроматического стробоскопа. В течение каждого сеанса, продолжавшегося 10–15 минут, испытуемый должен был воспроизвести все девять звуков. Сеансы, за редкими исключениями, происходили не чаще одного раза в неделю» [3, 85]. Участниками опытов были в основном высококвалифицированные музыканты.

Анализируя результаты экспериментов, Н.А. Гарбузов отмечает, что «лица, обладающие абсолютным слухом, не могут узнавать частоту воспроизводимого звука и воспроизводить звуки заданной частоты. Термин «абсолютный слух» не соответствует действительности. Способность, известную в науке под названием «абсолютного слуха», правильнее называть «зонным слухом». Ширина зоны абсолютного слуха есть величина переменная...» [3, 89]. Таким образом, исследователь делает чрезвычайно важный вывод, который лег в основу его теории: звук, воспроизводимый музыкантом, является не точкой, а зоной.

Результаты 198 экспериментов, проведенных Н.А. Гарбузовым, отражены в трех таблицах, приведенных в книге «Н.А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог» [3]. Ученый показывает, что ширина зоны, определенная для каждого из девяти звуков (частотных стандартов), колеблется в диапазоне 35–235 центов и охватывает заданную частоту с обеих сторон (имеются в виду отклонения от заданной частоты как положительные, т. е. выше нее, так и отрицательные, т. е. ниже). Усредняя полученные данные по всем частотам для каждого из испытуемых, можно заключить, что ширина зоны находится в пределах  $\pm 50$  центов. Очевидно, что подобное осреднение является чересчур грубым, так как при этом исчезают, как минимум, особенности, связанные с тем или иным частотным регистром. Попытаемся сформулировать иной подход к исследованию феномена зонной природы абсолютного слуха.

Зона Н.А. Гарбузова может быть рассмотрена как микроинтервал, для описания которого может быть применена некоторая математическая мо-

дель. Сформулируем исходную модель таким образом, чтобы она, во-первых, учитывала физический процесс колебаний, порождающий микроинтервал, и, во-вторых, содержала бы некий прототип механизма взаимодействия осцилляционного процесса и слуховой системы. Подобный подход к формулировке модели органически соответствует принципам «мягкого моделирования» ([11]).

Акустический диапазон, соответствующий частотным стандартам Н.А. Гарбузова, генерируется в электрических устройствах. Электромагнитный контур, излучающий затухающие или незатухающие колебания (при подводе энергии), поддерживает физический процесс осцилляций в заданном диапазоне частот. Однако этого недостаточно для описания процесса взаимодействия процесса акустических колебаний со слуховой системой. Чтобы обеспечить подобное взаимодействие, необходимо ввести в рассмотрение более сложную систему.

Будем рассматривать достаточно общий случай затухающих колебаний. Уменьшение амплитуды колебаний происходит вследствие диссипации (потерь) энергии на трение и т. д. Динамическая система, не сохраняющая энергию, является диссипативной. Таким образом, мы приходим к необходимости анализа поведения диссипативной динамической системы, обладающей двумя степенями свободы. Иначе говоря, подобная система может совершать одновременно два типа движений (например, колебания с двумя различными частотами, которые и порождают произвольный интервал, в том числе и микроинтервал) [2, 9].

Как подойти к вопросу о взаимодействии процесса акустических колебаний со слуховой системой человека? Принципы функционирования аудиосистемы чрезвычайно сложны, их детальное описание – дело будущего [1]. Как известно, система, состоящая из двух электромагнитных контуров, имеет собственные частоты колебаний, не совпадающие с частотами каждого из контуров [9]. Величина «несовпадения» определяется интенсивностью взаимодействия контуров. Зададим взаимодействие достаточно малым, а именно, таким, чтобы «несовпадение» было меньше минимального из микроинтервалов, зафиксированных Н.А. Гарбузовым (2 цента). Таким образом, если интерпретировать динамическую систему с двумя степенями свободы как некоторое приближение к слуховому восприятию, то собственные колебания каждого из контуров породят «отклик» системы в виде микроинтервала.

Не вдаваясь в анализ подобной системы, включающей в себя такие компоненты, как парциальные частоты, их взаимодействие, расширенное понятие диссипативности и т. п., а также не приводя математических выкладок, упомянем лишь так называемое уравнение Лагранжа, на базе которого были осуществлены основные математические преобразования. Более подробное описание модели приведено в работе автора [13].

Отметим, что на обсуждаемом этапе наших исследований мы обращаемся пока не к реальному звучанию, а к его модельному виду, т. е. рассматриваем математическое описание акустического сигнала. Иначе говоря, мы

вводим в рассмотрение модельный музыкальный сигнал [12]. Не порождая звучания, данный сигнал не содержит обертонов. Это существенно облегчает анализ подобного сигнала. Отметим, что моделирование тембра сигнала приводит к существенным отличиям в представлении бестембрового и тембро-окрашенного сигналов (этот вопрос обсуждается в работе автора [10]). Таким образом, модельный музыкальный сигнал представляет собой модель звучания, выраженного в виде суммы колебаний.

В работе [14] нами было показано, что существует внутренняя часть зоны Н.А. Гарбузова, охватывающая диапазон плюс-минус 5 центов. Эта часть практически не зависит от частоты, охватывая регистры от большой до 5-й октавы. Внутренняя часть окружена коридором, который достигает ширины 26–28 центов в большой октаве и постепенно сужается к верхнему регистру первой октавы, совпадая с внутренней частью.

Однако более важный вопрос об определении верхней границы зоны Н.А. Гарбузова был лишь намечен. В рамках данной работы мы попытаемся продвинуться по пути решения данного вопроса. Традиционный метод исследования аудиосигналов различной природы – теория рядов Фурье [4]. Она реализуется в виде алгоритмов цифровой обработки как непрерывных, так и дискретных сигналов. Одним из основных объектов изучения становится спектр сигнала; особенности спектров позволяют осуществить глубокие исследования характеристик музыкального звучания [7, 8].

В качестве дополнения к данному методу исследований можно предложить статистический подход, базирующийся на алгоритмах современной нелинейной динамики [5]. Любой музыкальный сигнал, полученный на компьютере (к примеру, модельный сигнал), равно как и компьютерная музыка и тем более зафиксированное на компьютере музыкальное исполнение, представляет собой совокупность (множество) чисел. Количество подобных чисел, или количество элементов в множестве варьируется от десятков тысяч до многих миллионов. Это естественным образом дает возможность опоры на статистические методы [15].

В данном случае чисто статистический подход дополняется методами нелинейной динамики. Получим графическое отображение одного из интервалов, исследованных Н.А. Гарбузовым. Поступим следующим образом. Взяв систему координат, состоящую из двух взаимно перпендикулярных осей, отложим на каждой из осей аналитические решения исходной системы уравнений. Полученная спиралевидная структура соответствует интервалу в 10 центов, построенному около частоты 440 Гц (звук а<sup>1</sup>) и имеет достаточно сложную внутреннюю структуру (рис. 1):

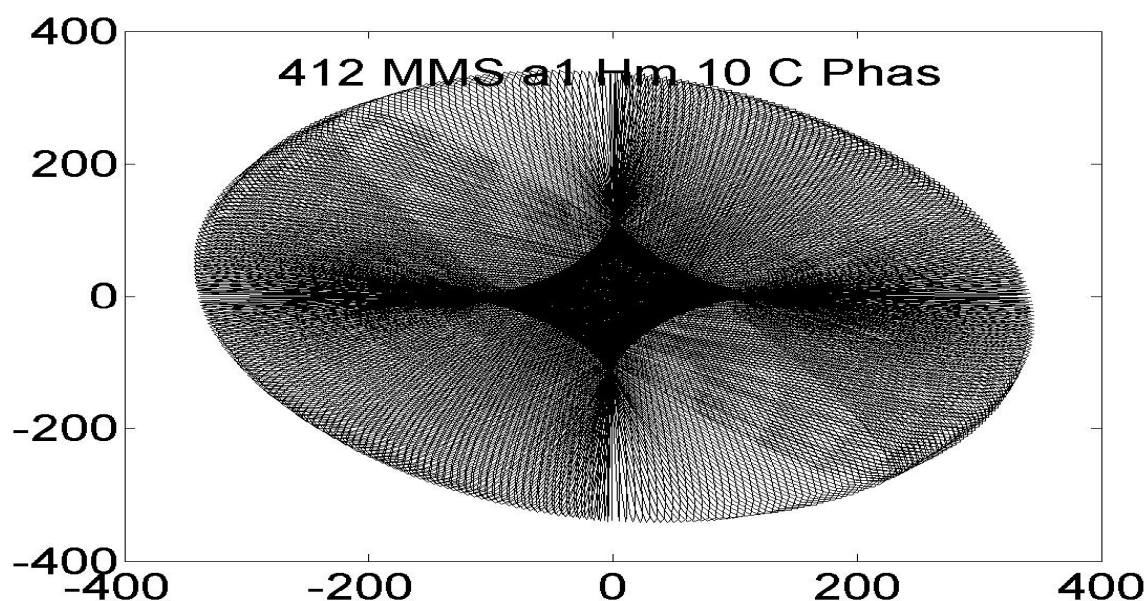


Рис.1

*Реконструкция микроинтервала в 10 центов около звука 440 Гц*

Исследование «тонкой структуры» подобных рисунков (мы будем называть их «реконструкциями») позволяет зафиксировать эффекты качественных изменений их геометрических (топологических) особенностей при моделировании микроинтервалов. Однако как подойти к количественному исследованию особенностей реконструкций? Здесь на помощь приходят алгоритмы нелинейной динамики.

Определяя расстояния между точками, из которых построена реконструкция, можно распределить найденные расстояния по их величинам. Расстояния между точками характеризуют степень связанности точек в единое целое: близко расположенным точкам соответствует более «плотная» реконструкция, расположенным далеко – более «разреженная».

Введем понятия корреляционной размерности  $d_c$  как количественной характеристики, отражающей степень связанности точек, и рассчитаем  $d_c$  для всех 54 значений микроинтервалов, полученных Н.А. Гарбузовым при исследовании восприятия микроинтервалов первым из высококвалифицированных музыкантов ([3], Таблица 1, стр. 86).

Результаты компьютерной обработки данных Н.А. Гарбузова на основе авторской компьютерной модели представлены на трехмерном рисунке (рис. 2):

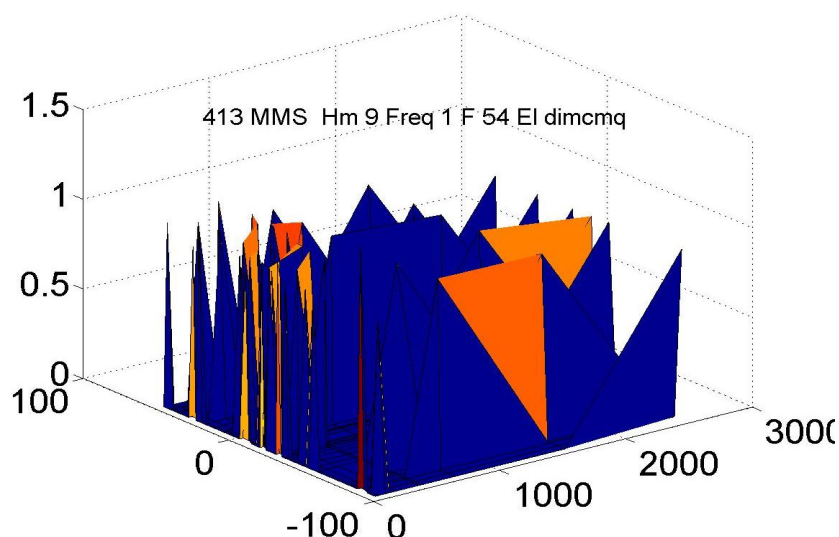


Рис. 2  
*Корреляционная размерность микроинтервалов  
в частотном диапазоне Н.А. Гарбузова*

Корреляционная размерность изменяется по вертикальной оси, колеблясь около значения 1, и в ряде случаев существенно превосходит единицу. Значения  $-100, 0, 100$  по одной из горизонтальных осей отражают величины микроинтервалов в центах; величины  $1000, 2000, 3000$  по другой горизонтальной оси соответствуют частотному диапазону, взятому Н.А. Гарбузовым (около  $65\text{--}2489$  Гц).

Рис. 2 демонстрирует сильную изменчивость величины  $d_c$ ; можно отметить, что минимальным значениям микроинтервалов соответствуют увеличенные значения  $d_c$ . Таким образом, отмечается медленное уменьшение корреляционной размерности с возрастанием микроинтервала (как в положительном, так и в отрицательном направлении). Более отчетливо эта тенденция прослеживается при «взгляде сверху» (рис. 3):

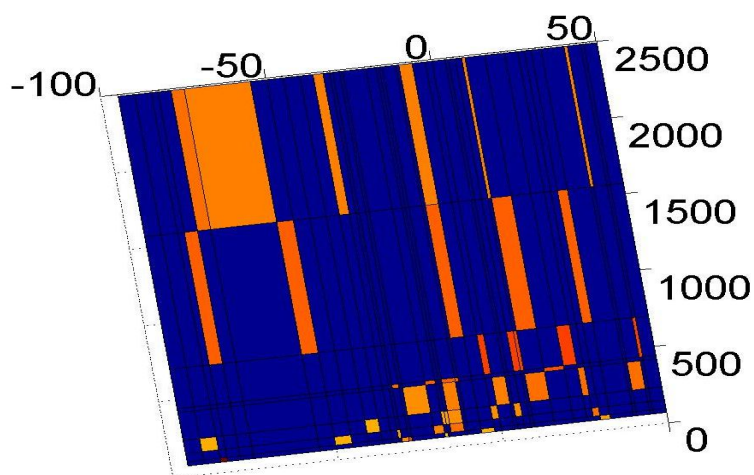


Рис.3  
*Корреляционная размерность микроинтервалов, двумерное отображение*

Светлые области соответствуют «горным районам», темные – «равнинным». «Возвышенности» практически полностью исчезают при увеличении интервалов до 45–50 центов (в положительном направлении) и до -85 – -90 центов (в отрицательном направлении).

Исследуем поведение корреляционной размерности при увеличении интервалов до 100–300 центов; подобные интервалы выходят за пределы зоны, зафиксированной Н. А. Гарбузовым. Трехмерная структура  $d_c$  представлена на рис. 4; смысл координатных осей – тот же, что и на рис. 2. Числа 100, 200, 300 означают величины интервалов в центах; на данном рисунке представлены только «положительные» интервалы:

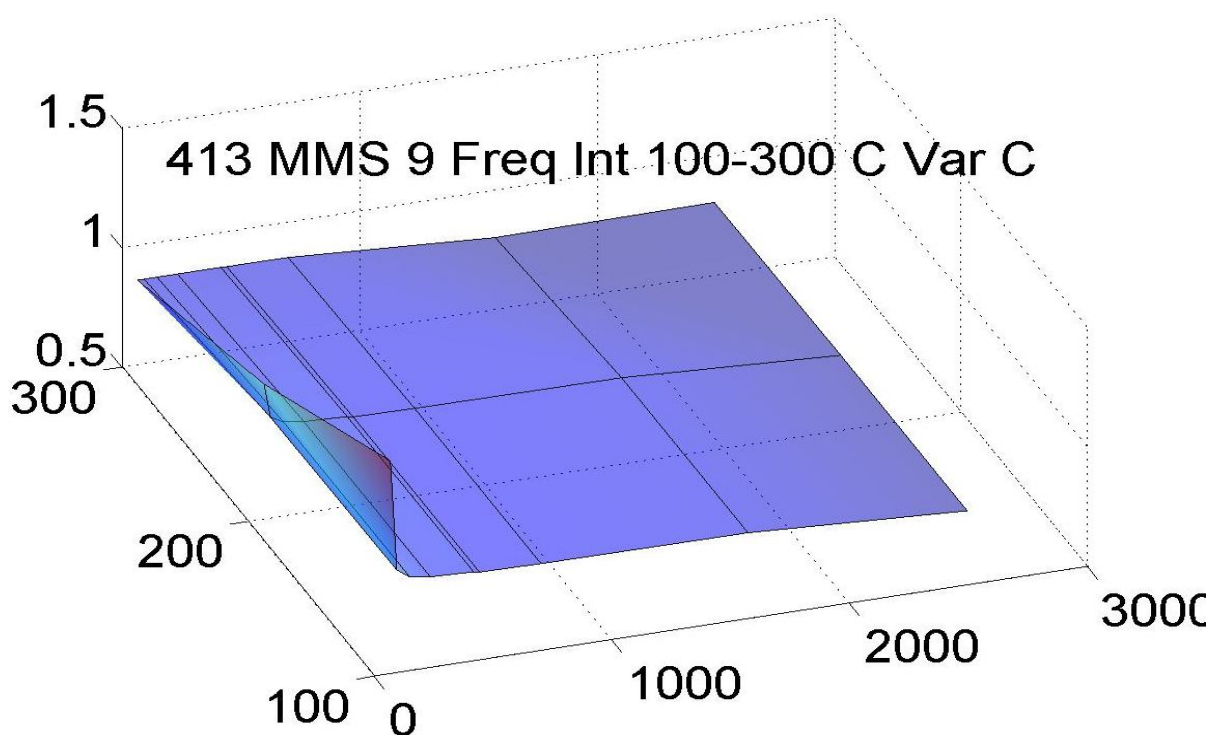


Рис. 4

*Корреляционная размерность интервалов 100–300 центов*

Из рис. 4 следует, что «возвышенности» полностью исчезают; величина  $d_c$  также уменьшается до 0.8 (и менее). Таким образом, при превышении интервалом значения 90–95 центов в структуре корреляционной размерности происходят качественные изменения: величина  $d_c$  уменьшается и становится практически постоянной.

Однако интервалы, около которых  $d_c$  резко изменяет свойства, соответствуют (в большинстве случаев) максимальным значениям микроинтервалов, зафиксированных Н.А. Гарбузовым. Поэтому можно предположить, что около значения интервала, близкого к 100 центам, степень связанности точек, образующих реконструкцию, сильно уменьшается. Следовательно, микроинтервал перестает восприниматься как унисон и начинает восприниматься как два отдельных звука, существующих в одновременности.

Граница зоны Н.А. Гарбузова, расположенная около 100 центов, возможно, несколько завышена, так как 100-центовый интервал (полутон) четко различим. Однако в данном случае хотелось бы отметить следующее: применение идей и методов нелинейной динамики открывает принципиальную возможность исследования таких тонких механизмов, как психоакустическое восприятие музыкальных интервалов.

Полученные выводы носят предварительный характер, так как они получены для простейшего модельного музыкального сигнала. Подобные сигналы не содержат шумов, в то время как наличие даже только так называемых шумов квантования сильно усложняет картину распределения корреляционной размерности; об этом свидетельствуют результаты наших компьютерных экспериментов с более сложным классом сигналов. Думается, что исследования в данном направлении должны быть продолжены.

### Литература

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2006. – 720 с., ил.
2. Андронов А.А., Витт А.А. и Хайкин С.Э. Теория колебаний. Издание второе. Переработка и дополнения Н.А. Железцова. Государственное издательство физико-математической литературы. – М., 1959. – 916 с.
3. Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог: Сборник статей / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. / Ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. – 303 с., нот., ил.
4. Колмогоров А.Н., Фомин С.В. Элементы теории функций и функционального анализа. – М., «Наука», Главная редакция физико-математической литературы, 1968. – 496 с.
5. Малинецкий Г.Г., Потапов А.Б. Современные проблемы нелинейной динамики. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 336 с.
6. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988, 254 с., нот.
7. Сато Ю. Обработка сигналов. Первое знакомство. / Пер. с яп.; под ред. Есифуми Амэмия. – М.: Издательский дом «Додэка – XXI», 2002. – 176 с.: ил.
8. Сергиенко А. Б. Цифровая обработка сигналов: Учебник для вузов. 2-е изд. – СПб.: Питер, 2007. – 751 с.: ил.
9. Стрелков С.П. Введение в теорию колебаний: Учебник. 3-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань», 2005. – 440 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
10. Филатов-Бекман С.А. Об исследовании музыкального сигнала методами компьютерно-музыкального моделирования. – Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. Материалы III межрегиональной научной конференции. Москва, 14 декабря 2007 г. / Под ред. С.П. Быстровой, Н.Е. Леоновой. – М.: Институт бизнеса и политики, 2008. – С. 223–230.
11. Филатов-Бекман С.А. К вопросу о компьютерной методике обработки музыкальных сигналов для студентов с ограничениями физических и сенсорных возможностей. – Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. Материалы IV научной конференции. Москва, 15 декабря 2009 г. / Под ред. С.П. Быстровой, И.В. Убоженко. – М.: Институт бизнеса и политики, 2009. – С. 366–375.
12. Филатов-Бекман С.А. Разработка и апробация компьютерной методики изучения музыкальных сигналов студентами с ограниченными физическими возможностями // Образование в высшей школе: современные тенденции, проблемы и перспективы инновационного развития. Сборник научных статей Международной научно-методической Интернет-



конференции, посвященной 40-летию УГАЭС, 30 ноября 2010 г., Ч. II. – Уфа: Уфимская государственная академия экономики и сервиса, 2010. – С. 255–260.

13. Филатов-Бекман С.А. К вопросу о математических аспектах зонной теории абсолютного слуха Н.А. Гарбузова // Концепция образования в искусстве и науке: Сборник материалов конференции. – М.: Московский гуманитарный университет, 2012. – С. 171–176.

14. Филатов-Бекман С.А. К вопросу о компьютерном моделировании некоторых положений теории зонной природы абсолютного слуха Н.А. Гарбузова (в печати)

15. Филатов-Бекман С.А. О компьютерной интерпретации семантики музыкальных сигналов (в печати).

**С.П. Полозов (Саратов)**

## **К вопросу о границе информационного поля музыки**

Человек погружен в огромное, бескрайнее информационное пространство. Ежесекундно он вступает в информационный контакт с окружающим миром. Благодаря органам чувств, он получает большое количество разнообразных сведений, различающихся источником, структурой, содержанием и иными свойствами. Одним из специфических видов таких сведений является музыкальная информация, которая охватывает небольшую, но для духовной жизни человека очень важную часть общего информационного пространства.

Ответ на вопрос об идентификации музыкальной информации кажется весьма очевидным. Любой человек без труда определит, где объектом его восприятия является музыка, а где – нечто иное. Однако в действительности решение этого вопроса не так однозначно. Проблема заключается в диффузии информационных полей, где музыкальное и немзыкальное взаимопроникают друг в друга. С наибольшей очевидностью это проявилось в XX веке, когда в качестве музыкального материала стало использоваться то, что ранее к музыке не имело никакого отношения.

Для определения границ информационного поля музыки необходимо установить своеобразный семантический фильтр подобно тому, как обычно поступает сознание для сортировки разнообразной информации в информационном потоке [1, 43]. Это позволит отсеять от общего информационного пространства все то, что к информационному полю музыки не принадлежит.

В первую очередь необходимо отметить, что музыкальная информация доступна только зрительному и слуховому восприятию (нотный и акустический текст), а информация, получаемая через другие органы чувств, непосредственного отношения к музыке не имеет. Следовательно, внешний мир предоставляет человеку музыкальную информацию в визуальной и аудиальной форме.

Музыкальная информация составляет весьма незначительную часть информационного пространства, окружающего человека. Более того, ее восприятие всегда происходит на инородном информационном фоне, который, попадая в перцептивное поле, пополняет воспринимаемый информационный поток своими информационными элементами. Значит, в этом потоке содержится как музыкальная, так и немusical информация. Последняя, не являясь непосредственным предметом восприятия, оценивается как *информационный шум*.

Под информационным шумом обычно понимают информацию, которая возникает в информационном потоке сверх того, что содержится собственно в передаваемом сообщении. Он не входит в информационную структуру этого сообщения, а появляется каким-либо образом в информационном потоке непосредственно в процессе передачи вопреки желанию источника, а следовательно, носит непреднамеренный характер. Так, разорванные страницы, грязные пятна [2, 134], иные дефекты и особенности состояния бумаги, на которой записан нотный текст, – все это является информационным шумом при визуальной форме передачи музыкального сообщения. Сюда же относятся и посторонние звуки в концертном зале при исполнении музыки, а также треск и всевозможные искажения звучания в фонограмме.

Разделение информационного пространства, окружающего человека, на музыкальную и немusical информацию представляется весьма очевидным. Однако на практике такое деление неоднозначно. Оба вида информации при определенных условиях способны переходить в свою противоположность. Так, игра на фортепиано в соседней квартире может восприниматься как шум, нарушающий тишину; звучание музыкального фрагмента в мобильном телефоне – не более чем сигнал вызова абонента<sup>1</sup>. Напротив, естественные природные звуки окружающей среды часто ощущаются как музыка: щебетание птиц, гул заводского цеха, шум леса обладают некоторой внутренней логикой, часто созвучной музыкальной драматургии.

Нет однозначности в выделении музыкальной информации и по материальной природе ее бытия. Еще до недавнего времени мы могли утверждать, что к музыкальным звукам относятся только звуки искусственного происхождения, извлекаемые на специальных музыкальных инструментах, а также пение. Но в XX в. эта грань начинает стираться использованием в музыке естественных звуков. Конкретные звуки, которые по структуре не отличаются от звуков окружающей среды, могут быть включены в звуковое тело музыкального сообщения. Плотью музыкальной материи, например, становились звуки, связанные с движением локомотива (П. Шеффер «Этюд с железными дорогами»), радиоэфиром (Д. Кейдж «Воображаемый ландшафт № 4»), оттенками человеческой речи, включая крик, плач, смех и т. д. (П. Шеффер, П. Анри «Симфония для одного человека»). Отличительной чертой визуальной формы бытия музыкальной информации считается спе-

---

<sup>1</sup> Такая музыка может стать источником не только эстетического наслаждения, но и раздражения, например, когда звучит во время оперного спектакля или концерта.

цифика знаковой системы, но и здесь наблюдается вторжение внешнего мира. Ярким примером этого является использование Д. Кейджем дефектов бумаги в качестве прообраза графической партитуры Музыки для колоколов № 2–3. В приведенных примерах взятые из окружающей среды шумы, обычно функционировавшие как информационный фон, включаются в структуру музыкального сообщения и, следовательно, в контексте данного сообщения перестают быть шумами. Некоторые приемы и формы преобразования естественных шумов в звуковой материал музыки раскрываются в монографии Е.В. Назайкинского «Звуковой мир музыки» [3].

Вышесказанное свидетельствует о том, что материальные формы выражения музыкальной и немusикальной информации в принципе имеют одинаковую физическую природу. Между ними в физическом плане не существует никаких абсолютных структурных различий [2, 136]. Поэтому в одних ситуациях мы наделяем звуковую материю и ее визуальный облик музыкальными свойствами, в других – отказываем им в этом. Единственная логически непротиворечивая возможность отделить музыкальную информацию от информационного фона основывается на намеренности как передающего, так и получающего музыкальное сообщение. То, что не входит в круг намерений, оценивается как информационный шум и в процессе восприятия становится определенной помехой. Именно поэтому звучание музыки при отсутствии целенаправленного восприятия не несет для нас никакой музыкальной информации.

К информационному шуму следует отнести и ошибки, возникающие в процессе передачи музыкального сообщения, так как они появляются вопреки намерениям посылающего сообщение. В основном это опечатки в нотном тексте и неточности в исполнении музыки. В процессе восприятия включаются корректирующие механизмы, которые как бы восстанавливают участки искаженной информации. Особенно ярко это проявляется при восприятии ритмической структуры музыки. Все агогические моменты исполнения выравниваются сознанием, образуя четкие пропорции между длительностями. Происходит своеобразная внутренняя квантизация, перенастройка системы метрического восприятия, адаптация к происходящим изменениям метрической пульсации. В результате естественные исполнительские метроритмические неравномерности игнорируются сознанием, и движение музыкальной материи оценивается как константное, ритмически ровное звучание. Вместе с тем возможно такое количество ошибок или такой уровень искажений, что процесс разрушения музыкального сообщения станет необратимым и корректирующие механизмы восприятия становятся бессильными.

Информационный шум вообще действует разрушающе на музыкальное сообщение. Клякса в нотном тексте или шуршание в концертном зале, а также небрежность редактора или исполнителя никак не способствуют полноценному восприятию музыкальной информации. При определенных условиях информационный шум может достичь такой критической отметки, при ко-

торой он полностью заполняет перцептивное поле, вытесняя собой информационные структуры музыкального сообщения.

Итак, все, что составляет информационный шум, не имеет непосредственного отношения к музыкальной информации, так как не включается в информационную структуру музыкального сообщения. При этом сама квалификационная оценка принадлежности информации к той или иной категории неоднозначна. С одной стороны, здесь мы имеем дело с волей творца (причем в лице не только композитора, но и исполнителя), определяющего все составные информационные элементы передаваемого музыкального сообщения, с другой – с волей воспринимающего, готового или нет к целенаправленному постижению информационного содержания музыки, попавшей в его перцептивное поле. И тот, и другой случай характеризуется преднамеренными действиями человека. Следовательно, именно преднамеренность необходимо считать основным критерием для установления границы информационного поля музыки в общем информационном пространстве. В то же время эта граница не непреодолима, и музыка достаточно органично вливается в мировое информационное пространство, окружающее человека.

#### Литература

1. Абдеев Р.Ф. Философия информационной цивилизации. – М., 1994. – 336 с.
2. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. – М., 1966. – 352 с.
3. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М., 1988. – 254 с.

**О.Ю. Арделяну (Москва)**

#### **«Общество закрытых исполнений музыки» А. Шёнберга и вопросы интерпретации новой музыки**

*«По сравнению с другими композиторами,  
Шёнберг намного интенсивнее занимался  
проблемами исполнения его произведений»  
[4, 273].*

В истории музыки известны имена композиторов – талантливых педагогов, основателей направлений и даже композиторских школ. Но ни об одном из них кроме Арнольда Шёнберга нельзя сказать, что им была воспитана плеяда музыкантов-исполнителей, кардинально изменивших подход в интерпретации музыки, который в XX веке должен был проистекать «от узнавания

музыкальных связей, и прежде всего, всех структурных и смысловых моментов в музыке, которые выстраиваются за ее фасадом» [1, 239].

Шёнберг преподавал все музыкально-теоретические дисциплины, включая композицию, причем делал это, ориентируясь на индивидуальность ученика. Главный принцип его педагогического метода заключался не в том, чтобы дать знания, а в том, чтобы научить мыслить. Именно это привело к нему многих музыкантов, ставших впоследствии знаменитыми исполнителями, дирижерами, критиками.

В 1910-е годы имя Шёнберга служило репрезентантом прогрессивных идей среди музыкантов и постоянно находилось в центре скандалов, привлекавших внимание общественности. Наверное, никогда в истории музыки сейсмограмма музыкально-общественной жизни не отличалась такой плотностью событий, как в начале XX века. На рубеже XIX–XX веков в европейском искусстве намечалась не просто смена эстетических идеалов, а отказ от парадигмы, существовавшей на протяжении нескольких столетий. Эти тектонические сдвиги сопровождались бурными эмоциональными всплесками общественной реакции и мощными выбросами новых художественных идей.

В XIX веке эпитетом «скандальный» наделялись в основном события из области политики, но не искусства. На рубеже веков градус художественных дискуссий и острота критических комментариев заметно повысились. Начиная с середины 1900-х годов концерты, в которых исполнялись сочинения, написанные радикальным языком, натывались на негативную, подчас весьма активно выраженную, реакцию публики. Именно так были встречены венские премьеры сочинений Шёнберга в 1907–1908 годах<sup>1</sup> – Камерной симфонии, ор. 9<sup>2</sup> и Второго струнного квартета, ор. 10<sup>3</sup>. На премьере Камерной симфонии часть публики покинула зал до окончания произведения. Свист в зале, неприкрытое недовольство, шум, перекрывающий звучание музыки, положили начало борьбе за новые эстетические идеалы. Как говорит М. Эйбль, «публика перешагнула границы толерантности», сделав очевидным глубокий коммуникативный кризис в искусстве XX века, породивший концепции отказа искусства от популярности, а в более радикальной форме *l'art pour art* и от публики вообще.

Противостояние художника и слушателя в венском культурном пространстве начала XX века было обусловлено чрезвычайным консерватизмом, свойственным венской музыкальной традиции. Опыт переживания негативной общественной реакции послужил для Шёнберга поводом к рефлексии, вылившейся в ряде статей и эссе, и привел к важным последствиям.

На протяжении 1910-х годов музыка Шёнберга и его учеников по-прежнему не находила понимания. Печально известным в истории стал

<sup>1</sup> Книга под редакцией Мартина Эйбля представляет документальное исследование реакции на исполнения музыки Шёнберга в 1907 и 1908 годах [3].

<sup>2</sup> 8 февраля 1907 г. в зале «Музикферайна» в исполнении Розе-квартета и солистов оперы.

<sup>3</sup> 21 декабря 1908 г. в зале Бёсендорфа в исполнении сопрано Марии Гутайл-Шёдер и Розе-квартета.

«скандальный концерт» 31 марта 1913 г. в венском зале «Музикферайна» под управлением Шёнберга, в программу которого вошли Пьесы для оркестра, ор. 6 А. Веберна, Четыре песни для голоса и оркестра на слова Метерлинка А. Цемлинского, Камерная симфония, ор. 9 Шёнберга, Пять песен для голоса и оркестра на слова почтовых открыток П. Альтенбергера А. Берга (сочинение провокативное не только в музыкальном, но и в поэтическом плане). Перед запланированным исполнением первой песни из цикла «Песни об умерших детях» Г. Малера нараставшее недовольство публики достигло апогея, и концерт был прерван. Прижизненные исполнения произведений Веберна так часто сопровождались смехом в зале, вызванным непониманием их сверхлаконичной формы, что это стало почти нормой. В историю вошел инцидент с премьерой Пяти частей для струнного квартета, ор. 5 в исполнении квартета Амара-Хиндемита в 1922 г. на Зальцбургском фестивале камерной музыки. Затем та же участь постигла в 1924 г. премьеру Багателей для струнного квартета, ор. 9 в Донауэшингене в исполнении того же Амар-квартета. В середине января 1928 г. в Вене исполнялось веберновское Трио, ор. 20, которое затем должно было прозвучать на музыкальном фестивале в Шверине. Исполнение перед профессиональной публикой снова закончилось скандалом, зафиксированным в прессе. Эти «провальные» премьеры на музыкальных фестивалях, где публика состояла по большей части из профессиональных музыкантов, недвусмысленно говорят о том, что музыка Веберна не находила понимания, прежде всего, у его же коллег по цеху.

Уже в 1910-е годы стало очевидно, что новая музыка должна искать новые формы существования, которые так или иначе должны носить просветительский, образовательный, подчас научный характер, чтобы достичь дидактического исполнения, которое Шёнберг называл «стилем первого исполнения», и сущностного понимания. Часто виной предшествующих неудач вследствие непонимания смысла исполняемых произведений становилось плохое исполнение нотного текста, влекущее за собой неточное, искаженное представление композиторского замысла. Исполнители подобно слушателям оказались в новой ситуации отсутствия конвенциональных опор традиции исполнения (подобно романтической), которая помогала бы интерпретировать нотные тексты, т.е. переводить нотные знаки в смыслы. Эта проблема не решалась даже тогда, когда композитор лично руководил исполнением – слишком мало времени (по традиции) отводилось на репетиции чересчур сложных для музыкантов как в техническом, так и в ансамблевом плане партитур.

Несоответствие между исполнительской практикой и музыкальными задачами исполнения стало серьезным камнем преткновения. Этим обстоятельством объясняется то, что начиная с 1910-х годов, деятельность Шёнберга оказалась направлена на попытку систематического решения вопросов музыкальной интерпретации. Значение этой деятельности, связанной с областью образовательно-просветительских, методических, организаторских задач, трудно переоценить – плодами этой деятельности в наше время является существующая традиция исполнения новой музыки.

В драматический для Австрии период падения габсбургской монархии, когда страна переживала последствия поражения в Первой мировой войне и голодную зиму 1918–1919 годов, Шёнбергом было придумано уникальное предприятие – «Общество закрытых исполнений музыки» (*Verein für musikalische Privataufführungen*), начавшее работу в декабре 1918 года<sup>1</sup>. Источником финансирования концертов были членские взносы, благодаря чему Общество смогло продержаться до 1921 года<sup>2</sup>.

Шёнберг был не просто идеологом, главным организатором, президентом Общества, но и составителем всех программ, руководителем, имевшим по уставу неограниченные права. Именно Шёнбергом были сформулированы цели и задачи Общества, которые Берг изложил в «Проспекте Общества закрытых исполнений музыки». Этот документ имел четыре редакции, в первой из которых имя Берга даже не фигурировало в качестве составителя.

Согласно проспекту и уставу, деятельность Общества преследовала следующие цели: «Создать у музыкантов и любителей музыки точное представление о современной музыке. Задачей Общества ни в коем случае не является пропаганда какого-то направления или каких-то авторов, а лишь помощь его членам в нахождении ясности в непростых и непонятных отношениях с современной музыкой. Общество создано не для композиторов, а для публики. Если исполненное произведение встретит хороший прием, это послужит поддержкой и сочинению, и автору, став побочным результатом. Но при составлении программ этот факт, как и обратная ситуация, которую нельзя исключать, значения не имеет. У нас одна единственная цель – превосходное исполнение» [2, 4].

Просветительские цели, однако, отнюдь не делали Общество демократичным. Концерты проходили «при закрытых дверях», только для членов Общества. Каждому члену выдавалась именная карточка с фотографией, которую он не имел права передавать другому лицу. Кроме того были приняты строгие правила:

- программы концертов не обнародовались заранее, но практиковались вступительные комментарии перед концертом;
- исполнения сочинений предварялись большим количеством репетиций, а произведения в дидактических целях могли повторяться в одном концерте или в разных;
- правилами были запрещены аплодисменты, а также присутствие представителей прессы, связанное с предшествующим негативным опытом «скандальных концертов».

За три года деятельности Обществом было проведено 117 концертов (около 40 концертов в год – впечатляющая цифра с учетом качества подготовки программ), в рамках которых прозвучали 353 сочинения 154 современ-

<sup>1</sup> Созданию Общества непосредственно предшествовал цикл из 10 открытых репетиций Камерной симфонии, ор. 9, организованный Шёнбергом в мае и июне 1918 года в Вене.

<sup>2</sup> О деятельности Общества см. также в монографии Ю. Векслер [8].

ных композиторов. Репетиции и концерты проходили в нескольких венских залах, в т.ч. в камерных залах *Konzerthaus* и *Musikverein*.

Репертуар, отбираемый Шёнбергом, не зависел от его личных вкусов, а определялся исключительно качеством музыкальных сочинений, представлявших панораму современной музыки последних десятилетий. В списке композиторов можно встретить имена Г. Малера, Р. Штрауса, Ф. Бузони, К. Дебюсси, М. Равеля, Э. Сати, И. Стравинского, А. Скрябина, Э.В. Корнгольда, А. Берга, А. Веберна, Й. Хауэра и многих других<sup>1</sup>. Произведения должны были быть наиболее показательными для стиля композитора, отражать его характерные особенности.

С точки зрения жанрового содержания программы включали в себя камерно-инструментальную и камерно-вокальную музыку, небольшие хоровые сочинения и даже оркестровые партитуры. По финансовым причинам Общество не могло проводить симфонических концертов, поэтому оркестровые произведения звучали в переложении для камерного ансамбля или фортепиано в 4 или 8 рук. В переложениях были исполнены Четвертая, Шестая, Седьмая симфонии Малера, цикл «Ноктюрны» и «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, сюита из балета «Дафнис и Хлоя» и Вальс Равеля, «Поэма экстаза» Скрябина, Пассакалья, ор. 1, Шесть пьес, ор. 6 и Пять пьес, ор. 10 Веберна и другие произведения.

Имена «классиков» XX века – Бартока, Дебюсси, Равеля – были представлены наиболее широким спектром сочинений. Достаточно внимания было уделено творчеству Бузони, Хауэра, Малера, Скрябина, Р. Штрауса, Стравинского, Шимановского, Цемлинского, представителей нововенской школы – Берга и Веберна. Выделяются в этом списке и два вокальных цикла Мусоргского («Песни и пляски смерти» и «Детская») – сочинения далеко не новые по времени создания, но новаторские по своим идеям. И все же явным фаворитом, исходя из количества исполненных произведений, можно назвать Регера. «По моему мнению, Регер должен быть широко представлен: во-первых, так как он много написал; во-вторых, так как его уже нет в живых, и до сих пор по отношению к нему нет полной ясности (лично я считаю его гением)», – писал Шёнберг А. Цемлинскому [7, 124].

Произведения Шёнберга поначалу принципиально не исполнялись. Первым исключением стала премьера Пьес для фортепиано, ор. 23 №№ 1 и 2 в исполнении Э. Штойермана 9 октября 1920 года, за которой последовали Три пьесы для фортепиано, ор. 11 (Штойерман), Пять песен из «Книги висячих садов» на слова С.Георге, ор. 15 (Линдберг, Штойерман), «Джейн Грей»

---

<sup>1</sup> Программы концертов венского и унаследовавшего его идеи пражского Общества подготовлены к печати Вальтером Змоляном [5] и Иваном Войтехом [6]. В программах концертов пражского Общества, проводившихся по образцу «шёнберговского» на протяжении трех сезонов с 1921 по 1924 год, возникают имена композиторов, не исполнявшихся в Вене: Ханса Эйслера, Пауля Хиндемита, Эрнста Кшенека, Сергея Прокофьева, Франсиса Пуленка, Дариуса Мийо, Александра Тансмана; чаще в программы включаются произведения чехов Витезслава Новака, Йозефа Сука, Эрвина Шультхофа.



(баллада из ор. 12), песни из ор. 6, 8, 6, 14, Шесть маленьких пьес для фортепиано, ор. 19, «Пелеас и Мелизанда», ор. 5 в переложении для фортепиано в 4 руки Х. Яловеца (Штойерман, Бахрих) и три знаковых сочинения: Камерная симфония, ор. 9<sup>1</sup> в переложении для фортепиано Штойермана в его же исполнении; Пьесы для оркестра ор. 16, исполненные в авторском переложении для камерного оркестра под управлением Шёнберга дважды – сначала на открытой репетиции в Вене, а затем в программе одного из четырех концертов в рамках гастролей Общества в Праге весной 1920 года<sup>2</sup>; и пять раз представленный в Вене «Лунный Пьеро», ор. 21 в исполнении Эрики Вагнер и ансамбля исполнителей<sup>3</sup>. И Камерная симфония, и «Лунный Пьеро» на премьере провалились, поэтому их исполнение силами Общества стало своего рода реабилитацией<sup>4</sup>.

Исполнителями были по преимуществу ученики Шёнберга. Разучиваемые сочинения не выносились на сцену до тех пор, пока музыканты не достигали необходимой ясности и точности исполнения, не будучи ограничены заранее определенным количеством репетиций. Такая возможность в серии регулярных концертов обеспечивалась принципиальным отказом от анонсирования программ и заведенным порядком неоднократного (от двух до четырех раз) повторения разученных сочинений в дидактических целях. С этой же целью к концертам делались вступительные комментарии и организовывались обсуждения, высказывать оценочные суждения в которых категорически запрещалось. Репетициями руководили Шёнберг, Берг, Веберн, Штойерман, они же делали вступительные комментарии к концертам и вели обсуждения.

Сохранилось множество свидетельств и документов о деятельности Общества. Вместе с тем эти материалы еще не достаточно хорошо изучены, в частности архивы членов Общества. Эта тема еще не проработана на материале корреспонденции представителей нововенской школы, полное издание которой еще не подготовлено. Нотный архив Общества идентифицирован и реконструирован лишь частично. Не исследованы материалы прессы, документальные свидетельства, касающиеся смежных тем, вопросы корреляции

<sup>1</sup> 3 января 1921 г. в одной программе с песнями Мусоргского и Малера.

<sup>2</sup> До создания собственно пражского Общества.

<sup>3</sup> «Лунный Пьеро» был исполнен четыре раза подряд в мае 1921 г. в Вене (три раза под руководством Э.Штайна и один раз под руководством А. Шёнберга), затем был повторен в Вене в декабре 1921 г. под руководством Э. Штайна и в мае 1922 г. под руководством А. Шёнберга включен в программу первого из концертов, организованных пражским Обществом. Кроме того, осенью 1920 г. Альма Малер организовала в своем «красном салоне» в Вене два исполнения «Лунного Пьеро»: одно с участием Эрики Вагнер и Эрвина Штайна под музыкальным руководством самого Шёнберга, присутствовавшего на обоих исполнениях, другое – с участием Марии Фройнд и Дариуса Мийо.

<sup>4</sup> В пражской серии повторяются уже названные сочинения, к которым добавляется из новых лишь Сюита для фортепиано, ор. 25. В том же концерте, целиком посвященном произведениям Шёнберга, в качестве исполнительницы песен из опусов 6 и 15 возникает имя Марии Фройнд.

венского и пражского обществ. Вместе с тем результаты деятельности Общества, даже в том объеме, в каком на сегодняшний день она изучена исследователями, говорят о чрезвычайно важной роли, которую оно сыграло в истории музыки XX века.

Во-первых, «Общество закрытых исполнений музыки» стало первым историческим примером институализированной формы существования современной музыки, созданной в целях решения проблемы выхода из ситуации коммуникативного кризиса, который на рубеже XIX–XX веков привел фактически к отказу исполнять и слушать современную музыку. Сам Шёнберг не без основания полагал, что его Общество, по крайней мере, в области музыкального искусства позволит Австрии в непростое для нее время сохранить за собой лидирующие позиции.

Деятельность Общества послужила стимулом для создания и других институций современной музыки. Уже через год после прекращения работы, в 1922 году, во время проведения Зальцбургского фестиваля возникла идея учреждения Международного общества современной музыки – первого музыкального общества международного масштаба, задачей которого стала поддержка новой музыки независимо от эстетических, национальных, расовых, религиозных и политических установок, и одним из механизмов этой поддержки – регулярное проведение международных фестивалей современной музыки секциями разных стран.

В 1920-е годы стали возникать первые фестивали современной музыки, явившиеся наиважнейшими проводниками новых идей. Прерогатива создания фестивалей принадлежала композиторам: так, в 1920 году Рихард Штраус принимал активное участие в основании Зальцбургского фестиваля, в 1921-м Пауль Хиндемит – в учреждении Донауэшингенских дней камерной музыки. Организация целого ряда фестивалей стала возможной благодаря появлению когорты исполнителей, шёнберговского Общества, репертуар и мастерство которых тут же оказались востребованы.

Однако фестивалями наследовалась лишь идея исполнения современной музыки, но не дух шёнберговского предприятия с его методическим подходом к решению проблем современной музыки. В рамках деятельности шёнберговского Общества предпринималась попытка решения внутрицеховых методических задач, которая нашла свое продолжение лишь спустя тридцать лет, когда в послевоенной Германии назрела проблема «наверстывания» современного искусства и возникла острая необходимость в передаче опыта представителей авангарда 1910-х годов молодому поколению. Новая форма мероприятий, которая была найдена в 1946 году для восстановления музыкально-исторических связей, – Дармштадтские международные курсы новой музыки – синтезировала практику концертных, научно-исследовательских, просветительских и образовательных программ. Цель курсов: дать точное представление о современной музыке и достичь активного рассмотрения проблем содержания и исполнения новой музыки, – по мнению основателя курсов Вольфганга Штайнеке, принципиально отличала дармштадт-

ское начинание от многих других фестивалей современной музыки, сближая тем самым с идеями Шёнберга.

Во-вторых, одним из наиболее важных результатов деятельности Общества стало формирование круга исполнителей нового толка. В их числе нужно назвать, в первую очередь, пианиста Эдварда Штойермана – наиболее активного участника исполнений с момента основания Общества, ученика Шёнберга с 1912 по 1914 годы; скрипача Рудольфа Колиша, бравшего уроки композиции у Шёнберга с 1918 по 1922 год; пианиста Рудольфа Серкина, занимавшегося под руководством Шёнберга с 1918 года; чуть более старшего воспитанника и пропагандиста творчества Шёнберга Эрвина Штайна. В докладе, сделанном Колишем на Северогерманском радио 6 января 1966 года «Шёнберг и проблемы исполнения», важнейшем документальном свидетельстве, подчеркивалось значение, которое придавалось в Обществе вопросам исполнения: «Благодаря этому Обществу Шёнберг смог реализовать свои представления об адекватном исполнении. Значение Общества заключалось не том, что его силами исполнялась современная музыка, а в том как она исполнялась. Репетиции проводились самим Шёнбергом или докладчиками, к которым относились Берг и Веберн. Канон, который возник по отношению к исполнению новых сочинений в этом Обществе, – это канон на все времена. Исполнителями как моральный закон были усвоены уважение к тексту и ответственность перед автором. Благодаря этической силе, с которой нам это преподносилось, все участники и в дальнейшем считали для себя невозможным довольствоваться компромиссными решениями» [4, 274].

Тем самым было положено начало преемственности новых традиций исполнения современной музыки, заложенных, прежде всего, в «авторизованных» исполнительских версиях сочинений нововенцев, разучивавшихся под руководством авторов. Эти интерпретации, в то время не фиксировавшиеся индустрией аудиозаписи, после Второй мировой войны исполнителями шёнберговского Общества как эстафетная палочка были переданы на Дармштадтских курсах новому поколению музыкантов, выросших в информационном вакууме гёббельсовской пропаганды.

Духовное наследие Шёнберга, вычеркнутое из немецкой культуры в годы нацистского режима, после войны еще хранилось в памяти старшего поколения, к которому принадлежал основатель курсов Штайнеке. Задачей курсов первостепенной важности стало знакомство с идеями Шёнберга путем исполнения германских премьер его сочинений, докладов учеников Шёнберга о додекафонии, обсуждения вопросов композиторской техники<sup>1</sup>. В отсутствие самого Шёнберга его идеи транслировались в Европе учениками и единомышленниками.

На протяжении 1950–60-годов с большими циклами докладов о музыке Шёнберга и проблемах ее исполнения на курсах выступал Т.В. Адорно, а в 1950-е годы активное участие в качестве педагогов и исполнителей принимали

---

<sup>1</sup> Мечтой Штайнеке было участие в курсах самого Шёнберга и учреждение в Дармштадте его архива, но ей не суждено было сбыться.

ли Рудольф Колиш и Эдвард Штойерман. В 1954 г. все трое вели цикл семинаров под названием «Новая музыка и интерпретация»<sup>1</sup>. С 1953-го по 1956 год Рудольф Колиш давал в Дармштадте мастер-классы, а в 1958 году провел курс под названием «Основные вопросы интерпретации». Таким образом, тема интерпретации в Дармштадте не только осваивалась в практических занятиях, но и теоретически обобщалась представителями шёнберговской школы. Как исполнители Колиш и Штойерман выступали в концертах курсов, представляя произведения из репертуара Общества, а также более поздние сочинения Шёнберга и его учеников.

Наконец, канон качества исполнения, который возник в шёнберговском Обществе, сыграл свою роль в формировании восприятия современной музыки в XX веке как элитарного искусства. В ситуации, с одной стороны, коммерциализации музыкального искусства, связанной с расцветом во второй половине XIX века исполнительского искусства виртуозов, с другой стороны, стремления сделать музыкальное искусство общедоступным, «Общество закрытых исполнений музыки» бросило тогдашней столице развлечений «вызов», предложив антипубличную модель продвижения современного антикоммерческого искусства<sup>2</sup>. В этом смысле деятельность Общества явилась воплощением концепции элитарного искусства, возникшей в немецкой философии XIX века, а в двадцатом изложенной в работе испанца Х. Ортеги-и-Гассета «Восстание масс». Об идее распространения культурной индустрии, т.е. коммерциализации традиционного языка, направленной на массовое производство и потребление того, что подменяет собой ценности искусства, возникновении музыки на потребу, слабоумии массовой культуры и реакции эти явления радикальных художников писал в своих трудах и Адорно. Представитель франкфуртской философской школы, культуролог, социолог искусства, композитор и музыковед Теодор Визеграунд Адорно также принадлежал кругу Шёнберга, и это во многом повлияло на формирование его взглядов и осмысления проблем искусства. Он брал уроки композиции у Берга, о котором написал впоследствии две работы, и уроки фортепиано у Эдварда Штойермана. Вернувшись после Второй мировой войны в Европу, он считал своей миссией раскрыть значения творчества Шёнберга и его идей.

Теория краха искусства в современном обществе, в котором лишь каста избранных способна к эстетическому саморазвитию, вроде бы, сближала взгляды Адорно с самоидентификацией представителей послевоенного авангарда. Однако соприкосновение Адорно с музыкальными идеями новой эпохи, которые он называл экспериментами и связывал с неизбежным концом искусства, обернулось для него отрицанием постулатов собственной теории. Наделив музыкальный материал как категорию мышления свойством исто-

<sup>1</sup> И Адорно, и Колиш, и Шёнберг думали о создании «Теории музыкального исполнения», но эти мысли так и не были систематически изложены в одной работе.

<sup>2</sup> Организационно-правовая форма «ферайна» (в отличие от альтернативы *Gesellschaft*) наиболее соответствовала «антидемократичной» структуре Общества, в которой вся ответственность за творческую и хозяйственную деятельность лежала на одном лице.

рически эволюционировать, он не увидел очередной этап этой эволюции в музыке второй половины XX века. Исторический процесс развития для него заканчивался на шёнберговской додекафонии, оставлявшей сочинению «правдивость переживания», или экспрессию нарративности. Сделав важный шаг в эстетике и теории музыки – подведя философско-теоретический фундамент под процесс развития музыкального материала (мышления), он отказался следовать логическому продолжению собственной теории, так и не став автором философии послевоенного музыкального искусства.

В отличие от идей развития композиции, эволюция которых сопровождалась критическим огнем с разных сторон баррикад, шёнберговские идеи интерпретации новой музыки уже в свое время стали незыблемым законом, «канон на все времена». «Интерпретация должна быть не чем иным как попыткой заполнения полостей, которые оставляет нотная запись», – передавал слова Шёнберга Р. Колиш [4, 275] – «он требовал, чтобы его тексты воспринимались максимально серьезно. В качестве объективизации его идеи они имели для него почти мистическое значение; они были для него как мистическое письмо, происходящее от духа вдохновения. Если возникали в каком-то месте вопросы, он никогда не доверял памяти, а всегда сверял с текстом». Верность тексту, т.е. автору, стала его заветом современному искусству, которое обязано школе Шёнберга не только понятием интегральной композиции, но и идеей интегральной интерпретации.

### Литература

1. Adorno, Theodor Wiesegrund. Rede zu Rudolf Kolisch 60. Geburtstag // Schreffler, Anne Chatoney (Hg.). Kolisch and Schönberg. Musiktheorie. – Laaber-Verlag. Jg. 24, H. 3 (2009). S. 238-240.
2. Berg, Alban. Prospekt des Vereins für musikalische Privataufführungen // Musik-Konzepte Heft 36 (März 1984). Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. S. 4-7.
3. Eybl, Martin (Hg.). Die Befreiung des Augenblicks. Eine Dokumentation. Schönbergsskandalkonzerte 1907 und 1908. Böhlau Verlag. Wien u.a. 2004.
4. Kolisch, Rudolf. Interpretationsprobleme bei Schönberg (Vortrag im Norddeutschen Rundfunk am 6. Januar 1966). // Schreffler, Anne Chatoney (Hg.). Kolisch and Schönberg. Musiktheorie. – Laaber-Verlag. Jg. 24, H. 3 (2009). S. 273-281.
5. Szmolyan, Walter. Die Konzerte des Wiener Schönber-Vereins // Musik-Konzepte 36. Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen. S. 101-114.
6. Vojtech, Ivan. Die Konzerte des Prager Vereins // Musik-Konzepte 36. Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen. S. 115-118.
7. Zemlinsky, Alexander. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Alban Berg und Franz Schreker. Hrsg. von Horst Weber. Darmstadt, 1995. Цит. по: Andreas Jacob. Schönberg und Reger // Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium 12.-15. September 1999. Arnold Schönberg Center, Wien, 2000. S. 122-135.
8. Векслер, Юлия. Альбан Берг и его время. – СПб: «Композитор», 2009.

И.С. Воробьев (Санкт-Петербург)

**«Вторичное тиражирование»  
в советском искусстве 1930–1950-х годов  
(на примере кантаты «Москва» В. Шебалина  
и симфонии №2 «Родина» Г. Попова)**

Ставшие непреложными каноны соцреализма уже в середине 1930-х годов создали почву для оптимальной ретрансляции советским тоталитарным искусством *«квазирелигиозного» мировоззрения*, превратив само искусство в часть *«квазирелигиозной»* картины мира. В результате, метод и стиль сталинского искусства стали имитировать свойства метода и стиля *религиозного искусства*<sup>1</sup>.

В чем это выражалось? Во-первых, *метод* соцреализма на первый план творческого процесса вынес идею движения «по канве», с оглядкой на общеизвестные предписания. Это изначально снижало динамику главного импульса художественного творчества: стремления к новизне содержания и стилевой неповторимости. Однако создавало предпосылки для формирования арсенала устойчивых средств и приемов, направленных на выражение «религиозно»-мифологического содержания.

Во-вторых, сам стиль превращался в ограниченное количество формальных образцов, своего рода, стилевых «калек», *которые «возвращались» в сферу метода в качестве объектов для «копирования»*. Это обстоятельство является очевидным подтверждением известной мысли И. Голомштока: «Своей монолитностью, соподчинением отдельных частей единому целому, своей ценностной иерархией тоталитарное искусство тяготело /.../ к тем куда более отдаленным временам, когда в центре искусства стояла религиозная картина ...» [3, 267].

В-третьих, сталинское искусство как и любое религиозное искусство (например, русское православное), зиждилось на строгой регламентированности, нормативности используемых средств, а также демонстрировало стремление к так называемым «синхронным соответствиям» (термин Д. Лихачева) между различными искусствами.

Последний аспект превосходно иллюстрирует принцип, который мы называем *вторичным тиражированием*. Близким по смыслу к «вторичному тиражированию» является *понятие калькирования*, подразумевающее неточное копирование канонического образца-оригинала. Однако понятие «вторичного тиражирования» представляется нам более корректным в отношении

---

<sup>1</sup> Разумеется, не какого-либо конкретного, поскольку конкретные стилевые и методологические свойства сталинское искусство заимствовало у классицизма и народной традиции. Речь об использовании тоталитарным искусством модели религиозного искусства.

сталинского искусства, поскольку в результате вторичного тиражирования оригинал не просто копируется, но проявляет себя сквозь призму инвариантных свойств. То есть, он оказывается узнаваемым во множестве подобных ему артефактов (в том числе, в других видах искусства). При этом под оригиналом в контексте сталинского искусства следует понимать не какой-либо конкретный артефакт, а скорее идеальную модель, инвариант воплощения той или иной советской мифологемы (Вождь, Родина, народ, партия и т. п.), выраженный суммой первичных артефактов. Вторичное тиражирование – это более поздняя «реакция» на результаты первичного тиражирования, ставшие канонами.

Вот, например, один из «шедевров» сталинской поэзии, в которой в концентрированной форме представлены характерные черты, как самого мифа (в данном случае, мифа об Октябрьской революции), так и отсылки к первичным образцам трактовки данного мифа.

Отрывок из стихотворения В. Инбер «Океан»:

Шел Сталин мимо Зимнего дворца.  
Чугунного литья чернел орнамент.  
Казалось, не предвидится конца  
Решетке этой с царскими орлами.

И пусть какой-нибудь из дальних стран  
Запомнит незадачливый историк,  
Что Петр Великий – это капля в море,  
А Ленин – это целый океан...

... Кончалась ночь. Полнеба пламенело.  
Нева светлела. Гасли фонари.  
«Аврору» охватил пожар зари.  
И молвил Сталин: «Что ж! Пора за дело!»

Метафорическая линия имперского Петербурга (ночь, чугунная решетка, царские орлы) узнаваемо перекликается с визуальными образами кинофильма «Октябрь» С.Эйзенштейна, ставшего для советского искусства одним из образцов мифологизации истории (например, сцена расстрела демонстрации копируется в кинофильме «Великое зарево» М. Чиаурели, сцена «Взятия Зимнего» явно находит свое продолжение в картине В. Серова «Зимний взят» и т. д.). В остальном стихотворение демонстрирует штампы характерные для репрезентации данного мифа в литературе, музыке и кино сталинского периода (в частности миф о значительной роли Сталина в Октябрьском восстании – слепок с концепции упомянутого фильма Чиаурели, да и метафора «пожар зари» явно коннотирует с названием этого фильма).

Принцип вторичного тиражирования позволял один и тот же знак помещать в различные контексты, фактически не изменяя его значения. Так вырабатывалась система, своего рода, «*вербально-семантических постоянств*» (собственно говоря, и рождавших «синхронные соответствия» между

искусствами), в которых одному и тому же знаку соответствовал узкий круг значений. Это характерное ограничение смыслового поля создавало предпосылки для стремительного сокращения «словарного запаса» и формирования соцреалистического «новояза» [1]. С особой очевидностью этот процесс проявился в литературе, которая могла теперь оперировать сравнительно ограниченным набором вербальных символов. Сходная ситуация возникала и в изобразительном искусстве, и в музыке, и в кино, где круг выразительных средств для отображения советской мифологии также сужался. Прimitивизация языка вела, в свою очередь, к тому, что сам принцип вторичного тиражирования уже не воспринимался в качестве чего-то экстраординарного: даже в том случае, если речь шла о банальном плагиате. Ведь калькирование образца, возвращающее к принципам канонического религиозного искусства, было нацелено на репродуцирование, прежде всего, модели общеизвестного содержания какого-либо канона. Приведем в этом отношении примеры использования мифологем *плодородия и богатства* у П. Тычины (фрагмент из стихотворения «Свети, наше солнце!») и у Е. Долматовского (из текста кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет»):

И хлебом, и углем, и всем мы богаты,  
Могучи здоровьем и думой крылаты...

Колхозные нивы, сады и заводы –  
Богатство народа.  
Под солнцем свободы мы стали крылаты,  
Сильны и богаты.

Фактическая идентичность текстов показывает, как в сталинской литературе использовались инструменты вторичного тиражирования и «вербально-семантических постоянств». Вторичное тиражирование нередко использовалось на нескольких уровнях текста. Например, в кантате В. Шебалина «Москва» принцип «вторичного тиражирования» проявляется в двух плоскостях.

1) Как вербальный, так и музыкальный тексты этого произведения представляют собой иллюстрацию образа средневекового города по типу декораций И. Билибина к операм Римского-Корсакова. Москва у Шебалина – не что иное, как проекция корсаковского Великого Новгорода, Китеж-града и т. п. Правда, возникает эта проекция в отрыве от конкретного оперного сюжета, а именно как знак, суммирующий признаки былинных, полусказочных русских городов вообще, точнее, в том виде, в каком они были представлены на театральной сцене Н. Римским-Корсаковым, И. Билибиным, Н. Рерихом и др. Эта вторичная отстраненность подчеркивается как характерной стилизованностью поэтического либретто, так и стилизованностью музыкального языка: «под Бородина», «под Римского-Корсакова», «под Глазунова» [см. 4]. Не случайно ладовая организация мелоса и гармонии воспроизводит некие общие свойства «богатырского» эпоса классиков, демонстрируя тем самым *преднамеренную* аллюзивность. На первом месте здесь оказываются краски



мажоро-минора и «натуральных» (монодийных) ладов. Важное место в плане ретрансляции «эпических» качеств ожидаемо отводится плагальности как знаку русской традиции.

2) Шебалину, как и большинству его современников (особенно в послевоенное время), было присуще оперировать уже апробированными драматургическими штампами, стилевыми аллюзиями, квазицитатами не только классиков, но и современников. Например, 2 часть («Песня девушки» по своей роли в драматургии цикла соотносима с «Каватиной Невесты» из симфонии-кантаты Ю. Шапорина «На поле Куликовом»), 4 часть («Поминовение») со времен появления «Александра Невского» С. Прокофьева – обязательный, едва ли не для каждого кантатно-ораториального советского опуса, эпизод. Да и стиль кантаты является очевидным примером вторичного («в квадрате») тиражирования, поскольку ссылки на классиков здесь опосредуются ссылками, в частности, на симфонию-кантату Шапорина. Например, в 3 части («Битва») после оркестровой сцены битвы в хоре появляется «шапоринский» материал: со слов «за дело правое» обыгрывается интонационный рисунок из хора татар. Эта интонационная аллюзия явно подкрепляется и акцентом в тексте: «...на бой». Тема басов «что-то кусты шумят» в интонационном отношении созвучна хору «Мужайся, княгиня» из «Князя Игоря» (соответственно – теме вариаций из «Баллады Витязя» из «На поле Куликовом»). Речитатив баса, а затем тенора «Мы все – Москва, мы – поле Куликово» (ц. 31) – очевидная арка с ариозо Дмитрия Донского, отсылающего, в свою очередь, к стилистике Бородина. Примеров достаточно. И все они подтверждают преднамеренность оперирования чужими стилевыми моделями, то есть, указывают на осознанность использования принципа «вторичного тиражирования».

Впрочем, принцип вторичного тиражирования мог иногда способствовать рождению и подлинных шедевров. В том числе, в той тематической сфере, в которой «синхронные соответствия» использовались наиболее часто. Это – одна из самых каноничных тем: тема советской Родины. Как известно, одним из метафорических штампов соцреализма становится отождествление *Родины* с образом *женщины*. В этом качестве, как и в искусстве Третьего Рейха, женщина, символизирующая Родину, то есть дающая жизнь народу, одновременно олицетворяла собой и *тоталитарную утопию* (образ совершенства), и *историю* посредством установления прямой связи с прошлым, в том числе, с глубинными, *досоциально-мифологическими пластами*. В искусстве сталинского периода переадресация к последним была особенно важна, поскольку в *надидеологическом* свете представляла одну из важнейших мифологем тоталитаризма: *жертвенность*. В результате, одним из самых востребованных сюжетов соцреалистического искусства становится модернизированный архаический миф о Матери-Жене-Женщине, приносящей в жертву своих близких и саму себя во имя великой цели. В ряду безусловных художественных вершин интерпретации этой темы: кинофильм «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера и 2-я симфония «Родина» Г. Попова, созданная на материале музыки к этому кинофильму. Принцип

вторичного тиражирования присущ обоим произведениям. Фильм включает в себя каноническую репрезентацию образа Матери, восходящую как к истокам соцреалистического искусства (роман «Мать» М. Горького), так и к жертвенному пафосу искусства военных лет (знаменитый плакат «Родина-Мать зовет» И. Тоидзе). Симфония Г. Попова переводит вербальные и визуальные образы в плоскость музыкальной драматургии, сохраняя, как это показывает И. Ромащук в своей монографии о Г. Попове, прямую связь с биполярной драматургией киноленты. Но не только. Если киноэпопея Эрмлера давала представление о типическом персонаже войны: женщине оплакивающей и женщине карающей (в сущности, воспроизводя на новом этапе истории эпопею Горького о росте личностного самосознания), то симфония Попова переводила эти образы на уровень мифологического обобщения. Отрывая сюжет симфонии от сюжета фильма – музыка становилась трагическим повествованием о судьбе Родины – радующейся своим детям, оплакивающим их и, наконец, карающей. И это был образ значительно более возвышенный и емкий, нежели любой визуальный образ.

Написанная в 1943 году, симфония, с одной стороны, вобрала в себя визуальные образы известной киноленты. С другой стороны, произведение Попова явило собой художественный феномен, музыкальная драматургия которого была лишь опосредованно связана с первоначальной визуальнокинематографической программой. При этом принцип вторичного тиражирования действовал здесь на двух уровнях, создавая между ними достаточно напряженную коллизию.

*Первый уровень – созвучность с классической симфонической утопией (по определению М. Арановского) и ее (утопии) семантическая «перезагрузка» на уровне общего содержания.* Симфония Попова могла быть переведена на мифологический язык тоталитаризма приблизительно так: 1 часть («Запев») – экспонирование действенно-героического образа русского народа (эпическое начало, «действие» по Арановскому); 2 часть – показ нравственного превосходства, духовной силы народных героев (празднично-танцевальная картина, «игра»); 3 часть – «смерть героя», предвкушение победы (скорбно-торжественная рефлексия, «созерцание»); 4 часть – победный апофеоз, достижение через борьбу «прекрасного будущего» (единение с социумом). Иначе говоря, симфония Попова калькировала драматургический и, отчасти, стиливой алгоритм русской эпической симфонии (Бородин, Балакирев, Глиэр и т. д.).

*Второй уровень: язык и драматургия, которые соответствовали каноническим требованиям соцреализма в эпоху его расцвета, переадресуя к многочисленным опусам современников Попова, раскрывающих мифологему героического «сегодня», устремленного в прекрасное «завтра».* Действительно, если применить к симфонии основополагающие каноны соцреализма, контекст, в котором действуют механизмы «вторичного тиражирования» и «вербально-семантических постоянств», станет еще более прозрачным.

Например, известным критериям народности и идейности явно соответствует «квазицитатный» и даже цитатный, как об этом писал сам Г. Попов

(5), интонационный потенциал симфонии, опирающийся на жанрово-бытовые истоки, а также монолитность формы, основанной на последовательном преобразовании *одной* темы, выполняющей в симфонии функцию мифологического «лейтзнака»: *темы Родины*. Ее жанровая основа – русская протяжная песня. Но вместе с тем тема оказывается зеркальным (в ладовом и тесситурном смыслах) отражением темы «Родины» из 7-й симфонии Шостаковича. 2-я часть использует интонации «гармошечного наигрыша», частушечные попевки, перерастающие в удалую, залихватски-танцевальную мелодию. Это – дань стилистике многочисленных песенно-танцевальных сюит советского времени (Книппер, Коваль, Корчмарев и др.). 3-я часть – скорбно-плачевого характера (как уже было сказано, обязательный для музыки соцреализма – «реквиемный» эпизод). В жанрово-интонационном отношении ее материал вычленяет два взаимодополняющих образа: плач-«ламент» (вступление, в котором на уровне опорных тонов проступают контуры лейттемы Родины) и горестный, лирически-протяжный, квазиколыбельный распев, также интонационно близкий теме Родины (ц.5), перерастающий словно в надрывный стон (здесь Попов ближе всего оказывается к стилистике трагических кульминаций в симфониях Шостаковича). Финал, с одной стороны, ввергает в стихию напряженного движения, развивающего драматические импульсы 1-й и 3-й частей (таково содержание тематизма обоих разделов, представляющих собой соответственно прелюдию и фугу). С другой, используя элементы тематизма *всех* предыдущих разделов, выдвигает на первый план резюме, а именно – переосмысленную, разрастающуюся, как карающая сила, тему Родины, на которой строится стремительная fuga и торжественно-суровая, героико-эпическая кода, в конце которой, по замечанию П. Вульфуса, эта тема обретает «смысл победного, ликующего, героического гимна» [2, 174]. Так кристаллизуется драматический возвышенный апофеоз, артикулировавший центральную *идею* сочинения об исторической несокрушимости русского народа, о непобедимости государства. То есть, драматическое взаимодействие двух уровней вторичного тиражирования создавал самостоятельный контекст, в котором прошлое резонировало в настоящем. Внутри этой конструкции традиционная симфоническая модель обретала новые семантические нюансы. 1-я часть (прошлое) являла собой могучий, «богатырский» песенный зачин (образ Родины, ее просторов, ее вечной истории, одновременно – образ страданий ее народа). Настоящее было сфокусировано на празднично-игровом содержании 2-й части (сила и здоровая удаль народа) и скорбно-лирическом 3-й (традиционное «жертвоприношение» во имя светлого будущего). Финал, своим волевым посылом постепенно вытесняя негативную «информацию», подводил к самораскрытию великого победного будущего на основе тематического синтеза всех разделов симфонии. В конечном итоге возникал эстетически прекрасный образ *наступившего завоеванного* будущего как великой победы над временем и над силами зла.

Итак, симфония Г. Попова демонстрирует как ординарные, так и феноменальные свойства принципа вторичного тиражирования. С одной стороны, принцип вторичного тиражирования ограничивает в ней ресурсы языка са-

мой музыки. Это было обусловлено исходными условиями: симфония создавалась на основе музыки к фильму. Отсюда демократизм языка симфонии, известная иллюстративность, плакатность образов, аллюзивность стиля. С другой стороны, тот же принцип создавал предпосылки для сложного взаимодействия различных драматургических, стилевых и смысловых уровней произведения. Параллельно расширялись и коммуникативные свойства симфонии. Для современников Попова его симфония обладала феноменальным качеством «визуализации» «описываемых» музыкой трагических событий войны, поскольку «подкреплялась» визуальной «памятью» киноленты.

### Литература

1. Вайс Д. «“Новояз” как историческое явление» // Соцреалистический канон / Ред.-сост. Г. Гюнтер, Е. Добренко. – М., 2000.
2. Вульфius П. 2 симфония Г. Попова // 55 советских симфоний / Сост и общая ред. Б.А. Арапов, А.Н. Дмитриев, Г.Г. Тигранов. – Л., 1961.
3. Голомшток И. Тоталитарное искусство. – М., 1994.
4. Листова Н. В.Я. Шебалин. – М., 1982.
5. Ромашук И. Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба. – М., 2000.

**Е.В. Пономарева (Саратов)**

### **«Пиковая дама» Чайковского в свете некоторых проблем мифообразования эпохи**

«Пиковая дама» Чайковского – один из центральных текстов русской музыкальной культуры. Опера, отметившая недавно свое 120-летие, стала своеобразным «интермедийным» (взаимодействующим с разными видами искусства) «архетипом», чье присутствие как явное, так и «тайное» угадывается в многочисленных произведениях последующих эпох. «Культурное излучение» этого шедевра стало самостоятельной темой целого ряда исследований в духе ««Пиковая дама» Чайковского и ...». Но вместе с тем проблема актуализации этого сочинения заставляет задумываться и о том, какие культурные архетипы активизировало оно само. Попробуем локализовать эту широчайшую исследовательскую область в изучении «Пиковой дамы», обратившись к одному из основных культурологических мотивов XIX века, отраженных в опере – мотиву «Карточной Игры».

Согласно известной игровой концепции культуры голландского ученого Йохана Хейзинги, «культура возникает в форме Игры, культура первоначально разыгрывается» [10, 61]. В свою очередь Ю. Лотман, анализируя по-

весть Пушкина в статье «“Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века» назвал Карточную Игру «центром своеобразного мифообразования эпохи». Выявляя культуропорождающие особенности этого феномена, он, прежде всего, указал на его двойную природу, предполагающую сосуществование двух типов моделирования: с одной стороны, непосредственно игрового, образующего ситуации «выигрыша» и «проигрыша»; с другой, учитывая использование карт при гадании, – «прогнозирующего и программирующего», «связанного с семантикой отдельных карт» [5, 790]. Это, собственно, и имеет место в повести Пушкина, где знаменитый эпиграф «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность» взят из «Новейшей гадательной книги», в самом же тексте, напротив, пиковая дама представлена как *игральная карта*.

Таким образом, семантическая амбивалентность культурного архетипа карт предполагает соответственно и двойное кодирование непосредственно связанного с ним оперного текста Чайковского. Коснемся лишь некоторых особенностей этого произведения, раскрыть которые позволяет привлечение бинарного («игра – гадание») кода.

Начнем с «игрового» компонента. «Что наша жизнь? – Игра!» – своеобразная максима, рожденная оперой и выражающая умонастроения эпохи, ставшей, по мнению Лотмана, на одно из первых мест «господство Случая». В этом смысле «фараон», как и любая азартная игра, является игрой, в которой противником понтирующего является не банкомет, а стоящие за ним, по выражению Ю. Лотмана, – «Неизвестные Факторы (Судьба, Рок, Случай), стратегия которых абсолютно иррациональна» [5, 794]. И поэтому совершенно «естественным» является стремление «просчитать» противника либо математическим, либо «мистическим» способом. Но, как пронизательно заметил тот же автор, «и математика, и кабалистика выступают здесь в единой функции – как средство изгнать Случай из его собственного царства» [5, 804].

В этом контексте следует обратить внимание на многочисленные *подсказки*, отмечаемые многими исследователями, которые Пушкин «владывает» то в уста Германа («Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что *утроит, усмерит* мой *капитал*...» [9, 198]), то Лизаветы Ивановны (ее записка к Германну словно конспектирует карточную игру в заключительной главе).

Подобными подсказками изобилует и текст оперы. К примеру, можно указать на специфическое акцентирование «троичности», связанное с идеей «трех карт»: три звена секвенции из анапестов самой лейттемы «трех карт», троекратные повторы «три карты, три карты, три карты!» в балладе Томского и в речитации Призрака, пророческое – «могила, могила, могила» в романсе Полины или троекратное восклицание Германа «Красавица! Богиня! Ангел!» во второй картине и многое другое. Особенно показательным является применение трех лейтритмов, пронизывающих все действия оперы и, словно выстраивающихся «по ранжиру», на три ставки Германа в заключительной сцене последней картины: на «тройку» (ц.40, т.8), «семерку» (ц.60, т. 6), «туза» (ц. 150, т.7).

Но при всей близости «игровых стратегий», повесть и опера, как известно, имеют совершенно разные финалы. Здесь, конечно, стоит присмотреться к игровым «противникам». «Расчетливого немца» с «огненным воображением», каковым предстает Германн в повести Пушкина, сменяет «одержимый страстями» Герман Чайковского. Но дело даже не в метаморфозе, произошедшей с главным героем, сколько в том, Кто или Что ему противостоит. Каковы эти «Неизвестные Факторы»?

Начнем с некоторых двусмысленностей и загадок в либретто оперы. К примеру, в сцене «Грозы», после повторения припева баллады *«от третьего, кто пылко, страстно любя...»* Герман поет «демоническое» ариозо с довольно интересным текстом:

*«Гром, молния, ветер,  
При вас торжественно  
Даю я клятву –  
Она моею будет! Иль умру!»*

Кто подразумевается под этим местоимением «она»? Скорее всего, Лиза, имени которой, как пелось в первом ариозо, Герман не знает. Но так ли это?

Своеобразное «толкование» этого местоимения в предложении «Она моею будет!» дается в переработанном Валентином Стеничем либретто оперы к знаменитой «пушкинизированной» постановке В. Мейерхольда (МАЛЕГОТ, 1935). Вначале эта интерпретация может показаться необычной. Но если вдуматься, то чрезвычайно логично после «замороженного» повтора Германом предсказания баллады звучит его последующая клятва:

*«Гром, молния, ветер,  
Даю я клятву вам,  
Узнаю тайну!» [8, 146].*

Такой текст либретто, конечно же, ближе к тексту А. Пушкина, в котором «фараоном мечты» (А. Пушкин) Германа с I главы становится тайна карт, а не любовь к Лизе. Самое удивительное, что музыка достаточно органично сосуществует как с одним (с доминирующей любовно-лирической линией драматургии), так и с другим (с доминирующей линией игрового конфликта) либретто.

Кроме того, обращает на себя внимание очевидная близость ариозо *fis-moll* из кульминационной для лирической линии второй картины («Прости, небесное создание») с фрагментом сцены смерти Графини в четвертой картине (*Moderato assai.*), которая является кульминацией линии «Германа-игрока». Некрологическая «зарифмованность» (оба примера пронизаны похоронной жанровой знаковостью) словно проясняет смертоносный смысл клятвы, данной Германом в первой картине *«Она моею будет иль умру!»*. И если в первом примере местоимение «Она» связывается с Лизой, которая и вызывает это ариозо «прощания с жизнью» (*fis-moll*), то в упомянутом фрагменте из четвертой картины Герман реализует клятву, в которой местоиме-

нию «Она» (по либретто В. Стенича) соответствует «тайна Графини» (Герман ее не узнает, что и есть источник его отчаяния в конце четвертой картины). Так становится очевидным, что и тайна имени Лизы, и тайна Графини – суть составляющие единой тайны, страх которой пронизывает оперу с самого начала. Эта единая тайна есть тайна бытия, тайна жизни и смерти. Музыкой словно дается третья интерпретация местоимения «Она».

Все действия Германа становятся вехами на пути постижения этой тайны. В начале оперы ему важно знание имени, отсюда значение, так называемой, «мифологической номинации» (Ю. Лотман – Б. Успенский) [6] или «именования», важными моментами которого становятся ариозо «*Я имени ее не знаю*» в первой картине и экстатическое наречение «небесного создания» – «*Красавица! Богиня! Ангел!*» во второй картине. Заметим, что «именование», согласно мифопоэтическому канону, с постижением несет и обладание, что и демонстрирует финал второй картины (последняя реплика Лизы – «*Я твоя!*»). С третьей же картины Герман словно пытается постичь тайну чисел (трех карт), причем *своих* чисел. («*Чтоб этой страшною ценой мои три карты я мог узнать*» – слова Германа из дуэта с Лизой в VI картине).

А. Лосев, рассматривая «наивысший, кульминационный пункт философии Платона» – «аритмологический аспект» [4, 603], предлагает следующую классификацию чисел: (1) «математические»; (2) «идеальные». Последние заслуживают особого внимания. Согласно характеристике Лосева, «идеальные числа» имеют «эйдетическую природу» и являются собственной мифической персоналией, «находящейся между ипостасью “Единого” и “Ума”» в своеобразном мифе разворачивающегося Бытия у Платона [4, 605]. Причем между платоновским *эйдосом* («эйдетическим числом») вещи и ее *именем* наблюдается диалектическая зависимость. «Только тот есть составитель имен, кто смотрит на имя каждого предмета в отношении к природе и может его эйдос полагать, воплощать в буквы и слоги» [4, 157]. Из этого очевидна созвучность диалектики «платоновского мифа» двуступенному (от «Имени» к «Числам – картам») постижению тайны Германом.

И на этом пути мистического познания самым последним «числом», которое открывается герою оперы, является числовой символ карты «Пиковая дама». Исходя из возможности перекодировки игровой очковой карты в статус гадальной, обратимся к одной из древнейших эзотерических систем – Картам Таро. Оказавшаяся в руках Германа карта, по своему порядковому номеру, согласно этой системе является *тринадцатой* в масти пик (система младших арканов). Этому числовому символу в системе «высших Арканов» соответствует Аркан «Смерть» (Аркан XIII). Вот что выпадает Герману и закономерно приводит его к самоубийству. Благодаря такому толкованию становится понятным ассоциативный ряд «Старуха – Пиковая дама – Смерть», навязчиво преследующий Германа. Но только ли Германа?

Анна Бродски вспоминала: «В последние годы Чайковский часто говорил о смерти и еще чаще думал о ней <...> Ему казалось, что он видит смерть в виде старухи, стоящей за его спиной и ждущей его» [2, 97]. Сим-

птоматично, что слова Германа Чайковский неосознанно повторяет в письме к Глазунову в период работы над «Пиковой дамой»: «<...>впрочем, я сам не знаю, что со мною» [12, 308]. Как здесь не вспомнить «пророческий» пушкинский эпиграф: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность» и не согласиться с мудростью древних: «*Nomen est omen*» («Имя есть предзнаменование»)?!

Выявляя особое значение «гадательного» плана архетипа карт, мы получаем возможность говорить о соответствующих последствиях в сфере его «игровой» семантики. И прежде всего это касается переосмысления экзистенциального статуса основного «антагониста» (игрового противника) в опере. Это не просто Случай, «неведомая сила» из пушкинской повести, это сама Смерть, игре с которой Герман Чайковского, в отличие от его литературного двойника, пытается мучительно противостоять («О, страшный призрак, смерть, я не хочу тебя» – II к., «Бежать хотел бы прочь, но нету силы» – IV к., «Прочь, страшное виденье!» – V к.). И самое главное: если пушкинский герой «осмысляет себя в облике бесстрастного автоматического разума, играющего наверняка» [5, 804], то Герман в опере совершенно четко осознает, что не *он* играет, а *им* играют – «Теперь не я, сама судьба так хочет» (III к.). Страх смерти и одновременно покорность Судьбе!...

Возможно, именно поэтому в опере, переполненной страстями такой, в духе христианского «прощания – прощения», финал. «Покаянием героя и состраданием слушателя, – как пишет В. Медушевский о финале «Пиковой дамы» [7, 46], – словно карточный домик, рушится иллюзия всемогущества дьявольской империи зла. Душа восходит в онтологический простор высшей правды. И тогда открывается дивное. Смерть преображается, становясь началом встречи с Богом».

В этом можно ощутить и близость с эсхатологическим вариантом карточной игры как игры на смерть («Стояла на ставке вся моя жизнь!» [3, 292]), который столь характерен для творчества Достоевского. В его «Игроке» игра предстает как средство «спасения», как «смерть» и «воскресение» в новом обрзе («Могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить! [3, 311]). Однако подлинного чуда в романе Достоевского, как мы знаем, не происходит. И в этом контексте авторский миф Чайковского, озаренный преображающим светом темы Любви финала оперы, оказывается поистине эсхатологичным.

Композитору удалось отобразить глубинный «тектонический» сдвиг, произошедший в культуре за шестьдесят лет, которые отделяют повесть и оперу (1833, 1890) и коренным образом изменивший один из центральных архетипов (архетип Игры) в «мифообразовании эпохи» (Ю. Лотман). На смену пушкинской апологии Случая, о которой писал Лотман, приходит эсхатологический тип игровой концепции культуры, впитавший в себя и идеи христианской эсхатологии Достоевского и своеобразную «зачарованность смертью», столь свойственную вступающей в права эпохе *Fin de siècle* («конца века»). Именно поэтому, наряду с наблюдаемым в «Пиковой даме» «ничем не утоляемым тяготением к иррациональному, не здешнему, тяготеньем, гра-



ничающим с безумно-наглыми разговорами со смертью» (Б. Асафьев) [1, 244], в последней сцене «в катартическом действии музыки открывается торжество правды Божьей, великая красота заповедей блаженства» (В. Медушевский) [7, 46]. В опере Чайковского, которую сам композитор называл «мой *chef-d'oeuvre*» («венеч творенья»), новый тип культурного мифа удивительно «срезонировал» с личным мироощущением композитора. Подобные экзистенциальные переживания, равно как и размышления о Случае, Смерти и Божественном промысле являлись и основными темами писем Чайковского этого периода. Фрагментом одного из них и хотелось бы закончить статью.

«В молодости своей я часто негодовал на кажущуюся нам несправедливость, с которою Провидение распределяет среди человечества счастье и несчастье. Впоследствии я дошел понемногу до того убеждения, что посылаемые нам бедствия и страдания не суть бессмысленные *случайности*; они нужны для нашего же блага, и как бы это благо не было далеко от нас, но когда-нибудь мы узнаем и оценим его <...> Кроме этой жизни, быть может, есть и другая, и хотя ум мой не постигает, в какой форме она появится, но сердце, инстинкт, непобедимое *отвращение к смерти* заставляют меня верить в нее. Быть может, только там мы поймем все то, что здесь нам казалось несправедливым и жестоким. А пока мы можем только молиться, благодарить, когда Бог посылает нам счастье, и покоряться, когда нам или дорогим и близким нашим приходится терпеть горести. *Благодарю БОГА*, давшего мне это понимание» [11, 507].

## Литература

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского: Избранное. – Л., 1972. – 376 с.
2. Бродски А. Из воспоминаний. // Советская музыка. – 1985. – №9. – С. 95–97.
3. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. – Л., 1973. – 511 с.
4. Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
5. Лотман Ю. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – С. 786–814.
6. Лотман Ю., Успенский Б. Миф – имя – культура // Лотман Ю. Избр. статьи. В 3-х т. Т.1 – Таллинн, 1992. – С. 282–303.
7. Медушевский В. Духовно-нравственный анализ музыки: Пособие для студентов педвузов. – М., 2006. (Машинопись в компьютерной верстке).
8. Мейерхольд В. «Пиковая дама». Замысел, воплощение, судьба. – СПб.: Композитор, 1994. – 408 с.
9. Пушкин А. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. Проза. – М., 1987. – 528 с.
10. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: «Прогресс» 1992. – 464 с.
11. Чайковский М. Жизнь П.И. Чайковского. В 3-х т. Т. 2 Серия «Гений в искусстве». – М.: «Алгоритм» 1997. – 607 с.
12. Чайковский М. Жизнь П.И. Чайковского. В 3-х т. Т. 3 Серия «Гений в искусстве». – М.: «Алгоритм» 1997. – 616 с.

Е.Н. Хадеева (Казань)

## **Кантата П.И.Чайковского «Москва» в контексте проблемы национального стиля композитора**

Несмотря на безграничное пространство существования музыки Чайковского, на вполне определенный «образ» композитора, существующий в обыденном сознании, его творческое наследие освоено далеко не в полном объеме. Популярность Чайковского работает против него самого, против глубокого и всестороннего восприятия его музыки не только просвещенными любителями, но даже и профессионалами. Произведения композитора давно приобрели статус прикладных: мы слышим их в качестве музыкального оформления телефонов, рекламных роликов, они превратились в фон для каких-то других образов. Многие обрели мифологизированное значение, будучи поставлены на службу власти<sup>1</sup>. Сам образ композитора словно застыл в камне, подобно памятнику В. Мухиной.

Диалог с властью и народом музыка Чайковского вела с момента самого своего появления. Причина этого, на наш взгляд, кроется в ней самой, в ее колоссальной эмоциональной силе, в ее способности подчинять своей воле слушателя, заставляя отождествлять себя с лирическим героем произведений Чайковского, горячо сопереживать их судьбам, жить с ними одной жизнью. В этом проявляется свойство и самого композитора, лучшие произведения которого рождались в моменты абсолютного слияния со своими героями, в моменты «положений, им самим испытанных, пережитых».

Может быть, поэтому композитор не любил сочинять музыку по заказу, а если приходилось соглашаться на такую работу, то она продвигалась медленно, приходилось заставлять себя работать регулярно, чтобы успеть к сроку. Большинство хоровых произведений Чайковского написано как раз по заказу. Первое из них – кантата на текст Ф. Шиллера «К Радости», созданная по заданию Совета профессоров Петербургской консерватории при ее окончании, ставшая его дипломной работой.

Иногда поводом к работе становилась торжественная дата, как например, «Кантата в память двухсотой годовщины рождения Петра I» для хора, оркестра и тенора соло, написанная в 1872 году по заказу музыкального отдела Политехнической выставки в Москве, хор к юбилею Осипа Афанасьевича Петрова на слова Н.А. Некрасова, приветственный хор А. Рубинштейну и другие. По заказу были написаны Торжественная увертюра на датский гимн по случаю бракосочетания Александра III и датской принцессы Дагмары (Марии Федоровны). То, что заказ последовал еще очень молодому композитору, свидетельствовало об особом доверии к автору. Он, в свою очередь, никогда не

---

<sup>1</sup> Об этом подробно: Раку М. Миф о Чайковском и власть // Музыкальная Академия. – 2001, №1, с.76–80, Музыкальная Академия. – 2001, №2, с. 126–138.

скрывал своих монархических взглядов и симпатий русскому двору, и впоследствии стал любимым композитором Александра III. С именем этого монарха связано создание еще одного политически значимого произведения – Торжественного коронационного марша по случаю его коронации в 1883 году, позже включенного Чайковским в программу концерта в Нью-Йорке на открытии Карнеги-холла. К тем же торжествам была приурочена и кантата «Москва»<sup>1</sup>, на создание которой у композитора было всего две недели. Первое исполнение этого произведения состоялось в Грановитой палате Московского Кремля во время коронационных мероприятий 1883 года.

В основу кантаты положен весьма необычный стилизованный в характере русского былинного стиха нерифмованный текст Апполона Майкова, который в советское время был изменен поэтом Городецким. Как и в «политической редакции» «Иоланты» Чайковского, в кантате «Москва» им были убраны все упоминания о Боге и Царе. Таким образом, сочинение утратило свое первоначальное предназначение и приобрело ранее не свойственный ему посыл (имелся в виду вождь всех времен и народов).

В других своих сочинениях, так или иначе связанных с прославлением царствующих особ, Чайковский прибегал к политически значимым музыкальным цитатам, к числу которых отнесем, прежде всего, государственные гимны (датский гимн, «Боже, царя храни», Марсельеза в увертюре «1812 год»). В кантате «Москва» цитаты российского гимна нет, и это спасло ее от дальнейших переделок<sup>2</sup>. Однако в финальной 6 части весьма рельефно представлены характерные атрибуты придворной музыки: торжественные славения и праздничный колокольный звон, так что парадный дворцовый блеск окрашивает весь заключительный хор кантаты.

Центральный по значению образ кантаты – символический образ Москвы первопрестольной, прочно ассоциирующийся и с образом царя – верховного владыки. Напомним, что Москва была столицей с середины XV века до 1712 года, и вновь обрела свой прежний статус только с 1918 года. Но и на протяжении Петровской и послепетровской эпохи она продолжала оставаться символом России.

Все пространство столицы, как ее представляли деятели искусства XIX века, концентрировалось на нескольких особенно значимых объектах: Красная площадь, Кремль, собор Василия Блаженного. Непременными атрибутами этого пространства был торжественный колокольный звон и всенародные ликующие приветствия. Это пространство в советскую эпоху ловко перепрофилировалось в место демонстрации всенародного и единодушного одобрения и поддержки новой народной власти, став последним прибежищем вождя мирового пролетариата и местом массовых шествий, которые,

<sup>1</sup> Кантата «Москва» на слова А. Н. Майкова для смешанного хора, двух солистов и симфонического оркестра.

<sup>2</sup> Так, в увертюре «1812 год» композитором В. Шебалиным российский гимн «Боже, царя храни» был весьма ловко заменен заключительным хором «Славься» из оперы Глинки «Иван Сусанин».

благодаря телевизионным трансляциям, создавали иллюзию поистине всенародного единства. Вся означенная выше символика представлена в кантате Чайковского и прежде всего в тексте Аполлона Майкова.

Поэт обратился в своем произведении к истории Москвы, связав ее с судьбами России. Все свои поэтические образы он облек в стилизованный текст, организованный с помощью нерифмованного былинного стиха:

С мала ключика студена потекла река;  
С невелика зачиналась каменна Москва.  
Наезжали тут князья тешиться,  
По темным лесам кабана травить,  
В тихих заводях лебедей стрелять.  
Гой, не туча в синем небе расстилалася,  
Злы татары вал за валом по Руси валят.

В тексте Майкова есть разнообразные поэтические цитаты и аллюзии, которыми не преминул воспользоваться Чайковский. Одной из самых явных стала известная песня «Слава!», в которой возглашается слава хлебу, солнцу на небе. Эта песня осталась не замеченной позднейшими редакторами. А между тем, по свидетельству некоторых исследователей, народная песня «Слава!», наделена устойчивой семантикой. «Подобно таким самодовлеющим темам, как лютеровский хорал, *Dies irae* или *a-moll* ная тема второй части 7-й симфонии Бетховена, мелодия «Славы» не боится повторений. Она принадлежит к тем статичным по характеру, но богатым по музыкальному содержанию напевам, которые говорят сами за себя» [1, 124].

За напевом «Славы» закрепилось устойчивое значение прославления бога (в сборнике Римского-Корсакова ее текст записан как «Слава на небе богу», № 45) и выразителя воли божьей на земле – царя-батюшки. Поэтому никакие переделки в тексте кантаты не смогли изменить глубинный смысл напева. Православие и самодержавие – своего рода московский символ веры. Именно эти образы занимают в кантате Чайковского основное место и служат определению символа Москвы и царской власти.

К моменту начала работы над кантатой православные песнопения уже были освоены композитором в Литургии и Всенощной, отсюда свободное включение характерных гармонических оборотов во вступление к первой части, в последующие части: преобладание в плавном движении Т–S; Т–III; Т–II. С церковной традицией связан и другой эпизод кантаты – сольный номер меццо-сопрано, часто называемый монологом воина. Его жанр – молитва – определил особенности музыкального решения: форма складывается из целого ряда повторов одинаковых музыкальных фраз, подобно тому, как повторяются слова молитвы:

Мне ли, Господи, мне ль по силам Ты  
Тяжкий крест даешь?

Не достоин я **Твоей** любви!  
 Разве **Ты** мне дашь силу крепкую,  
Умудришь меня **Ты** своей мудростью.  
 Я ж как верный раб предаюсь **Тебе**  
 И готов в огонь и во всяку скорбь  
 Ибо дорог мне не земной почет,  
 А **Христов** венец.

Принцип повтора является определяющим не только в 5 части, но и во всех других частях: форма строится на основе многократной, часто варьированной повторности. Это объясняется главенствующей ролью текста, за которым чутко следует композитор. Формы частей просты по структуре и чаще всего представляют собой составные трехчастные композиции с варьированными репризами. К тому же масштабы частей невелики, за исключением 5 части, которая развита более широко.

Символика самодержавия не менее значительна и проступает в постоянно повторяющихся интонациях восходящей кварты и фанфарных возгласах оркестра (параллельные терции у духовых в первой части, тревожные маршевые ритмы третьей части, блестящие фанфары финала). Однако, несмотря на все атрибуты коронационной славильной кантаты, обращает на себя внимание в целом лирическая трактовка жанра. Более того, представляется, что своеобразным рассказчиком в этом произведении выступает лирический герой, чьи сомнения и тревожные размышления делают кантату внутренне драматичной. Добавляет важный штрих сходство главной темы 1 части с темой – лейтмотивом Манфреда из одноименной симфонии композитора. Подобный «дух сомненья» представляется не совсем уместным в произведении подобного рода, хотя и вполне отвечает особенностям творческой индивидуальности Чайковского.

Интересный аспект потенциально иной трактовки смысловых оттенков кантаты обнаружим в довольно часто звучащем слове «царь». Дело в том, что царями на Руси называли и ханов-завоевателей и императоров византийских. Русские цари наследовали и тем и другим. Некоторые историки полагают, что возвышение Москвы привело к неоднозначным последствиям для Русского государства, а московский уклад стал ассоциироваться с крепостничеством, отсутствием свободы, Домостроем, произволом властей и утверждением холопской психологии в массах. В тексте Майкова повествование о татарском иге, о борьбе за освобождение от него, о собирании земли русской заканчивается непосредственным обращением к царю-батюшке с просьбой объединить под свое владычество все православные государства и торжественным величанием государя, государыни, наследника и всех их верных слуг. В словах поэта подобные призывы звучат подобострастно и преувеличенно пышно. В музыке же композитор прибегнул к свободному цитированию, воскресив в памяти торжественные славильные сцены русских исторических опер и избавив себя от необходимости писать неискренне.

«Москва» содержит в себе немало мыслей, которые получают развитие в последующих сочинениях. В ней явно обозначилась тема духовных скитаний, которая будет характеризовать Манфреда, это воплощение философии тщеты, под знаком которой будет развиваться все позднее творчество композитора. В первой части и позже, в третьей, отчетливо прослушиваются интонации темы из панихиды «Со святыми, упокой», этого зловещего символа 6 симфонии. В монологе Воина ясно прослушивается интонационное предвещие романса Полины из «Пиковой дамы», с его потухшим ми бемоль минором и размеренным, с оттенком траурности маршевым фоном – подсказка на уровне подсознания – предсказание трагической судьбы Лизы. И если сопоставить кантату с ее «ровесниками» – «Мазепой» и «Орлеанской девой», то станет ясно: именно в кантате достигнут тот напряженный драматический накал, последовательное драматургически обусловленное развитие, к которому так стремился композитор в своих «больших» операх. Имеется в виду не только выразительная пластика и интонационная многозначительность сольных эпизодов, но и хоровые сцены, написанные со знанием всех исполнительских возможностей хора, просто и удобно, в благодарных для голосов регистрах.

Кантата «Москва» – произведение, в полной мере отражающее особенности творческой индивидуальности Чайковского как русского композитора. Его национальная характерность – в образе мыслей, в выборе музыкальных символов-знаков, которые должен услышать и узнать слушатель, распознавший смысловой код произведения. Чайковский говорил на языке своего современника, он отождествляет своего лирического героя с окружающими его людьми. Именно поэтому даже в тех произведениях, в которых на первый взгляд нет ничего общего с лирикой, с непосредственностью чувства, композитор находит способ передать переживания эмоционально ярко и трепетно, так что даже коронационная кантата становится исповедью.

## Литература

1. *Пасхалов В.* Русская тематика в произведениях Бетховена // Из истории советской бетховенианы. – М., 1972. – С. 124.

Н.С. Серова (Саратов)

## **Представления о структуре мироздания в записях А.Н. Скрябина 1904–1906 годов**

А.Н. Скрябин является одним из наиболее ярких последователей мироустроительной идеи. Мечта о преображении бытия силой искусства режиссирует всё творчество композитора, во многом определяя образный и эмоциональный строй его сочинений, новаторство в сфере выразительных средств. Осмысление принципа переустройства действительности, на который опирался Скрябин в построении своей концепции, требует анализа мироощущения композитора в части представлений об организации действительности. Наиболее полно эти сведения представлены в записях, сделанных А.Н. Скрябиным в 1904–1906 годах. Они и послужат материалом для исследования скрябинской картины мироздания.

Следует заметить, что записи, на которые опирается как данное исследование, так и многие другие работы, в том числе и основополагающий в осмыслении заявленного вопроса труд А.Ф. Лосева «Мировоззрение Скрябина» [4], не являются цельным, законченным текстом. Записные книжки композитора, опубликованные Б. Шлецером, содержат отдельные тезисы, иногда развёрнутые фрагменты, носящие характер рассуждений, стихотворные материалы (среди них текст хора из первой симфонии, либретто оперы 1901–1902 годов, текст «Поэмы экстаза» и «Предварительного действия»). Высказывания композитора довольно отрывочны, среди них присутствуют фрагменты, фиксирующие эмоциональные ощущения, или суждения, носящие максималистский характер. Кроме того, отдельные фрагменты зафиксированы скорее благодаря своей сонорике, особенностям звучания, нежели смысловой значимости. Очевидно, что композитор, отображая в записях своё толкование волнующих его вопросов, не создал всецело законченной системы, а, может быть, и не стремился или не считал возможным её создать.

Как видно из опубликованных текстов, представления Скрябина являются собой синтез логических построений, интенсивного, порой экстатического эмоционального переживания и чисто художественной потребности в красоте и необычности выражения. В свете изложенного воспринимать воззрения композитора как выстроенную философскую систему не представляется возможным.

Тем не менее, имеющиеся материалы позволяют отметить некоторые характерные черты мироощущения композитора и обозначить смысловые доминанты его видения действительности.

Одной из основных проблем, требующих рассмотрения в связи с развёртыванием скрябинской картины мира, представляется вопрос о соотношении субъективного и объективного в представлениях композитора. С одной

стороны, высказывания, содержащиеся в его записях и зафиксированные в воспоминаниях его современников, позволяют утверждать глубоко субъективный подход к процессу осмысления действительности. «Я» композитора декларируется как центр вселенной, её основополагающий принцип и материя. А.Ф. Лосев называет эту концепцию «метафизическим солипсизмом» [1, 265]. С другой стороны, мироощущению Скрябина присуще и сознание неких универсалий бытия, производности личного начала от другого сознания (в труде А.Ф. Лосева эта позиция относится к «гносеологическому солипсизму» [там же]). Дальнейшее исследования мировоззрения композитора будет посвящено рассмотрению следующих позиций:

- индивидуального сознания как источника мира;
- субъективного и объективного в картине мира Скрябина.

### ***Индивидуальное сознание как источник действительности в представлениях Скрябина***

Рассуждения композитора об отношении субъекта и объекта, присутствующие в записях, базируются на особенностях скрябинской теории восприятия, согласно которой объект осмысливается, в первую очередь, как нечто *воспринимаемое индивидуальным сознанием*. В записях, относящихся к 1904 году, Скрябин, полемизируя с позицией Дж. Вундта, обосновывает собственное понимание природы психологического опыта: «Всякий опыт предполагает содержание, которое нам даётся, и наше восприятие этого содержания. В психологическом опыте нам даны процессы, нам даны объекты, и мы их воспринимаем как субъективные события» [1, 132]. Важным звеном логических построений композитора становится попытка объяснения наличия «внешнего», объективного мира: «Мне кажется очевидным тождество субъекта и объекта в психологическом опыте. ... Если мы всё можем утверждать только как субъективное событие, то оно может быть только результатом нашей деятельности» [1, 133]. Вывод, к которому приходит Скрябин: «... мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения» [там же].

Так индивидуальное сознание, а точнее, скрябинское «Я», утверждает себя в центре мироздания. В дальнейшем в рассуждениях композитора история мира (космогония) предстаёт в виде этапов становления индивидуального бытия личности. При этом «Я» отождествляется с вселенной, личное осмысливается как отражение всеобщего: «...необходимо вскрыть космический смысл каждого личного переживания; история одного чувства, одного стремления есть история вселенной» [1, 114]. Космогония композитора, реконструированная в работе А.Ф. Лосева «Мировоззрение Скрябина», предстаёт как осмысление процессов, происходящих в глубинах индивидуального опыта. Рождение и гибель (апофеоз) космоса описываются композитором как история индивидуального бытия.

Космогония Скрябина предстаёт процессом, протекающим в сфере личного, психологического. Это качество определяет и остальные особенности



системы воззрений композитора. Категории бытия у Скрябина соотносятся с психическими явлениями, такими как *переживание*, *ощущение*, *отношение*, *желание* (композитор часто использует в качестве синонима «хотение»), *воля*, *самоутверждение*. В свете этой установки космос наделяется чертами личности, одновременно психофизические свойства индивидуума приобретают качества стихий и первоначал. При этом чувственно-интуитивное начало выступает первичным по отношению к рационально-логическому. Приоритет чувственной сферы проявляется в следующих моментах.

Во-первых, *восприятие и познание мира осмысливается композитором как чувственный акт*. Ощущение, переживание составляют основу картины мира, поскольку именно на основе чувственных впечатлений формируются, по мысли композитора, образы сознания. «Весь мир, всю вселенную человек может построить, наблюдая и изучая самого себя. Эта вселенная явится логическим построением вокруг переживаемого им чувства» [1, 160]. В основу скрябинской теории познания положено представление о переживании как первичном источнике сведений о мире. Вот положения этой теории, сформулированные сами композитором:

- 1) познать – значит слиться с познаваемым, значит пережить;
- 2) познать можно только переживанием (своем);
- 3) «познать» и «пережить» – понятия тождественные [1, 159].

Во-вторых, *основу творческого акта составляет чувственное начало*. С одной стороны, сотворение мира для Скрябина тождественно восприятию: «Воспринять, значит создать» [1, 158], с другой стороны – чувство непосредственно отождествляется с процессом миротворения: «Я создаю мир игрою моего настроения, своей улыбкой, своим вздохом, лаской, гневом, надеждой, сомнением» [1, 139]. Переживание понимается композитором как организующее начало вселенной: «Чувством, которое я испытываю каждую минуту, я управляю вселенной» [1, 142]. Окружающий мир предстаёт отражением и ответом на внутреннее изменение: «Я что-то чувствую, чего-то хочу. И события в стройном порядке окружают этот мой порыв со всех сторон. Чувство моё играет, меняется, и вселенная вибрирует вместе с ним, всегда оправдывая, объясняя и утверждая его» [1, 158].

Желание (хотение) – наиболее активное в творческом процессе чувство. Желание интерпретируется в записях Скрябина по-разному. Оно предстаёт в виде древнейшего и неотъемлемого для всякого живого существа инстинкта: «Я жить хочу. В этом желании всё. Прошедшее и будущее. Этими словами, этим хотением решена судьба вселенной» [1, 156]. С потребностью жизни часто сопряжено у композитора стремление к смерти как итогу, свершённости личного. Окончание жизни он понимал как кульминацию индивидуального бытия, достижение состояния экстаза; потому идея конца для него позитивна. Другая грань скрябиновского «хотения» – эротическое начало, наполняющее многие высказывания композитора. В этом качестве желание становится источником энергетического наполнения вселенной.

«Хотение» осмыслено композитором как основополагающая категория космогонического процесса. Подобное прочтение мифологического мотива о рождении космоса сопряжено с психологическим ракурсом рассуждений композитора. Поскольку единственным признаком бытия для Скрябина выступает *чувственное начало*, желание становится причиной существования: «... хотение жизни вообще объективируется в бытии в целом. Абсолютное небытие становится абсолютным бытием. Дух, когда хочет, из абсолютного бытия становится абсолютным бытием» [1, 162].

В рассуждениях композитора антитеза «бытие – небытие» часто предстаёт как оппозиция *деятельности* и *покоя*. «Пробудившийся дух становится деятельностью», – пишет Скрябин [там же]. «Жизнь» и «деятельность» для него синонимы, поскольку бытие личности предполагает постоянную деятельность, первой приметой которой становится ощущение. Небытие наступает, когда индивидуум перестаёт ощущать, то есть действовать. Активность сознания осмысливается композитором как необходимое условие существования мира: «Чтобы мыслить и чувствовать, чтобы создавать мир, я делаю некоторое усилие, я действую. Если прекратится моя активность, я усну или умру. С прекращением деятельности моего сознания для меня исчезнет всё» [1, 177]. Становление и расцвет космоса, возникновение пространства и времени композитор также обозначает как деятельность Духа. «Последовательность хотения, (переживания) создаёт время», – пишет композитор [1, 162]. Переживание (род деятельности) «излучает вселенную в формах времени и пространства» [1, 177]. «Нет пространства и времени готовых, предшествующих ощущениям, которые в них размещаются. Пространство и время создаются вместе с ощущениями, это всё тот же творческий акт, то же различие» [1, 147].

Очевидно, что представления композитора более сосредоточены на чувственном, даже эротическом ощущении истории вселенной. *Чувство интерпретируется композитором как причина и начало мира. Дальнейшее оформление вселенной также управляется категориями личного сознания.*

В записях Скрябина мир предстает как *система отношений*. Сознание, через которое является мир, есть, по Скрябину, «...совокупность множественности состояний, из которых каждое существует только относительно всех остальных состояний и в связи с ними. Сознание есть система отношений. Каждое состояние сознания есть отрицание всех других; оно есть только отношение ко всем другим и совершенно немыслимо вне системы отношений. Само по себе оно совершенно ничто» [1, 177]. Категория сознания для Скрябина выступает инструментом, фиксирующим переживания и ощущения, которые сопряжены с категорией отношения, поскольку возникают в ответ на нечто отличное от настоящего состояния «Я». Исходя из этого принципа, индивидуальное бытие возможно только в условиях оппозиции «Я – не-Я», поскольку «... для того, чтобы пережить что-нибудь, то есть отделиться, нужно сознавать не-я и я и отношение я к не-я» [1, 148]. По

мысли композитора, индивидуальное сознание и есть *отношение* к другим индивидуальным сознаниям.

Категория отношения, таким образом, выступает одним из условий актуализации бытия. Одновременно особую значимость в рассуждениях композитора приобретает оппозиция «Я – другое» («не-Я»). По мысли Скрябина, необходимым условием существования мира является *множественность*: «Бытие, как противоположность небытию или покою, есть деятельность, т. е. различие. Оно есть множественность по самой своей природе» [1, 170]. Единичностью может быть только небытие: «Если бы что-нибудь было только одно, то оно было бы ничем» [1, 147].

Желание жизни, равно как и желание творчества, раскрывается Скрябиным как стремление к множественности. «Другое» предстаёт в рассуждениях композитора единственной возможностью для осознания «Я» и пространственно-временных характеристик индивидуального существования: «... для меня прошлое и будущее возможны только от настоящего момента моего существования. Равно как *здесь* и *не-здесь*, т.е. пространство, возможны только при условии моего нахождения где-нибудь в пространстве. Мне нужно включить себя в единое из множества, чтобы пространство и время были для меня возможны» [1, 149].

Иерархия психологических явлений, отражённых в записях Скрябина, может быть представлена следующим образом:

- желание (пробуждение к жизни) интерпретируется как потребность «другого», «не-Я», которое необходимо для создания второго полюса в системе отношений;
- создание «другого» требует волевого усилия, т.е. активности, деятельности;
- отношение «Я – другое» становится основой переживания (ощущения);
- переживание фиксируется в сознании, тем самым констатируется момент объективизации личного бытия («Я есть»);
- момент, когда множественность отношений достигает максимума и исчерпывает начальный творческий потенциал (исходное желание), есть экстаз, вслед за которым наступают покой и небытие.

Этот цикл может воспроизводиться бесконечно долго. Представленная иерархия может интерпретироваться как космогония индивидуального сознания, эти же этапы проходит в своём становлении мир как проекция личного начала.

Следует заметить, что отмеченные выше позиции рассматриваются в диахронном срезе с известной долей условности. Представления композитора неоднозначны с точки зрения пространственно-временной организации. С одной стороны, в текстах Скрябина присутствуют высказывания, позволяющие выстроить события, протекающие в сознании (мире), в некий сюжет и охарактеризовать этапы его становления как последовательно разворачивающуюся историю. Именно из такого стадийного подхода исходит в своей работе А. Лосев. С другой стороны, сам композитор указывает на возможность иного

прочтения. Вся история мира для него предстаёт как мгновенное озарение, вспышка, в которой «свёрнуто» всё, в том числе и отмеченные выше позиции. Наиболее проблематичен для Скрябина момент «начала», который композитором точно не фиксируется: «Я создаю пространство и время *тем*, что я различаю. При этом нельзя спросить, с чего я начал различать» [1, 136]. Кроме того, композитор констатирует отсутствие стадии, предшествующей возникновению пространства и времени: «Нельзя считать, что было время, когда времени не было» [там же].

Другая особенность хронотопа Скрябина заключена во множественности вариантов представлений о пространстве-времени. «Создать пространство и время – значит создать одно представление, по которому вывести всю историю и всё будущее вселенной, – отмечает композитор» [1, 136]. Из этого следует, что при бесконечном числе возможных в сознании представлений, будет существовать бесконечное число вселенных с неограниченным количеством возможностей развития и завершения. «Для каждого изгиба моей фантазии нужно иное прошлое, как и иное будущее», – пишет Скрябин [1, 139].

Отчасти подобная многозначность толкования связана с тем, что завершённой концепции мироздания композитор не создал. Вероятно, он и не стремился к какой-либо завершённости, считая, что «творчество не может быть объяснено ничем» [1, 136]. С другой стороны, именно такое слияние последовательности и одномоментности относительно одного и того же ряда событий возможно в сфере психологических явлений.

### ***Субъективное и объективное в картине мира Скрябина***

Вышеизложенное представляет мироздание Скрябина как систему категорий, принадлежащих сфере индивидуального, субъективного. Однако, как уже отмечалось, в мироощущении композитора актуализировано и объективное начало. Следует заметить, что проблема отношения субъективного и объективного является одним из наиболее сложных вопросов, возникающих при исследовании представлений Скрябина. Даже по записям, охватывающим небольшой отрезок времени – от 1904 до 1906 года, можно наблюдать изменение представлений композитора. Если начальные тексты демонстрируют крайний субъективизм, то в более поздних записях значение категорий объективного, универсального возрастает. Очевидно, с течением времени в представлениях композитора эмоциональное, максималистское желание утверждения своего творческого «Я» уступало логическому, более «взвешенному» подходу. В ракурсе проблематики данной работы важно то, что *признание Скрябиным объективной, «внешней» действительности было необходимо для формирования мироустроительной идеи, которая предполагает наличие субъекта воздействия (творящую личность) и объекта (окружающую реальность).*

В текстах Скрябина постепенно оформляется мысль о том, что сознание (дух), создающее мир, не принадлежит одному конкретному индивидууму, но общее для всех. В связи с этим уточняется и категория индивидуаль-

ности, которую композитор объясняет как *отношение* к другим индивидуальностям. Каждая из них, взятая в отдельности, является воплощением одного и того же духа в форме пространства и времени. По мысли композитора, «сущность духа, воли, жизни у всех и у всего, безусловно, одна и та же, ибо *различное* всегда есть *явление*, тогда как дух есть нечто вне времени и пространства» [1, 173].

Различие между индивидуальным и универсальным духом Скрябин пытается определить при помощи категорий психологии: «Вселенная есть бессознательный процесс. Воспринимаемое мной есть часть его, освещённая моим сознанием» [1, 187]. Необходимо заметить, что категория сознания в текстах Скрябина охватывает весь процесс восприятия, основу которого, как было отмечено ранее, составляют переживание, ощущение, воля и другие категории, традиционно относящиеся к чувственной сфере. Композитор пытается систематизировать эти психические явления, разграничивая их по степени выраженности личного или универсального: «Сознание, как способность представления, восприятия, не принадлежит одному лицу, оно универсально. Воля есть способность производить орудия деятельности тела» [1, 191].

Сознание в представлениях композитора не дискретно, но, напротив, едино и пронизывает вселенную, воплощаясь во множестве личных форм. Обнаружить универсум в себе, согласно мысли композитора, просто: «как только сознание созерцает мир безотносительно к тому, что делает это сознание личным, оно и перестаёт быть личным. Оно становится тем высшим принципом, который связывает отдельные факты опыта в единый мир. Этот высший принцип есть *вообще сознание*, которое одно и то же в каждом человеке. Мир есть ряд состояний одного и того же универсального сознания» [1, 186]. Универсальное (объективное) дано человеку через признание «другого». Сознание «не-Я», присутствующее в каждой индивидуальности, – это и есть объективная «часть» мироздания.

По записям композитора можно выделить следующие формы сознания:

– индивидуальное сознание, существующее во множестве личных воплощений, – это *временная*, постоянно меняющаяся и, соответственно, более низкая ступень. Индивидуальное сознание трактуется композитором как часть универсума, отвечающая за уникальность конкретной личности, её «непохожесть» на все другие.

– универсальное сознание, единое для всех, – это высшая форма, пребывающая вне многовариантности пространства и времени. Тем не менее, универсум понимается композитором не как отвлечённая, абстрактная категория, но как конкретная живая сущность: «Универсальное сознание в состоянии деятельности является личностью, единым громадным организмом, который в каждый данный момент переживает новую стадию процесса, называемого эволюцией» [1, 189].

– третьей формой выступает *особое* индивидуальное сознание, которое способно воздействовать на универсум; оно присуще избранным. Как отмечает Вяч. Иванов в одной из своих статей о Скрябине, композитор был убеж-

дён, что «...всякое внешне проявленное событие есть плод, выросший из невидимых корней духовного действия немногих. Их постижения и решения, их незримое миру зиждительство определяют не только общий ход мысли, но и все судьбы земли» [2, 173].

Важно, что перечисленные формы сознания композитор мыслил как систему, в которой один элемент связан с другим и способен влиять на него. Это представление составляет основу скрябинской концепции преобразования бытия. По мысли Скрябина, «мир может быть рассматриваем как неподвижная система отношений в каждый данный момент и как вечно изменяющаяся система во времени, причём она подвижна тогда во всех своих точках» [1, 179].

Первоначально складывается впечатление, что раз бытие – взаимозависимая система отношений, то любое индивидуальное сознание способно воздействовать на него: «... изменение одного из состояний сознания должно вызвать изменение всех других, если бы не было противодействия. Каждое переживаемое нами чувство действует на всю вселенную, вносит изменение во всё, и каждое изменение в так называемом внешнем мире действует на нас» [1, 178]. Тем не менее, мир не изменяется ежеминутно; очевидно, что не любое индивидуальное сознание способно к преобразованию действительности, его сдерживает некое противодействие. Природу противодействия композитор не раскрывает, эта категория остаётся загадочной.

Признак, согласно которому можно отличить индивидуальность, способную внести изменение в мир, – это свобода переживания. «Бытие для меня есть, с одной стороны, моё переживание, а с другой, – внешний этому переживанию мир (в том числе моё тело). Из этих двух слагаемых, которые производят (и то, и другое) творческий дух, одно всегда зависит всецело от другого. Или переживание есть результат воздействующих на человека обстоятельств – тогда он раб; или чувство его свободно, и тогда вселенная ... есть результат его переживания... Тогда я этим переживанием воздействую на целую вселенную и заставляю её перестраиваться по своему желанию» [1, 172].

Итак, *субъект и объект интерпретируются Скрябиным как различные формы сознания – индивидуальная (множественная) и универсальная (единая, но охватывающая всё)*. Объективный «внешний» мир присутствует в сфере индивидуального сознания как образ «не-Я», которое может совпадать по значению с областью бессознательного. «Я» и «не-Я» образуют систему отношений, где отдельный элемент способен изменить целое, если в состоянии преодолеть противодействие. Вероятно, под противодействием композитор понимал сопротивление материи. Это предположение представляется органичным мироощущению Скрябина, поскольку известно, что его занимала идея дематериализации [3, 28–47]. Такое индивидуальное сознание, способное преодолеть сопротивление материи, становится Демиургом, творцом мира, понимаемого как новая изменившаяся система отношений.

Подводя итоги, необходимо выделить следующее. Мироздание в представлениях композитора осмысливается как сущность, тождественная индиви-

дуальному сознанию. Психические явления, составляющие основу индивидуального бытия, становятся причиной реальности, её движущей силой и принципом оформления. В основе мироощущения композитора лежит представление о системности бытия, взаимосвязи и взаимозависимости его элементов. Эта установка в соединении с утверждением о психической сущности мироздания становится основой скрябинской концепции преображения мира.

### Литература

1. Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. – М.: Изд. М. и С.Сабашниковых, 1919. – Т.6. – С. 97–247.
2. Иванов Вяч. Взгляд Скрябина на искусство // Собр. соч.: в 4 т. – Брюссель, 1979. – Т.3. – С. 172–189.
3. Левая Т. Скрябин и художественные искания XX века: монография. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2007. – 184 с.
4. Лосев А. Мировоззрение Скрябина // Страсть к диалектике: литературные размышления философа. – М., 1990. – С. 256–302.

**С.В. Волошко (Саратов)**

### **О некоторых особенностях драматургии Пятнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича**

Жанр симфонии, спустя почти два с половиной столетия эволюции, сохраняет свой статус, позволяя композитору выразить собственное миропонимание, картину мира, во многом определяющую неповторимый облик его наследия.

Авторская позиция – один из главных факторов художественного творчества. Определенность и бескомпромиссность авторской точки зрения были чрезвычайно характерны для Дмитрия Шостаковича, композитора-гуманиста, музыка которого является мощной проповедью добра и любви к людям. Но авторская позиция проступает не только в содержании произведений, в идеях, которые вкладывает в свое творчество художник. В литературе писатель приоткрывает свой взгляд на затрагиваемые проблемы в лирических отступлениях, авторских ремарках и рассуждениях, а иногда вкладывает свои мысли в уста любимых героев. В музыке же выражение авторской позиции весьма специфично, различно в инструментальной и вокальной областях.

В инструментальной музыке личностное начало – это, несомненно, голос автора. Многие произведения Шостаковича автобиографичны, связаны с

событиями личной жизни (например, квартеты, о чем свидетельствуют посвящения некоторых из них). Но личные переживания становятся поводом для осмысления общечеловеческих проблем. Авторская позиция проявляет себя по-разному. Иногда – в виде монограммы, как в Восьмом квартете, герой которого – художник, творец, или в Девятой симфонии. Это позволяет автору говорить не только от себя, но и от лица всех, не разделяя личную судьбу и судьбу народа, отдельного человека и человечества. Такая неразделимость человека и мира – одно из важнейших качеств монологической авторской речи, вбирающей в себя вневременные глобальные конфликты и проблемы.

«Присутствие» Автора обнаруживают и автоцитаты, и автоаллюзии. Пятнадцатая симфония – это итог творческого пути, осмысляющий суть человеческого существования, его смысл. Добро и Зло, Жизнь и Смерть, Человек и Космос, Личность и Общество – вечные вопросы предстают в симфонии в предельно обобщенном виде (именно предельная обобщенность содержания требовала от композитора особых средств конкретизации замысла в виде цитат и аллюзий, семантика которых весьма обстоятельно анализируются М. Арановским [1]), и, вместе с тем, с исключительной эмоциональной наполненностью и глубиной переживания. Отмеченное исследователем обилие автоцитат и автоаллюзий в данном случае не может быть случайным. Они – личный знак Автора, который становится субъектом и объектом художественного процесса, знак Личности, сквозь призму сознания которой рассматриваются проблемы.

Подчинение единому сознанию изменяет драматургический рельеф, и драматургические особенности начального раздела произведения определяют драматургию целого. В тезисе заложены и дальнейшее развитие, и (отчасти) его итог.

В Пятнадцатой симфонии замкнутость каденционного оборота, лежащего в основе лейттемы, порождает замкнутость всей первой части. Но если лейтформула является микро моделью для первой части, то вся первая часть – в свою очередь – микро модель для всего цикла, тезис, требующий подтверждения или опровержения. Это предъявляет повышенные требования к исходной теме. Ее многозначность анализировалась не раз, но процессы, протекающие в этом последнем симфоническом произведении Шостаковича столь сложны, что даже замеченное другими исследователями дает пищу для размышлений.

К примеру, М. Арановский на первый план выводит связь интонационных корней лейттемы с музыкально-бытовой лексикой города [1, 68], впоследствии отмечая ее близость к теме соль-минорной Баллады Ф.Шопена. Представляется, что сходство с последней требует более пристального внимания, по меньшей мере, по двум причинам. Первая из них – скорее внешняя – практически буквальное совпадение не только звукового состава, но и изложения материала. Вторая – более глубокая и серьезная – связана с интона-



ционной и образной средой, в которую помещена главная тема симфонии, со сложной взаимной сопряженностью цитат.

Аллюзия на шопеновский стиль дополняет весьма показательный ряд: «поздний», «романтизированный» Дж. Россини (тема из оперы «Вильгельм Телль») и одна из вершин романтизма – Р. Вагнер (тема Судьбы из тетралогии «Кольцо нибелунга»). Такой последовательный «отсыл» к эпохе вряд ли может быть случайным, особенно, если вспомнить, что проблематика Пятнадцатой симфонии – Жизнь и Смерть – не только «вечная», но и одна из центральных в романтическом искусстве. Таким образом, не только цитаты, но и сама лейттема становится знаком, указывающим на определенное содержание.

Шостакович – художник XX века, и «вечные» вопросы он рассматривает с позиций своей эпохи, в недавнем прошлом которой были две мировые войны, катастрофы и катаклизмы. «Сильно пошатнулась вера в силу души, в ее права и ее всемогущество. Менялось поэтому и отношение к “открытой лирике”. ...Для выражения духовных и душевных потребностей уже не достаточно было искренней, лирической красоты, активности чувств. Эмоциональное половодье казалось слишком доверчивым». [3, 107–108] Романтическая рефлексия уже невозможна, поэтому так активны артикуляция темы, ее ладовое и гармоническое наполнение.

Ладовая деформация усложняет и обостряет мотив, она не столько обнажает ладово-интонационный схематизм каденционной формулы, лежащей в его основе, сколько вуалирует ее, вносит дополнительную сложность и, тем самым, превращает каданс в развитие. В ладоинтонационной структуре темы сливаются различные тенденции, эпохи, смыслы. Разные по семантике элементы соединяются синхронически, превращая тему в лаконичный тезис. Он столь сжат и сконцентрирован, что все его развитие в рамках первой части происходит за счет внутренней динамики, внутренних ресурсов.

В экспозиции тезис развертывается линейно, каждый такт отталкивается от предыдущего: секстовые скачки очерчивают контуры лейттемы, ее незаполненный остов, высвобождая потенциальную энергию; нисходящее поступенное движение повторяет звуки предшествующего такта, расшифровывая скрытую полифонию. Новый виток развития с первой цифры первоначально «разыгрывает» те же, уже найденные интонации, и на этой основе «выстраивает» новые, более индивидуализированные (например, мотив, подобный раскручивающейся пружине с постепенным увеличением диапазона скачков, за их счет увеличивается звуковой объем темы, она обретает дополнительную энергию). Такие образования могут быть определены как дополнительные тематические импульсы.

Параллельно с раскрытием потенциала темы происходит уплотнение фактуры – от одноголосной в начале через комплементарно-дополняющую к многоголосной. Периодическое повторение тезиса не только возвращает процесс к исходной точке, но и служит началом отсчета для нового, более активного и далекого от начала витка нарастания. Оно порождает темообразования, достаточно далекие от первоначального мотива и относительно само-

стоятельные. Это промежуточные этапы в движении по направлению к самому далекому ответвлению – теме из «Вильгельма Телля». Она – плоть от плоти лейтформулы: те же интонации, но обретшие облик «чужого слова» (термин М. Бахтина [2]), конкретизирующего смысл тематизма – жизнь, существование такие, какие они есть. Марш Россини явно отделен от остального материала. Квази-сольное его оформление воспринимается как кавычки, что выводит этот фрагмент за пределы текста. Такая подготовленная и все же неожиданная трансформация нарушает линейность развития и ведет к динамичному нарастанию.

Но исходная посылка замкнута, и трижды провозглашенный в конце экспозиции лейтмотив замыкает данный раздел. Он весьма далек по наполненности от традиционной экспозиции, построен как спираль, вовлекающая в свое движение сначала материал производно-контрастный, затем – чужой, как огромное нарастающее *crescendo*.

В свою очередь средний раздел – разработка – становится следующим, более высоким витком спирали, где лейттема обнаруживает способность не только к прорастанию, но и к изменению, постоянно наталкиваясь на непреклонность россиниевской темы и возвращаясь к истоку.

Неизбежность этого возвращения, запрограммированная в начальной формуле, утверждается в репризе. Вываться за пределы ограниченного пространства невозможно. Основная тема вновь приводит все «на круги своя».

Подчиненность развития тезису изменила весь облик первой части. Развитие происходит не за счет столкновения двух образных сфер, а за счет внутренних противоречий главного образа (каденционный оборот как источник движения). Главная и побочная темы практически не вступают в прямое взаимодействие. Побочная партия (если можно так определить россиниевскую тему) выключена из процесса и превращается в знак-символ, проявляющий себя опосредованно: через промежуточные дополнительные тематические импульсы или через характерную тембровую окраску.

Таким образом, вся первая часть есть расшифровка тезиса, его замкнутость преодолеть не удастся, и первая часть, в свою очередь, превращается в тезис симфонии в целом.

Вторая часть берет на себя роль антитезиса, который не только и не столько опровергает исходную идею, сколько обращает ее иными гранями, дает новое освещение проблеме. Это единственная медленная и в полном смысле слова лирическая часть цикла. На смену действенности и активности Allegretto приходит трагичность и особая статика Adagio, подчеркнутой «внежанровости» формулы и ее прорастания – жанровая определенность трех главных темообразований: хорал, песенность, траурный марш (отметим, что два последних представлены в значительно трансформированном, «снятом» виде). Интонационной подчиненности первой части лейттеме противостоит тематическая неоднородность второй, текучести и непрерывности – удивительная кристалличность, буквальная повторность разделов, замкнутость структуры. Вместе с тем, все три элемента второй части (хорал, распев

и марш) не только тесно связаны между собой, но и постоянно заставляют помнить о первой части, которая «оживает» в секундовых ходах хорала и траурного марша, в квартсекстаккордовом зачине распева, в тембре меди, также неумолимо интонирующей хорал, как в первой части – тему Россини. Перевод содержания в субъективный план не отвергает тезис произведения, напротив, углубляет и развивает его, придает ему дополнительную эмоциональную наполненность.

Новым испытанием тезиса становится третья часть, он подвергается изменениям или воздействиям. Идет активный поиск аргументов, отрицающих или утверждающих первоначальную мысль. То, что появилось ранее, подвергается сомнению<sup>1</sup>.

Тематизм третьей части многосоставен, но он весь порожден предшествующими разделами. Ведущая тема основывается на лейтмотиве, причем его интонационный состав обостряется (нисходящее движение хроматизируется), продолжается трансформация, намеченная в первой части: движение по звукам квартсекстаккорда заменяется последованием двух кварт – увеличенной и чистой.

На данном этапе развития перерабатывается ранее представленный материал, интонации первых двух частей, и на этой основе кристаллизуется новый, который утвердится в финал в теме Судьбы. Напряженная интонационная работа соединяется с парадоксальной и несвойственной развивающим разделам повторяемостью эпизодов и четкостью формы. Все это напоминает калейдоскоп, когда из одних и тех же элементов формируются новые картинки. В этом свете очень важным представляется вторжение монограммы. Низкий регистр, *glissando* тромбонов, диссонирующие вертикали придают теме сумрачный и трагический облик, а резкое расширение длительностей вызывает ощущение внезапного торможения в энергии Скерцо. Это знак вторжения субъективного фактора, знак Автора, чья воля организует симфонию в единое целое, пытаясь разрешить трагические вопросы бытия, осознавая тщету и невозможность найти готовый, единый, для всех правильный ответ.

Подобный драматургический рельеф предъявляет особые требования к финалу<sup>2</sup>. Необходимость обобщения соотносится не только с выводами, но и

<sup>1</sup> М. Арановский называет эту часть «драматургической паузой» [1, 89], так как музыкальная мысль возвращается к исходной точке, и развитие, таким образом, дает нулевой результат. Но ведь и первая часть вернулась к началу, и вторая замкнулась, как бы «отгородившись» зеркальной репризой. Может быть, в этих «нулевых результатах» таится важный смысл, важный драматургический принцип? Все попытки вырваться за пределы первоначально заданной формулы ни к чему не приводят, а лишь вновь и вновь заставляют обращаться к истоку.

<sup>2</sup> Общеизвестно, что в позднем творчестве композитора роль финалов изменилась. На финал переносится центр тяжести цикла, он стягивает к себе все образно-интонационные линии произведения. При этом обнаруживаются два варианта заключения. В первом случае герой все реже наводит выход, решение проблемы, способные переломить судьбу. Последний раздел констатирует уже свершившееся, конспективно собирая все музыкальные события, вбирая интонационный материал предыдущих частей. Он не опровергает, а еще

с оценкой, подводящей итог размышлениям. Аксиологический аспект очень важен. Именно оценка определяет характер отношений личности и мира. Так, в Пятнадцатой симфонии финал превращается в решающий участок борьбы, в этап синтеза, расставляющего акценты. Его можно назвать синтетической динамической репризой всего предшествующего развития благодаря тематическим связям<sup>1</sup>. Четвертая часть разворачивается под знаком темы Судьбы, и конфликт переходит на более высокий уровень, круг проблем расширяется, лирико-трагедийная концепция, представленная ранее, усложняется.

Это происходит, в частности, и из-за появления в финале внешней силы – «темы нашествия» из Седьмой симфонии. Но ее новый облик – странно искаженный – свидетельствует о том, что это лишь один из этапов разрешения глубоко внутреннего конфликта, один из образов, возникающих в сознании Автора.

Перед нами – последняя, самая мощная и настойчивая попытка преодолеть заданность исходной формулы, но этот результат оказывается недостижимым. И, вместе с тем, финал, при всей его трагедийной насыщенности, не оставляет впечатления безысходности. Этому способствует кода: вновь возникшая, возродившаяся из пассажей челесты и флейты-пикколо лейттема симфонии растворяется в бесконечной истаивающей пульсации, поразительно напоминающей коду «Бессмертия» из «Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти». Проведение главной темы в конце первой части предвосхитило-предопределило ее финальное подтверждение в коде четвертой. Качество тезиса (каденционный оборот) распространилось на произведение в целом – все обратилось к истоку. Возвращение к началу – еще одна возможность пройти путь, найти себя.

Две цитаты – темы Россини и Вагнера – создают исключительное по своей напряженности смысловое поле, в котором необычайно интенсивное существует главная тема сочинения. Две цитаты – как два символа жизненных позиций: ясное, «беспроблемное» восприятие действительности и рефлексивное постижение жизненных проблем. Шостакович придает первой из тем подчеркнуто цитатный характер, ее тембровая обособленность может быть метафорически сравнима с кавычками в словесном тексте. Этот музыкальный материал есть нечто внешнее по отношению к тематизму симфонии. Постепенное движение по направлению к россиниевскому маршу главной темы первой части в рамках экспозиции можно обозначить как движение во-вне, «в мир». Чужеродность вагнеровской темы смягчена, «кавычки» затушеваны, она моментально вплетается в ткань авторского тематизма, поэтому в значительной степени воспринимается как своя или усвоенная, «внутрен-

---

раз подтверждает то, что было в начале, в исходном тезисе. Иная возможность – обретение решения, достижение нового качества.

<sup>1</sup> Косвенно это подтверждает М. Арановский, рассматривающий первую часть как «злое» скерцо, вторую – как лирическую, а четвертую – как лирическое скерцо, т. е. некое объединение качеств первых двух частей. [1]

няя». Взаимодействие лейттемы с темой Судьбы можно определить как погружение в глубины собственной души.

Конфликт личности и мира, столь свойственный творчеству Шостаковича, в Пятнадцатой симфонии предстает в новом качестве, композитор переводит его в субъективный, лирико-философский план.

Подчинение материала властной воле Автора и процессуальная стадийность развития изменяют традиционный симфонический цикл изнутри, превращая его в гигантскую сонатную форму. В этом можно усмотреть своеобразное «неоромантическое» соединение одночастности и цикличности, обратное принципам XIX века и раскрывающее новые потенциальные возможности жанра.

### Литература

1. Арановский М. Пятнадцатая симфония Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып.15. – Л.: Сов. композитор, 1979.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972.
3. Житомирский Д. Шостакович официальный и подлинный // Даугава. – 1990. – № 3.

**Н.В. Королевская (Саратов)**

## **Конструирование семантического пространства в поздних музыкально-поэтических сочинениях Д. Шостаковича**

*... Грааль скорбей несём по миру мы –  
Изгнанники, скитальцы и поэты!*

*М. Волошин*

Художнику, как человеку, наделённому даром сверхчувственного постижения мира, заповедано нести «Грааль» экзистенциальных «скорбей», устремляясь к беспокоящей дух тайне смерти. Одним из первых художественных провидений заповедного «ареала» является миф об Орфее, кто, «*нарушив все преграды, всё ж не извёл родную тень со дна*» (М. Волошин). И каждый, кто вслед за сыном Эагра и Каллиопы вступает на путь запретельных исканий, столкнётся с проблемой ускользающей *Эвридики* – искомого смысла, прозреть который не дано (мифопоэтический запрет на взгляд), непостижимость которого (невозможность материализовать тень) будет бес-

конечно будоражить сознание, порождая всё новые художественные попытки проникновения за пределы доступного.

Таким художником является Дмитрий Шостакович, всё позднее творчество которого находится в экзистенциальном пространстве концепта «смерть». Поворот к новой теме обозначил 1966 год и перенесённый летом этого года инфаркт миокарда, отозвавшийся стилевым переломом, понимаемым как «новая форма чувствования – ... следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая ... взглянула на мир по-новому» [2, 171]. Рядом с темой смерти неизменно соприсутствуют мотивы творчества и бессмертия – композитора волнует не только проблема конечности человеческой жизни, но и возможность преодоления экзистенциальной безысходности. Отсюда рождается неразрывная содержательная триада поздних музыкально-поэтических сочинений, представляющая фактически полную реконструкцию орфического топоса, складывающегося из трёх основных моментов биографии мифического героя – покорения мира теней, творческого подвига и обретения вечности: «смерть – творчество – бессмертие».

Именно поздние вокальные циклы (на стихи А. Блока, М. Цветаевой, Микеланджело Буонарроти) и Четырнадцатая симфония с достаточной определённой, через поэтическое слово, очертили концептуальное пространство позднего творчества Д. Шостаковича. В каждом из них концептуальный комплекс приобретает новую конфигурацию, выдвигая на первый план тот или иной мотив. «Семь стихотворений А. Блока» (1967) как первое сочинение в этом ряду представляет собой «введение» в тему, в котором получило выражение предчувствие и ожидание смерти. Четырнадцатая симфония (1969) предстаёт как воплощённая «драма сознания» [3, 288], достигшего «беспристрастной ясности видения» [3, 288], где центральное место занимает собственно тема смерти, с её полновесным персонифицированным (по примеру «Песен и плясок смерти» М. Мусоргского) присутствием, отдающим экзистенциальным ужасом, вытесняющим мотивы творчества и бессмертия в единственный номер одиннадцатичастного цикла (№ 9, «О Дельвиг, Дельвиг!»). «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (1973) объединяет тема творчества, раскрываемая сквозь призму мысли о смерти, создающей «мемориальную раму», в которую вправлены лики «любимцев вечных муз» – Пушкина, Ахматовой, автора стихов и самого Шостаковича. И, наконец, Сюита на стихи Микеланджело Буонарроти (1974) представляет собой широкую музыкально-философскую концепцию творчества как пути к бессмертию.

Задача этой статьи – рассмотреть формирование семантического пространства поздних вокальных сочинений Шостаковича с конструктивной стороны. В качестве конструкта используется понятие «концепт» и его имманентные свойства: 1) способность продуцирования развёрнутых смысловых пространств, присущая концепту как категории *онтологической*, обладающей собственным объёмом *общезначимых смыслов*, что Ж. Делёз определяет как «способность отождествления, которая заставляет разнообразное принимать общую форму Того же Самого» [3, 110] (потенция бесконечного

деления смысла в пределах единой сущности, отвечающая принципу «единство в многообразии» или «многообразие в единстве», в зависимости от того, что ставится на первой место – сущность или воссоздающие её полноту многогракурсовые «оттиски» смысла); 2) функция стилиобразования, которой концепт обладает как категория *когнитивная*, входящая в сознание художника как объект обострённого переживания, определяющая мировосприятие и всю художественно-образную систему автора.

В связи конструктивным подходом к выявлению орфического комплекса в музыке Д. Шостаковича первое, что бросается в глаза, это неравномерность распределения внутреннего пространства поздних музыкально-поэтических произведений между основными концептами (смерть – творчество – бессмертие). Если вопрос о подавляющем присутствии мысли о смерти в художественном сознании композитора не вызывает сомнений, о чём уже достаточно много писали, то тема бессмертия, возникающая как итог долгого пути (последняя часть Сюиты на слова Микеланджело), и особенно её откровенно инфантильное воплощение на основе детской музыки Шостаковича, вызывает двойственное восприятие. Что это: самообман, вступающий в противоречие с теми муками души, которые мы находим в поздних произведениях композитора, или необычное, не прямое отрицание бессмертия, существующего лишь в мироощущении ребёнка как блаженное состояние неведения, которое со временем утрачивается и больше не возвращается? Попробуем ответить на этот вопрос конструктивно.

Действительно, новые приметы позднего стиля Шостаковича фактически предопределены концептом «смерть»: тотальная камерность, очерчивающая «сузившееся» пространство мировосприятия человека, потерявшего интерес к общественно значимым проблемам и сосредоточившегося на сугубо личном; отход от сонатно-циклической композиции и предпочтение сюитной драматургии, сглаживающей различие между вокальным циклом и симфонией как наиболее органичная форма потенциально бесконечного деления концептуального смысла; двенадцатитоновая техника, ранее не свойственная перу композитора, обретенная как форма воплощения ирреального<sup>1</sup>; особый тип рассредоточенного тематизма, тотализирующий интонационно-лексический «словарь» поздних сочинений Шостаковича, базирующийся на интонеме квартсекстаккорда и мотиве *Dies irae*. Причём наибольшей рельефностью обладают кварттовые ходы, которые в политональном, атональном и модальном контексте обретают значение звуковысотных центров, определенность и устойчивость которых отвечает экзистенциальному постоянству мысли о смерти.

Обратимся к блоковскому циклу, внутреннее смысловое пространство которого безраздельно принадлежит концепту «смерть», что позволяет пре-

<sup>1</sup> И.В. Степанова отмечает и более ранний опыт использования Шостаковичем необычных интонационно-ладовых структур в связи с воплощением потусторонней «реальности», что указывает на единство художественного метода композитора в отношении воссоздания аналогичных явлений [3, 320].

дельно сфокусировать внимание на становлении единого смысла, в соответствии с обозначенными параметрами смыслообразования. Примечательно, что смысловое пространство цикла не только формируется по закону «самосотворения концепта» (Ж. Делёз), но сам закон становится его содержанием, словно то, что обычно присутствует скрыто, автор решил ввести в «светлую полосу сознания».

Намерение автора обнаруживает себя с достаточной определённойностью при формировании словесной основы цикла. Конструирование семантического пространства цикла осуществляется по модели венка сонетов, со своим *магистралом*, роль которого исполняет предпоследнее стихотворение «Тайные знаки», вводящее во внутреннее смысловое пространство концепта, обычно пребывающее в затемнении. Как ключ к циклу, оно фокусирует общий смысл (ожидание надвигающейся катастрофы) и содержит целостный концептуальный план (сценарий) произведения: каждый блоковский «знак» (знак приближения смерти) вычленяется и укрупняется в отдельном романсе цикла.

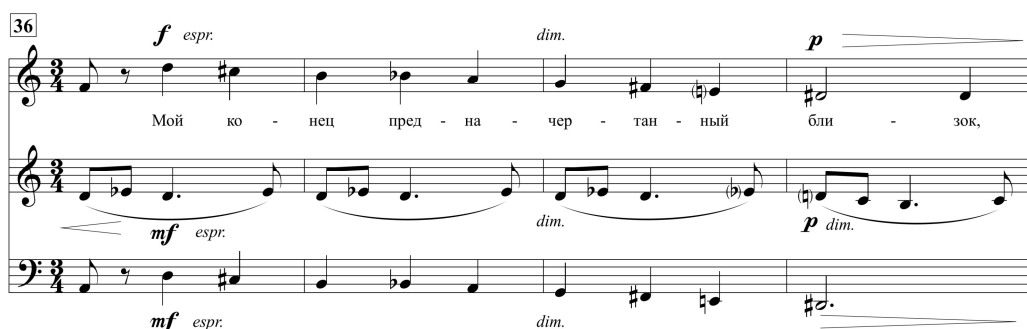
Ряд «знаков» ожидаемой катастрофы («Буря», «Гамаюн, птица вещая») продиктованы последней строкой «магистрала» («*И война, и пожар впереди*»); выражение предчувствия смерти содержит горестная «Песня Офелии» («*милый воин не вернётся, весь одетый в серебро*»), с продолжением линии нарастающего предчувствия усилением личной ноты в № 4 «Город спит» («*В этом дальнем отраженьи, / В этих отблесках огня / Притаилось пробужденье / Дней тоскливых для меня*»). Ночь и сон как двойники смерти (образующие в «магистрале» смысловое крещендо: «сон» первой строфы и «чёрный сон» четвёртой, с расширяющим пространство ночи и сна выходом в «ночные пещеры») присутствуют в пяти из семи стихотворений (№ 3 – № 7). Есть и «прошедшие миги» – стремление укрыться в воспоминаниях от надвигающейся угрозы (№ 3 «Мы были вместе»). Образ заключительного романса («Музыка») рождается как продолжение «картины неба» ключевого стихотворения («*Надо мной небосвод уже низок*»), и сопоставление земного и небесного («*надо мной*» и «*небосвод*») приобретает сквозное нарастающее сопоставление, в соответствии с законом саморазвёртывания концептуального смысла («*музыка бога*» – «*звуки на земле*», «*бури жизни*» – «*розы*» горного мира; «*человеческие слёзы*» – «*румяный закат*»; «*владычица вселенной*» – «*недостойный раб*»).

Музыкальный план наделяется огромной образной силой, воссоздавая апокалипсические, траурные, проникнутые тревогой и сумраком образы. Развёрнутые музыкально-поэтические метафоры, рождающиеся в пространстве концепта «смерть», представляют экзистенциально окрашенную картину мира, в которой нарастания и спады экспрессии (тихий плач № 1, воинствующие налеты № 2, затишье воспоминаний с отдалённым пением скрипки № 3 и обманчивое пассакальное спокойствие ночи № 4, оборачивающееся бурей № 5) свидетельствуют о состоянии сознания, поражённого страхом, отравленного постоянным присутствием мысли о смерти. И, наконец, № 6 оста-



навливает поток эмоциональных приливов и отливов в точке золотого сечения цикла, которая, как всегда у Шостаковича, переключает из событийного измерения в зону рефлексии, очерчивающей пространство «слова от автора» («*Der Dichterspricht*»).

Не случайно именно это стихотворение обнаруживает признаки магистрала, с его одновременно синтезирующим (суммирующим фатальные «знаки» в фокусе единого взгляда) и проясняющим итогом. Последний в контексте экзистенциальной концепции означает обретение сознанием «ясности видения» в том плане, в каком это понятие введено в экзистенциальный дискурс А. Камю: «... ночь бодрствующего ума, она порождает то безупречное белое сияние, в котором каждый объект предстаёт в свете сознания. Безразличие сопрягается здесь со страстным постижением, и тогда отпадают все вопросы об экзистенциальном скачке» [3, 267]. Музыкальная интонация обретает «безразличие» отстранённо-повествовательного тона, а «страстное постижение» обнаруживает себя в экстремальной точке, фиксирующей главный смысл – осознание приближающегося конца в проекции на собственную судьбу («*Мой конец предначертанный близок*»). Личный смысл этой строки проясняет её совпадение с авторской монограммой DSCH, распетой скрипкой:



Есть и решение «вопроса об экзистенциальном скачке» (означающем преодоление смерти в спасительной мысли о бессмертии), который отвергается Шостаковичем, но уже в последнем номере цикла – № 7 «Музыка». Диссонантные и пустотные созвучия в охвате почти всего диапазона фортепиано создают отталкивающий образ холодной и неуютной вселенной (вечности), готовой поглотить человека, уничтожив в нём самое ценное – индивидуально-личностное начало. Смысл аннигиляции прочитывается в неточной реминисценции вокальной фразы из «Бури» («... *безумно за окном ревет, бушует ветер*»), ц. 47, в которой проглядывает нечёткий абрис авторской монограммы<sup>1</sup> – истаивающий на фоне замедления темпа очерк уменьшенной кварты:

<sup>1</sup> Данный мотив как интонационное образование, главным атрибутом которого является интонаема уменьшенной кварты, опознаваем прежде всего на слух, что делает точное соответствие буквенных значений высоте не обязательным условием его восприятия.

28 *ff*

О, как бе-зум - но за ок - ном бу - шу - ет ве - тер, из - ны - ва - я!

Таким образом, в контексте первого приближения Д. Шостаковича к теме «смерти» сформировалась та авторская «оказиональная структура модели» (определение Ю. Лотмана), которая предстаёт как «язык его [автора. – Н.К.] сознания» [4, 33]. Модель художественного текста, конструирующая пространство сознания, находящегося во власти одной идеи, отличается постоянством структуры и обладает тенденцией к воспроизведению, пока идея не исчерпает себя. Перед нами (исходя из аналогии с венком сонетов) – модель круга: заикленность на мысли о смерти, движение в её фарватере, сопровождающееся попыткой найти убежище, противостоять её жёсткому давлению, приводящее к тупику безысходности, который упирается в личное, совершенно чётко отрефлексированное сознание собственной сопричастности неизбежному. Последняя попытка разорвать круг (совершить «экзистенциальный скачок» и обрести спасение в бессмертии) оказывается возвращением.

Обозначим структурно-семантические константы данной модели: разветвлённый лабиринт модусов единого смысла в онтологическом пространстве концепта «смерть» – зона рефлексии, или «смыслового взрыва», актуализирующая «прорыв в индивидуальное»<sup>1</sup>, с расщеплением на два семанти-

<sup>1</sup> Понятие Ю. Лотмана «смысловый взрыв» введено автором как инструмент анализа смыслообразовательных процессов в диссертации «Логика смыслообразования в вокальном цикле, оратории и вокальной симфонии (на материале произведений саратовских композиторов)» и ряде статей. «Смысловый взрыв» трактуется как достижение смысловым процессом высшей экстремальной точки становления концептуального смысла (точки события), приводящей к разрешению напряжения в проблемном поле концепта, пресекающей потенциально бесконечное наращивание смысла в его онтологическом измерении, отмеченной достижением смыслообразовательным процессом предельной ясности, присущей лишь событийному смыслу. Она также значима как узловая точка смыслообразовательного процесса, собирающая в «пучок» все смысловые линии концептуального становления, на пересечении которых открывается доступ в глубинное измерение концепта, погружающее в архетипические пласты смысла, создающие новое объёмное содер-

ческих «квадрата»: проекция концепта на собственную судьбу, замыкающая круг, и попытка выхода за пределы фатального круга в спасительную сферу бессмертия. Зона рефлексии отмечена появлением авторской монограммы.

Обратимся к фактам воспроизведения данной структуры в последующих музыкально-поэтических сочинениях.

Четырнадцатая симфония представляет собой повторение уже отрефлексированного, пройденного в блоковой сюите пути, с углублением экзистенциального дискурса, что даёт повод при анализе её концепции более широко использовать атрибуты экзистенциальной феноменологии А. Камю. Логика семантических событий, выделенных с помощью объединительных знаков *attacca*, может быть прокомментирована словами автора «Эссе об абсурде»: «Сознание абсурдности существования имеет два следствия – самоубийство и возражение» [3, 240]. В этой амплитуде движется и мысль Д. Шостаковича – от «Лорелей» и «Ответу запорожских казаков», словно взвешивая два отношения «человеческой ностальгии» с «иррациональностью» (термины А. Камю: «*Иррациональность*, человеческая *ностальгия* и порождённый их встречей *абсурд* – вот три персонажа драмы, которую необходимо проследить от начала до конца со всей логикой, на какую способна экзистенция» [3, 241] [курсив мой. – Н.К.], что и делает Д. Шостакович).

Концептуальное пространство симфонии разделено на три внутренних цикла, исключая вступление (I ч. «*Deprofundis*») и два заключения (X и XI ч., «Смерть поэта» и собственно «Заключение»): 1. II–IV ч. «Малагенья», «Лорелея», «Самоубийца», объединённый темой самоубийства как развёрнутая метафора смирения, предельное выражение человеческой слабости в противостоянии со смертью; 2. V–VII ч. «Начеку», «Мадам, посмотрите!», «В тюрьме Санте» – драматическая коллизия, столкновение «иррациональности» и «ностальгии», метафора абсурдности бытия, в свете которой постоянное гнетущее присутствие мысли о смерти становится «тюремным сводом» человеческой жизни, а человек – узником, лишённым надежды («и вот конец надежде»); 3. VIII–IX ч. «Ответ запорожских казаков турецкому султану» и «О, Дельвиг, Дельвиг!» – метафора «возражения», экзистенциального бунта, понимаемого как «непрерывная конфронтация человека с таящимся в нём мраком» [3, 260] («Ответ запорожских казаков»), освобождающая человека, дающая ему экзистенциальную (абсурдную) свободу «ума и действия» [3, 261] («О, Дельвиг...»). Словно в согласии с утверждением А. Камю «для человека без шор нет зрелища прекраснее, чем борьба интеллекта с превосходящей его реальностью» [3, 260], Шостакович создаёт свою «вселенную бунта» [3, 285], порождаемую «войной, где человек обречён на поражение» [3, 287] и где «единственным шансом укрепиться в сознании, зафиксировать в нём свои дерзания является творчество», ибо «творить – значит жить вдвойне» [3, 287].

---

жание. Актуализируемый в рамках данной статьи «прорыв в индивидуальное» трактуется Лотманом как важнейший аспект смыслового взрыва, означающий переход из пространства общезначимых смыслов концепта в зону его глубоко личного переживания.

Однако метафора экзистенциального бунта-свободы (что понимается автором как одно целое, отсюда – объединение VIII и IX частей в отдельный микроцикл) – это ещё не выбор Д. Шостаковича. Метафора принадлежит онтологической зоне концепта, находится в пространстве общезначимых смыслов. В зону рефлексии, замыкая круг, попадает X часть – «Смерть поэта». Причём круговая структура организации смыслового пространства проявляется уже не через поэтические аналогии (приближение к модели «венка»), а отрефлексирована на уровне музыкальной драматургии – посредством возвращения к теме I части, за счёт чего окказиональная структура оказывается на поверхности.

Внешне статичное воспроизведение главной темы симфонии в X части отнюдь не статично, и хотя в самой теме не происходит качественных изменений (и не может произойти: тема смерти – это константа), её возвращение отмечено смысловым «взрывом». Круг замыкается на новом уровне осмысления проблемы: от отстранённого созерцания обезличенного факта смерти I части (*«сто горячо влюблённых сном вековым уснули»*) – к проецированию ужаса физического исчезновения на собственное «я». Выход в личное пространство, означающий самоотождествление автора с поэтом (*«поэт был мёртв»*), подтверждается монограммой DSCH, изложение которой в виде хора, прославляющего строфы, создаёт атмосферу реквиема (отпевания), наподобие финала Шестой симфонии П.И. Чайковского:

128

V-ni I  
div.  
pp

V-le  
con sord.  
pp

V-c.  
con sord.  
pp

C-b.  
pp

Последнее проведение монограммы-хорала, озвученное поэтической фразой *«на тленье обречённый»*, звучит как прямое указание на себя:

134

*p* *pp*

Sopr. solo

взо - рам, на тлень - е об - ре - чен - ный

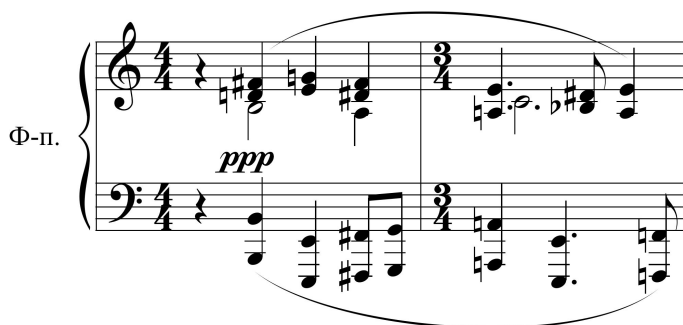
V-ni I div. *pp*

V-le *pp*

V-c. div. *pp*

C-b. div. *pp*

Идентичная круговая структура получила воплощение в Сюите на слова Микеланджело, где музыкальная тема I части «Истина» воспроизводится в X части «Смерть». И здесь круг замыкается на мысли о смерти, которая в череде истин этого цикла осознаётся как единственная суровая аксиома. Однако, в отличие от пронизанной пессимистическим духом «Смерти поэта», с её самоотпеванием, приятие трагизма бытия в этом сочинении мужественно принимается автором, отвергающим ложную истину бессмертия, не вписывающуюся во «вселенную абсурдного человека» из «льда и пламени, столь же прозрачную, сколь и ограниченную, где ... в конце ... ждёт крушение и небытие» [3, 264]. И хотя в этой зоне рефлексии Шостакович не оставил личной звуковой «печати», одновременное приятие смерти и отрицание бессмертия (как «экзистенциального скачка») осуществляется посредством самоотождествления себя с *говорящим* поэтом – через слово, которое столь же принадлежит Шостаковичу, сколь и самому Микеланджело (значимость слова подчёркнута обращением композитора к *stile recitativo* ренессансной драмы, близкой и по времени, и по духу величайшему художнику эпохи Возрождения, а факт авторизации текста подтверждает № 9 «Ночь», где в диалоге Джованни Строщи – автора первого четверостишия – и Микеланджело ответу последнего предшествует реминисценция монограммы-хорала из «Смерти поэта» как знак духовного единения, слияния голосов поэта и композитора:



Но если Шостакович отрицает бессмертие (что есть обратная сторона осознанного приятия смерти), как быть с «Бессмертием» последней части Сюиты, выходящей за пределы онтологического фатального круга в пространство, где в блоковской сюите обозначилась семантическая зона вечности, некоего запредельного мира? В Четырнадцатой симфонии, в контексте экзистенциальной «драмы сознания», это семантическое пространство существует как «территория Зеро»: есть только смерть («она в нас страждет, ждёт нас и жаждет и плачет в нас»), и эта истина засвидетельствована монограммой DSCH (SDCH: поступенный ход *ala* фригийский тетрахорд, вписанный в уменьшенную кварту):

137

Sopr. solo  
Basso solo  
V-ni I  
V-le  
V-c.  
C-b.

*mf cresc.* *f*  
*mf cresc.* *f*  
*mf cresc.* *f*  
*mf cresc.* *f*  
*mf cresc.* *f*  
*mf cresc.* *f*

ждет нас и жаждет  
ждет нас и жаждет  
ждет нас и жаждет  
ждет нас и жаждет  
ждет нас и жаждет  
ждет нас и жаждет

Отрицая ложное в экзистенциальной картине мира бессмертие («экзистенциальный скачок»), Шостакович обретает бессмертие в творчестве. Исходный, ключевой момент введения данного концепта – безусловно, IX часть

симфонии «О, Дельвиг, Дельвиг!». Причём текст В. Кюхельбекера, аналогично логике смыслообразовательного процесса блоковской сюиты, оказывается *магистралом* для разворота его внутреннего семантического пространства уже в следующих произведениях, включая важнейшие смысловые модулы, составляющие онтологию концепта «творчество» (значимые во все времена, что подтверждает выбор поэтических текстов Шостаковичем): «художник – толпа», «художник – власть», «бессмертие искусства». Такое «прорастание» смыслов сквозь границы произведений, разделённых обращением к творчеству разных поэтов, свидетельствует о преодолении этой разделённости поступательным расширением единого концептуального пространства художественного сознания Шостаковича. В единстве с этой тенденцией образ и мир поэта (Цветаевой, Микеланджело, включая обращения к Данте, Пушкину, Ахматовой, а также адресацию Кюхельбекера к Дельвику) становится практическим воплощением центральной идеи второго «магистрала» («О, Дельвиг, Дельвиг!») – идеи «*союза любимцев вечных муз*». Персонализация образа художника во множественном числе создаётся композитором словно в противоположность умноженному образу преданных «вековому сну» («*Deprofundis*»), резонируя словам заключительного сонета Микеланджело «*я жив..., затем что в друге друг отобразён*».

Однако тема творчества у Шостаковича, проходя онтологический путь становления, пребывает в тени концепта «смерть», чему способствуют прежде всего интонационные коды смерти, но в не меньшей степени – смысловые ракурсы темы. Так, постоянный эпизод трёх произведений – смерть поэта – в Сюите на слова М. Цветаевой «сдвинут» из зоны рефлексии в онтологическое измерение становящегося концепта, присутствуя в контексте темы «поэт и царь» («художник – власть») как фрагмент исторической драмы.

Зона рефлексии («Анне Ахматовой»), создавая «прорыв в индивидуальное» в рамках централизующего сюиту концепта, отмечена столь же сгущёнными знаками смерти, присутствие которых корректирует смысл, препятствуя однозначному восприятию образа. Дифирамбический зачин стихотворения («*О, муза плача, прекраснейшая из муз!*»), давший В. Васиной-Гроссман повод для трактовки заглавного образа как «самой Поэзии» [1, 326], ведущая музыкальная тема, содержащая абрис авторской монограммы с уменьшенной квартой (HSC), в соединении с мотивом *Dies irae*, превращает в мемориальную раму эпитафии (Анна Ахматова ушла из жизни в 1966 году):



Переpleтение смыслов смерти и бессмертия настолько уплотнено в этой зоне рефлексии, отмеченной авторской монограммой, насколько тесно эти смыслы переpleтены в самом поэтическом тексте: *«И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой, уже бессмертным на смертное сходит ложе»*. Эта фраза кажется нам ключевой, важной с точки зрения перемены кодов: кварта смерти обретает здесь прямо противоположный смысл, соединяясь со словом *«бессмертным»*, что следует понимать как символ преодоления постоянного гнетущего состояния. Напряжённое интеллектуальное противостояние смерти в зоне рефлексии свидетельствует как о том, насколько глубоко сознание композитора было поражено экзистенциальным страхом и болью, так и о растущем мужестве, что, в конце концов, сделало возможным прорыв за круг безысходности, намеченный ещё в блоковской сюите.

Осознание творчества как пути к бессмертию приходит к Шостаковичу не сразу (этого ещё нет ни в Четырнадцатой симфонии, ни в «Шести стихотворениях Марины Цветаевой», хотя композитор *знает* об этой возможности). Вера в бессмертие завоёвывается с большим трудом, о чём свидетельствует логика семантических событий внутри единой смыслопорождающей структуры, в череде художественных актуализаций которой получает отражение диаграмма сознания, поражённого экзистенциальной «занозой». Погружаясь в пространство концепта «смерть», мысль Шостакович движется по «дантовым кругам», совершая титаническое усилие (не случайно это самоотождествление с «титаном» Возрождения) в продвижении «от мрака к свету»: от самоубийства – к бунту, от страха и трепета перед неизбежностью – к её мужественному приятию. Подобно Орфею в поединке с духами тьмы, Шостакович преодолевает свой экзистенциальный Аид, обретая в этом усилии творческое бессмертие. Воссоздающая его образ детская музыка композитора имеет двуединый смысл – прямой, в качестве автоцитаты, замещающей монограмму DSCH, присутствие которой неизменно очерчивает зону рефлексии в рамках «окказиональной структуры модели сознания», и метафорический, символизируя, в отсвете выражения Камю, «исполненную великолепия и в то же время ребячества вселенную творца».

### Литература

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 2. Интонация. 3. Композиция. – М., 1978.
2. Гусев В. Рождение стиля. – Москва: «Советская Россия», 1984.
3. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А. Яковлева. – М.: Политиздат, 1989.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве – СПб.: «Искусство – СПб», 1998.
5. Степанова И.В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... – М.: ФОРТУНА ЭЛ, 2007. – 320 с.



В.О. Петров (Астрахань)

## О программности эпитафий в инструментальных партитурах

Если текст выписан в партитуре инструментального произведения и не произносится, выполняя функцию эпитафы или подстрочного содержательного комментария, то в данном случае он призван выявлять дополнительное уточнение программы, содержательного уровня произведения, направленное, как правило, на исполнителей. Причем в качестве эпитафий, несущих функцию образной программы опуса, композиторы могут использовать как *самостоятельно сочиненный текст*, так и *заимствованный из литературных источников*.

Один из ранних образцов использования текста в качестве эпитафы в инструментальном произведении – «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» (1704) И.С. Баха. Каждой из пяти частей цикла предпосланы слова, сочиненные самим композитором. Еще один близкий в хронологическом отношении пример – цикл «Времена года» (1723) А. Вивальди. Композитор не указывает источник поэтического текста, в связи с чем можно предположить, что автором стихотворений явился он сам. При этом, каждое из стихотворений «разбросано» в пространстве партитуры. Например, I Концерт имеет следующие эпитафы: *«Весна грядет! И радостною песней / Полна природа. Солнце и тепло, / Журчат ручьи. И праздничные вести / Зефир разносит, Точно волшебство. / Вдруг набегают бархатные тучи, / Как благовест звучит небесный гром. / Но быстро иссякает вихрь могучий, / И щебет вновь плывет в пространстве голубом...»* (I часть, Allegro), *«...Цветов дыханье, шелест трав, / Полна природа грез. / Спит пастушок, за день устал, / И тявкает чуть слышно пес...»* (II часть, Largo), *«...Пастушеской волынки звук / Разносится гудящий над лугами, / И нимф танцующих волшебный круг / Весны расцвечен дивными лучами»* (III часть, Allegro). Эти стихотворения, бесспорно, соотносятся с характером музыки, поскольку их сочинение совпало по времени создания с написанием музыки. Остается, однако, неизвестным что стало первичным компонентом подробной звуко-словесной партитуры.

Одновременное сочинение текста и музыки также сопутствовало созданию одного из хрестоматийных примеров программного симфонизма – «Фантастической симфонии» (1830) Г. Берлиоза. Симфония – произведение эпохи романтизма, когда программности придавалось особое значение. В качестве эпитафий к каждой из пяти частей (аналогично вивальдиевским «Временам года») композитор использовал прозаические тексты. Они совпадают с музыкальной драматургией и адресованы, в первую очередь, исполнителям, которые должны моделировать в сознании определенные образы и доносить их до слушателей. Позже сам Берлиоз рекомендовал раздавать

слушателям печатный вариант программы во избежание неправильной трактовки содержания своей симфонии.

Подробная программа, созданная самим композитором, представлена и в предисловии к партитурам практически всех симфонических поэм Ф. Листа. Среди них – «Тассо» (1849), «Прометей» (1850), «Что слышно на горе» (1847–1856), «Прелюды» (1850–1854), «Орфей» (1854), «Плач о героях» (1854), «Битва гуннов» (1857). Например, прозаическая словесная программа к «Тассо», хотя и базируется (это специфический прием листовского программного симфонизма) на сюжетах трагедии «Торквато Тассо» И. Гёте и поэмы «Жалоба Тассо» Д. Байрона, сочинена Листом: *«Тассо любил и страдал в Феррари; он был отомщен в Риме; его слава и поныне еще жива в народных песнях Венеции. Эти три момента неотделимы от его бессмертного образа. Для того, чтобы выразить их в музыке, прежде всего надо вызвать к жизни великую тень героя, и теперь еще скользящую по лагунам Венеции; затем надо, чтобы явился его гордый и печальный облик, созерцающий с глубокой тоской празднества Феррары, где зародились его шедевры; наконец, мы последуем за ним в Рим, в “вечный город”, увенчавший его лаврами и прославивший его как мученика и поэта... Нашим стремлением было передать музыкой вопиющее противоречие: не признанный при жизни гений после своей смерти озаряется сиянием славы, которая своими уничтожающими лучами поражает его гонителей»* [Цит. по: 5, 397, 807–808]. Лист свободно трактует сюжеты Гете и Байрона, акцентируя в эпиграфе необходимые ему содержательные моменты, ставшие на музыкальном уровне эмоционально овеятыми в сочинении – трагедию личности и триумф. Свободное осмысление и пересказ стихотворения «Прелюды» из цикла «Новые поэтические размышления» французского писателя А. Ламартина лег в основу программы одноименной симфонической поэмы. Сюжет античного мифа, вдохновивший Листа на создание поэмы «Орфей», переосмыслен в предпосланной партитуре программе, в которой композитор понимает под символическим персонажем (Орфеем) искусство в целом, отмечая, что *«сегодня, как прежде и всегда, Орфей, то есть искусство, должен изливать потоки своих мелодий, своих вибрирующих аккордов, подобных нежному и непреодолимому свету на противоречивые элементы, которые ведут кровопролитную борьбу как в душе каждого человека, так и внутри всякого общества»*. Собственный текст, ориентированный на собственные эмоции, впечатления, независимый от конкретного литературного источника, лежит лишь в основе программного эпиграфа к поэме «Плач о героях»: *«Страдание остается постоянным и тем же самым, каким оно было изначально. Империи сотрясаются, цивилизации увядают, наука покоряет новые миры, человеческий дух сияет все интенсивней – но ничем не умеряется сила страдания, ничто не отнимает у него господствующего места, занимаемого им в нашей душе...»*.

На основе содержания поэмы Д. Байрона «Манфред» в 1886 году П. Чайковский создает одноименную «симфонию в четырех картинах». Работая над произведением, он сочинил свой текст (с опорой на изначально пред-

ложенный текст М. Балакирева, написавшего его для Г. Берлиоза), в итоге и ставший программным эпиграфом к изданию партитуры: *«I. Манфред блуждает в Альпийских горах. Томимый роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом, он испытывает жестокие душевные муки. Глубоко проник Манфред в тайны магии и властительно общается с могущественными адскими силами, но ни они и ничто на свете не может дать ему забвения, которого одного он просит. Воспоминание о погибшей Астарте, некогда им страстно любимой, грызет и гложет его сердце и нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда. 2. Альпийская фея является Манфреду в радуге из брызг водопада. 3. Пастораль. Картина простой, бедной, привольной жизни горных жителей. 4. Подземные чертоги Аримана. Адская оргия. Появление Манфреда среди вакханалии. Вызов и появление тени Астарты. Он прощен. Смерть Манфреда»*. Конкретизация программы заставила композитора отказаться от традиционной формы симфонии. Наличие программы также потребовало наделения главного персонажа произведения рядом лейтмотивов, раскрывающих его с разных сторон. Соответственно программе, I картина – психологический портрет героя, II и III картины – лирико-пасторальные картины природы, не лишённые, тем не менее, фантастической образности, IV картина – трагическая, со звучанием органа, воссоединением темы Гарольда и темы *«Dies irae»* в момент смерти героя.

Тексты собственного сочинения лежат в основе некоторых сочинений А. Скрябина. Сходство определенных словесных и музыкальных единиц привело композитора к использованию текста внутри инструментальных партитур. Стихотворный текст избран им в качестве эпиграфа к Пятой сонате (1908) для фортепиано: *«Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья! / Вы, утонувшие в темных глубинах / Духа творящего, вы, боязливые / Жизни зародыши, вам дерзновенье я приношу»*. Этот текст – фрагмент сочиненной поэтической программы к его же «одночастной симфонии» «Поэма экстаза» для большого оркестра, законченной в том же году. «Поэме» же предпослан текст на 10 страницах, начало которого звучит следующим образом: *«Дух, / Жаждой жизни окрыленный, / Увлекается в полет / На высоты отрицанья. / Там в лучах его мечты / Возникает мир волшебный / Дивных образов и чувств. / Дух играющий, / Дух желающий, / Дух, мечтою все создающий, / Отдается блаженству любви. / Среди возникнувших творений / Он томленьем пребывает, / Высотою вдохновений / Их к расцвету призывает...»*. «Предварительное действо», оставшееся незавершённым, содержит в себе ряд интересных поэтических метафор, доказывающих поэтическое дарование Скрябина: *«А ласки страстные четы первоизбранной / Очнувшись в этот мир явлений и чудес / Себя poznали в многоцветном, / многогранном Луча расколами, всезвездностью завес... / Новой, непонятною / Дрожью мир объят / Боги в отражениях / Сны свои дробят»*. Прозаические же тексты Скрябин использует реже: например, – в качестве литературной программы к Четвертой сонате (1903) для фортепиано: *«В тумане легком и прозрачном, вдали*

затерянная, но ясная звезда мерцает светом нежным. О, как прекрасна! Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая... Приблизиться к тебе, звезда далекая! В лучах дрожащих утонуть, сиянье дивное! То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что всегда, вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само.. Но нет! В радостном взлете ввысь устремляюсь... Танец безумный! Опьянение блаженства! Я к тебе, светило чудное, устремляю свой полет! – К тебе, мною свободно созданному, чтобы целью быть полету свободному! В игре моей капризной о тебе я забываю. – В вихре, меня уносящем от тебя, я удаляюсь. – В жгучей радости желанья исчезает цель далекая... Но мне вечно ты сияешь, – ибо вечно я желаю! – И в солнце горящее, в пожар сверкающий ты разгораешься сиянье нежное! Желаньем безумным к тебе я приблизился! В твоих искрящихся волнах утопаю, – Бог блаженный! И пью тебя – о море света! Я, свет, тебя поглощаю!». Ключевые слова программного эпиграфа – туманность, безумие, блаженство, море света – раскрывают особенности музыкальной драматургии Сонаты. Ее итог – «Я, свет, тебя поглощаю!» – образный экстаз.

Прозаический текст лежит и в основе программы к Третьей симфонии («Божественная поэма», 1903), в которой дано образное описание каждой из ее частей. Так, в I части («Борьба») представлена «Внутренняя борьба между человеком – рабом созданного им самим бога и могучим свободным человеком, человеком-богом», во II части («Наслаждение») «Человек отдается радостям чувственного мира. Наслаждения опьяняют его; он поглощен ими. Его личность растворяется в природе. И тогда-то из глубины его существования поднимается сознание возвышенного, которое помогает ему преодолеть пассивное состояние», в III части («Божественная игра») «Дух, освобожденный, наконец, от всех уз, связывающих его с прошлым, исполненным покорности перед высшей силой, дух, производящий вселенную одной лишь властью творческой воли и сознающий себя единым в этой вселенной, отдается возвышенной радости свободной деятельности – “божественной игре”». Сама идея создания грандиозного цикла, который представляет собой «развитие человеческого духа, который оторвавшись от прошлого, полного верований и тайн, преодолевает и ниспровергает это прошлое и, пройдя через пантеизм, приходит к упоительному и радостному утверждению своей свободы единства со вселенной (божественного я)», предопределила наличие индивидуализированного подхода к системе образов и средств. Эти средства наравне с использованием текста, хотя и направленного лишь на исполнителей, делают концепцию Скрябина монументальной.

В XX веке авторское словесное уточнение программы встречается в партитурах Ч. Айвза, А. Берга, Э. Вареза, Л. Бородна, В. Екимовского, В. Горлинского. Например, в симфонии «Празднества в Новой Англии» (1913) Ч. Айвза первые три из четырех частей включают в себя авторские программы, как созданные лично композитором, так и базирующиеся на литературном источнике. I части предпослан объемный комментарий, настраивающий

исполнителей на определенную сюжетную драматургию, которая должна быть воплощена: *«Холод и уединение, – говорит Торо, – мои друзья. Сейчас самое время, пока не поднялся ветер, выйти из дому и увидеть снег на деревьях... Но для молодежи зимние праздники – это, прежде всего, веселье!...»*. Придуманный Айвзом драматургический план, воссоздающийся исполнителями, включает в себя и цитирование стихотворения Д. Уитьера «Снежные заносы».

Становится очевидным, что какие бы тексты не сочинялись композиторами – поэтические или прозаические, короткие или длинные, имеющие в качестве прототипа определенные литературные источники или не имеющие таковых – их наличие в партитуре в виде эпиграфа или подстрочного варианта присутствия всегда служит дополнительным источником информации относительно содержания опуса. Такая программа призвана раскрыть смысл сочинения исполнителям, которые, в свою очередь, должны донести его до слушателя, или самим слушателям, если предполагается соответствующая адресация программы.

Тексты могут не только сочиняться самими композиторами, но и браться из произведений драматургов, поэтов, писателей разных эпох и стран, образцов религиозной и мифологической литературы, цитироваться. Пожалуй, самый ранний подобный пример в профессиональном инструментальном композиторском творчестве – Шесть «Библейских сонат» (1700) для клавира И. Кунау. Каждая из сонат программна, имеет название: 1 – «Битва Давида и Голиафа», 2 – «Давид исцеляет больного Саула посредством музыки», 3 – «Свадьба Иакова», 4 – «Смертельная болезнь и исцеление Езекии», 5 – «Геден – спаситель Израиля», 6 – «Смерть и похороны Иакова». При этом, все сонаты многочастны и названия предпосланы каждой из частей. Например, Первая соната состоит из восьми частей: 1 – «Хвастовство Голиафа», 2 – «Трепет израильтян при появлении великана и их мольба, обращенная к Богу», 3 – «Смелость Давида и его готовность умерить пыл огромного врага силой своей веры в помощь Божью», 4 – «Битва того и другого и их единоборство ... он бросает камень при помощи пращи в лицо великану ... Голиаф падает», 5 – «Бег филистимлян, которых преследуют израильтяне», 6 – «Радость израильтян по поводу их победы», 7 – «Музыкальный концерт в честь Давида», 8 – «Общее торжество и веселые танцы народа». Литературным источником выступила Первая Книга Царств (глава 17). Шестая соната имеет пять частей: 1 – «Боль сыновей Иакова, стоящих у постели своего умирающего отца, немного смягченная родительским благословением», 2 – «Они думают о последствиях этой смерти», 3 – «Путешествие из Египта в страну Ханаан», 4 – «Погребение Израиля и скорбный плач присутствующих», 5 – «Душа утешенная пережитым». В данном случае литературный источник – Бытие (глава 49). В партитуре, помимо общего названия сонат и их частей, Кунау представляет краткое содержание своих произведений, которое, с точки зрения композитора, должно обязательно настроить исполнителей на определенный образный строй. Кунау в общем предисловии к изданию «Биб-

лейских сонат» теоретически обосновывает возможность использования текстов в инструментальных партитурах: «Когда стремление к аналогии выражается в том, что сами музыкальные разделы строятся таким образом, что могут каким-то образом быть сравнимы с изображаемыми вещами, то в этом случае слова конечно необходимы, так как если речь идет о правильном понимании, то звучащие гармонии здесь столь же беспомощны (или еще беспомощнее), чем язык немых». Ряд цитат из библейских источников присутствует непосредственно внутри партитуры, в определенных ее разделах, указывая исполнителю на характер воспроизведения данного фрагмента.

Дальнейшее рассмотрение присутствия литературных текстов в инструментальных композициях будет проходить в двух направлениях: поскольку весьма сильной оказалась традиция использования религиозных текстов, начатая Кунау, подобного рода тексты требуют отдельного осмысления. Также отдельно будут рассмотрены произведения, в основе которых лежат светские тексты – поэтические и прозаические образцы литературы.

Религиозные настроения свойственны многим композиторам. Некоторые из них использовали религиозные тексты в своих инструментальных произведениях в качестве эпиграфов или подстрочных комментариев. Например, Ф. Лист эпиграфом к пьесе «Псалом» из цикла «Альбом путешественника» избирает текст Псалма 42: *«Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!»*. А. Берг в качестве эпиграфа к Камерному концерту (1924) для скрипки, кларнета и фортепиано использует фразу *«Бог троицу любит»*, передающую идею троиственности, ставшую главной в сочинении.

В 1940-х годах в творчестве О. Мессиана появляется ряд подобных произведений. В первой половине этого десятилетия были сочинены два знаковых сочинения – «Квартет на конец времени» (1941) для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано и «Образы слова Аминь» (1943) для двух фортепиано. В качестве литературной основы этих опусов Мессиян использует религиозные тексты. Так, в партитуре «Квартета на конец времени» присутствуют не произносящиеся исполнителями 1–2 и 6–7 стихи Главы 10 «Откровения Иоанна Богослова» («Апокалипсис»): *«1 И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные, 2 в руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, ...6 и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет; 7 но в те дни, когда возгласит седьмой Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия, как Он благовествовал рабам Своим пророкам»*. Квартет, адресованный жертвам войны против фашизма и консолидирующий в себе все черты стиля композитора, свойственные тому времени (религиозность граничит с тематикой «пения птиц», стремление к программности – с ее отсутствием в IV части и т.д.), представляет собой циклическую форму, отдельные части которой «скреплены» рядом семантических

факторов. К таковым отнесем: образные реминисценции, общность тематизма, фактурное родство, объединение расположенных на расстоянии частей одной сюжетной линией (например, II и VII – видения вещающего Ангела). Немаловажную роль в этом комплексе играет религиозный текст, объединяющий ряд разнородных в стилистическом отношении частей в единую концепцию, выявляющий своего рода *метаобраз* цикла.

Каждой пьесе цикла Мессиаана «Образы слова Аминь» предпослан текст из разных священных книг: Бытие (1: 3 – «*Да будет свет. И стал свет*» – эпитаф к I части), Книги пророка Варуха (3: 34–35 – «*И звезды воссияли и возвеселились. Он призвал их, и они сказали: “Вот мы”*» – эпитаф ко II части), Евангелия от Матфея (26: 39 – «*Отче наш! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты*» – эпитаф к III части; 7: 23 – «*Отойдите от меня, делающие беззаконие*» – эпитаф к VI части), Книги Откровения (7: 11–12 – «*И все Ангелы... пали перед престолом на лица свои, и поклонились Богу, говоря: “Аминь”!*» – эпитаф к V части), Книги притчей Соломоновых (4: 18 – «*Стезя праведных – как светило лучезарное, которое более и более светлеет до полного дня*» – эпитаф к VII части).

Текстовые эпитафы представлены в сочинениях Мессиаана 1960-х годов – «Цвета небесного града» (1964) для фортепиано, духовых, ксилофона, ксилоримбы, маримбы и «И чаю воскрешения мертвых» (1964) для духовых и металлических ударных инструментов. В композиторской программе, предпосланной первому произведению, помимо использования текстов «Откровений Иоанна Богослова», Мессиаан пишет: «Церковные аллилуйи, греческие и индийские ритмы, пермутации длительности, пение птиц из различных стран – все это аккумулируется, подчиняется цвету и комбинациям звуков, которые всем управляют. Цвето-звуковые комплексы – символ Небесного града и “Того”, Кто в нем живет. Вне времени, вне пространства, в свете без света, в ночи без ночи... Так и Апокалипсис более страшен в своем низвержении, чем в видении славы, которые только фрагментно появляется подобном цветам» [4, 59]. В партитуре цикла «И чаю воскрешения мертвых», музыкальным образам которого «присуще особое величие и благородство: композитор строит свой собор памяти павших, воздвигая величественные звуковые колонны» [4, 179–180], Мессиаан применяет следующие тексты: в I части – «*Из глубины взываю к Тебе, Господи: Господи, услышь голос мой*» (Псалтырь, 130: 1–2), во II – «*Христос, воскреснув из мертвых, уже не умирает: смерть уже не имеет над Ним власти*» (Евангелие. К Римлянам, 6–9), в III – «*Наступает время, и настало уже, когда мертвые услышат глас Сына Божия*» (Евангелия от Иоанна, 5: 25), в IV – «*И они воскреснут в славе, с новым именем – при общем ликовании утренних звезд и под радостные восклицания сынов неба*» (Новый Завет, Первое послание к Коринфянам, 15:43, Откровение, 2: 17), в V – «*И слышал я голос многочисленного народа*» (Откровение, 19: 6). Каждому из текстов в партитуре дается расшифровка и описывается музыкальное воплощение идеи, заложенной в эпитафах. Так, после эпитафа к I части Мессиаан отмечает: «Церковный Псалом душ Чистилища,

которые надеются на Рай – и всех (живых и мертвых) в ожидании Воскресения. Тема из глубины (у тяжелой меди) – гармонизация шестью валторнами и комплексом цветов – крик Бездны!», после эпиграфа ко II части – «Воскресший Христос живет и будет жить вечно в теле и душе. “Он первый не из мертвых” (Апокалипсис), “первый из спящих” (Св. Павел). “Человек – Бог, воскресший, он подает пример для нашего Воскресения” (Св. Фома Аквинский). Это является доказательством нашего воскресения», а после эпиграфа к V части – «“как бы шум вод многих”. Подобно восхвалению святых, описанному в Апокалипсисе: звучит сильный шум воды, повторения гонгов в ударной группе, тяжелая медь и tutti всего оркестра, звучит мощный, впечатляющий хорал – громадное фортиссимо, единство и простота» и т. д.

Л. Кокорева отмечает: «Мессиан – поэт. Он явно тяготел к тому, чтобы выражать себя в слове, увлекался сочинением стихов и сам писал тексты всех своих вокальных сочинений, включая оперу, ораторию, кантаты. Кроме того, свои инструментальные сочинения он любил сопровождать подробными литературными описаниями. Здесь нельзя не вспомнить, что у истоков литературной программности в музыке стоял его соотечественник Гектор Берлиоз, традиции которого он и продолжал» [2, 333]. Однако следует указать, что эти традиции заключаются лишь в самом факте наличия эпиграфов и программ, в их констатации в партитурах Мессиана, а их внутреннее содержание абсолютно противоположно содержанию программ Берлиоза, не имеющих к религиозности непосредственного отношения.

К композиторам второй половины XX века, особо тяготеющим к религиозному слову и его включению в партитуры инструментальных композиций, можно причислить Б.А. Циммермана, виолончельная Соната (1960) которого (в ней пять частей: «Представление», «Фаза», «Тропы», «Пространства», «Стишок») имеет эпиграф из Экклезиаста: *«Всему свое время, и время всякой вещи под небом»*, С. Губайдулину, А. Караманова и А. Кнайфеля. Переживание рождается с помощью выписанного в партитуре текста, например, в сонате «Радуйся!» (1981) для скрипки и виолончели Губайдулиной, где в качестве эпиграфов к каждой из пяти частей использованы тексты писем Г. Сковороды, основанных на фрагментах философско-религиозных трактатов: I – «Радости вашей никто не отнимет от вас» (Евангелие от Иоанна), II – «Веселиться веселием» (Ветхий Завет, Псалтирь, Псалом 105), III – «Радуйся, Равви» (Евангелие от Матфея), IV – «И возвратись в дом свой» (Евангелие от Луки), V – «Внемли себе». В. Холопова уподобляет сонату мессе, трактуя части следующим образом: I – Kyrie, II – Gloria, III – Credo, IV – Agnus Dei, V – Gratias.

В многочисленных произведениях А. Кнайфеля «текстом определяется не только концепция, смысл, но и внутренняя устремленность к скрытому символическому содержанию» [1, 21]. Так, например, сочинение «*Agnus Dei*» (1985) написано для четырех инструменталистов *a cappella* и посвящено памяти умерших, погибших, замученных во всех минувших войнах. Слова, явившиеся основой дневника девочки, умершей в дни блокады Ленин-



града, и взятые из «Евангелия по Иоанну», выписанные в отдельную строчку партитуры, не произносятся; инструменталисты воспроизводят только нотный текст, в данный момент представленный в партитуре. По мнению С. Савенко, «в этом аскетическом поминальном ритуале нет ни слез, ни утешения – это священнодействие музыкантов, уподобленных хору без сопровождения... Композитор стремится к созданию атмосферы сосредоточенной медитации, аскетически строгой, но оставляющей простор для индивидуального переживания» [7, 439]. Подобного рода сочинений в наследии Кнайфеля много. К ним можно причислить: «Да» (1975) для ансамбля солистов, «Безумие» (*postpostsriptum*, 1987) для камерного оркестра, «Возношение» (1991) для хора смычковых инструментов, «Утешителю» (Молитва Святому Духу, 1994) для хора виолончелей, «*Lux aeterna*» (1998) для двух псалмопевцев (две виолончели).

Композитор отмечал: «Программность в музыке для меня прежде всего ассоциативность... Здесь нужно иметь в виду, что непередаваемо сложные ощущения, возникающие порой в движениях человеческого духа, часто смыкаются с простейшими жизненными ситуациями. Поэтому ассоциативный ряд при написании того или иного сочинения чрезвычайно разнообразен, почти бесконечен, во всяком случае, он не поддается ни учету, ни какому бы то ни было перечислению. Тем не менее именно комплекс самых различных ассоциаций и составляет как программу, так и содержание произведения» [3, 39]. Большинство текстов, использованных Кнайфелем, имеют трагическую или онтологическую сущность, основаны на цитировании или вольной интерпретации религиозных произведений. Религиозные тексты, пусть используемые только в виде эпиграфов и подстрочных комментариев, всегда применяются композиторами как символ духовного начала. И необходимость выразить звуками этот духовный образ, который может быть помещен в совершенно разный контекст (в контекст повествования о войне и оплакивания жертв, связанных с ней, как в «Квартете на конец времени», «И чаю воскрешения мертвых» Мессиана, «*Agnus Dei*» Кнайфеля, или в контекст осмысления проблемы жизни и смерти, как в Сонате для виолончели Циммермана, или в контекст уединенной молитвы, как в «Псалме» Листа), возложена на исполнителей, которые без слов должны донести сущность религиозного содержания композиции до слушателя.

Весьма многочисленны инструментальные произведения, текстовую основу которых составляют светские тексты – образцы литературы. Композиторы могут избирать как поэтические, так и прозаические тексты. Поскольку они не произносятся в данном случае исполнителями, их структура, строение не имеет принципиального значения.

Один из ранних примеров – Фантазия до мажор (1836) для фортепиано Р. Шумана, эпиграфом к которой композитор избрал поэтический текст Ф. Шлегеля: «Во сне земного бытия / Звучит, скрываясь в каждом шуме, / Таинственный и тихий звук, / Лишь чуткому доступный слуху». Свет на причину использования данного эпиграфа проливает высказывание композитора

в одном из писем к Кларе Вик, в котором он пишет: «“Звук” в эпиграфе... Не ты ли это?». Образ Клары стал для Шумана звуком в окружавшем его «сне земного бытия». Фантазию часто наделяют восторженными эпитетами, находя в разделах ее формы (три части) «просветленную лирику», «возвышенное созерцание», «торжественную героику». Все эти и ряд других эмоциональных характеристик произведения связан, естественно, с главным образом произведения – с образом Клары. Это не первое произведение в творчестве Шумана, имеющее в своей основе программу конкретного литературного источника. Так, сюжет романа «Мальчишеские годы» Ж. Поля – лег в основу фортепианного цикла «Бабочки» (1831). Однако непосредственной «отправки» к литературному источнику в партитуре Шумана не встретить, в связи с чем можно в данном случае говорить о проявлении внутренней (мыслящейся во время создания опуса) программности. Первая редакция «Танцев давидсбюндлеров» (1837) предполагала в качестве программного эпиграфа следующие строки старинного стиха (Аноним): *«Всегда и во все времена / соединяются радость и горе. / Оставайтесь скромны в радости / и будьте готовы мужественно встретить горе»*. Шуман не стремился к конкретизации программности своих сочинений, именно поэтому отказался от изначально планировавшегося эпиграфа к «Весенней симфонии» (Первая симфония, 1841), включающего фрагменты стихотворения А. Бётгера.

Важную функцию поэтическое и прозаическое слово выполняет в симфонических и фортепианных сочинениях Ф. Листа. Например, партитура созданной в 1857 году симфонической поэмы «Идеалы», помимо собственно сочиненной композитором текстовой программы, в качестве эпиграфов к разным разделам формы содержит фрагменты одноименного стихотворения Ф. Шиллера: *«Зачем так рано изменила? / С мечтами, радостью, тоской, / Куда полет свой устремила? / Неумолимая, постой! / О дней моих весна золотая / Постой... тебе возврата нет!»* (эпиграф к вступлению), *«Тогда и древо жизнь приняло, / И чувство ощутил ручей, / И мертвое отзывом стало / Пылающей души моей»* (эпиграф к первой побочной партии), *«Как древле рук своих создание / Боготворил Пигмалион – / И мрамор внял любви стена-нье / И мертвый был одушевлен, – / Так пламенно объята мною / Природа холодная была; / И полная моей душою / Она подвиглась, ожила»* (эпиграф ко второй побочной партии) и т. д. Текст стихотворения Шиллера «разбросан» в пространстве партитуры и характеризует исполнение конкретного эпизода общей музыкальной драматургии.

Львиная доля сочинений Листа, предназначенных для исполнения на фортепиано, имеет литературные эпиграфы, взятые как из произведений современников композитора – поэтов и писателей эпохи романтизма, так и из антологии лучших образцов классической литературы прошлого. Лист, всегда стремившийся к программности, использует литературные тексты, например, в цикле «Годы странствий» (изданы в период с 1855 по 1877 года). Относительно первого тома этого фортепианного цикла («Швейцария») Ц. Рацкая делает следующее замечание: «Не ограничиваясь программным за-

головком, Лист почти каждой пьесе предпосылает литературный эпиграф, преимущественно из третьей песни «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрона. Это не случайно. Подобно романтическому герою гениальной поэмы английского поэта, Лист не склонен воспринимать природу в отрыве от внутреннего мира человека» [6, 41–42]. Так, эпиграфы из упомянутого произведения Байрона предпосланы пьесам «На Валленштадском озере»: «...*гладь озера! Простор твой тихоструйный, / столь чуждый шума – словно шепчет мне, / что должен я уйти от жизни бурной, / от мутных волн – к прозрачной глубине*», «Эклога»: «*Встает заря, и цветет ее ланит / росистым благовоением овейн, / И облаков улыбка мир живет / .../ Проснулась жизнь, и ею вновь одейн / горящий день*», «Женевские колокола»: «...*полночь спала, озеро было / спокойно, небеса покрыты звездами / ... мы плыли вдали от берега / ... / я больше не живу в себе самом, – / я часть того, что вижу*», «Роза»: «*Где ваш предел, о бури? Ваши ль стоны / звучат порой в сердечной глубине? / Иль ваши, как орлов, жилища в вышине?*».

Аналогичная трактовка литературных текстов, направленная на появление дополнительной информации относительно образа, концепции музыкального произведения, характерна и для ряда инструментальных сочинений конца XIX – начала XX столетий. Так, слова шотландской народной песни «*Спи, сладко спи, дитя мое, / Чтоб не видеть мне слез твоих!*» стали эпиграфом к Интермеццо Es-dur (ор. 117, 1892) для фортепиано И. Брамса, а строка из «Фауста» И. Гете «*Смиряй себя! – вот мудрость прописная*» – эпиграфом Струнного квартета d-moll (1884) Г. Вольфа, строки стихотворения М. Лермонтова «*Ночевала тучка золотая*» – к симфонической фантазии «Утес» (1893), а фрагменты стихотворений М. Лермонтова, Д. Байрона, Ф. Тютчева и А. Хомякова – к Сюите для двух фортепиано № 2 (1892) С. Рахманинова.

В 1926 году американский композитор К. Рагглс сочиняет оригинальное по жанровому определению произведение – «стихотворение в прозе в форме рапсодических вариаций» «Порталы» для струнного оркестра, где в качестве эпиграфа использованы строка поэта У. Уитмена «*Кто же те, кто стремятся и идут в неизвестное?*», в 1931 году – произведение «Солнечный путь» для большого оркестра с эпиграфом, взятым из стихотворения Р. Браунинга: «*Солнечный путь, Свет, Жизнь быть твоей навсегда...*». В обоих опусах эпиграфы не только конкретизируют содержание, но и непосредственным образом передают драматургию музыкального развития. В 1927 году Э. Варез создает для большого оркестра пьесу «Аркана», эпиграфом к которой он избирает слова алхимика и астролога XVI века Парацельса: «*Существует звезда, которая превышает всех остальных звезд. Эта звезда Апокалипсиса. Вторая – это звезда утренней зари. Третья – это звезда стихий, каких четыре. Итак, есть шесть звезд, положение которых установлено. Но, помимо них, есть еще одна звезда – воображение; оно порождает новую звезду и новое небо*».

В советской музыке послевоенного периода, посвященной памяти невинно убиенных, также могут применяться эпитафьи для понимания концепции. Например, в Первой симфонии (1959) А. Эшпая цитируется строка стихотворения «Сергею Есенину» В. Маяковского: *«Надо вырвать радость у грядущих дней»*, во Второй симфонии (1965) Р. Щедрина в качестве эпитафьи используется фрагмент стихотворения А. Твардовского *«Когда окончилась война»: «К вам, павшим, в той битве мировой / За наше счастье на земле суровой, / К вам, наравне с живыми, голос свой / Я обращаю в каждой песне новой...»*. В обоих случаях текст не произносится и направлен только на исполнителей, которые должны своей игрой сделать их суть доступной.

В струнном квартете «Фрагменты – Тишь, к Диотиме» (1979–1980) Л. Ноно выписаны строки из поэтических сочинений Ф. Гельдерлина. Исполнители должны видеть эти строки и пытаться подчинить игру общему настраиванию того или иного фрагмента. При этом, композитор уведомляет исполнителей, что они имеют право пропевать слова про себя. В том же 1980 году К. Волков создает Вторую сонату для баяна, эпитафьей к которой избирает слова А. Блока из цикла «На поле Куликовом»: *«Мы, сам-друг, над степью в полночь стали: / Не вернуться, не взглянуть назад. / За Непрядвой лебеди кричали, / И опять, опять они кричат...»*. Заимствование поэтического текста обусловлено в данном случае идеей композитора – Соната сочинена в честь 600-летия со дня Куликовской битвы. Поэтические строфы Ф. Тютчева лежат в основе пьесы «В эфире чистом и незримом» (1994) для фортепиано и струнного квартета, А. Пушкина – в основе пьесы «Признание» (2002) для фортепиано А. Кнайфеля. В сонате для сопрано-саксофона и фортепиано «Возвращение» (1994) Е. Подгайца в качестве эпитафьи использован фрагмент «Книги Пути и Благодати» древнекитайского философа Лао Цзы: *«Возвращение к корню – это успокоение, / В успокоении – обретение новой судьбы, / В обретении новой судьбы проявляется вечность, / ...В познании вечности – просветление»*. В Партитуре «Тризна по Финнегану» (2007) В. Екимовского для трех электро-струнных инструментов каждому из разделов предпосланы строки из романа Д. Джойса «Поминки по Финнегану», не произносимые, но настраивающие музыкантов на определенное содержание, к раскрытию которого они должны стремиться.

Становится понятным, что литературные тексты светской направленности используются в качестве эпитафий и подстрочных комментариев композиторами все же чаще, поскольку обладают по сравнению с текстами религиозными, большими образными горизонтами. Эпитафьи могут брать композиторами из произведений поэтов и писателей – современников, близких по способам мировоззрения: Шуман в «Фантазии» использует текст Шлегеля, Лист в «Идеалах» – текст Шиллера, Равель в «Играх воды» – текст де Реньи, Картер в Концерте для оркестра – текст Перса. В не меньшем количестве и с не меньшей охотой композиторы применяют тексты литературных деятелей прошлого: Лист в «Годах странствий» – сонеты Петрарки, Рахманинов в «Утесе» – текст Лермонтова, Равель в «Матушке Гусыне» – тексты

сказок Перро, Бомон, Екимовский в «Тризне по Финнегану» – текст Джойса. Пожалуй, самыми далекими во временном отношении текстовыми образцами стали: изречения Лао Цзы, относящиеся к V веку до нашей эры («Возвращение» Подгайца), стихотворения поэтов XV столетия Орлеанского и Вийона («По белому и черному» Дебюсси), фразы Парацельса, датированные XVI веком («Аркана» Вареза).

В большинстве случаев композиторы обращаются к литературным источникам, созданным в их родной стране или стране их места проживания на момент сочинения произведения, в связи с чем в них проявляется национальная основа: поэзия Лермонтова, Тютчева, Хомякова в эпитафиях к «Утесу» и Сюите № 2 для двух фортепиано Рахманинова, Гете – к Струнному квартету Вольфа, Бертрана – к «Ночному Гаспару» Равеля. При этом, как правило, содержание литературного источника отражается в образно-эмоциональном содержании опуса. Эпитафии используются в произведениях разного характера, разного уровня художественной значимости.

### Литература

1. Кирпичников В.В. Символ и ритуал в звуковом пространстве «Восьмой главы» Александра Кнайфеля // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре. Проблемы языка искусства: Материалы конференций. – СПб.: РИИИ, 2001. – С. 17–21.
2. Кокорева Л.М. Музыкальная культура Европы. Вторая половина XX века. Франция // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие. – М.: Музыка, 2005. – С. 331–369.
3. Корев Ю.С. Но как уловить неуловимое? // Музыкальная академия, 1993, № 4. – С. 37–40.
4. Мессиян О. «Цвет града небесного» (первое предисловие к партитуре) // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): Сб. трудов. Вып. 145 / Рам. Им. Гнесиных. – М., 2001. – С. 59.
5. Мильштейн Я.Ф. Лист. Изд. 2-е. Т. 1. – М.: Музыка, 1970. – 864 с.
6. Рацкая Ц.С. Ференц Лист: Популярная монография. – М.: Музыка, 1969. – 254 с.
7. Савенко С.И. Общие тенденции // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб.: Композитор, 2005. – С. 429–446.

**А.Г. Труханова (Саратов)**

### **Духовная тематика в творчестве отечественных композиторов конца XX – начала XXI века**

Во многих странах вплоть до XIX века религия служила фундаментом формирования мировоззрения, лежавшего в основе той или иной культуры в целом, и всегда соседствовала в одном ряду с искусством, наукой, философи-

ей. Как религия, так и искусство «обращаются к духовной жизни человека и по-своему интерпретируют смысл и цели человеческого бытия, отражают мир в форме художественных образов, постигают истину интуитивно, путём озарения. Но искусство имеет более широкие возможности образного отражения мира, выходящие за пределы религиозного сознания» [7, 21].

Именно искусство в художественной форме может представить не только мир чувств современников, но и состояние общественного сознания в целом. Как наиболее эмоциональному виду человеческой деятельности, искусству присущи динамичность, острота реакции на изменчивость мира, оно становится чутким барометром, фиксирующим изменения, происходящие как в социальной, так и в мировоззренческой сфере жизни человека.

Категорическое отрицание на протяжении многих десятилетий религиозного миропонимания в России привело к забвению многовековых традиций прошлого и, как результат, к сложному процессу усвоения исторического духовного наследия, который непосредственно связан с индивидуальным свободным выбором современного человека, его собственным пониманием и толкованием религии.

Характеризуя современную ситуацию, многие исследователи отмечают тенденцию не столько сохранения традиции единого вероисповедания (обращение большинства россиян к православию не всегда связано с причинами религиозными, а в большей степени осознанием собственной этнической и культурной принадлежности именно к данной религиозной традиции), сколько объединения конфессиональных и внеконфессиональных практик индивидуального совершенствования. При этом происходит увеличение самих форм духовного самовыражения в культуре, расширение духовных пространств человеческого бытия в процессе осознанной творческой деятельности. В результате проявления все большего духовного разнообразия, повышающего возможности индивида, за последние два десятилетия в России, по мнению исследователей разных областей научного знания, наступил мировоззренческий и духовный плюрализм.

Многие тенденции в искусстве и культуре развиваются под влиянием требований, которые формулируются социумом. И его многослойность обусловливает сосуществование различных культур. «Проявления западной и восточной духовности своеобразно ассимилировались в духовной жизни России, порождая особые сочетания и духовно-культурные комплексы отечественной традиции», что, несомненно, повлияло и на развитие музыкального искусства [12, 9].

Как известно, XX столетие, являясь эпохой великого синтеза, утвердило конец стилевой замкнутости, однородности музыки. В музыкальном искусстве постепенно выдвигался на ведущую позицию альянс несоединимого: последний век тысячелетия пытался осмыслить связь времен и своё значение в нём. В каждом случае синтез становится непредсказуемым, а потому его возможности являются бесконечными. Так, духовная тематика в творчестве отечественных композиторов конца XX – начала XXI века впечатляет обили-

ем и разнообразием проявления сакральной образности и разнообразием музыкальных жанровых форм, где, наряду с обращением к православной традиции, особую роль играет традиция западная, католическая.

Развитие экуменических тенденций, отражающих универсальность современного художественного сознания, нерегламентированного какой-либо одной конфессией, а как результат – объединение различных религиозных культур в творчестве одного композитора становится характерной приметой современного искусства, определяемого понятием поликонфессиональность. Сплавляемые в единое целое пласты различных церковных традиций дают поразительный творческий результат, характеризуя оригинальный стиль мышления автора.

Концепцию новой духовно-певческой модели ещё в начале XX столетия развивал в своём творчестве А. Кастальский, создав оригинальное и новаторское произведение «Братское поминовение» (1916–1917) для хора, солистов, органа и оркестра, не имеющее аналогов в сфере музыкальной мысли начала века. Композиторы Нового направления, представителем которого является и Кастальский, «непрестанно обращались к понятиям “древности” и “народности”», тем не менее, как отмечает М. Рахманова, нельзя забывать, что «Новое направление относится к эпохе “модерна”, к “серебряному веку” русского искусства и отражает характерный для этой эпохи феномен “расширения сознания”, в том числе религиозного и исторического» [6, 379].

Первоначальный замысел «Братского поминовения» заключался в создании заупокойного поминального сочинения, которое было бы приемлемо для людей различных христианских конфессий, входивших в Антанту в период Первой мировой войны. Композитор, взяв за основу католический реквием, оставил те его части, которым нашёл образные аналоги в русской панихиде. Получился, по определению Б. Асафьева, своеобразный «русский реквием».

Основой музыкального материала сочинения становятся песнопения различных конфессиональных традиций, а именно православных (русских, сербских), католических, англиканских. В процессе создания «Братское поминовение» значительно меняло не только музыкальную, но и ритуально-сценическую форму, став в итоге музыкально-историческим действом, в которое композитор вводит темы, заимствованные из восточной музыки – индусские и японские (инструментальные вставки «*Interludium*»), а также элементы народных напевов Греции, Португалии и Румынии (номера «*Beatimortui*» («Блаженны усопшие») и «*Dies irae*» (подтекстованный строчками из «Иоанна Дамаскина» А. Толстого).

Главным для композитора было отдать долг памяти всем павшим, независимо от их вероисповедания или национальности, поэтому вопросы формы частей и их последовательности становились вторичными.

«Братское поминовение» – это «попытка приблизиться к идеалу всемирного храма. Это сочетание православного и католического богослужебных чинов и жанров (Панихиды и Реквиема). При этом поразительна всемир-

ная полиязыковая природа музыки в данном сочинении, позволяющая тематическому материалу одинаково точно соответствовать и каноническим церковнославянским и латинским текстам и стихотворным переложениям» А. Толстого и священника Слободского [9, 3].

Объективным подтверждением и продолжением данной традиции стало создание А.Гречаниновым реформационной «Вселенской мессы» – «*Missa Oecumenica*» op. 142 (1933–1939) для солистов, смешанного хора и органа, в которой проявилось стремление композитора к музыкальному воплощению идеи экуменизма, давно возбуждающей воображение многих выдающихся соотечественников мастера (в частности, развивавшейся с 1915 года Вяч. Ивановым).

В автобиографии Гречанинов объяснял, что назвал мессу «*Oecumenica*», потому что соединил в ней «попевки Православной Церкви, григорианские и еврейские с текстом католической литургии» [1, 142].

Творчество Гречанинова, несомненно, являет собой пример тяготения к многоаспектной ритуальной звуковой организации. Композитор добивается в творческой практике воплощения не только определённых художественных задач, но и индивидуальных представлений о месте и цели музыки в богослужении. Начав сочинять песнопения в традиционных жанрах и формах церковной музыки, в дальнейшем Гречанинов создаёт ряд православных сочинений в сопровождении инструментов<sup>1</sup>, тем самым выходя за установленные рамки православной церковно-певческой традиции и открывая путь к созданию духовной музыки концертного плана. Находясь в эмиграции, Гречанинов предпринимает дерзновенный (с точки зрения «православной ортодоксальности») шаг – сочиняет духовную музыку для католической и синагогальной службы<sup>2</sup>.

Американский критик И. Яссер так объяснял упомянутые повороты в творчестве композитора: «Гречанинов всю свою жизнь упорно сторонился «изоляциизма» в вопросах веры. <...> Ощущение... некоторой ограничивающей связанности в пределах однотипного религиозного ритуала... стимулировало его постоянно к расширению методов и областей музыкально-религиозного выявления...» [Цит.: по 5, 577–578].

Музыкальное искусство XX века обращается к смешению различных традиций, в том числе и религиозных, скорее, нежели к отдельно взятым явлениям как таковым. Поликонфессиональность в творчестве современного

---

<sup>1</sup> Полиелей «Хвалите имя Господне» op. 60 (1912) для меццо-сопрано, струнного квартета, органа и арфы; кантата «Хвалите Бога» op. 65 (1913–1914) для тенора соло, смешанного, детского хоров, оркестра и органа; ария «Благослови, душе моя, Господа» op. 88 (1916) для контральто и оркестра; «Демественная литургия» op. 79 (1917, вторая редакция 1926) для солистов, хора, оркестра и органа.

<sup>2</sup> *Missa Festiva* op. 154 (1937) для хора и органа; Мотеты «*Ave Maria*», «*Laudate Dominum*», «*Cantate Domino*», «*Ave verum corpus*» и др. op. 155 (1937) для хора и органа; месса *Et in terra pax* op. 166 (1942) для хора и органа; *Sancti Spiritu* op. 169 (1943) для хора и органа; Два псалма на древнееврейские тексты op. 164 (1941) для тенора соло, смешанного вокального ансамбля и органа и др.



композитора, создающего произведения на духовную тематику, воспринимаемая как нечто разрушающее привычную логику, заметно расширяет представления о единстве мира и человеческой культуры и поднимает эвристическую значимость музыки на иной, более высокий уровень. Возникает иной тип музыкального мышления, иной тип смысла творчества.

Среди композиторов, кто оказался способным не отвергать, а, напротив, вместить в себя предшествующий опыт мировидения всей христианской культуры, выделяется А. Шнитке. Личное отношение к вере, индивидуальный порыв к Богу композитор реализует в аспекте нравственных философских исканий, поэтому он выбирает в творчестве такие жанры, в которых его духовный опыт может стать выражением духовности всего христианства как общечеловеческого универсума.

Композитор в равной степени отдал дань духовным жанрам как католической (Реквием, 1975; «*Sonnengesang*», 1976; Вторая симфония, 1979; кантата «История доктора Иоганна Фауста», 1983; *Agnus Dei* для двух сопрано соло, женского хора и оркестра, 1991 и т.д.), так и православной традиций (Три хора *a cappella* на канонические тексты, 1984; Концерт для смешанного хора на стихи Г. Нарекаци из «Книги скорбных песнопений», 1984–1985; «Стихи покаянные» для смешанного хора на тексты XVI века, 1987; Вступление к первому воскресному празднику для смешанного хора и органа, 1989). В этом равноправии двух конфессий, несомненно, сказалось объединение в его духовном сознании русского и немецкого менталитета. Как известно, Шнитке крестился (1983) в католической церкви в Вене – в согласии с верой своих предков; однако живя в России, он посещал православную церковь и исповедовался у православного священника.

По собственному признанию, композитор считал себя не вправе писать ритуальную музыку для церкви. Поэтому он избирает жанры, опирающиеся на тексты внецерковного, но религиозного характера. Особым сочинением, в котором отразилась позиция творца, ищущего универсальные религиозно-нравственные основы искусства, стала Четвёртая симфония (1984), которая была написана для солистов и камерного оркестра (существует редакция для симфонического оркестра, фортепиано и челесты, певцов-солистов и хора). Исследователи называют её «симфонией-ритуалом» (В. Холопова), «музыкальной Библией Культуры» (А. Вобликова). Кроме молитвы «Розарий» с повествованием о жизни Христа, важнейшей идеей симфонии стало сосуществование и единение разных конфессий. Композитор прибегает к стилизации культовой музыки различных вероисповеданий: православного, католического, протестанского и синагогального пения, при этом цель была – «обнаружить здесь наряду с различиями некое изначально единство» [3, 71]. В тихой медитативной коде симфонии, как «под куполом храма», происходит объединение, слияние четырёх тем-символов в диатоническом *D-dur*, согласно символике в музыке Шнитке – тональности божественного света.

Своим творчеством Шнитке (в силу как объективных, связанных со

временем, так и субъективных, связанных с национальностью и воспитанием причин) открыл новое пространство русской музыки, связанное не только с чисто русскими, но и в не меньшей степени с любыми другими западными традициями выразительности и восприятия искусства.

Религиозная тема была, без сомнения, одной из ведущих и в творчестве Э. Денисова. Композитор не говорил открыто о своей религиозности, не декларировал публично свои религиозные взгляды. И только в одной из бесед с Жаном-Пьером Арманго есть такое его высказывание: «Для меня вопрос веры и проблема Бога – важнейшая часть человеческого существования» [2, 72]. Денисов считал, что все его сочинения в той или иной мере духовны, хотя и не всегда связаны с религиозным текстом.

Художник, ощущая себя вполне русским, вместе с тем духовно был близок и традициям западноевропейской культуры. Показательна в этом отношении опера «Пена дней» (1986, по роману француза Бориса Виана), которая в оригинале написана на французский текст. Кроме литературного источника, композитор использует фрагменты частей латинской мессы (*Credo u Gloria*) и католического реквиема (*Requiem aeternam u Agnus Dei*).

Ориентированность на структурные и языковые свойства католических песнопений в жанрах, имеющих сюжетную фабулу, становится характерной чертой творчества саратовского композитора Е. Гохман. Интересен в этом отношении балет «Гойя» (1996), повествующий о судьбе и творчестве великого испанского художника. Звуковой мир этого монументального музыкально-хореографического действия создаётся не только средствами оркестра – вводятся сольные вокальные номера (композитор избирает стихи Федерико Гарсиа Лорки) и хоровое пение (на канонические тексты мессы и реквиема). Все это спаяно воедино не только сценическим сюжетом, но и неукоснительно сквозным развитием музыкальной драматургии.

Обращаясь к культовым жанрам, Денисов, как правило, отходит от канонов трактовки, написания и произношения. В творчестве композитора нет ни реквиема, ни мессы, ни литургии в чистом виде, хотя элементы этих служб присутствуют во многих произведениях. Наиболее стилистически индивидуален и современен по музыкальному языку Реквием Денисова, который не может быть отнесён собственно к литургическому жанру, а в большей степени по жанровым признакам напоминает небольшую ораторию.

И если для Шнитке источником вдохновения при создании Реквиема (1975) стала древнейшая сакральная латынь, то оригинальность Реквиема (1980) Денисова исходит из оригинальности поэтического источника: текст немецкого поэта Ф. Танцера (соединение фраз и слов на французском, немецком и английском языках) дополнен фрагментами канонического реквиема, текстами из Псалтири, Нагорной проповеди и заупокойной литургии. В своём реквиеме Танцер представляет собственную концепцию человеческой жизни как цепи вариаций, где исходной вариацией является рождение человека, а последней – смерть. Объединяемое музыкой языковое множество в представленном сочинении символизирует, несомненно, надна-

циональный уровень поэтических обобщений.

Звучание иностранного языка, смешение различных языковых форм – одна из ведущих особенностей творчества Денисова, которая воспринимается как проявление «всемирной открытости» русской культуры.

Наряду с обращением к жанрам и песнопениям, так или иначе связанным с католической традицией, необходимо отметить один важный ракурс, отсылающий к православной линии творчества Денисова, а именно обращение к песнопению «Свете тихий». Это песнопение в разных видах отражает периоды творческого роста композитора – от завуалированного использования в качестве ритмической темы в авангардной кантате «Солнце инков» (1964, для сопрано и ансамбля на стихи Габриэлы Мистраль), полной цитаты в финале Концерта для гобоя с оркестром (1986) до самостоятельного хорового сочинения «Свете тихий» (1988) на церковно-славянский текст, написанного для хора *a cappella* и приуроченного к празднованию 1000-летия Крещения Руси. Выбор именно этого песнопения далеко не случаен, так как связан с идеей света, которой пронизано всё творчество композитора, духовный смысл текста и сонорная аура слова «свет» оказались наиболее близкими Денисову.

Кульминацией творчества композитора стало одно из последних его сочинений – духовная оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992) для тенора, баса, хора и оркестра на тексты из Нового Завета и православной литургии. В одном сочинении Денисов соединяет три различных жанра духовной музыки: рождественскую ораторию и пассионы, которые относятся к католической традиции, а также жанр православной литургии. Как отмечает исследователь музыки Денисова В.Ценова, «парадокс заключается в том, что композитор, который большую часть своих произведений написал на иностранных языках (в основном французском, также немецком, английском, латыни), создал, по сути, первые “Страсти” на русском языке», которые в данном сочинении являются не самостоятельным произведением, а частью более крупной концепции» [13, 195–196].

Монументальные пассионы – «Страсти по Иоанну» (2000) для солистов, двух хоров и оркестра, на границе тысячелетий были созданы и С. Губайдулиной по заказу баховского общества к 250-летию со дня смерти композитора<sup>1</sup>. Страсти Губайдулиной также написаны на русский канонический текст. По мнению композитора, именно на русском языке слова общехристианского Евангелия представлялись ей более экспрессивными.

Как известно, в русской богослужебной практике нет исторической традиции пассионов, кроме того, «русская» традиция не допускает драматургии событийной, как у Баха, и потому Губайдулина выстраивает драматургию духовную. Рассказ о Страстях Христовых композитор представляет как ровное и почти что бесстрастное повествование, протекающее во времени, которое сопоставимо с абсолютно вневременной концепцией видения

<sup>1</sup> В 2001 году Губайдулина написала вторую часть диптиха – ораторию «Пасха по Иоанну» для солистов, хора и оркестра.

Страшного Суда у Иоанна Богослова. Врезки из текстов Откровения св. Иоанна (Апокалипсис) в канонический текст Страстей создают ощущение единовременности происходящего. Эпизод мученической смерти Христа, и конец Истории (Страшный Суд) – слиты. Смысловые переплетения библейских, евангельских текстов и музыки рождает слоистость, многомерность новой реальности, выстроенной композитором.

Губайдулина никогда не замыкалась в рамках одной конфессии и всю жизнь искала общих основ между разными религиями, также и философскими учениями, западными и восточными. Религия для неё – путь к всеобщей связи людей. «Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как *re-ligio* – восстановление связи, восстановление *legato* жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность – это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки» [Цит.: по 10, 3–4].

Через веру Губайдулина приходит и к смыслу творчества. «Сам факт творчества, говорит композитор в одном из интервью, – это все равно устремление за пределы обыденности. Человек может этого не осознавать, творчество может быть... всякое, но сама форма вещи оказывается лестницей, вертикалью» [8]. Для Губайдулиной музыка – не конкретный язык, а абстракция, которая наполнена смыслом, множеством смыслов. «В звуковой субстанции я принимаю как раз ее возможность выйти в другое измерение жизни. Внебытовое, Внеобыденное. Вне существующей реальности» [14].

От высоких смысловых установок Губайдулиной идут и замыслы важнейших её сочинений. На первом плане у композитора стоят вопросы не национальные, а общечеловеческие. При выборе религиозных тем она обращается к таким, которые оказываются общими для всех ветвей христианства, и восточной, и западных. Мысль композитора обращена к глубочайшим темам, окрашенным христианской религиозностью разных конфессий: моление Богу перед лицом смерти («Из Часослова» концерт для виолончели, оркестра и мужского хора, на стихи Р.М. Рильке, 1991), видение апокалипсиса («И: Празднество в разгаре» для виолончели и оркестра, 1993), славление Творца («*Sonnengesang*» для виолончели соло, камерного хора, ударных и челесты на сл. Франциска Ассизского, 1997), пути святых Марии и Марфы («Две тропы», концерт для двух альтов с оркестром, 1998).

Если композитор стилизует древнюю церковную музыку, то добивается колорита, одновременно близкого пению и византийскому, и григорианскому, и русскому знаменному распеву (тематизм струнных в произведении «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнного оркестра, 1982).

Уникальным сочинением по своей концепции является семичастная «Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов (1990), где Губайдулина впервые обращается к идее света, цвета – и как видимому «ряду», и как скрытому конструктивному принципу. Введение в сочинение единого слова-хваления, которое принято не только в православии, но и других христианских конфессиях, символизирует идею всеобщей

соборности в её широком экуменистическом смысле. Лишь в финале цитируется мелодия и текст древнерусского гимна «Да исполнятся уста» (из книги Успенского «Образцы древнерусского певческого искусства»). В результате замысел «Аллилуйи», который, по мысли В. Холоповой, связан с таинством евхаристии, в плоскости духовной соединяет драму всеобщего земного жертвования и последующий катарсис света вечности.

«Широкая духовная позиция Губайдулиной, позволяющая ей делать свой отбор в мировом океане культур, цивилизаций, религий, верований, обуславливает стилистическую широту ее музыки. Она не чувствует ограничений – например, принадлежности к каким-либо творческим школам: “Мне нужны все музыкальные средства, какие существуют на свете. Для меня не так важно стоять в какой-то одной определенной традиции”» [11, 289]. При этом «в свете алгоритма-инварианта “внутренней формы” полиструктурность драматургии сочинений композитора, по определению Н. Шириевой, обнаруживает присутствие единого глубинного структурного кода древнейших мистерий, что, с одной стороны, проявляет экуменистический характер религиозных интенций композитора (проявление экуменизма в творчестве С. Губайдулиной впервые констатировала В. Холопова), а с другой стороны дает объяснение очевидной приоритетности в системе музыкального языка таких средств музыкальной выразительности, которые относятся к неспецифически музыкальным (тембр, фонизм, особые приемы исполнительской артикуляции) и даже немusикальным (число, цвет, шумы)» [15, 10].

Индивидуальность художественного стиля Губайдулиной в первую очередь определяется её представлением о религиозной сущности искусства и ценности бытия человеческого духа. Понимание музыки как единственного истинного пути познания смысла существования, концентрации душевного опыта становится определяющим в творчестве многих музыкантов рубежа ХХI века. Так, например, в своих научных изысканиях «Основания философии музыки» композитор В. Артёмов определяет музыку, наряду с астрофизикой, – одной из важнейших фундаментальных наук, наделяя её такими характеристиками, как «посредник между Богом и человеком», «сгусток духовной энергии, призванной пробудить в человеке нравственное сознание» и т. д.

«Русская духовность, проявляя несомненный универсализм, сумела по-своему выразить устремления человеческого духа к своим вершинам, по-своему расставив смысловые акценты в вопросах индивидуально-личного...» [12, 18]. «Специфика западной и восточной духовности в России не исключает их взаимодополнительности и возможности интеграции на основе универсальных принципов духовно-нравственного бытия человека. Актуальность такой интеграции нарастает в эпоху глобализации, способствуя достижению духовно-культурного баланса жизни человечества в новом тысячелетии» [12, 9].

Обращение к различным церковным традициям (поликонфессиональность), их оригинальное сочетание в творчестве одного автора, определяемое стремлением к синтезу, воспринимается как проявление закономерностей универсальной гармонии в современном сознании. При этом универса-

лизм художественного мышления современных композиторов остро созвучен ситуации рубежа XXI века и являет собой, по словам В. Медушевского, «новое специфическое качество образного строя современной музыки, стремящейся к воплощению космогонических проблем, к запечатлению иного “объема духовности”..., ощущению новых уровней “взаимоотношений” с миром» [Цит.: по: 4, 78].

Такая перспектива более глубокого проникновения в традиции христианской культуры через синтез различных конфессиональных традиций, связана с возвращением к добродетелям, которые несут высокие этические и нравственные начала, предназначенные пробуждать в людях надежду и свет, высочайшее духовное обновление и просветление.

### Литература

1. *Гречанинов А.* Моя жизнь. Издание «Нового Журнала». – Нью-Йорк, 1951.
2. *Денисов Э.*: Если ты настоящий артист, ты всегда не зависишь...// Музыкальная академия. 1994. № 3.
3. *Ивашкин А.* Беседы с Альфредом Шнитке. – М., 1994.
4. *Немкова О.* «Ave Maria» Елены Гохман в контексте отечественной духовной музыки рубежа XX-XXI столетий // Традиции художественного образования и воспитания: история и современность: Межв. сб. науч. трудов по материалам Всероссийской науч.-практ. конференции «Саратовская государственная консерватория в контексте отечественной культуры». – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2004.
5. *Паисов Ю.* Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2004.
6. *Рахманова М.* Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век. – М., 1997.
7. *Рыжков Ю.* Новая религиозность в современной культуре: Автореф. дис. ... докт. культурологии / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. – М., 2007.
8. *Советы старейшин София Губайдулина, композитор, 80 лет. Интервью: Алексей Мунипов* // <http://www.afisha.ru/article/pundits-gubaidulina/>
9. *Сыстеров Н.* Претворение традиций русской Панихиды в «Братском поминовении А. Кастальского: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки. – Магнитогорск, 2004.
10. *Холопова В.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. – М.: Композитор, 2001.
11. *Холопова Валентина:* София Губайдулина. Монография. Издание 3-е дополненное. – М.: «Композитор», 2011.
12. *Хомутцов С.* Духовность, её подобию и антиподы в культуре. Автореф. дис. ... докт. философских наук / Алтайский государственный университет. – Барнаул, 2009.
13. *Ценова В.* Эдисон Денисов: перед закатом тысячелетия // Музыка России: от средних веков до современности. Сборник статей. Вып. 2. – М., 2004.
14. *Черемных Е.* ...И остаться наедине с собой. София Губайдулина о встрече с Москвой, авангарде и философии музыки // Российская газета. Федеральный выпуск № 5639 (263) от 23.11.2011.
15. *Шириева Н.* Принципы структурной организации хоровых сочинений Софии Губайдулиной: Автореф. дис. ... канд. Искусствоведения. – Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова, 2011.

**И.А. Свиридова (Саратов)**

## **Тематические и фактурные особенности духовных концертов отечественных композиторов конца XX века**

В конце XX столетия в духовных концертах отечественных композиторов приоритетными становятся покаянная тематика, эсхатологические, исповедальные мотивы.

Ключевой идеей для А. Шнитке в работе над двумя сочинениями – Концерт на стихи Григора Нарекаци и Стихи покаянные – была идея «слёзного покаяния» [2, 505]. Средневековые литературные первоисточники (Книга скорбных песнопений и покаянные стихи), воплощающие квинтэссенцию христианского мировоззрения и, наряду с этим, относительную независимость от ортодоксального канона, оказались созвучными философско-этическим взглядам Шнитке. «Наполненные скорбью черною до края», песнопения Нарекаци удивительно близки многим древнерусским покаянным стихам, в основе которых лежит плач о своей грешной душе в преддверии Страшного суда и смертного часа с призывом «восстать от греха». Родственная песням-плачам армянского поэта и основная тематика покаянных стихов – размышления о бренности земного бытия и эсхатологические мотивы, философские медитации о жизни и смерти, соотнесение мирского и духовного, вечного и скоропреходящего, быстротечного.

Идея покаяния с ярко выраженной эсхатологической окраской представлена и в концерте-действе В.Калистратова «Покаяние», также написанном по материалам русских духовных стихов различных жанров и разного времени происхождения (XV–XVIII века). «Многослойным смысловым подтекстом» характеризуется Концерт для хора № 2 А. Королева «Три фрагмента из Откровения святого Иоанна», литературной основой которого послужили строки из разных глав «Откровения». «Темы и образы интонируемого библейского текста невольно проецируются слушателем на происходящее сегодня в мире, благодаря чему давние пророчества, древние символы неожиданно обретают актуальный, вселенский смысл» [3, 251].

Подобного рода мрачные, гипертрофированно мистические настроения в России, развивающиеся в последние месяцы существования Российской империи воплотились ещё в творчестве П. Чеснокова, создавшего апокалиптический по настроению концерт «Боже, язычники пришли в наследие Твое» на текст Псалма 78, исполненный, но так и не опубликованный. Суровые жизненные коллизии послеоктябрьских лет также вызвали к жизни ряд духовных концертов в творчестве А. Никольского, насыщенных драматическим пафосом и смятением чувств («Боже, Боже мой, вонми... », «Спаси мя Боже»).

Таким образом, тема конца света и Страшного суда была и остаётся в центре внимания художников, начиная с эпохи Барокко. Она несколько ни-

велируется в классическом концерте, не так масштабно представлена в творчестве композиторов Нового направления, зато становится приоритетной, наряду с темой покаяния, в духовном творчестве конца XX столетия, возможно потому, что принадлежит к основополагающим христианским категориям и к вневременным нравственным идеям и ценностям.

Особое место в творчестве композиторов конца XX века занимают духовные концерты, с точки зрения текста, сюжет, обряда связанные с Великим Постом и Страстной Седмицей. Тексты Великопостных и Страстных служб самоценны и достаточно ёмки по смыслу и эмоциональности, и на их основе вырастает вся драматургия и композиция подобного рода произведений. Так, В. Довгань, создавший хоровой концерт «Из Триоди постной», оценивает текст, как «шедевр поэтический, где в немногих словах заключены глубокие и вечные размышления. Сила их в том, что это не только обобщающие религиозно-философские мысли, но и мысли, которые вечно актуальны в нашей земной жизни. Эти Богом вдохновлённые слова необходимы нам и как молитва, и как высокая поэзия, и как отражение нашего повседневного и вечно-го, телесного и духовного, внешнего и внутреннего бытия» [1].

«Тексты Духовного концерта Н. Сидельникова (кроме I части) также заимствованы из служб Великого поста, относящихся к разным его неделям, о чём говорят и программные наименования частей: I – “Из Вечерни”, II – “Из канона покаянного кондак и икос”, III – “В неделю сыропустную на вечерни прокимен”, IV – “В неделю мясопустную на утрени”» [3, 240]. Четырёхчастный цикл состоит из покаянно-молитвенных песнопений и отличается смысловым и художественно-стилевым единством.

Особая тема, которая никогда не встречалась ранее в жанре духовного концерта и довольно ярко представленная в творчестве современных композиторов, связана с духовными подвигами и благородными деяниями святых – великих князей. Духовные подвиги запечатлены и в произведении, имеющем жанровое определение *симфония-концерт*. Георгий Победоносец воспет в финальной части сочинения Г.Дмитриева «Старорусские сказания», названной «Сказание о деве Алисафии и храбром Егории» (1985). Одноимённое стихотворение И.Бунина, положенное в основу этого произведения, в свою очередь, создано на сюжетной основе одного из эпизодов жития святого Георгия, именуемого «Чудо св. Георгия о змие».

Другое сочинение – концерт «Андрей Рублёв» В.Беляева для солистов и смешанного хора (1990) – «своеобразная дань памяти великого и святого иконописца ... Сочинение Беляева имеет певчески интонируемую литературную основу, составленную композитором из молитвенных стихов старинных песнопений древнерусскому святому» [3, 244–245].

Таким образом, тематика современных духовных концертов ориентирована как на канонические тексты (в клиросных концертах), так и на широкий круг поэтических источников, иногда далёких от церковного предназначения. Композиторы не стесняются в выборе «первичной модели» своих сочинений, которая может детерминировать вторичные модели, представ-



ляющие собой либо сочетание избранных текстов, либо поэтическую их обработку, либо авторскую «комбинаторику» тех и других материалов. Кроме того, можно говорить не просто о расширении тематики духовных концертов, но и принципиально новом подходе к пониманию и восприятию текстов, связанном с более широким нравственно-философским контекстом.

В системе средств музыкальной выразительности хоровая фактура является одним из важных факторов в жанре духовного концерта. Поиск особого тембро-фактурного звучания становится первоосновой создания многих современных духовных композиций. Особое значение приобретает сонорный склад письма, связанный с усложнением, развитием или появлением новых композиторских техник. В сонорной фактуре применяется особый тип темброво-гармонического материала, при котором музыкальные средства выразительности направлены на максимальное раскрытие темброкрасочного звучания в целом, а не на детализацию отдельных тонов. Так, петербургские композиторы Д. Смирнов (концерт «Тебе поем») и А. Королёв (концерт «Слава Богу за всё») активно применяют в трактовке текста сонористические приёмы, выстраивая особое акустическое пространство. Поиск новых звучностей в хоре приводит к тому, что канонический текст становится лишь поводом для выражения личного отношения композиторов в сугубо субъективной трактовке жанра концерта.

В сочинениях конца XX века, в частности, в Концерте на стихи Григора Нарекаци А. Шнитке «пышное хоровое полнозвучие с обилием *divisi* подчас приближает хоровую фактуру к складу сверхмногоголосия» [3, 236]. Так, во II части сочинения («Собрание песен сих») на девять хоровых партий накладываются шесть сольных, а в коде финала («Сей труд, что начинал я с упованием») число хоровых партий достигает двадцати шести. Тематическая ткань Концерта с «выразительным комбинированием хоровых и сольных певческих тембров, с изобретательно-виртуозным использованием разных видов хоровой фактуры» [3, 236] предстаёт довольно многослойной – полифактурно-политембровой (определение Ю. Паисова).

Особое место в духовном концерте начала XX столетия получает приём фактурно-тембровой дифференциации. С помощью расслоения пластов фактуры произошло разделение канонического (информативного) и авторского (эмоционального) высказываний. Тем самым осуществилось необходимое «каноническое» требование, связанное с рельефным произнесением слова и выдвижения текста на первый план. Канонический текст мог излагаться в сольной партии, в традиционном хоровом исполнении, с одновременным звучанием сольного голоса и хора.

В современных хоровых концертах подобного рода взаимоотношения солиста и хора встречаются крайне редко и, как правило, в церковных концертах. С. Хватова в своём исследовании отмечает некоторые из них: концерты с канонархом («С нами Бог» С. Толстокулакова) или сольной партией, подобной канонаршей («Владычице Преблагая» Ю. Машина, «Утоли моя печали» А. Муро́ва), предполагающие звуковое пространственное противопос-

тавление ключевых фраз солиста и хора; камерные хоровые романсы, дифференцирующие сольную партию и «ответ» хора (Л. Новоселова «Дивная новина», «Играй Свете») имеют более салонное звучание [4, 19].

Сольные голоса в современных духовных композициях концертного плана исполняют в основном вспомогательно-колористические функции, темброво расцвечивая хоровую гармонию. Так, в концерте В. Беляева «Андрей Рублёв» в IV части («Утоли болезни души моя») два сольных голоса (тенор и сопрано) поочередно солируют в сопровождении хора, который на фоне солистов выполняет функцию органного пункта, гармонического сопровождения, но в моменты кульминации хоровое звучание «взрывается» мощным *f* в высоком регистре.

Интересный приём синтеза индивидуально-авторского мышления и традиционных элементов православной службы демонстрирует в концерте «Слава Богу за всё» композитор Королёв. В завершающем разделе Икоса 3 «Что моя хвала перед Тобой!» фразы «солирующего баса интонационно уподоблены псалмодической речитации дьякона, начинающего свой монолог на низкой ноте и постепенно, с каждой новой фразой, повышающего интонацию на полтона. Заимствуя этот приём из церковной практики, Королёв дополняет его введением хоровых распевов-подхватов вслед за каждой фразой солиста, свободно вариантно трансформирующих, гармонически расцвечивающих напев и интонационно варьирующих монотонную псалмодию баса» [3, 250].

Различные типы народного многоголосия мастерски используются и в духовных концертах конца XX века, при этом обработки подлинных напевов или их стилизации органично вплетены в индивидуально-авторский стиль. Основополагающую роль в таких композициях играет линейность, которая раскрывает перед современными авторами тайну длительного развёртывания мелодии. Устремляясь вглубь веков, современные композиторы используют характерный для строчного многоголосия гетерофонный склад, основанный на сложной системе повторов и «рифмования» музыкальных строк. Гетерофония, связанная также и с многоголосием русской песни, была осмыслена ещё о. Павлом Флоренским как принцип свободного, не скованного схематизмом мышления – музыкального и философского, как модель и вектор развития музыки и философии будущего.

В виде гетерофонии «образ» древнерусского пения предстаёт в концерте А. Королёва «Слава Богу за всё» в части Икос 2 «Как близок Ты во дни болезни». Для композитора важным становится не точная фиксация вертикальных созвучий, а линейность, воплощённая в непрекращающемся движении горизонталей. Гетерофонное расслоение одной мелодической линии на несколько родственных, подобных друг другу голосов, звучащих в одновременности, создаёт интересную звуковую «игру»: они, то сливаются в унисон, то порождают в своих переплетениях диссонантные звучания.

Основой музыкальной фактуры в духовном концерте «Тебе поем» Д. Смирнова также является гетерофония. Чередование разных по гармонической плотности, по степени консонантности-диссонантности созвучий

(в данном концерте это чередование сонорных комплексов, кластеров и аккордов терцового строения) было характерно и для строчного многоголосия. Этот процесс регулировался чисто мелодическими связями и соотношениями между голосами, сплетением горизонталей. Вертикаль и горизонталь в такого рода сочинениях не противостоят друг другу, но образуют единое целое. Музыкальное пространство гомогенно, как было гомогенным музыкальное пространство строчного многоголосия. Сами принципы развертывания мелодической линии, вариантность музыкальных строк, установка на замедление и прекращение музыкального времени, на статику оказываются близки принципам древнерусского певческого искусства.

Разнообразие различных полифонических форм, которые представлены в духовных концертах начала XX века, в конце столетия достигают ещё большей свободы и особой изощрённости контрапунктических приёмов. Так, например, срединный раздел I части концерта «Андрей Рублёв» В. Беляева, изложен с последовательным усложнением видов контрапункта. Если вначале проводится простая трёх-, четырехголосная имитация темы, то затем она усложняется терцовым удвоением (причем тенора и басы проводят тему в обращении), и, наконец, на повторяемую многотерцовую имитацию наслаивается новая мелодия у солирующего сопрано, как бы парящая над многоголосной полифонической вязью остальных голосов: «И премудрости образ...».

Полифонические разделы в Концерте на стихи Григора Нарекаци А. Шнитке характеризуются «превышением» возможностей хора (использование невокального мелоса, хроматизированной мелодики, длительного выдерживания крайних регистров, исключительных метро-ритмических трудностей, диссонантных вертикалей гармонических образований). Композитор применил в своём сочинении разные типы современных хоровых фактур, в том числе и канонические имитации, как, например, восьмиголосный канон женского хора во II части и двенадцатиголосный смешанного хора в III части («И если смертный страх или сомненья вдруг овладеют...»). При этом в имитациях участвуют как отдельные голоса, так и группы хоровых партий, вследствие чего обычная полифония дополнена полифонией пластов. Так, во II части ламентозный мотив женских голосов и фоновые аккорды «Аллилуйи» мужского хора образуют полипластовое звучание, воплощее идею многовариантности в единстве тематического синтеза.

Подводя итог, следует отметить, что в системе средств музыкальной выразительности динамика фактуры является немаловажным фактором в жанре духовного концерта. Она включает большое разнообразие приёмов – хоральная «квартетность», имитационная полифония, линейно-мелодическое движение на манер пения с исоном, эффекты пространственного звучания, наложения сольных возгласов и хорового *tutti* – весь «калейдоскоп» фактурной выразительности. В современном духовном концерте композиторы не ограничивают себя в выборе средств, используя порой довольно сложные фактурные образования, связанные с развитием современных техник письма. В целом, яркое полифоническое развитие, которое было обязатель-

ным для классического хорового концерта, уступает место иным приёмам, связанным с дифференциацией фактуры, а также поиском тембральных колористических звучаний.

### Литература

1. *Довгань В.* Аннотация к премьере сочинения на фестивале современной музыки «Московская осень – 2008». – М., 2008.
2. История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник /Отв. редактор Т.Н.Левая. – СПб: Композитор, 2005. –556 с., нот.
3. *Паисов Ю.* Духовный концерт в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей и исследований. / Сост. Ю.И. Паисов. – М.: Композитор, 2004. – Вып. 2. – С. 231–262.
4. *Хватова С.* Русский духовный концерт второй половины XX века. Автореф. дисс...канд. иск. – Ростов/нД, 2006 – 30 с.

**Е.Г. Шашлова (Саратов)**

### **Хоровая симфония «1917 год» Р. Бойко в контексте жанровых поисков XX века**

В творчестве отечественных композиторов второй половины XX века широкое распространение получают циклические формы различного порядка, от простейших сборников-циклов до сложных по структуре и форме вокально-симфонических произведений. Стремление к циклическим формам в этот период было распространено в силу различных причин, некоторые из них: общая тенденция времени, связанная со стремлением художников к масштабным замыслам; развитая система госзаказов на произведения патристической, исторической тематики, прославление советской идеологии; стремление композиторов к обобщению поднятой проблематики посредством ее многогранного освещения в циклическом сочинении (кантаты, оратории, сюиты, симфонии и т. д.).

В связи со столь бурными поисками новых средств выражения внутри традиционной жанровой системы происходили процессы диффузии, которые привели к естественному синтезу. С точки зрения классификации жанров, это затрудняет их определение, о чем пишут многие маститые теоретики. Все примеры циклов в хоровом претворении имеют весьма близкие признаки, поэтому существует реальная потребность в определении отличительных примет, проявляющихся в тех или иных жанрах, которые позволят нам выявить специфику каждого из них. В рамках статьи такая задача сложно осуществи-

ма, тем не менее, попытаемся выявить особенности жанра хоровой симфонии на примере сочинения Р. Бойко «1917 год» в сравнительном анализе с иными циклическими формами, чтобы в дальнейшем использовать промежуточные результаты для более масштабных выводов.

Основной задачей нашей работы является определение релевантных признаков таких циклических жанров как: *хоровая сюита*, *хоровой цикл* (включающий одножанровые сочинения) и *хоровая симфония*. Выведение жанровых признаков последнего является для нас приоритетным. Нужно оговориться, что результаты данной работы являются промежуточными, поскольку не подразумевают анализа всех существующих музыкальных примеров, но прокладывают путь к прояснению данной проблемы. Для сравнительного анализа вышеперечисленных циклических форм мы предлагаем три произведения отечественных композиторов: хоровая симфония Р. Бойко «1917 год» для смешанного хора *a cappella*, двух солистов и ударных инструментов (1958); хоровая сюита А. Флярковского «1905 год» для смешанного хора без сопровождения (1956) и хоровой цикл Д. Шостаковича «Десять хоровых поэм на стихи поэтов революционеров» для смешанного хора *a cappella* (1951). Выбор этих сочинений обусловлен общностью избранной тематики (обращение к революционным событиям начала XX века весьма актуально для советских композиторов и обусловлено не только юбилейными датами, но и общим интересом к историческим образам), близостью по времени написания (все три произведения написаны в 50-е годы XX века) и их роли в хоровой литературе (авторы этих сочинений оказали большое влияние на развитие хорового искусства).

Проводя сравнительное изучение обозначенных сочинений Р. Бойко, Д. Шостаковича и А. Флярковского, прежде всего обратимся к анализу тех аспектов, которые характерны для всех избранных произведений. К ним можно отнести следующие родовые признаки: наличие некой единой идеи в произведении; использование революционной тематики; обращение к поэзии революции (в данном анализе это немаловажно, поскольку необходимо выявить особенности претворения поэтического слова в том или ином жанре); освещение различных ипостасей драматических событий; многочастная структура и принцип контрастного сопоставления частей; наличие линейной драматургии, направленной к условно кульминационному хору всего цикла и обрамление его экспозицией и финалом и др.

Вместе с тем, анализируемые композиции обладают и рядом существенных специфических признаков, которые отражают, прежде всего, различную авторскую интерпретацию воплощения замысла. К ним мы относим: структуру цикла и уровень единства его частей; драматургическую логику; процессы формообразования в частях циклов; логику тональных связей; способы фактурного развития; темповую драматургию; тип тематизма; способы детализации письма; работу с текстом и др.

Как и для многих советских композиторов, гражданственно-патриотическая тема, обращение к судьбам простых людей, была ведущей и для

Р. Бойко, и для Д. Шостаковича, и для А. Флярковского. Хоровая сюита А. Флярковского «1905 год» относится к целому ряду его сочинений, посвящённых тяжёлой судьбе Родины. Среди них оратория «Колодники», «Бессмертие», кантата «За Лениным», хоровая поэма «Клятва», оратория «На гражданской на войне» и «И мир глядел на нас», реквием «Песни остаются» и т. д. Сюита «1905 год» по замыслу весьма близка «Десяти поэмам» Д. Шостаковича и, по сути, является продолжением традиции сочинений *in memoria*.

Десять хоровых поэм Д. Шостаковича на революционные тексты – ценнейший вклад в отечественную хоровую музыку. Этот интереснейший и новаторский по многим параметрам цикл стал отправной точкой в создании сочинений на революционную тематику, так широко и многогранно раскрывающих трагические события начала XX века. На наш взгляд, по структуре и глубине содержания этот цикл близок хоровой сюите, но он имеет и черты симфонического развития. Как пишет П. Левандо, «композитор избегает однозначного определения жанра произведения, так как оно рождает ряд жанровых ассоциаций» [10, 72]. Действительно, проявление в «Десяти поэмах» черт симфонизации хорового цикла не вызывает сомнений, поскольку в творчестве композитора симфония стала ведущим жанром, оказавшим значительное влияние на все остальные области его наследия. Тем ценнее для нас проследить, каким образом Д. Шостакович-симфонист претворяет традиции народной и революционной песенности в столь сложных жанрах, как хоровые поэмы, и сравнить возможности камерного цикла с потенциалом симфонического жанра.

В хоровой симфонии Р. Бойко «1917 год» для создания атмосферы революционных бунтов той поры композитор использует избранные яркие и хлёсткие строки из октябрьской поэмы В. Маяковского «Хорошо!», реплики из революционных и народных песен, а также стихи Э. Багрицкого. Сюжетная линия в произведении слабо развита, однако подобранный поэтический текст раскрывает образ и дух революции, судьбы людей в это сложное время с различных сторон, что в целом характерно для симфонической традиции. Р. Бойко продолжает искания композиторов-симфонистов XIX–XX вв., где «в центре музыки, – как пишет Д. Кабалевский, – всегда стоит человек с его чувствами, мыслями, его сложным духовным миром» [3, 124]. У Р. Бойко, подобная философия отразилась сквозь призму тяжёлых испытаний, выпавших на человека в годы революций, войн и репрессий. Впоследствии композитор продолжит поиски внутри жанровых канонов симфонии и напишет ещё три симфонических цикла, среди которых и вокальная Симфония №3. Он ищет новые решения в обновлении классического жанра, но остаётся верен глубокой гуманистической идее. В Хоровой симфонии – это проблема существования человека в годы революции, Симфония №2 – дань памяти и уважения людям, героически прошедшим блокаду Ленинграда, Симфония №3 – образы настоящего и минувшего, отражение трагических человеческих судеб, известных и забытых, переплетённых в узел войны нитями жизни и смерти.

Итак, остановимся подробно на анализе отдельных аспектов музыкальной драматургии и музыкального языка названных произведений с целью проследить, как в них реализуются общие или индивидуальные качества.

*Структура* симфонического цикла, в отличие от иных циклических форм, долгое время была неизменной. Как хорошо известно, в XIX веке ситуация изменилась, и структура современных инструментальных симфоний предлагает различные варианты от радикально обновленных композиций до нарочито строгих неоклассических образцов. Говоря о хоровой симфонии Р. Бойко «1917 год», следует отметить ориентацию композитора на классический канон инструментального жанра, хотя и с весьма специфической его интерпретацией.

В I части хоровой симфонии композитор драматически развивает образ страдающей России. Вступительный раздел *Adagio* на текст «Сверху взгляд на Россию брось» с призывным и весьма нехарактерным для вокального исполнения взлётом на дециму можно считать главной партией. Эта мужественная и в тоже время щемящая интонация проходит через всю симфонию и «является лейтмотивом революции» в её романтическом понимании. Побочная партия *Allegro* «рисует образ взбунтовавшегося народа» и отражает действительное начало в симфонии – народное восстание с лозунгом «За хлебом! За миром! За волей!». Трагичная, и напористая по ритмическому рисунку тема в целом является логическим продолжением главной партии, и контрастными их вряд ли можно назвать, однако здесь перед нами раскрывается образ дикой и необузданной силы революционных масс. Основным конфликт симфонии заложен именно на этом уровне – сопоставление порыва идеализированных, романтических чувств революционера и реальное воплощение событий, полных крови и боли.

II часть «Дума о солдате» – типичное для симфонической структуры лирическое отступление, где раскрывается судьба конкретного человека. Хор также написан в сонатной форме (но без разработки). Как и в I части, главная и побочная партии не являются контрастными.

Далее следует III часть «Ветер с Востока» в трёхчастной форме, со средним разделом в форме фуги. В музыке этой части присутствуют признаки скерцозности как абстрактное кинетическое ощущение течения жизни. Острый ритм и энергичное настроение части продолжает заложенную идею активного действия I части и рисует образ порывистого и целеустремлённого революционера. Отсюда и наличие логичных тематических связей этих двух частей.

Финал «Этих дней не смолкнет слава» построен на маршевых интонациях, «утверждающих образы победного шествия революционных масс» [3, 19]. В качестве рефрена финала композитор использует интонации «Песни 27-й дивизии» («Мы красные солдаты»). В целом финальная часть явно продолжает образ скерцо, о чём говорит и изощрённый ритм темы, усиленный маршевым ритмическим рисунком у литавр и малого барабана, и революционный дух, который приобретает здесь всеобъемлющий характер и радость

победы. Однако эта часть в большей степени имеет функцию эпилога, нежели действенного финала. Она довольно непродолжительна и не имеет достаточного развития и драматургии, в отличие от III части, которая таким образом берёт на себя частично функцию финала.

Все части Хоровой симфонии Р. Бойко объединены образно-тематическим развитием и выстроены по принципу контраста. Это проявляется и в преемственности образных линий. Например, образ действенности революционного духа отражён на различных стадиях развития: зарождение недовольства революционных масс в I части, непосредственная и сметающая действенность в III части и победный марш IV части; лирический образ отражён во II части, но присутствует, как некая сдерживающая сила, во всех частях, играя некую роль антитезы буйству восстания.

Что же касается структуры циклов и формы отдельных номеров хорового цикла «Десяти поэм» Д. Шостаковича и сюиты А. Флярковского, то здесь отмечается свобода как в построении отдельных номеров, так и в общей логике композиции. Семь частей сюиты «1905 год» объединены сюжетно-смысловой линией. Трагическую кульминацию цикла представляет «Жена кормильца мужа ждёт». В двух заключительных хорах автор утверждает идею грядущей победы, однако, по мнению Г. Григорьевой, финал сюиты несколько внешний по музыке, кажется искусственным и не соответствует характеру цикла» [5, 35]. В целом, в частях сюиты Флярковского преобладают простые трёхчастные формы (1, 2, 3, 4 и др. части, куплетно-вариационная или строфичность в №5), которые имеют законченную драматургию и самостоятельное значение. В то же время каждый номер в определённой последовательности позволяет выстраивать общую логику структуры сюиты, образуя цельное и законченное по мысли произведение.

В цикле «Десять поэм» Д. Шостаковича исследователи отмечают в качестве центральной кульминации – хор «Девятое января», с его широкой развёрнутой драматургией в духе оперных сцен М. Мусоргского. В цикле преобладает лирико-драматическая сфера (2, 4, 5 поэмы), где композитор глубоко проникает в сущность революционных событий через личные переживания человека. Даже в тех номерах, где композитор рисует общую картину революционного подъёма с их плакатно-призывным пафосом, Д. Шостакович переплетает эти две сферы, особенное напряжение ощущается в 6 и 8 поэмах. Трагическое и искреннее переживание Д. Шостаковича за судьбы людей проявилось здесь в полной мере. Это смелое творческое решение композитора и послужило переворотом в раскрытии темы революции, новому и смелому прочтению.

Таким образом, заявленная в общих жанровых признаках многочастность, в сюите, цикле и симфонии имеет принципиально различное значение. Хоровая симфония является проекцией четырёхчастной формы своего инструментального прототипа. По-видимому, это принципиальное решение композиторов, обращавшихся к этому жанру с той целью, чтобы провести линию преемственности хоровой симфонии с симфонией инструментальной, и при-



менять её структуру к хору с целью расширения хорового потенциала. В сравнении с сонатно-симфоническим циклом, хоровой цикл и сюита не имеют строго регламентированного порядка и количества номеров, их темповой градации или чёткой последовательности, направленной на ассоциативное восприятие жанрового канона. Основное различие между сюитой и циклом заключается в более нацеленном развитии концепции сюиты, хотя и здесь есть исключения. Некоторые циклы весьма схожи по глубине и сложности философско-психологического подтекста не только с сюитой, но и с хоровой симфонией, что является скорее исключением, нежели правилом.

В *темповой организации* хоровых циклов не наблюдается строгая последовательность номеров контрастных по типу движения, однако логика развития произведений нацелена на объединение различных характерных образов в единое целое. В разбираемой нами хоровой симфонии «1917 год» Р. Бойко используется относительно классическая трактовка темповых установок. I часть – *Adagio* и основной раздел *Allegro*, II часть традиционно медленная – *Larghetto*, III часть – явно скерцозного характера в темпе *Moderato*, IV часть – финал, представляет собой суровый, неспешный марш в темпе *Andante*, во втором разделе темп становится ещё более сдержанным (*Sostenuto*), который выдерживается практически до конца.

Выстраивание композиции в циклах Д. Шостаковича и А. Фляковско-го весьма схоже, однако решение и масштабность замысла различны, это очевидно и заложено в самом определении жанров композиторами. По глубине и драматизму, насыщенности и конкретности событий Д. Шостаковича, пожалуй, трудно превзойти. Его шестая поэма «Девятое января» по масштабам и средствам воплощения сродни драматической фреске, но решённой в рамках хора *a cappella*.

Подводя итоги темпового и структурного анализа, следует отметить, что выстраивание драматургии во всех трёх сочинениях имеет явно общие черты при различном их воплощении. К общим относится: контрастное сопоставление частей на уровне образных сопоставлений, темповых градаций и других средств при единстве общего замысла. К различным – индивидуальное воплощение этих признаков в зависимости от жанра произведения. Так, в хоровой симфонии «1917 год» Р. Бойко выстраивает цикл подобно сонатно-симфоническому и в работе над текстом опирается на традиции данного жанра. Это проявляется и в структуре, и в драматургии, и в темповом обозначении частей. В сюитных циклах А. Фляковско-го и Д. Шостаковича прослеживается свободное выстраивание драматургии произведения. В «Десяти поэмах» внутри цикла можно выделить две образные сферы (лирико-драматические образы и призывно-героические), но в целом каждая поэма имеет вполне законченный и самостоятельный характер, что позволяет исполнителям в частных случаях свободно комбинировать исполнение отдельных номеров цикла.

Обратимся к рассмотрению *тональной драматургии* симфонии «1917 год». На наш взгляд, связывать данное сочинение с тональной драматургией

классического симфонического цикла вряд ли уместно, поскольку в данном случае нет основной тональности симфонии, разомкнут не только весь цикл (*As – Des*), но и его части: I часть (*As – H*); II часть (*f – a*); III часть (*f – As*); IV часть (*es – Des*). Чёткая логика в таком раскладе тональной драматургии не очевидна, но если брать за основу симфонии тональный центр *As-dur*, то можно отметить движение от напряжённно-сурового *As-dur* к торжественно-позитивному *Des-dur*.

В сюите «1905 год» А. Флярковского и «Десяти поэмах» Д. Шостаковича тональные связи между номерами отсутствуют. У А. Флярковского внутри частей отмечается довольно стройная и прозрачная тональная логика, в то время как у Д. Шостаковича наблюдается более сложная и развитая тональная драматургия. Это связано и с индивидуальным музыкальным мышлением композиторов, и с задачами, которые они перед собой ставили. Сложные по структуре хоровые поэмы, естественно потребовали от композитора более изощрённого тонального решения. В сюите же А. Флярковского номера имеют облик хоровых миниатюр, хотя в некоторых случаях и довольно развёрнутых, отсюда и тональное решение, соответствующее общей поэтике произведения.

Итак, несмотря на то что тонального единства нет ни в одном из сочинений, тем не менее, тональная драматургия в них различна:

1. В цикле и сюите все части тонально замкнуты, что позволяет нам говорить об их самостоятельности. В симфонии напротив, наблюдается разомкнутость тонального плана, что обуславливает цельность всех отдельных частей только в контексте целого произведения.

2. В симфонии есть ключевые тональности *As* и *Des*. Причём *As* преобладает в I и III частях, а *Des* присутствует во II и является ключевой в IV части, что отражает противопоставление в образной сфере. Колорит тональности *As-dur* связан с суровой реальностью и революционным духом, а *Des-dur* отражает иную, более романтическую сторону этих же событий. Окончание финала, начиная с ц. 96, основано на утверждении торжественного героического звучания, и здесь *As-dur* звучит уже не так мрачно, но более ярко и жизнеутверждающе, подготавливая, тем самым, гимничный *Des-dur*.

Таким образом, в своей симфонии Р.Бойко не следует классической схеме симфонического цикла, но, усложняя его тональный план, стремится создать единство целого, что принципиально важно для драматургии симфонии и отличает её от иных циклических форм.

*Интонационные связи* между номерами, как правило, обнаруживаются лишь в более развитых по сюжету циклах. В симфоническом цикле XIX–XX веков наличие монотематизма или лейт-интонаций, тем и мотивов-реминисценций, скорее, является закономерностью. И в нашем случае, из трёх произведений, только в симфонии обнаруживаются чётко выраженные тематические связи между частями, с характерной тщательной разработкой материала внутри каждой из них. Явным общим свойством интонационного материала всех трёх произведений является опора на народно-песенный тема-

тизм, а также революционный фольклор, что обусловлено образно-смысловым содержанием произведений.

С точки зрения развития тематизма у А. Фляковского и Д. Шостаковича преобладает более простое и камерное решение. Хотя в некоторых поэмах гений Д. Шостаковича-симфониста проявил себя и здесь. Кроме того, в поэмах присутствуют элементы инструментализации хоровой ткани, например аккомпанирующая фактура в поэме № 4 и т. п. Значительно многообразнее и сложнее интонационное развитие в Симфонии Р. Бойко, в которой используется не только песенный тематизм, но и танцевальный, а также интонации инструментального типа. Последнее проявляется в типичном для данной симфонии дискретном тематизме, как бы рвущем пластичную хоровую музыкальную ткань (например: ц. 4, ц. 6 и т. д.); имитирующих колокольный набат, секвенционных нисходящих ходах на кварту, терцию и секунду, (цифры 10, 21, 22, 26, 30, 60, 67, 84); постоянном звучании лапидарных квартовых призывных интонаций, жёстком и упругом ритме; декламационности высказывания.

Если подобные стилевые особенности у Д. Шостаковича проявились в хоровых поэмах как следствие его симфонического мышления и, безусловно, расширили рамки чисто хорового письма, то в творчестве Р. Бойко использование инструментальной логики в хоровой музыке имеет принципиальное значение намеренного внедрения данных приёмов. Хоровая симфония Бойко обладает органичной цельностью, что прослеживается в наличии тем-реминисценций из первой части (главная и побочная партии, а также нисходящие секвенционные ходы на различные интервалы), которые проходят на протяжении всего цикла.

В своём творчестве Р. Бойко неоднократно применяет монотематическое развитие материала, что нашло отражение и в анализируемой симфонии. Произрастая из одного тематического ядра, большинство тем оказываются родственными в образном и интонационном плане, а потому конфликтное начало в сопоставлении тем здесь в прямом смысле отсутствует. Развиваясь и переплетаясь на протяжении всех частей Симфонии, основные темы обогащаются новыми эмоционально-образными, гармоническими и тембровыми красками, что позволяет говорить нам об особом типе мышления композитора. На наш взгляд, композитор разрабатывал таким образом разновидность принципа монотематизма, связанного не с одной темой, а с единством образа в произведении и бесконфликтном существовании различных граней этого образа. «Монотематический принцип развития – непрестанное преобразование одного и того же образа, одной мысли» – характерны для инструментальных симфоний Р. Бойко, написанных и в более зрелом возрасте.

Таким образом, активное использование приемов инструментального письма, принципа монотематизма (хоть и проявленного непоследовательно) свидетельствуют о стремлении композитора к созданию единого цельного полотна, что отличает Хоровую симфонию Р. Бойко от других рассматриваемых произведений. Однако, несмотря на стремление привнести в хоровую поэтику принципы инструментальности, используя сонатно-симфоническое

строение, в целом необходимо отметить интуицию композитора и его бережное отношение к «естественным ощущениям пения, свободного дыхания», стремление к качественному донесению поэтического текста.

Во всех трёх исследуемых циклах отмечается широкий диапазон *фактурного многообразия*, указывающий в первую очередь на национальную природу их происхождения, а также связанных с инструментальной логикой мышления композиторов. Подобные примеры «свободного типа хоровой фактуры» [10, 35] становятся неотъемлемым атрибутом современной техники композиции вне зависимости от жанровых приоритетов того или иного автора. Различные проявления признаков свободного хорового изложения встречаются как в хоровых миниатюрах, так и в крупномасштабных вокально-симфонических циклах. Однако нас интересуют особенности, характеризующие поэтику произведения с точки зрения его вокальной или инструментальной природы.

Большое количество голосов, частая смена фактуры с сольного изложения на хоровое *tutti*, а также преобладание подголосочности – наблюдаются во всех трёх циклах и не являются особенностью того или иного жанра. В то время как общее для рассматриваемых сочинений песенное начало использовано у всех композиторов по-разному. Если у А. Флярковского изложение более доступное, в котором преобладает гомофонно-гармонический склад, сольные запевы и унисонное *tutti* на кадансах, характерное для песенных жанров, то у Д. Шостаковича революционный и народный фольклор получил более развёрнутое и сложное развитие, где в рамках одной поэмы могут использоваться различные типы фактуры: сложные полифонические эпизоды, наложение пластов, звукоизобразительные приёмы и т. д. В этом смысле, Р. Бойко идёт вслед за Шостаковичем и работает над материалом как композитор-симфонист, обогащая фактуру различными приёмами.

В своей симфонии Р. Бойко использует аккомпанирующие элементы в фактуре, восполняя, тем самым, скудость хоровых приёмов изложения; широко применяет подголоски, имеющие скорее инструментальное, нежели вокальное развитие (колокольность в ц. 10, всё вступление ко второй части и т. д.); фактуру, имитирующую инструментальное звучание, например, фанфары или барабанную дробь, гитарный перебор (фанфарные триоли во II части ц. 34 и имитация вальсирующего гитарного или иного сопровождения в ц. 39, басовая партия на слог «та» в III части с ц. 91 и т. д.). Таким образом, обильное привлечение «инструментально-орнаментальных» приёмов [2, 139] указывает на присутствие в данном сочинении инструментальной логики, а точнее – склонность композитора к обогащению хоровых возможностей посредством динамизации фактуры.

*Общая тематика и использование текстов поэтов революционеров* во всех трёх произведениях, безусловно, является объединяющим моментом, но работа с текстом обладает своей спецификой. Каждый композитор проявляет своё отношение к тому или иному событию, используя либо приемы тонкого, детализированного прочтения текста, либо крупное фресковое письмо. Всё

это, безусловно, относится к стилю самого композитора, но для нас важно также учесть особенности выбранного жанра для воплощения схожих задач.

Д. Шостакович широко использует в своих поэмах колористические приёмы: пение закрытым ртом или на слог «а» (2, 4, 5 поэмы), имитация сто-на-плача, или крика, как в поэме «Девятое января» и другие. Однако все они направлены скорее на более яркое воплощение различных образов и имеют скорее вокальную природу. В то время как в симфонии Бойко можно видеть назревающую в 1950-е годы тенденцию к проникновению инструментальной логики в вокально-хоровую поэтику. Это проявилось и в выборе фактуры, и в особом характере мелодизма, и в схожих колористических приёмах (пение с закрытым ртом и на слоги). Все эти приемы имеют ярко выраженную принадлежность именно к инструментальной природе, не противореча вокальным особенностям письма.

Кроме всего вышеперечисленного, нужно отметить и состав хоровой симфонии, в партитуру которой композитор вводит ударные инструменты. Подобный приём использовался композиторами и ранее (Г. Свиридовым, В. Гаврилиным, Л. Пригожиным, Т. Коргановым и др.) не только в крупных сочинениях, но и в небольших ярких хоровых миниатюрах. Введение инструментальных тембров как дополнение к хоровому звучанию приводило к рождению интересных и новых красочных сочетаний, не умаляя при этом значимости самого хорового звучания. Р. Бойко, как композитор, обладавший профессиональным дирижёрским образованием<sup>1</sup>, осознавал потребность в подобных сочинениях для хора, где инструментальное звучание бы не доминировало, а добавляло нужную краску и помогало исполнителям более ярко раскрыть образ произведения.

Проанализировав три самобытных хоровых сочинения: хоровую симфонию «1917 год» Р. Бойко, хоровую сюиту «1905 год» А. Флярковского и «Десять хоровых поэм» Д. Шостаковича, на первый взгляд схожих, но при близком и более глубоком рассмотрении – совершенно различных по своему композиторскому решению, можно сделать следующие выводы.

Отличительной чертой сюиты и цикла от хоровой симфонии является наличие в последней единой линейной драматургии как цикла более сложного порядка. Части хоровой симфонии должны выстраиваться по определённому принципу, последовательно раскрывая суть и смысл основной идеи. Именно этот факт обеспечивает особое значение симфонии как жанра сложной структуры, где строгость и закономерность соотношения частей имеет стержневое значение, что не обязательно для сюитных циклов. В последних, как правило, не предполагается чётко обозначенной структуры. Напротив, каждый композитор свободно подходит к трактовке жанра, выстраиванию драматургии цикла и т. п., в этом заключается одно из главных различий ме-

<sup>1</sup> Композитор закончил дирижёрско-хоровое отделение в училище и изначально поступал в консерваторию как дирижёр. К тому же, главным вдохновителем Р. Бойко на написание хоровых опусов стал А.В. Свешников, возглавлявший в то время Московскую консерваторию.

жду сонатно-симфоническим циклом и циклическими формами сюитного порядка.

Хоровые миниатюры, вошедшие в сюиту А. Флярковского «1905 год» в большей степени приближены к массовым песням, поэтому весьма доступны по своему музыкальному воплощению. Номера имеют вполне самостоятельное значение, о чём говорит и свободная структура, и темповая организация цикла, и другие составляющие. Хоровые поэмы Д. Шостаковича выводят песенное начало на совершенно иной уровень. Взятые за основу революционные тексты и мелодии претворяются в столь сложном композиционном и драматургическом развитии, что приобретают масштабное значение даже в условиях хорового состава *a cappella*, вызывая довольно широкий ассоциативный ряд жанровых признаков. Однако сложные по структуре поэмы также имеют самостоятельное значение. Хоровая симфония Р. Бойко презентует новые возможности хорового искусства, навеянные инструментальной поэтикой, но опирающиеся на традиции хорового письма.

Воплотив структуру сонатно-симфонического цикла возможностями хора *a cappella*, композитор создает многокрасочность драматического (первая часть), лирического (медленная часть), жанрово-характерного (третья часть, скерцо) и эпического (финал) звучания, свойственных музыке инструментальной. Четырёхчастная сонатно-симфоническая структура взята за основу не только в Хоровой симфонии Р. Бойко, но и воплотилась в исканиях таких отечественных композиторов, как Г. Попов, С. Баласанян, Т. Корганов, Ю. Евграфов, Г. Дмитриев и др.

Во второй половине XX века в период довольно бурного развития и популяризации хоровой музыки, направленных на утверждение социальных достижений советского строя в сочетании с требуемой общедоступностью высказывания, обращение к канонам инструментального жанра симфонии является, пожалуй, знаковым. Вербальный текст в музыкальном сочинении предельно конкретизирует идею произведения, а логика инструментальной музыки отличается более сложной внутренней структурой, скрытыми смыслами и обобщённым характером. Вероятно, композиторам второй половины XX века потребовались именно те качества жанра симфонии, которые подразумевают соединение и единство конкретного и обобщённого, актуального для данного времени и народа и, в то же время, имеющего общечеловеческую значимость. Именно такое понимание и представление жанра мы видим в творчестве отечественных композиторов и их последователей, которые проецируются и на хоровую симфонию.

### Литература

1. Анализ вокальных произведений: Учебное пособие / Ответств. ред. О.П. Коловский. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века // Хоровая культура. – 2-е издание. – Л.: Музыка, 1979. – 344 с.

3. *Викторов В.* Ростислав Бойко: Монографический очерк. – М.: Советский композитор, 1985. – 160 с.
4. *Григорьева Г.* Русская хоровая музыка 1970–80-х годов. – М.: Музыка, 1991. – 80 с.
5. Григорьева Г. Хоры Л. Солина и А. Флярковского // Советская музыка 1958. № 11. – 160 с.
6. *Зив С.* Александр Флярковский. – М.: Советский композитор, 1959. – 12 с.
7. *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII – XX веков. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
8. *Лаврентьева И.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1978. – 79 с.
9. *Лебединский Л.* Хоровые поэмы Д. Шостаковича. – М.: Советский композитор, 1957. – 46 с.
10. *Левандо П.* Хоровая фактура: Монография. – Л.: Музыка, 1984. – 124 с.
11. *Лихачёва И.* Вокально-инструментальное творчество Александра Флярковского // Композиторы Российской Федерации. Сб. статей. Вып.1. – М.: Советский композитор, 1981. – 357 с.
12. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.
13. *Ромащук И.* «Да, мужеству забвенья не бывает» // Советская музыка. 1985. №7. – 144 с.
14. *Сабина М.* Дмитрий Шостакович. – М.: Советский композитор, 1959. – 53 с.
15. *Сабина М.* Симфонизм Шостаковича. Путь к зрелости. – М.: Наука, 1965. – 175 с.
16. *Светланов Е.* Музыка сегодня: Сб. статей, рецензий, очерков. Изд. третье, исправленное и дополненное. – М.: советский композитор, 1985. – 272 с.
17. *Флярковский А.* Жизнь моя – музыка: Воспоминания. Встречи. Впечатления. – М.: Советский композитор, 1986. – 208 с.

**А.И. Демченко (Саратов)**

## **Музыкально-теоретические постулаты Древнего мира и Античности**

Можно предположить, что исходные зачатки знания о музыке возникли практически вместе с ней, то есть десятки тысяч лет назад. Самые давние свидетельства тому находим в *мифологических представлениях* разных народов. Отчётливее и многообразнее всего это нашло себя в греческих мифах. В согласии с ними, бог Аполлон нередко изображался с кифарой в руках. Марсий (сатир или силен) подобрал флейту, брошенную Афиной (богиня пренебрегла ею, увидев, как некрасиво раздуваются её щёки при игре), в игре на ней достиг необычайного искусства и бросил вызов самому Аполлону. Соперником Аполлона был и знаменитый музыкант Лин. Фамирид отличался необыкновенной игрой на кифаре и вызвал на состязание муз, покровителей искусства. Олимп (не путать со священной горой, местом пребывания

богов во главе с Зевсом) стал законодателем правил игры на авлосе и законов гармонии, понимаемой как согласованность, благозвучие, совершенство.

Наряду с запечатлением личности и художественной деятельности древнейших музыкантов, делались попытки осмысления таинственных сил, заложенных в музыке. Это находим, например, в мифах о таких легендарных музыкантах, как Амфион (игрой на лире приводил в движение камни), Орфей (чудесным пением очаровывал богов и людей, укрощал дикие силы природы) и Арион (дельфин, зачарованный его чудесным пением, спас его от гибели, вынеся на берег). Позже, в гомеровских поэмах, возникших на мифологической почве, рассказывается о музыкантах (Демодок и Фемий), об использовании музыки в трудовых процессах, религиозных церемониях и народных празднествах.

Первоэлементы теории музыки зарождались в древних очагах цивилизации. Отдельные из распространённых в античном мире воззрений возникли в культурах Египта и Месопотамии (Шумер, Ассирия, Вавилон). Известно, что некоторые египтяне в качестве учителей и придворных музыкантов находились в Греции и Риме. В Месопотамии музыке принадлежала значительная роль, здесь музыканты в социальной иерархии стояли непосредственно после царей и богов. По представлениям жителей Междуречья музыкальный звук обладал чудодейственной силой (это в частности отразилось в мифе о богине, который стал прообразом легенды об Орфее). Своё воздействие на античных авторов оказала и художественная практика древних евреев (иудеи и израильтяне, населявшие Палестину) – в Библии содержатся первые опыты определений, связанных с музыкально-теоретическими понятиями, описаниями инструментов и исполнительских приёмов.

Истоки профессиональной музыки Индии восходят к цивилизациям городов Хараппа и Мохенджо-Даро (III тысячелетие до н. э.). Ещё задолго до создания соответствующих трактатов древние индийцы располагали высоко развитой, глубоко своеобразной и оригинальной музыкальной системой. И только значительно позже философско-эстетические и теоретические принципы индийского классического искусства получили обоснование в трудах «Натьяшастра» Бхараты (приблизительно II–IV вв. н. э.), «Брихаддеша» Матанги (V–VII вв.), «Сангитаратнакара» Шарнгадевы (XIII в.), «Сварамелакаланидхи» Рамаматхи (XVI в.).

В Китае с древности верили в могущество музыки, жителям этой страны всегда была присуща особого рода метафизическая и натурфилософская зачарованность теорией и акустикой, что нашло своё отражение в сотнях трактатов, появившихся уже на заре национальной письменности.

Для античного музыкознания, как и для древневосточного, характерна синкретическая связь музыкальных представлений с научно-философскими системами. Поэтому многие крупнейшие мыслители самым непосредственным образом занимались вопросами музыкальной эстетики и теории. И при том, что теория музыки делилась на гармонику, ритмику и метрику (соответствовало музыкальному, танцевальному и словесному компонентам), тот же



синкретизм (то есть слитность, нерасчленённость) был свойствен и художественному творчеству (по Аристотелю, полная реализация всех потенций мелодии осуществляется в сочетании с поэтическим словом и танцем). Употребляя слово *античный*, приходится иметь в виду, что это относилось главным образом к древнегреческим музыкальным теоретикам (в том числе работавшим в лоне римской культуры), поскольку вклад римских учёных в античную науку о музыке очень невелик (один из немногих примечательных латинских трудов – «*Disciplinarum*» Марка Аврелия Варрона, I в. до н. э.).

\* \* \*

Так как музыка древних народов была преимущественно одноголосной и, следовательно, культурой монодического типа, то вся теория музыки оказывалась по существу учением о *мелодии*. В одном из античных трактатов говорится: «Музыка есть наука о совершенном мелосе», причём «совершенный мелос» подразумевал единство слова, ритма и напева. Исходным пунктом этого триединства являлась метрика – раздел, посвящённый стихотворным размерам, определявшим последовательность слоговых и, тем самым, музыкальных длительностей (с соответствующим ритмом и размером). Такое понимание метрики сохранилось и в Средние века, хотя в связи с постепенным отделением стиха от музыки уже в эллинистическую эпоху метрика чаще включается в грамматику, чем в теорию музыки. Со времён Возрождения метрика, как учение о стихотворных размерах, окончательно входит в теорию поэзии.

Понятие мелодии определялось в сопоставлении с речью (в законченном виде это различие откристаллизовалось у Аристоксена, вторая половина IV в. до н. э.). Общее между ними – звук голоса. Но в отличие от речи мелос – это интервально-ступенчатое движение звуков. Фиксировались следующие виды мелодического движения: поступенное и скачкообразное, повторение звука и его задержка, то есть достаточно длительное пропевание тона.

Именно с мелодическим началом было связано и понятие *мелопея* (от греч. *напев*, *песня* + *делаю*) – то, что буквально означало *построение мелодии* и со временем стало именоваться *композицией*, *сочинением* (мелопей – сочинитель лирических песен, композитор). В этом разделе древнегреческой теории освещалось участие различных элементов музыки (типы мелодического рисунка, ритма и метра, интервалы, лады и т. д.) в создании музыкального целого. И поскольку это целое связывалось с текстовой основой, то композиция обычно представляла как текст-музыкальная форма.

Становлению теории музыки как науки способствовала деятельность Пифагора и его последователей. Как известно, *Пифагор*, древнегреческий философ, математик (ок. 580–500 до н. э.), положил начало пифагореизму. Это одно из наиболее значительных течений в античной мысли – религиозно-философское учение, исходившее из представления о числе как основе всего

существующего. Труды Пифагора не сохранились, фрагменты из них и пересказы их содержания представлены в работах других авторов.

Пифагор стал основателем древнегреческой научной школы (пифагорейская школа, со второй половины VI в. до н. э.). Среди ряда наук (математика, астрономия, философия и др.) *пифагорейцы* видное место отводили музыке. Среди крупных представителей этой школы, исследовавших явления музыки – Лас Гермийонский (ок. 550 – начало V в. до н. э.), Гиппас (начало или первая половина V в. до н. э.), Филолай (ок. 470 – начало IV в. до н. э.), Архит (ок. 428 – ок. 365 до н. э.), Евдокс (ок. 408 – ок. 355 до н. э.). Принадлежащие *Филолаю* тексты о музыке – наиболее значительные из всех сохранившихся до Аристоксена (вторая половина IV в. до н. э.), его сочинение «О природе» (сохранилось в пересказе) посвящено изложению учения Пифагора. О влиятельности пифагорейской школы говорит и то, что к пифагореизму примыкали также писавшие о музыке Платон, Евклид, Эратосфен, Дидим, а позже, уже во времена Раннего Средневековья – Никомах и Птолемей. К примеру, Эратосфен (ок. 276–194 до н. э.), древнегреческий учёный, поэт, музыкант эпохи эллинизма, руководил знаменитой Александрийской библиотекой.

Пифагор и его последователи открыли и научно сформулировали ряд акустических законов музыки, тем самым заложив основания музыкальной акустики. Для своих опытов они пользовались акустическим прибором и музыкальным инструментом под названием *монохорд* (греч. *одна + струна*; буквально – *однострунный, однострунный*). По преданию, изобретённый Пифагором, он был распространён в Древней Греции и Риме, а позже в Западной Европе вплоть до XIX века. Состоял из продолговатого деревянного корпуса, вдоль которого натягивалась струна. Высота звука менялась при передвижении нефиксированной подставки. Монохорд применяли главным образом при обучении пению и в теории музыки для определения интервалов и ладов, а также в акустических экспериментах.

Пифагорейцы установили зависимость между высотой тона звучащей струны и её длиной, вывели числовое выражение интервалов. К примеру, путём опытов было определено, что  $\frac{2}{3}$  натянутой струны дают звук на чистую квинту выше основного тона, возникающего при колебании всей струны,  $\frac{3}{4}$  струны дают кварту, а половина струны – октаву.

Пифагорейское понимание музыки исходило из математических соотношений между звуками, получаемыми при делении струны. На базе философии числа и эстетики пропорций пифагорейцы разработали музыкально-теоретическую науку как специальную область знания, включающую учение о звуке, интервалах, ладах, консонансе и диссонансе, а также теорию музыкальной системы и чистого акустического (пифагорейского, или пифагорова) строя.

Тех, кто отстаивал и развивал подобные принципы, стали именовать *канониками* (канон – греч. *правило, образец, традиция*). Их взгляды со временем начали оспаривать последователи Аристоксена, которых называли *гар-*

*мониками* – вероятнее всего, по заголовку трактата Аристоксена «Элементы гармоник» (гармоника у древних греков – учение об интервалах и звукорядах, то есть о звуковысотных отношениях, причём *гармониями* именовались тогда ладовые звукоряды). *Аристоксен*, древнегреческий философ, музыкальный теоретик (вторая половина IV в. до н. э.), будучи учеником Аристотеля, предпринял попытку синтезировать аристотелевскую концепцию с критически переосмысленными элементами учения Пифагора. Ему приписывается 453 сочинения на разные темы, ни одно из них не сохранилось полностью. Вся совокупность понятий античной музыки приведена в его работах в связную, упорядоченную систему. Он дифференцировал музыкальные явления по их высоте, интервалике, ладовой основе, композиционным принципам и ряду других признаков, исследовал природу музыкальных интервалов (их классификация по консонантности и диссонантности звучания, по степени сложности и структуре) и ладовых звукорядов (выявляя в частности их «окраску»).

В основе разногласий между сторонниками Пифагора и Аристоксена лежало разное понимание природы музыки как искусства. В противоположность каноникам, гармоник в качестве критерия оценки различных интервалов выдвинули не абсолютную их величину, выведенную путём математического расчёта (измерение частей струны монохорда), а слуховое восприятие. Единицей измерения интервалов у гармоников служил целый тон, все прочие интервалы рассматривались как совокупность нескольких целых тонов (например, октава, равная шести целым тонам) или как часть целого тона (его половина, треть, четверть и т. п.). Хотя эта система лишь приблизительно отражала величину реальных интервалов, она обладала значительно большей простотой и практичностью в сравнении с системой каноников.

За отмеченной полемикой стояло нечто большее, чем просто измерение интервалов. В противовес абстрагированно-числовому пониманию музыки утверждалась концепция непосредственного, эмпирически-слухового её восприятия. В альтернативе, выдвинутой Аристоксеном, впервые заявило о себе теоретическое обоснование живого, чувственного ощущения искусства звуков; его принципиально важный тезис: «О величинах интервалов мы судим при помощи слуха». Кстати, в опоре на этот тезис Аристоксен высказал предположение, что в «непосредственной слышимости» музыкальные звуки несколько отклоняются от чистого строя, сконструированного пифагорейской школой – мысль, которая через два с лишним тысячелетия получит практическую реализацию в системе темперации.

\* \* \*

*Музыкальная эстетика* рассматриваемого периода вбирала в себя чрезвычайно широкий круг вопросов. Так, *Гераклит* (ок. 530–470 до н. э.) в соответствии со своими общефилософскими установками указал на диалектическую природу музыки. У ряда мыслителей зарождается понимание му-

зыки как отражения определённых качеств человеческой природы или как подражания человеческим состояниям, а также отображения явлений и событий внешнего мира, воспринимаемых посредством слуха.

Центральной проблемой эстетики того времени стал этос музыки. Разумеется, существовало и чисто гедонистическое восприятие музыкального искусства. Характерно, что древнеегипетское название музыки *хи* означает *удовольствие*. Позже развлекательная функция музыкального искусства будет доминирующей в Древнем Риме, хотя и там наблюдалась определённая оппозиция к облегчённой трактовке этого рода художественного творчества (одно из свидетельств – трактат Дамона, I в. до н. э.). Однако господствовало истолкование возможностей и назначения музыки в самом серьёзном ключе.

Учение об *этосе* (греч. *обычай, нрав, характер*) трактует музыку как важнейшее средство нравственного воздействия на человека; кроме того, под этосом понимались свойства музыки, аналогичные душевным и телесным качествам человека. Подобные представления коренились в греческой мифологии, широко развёрнуты в лирической поэзии (Терпандр, Алкей, Сапфо, Пиндар) и подвергнуты самому тщательному рассмотрению многими философами. Уже Пифагор могущество музыки усматривал в воздействии этоса мелодии на душу человека. Законченную этическую концепцию музыки разработали Платон и особенно Аристотель.

*Платон*, древнегреческий философ (427–347 или 348 до н. э.), ученик Сократа. Исследования музыкально-эстетических и музыкально-теоретических проблем содержатся в ряде его сочинений («Государство», «Законы», «Тимей», «Пир», «Филеб» и др.). Свои музыкально-философские воззрения он часто облакал в образно-поэтическую форму. Платон подчёркивал этическую ценность музыки, её пользу в общественной жизни.

*Аристотель*, древнегреческий философ, естествоиспытатель, социолог, психолог, эстетик, музыкальный теоретик (384–322 до н. э.). Его сочинения охватывают все отрасли тогдашнего знания. Вопросы музыки отражены в различных трудах («Метафизика», «Политика», «Поэтика», «О душе», «Риторика» и др.). Фигурирующий под его именем трактат «Проблемы», по-видимому, относится к школе Аристотеля и написан не без влияния пифагорейцев; он содержит теорию звука (зависимость между его высотой и длиной струны), теорию ладов и учение об их этосе (речь идёт о нравственно-воспитательном значении музыки).

Будучи учеником Платона, Аристотель воспринял его воззрения, однако не разделял многих его идей. Так, следуя учителю, этот философ подчёркивал нравственное значение музыки, но, вопреки Платону, считал, что она способствует и постижению истины, воспроизводит различные человеческие характеры (реально существующие или идеальные, то есть какими они должны быть), а движение мелодии воссоздаёт в обобщённой форме психическое движение души. По Аристотелю, главное назначение музыки – познавательное и нравственно-наставляющее, она должна «сделать нашу жизнь более радужной», доставлять «безвредную радость» и «интеллектуальное развлечение».

Своими практическими сторонами этос был нацелен на задачи *музыкального воспитания*, что было составной частью «мусического воспитания» – системы умственного, нравственного и эстетического воспитания в Древней Греции, включавшего литературное и музыкальное образование, знакомство с основами наук, изучение ораторского искусства, политики, этики, философии (наибольшее развитие мусическое воспитание получило в системе афинского воспитания, где оно сочеталось с гимнастикой).

Платон придавал большое значение музыкальному воспитанию как важнейшему средству формирования нравственности. По Аристотелю, музыка предназначена главным образом для воспитания и заполнения разумного досуга. Вслед за Платоном и Аристотелем античная эстетика всемерно акцентировала нравственно-воспитательную роль музыкального искусства, рассматривая его как средство гармоничного развития личности. В этом отношении безусловно поддерживалась мысль Платона, что мусическое образование доступно для всякого молодого человека и что не может и не должен стоять вопрос о музыкальности или немusическости ученика.

Мусическое образование было введено как обязательное, им были охвачены дети в возрасте от 7 до 16 лет. Его основой являлись хоровое пение, игра на флейте, лире и кифаре. Известно, что в Аркадии все граждане до 30 лет должны были обучаться пению и инструментальной музыке, а в Спарте, Фивах и Афинах учиться игре на авлосе, участвовать в хоре (это считалось священным долгом). В деле музыкального воспитания каждый город-республика исходил из своих этико-политических предпочтений. С этой точки зрения примечательно, что в Спарте оно носило ярко выраженный военно-прикладной характер; Плутарх замечает: «В самих спартанских песнях было что-то воспламеняющее мужество, возбуждавшее энтузиазм и призывавшее на подвиги».

\* \* \*

Из общеэстетических установок этоса и музыкального воспитания вытекали всевозможные конкретизации, связанные с истолкованием соответствующего воздействия тех или иных элементов музыки. Платон в своём «идеальном государстве» допускал лишь нравственно-укрепляющие лады и ритмы. Согласно Аристотелю, музыка обладает способностью посредством различных ладов, размеров, ритмов, тембров («окрасок звучания») приводить людей в различное душевное состояние, формировать их характеры и нравственный мир. С конца V века до н.э. формировалось герменевтическое учение, которое приписывало определённый этос музыкальным ладам, музыкально-поэтическим метрам, голосам, инструментам.

Более всего и прежде всего сказанное касалось ладовых структур («гармоний»), которые были самым древним предметом исследований в музыкальной науке. Первое научное объяснение лада в европейском музыковедении принадлежит пифагорейской школе (со второй половины VI в. до

н. э.). Объяснив лад на основе теории числа, пифагорейцы подчеркнули значение простейших звукоотношений как фактора, регулирующего ладообразование. Отталкиваясь от этой исходной базы, Аристоксен и многие другие древнегреческие учёные, включая Евклида (III век до н. э., работал в области математики, астрономии, оптики), развили теорию лада и выработали её важнейшие понятия.

В основе модальной системы античной Греции, как упорядоченной одноголосной звуковысотности, лежали отношения консонансов – таковыми считались кварта, квинта и октава. При этом определяющим был интервал кварты, а его составляющие воспринимались как устои. Отсюда проистекала исключительная значимость тетрахордовости. Все музыкальные связи осознались в рамках кварты, а основной категорией ладового мышления древних греков были различные виды *тетрахорда* (греч. *четыре* + *струна*; буквально – *четырёхструнный*) как 4-ступенного звукоряда в диапазоне кварты. Сочетание тетрахордов друг с другом привело к возникновению более сложных ладовых структур (наиболее важные среди них – октавные лады).

Система древнегреческих монодических ладов включала семь диатонических звукорядов (по недоразумению, произошедшему в Средние века, их названия не совпадают с современными, поэтому здесь и далее для облегчения ориентации в скобках приводятся современные ладовые аналоги): гиподорийский (эолийский), гипофригийский (миксолидийский), гиполидийский (лидийский), дорийский (фригийский), фригийский (дорийский), лидийский (ионийский), миксолидийский (локийский). Если перевести на буквенные обозначения, получим: *a, g, f, e, d, c, h* – как видим, лады перечислялись сверху вниз (так же сверху вниз читались звуки и в самих звукорядах).

Возвращаясь к этосу, следует заметить, что различные лады связывались с определёнными типами эмоций и соответствующим воздействием на человека, на чём были основаны рекомендации о применении тех или иных видов музыки в общественной жизни и в воспитании юношества. Так, дорийский (фригийский) лад характеризовался как мужественный, серьёзный, и «ровные, спокойные» мелодии, написанные в этом ладу, расценивались Аристотелем как способствующие воспитанию мужества и рассудительности; Гераклid Понтийский добавляет на этот счёт, что дорийский лад «отличается характером величественным, мрачным и могучим». Фригийский (дорийский) лад воспринимался как неуравновешенный, возбуждающий, экстатический, пригодный для «очищения» страстей; Аристотель подтверждал, что этому ладу «свойствен страстный, оргиастический характер», «он действует на нас возбуждающим образом». Лидийский (ионийский) лад представлялся грустным, жалобным и, по мнению Платона, эти свойства ещё более усугублялись в миксолидийском (локийском) ладу.

Отмеченная традиция этической характеристики ладовых структур оказалась весьма устойчивой. За пределами Античности как таковой её продолжили позднегреческие теоретики (Ямвлих, Аристид Квинтиллиан), представители средневековой науки (Боэций, Гвидо д'Ареццо), а параллельно и

деятели арабского музыкознания (аль-Фараби). Через многие столетия на совсем иной исторической и художественной почве проблема этоса возродилась в так называемой теории аффектов.

\* \* \*

В созвучии с древнегреческим этосом в музыкальных трактатах стран Древнего Востока утверждалось, что музыкальное воспитание призвано привести в равновесие добродетели, развивать в людях такие качества, как человечность, справедливость, искренность и предусмотрительность. Особенно интенсивно подобное направление музыкальной эстетики развивалось в Индии и Китае.

В Индии известен миф, герой которого стремится достигнуть милости богов и славы, обучаясь искусству пения у мудрой птицы по прозвищу «Друг песен», так как овладеть этим искусством означало освободиться от дурных чувств и желаний. Существовали воззрения, согласно которым музыка и музыкальное воспитание не только доставляют наслаждение, но и способствуют достижению благочестия и богатства. Музыкальное искусство привлекалось здесь в целях воспитания с самых древних времён. Были выработаны требования к музыке, призванной воздействовать на людей определённого возраста. Так, для детей считалась полезной весёлая музыка в быстром темпе, для юношества – в умеренном, для людей зрелого возраста – в медленном движении, спокойного и торжественного характера.

В индийских трактатах устанавливается непосредственная связь между состояниями души человека и определёнными ладами и мелодическими формулами, даётся подробная их классификация с точки зрения выразительных возможностей. В индийской музыке сложилась оригинальная ладовая система с семью основными звуками и градацией октавы на 22 интервала. Каждому музыкальному звуку соответствовал определённый поэтико-цветовой символ, а лад, составленный с учётом преобладания тех или иных тонов и опорных ступеней, рассматривался как носитель конкретного образно-эмоционального содержания.

Переходя к музыкальному искусству и музыкальной теории Древнего Китая, прежде необходимо заметить, что здесь раньше, чем в Древней Греции, были установлены важнейшие для этой национальной культуры ладовые константы. Уже в VII веке до н. э. (трактат «Гуань-цзы») в 12-ступенной звуковой системе было выделено пять важнейших тонов, которые образовали пентатонный звукоряд, и дано его числовое определение, а в VI–V веках до н. э. теоретически обоснована 7-ступенная звуковая система.

Китайские мыслители признавали власть музыки над разумом и эмоциями человека и подчёркивали её воспитательную роль. Законченное изложение подобных взглядов получили в этическом учении Конфуция, которое в отношении воспитательного значения музыки отдельными своими сторонами

соприкасается с взглядами Платона (он родился почти на полтора столетия позже Конфуция).

*Конфуций* (латинизированная форма от Кун-цзы – «учитель Кун», ок. 551–479 до н. э.), древнекитайский философ, создатель учения, которое со II века до н. э. и до начала XX столетия являлось официальной государственной идеологией. Он требовал подчинения музыки строгой регламентации, запрещая исполнять всё, что преследует иную цель, чем воспитание нравственности. Эта концепция развивалась в сочинениях его последователей, в том числе Мэн-цзы (ок. 372–289 до н. э.) и Сюнь-цзы (ок. 313 – ок. 238 до н. э.). Подобно отдельным философам античной Греции, конфуцианцы выступали за необходимость государственного контроля над музыкой, призванного не допустить её отрицательного воздействия, и именно благодаря влиянию конфуцианской доктрины вопросы музыкального воспитания в Древнем Китае находились в ведении государства.

В IV веке до н. э. конфуцианское учение о музыке подверг критике философ-утопист Мо-цзы, протестовавший против утилитарного подхода к музыке и музыкальному воспитанию. Но более существенным было то, что позже, помимо господствующего конфуцианства, достаточно широкое распространение получили музыкальные проекции даосизма и буддизма.

Даосизм (кит. *дао цзя*, или *дао цзяо*) возник в середине I тысячелетия до н.э. и к началу н.э. оформился в развитую религию. Цель адептов даосизма – достичь единства с первоосновой мира (*дао – суть бытия*). Согласно их представлениям, музыка должна способствовать проявлению естественных психоэмоциональных реакций человека, его слиянию с природой. Буддистское мировоззрение (буддизм возник также в середине I тысячелетия до н.э., но в Индии, и затем в качестве первой мировой религии получил хождение в Китае) подчёркивало в музыке мистическое начало, способствующее постижению сути бытия и процессу духовного совершенствования человека.

Значительно позже (с XIII века н. э.) теоретики, оценивая воззрения древних, говорили: «Даосы поют о чувствах, буддисты – о сущности, конфуцианцы – о принципах». В условиях множественных течений мысли естественно возникали и синтезы, например – даоско-буддийское мировоззрение. Так, в трактате Цзи Кана (III век н. э.) конфуцианской доктрине противопоставлено понимание музыки как сугубо индивидуальной, мистической сферы, а не только общественной категории. По его концепции, музыка – это наивысшее выражение дао, она приобщает человека к вечному и великому, благодаря ей он освобождается от чувства своего ничтожества.

\* \* \*

Музыкальные представления древних часто носили *космологический характер*. Вопрос о соотношении универсальных законов бытия и закономерностей музыки восходит к мифологическим верованиям человечества. В своём теоретическом обосновании космологические определения музыки



связаны с учением о числе как основе сущего. В наиболее отчётливом виде это учение сложилось в Европе в русле пифагорейства, на Дальнем Востоке – в кругу конфуцианства. Числа понимались не отвлечённо, а наглядно, отождествляясь с физическими стихиями и геометрическими фигурами. Поэтому во всякой упорядоченности (космической, человеческой, звуковой) видели число. Начнём рассмотрение музыкальной космологии с восточной оконечности евразийского пространства, где это учение сложилось раньше, и будем постепенно продвигаться к античной Греции, где оно обрело особенно рельефные формы.

В Древнем Китае конфуцианские трактаты отражали весьма разнообразные интерпретации музыкальных явлений. Это могли быть чисто натурфилософские параллели. К примеру, происхождение пентатоники объяснялось подражанием природе: первый звук – гром, второй – шум ветра в ветвях, третий – потрескивание дров в огне, четвёртый и пятый – журчание ручья. Ступени той же пентатонной гаммы могли наделяться символикой социального происхождения: первый тон – дворец, правитель; второй – беседа (совет), чиновники; третий – рог, народ; четвёртый – деяния, манифестации; пятый – объекты, крылья. Наконец, имели место и самые широкие толкования. Так каждому звуку в 12-ступенной системе придавался общефилософский смысл: нечётные звуки воплощали светлое, небесное, активное, мужское начало, чётные – тёмное, земное, пассивное, женское начало; вся совокупность звуков выражала 12 знаков зодиака, 12 месяцев года, 12 периодов суток и т. д.

В Индии звук рассматривался в виде энергии космоса, дающей начало жизни, и считалось, что ритм развития Вселенной воплощается посредством определённого сочетания звуков. На основе космологических представлений в музыкальной теории сложились аналогии семи основных звуков индийского лада с семью планетами Солнечной системы.

В Месопотамии и Египте ещё до Пифагора и его последователей возникло понимание музыки как отражения космического порядка, господствующего в природе и человеческой жизни. В культурах Месопотамии музыкально-теоретическая система во многом сформировалась под влиянием астрологии и в ней, подобно китайской, особое значение имели цифры 5 (число известных в Древности планет, а также чувств человека) и 7 (число дней недели), с которыми связаны 5-ступенный ангемитонный и 7-ступенный диатонический звукоряды.

В Египте эпоха Среднего царства (ок.2050 – ок.1700 до н. э.) приносит опыты музыковедческих трудов, в которых рассматривается космологическая теория связи музыки с небесными светилами. Кроме того, звуки инструментов отождествлялись древними египтянами с определённым звучанием тех или иных предметов и явлений (дерево, железо, ветер и т. п.) и воспринимались как средство общения человека с природой. Звуку приписывалась священная, магическая сила (например, тростниковую флейту ассоциировали с плодородием).

Выдающийся знаток Античности А.Лосев утверждал, что «основной моделью для античного мироощущения является видимый, слышимый и осязаемый космос». Музыкально-космологические представления древних греков коренились в мифах о Космосе, о противостоянии Хаоса и Гармонии. На этой основе Пифагор и его последователи выработали учение о гармонии сфер. Согласно данному учению, суть музыки усматривалась в божественной гармонии чисел-консонансов. Музыкальная гармония – микрокосм, часть мирового порядка. Музыкально-числовая структура космоса символически выражается в *тетрактиде* («четверице»), то есть в совокупности первых четырех чисел, которые в сумме образуют *декаду* ( $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ). Тетрактида содержит основные музыкальные интервалы – октаву ( $2 : 1$ ), квинту ( $3 : 2$ ) и кварту ( $4 : 3$ ). Числовые соотношения – источник гармонии космоса, структура которого мыслится как физическое, геометрическое и акустическое единство. Это и есть гармония сфер (музыка сфер): космос как ряд небесных сфер (Луна, Солнце, пять известных грекам планет, неподвижные звёзды), каждая из которых при вращении издаёт свой музыкальный звук, причём расстояние между сферами и издаваемые ими звуки соответствуют тем или иным музыкальным интервалам.

Пифагорейская наука трактовала лад и музыкальную гармонию как отражение мировой гармонии, без которой мироздание распалось бы, то есть в сущности рассматривала лад как модель мира – микрокосм. Сам космос настроен в определённом ладу, а именно дорийском (в современной системе – фригийском), и небесные тела уподобляются его тонам:  $e - d - c - h - a - g - f$  (имеет смысл напомнить, что древнегреческие лады исчислялись в нисходящем движении).

Пифагорейская доктрина числа (в частности учение о тетрактиде) со временем получала дополнительные толкования и смысловые нюансы. Допустим, Филолай (рубеж IV в. до н. э.) разрабатывал концепцию динамического равновесия мировых сил, диалектику бесконечного и предела, утверждая, что без числа всё «беспредельно, неопределённо и неясно».

Платон (вторая половина IV века до н. э.), сблизившись с канониками, в диалоге «Тимей» дал систематическое изложение пифагорейской цифровой космологии и мировой гармонии (эстетика чисел и пропорций, символика «четверицы»). Развивая эту теорию, он исходил из своей философской прерогативы. Рассматривая идеи как вечные и неизменные умопостигаемые прообразы вещей, прообразы всего преходящего и изменчивого бытия, Платон и музыкальную гармонию считал проекцией божественного прообраза.

Аристоксен (первая половина IV в. до н. э.), в противоположность идеалистическим установкам Платона, утверждал, что душа – это гармония тела, обладающая музыкальным строем, подобным тому, который присущ струнным инструментам. Тем не менее, в согласии с ним и пифагореизмом Аристоксен считал, что звуки с их высотой и интервалы – феномены естест-

венного и строго закономерного порядка и движения в природе. Ритмическая организация звуков также имеет объективную основу, составляя ритмизованную, упорядоченную разновидность извечного «порядка времён».

Суммируя и дополняя сказанное, можно констатировать следующее. Проблема этической и эстетической ценности музыки связывалась в античной мысли с нормативными структурами ладов и ритмов, в которых видели отражение космической гармонии. В древнегреческой онтологии числа и меры законы космоса («мировой музыки») определяли и отношения между музыкальными звуками, а сама музыка воспринималась как подобие мира. Например, музыкальные интервалы сравнивались с расстояниями между планетами, с четырьмя стихиями (воздух, вода, огонь, земля) и основными геометрическими фигурами (прямоугольник, квадрат, треугольник, окружность).

Исходя из тетрахорда как праосновы древнегреческой музыки, возникла категория *гептахорда* (от греч. *семь* + *струна*; буквально – *семиструнный*). В музыкальной прагматике таково обозначение 7-ступенного звукоряда, представляющего собой слитное соединение двух одинаковых по структуре тетрахордов (например,  $d - c - b - a + a - g - f - e$ ). На этой утилитарной почве выросла теория *небесного гептахорда* – одно из важнейших учений античной музыкальной эстетики. По представлениям древних греков, космос являет собой «гармонию» семи планетных сфер (от Земли как центра – Луна, Солнце, Венера, Меркурий, Марс, Юпитер, Сатурн), каждая из которых настроена на определённый звук.

\* \* \*

Музыкальная космология Античности получила в позднейшие времена множество всевозможных вариаций и метаморфоз. Особенно к этому склонялось Средневековье, вообще тяготевшее к разного рода абстрактным построениям, аллегориям, параллелям и уподоблениям. Скажем, Птолемей (первая половина II века н. э.) связывал музыку с происходящим как в душе человека, так и в движении небесных тел, Кассиодор (V в.) и Исидор Севильский (рубеж VII в.) непосредственно опирались на пифагорейское учение о числах как основе мироздания. Гвидо д'Ареццо (первая половина XI в.) сравнивал Ветхий и Новый Заветы с музыкой небесной и человеческой, четыре Евангелия – с изобретённым им 4-линейным нотным станом.

В древнерусской музыкальной эстетике (вслед за византийскими авторами) душа, ум, язык и уста уподоблялись гусли, певцу, бубну и струнам. В средневековой музыкальной теории арабского мира четыре телесные функции человека сопоставлялись с четырьмя струнами лютни, а четырём основным ритмам соответствовали знаки Зодиака, фазы Луны, стороны света, времена года и деление суток.

Наибольшей притягательностью, причём на долгие времена, обладала концепция гармонии сфер. Эта традиция активно развивалась в Средние века (вплоть до Якоба Льежского, начало XIV в.), когда самой авторитетной оста-

валась «философия музыки» *Бозция* (начало VI в.). Отталкиваясь от концепции неизменного миропорядка, он ввёл различие трёх согласующихся между собой родов музыки: *musica mundana* (музыка мировая, небесная), *musica humana* (музыка человеческая, гармония человека) и *musica instrumentalis* (музыка инструментальная и вокальная, звучащая музыка). Первая – универсальный космический принцип, тождественный пифагорейской «гармонии сфер»; вторая мыслится как начало, связывающее человеческие тело и душу, а также отдельные части тела; третья – непосредственно слышимая, извлекаемая с помощью голоса или инструментов.

Аналогии подобного рода поддерживались во времена Возрождения. Маркетто Падуанскому, итальянскому теоретику начала XIV века, принадлежит афоризм: «Законы Вселенной – законы музыки». Йоханнес де Мурис, французский музыкальный теоретик, математик и астроном того же времени, производил расчёты математических пропорций музыкальных интервалов и исходил из принципа числа как основы мироздания (этому целиком посвящён его «Трактат о числах», построенный в форме послания к Филиппу де Витри).

Однако следующий по-настоящему сильный прилив интереса к музыкальной космологии возник в эпоху Барокко. Главный вклад этого времени сделал Иоганнес *Кеплер* (1571–1630), немецкий астроном, математик, философ, один из основоположников астрономии Нового времени, открывший законы движения планет. Его основной труд по теории музыки – «Мировая гармония» («Гармония мира», 1619). В двух первых книгах трактата речь идёт о происхождении семи «гармоний» струны от архетипов, присущих геометрии и Богу. В третьей книге обсуждаются консонанс и диссонанс, интервалы, лады, строение мелодии и принципы нотации. Четвёртая книга посвящена астрологии (учение о воздействии небесных светил на земной мир и человека). В пятой книге Кеплер описывает свою «гармонию сфер».

Опираясь на открытия Кеплера, французский философ, теолог, физик, математик и музыкальный теоретик Марен *Мерсенн* (1588–1648) разработал вопрос о параллелях между числовыми выражениями музыкальных интервалов и траекториями планет. Гармонию он находил во всём, что образует порядок, связь, пропорциональность. Музыка для Мерсенна – лишь одна из сфер проявления всеобщей, мировой гармонии (его книга, подобно трактату Кеплера, называется «Всеобщая гармония» или «Мировая гармония», 1637).

Впоследствии традиция космологического понимания музыки удерживалась вплоть до XIX века (Шеллинг, Новалис), отчасти напоминая о себе даже в XX столетии (Э. Мак-Клайн, Р. Штейнер и др.). Неоднократно акцентировали подобные представления и современные композиторы. По мнению Александра Черепнина (1899–1977, сын русского композитора Николая Черепнина, работавший во Франции), «смысл всякого художественного произведения в открытии своего духовного мира», что ведёт «через самопознание и самоуглубление к слиянию с Космосом» – именно в этом видится «наивысшая задача для художника». Немецкий композитор Карлхайнц Штокхау-

зен (р.1928) в книге с симптоматичным заголовком «К космической музыке» (1989) утверждает: «Любой музыкант вновь и вновь сталкивается с проблемой организации звуковой материи, отражая путь жизни и космоса... Человеческие существа – не что иное, как воплощение специфических проявлений космических энергий, участвующих в некоем концерте, в игре друг с другом и против. При этом действуют всевозможные энергии, а их столкновение происходит как в личности, так и в художественном произведении».

\* \* \*

В целом музыкальная эстетика Античности (как и последовавшего за ним Средневековья) представляла собой своеобразный мифологический теоретический синтез, в котором размышления о космосе и человеке преобладали над выяснением специфики искусства в целом и музыки в частности. Это согласуется с положением музыкального искусства, которое ещё не выделилось из практически-жизненной сферы и пока что не стало самостоятельным видом художественного освоения действительности.

Тем не менее, заложенные древними основы теоретического осмысления музыкально-художественных реалий и процессов оказали огромное воздействие на развитие науки о музыке. В отдельных странах (Индия, Китай) они едва ли не до сих пор сохраняют значение классической базы. Воздействие древнегреческой теории и эстетики (прежде всего через наследие Пифагора, Платона, Аристотеля и Аристоксена) самым непосредственным образом сказывалось на состоянии европейского, а также арабского музыкознания вплоть до времён Возрождения. Понятия, установленные античными учёными, существуют и в современной музыкальной практике (музыка, ритм, мелодия, лад, гармония и т. п.).

**Т.А. Свистуненко (Саратов)**

### **Современное зарубежное баховедение: проблемы тональности**

В современном зарубежном баховедении, которое представляет собой в высшей степени разветвленную самостоятельную область науки, сосуществуют самые разные направления исследований. Практически они бесчисленны. Безусловно, многие из них опираются на классические положения, сложившиеся и утвердившиеся в трудах выдающихся ученых на протяжении весьма долгого исторического периода. Данная сфера музыкального знания,

насчитывающая третье столетие, изначально была отмечена многоцветьем полемики, коснувшейся абсолютно всех направлений исследовательской работы. При этом западная и отечественная школы шли своими путями.

Одной из важнейших проблем, продолжающих находиться в центре внимания и в зарубежной, и в отечественной бахиане, остается *толкование свойств и выразительных возможностей тональности*. Обратимся к трудам современных зарубежных ученых, предлагающих новые подходы к рассмотрению данной проблемы и их разработку.

Здесь выстраивается определенный ряд, затрагивающий множество аспектов. Так или иначе, каждый из них становится предметом дискуссий в разных исследованиях и немецкоязычных, и англоязычных музыковедов. Назовем наиболее часто обсуждаемые вопросы:

- проблема высоты тона во времена Баха,
- роль теории аффектов (ее вариантов) при выборе композитором тональности произведения,
- сопряженность тональности сочинения с музыкальной аллегорией и музыкальной риторикой,
- роль рифмующихся каденций в организации формы в целом (влияние Я.А.Рейнкена),
- сфера тональности в ранних сочинениях Баха (влияние Д. Бусктехуде),
- свойства тонального плана больших композиций.

Безусловно, обозначенные направления тесно переплетаются. Остановимся на некоторых из них.

В зарубежной бахиане XX века особое освещение получил весьма интересный аспект – в литературе он дается под рубрикой «звуко-живопись» (*tone-painting*). Следует отметить, что даты написания работ, посвященных изучению данного вопроса, говорят о постоянном интересе ученых именно к выразительным свойствам и возможностям тональности. Например, известный музыковед Манфред Букофцер опубликовал статью «Аллегория в музыке барокко» еще в 1940 году [8]. Позже к данной проблеме обратился Эрик Чэйф. В названиях его исследований очевиден акцент на символике тонального языка – «Аллегория в музыке: символизм тонального языка в канонах Баха» (1984) [9] и «Тональная аллегория в вокальной музыке И.С. Баха» (1991) [10].

Весьма знаменательно, что эта проблема активно обсуждается выдающимися исполнителями XX века. Они совершенно справедливо считают, что тональная аллегория напрямую связана с музыкальной риторикой, которая, по их мнению, является ключом к интерпретации произведений И.С. Баха. В частности, именно так формулирует проблему один из известных современных немецких органистов Хуберт Майстер. Его книга «Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха», написанная на немецком языке в 1995 году [18] и переведенная в 2009 году на русский язык [3], дает информацию, которая может быть известна именно немцу по рождению. Знание традиций немецкого барокко, текстов хоралов, теории аффектов

представлено здесь на уровне абсолютного погружения в мир музыки Баха. Как обязательную основу для своих суждений, Х. Майстер приводит сведения о характеристиках тональностей по И. Маттесону [3, 106–107]. Здесь его мнение абсолютно совпадает с мнением другого известного исполнителя – Э. Бодки: «Сравнение пьес, написанных в одной и той же тональности, даст нам возможность сделать необычайно интересные наблюдения по поводу общих источников, которым они - сознательно или непроизвольно - обязаны своим существованием. Это убедит нас, таким образом, в том, насколько полезно глубже вникнуть в эту проблем» [1, 212].

В больших монографиях западных ученых XX века речь о тональности идет всегда. Это, конечно же, главы, посвященные «Хорошо темперированному клавиру», «Искусству фуги», «Музыкальному приношению» и другим известным сочинениям. Их анализ обычно связан с теоретическими положениями труда Ф. Марпурга [16]. Но при этом следует отметить, что в определенной степени *проблемы тональности рассматриваются и на примере ранних произведений Баха*. Думается, что интерес к раннему периоду баховского творчества весьма перспективен и должен составить определенное направление. Здесь на основе современной методологии комплексного анализа могут открыться в новом ракурсе достижения композиторов-предшественников, которые юный гений оценил и воспринял уже в эти годы.

Назовем зарубежных авторов и в хронологическом порядке их работы, затрагивающие проблематику ранних опусов Баха, где вопросы тонального развития относятся к числу важнейших. Выдающийся английский композитор и музыковед Чарльз Пэрри (1848–1918) в монографии «И.С. Бах. История формирования великой личности» (1909) уделяет внимание ранним вариантам прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» [20]. Другой крупнейший баховед Чарльз Тэрри называет свое исследование «Бах. Исторический подход» – 1930 год [25], в нем проблема тональности рассматривается с точки зрения эволюционных процессов, а концепция книги пребывает под эгидой известного выражения Р. Шумана – «Музыка обязана своим существованием Баху так же, как религия – Создателю»<sup>1</sup>.

Особый интерес в этом отношении представляет книга Роберта Хилла «Клавирная музыка. Тетради Андреаса Баха и Рукопись Мёллера», основанная на материале диссертации «Рукопись Мёллера и Тетрадь Андреаса Баха: две клавирные антологии из круга ранних сочинений Баха», защищенной в Гарварде 1987 году [14].

В 1997 году в одном из научных сборников Кэмбриджского университета вышла статья Стефана Криста «Ранние сочинения и наследие семнадцатого столетия» [11], где прослеживаются многие моменты, включая сферу тонального наполнения фуги.

Среди исследований Кристофа Вольфа, крупного современного ученого, автора работ о музыке барокко и творчестве Баха, есть эссе, посвященное

<sup>1</sup> «Schuman's words: "Music owes as much to Bach as a religion to its Founder» [25, 39].

ранним произведениям композитора – «Хронология и стиль ранних сочинений: основа Органной книжечки» [28].

Весьма значительный труд Дэвида Шуленберга «Клавирная музыка И.С. Баха» [22], опубликованный в 2006 году (535 страниц), содержит развернутые разделы о ранних сочинениях в двух главах – в Третьей главе это раздел «Ранние клавирные сочинения» [23] и в Пятой главе – раздел «Ранние фуги» [24].

Нити, связывающие ранний период творчества Баха с традициями предшественников, неизбежно ведут к Дитриху Букстехуде. Многие западные исследователи говорят, прежде всего, о масштабе личности великого музыканта, повлиявшего на весь жизненный путь Баха. Кристоф Вольф в эссе «Букстехуде, Бах и музыка семнадцатого столетия в ретроспекции» восторженно восклицает: «Это была музыка, отражающая широкий спектр выбора композиций и стилистических возможностей, так как Букстехуде был не только композитором, но яркой личностью, был идеальным типом универсального музыканта»<sup>1</sup>. В этом отношении «его манера стремиться к разнообразию и индивидуальности в творчестве оказалась решающим прецедентом для Баха. И Бах, в свою очередь, сохранил высокий дух Букстехуде, так как понимал его как предвестие нового идеала для другого, более позднего времени»<sup>2</sup>.

Многое в сочинениях Букстехуде и Баха обладает чертами родства. Определенное подобие во многих случаях касается тематизма, можно даже сравнивать темы из больших органных композиций Букстехуде и из «Хорошо темперированного клавира». Причем такое сравнение обязательно коснется вопроса тональности, так как родственные темы звучат именно в одной тональности, хотя стилистически они принадлежат разным эпохам. Тональное развитие в композициях Букстехуде и в ранних сочинениях Баха – это отдельная тема, требующая детальной разработки.

*Как известно, тональный план полифонического сочинения всегда напрямую связан с системой каденций. Каденция как важнейший элемент структуры получила достаточно широкое освещение в теоретической литературе и в литературных опытах исполнителей. Как известно, каденции могут, с одной стороны, быть строгим закруглением мысли, что подчеркивается определенным гармоническим оборотом, а с другой – представлять собой импровизационное высказывание. В частности, Энтони Ньюман различает латинское слово «Cadere» (закругление) и Cadence, что означает «импровизация» [19, 133]. В первом случае, это достаточно часто бывают так называемые «рифмующиеся каденции», а во втором – развернутые речитативные разделы. В исследовательской литературе, как правило, исполнители пишут о*

---

<sup>1</sup> «It was music that reflected a broad spectrum of compositional choices and stylistic possibilities, since Buxtehude was no composer of narrow specialization but rather one who aimed at the ideal type of the universal musician» [27, 44].

<sup>2</sup> «The Buxtehudian manner of extreme diversity and individuality was a decisive precedent for Bach. Bach, in this sense, preserved the Buxtehudian spirit, just as Buxtehude had in his own right foreshadowed a later ideal» [27, 54–55].



каденциях-импровизациях, а «рифмующиеся каденции» более интересны теоретикам. Так, выдающийся британский музыковед Мэлкольм Бойд (*Malcolm Boyd*), один из крупнейших исследователей творчества Баха, автор монографии и многих работ по проблемам теории полифонии, редактор в *Oxford University Press* научных сборников, посвященных творчеству Баха, уделяет внимание вопросу тональности и роли «рифмующихся каденций». Он отмечает: «Многие модальные мелодии пришли в лютеранскую церковь из фольклора или романских католических песнопений. Бах не делает попыток трактовать их в архаическом стиле. Он не пытается, другими словами, имитировать гармонию Палестрины или его предшественников. Даже наоборот, Бах трактует модальные хоралы так, чтобы усилить их вхождение в тональную систему гармонии, по крайней мере, насколько это возможно сделать»<sup>1</sup>. М. Бойд отдельно отмечает организующую роль «рифмующихся каденций» – (*Rhyme of the cadences* («rhyming cadences»)) [7, 27].

Действительно, формообразующие свойства «рифмующихся каденций» всегда очевидны, это было известно и ранее. Данный прием считался очень эффективным в XVII веке, его активно использовали предшественники Баха. В частности, он широко представлен в музыке Я.А. Рейнкена, которую Бах знал очень хорошо и даже сделал обработку трех его сонат из сборника «*Hortus musicus*». К.Вольф посвящает одну из своих работ проблеме влияния музыки Рейнкена на ранние сочинения Баха [26]. Добавим, что роль каденций у Рейнкена отмечал еще Марпург [16].

*Проблемы тональности на уровне формы в целом*, формообразующая функция тонального движения – это особая область исследований в зарубежном баховедении. Здесь обычно тесно переплетаются вопросы теоретического анализа и суждения об исторической значимости явления. Таковы работы известного ученого Роберта Маршалла. В книге «Музыка Иоганна Себастьяна Баха: источники, стиль, значение» [17] в главе «Историческое значение» он пишет: «Хорошо темперированный клавир», например, демонстрирует не только потенциал инноваций в отношении тональностей, которые впервые в истории клавирной музыки могут равно использоваться, но, что более существенно, возможности для музыкального формообразования по причине обновленной системы функционирования тональности»<sup>2</sup>. И называя один из параграфов «Универсализм Баха», добавляет: «Как законы Ньютона об организации Вселенной, так и законы музыкальной тональности – продукты од-

<sup>1</sup>«Many of the modal melodies found their way into the Lutheran Church from folksong or from Roman Catholic plainsong, but Bach makes no attempt to treat them in an archaic style. He does not try, in other words, to imitate the harmony of Palestrina or earlier composers. Rather the reverse in fact. Bach treats his modal chorales in such a way as to force them into a tonal system of harmony, at least as far as it is possible to do so» [6, 26].

<sup>2</sup>«The “Well-Tempered Clavier”, for example, explores both the potentials of an innovations in tuning which, for the first time in the history of keyboard music, made all the keys equally usable, and, more significantly, the possibilities for musical organization afforded by the newly established system of “functional tonality» [17, 72].

ного и того же времени – Века Разума, исканий, когда были рождены и Бах, и Ньютон»<sup>1</sup>.

Особо подчеркнем – многие концепционные положения классического баховедения (те, которые связаны с детальным изучением нотного текста), получили индивидуальную трактовку в трудах отечественных музыковедов разных поколений – можно обратиться, как минимум, к данным, представленным в «Русской книге о Бахе» [5, 345]. Есть ряд проблем, которые находятся в сфере постоянного внимания и у западных, и у отечественных ученых. Это связано с исследованием особенностей композиций крупных сочинений, общий тональный план которых предлагает пищу для размышлений. В нашей стране данное направление разрабатывал В.В. Протопопов [4]. Отметим также весьма необычный подход к толкованию структуры целого в известной статье Бориса Каца, посвященной анализу «Гольдберг-вариаций» [2]. К. Вольф в эссе «Принципы замысла и порядка пьес в оригинальных баховских изданиях» предлагает свой взгляд на компоновку циклов, рассматривает тональности больших сочинений с точки зрения композиции в целом. Он связывает это не только с проявлениями симметрии, но видит сходство в логическом последовательном движении тональностей вверх в Инвенциях, «Хорошо темперированном клавире», затрагивает и символику «Гольдберг-вариации» –  $3 \times 10$  [29].

Словом, круг проблем, связанных с феноменом тональности, изучается в современном зарубежном баховедении весьма разнопланово. Важно, что за границей многие новые книги и статьи публикуются практически сразу на двух языках – немецком и английском, что дает возможность быстро получать новую информацию. В ряде случаев это авторские переводы. Такая ситуация связана с тем, что музыковеды, выходцы из Германии, сначала писали свои работы по-немецки. А переехав в США, стали писать по-английски. В других случаях проблема и научный уровень исследования настолько интересны, что перевод становится делом совершенно естественным. В справочниках, как правило, даются сведения о каждом варианте. Здесь можно назвать такие книги: Геральд Герц «Иоганн Себастьян Бах в эпоху рационализма и раннего романтизма» [13], Ганс Эггебрехт «Искусство фуги» И.С. Баха: сочинение и его интерпретация» [12], Ульрих Зигель «Баховская теологическая концепция формы Фа мажорного дуэта» [21] и др.

К сожалению, современные исследования целого ряда больших западных ученых пока не переведены на русский язык. Они интересны, прежде всего, тем, что основываются на изучении вновь найденных документов, музыкальных рукописей. Их сильная сторона – владение огромным объемом исторического материала, возможность сопоставлять противоречивые данные, полемизировать, предлагать новые авторские концепции. Многоуровневая разработка проблем тональности в зарубежном баховедении предлагает и весьма необычные, даже неожиданные ракурсы. Такова, например, книга, из-

---

<sup>1</sup> «Both Newton's laws of the universe and the principles of musical tonality were obviously the product of the same Age of Reason into which Bach, like Newton, was born» [17, 73].

данная под редакцией Майкла Мариссена – «Творческие послания Баху от Моцарта до Хиндемита» [15].

## Литература

1. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. /пер. с англ. А.Е. Майкапара. – М.: Музыка, 1993.
2. Кац Б. О композиции «Гольдберг-вариаций» И.С. Баха. //И.С. Бах и современность. – Киев: Музична Украина, 1985. – С. 57–64.
3. Майстер Хуберт. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха. – М.: КЛАССИКА–XXI, 2009.
4. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. – М.: Музыка, 1981.
5. Русская книга о Бахе. – М.: Музыка, 1986.
6. Boyd M. Bach Chorale Harmonization and Instrumental Counterpoint. – London: Kahn & Averill, 1999. – Part one. Chorale Harmonization.
7. Boyd M. Bach Chorale Harmonization and Instrumental Counterpoint. – London: Kahn & Averill, 1999. – Part two. Instrumental Counterpoint.
8. Bukofzer Manfred. Allegory in Baroque Music. – Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 3 (1939-1940). – P. 1 – 21.
9. Chafe Eric. Allegorical Music: the symbolism of tonal language in the Bach Canons. - Journal of Musicology. Vol. 3, No. 4 (1984). – P. 340–362.
10. Chafe Eric. Tonal Allegory in the Vocal Music of J.S.Bach. – Berkeley: 1991.
11. Crist Stephen A. The Early Works and the Heritage of the Seventeenth Century. – The Cambridge Companion to Bach, edited by John Butt. – Cambridge, 1997. – P. 75–85.
12. Eggebrecht Hans Heinrich. Bachs Kunst der Fuge: Ercheinung und Deutung. Munich, 1984. Translated by Jeffrey L. Prater as J.S. Bach's The Art of Fugue: the work and its interpretation. Ames, 1993.
13. Herz Gerhard. Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Cassel, 1935. Translated by Herz as “Johann Sebastian Bach in the age of rationalism and early romanticism”. In his *ESSAYS on J.S. BACH*, XV–XXXI, 1–124. Ann Arbor. 1985.
14. Hill Robert. Keyboard music from the Andreas Bach Book and the Möller Manuscript. Cambridge, Mass. 1991. – Diss. – The Möller Manuscript and the Andreas Bach Book: two keyboard anthologies from the circle of the young Johann Sebastian Bach”. Ph.D. diss. Harvard University, 1987.
15. Marissen Michael, ed. Creative responses to Bach from Mozart to Hindemith. *Bach perspectives* 3. Lincoln, 1998.
16. Marpurg F.W. Abhandlung fon der Fuge. – Berlin, 1753. – P. 38–52 (cadences according to Reinken).
17. Marshall Robert L. The Music of Johann Sebastian Bach. The Sources, the Style, the Significance. – New York: Schirmer Books, 1989.
18. Meister Hubert. Musikalische Rhetorik und ihre Bedeutung für das Verständnis barocker Vusik, besonders der Musik J.S.Bach. – Feuchtinger & Gleicht, Resensburg, 1995.
19. Newman Anthony. Bach and the Baroque. European Source Materials from the Baroque and Early Classical Periods with Special Emphasis on the Music of J.S. Bach. Second Edition. – Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995.
20. Parry C. Hubert H. Johann Sebastian Bach. The Story of the Development of a Great Personality. – New York, London: G. P. Putman's Sons, 1909. – P. 145–147.
21. Siegele Ulrich. Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-dur: ein Vortrag Neuhausen-Stuttgafd, 1978. Translated as “Bach's Theological concept of form and F Major Duet. *Music Analysis* 11 (1992): 245–78.

22. Schulenberg David. The Keyboard Music of J.S.Bach. Second Edition. – New York, London: Routledge, 2006.

23. Schulenberg David. The Early Keyboard Works. – Schulenberg David. The Keyboard Music of J.S.Bach. Second Edition. . – New York, London: Routledge, 2006. – P. 34–39

24. Schulenberg David. The Early Fugues. – Schulenberg David. The Keyboard Music of J.S.Bach. Second Edition. New York, London: Routledge, 2006. – P. 59–76.

25. Terry Charles Sanford. Bach. The Historical Approach. – London and New York: Oxford University Press, 1930.

26. Wolff Christoph. Bach and Johann Adam Reinken: a Context for the Early Works. // Wolff Christoph. Bach Essays on his life and music. – Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts; London, England. – 1991. – P. 56–71.

27. Wolff Christoph. Buxtehude, Bach, and Seventeenth Century Music in Retrospect. //Wolff Christoph. Bach Essays on his life and music. – Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts; London, England. – 1991. – P. 41–55.

28. Wolff Christoph. Chronology and Style in the Early Works: a Background for the Orgel-Büchlein. – //Wolff Christoph. Bach Essays on his life and music. – Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts; London, England. – 1991. – P. 297–305.

29. Wolff Christoph. Principles of Design and Order in Bach's Original Editions. //Wolff Christoph. Bach Essays on his life and music. – Harvard University Press; Cambridge, Massachusetts; London, England. – 1991. – P. 340–358.

**А.Г. Коробова (Екатеринбург)**

## **О пасторальном наклонении темы времен года в искусстве и его претворении в оратории Й. Гайдна**

Свою последнюю ораторию Й. Гайдн посвятил теме времён года. Это произошло, видимо, впервые в истории жанра, но вообще музыкальной культуре данная тема была вовсе не чужда. Что же представляли собой сюжетики и образность «сезонов» к рубежу XVIII–XIX вв.?

В европейском искусстве тема времён года – одна из сквозных и весьма популярных. В Античности она отражала, прежде всего, мифологизированные представления о мироустройстве. Олицетворением времён года были оры. Они упомянуты ещё в «Илиаде» Гомера (5:748–9). Их хоровод символизировал смену времён года, цикл. Позднее устанавливается параллелизм четырёх сезонов и четырёх стихий. В древнеримском искусстве тема осмысливается как *annus vertens* (лат. – «круглый год»). Расширяется её иконография: в круг аллегорий входят как божества, связанные вообще с представлениями о времени (Сатурн-Кронос, Янус), о переменах (Вертумен), так и те, которые ассоциировались с культом плодородия, урожаем, природными явлениями (Аттис, Церера, Иасион, Флора, Помона и др.), разрабатывается богатая атрибутика образов. Многие из этих персонажей войдут в пантеон пасторальных божеств оперно-балетного театра XVII–XVIII вв.

Мифологизированная, насыщенная аллегорикой традиция воплощения темы сезонов была подхвачена Средневековьем и Ренессансом. Художники выстраивали порой целые анфилады смыслов, примером чему аллегорико-астрологический ансамбль фресок Зала Месяцев в Палаццо Скифаноия (Феррара, 1469–71 гг.). Новый расцвет эта традиция получила в пышной эмблематике Барокко. Так, в XVIII в. большой известностью пользовалась серия шпалер-алентуров, выпущенная мануфактурой Гобеленов в Париже по картонам Клода Одрана «Портьеры богов, или Времена года и стихии» (эскизы – 1699, первая серия ковров – 1708), многократно повторенная на протяжении столетия. В том же ключе Шарлем Лебреном был выполнен первый проект Версальского парка: водный партер в центре как аллегория мироздания и 24 скульптуры вокруг – 4 стихии, 4 времени года, 4 времени суток, 4 части света, 4 стихотворных размера, 4 темперамента (все с соответствующими атрибутами) – в целом должны были олицетворять единство Вселенной.

Оригинальное воплощение темы сезонов дал яркий представитель итальянского маньеризма Джузеппе Арчимбольдо, создав серию из 4 фантазмагорических портретов-натюрмортов, составленных из атрибутов времён года (1563–1573).

Космогонические трактовки темы могли насыщаться астрологической символикой (12 месяцев – 12 знаков зодиака), наполняться философскими смыслами, когда возникает параллель между природным циклом, цветением и увяданием природы – и циклом человеческой жизни. Вершинной по философскому охвату темы в живописи (и художественной глубине её воплощения) можно считать серию «Времена года», созданную на закате жизни Н. Пуссенom (1660–1664), где идея круга сезонов, совмещённого также с циклом времён суток и циклом четырёх возрастов, преломляется в аспекте библейской истории.

Непосредственно связанная с календарём, тема времён года (4 сезонов, 12 месяцев) входит в менологии и получает разработку в миниатюрах псалтирей и часословов. Наиболее традиционным здесь становятся изображения вписанных в движение годового цикла трудов крестьян и ремесленников, сцен из жизни разных сословий, что указывало на связь неба и земли, божественного и мирского, духовного и материального. В подобных изображениях преобладала нравоучительность, но – в зависимости от конкретного предназначения книги – могли усиливаться черты жанровости (например, при изображении праздника урожая и танцующих на нём сельчан), а также нарядной декоративности. Прекрасным образцом подобного рода является «Роскошный часослов герцога Беррийского» (XV в.).

Со временем в теме всё более открывается природоописательный потенциал. Так, например, в цикле из 6 картин (год разбит по 2 месяца) Питера Брейгеля Старшего изображены «сезонные» труды и сцены, но главным становится чувство природы, ощущение пейзажа.

Особое наклонение обрела тема времён года в галантную эпоху. Значимым компонентом понятия галантности являлась эстетическая категория

«естественного», специфика которой отразилась на трактовке связанного с темой сезонов понятия природы и вписанного в природу человека. «Естественность» стала важнейшей ценностью и критерием для той «страны нежных душ» (д'Юрфе), о которой не переставало мечтать это искусство. В духе галантной пасторальности выдержаны «Времена года» Ф. Буше.

В различные эпохи к теме сезонов охотно обращалось также и декоративно-прикладное искусство, где она становилась основой для гобеленов, декоративных панно, десюдепортов, плафонов, занавесей и других деталей в украшении интерьеров.

Что касается области театрального искусства, в том числе музыкально-театрального, то данная тема использовалась ещё в средневековых *entremets* («междуетствиях») и для «триумфов на колесницах», в городских празднествах раннего Возрождения. Она органично вошла и в театральные постановки. Здесь она могла становиться основой целого спектакля, как например, уже в раннем французском «*Ballet des Quatre Saisons*» (1603), или в «Балете королевы, представительницы солнца» (1621), где четыре выхода Времени года завершались гран-балетом 12 Часов. Эта тема, обладая структурообразующим потенциалом (идея цикла), прекрасно сочеталась с композиционными принципами избегающих единства драматического действия «балета с выходами» (примером которого являлся «Балет королевы») и оперы-балета («Времена года» Паскаля Колласа). Позднее близкого рода принцип циклизации самостоятельных композиций объединит четыре скрипичных концерта в знаменитом программном опусе А. Вивальди «Времена года» (ок. 1725).

Выходы персонифицированных Времени года нередко становились также частью спектакля – сценой или интермедией, примером чему служит IV действие «Королевы фей» Г. Пёрселла (эту линию можно проследить вплоть до балета «Золушка» Прокофьева, где перед героиней одна за другой появляются со своими дарами феи четырех сезонов).

Связанная с природой тема времён года так или иначе тяготела к *пасторальному жанру* с его характерным семантическим кодом «человек и природа». Однако, как это очевидно из уже приведённых примеров, модификации этого кода могли быть весьма разнообразны. В конце XVII – начале XVIII вв. под влиянием определённых тенденций в культуре и искусстве (прежде всего просветительской направленности) жанр претерпевал существенные изменения, которые исследователи определили как процесс «*натурализации*» (демифологизации) пасторали и – в этом контексте – актуализации георгики (от лат. *georgicus* – земледельческий, греч. γεωργικός – земледелец; жанр дидактической поэзии, названием восходящий к циклу Вергилия). Центральной для пасторальной георгики является тема «похвалы простой жизни», сформулированная ещё в знаменитом фрагменте «*O fortunatos agricolas*» из II книги «Георгик» Вергилия<sup>1</sup>, где в немногих стихах фокусируются раз-

<sup>1</sup> Воспроизведём этот фрагмент из поэмы Вергилия с небольшими купюрами:

<sup>458</sup> Трижды блаженны – когда б они счастье своё сознавали! –  
Жители сёл. Сама, вдалеке от военных усовиц,

витые затем новоевропейскими пасторальными оппозиции мир / война, деревня / город, здоровая простота / пагубное излишество, добродетель / порок и т. д.

Идеализирующая интерпретация природы как благой и разумной силы, открывающей человеку, находящемуся в гармонии с ней, путь счастья и добродетели, близка ренессансно-гуманистическому пониманию, но Просвещение делает акцент не столько на созерцательном постижении природы, сколько на деятельностном и преобразовательном – включая сюда и природу человека, – с чем связан типичный для просветительского идеала дидактический элемент. На концептах Природы и Разума, трактуемых как сущности неизменные и идеально-позитивные, базировалась вся просветительская конструкция мироздания.

Этим взглядам и оказалась созвучна георгика, ставшая новой доминантой пасторального жанра на данном этапе его истории. По-своему преломляя просветительскую идеологию, апеллируя в качестве «естественного человека» не к аркадийским пастухам классической буколики, а к идеализированной фигуре современного селянина, георгика со свойственным Просвещению нравоучительством раскрывала патриархальные ценности традиционного сельского уклада с его здоровым образом жизни и то, как дары Природы могут быть улучшены искусством человеческого труда. Характерными становились теперь окрашенные приметами современности и «местного колорита» темы родной земли, забот и отдыха близкого к природе сельского жителя (в том числе помещика), тема сельской усадьбы, самодостаточного крестьянского быта, добродетельности нравов простых людей и т. д.

В XVIII в. при воплощении темы времён года данному жанровому направлению особенное предпочтение отдавалось в английской поэзии, ярким примером чему явилась поэма Джеймса Томсона (впервые опубликованная по частям в 1726–1730), которая легла в основу либретто оратории Гайдна. Пример был задан ещё «Пастушеским календарём» Эдмунда Спенсера (1579), где контаминировались традиции буколики (античной и новоевропейской) и средневекового альманаха-календаря. В поэме Томсона, как и у Спенсера, пасторальные мотивы сочетаются с религиозными, социальными и морально-дидактическими, а тема «сельских трудов», идущая от «Георгик»

---

<sup>460</sup> Им справедливо земля доставляет нетрудную пищу. <...>

Золотом тканых одежд, эфирейской бронзы не жаждут; <...>

– Верен зато их покой, их жизнь простая надёжна.

Всем-то богата она! У них и досуг и приволье,  
Гроты, озёр полнота и прохлада Темпейской долины,

<sup>470</sup> В поле мычанье коров, под деревьями сладкая дрёма, –

Всё это есть. Там и рощи в горах, и логи со зверем;

Трудолюбивая там молодёжь, довольная малым;

Вера в богов и к отцам уваженье. Меж них Справедливость,

Прочь с земли уходя, оставила след свой последний.

(пер. С. Шервинского)

*Agricola* (лат.) – не просто, заметим, сельский житель, а хозяйствующий на земле скотовод и земледелец.

Вергилия, переплетается с просветительской темой «полезной жизни» и натурфилософскими размышлениями.

В оратории Гайдна, либретто которого, составленное на основе английской поэмы Годфридом ван Свитеном, гораздо короче (у Томсона было 5417 строк!), жанровая эклектичность выражена значительно слабее, поскольку нет вставных новелл, авторских наблюдений над природой и научных объяснений к ним, насыщенных книжной эрудицией отступлений, рассуждений о истории и мощи страны, описаний дворянской усадьбы, практических поучений и т. д. В результате оратории Гайдна задаётся более однозначное жанровое наклонение, чем в поэме Томсона, и оно более всего определяется именно георгией с присущими той темами «сельских трудов» и «похвалы простой жизни».

Однако своеобразие и сам дух оратории Гайдна отличается от поэмы Томсона также и вследствие того, что это было произведение уже другой эпохи. Здесь, с точки зрения новой трактовки пасторальности, явно ощущается воздействие руссоизма, ставшего влиятельным философско-эстетическим течением во второй половине XVIII столетия. Ж.-Ж. Руссо, по-своему развивая идеи английского сенсуализма XVII в., существенно сместил акценты в идеологии позднего Просвещения, перенес их с культа разума на культ сердца (знаменитый его афоризм – «разум может ошибаться, сердце никогда»). Не столько через просвещённый разум, мыслящий ум виделась теперь органичная связь человека с природой, сколько через «сердце», трактуемое как главный носитель истины и нравственного чувства.

В оратории Гайдна руссоизм предстаёт в более позднем преломлении, которое связывают прежде всего с именем Иоганна Готфрида Гердера (влиятельного немецкого философа-просветителя, друга Гёте), который видел наиболее непосредственное выражение природы и нравственного чувства в патриархальной культуре, в почвенной народной традиции. Одновременно он своей деятельностью способствовал познанию творчества этой традиции, собирая и переводя народные немецкие песни, которые высоко ставил по художественным достоинствам и рассматривал как чистое воплощение природы.

Как и Руссо, Гердер был также склонен вывести пастораль из-под опеки античной мифологизированной буколики, связывая больше с особым характером мирочувствования. Фактически сужая пастораль до категории идиллического, Гердер вместе с тем расширял её содержательный диапазон за счёт возможности разработки на современном материале: «Во всех обстоятельствах жизни – там, где они не отделены от природы, – писал он в статье «Идиллия», – <...> цветы, Аркадия, или её нет нигде» [Цит. по: 1].

Подобное «цветение Аркадии» с художественной убедительностью и жизнеутверждающей силой раскрывает оратория Гайдна. Это действительно новая пастораль: имманентно присущий жанру концепт «человек и природа» находятся в центре её содержания, но это не пастух античной буколики, а современный селянин, не идиллически-нейтральный *locus amoenus*, прелестный уголок, а любимая земля, живущая дыханием Создателя и трудами крестья-



нина. Учитывая данную модификацию, «Времена года» с полным основанием можно назвать *пасторальной ораторией*, уточнив при этом её жанровое наклонение, определяемое *пасторальной георгией*.

Пасторальность проявляется в оратории объёмно и разнообразно, черпая свою топику из различных источников: фольклорных, обрядовых, оперных, церковных, бытовых и т. д. С оперной сферой через лирико-идиллическую ариозность наиболее непосредственно связаны такие номера, как речитатив (№ 16) и ария Ганны с солирующим гобоем из части «Лето» (№ 17 «Какая услада для чувств, какой отдых для сердца!»<sup>1</sup>), дуэт Ганны и Лукаса «Какое счастье – верная любовь!» из «Осени» (в № 25). Здесь явно даёт о себе знать топики галантной пасторали: во всех указанных случаях тематизм опирается на жанр менуэта соответствующего стилистического наклонения. Основные темы начального хора «Приди, милая весна!» (№ 2), дуэта, открывающего «Песню радости» (№ 8 «О как сейчас любезна взору нива!»), терцета в начале последнего номера «Лета» (№ 20 «Рассеялись тучи, стихла ярость бури») близки столь популярной в XVIII в. пасторальной песне из области камерно-вокальных жанров.

В начале оратории просматривается параллель с народными прообразами: это известный по весенней обрядовости многих европейских стран «спор Зимы с Весной» – действие, получившее отражение в пасторальном жанре ещё в Средние века. У Гайдна обрядовый архетип определяет семантику контрастно-диалогической структуры в первых частях – инструментальной (№ 1 Вступление) и хоровой (№ 2).

К песенно-народным истокам восходит «вставная» юмористическая песня Ганны, которую героиня исполняет во время зимних посиделок (№ 40). Прототип этой песни обнаруживается в фольклоре разных народов, а в сфере пасторальных жанров он получил отражение ещё в песенно-поэтическом искусстве провансальских трубадуров – в жанре пастурели.

Насыщена оратория и детализацией содержания из арсенала традиционной музыкальной лексики пасторального жанра: это звучания, ассоциирующиеся с пастушескими инструментами, колоритные моменты звукописи в картинах восхода солнца, летней грозы, охоты, деревенского праздника и др. Однако названные примеры не выходят ещё за пределы освоенного к тому времени музыкальным жанром пасторального воплощения образов пейзажности, буколического *otium*'а, досуга, добродушно-комических и трогательно-чувствительных сцен в духе *pastorale rustique* или *pastorale sentimentale*. Хотя само это разнообразие в пределах одного произведения и свобода перехода из одного стилевого регистра в другой говорят уже о новой стадии развития жанра, о степени оформленности его семантики и топики. Вместе с тем, во «Временах года» обнаруживается и новое качество музыкальной пасторальности, которое, думается, связано именно с георгией.

В частности, в оратории Гайдна обращает на себя внимание постоянная

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты даются в переводе автора по изданию: *Die Jahreszeiten: Oratorium von Joseph Haydn. Partitur.* – Leipzig, [s. a.].

устремлённость пасторальной образности от конкретики (что в музыке создаётся близостью тематизма народно-песенной жанровости и элементами звукописи) к художественному обобщению, связанному с отходом от частных (укрупнением «в́идения») и с повышенным пафосом в выражении нравственно-этического начала.

Так, весьма ярко принцип перерастания пасторальной образности от детализации к масштабной обобщённости проявляется в «Песне радости» из I части («Весна», № 8). Номер открывается пасторально-идиллическим дуэтом Ганны и Лукаса, призывающих к веселью девушек и парней, хор которых присоединяется к дуэту. Но вскоре эта вполне буколическая картина начинает укрупняться: созерцаемые детали окружающей природы (от буквально эмблематичных для пасторали «роз и лилий») складываются в цельную картину мироздания. Вдохновляемая энергией радости, мысль последовательно (рационально!) восходит по всей цепочке бытия: «Взгляни на все эти цветы!», «Взгляни на рощи, на луга, на все эти пашни!», «Взгляни на земли, на воды, на светлый воздух!», «Ягнята прыгают, рыбы ходят косяками, пчёлы роятся, птицы порхают!». Обобщая эту картину («всё живёт, всё в полёте, всё-всё в движении!»), мысль наполняется пантеистическим осознанием одухотворённости всего живущего и растворённости природы в Боге, что выражено в реплике Симона («Во всём, что чувствует, на что отзывается сердце, – дыхание Творца!»), и выливается в желание возблагодарить Создателя («Восславим, возвеличим Его, возвысим в благодарности голоса!»), – поёт хор).

Итогом данного композиционно-драматургического процесса «масштабирования» становится торжественная gloria хора, заключающего I часть оратории (№ 9). Это величественное молитвословие, которое открывается троекратным антифонным сопоставлением ликующих фанфарных реплик оркестра и возгласов хора *a cappella* «Вечный Бог, всемогущий Бог, благодатный Бог!». В начале основной части сохраняется антифонное сопоставление инструментального и вокального звучания, но характер его выдержан, по контрасту, в духе камерной, с ясным пасторальным оттенком, лирики (трио деревянных духовых и трио солистов, романсовые истоки тематизма). Тем динамичнее становится восхождение через короткое энергичное фугато («Чсть, хвала и слава Тебе, вечный, благодатный Бог!») к мощному гимническому звучанию заключительного *tutti*.

Данный хор представляет собой одну из трёх кульминаций оратории, связанных с воплощением молитвословия, которые укрупняющимися арками охватывают всю композицию. Первая кульминация расположена в «Просительной песни» («Лето», № 6), в которой хор подхватывает предваряемый «золотым ходом» валторн сольный запев Лукаса «Будь теперь милосерден, Царь Небесный». Вторая, более крупная кульминация – славословие Творцу всей природы – замыкает круг первого сезона («Песнь радости»). Генеральная кульминация, выполняющая функцию типичного для жанра оратории финального апофеоза («Зима», № 44), завершает полный цикл сезонов, ос-

мысливаемый как круг человеческой жизни, и одновременно размыкает его. Энергичное, гимнически приподнятое звучание выражает позитивный и деятельный пафос подкреплённой христианским провиденциализмом надежды на новое начало: «Затем придёт великое утро, – звучат слова сольного запева Симона, – и всемогущее Слово пробудит нас к новому бытию».

В музыке Гайдна тенденция тематического возвышения пасторальности реализуется практически во всех отмеченных случаях однотипно: путём обращения к сфере гимничности и хоральности – сфере, жанровое содержание которой изначально обладает высоким аксиологическим статусом. В произведении использование этой жанровости наблюдается, сообразно сюжету и словесному тексту, в композиционно-драматургических ситуациях, весьма приближенных к «первичным»: общинное молитвословие, гимническое воспевание и т. п. Подобная контаминация «пастушеского» и церковного начал в музыке не была характерна для антикизирующей пасторали, nasledовавшей в новоевропейском искусстве архаической буколке. Но указанная контаминация уже осуществилась в другой пасторальной традиции – в *рождественской пасторали*, истоки которой восходят не к греко-римской поэзии, а к Библии и христианскому богослужению, к эпизоду поклонения новорожденному Христу пастырей вифлеемских, в связи с которым постепенно сформировались музыкальные средства выражения высокого славословия устами простых пастухов, сочетающегося с хвалением ангелов («ангели с пастырями славословят»).

Между традицией античной буколки и жанром рождественской пасторали, который первоначально развивался вне непосредственного взаимодействия с классической пасторалью, явное сближение наблюдается с эпохи Возрождения, хотя локальные пересечения возникали и раньше. В музыкальном отношении это приводит к кристаллизации в эпоху Барокко общего фонда музыкальной лексики. Во «Временах года» Гайдна можно говорить не просто об общности музыкального языка, но об актуализации в произведении самого опыта церковной пасторали, чему во многом способствовал жанр оратории, занимающий промежуточное институциональное положение между светским и богослужебным родами музыки<sup>1</sup>. Высокое нравственное чувство, которое пронизывает всё произведение, выражено в формах, близких как христианскому дидактизму, так и дидактизму просветительскому. Это привносит свой оттенок в основную тему георгики – тему «похвалы простой жизни», её «трудов и дней».

Что же отличает жанровое содержание новой георгики как разновидности пасторального жанра от других разновидностей последнего?

Мир георгики остаётся в основе своей идиллической Аркадией, но это уже не страна поэтов-«пастухов», главным делом которых было «пение песен» (то есть искусство), а новая Аркадия идеализированных селян, главное

<sup>1</sup> Известно, что перу Гайдна принадлежали и несколько собственно рождественских пасторалей (так называемых пасторелл) для церковного праздника, созданных в соответствии с моделью данного жанра.

дело которых (труд на земле), как и весь их быт, опозитизировано искусством. В духе просветительского идеализма трактуется традиционный уклад патриархальной жизни с её разумной соразмерностью всех частей и гармонизованностью с природой. Пастораль в георгике сохраняет свою утопичность, но предметная направленность последней меняется. Это всё та же мечта о счастье, но не столько личном, интимном, сколько общем, общинном – в ракурсе идеи «общественного блага». От сосредоточенности на приватном мире чувств георгика переключается на более панорамное видение, благодаря чему изначально лирический жанр пасторали модифицируются в лирико-эпический.

При этом в качестве определяющих детерминант интонационного строя георгики, если говорить уже о собственно музыкальном её воплощении, выделим сам пафос темы «похвалы простой жизни» и возвышающую авторскую позицию в репрезентации пасторального материала, отражающую нравственно-этическую идеализацию его прообраза, а также преобладание действенного начала над созерцательным.

Таким образом, георгика, давшая новую энергию развитию пасторального жанра, уже, казалось бы, подошедшего к концу своей истории, ощутимо преобразовывала его модальность, что отразилось как в жанровом содержании, так и в жанровой стилистике. Пасторальная георгика займёт прочное место в образно-выразительной палитре музыки XIX века, и особенно в тех направлениях искусства эпохи романтизма, которым близки были идеи народно-национального подъёма. В частности, важной стала роль пасторальной георгики в музыкальном творчестве русской композиторской школы – особенно в этом отношении выделяется стилевое направление, заданное Глинкой и «Могучей кучкой».

## Литература

1. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., 2001, стлб. 288.

И.А. Шапошников (Новосибирск)

## Поэмность в романтической музыке (синергетический аспект)

На современном этапе музыковедческой рефлексии возрастает интерес к исследованию в междисциплинарном аспекте многих этапов и явлений музыкального искусства. Актуальными становятся поиски межжанровых, межвидовых пересечений в различные исторические эпохи, позволяющие выстроить более полную картину формирования отдельных жанров. В этом смысле заслуживает особого внимания взаимоотношение поэмы и поэмности в романтической музыке.

Жанр поэмы изначально возник в художественной литературе и неразрывно связан с ее закономерностями. Он окончательно сложился в творчестве поэтов-романтиков – Байрона, Гете; с этого периода сам термин поэма приобрел то значение, которое имеет и в настоящее время. В музыке первые «поэмы» появилось немного позднее, в творчестве Ф. Листа, автора тринадцати симфонических поэм.

В музыковедческой литературе изучение симфонической поэмы нельзя назвать малоисследованной областью (в этом плане можно особенно выделить исследования Г. Крауклиса [8], Н. Мамуны [14], О. Соколова [16], И. Апполоновой [1]). В указанных трудах принимается как аксиома, что Лист, обозначая создаваемые им произведения как «симфонические поэмы» (*Simphonische dichtung*), имел в виду именно некоторое идейно-образное сходство с литературной поэмой. Но закономерный вопрос о механизмах взаимодействия листовского жанра симфонической поэмы с художественной литературой в основном рассмотрен лишь через конкретные совпадения образов в музыкальных и литературных произведениях. В таком развороте музыкальная поэма полностью сводится к программности как единственной возможности конкретного обозначения музыкальных образов. По этой причине в исследовании симфонических поэм Листа обнаруживаются некоторые пробелы.

Еще Б. Асафьев писал о том, что свойства жанра поэмы не ограничиваются программностью<sup>1</sup>, и предлагал понимать жанр поэмы как результат воздействия более общего явления – поэмности. Он считал, что поэмность «...выступает как принцип нового строения музыкальных форм, даже как метод композиции. Но что важнее всего: как мост, связующий эмоциональный мир музыки с миром идей» [3, 118]. А «касание мира идей» воспринималось ученым не как атрибут заимствования музыкой посредством программы об-

---

<sup>1</sup> «Дело совсем не в программе», – пишет ученый, – «то есть в изображении чего-то посредством музыки или в звукозаписи. Такая программная музыка давно была, и не к ней стремился Лист» [3, 118].

разов литературного произведения, но как «углубление лирико-эмоционального начала музыки до выражения мысли (автора. – И. Ш.)» [3, 118]. Более того, он совершенно справедливо расширяет понятие поэмности, акцентируя в нем не только композиционные, но и образно-художественные особенности: «Поэмность, как фактор психологического порядка, знаменует исхождение лирического начала в мир за пределы личных излияний. Это есть проекция личности в мир. Личность строит ей желанные и угодные образы из материала, почерпнутого ею в окружающем мире» [3, 118].

По всей вероятности, подобная идея отражена в рукописных заметках Б. Яворского: «Поэма – столкновение коллективного с индивидуальным» [19]. Но несколько иной ракурс этой идеи прослеживается в опубликованных избранных трудах Б. Яворского, где поэмность довольно кратко, но очень точно раскрыта, как один из ведущих принципов «психологической эпохи»<sup>1</sup> в ее взаимосвязях с эстетикой и культурой мышления XIX века. И в таком развороте ученый также распространяет ее воздействие далеко за рамки симфонических поэм, говоря о чертах поэмности в пьесах различных жанров.

К сожалению, эта одна из пронизательных и важных идей не получила широкого осмысления в музыковедении. Но стоит заметить, что поэмность в такой трактовке (понятие, выходящее за пределы симфонических поэм и характеризующее не только стремления Листа, а стремления его эпохи в целом) совпадает и с точкой зрения на проблемы творчества самого Ф. Листа, что можно видеть при изучении его литературно-публицистического наследия.

Но при всей освещенности и симфонических поэм, и творчества композиторов-романтиков само явление поэмности в исследованиях музыкальных произведений пока имеет лишь приблизительные контуры. Б. Асафьев в своих трудах очень кратко касается этой проблемы. Ученый только наметил пути дальнейшего исследования поэмности, характеризуя ее как свойство музыкальной драматургии (на примере творчества П.И. Чайковского), и определил поэмность не только как «проекцию личности в мир», но и как «совмещение лирического и эпического элементов». Однако когда речь заходит об особенностях музыкальной драматургии, эти определения теряют свою четкость, и поэтому приводят к поиску более конкретных аргументов, которые могла бы дать именно программа.

В трудах Б. Яворского ясно представлена необходимость изучения поэмности как ключевого качества целой музыкальной эпохи XIX века. Но не получили освещения некоторые более частные вопросы, касающиеся поэмности и придающие этому понятию четкость.

В первую очередь за рамками остается сама этимология термина. Ведь закономерно предположить, что заимствование литературного термина не

---

<sup>1</sup> Периодизация музыкального искусства, применявшаяся Б. Яворским, отличалась от общепринятой. Не вдаваясь здесь в подробности этой проблемы, требующей обширного и подробного исследования, все же необходимо отметить меткость и емкость определения «психологическая эпоха» в отношении искусства, представленного именами Шопена, Листа, ряда русских композиторов. [см. 18].

случайно, и в музыке поэмность появилась как осмысление волновавших композиторов творческих проблем, которые затрагивала в первую очередь литературная поэма. А, следовательно, литературная поэма должна была воздействовать на музыкальную, но в первую очередь как некий запечатленный в сознании композитора «образ поэмы», состоящий не столько из конкретных аналогий, сколько из общехудожественных выразительных особенностей. В этом случае нельзя обойти вниманием и тот вопрос, что даже такое отношение композитора к литературной поэме было нетипичным для эпохи, философско-эстетическая мысль которой провозглашала примат музыки над всеми искусствами.

Соответственно изучение понятия поэмности требует, прежде всего, придать ему четкость, позволяющую не только вслед за Б. Яворским включить поэмность в более широкий контекст, но и включить в само понятие поэмности некоторые необходимые более частные вопросы. И первая задача – определить сущностные свойства как литературной, так и в большей степени музыкальной поэмы и их точки соприкосновения, обусловленные общим историко-стилевым контекстом.

Интерес представляет тот факт, что сам жанр поэмы в литературе, подразумевающий большое количество произведений от античности до наших дней, по существу сложился в творчестве романтиков – Байрона, Гете, Мицкевича и т. д. (на этот факт указывает даже словарь литературных терминов). То есть формирование жанра литературной поэмы фактически составляло историко-стилевой контекст творчества Ф. Шопена и Ф. Листа. Во всяком случае, хотя указанные композиторы и находились в несколько иных хронологических рамках, но их интересы лежали в том же поле идей – это факт общеизвестный.

Исходя из сказанного, очевидно, что точки соприкосновения поэмности литературной и поэмности в музыке теснейшим образом связаны с самими художественными идеалами эпохи романтизма, под воздействием которых поэмность и стала складываться, и в которых заключается эта возможность координации некоторых литературных и музыкальных принципов.

Этот необходимый выход в более широкую область исследования очень сложен, тем более что и сама природа и сущность романтизма – «сложнейшая эстетическая проблема» [5, 8], инициировавшая большой пласт исследований и, соответственно, научных представлений, которые ни в коем случае не могут быть проигнорированы. Тем не менее, большинство из них, как уже говорилось выше, не связаны с музыкальной поэмностью в ее расширенном понимании, поскольку этот аспект не исследовался за рамками конкретного жанра симфонической поэмы. Поэтому, чтобы не потерять из виду поэмность и вскрыть именно ее специфические черты на фоне уже достаточно известного контекста, оправдано применение сравнительно новых для музыковедения методов.

Этот факт становится очевиднее, если принять во внимание то, что музыковедческая терминология в целом создана на основе принципов построе-

ния музыкального произведения, сформированных в венском классицизме (вероятно, немаловажную роль в данном случае сыграло то, что классическое в переводе означает «образцовое»). Известная степень рациональности этих принципов, обусловленная близостью конкретного произведения к продуманной и обоснованной инвариантной структуре, способствует их сравнительно легкой типологизации. Это в особенности касается формообразующих, а вслед за ними и драматургических принципов.

Для изучения романтических произведений Ф. Листа и Ф. Шопена, в некоторых аспектах противоположных этой тенденции, музыковедами предлагаются понятия совсем иного типа: к примеру, при анализе форм это – смешанные и свободные формы. Очевидно, что эти понятия фиксируют уже не существование, а переосмысление ранее созданных форм-инвариантов. То есть смешанные и свободные формы – это обозначения процессов смещения принципов либо высвобождения от типизирующих структур. Но и сами эти процессы указанные термины типизируют лишь в общих чертах, поскольку они всецело являются результатом «измерения» романтизма инструментами «образцовой» эпохи – классики.

Это тем более значимо при осмыслении поэмности в намеченном ракурсе, поскольку первоначально в литературе сама поэма имеет, прежде всего, особенности драматургические (помимо того, что она обладает всеми особенностями поэзии). И исходя из необходимости в первую очередь проследить процесс появления поэмности в музыке, можно сделать вывод, что акцент стоит сделать в первую очередь на драматургических и тесно связанных с ними формообразовательных принципах.

Новый поворот в изучении этой проблемы может быть связан с подключением к ее осмыслению актуализирующегося в последнее время в гуманитарных науках синергетического аспекта. Данный аспект позволяет переосмыслить известные концепции Б. Асафьева (изложена в его книге «Музыкальная форма как процесс» [3]) и особенно Э. Курта («Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера» [9]).

Основной чертой синергетической парадигмы в интересующем нас аспекте является усложнение понимания развития. Оно трактуется не как поступательное движение, жестко связанное причинно-следственными связями, то есть *линейное* развитие, но как «блуждание по полю возможных путей развития» [6, 17], и выбор альтернативных путей, а именно, – вероятностное, скачкообразное, с различными побочными процессами *нелинейное* развитие. Таким образом, кардинально переосмысливается и соотношение упорядоченности и так называемого «динамического», «созидательного», «креативного» хаоса, как соотношение возможной цели и полной нераскрытых возможностей продуктивной среды – открытой для возможных путей развития и внешних воздействий системы.

На возможность использования связанных с указанным переосмыслением синергетических принципов в исследовании искусства уже указывали ряд исследователей. В музыковедении нельзя не отметить вклад Н.П. Коля-



денко, которая включает некоторые синергетические понятия в синестетический анализ художественных и музыкальных текстов [7]. Что же касается синергетического аспекта в изучении жанровых и межжанровых (поскольку поэдность явно шире жанра поэмы) драматургических признаков и структуры музыкальных текстов, то этот аспект практически не исследован в настоящее время.

При этом следует подчеркнуть значимость именно указанных трудов, поскольку в них происходит адаптация синергетических понятий к анализу художественных процессов. Можно предположить, что актуальным для изучения поэдности является уточнение с точки зрения синергетики понятий, музыковедению либо не чуждых, либо гармонично дополняющих понятия широко известные: соотношение стадий устойчивости – неустойчивости, «неравновесность» в точках неустойчивости, нелинейность процессов развития, «открытость системы», «ветвление решений» и т. п.

Суммируя с точки зрения синергетики некоторые наблюдения музыковедов о романтизме, можно отметить, что романтики в противовес венским классикам, акцентируя особенное, фантазийное, интуитивное, по сути, обращались к интуитивно-эмоциональной сфере, и количество ее исследований многократно возросло к концу XIX в. и впоследствии. С точки зрения синергетики, эту сферу правомерно обозначить как сферу значимого для художественного процесса творчески-хаотичного – *динамический хаос*. Не случайно Ф. Шлегель характеризовал романтизм как «тайное тяготение к хаосу». Следует подчеркнуть, что понятие динамического хаоса не предполагает наличие в определенной сфере лишь негативного деструктивного элемента. Оно является обозначением продуктивной среды, полной художественных возможностей, и, что самое главное, открытой среды, готовой к изменениям, к отклику на внешние воздействия. Как подчеркивает В. Аршинов, такая среда «имеет ростки всего многообразия структур, распознаваемых в хаосе» как «внутреннем свойстве нелинейной динамической системы» [2, 88].

Связь с созидательным «динамическим хаосом», как состоянием интуитивно-эмоциональной сферы, характерна для музыки, как способа невербального мышления в целом. Но на первый план в таком случае выходит само отношение к хаосу – либо попытка его максимально упорядочить иными силами, идущими от рациональной сферы, как в классическом формообразовании, либо акцентирование его творческих потенций и интерес к саморазвитию этой среды.

Сфера динамического хаоса (конечно, вне этого собственно синергетического понятия) уже частично изучалась музыковедением и за рамками, и внутри романтизма. Так, еще Б. Асафьев развил теорию процессуальности в музыкальном произведении, по сути, говоря о закономерной смене стадий устойчивости и неустойчивости развития. А с синергетической точки зрения любая неустойчивость системы связана с элементом хаотизации. Э. Курт описал романтическую гармонию как стадию «кризиса», акцентируя состояние неустойчивости, в котором функционировала тонально-гармоническая

система, то есть, если применить синергетическую терминологию, ее тяготение в период романтизма к неравновесным состояниям. Благодаря синергетике, изучающей подобные состояния систем, возможно уточнение места и характера неустойчивости в процессе формирования и развития образов в романтических музыкальных произведениях.

Стадии устойчивости и неустойчивости характеризуют этапы развития любых музыкальных образов, но все же нельзя отрицать, что при этом классические формы в своем большинстве гораздо более линейны, то есть дискурсивны<sup>1</sup>, чем романтические. В этом смысле значимо мнение известного философа Сьюзен Лангер. С одной стороны, С. Лангер справедливо отрицает возможность дискурсивности в формировании музыкального смысла [12], тем самым выводя музыку за рамки дискурсивного мышления в целом. С другой стороны – дискурсивное мышление явственно задействовано в построении классической музыкальной формы, которая исторически сложилась, как результат «логической аналогии» [10, 73] музыкальных произведений и норм ораторской речи. Эту позицию развивал и Б. Яворский в своих трудах.

Форма-кристалл в классических произведениях приобретает достаточно высокую степень стройности и отчетливости благодаря тому, что тот этап, который, как полагаем, можно уподобить синергетическому понятию «структура-аттрактор»<sup>2</sup> – это финал произведения<sup>3</sup>, конечные отношения основных характеров, состояний, тем и т. д. Структура-аттрактор, являясь целью саморазвития, в данном случае, как генетический код, запрограммирована в начальных характеристиках музыкальной среды (темах, гармонических, фактурных и других контрастах, заложенных в экспозиционных разделах). Поэтому произведение уже с первых тактов словно попадает под притяжение «аттрактора», который, еще не выстроившись в полной мере уже «временит настоящее» [6, 7] – управляет развитием в музыкальном произведении.

Именно благодаря этим процессам выстраивания классического произведения, при тяготении к конечной структуре-аттрактору с первых тактов происходит ярко выраженное подчинение формы-процесса форме-кристаллу. В стадиях неустойчивости, по сути, не происходит «ветвления решений», и развитие тяготеет к линейности (или удерживается в рамках тезисности, по мысли Б. Яворского [18, 168]). В этом случае, исходя из начальных посылок, можно с уверенностью говорить о конечных результатах. Речь идет не только о первых частях сонат, но и об отдельных произведениях – рондо, вариациях

---

<sup>1</sup> Дискурсивность – характеристика процесса мышления, которое от одного определенного представления переходит логическим путем к другому определенному представлению. В более широком смысле слова дискурсивным называется понятийное, абстрактное, вербальное мышление в противоположность интуитивному невербальному.

<sup>2</sup> Речь идет о свойствах структур-аттракторов (возникающие на определенных этапах изменяющейся среды оформленные структуры), связывающих их с направленностью и целью развития, описанных в концепции Е. Князевой и С.П. Курдюмова [6, 7].

<sup>3</sup> А согласно точке зрения Б. Яворского, сюда можно отнести отчасти и этапы экспонирования и разработки.

– венских классиков (Гайдна, Моцарта и раннего Бетховена). Они почти всегда имели свою достаточно четко обозначенную специфику.

Такое преобладание линейности характерно для рационально-логической сферы мышления. В музыковедческих исследованиях классическая музыка нередко сопоставляется с позициями представителей немецкого и французского классицизма, потому что в некотором смысле отражает линейный, дискурсивный характер рационального мышления.

Единственным жанром, который в указанном смысле устойчиво не вписывался в этот общий контекст эпохи, была фантазия. И именно многократное расширение сферы фантазийности стало основой, в опоре на которую совершился «историко-культурный переворот» [5, 8] – романтизм. Представитель венского классицизма Бетховен был первым, чья тяга к фантазийному переосмыслению классических норм стала одной из основных тенденций творчества. Видимо, это – одна из причин, по которой романтики считали Бетховена предтечей их идей (для примера можно привести статьи Листа [см. 11]). Все фантазийное, причудливое возводится романтиками в идеал художественного выражения.

Романтики на первый план ставят именно стадии неустойчивости, в которых можно обнаружить момент синергетического «ветвления решений» и выбора одного из возможных путей развития. Эти стадии неустойчивости могут быть выражены по-разному: гармонической неустойчивостью, резким фактурным переходом, одноголосной речитацией (что часто встречается у Листа), прерыванием движения (особенно *lunga pausa*). Благодаря им, развитие в произведении становится нелинейным, форма-процесс как бы «размывает» форму-кристалл, при каждом новом сдвиге формы меняется архитектор целого, изменяется и возможный результат развития.

«Структуры-аттракторы» в романтическом произведении – это лишь цели отдельных этапов, они достигаются в процессе развития (как правило, это кульминационная часть раздела), но приводят как раз к переходу в новое состояние, то есть к слому, после чего начинается движение к новой структуре.

Нелинейность развития изучается прежде всего синергетикой, и представители этого научного дискурса распространяют выводимые ими закономерности и на работу головного мозга, и далее на психическую деятельность человека. Очевидно, что нелинейность характерна для интуитивно-эмоциональной сферы человеческой психики. Романтическая музыка отражает закономерности именно этой сферы и построена в соответствии с ними. По этой причине произведения романтиков обладают такой силой воздействия на чувства человека. Эта сила через романтическую эстетику проникла в сами принципы построения высказывания.

В творчестве Ф. Листа и Ф. Шопена можно явственно наблюдать указанные тенденции. Однако в их произведениях также ощутима и опора на классические принципы формообразования – поэтому произведения Шопена часто анализируются с точки зрения, к примеру, сонатной формы, а для Листа было характерно совмещение сонатной формы и формы сонатно-симфо-

нического цикла. Таким образом, в их творчестве происходит совмещение линейности и нелинейности развития. С точки зрения Е. Княzewой и С. Курдюмова, такое совмещение закономерно, если рассматривать явления с точки зрения синергетики, ведь нелинейность имеет и свои границы, поскольку в точках ветвления происходит выбор не любого пути, но выбор одного из нескольких или даже многих альтернативных путей развития – «ветвящиеся дороги эволюции ограничены» [6, 20]. Следовательно, все же имеется некоторое ограниченное поле решений.

Но с точки зрения человеческой психики совмещение эмоционально-волевой и рациональной сфер может привести и к противоречивости, непоследовательности. Это закономерное совмещение является ярчайшей выразительной силой поэзии, а потому в художественной среде часто отождествляется с ней. Обозначенный процесс имеет огромное значение при корректировке сущностных свойств музыкальной поэмности с помощью явно близкого понятия *поэтического* как значимой эстетической категории романтизма.

Размышления о поэзии и как о виде литературы, и в более широком смысле этого слова пронизывают манифесты западноевропейских романтиков – здесь можно назвать не только писателей и философов, но и самого Ф. Листа. Поэтичность можно с полным правом назвать одним из самых значительных признаков романтизма – ведь «необходимо огромное поэтическое богатство, чтобы отличаться в романтизме» (Л. Уланд [13, 159]).

Основной специфической чертой поэзии является преодоление рациональной составляющей, заложенной в дискурсивном символизме (термин С. Лангер) вербального языка и выражение бессознательных эмоционально-волевых импульсов – иррационализация слова, как создание атмосферы синергетического динамического хаоса. Поэтому применение понятия поэтичность может способствовать совмещению в музыкальном произведении линейности, как явления, в данном случае совпадающего с дискурсивностью, и нелинейности динамического хаоса выражающего иррациональную сферу.

Для романтизма в целом было очень значимо чувство «стремления к абсолюту» (Г. Гегель) как эстетическая позиция, которую можно назвать поэтичностью романтизма в целом, поскольку абсолют в данном случае сопоставим с иррациональным, интуитивным, выражающим, по мнению Новалиса, «сокровенную сущность Бытия» [17, 159], в стремлении к которому преодолевалась принятая ранее за эталон рациональность человеческого мышления.

Ф. Лист в своих письмах и статьях часто обращается к поэтическому именно в указанном смысле. Но для сущности самого языка музыки рациональность, проявляющаяся в форме «чисто логических аналогий», свойственных «дискурсивному символизму» [10, 73], по справедливому мнению С. Лангер, не свойственна. Поэтому понятие поэтичность в значении преодоления дискурсивности мышления на уровне языковых средств не получила широкого распространения в музыковедении, хотя ее можно сопоставить с программностью, которая способна задавать музыке некий, часто вер-

бально сформулированный компонент, обладающий большей рациональной конкретностью и отчетливостью, чем имманентно-музыкальные образы.

Процесс соотнесения поэмности с поэтичностью как драматургическим выражением последней можно рассматривать в качестве предпосылки изучения поэмности как музыкального понятия, что предполагает и первоначальное, уже закрепившееся соотнесение ее с программностью, и очевидное ее соотнесение с музыкальными жанрами «поэма».

Поскольку литература, живопись, архитектура и музыка в своей онтологии имеют разные поля допустимых значений, их совмещение за рамками синтетических жанров – есть лишь возможная фикция в сознании автора или воспринимающего, но технологически – это процесс невозможный. Это тем явственнее должно было ощущаться в эпоху романтизма при акцентировании чувственности, интуитивной первозданности художественного импульса. Несомненное влияние поэзии на музыку – это не непосредственное подчинение, но скорее процесс, называемый в синергетике «малым резонансным воздействием». Синергетики И. Пригожин, Е. Князева, С. Курдюмов пишут, что нельзя недооценивать именно малое резонансное воздействие [6, 5], особенно когда оно способно резонировать с процессами самой среды. Исторически уже назревшее переосмысление классических принципов построения музыкального произведения закономерно рассматривать как усиленное малым резонансным воздействием поэзии через поэтичность. Однако в музыке поэма – не «частный случай» поэзии, но более общее явление.

Важнейшие для романтизма композиторы – Лист и Шопен сами указали на процессы взаимодействия музыки и литературы, обозначая свои значительные произведения терминами литературных жанров. Впоследствии поэма в академической музыке стала развиваться гораздо шире, чем баллада, и не только как жанр симфонической и программной музыки (в первую очередь, это поэмы Скрябина). И если принять во внимание справедливое утверждение Вл. Протопопова, что соната *h-moll* – «первая симфоническая поэма» Листа [15, 31], то очевидно, что традиция такого широкого толкования поэмы была заложена уже в его творчестве.

В любом случае именно поэма, благодаря своему широкому спектру, стала основой для понятия поэмность, которое и следует употреблять в том расширенном виде, в котором его применяли Б. Яворский и Б. Асафьев, и обозначить уже как *межжанровый драматургический признак*. Особый интерес представляет связь поэмности с программностью, ведь поэмность в музыке, как явление широкое, вовлекает в свою орбиту и элементы поэтичности, которая может рассматриваться как внутренний стержень программности.

У Листа программность присутствует в явном виде. Шопену сама по себе программность не свойственна, но иногда музыковеды настойчиво приписывают разные программные элементы его музыке, вплоть до развернутых программ (например, комментарии И. Бэлзы). Этому имеются свои предпосылки, ведь по сути отношения и Листа и Шопена к музыкальным образам было схожим, но Лист, как яркий экстраверт, был способен создать и их по-

этическое описание, не нарушая, однако, специфики музыкального выражения – непроявленности широкого поля смысла. Шопен, как интраверт, был чужд этому стремлению, хотя по воспоминаниям его современников и учеников скрытые ассоциативные связи с «внемузыкальным», могущим быть в какой-то мере вербально сформулированным компонентом, присутствовала даже в его мазурках<sup>1</sup>.

По сути, и программность произведений Листа, и непрограммность произведений Шопена можно свести к одному явлению, также отражающему именно эффект малых резонансных воздействий на музыку. Произведения обоих композиторов иногда изучаются с точки зрения возможной внемузыкальной среды.

Этот факт говорит именно о ярком проявлении поэмности – когда в музыкальной архитектонике благодаря появлению точек «ветвления решений» отражается сложная изменчивость мира, когда способы развития музыкальных образов становятся настолько индивидуализированно-гибкими, что могут быть уподоблены индивидуализированности и гибкости литературного сюжета.

В литературе поэмность – это частный случай проявления поэтичности, когда логически выстроенный сюжет преодолевается, и развитие образов подчиняется лирическому выражению – то есть совмещение эпоса и лирики. Для романтической музыки такая иррационализация архитектоники становится важнейшим явлением – актом выхода классических форм за пределы границ своего выражения, когда линейное перерастает в нелинейное, а рационально-упорядоченное расширяется и усложняется до богатого спектра эмоционального. То есть поэмность воплощает в себе возможность не отвергать классические принципы, заключающие в себе линейность и рациональность, но совместить их с новой музыкальной реальностью, принципиально нелинейной и иррациональной.

Для композиторов-романтиков это ощущалось, как высвобождение личности от поставленных просветителями границ рациональности (выражавшихся в том свойстве музыкальных произведений классиков, которое, к примеру, Б. Яворский и К. Зенкин называют риторичностью) и ее стремление к воплощению гибкости, изменчивости внешнего мира. Поэтому Б. Асафьев справедливо говорит о поэмности как «проекции личности в мир».

Показанная выше координация поэмности с устойчивой оппозицией «классическое – романтическое», где романтическое – это «преодоление многовекового, традиционного риторического мышления» [5, 11], позволяет говорить о том, что поэмность заложена в самом музыкальном выражении эстетических посылок романтизма, как стремление осуществить «абсолют-

---

<sup>1</sup> К примеру, как свидетельствует Лист, когда Шопена однажды спросили, каким именем назвать то, что звучит в его музыке, он ответил польским словом «*zal*» (жаль) [см. 12]. Одна из учениц Шопена вспоминает, что при работе над мазуркой *D-dur* Шопен привлекал сюжетные аллюзии, говоря о необходимости имитировать «разнузданность кабацкой музыки» при первом проведении темы, и о ее намеренно спокойном звучании при втором.

ный синтез абсолютных антитез» [цит. по: 5, 9] – рациональности и иррациональности.

Сложно, однако, признать драматургию произведений, к примеру Ф. Листа и Ф. Шопена, всецело подчиненной стихии динамического хаоса и нелинейного развития. К тому же для такого полного отхода от классических норм их эпоха хронологически слишком близка к эпохе венских классиков. Тем не менее, организующее начало здесь, по мысли Б. Яворского, совсем иное, поскольку в экспозиционной части произведения показаны уже не тезис и его «оттенение» [18, 168] – антитезис, а два равнозначных противоположных образа, имеющих, однако, и объединяющее начало (жанр, тематизм и т. д.). Далее происходит их борьба и переосмысление, помогающее привести к новому единому тону. Такой способ построения произведения с многочисленными вариантами нередко встречается у Ф. Листа и Ф. Шопена. А значит, диалектичность, свойственная, по наблюдениям Б. Асафьева и ряда крупнейших музыковедов, еще сонатным формам венских классиков, полностью поглощает их «тезисность» (термин Б. Яворского), преобразуя ее в диалектический синтез антиномий. Так, риторическая логика перерастает в то новое свойство, которое правомерно обозначить уже не просто как диалектику, но как диалектику, привлеченную поэмностью – *поэмную диалектику*.

Поэмность в данном случае указывает на то, что композитор, не отказываясь от музыкальных структур, связанных с тезисностью, а переосмысляя и расширяя их, выстраивает драматургию нового типа, базирующуюся на принципе диалектического синтеза антиномий. Такое понимание поэмности как переосмысления, переструктурирования чего-либо откristализованного, сопровождающееся смещением акцента с рационально-логического на творчески-интуитивное, приходит в музыку от самой литературы. Диалектический синтез антиномий, как источник яркого развития, придает поэмности необходимую степень психологичности, гибко выражающую эмоциональность и подвижность впечатления (или *impressions* по терминологии Б. Яворского) автора.

К примеру, Ф. Лист уже в своих ранних крупных одночастных произведениях заостряет переход риторической логики в поэмную диалектику.

Композиторы-классики в своих сонатных формах вводили побочную партию, не изменяя ритмическую пульсацию главной. На первое место, таким образом, ставилась, по мысли Б. Яворского, «этикетность», как выражение устойчивых правил «поведения» образов – «организованное поведение» [18, 118].

У Листа же каждый из двух противопоставленных образов несет свою пульсацию и даже свою меру движения. Поэтому поэмная диалектика явно нарушает этикетность и создает скорее чувство эмоциональной обусловленности соотношений образов и их дальнейшего развития – эмоциональную раскрепощенность. Более того, произведения Листа наполняются множеством точек ветвления решений, когда развитие образов достаточно сильно ме-

няет свой ход. Для эпохи романтизма такая драматургия вполне могла стать идеалом художественного выражения.

Важнейшим условием, при котором проявляются отмеченные выше закономерности, является достаточно большой масштаб произведений – так называемые произведения крупной и средней формы, крупные одночастные произведения. Именно в таких произведениях проявляется поэмность, поскольку миниатюра была тем полем одномоментного и безграничного проявления творческого импульса, в котором в полной мере не могла выявиться ни линейность, ни нелинейность развития. Напротив, крупные произведения Ф. Листа и Ф. Шопена не могли еще быть уподоблены «потoku сознания», и потому их творчески хаотичное начало с его нелинейным развитием совмещалось и с принципами линейной организации классических форм. Этот драматургический прием, который выше было предложено обозначить как поэмая диалектика, создавал впечатление подчинения «психологического развития организующей воле разума» [18, 166], либо углубление лирики до «выражения мысли» [4, 118].

Резюмируя сказанное выше, стоит вслед за Б. Яворским подчеркнуть значимость поэмности как одного из сущностных качеств творчества композиторов-романтиков. Это качество заложено в самой романтической эстетике, которая в синергетическом аспекте проявляет себя в тяготении к интуитивно-эмоциональному началу как сфере динамического креативного хаоса и нелинейного вероятностного структурирования музыкальной формы.

## Литература

1. *Аппалонova И.* «От колыбели до могилы»: последняя симфоническая поэма Ф. Листа. // Музыкальная академия, 2003, №1. – С. 151–161.
2. *Аршинов В.И.* Когнитивные основания синергетики. // Синергетическая парадигма в науке и искусстве. – М.: «Прогресс-традиция», 2002. – С. 69–96.
3. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музгиз, 1963. – Кн. 1,2. – 378 с.
4. *Асафьев Б.* О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
5. *Жабинский К.А., Зенкин К.В.* Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Выпуск 1. – Ростов-на-Дону: МП «Книга», 2001. – 232 с.
6. *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.* Синергетика, как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным. // Вопросы философии 1992 №12; М.: «Наука», 1992 – с. 3–20.
7. *Коляденко Н.* Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005. – 392 с.
8. *Крауклис Г.* Симфонические поэмы Ф. Листа. – М.: Музыка, 1974. – 144 с.
9. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: «Музыка», 1975 – 302 с.
10. *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. – М.: «Республика», 2000 – 287 с.
11. *Лист Ф.* Избранные статьи. – М.: Гос. муз. изд-во, 1959. – 463 с.
12. *Лист Ф.* Шопен. – М.: Гос. муз. изд-во, 1956. – 428 с.
13. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Издательство московского университета, 1980. – 640 с.
14. *Мамуна Н.* Симфонические поэмы Листа. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1949. – 71 с.



15. *Протопопов Вл.* Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-й половины XIX века. – М.: Музыка, 2002. – 136 с.
16. *Соколов О.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Нижний Новгород, 1994. – 220 с.
17. *Черкова Н.Е.* Интуиция как составляющая художественного мышления. // Вопросы философии. – М.: «Наука», 2012 №4. – с. 158 – 165.
18. *Яворский Б.* Избранные труды. Т. 2, Ч. 1 – М.: Советский композитор, 1987. – 366 с.
19. *Яворский Б.* Прелюд, Поэма. (рукопись). / ГЦММК им. М. И. Глинки. – Ф. 146.

**Г.Ю. Демченко (Саратов)**

## **Эволюция камерно-вокальной музыки Клода Дебюсси**

Начнём с констатации следующего факта: если отсчёт творчества Клода Дебюсси (1862–1918) в сфере оркестровой музыки начинался с 1890 года (Фантазия для фортепиано с оркестром), в области камерно-инструментального ансамбля с 1893 (Струнный квартет), в оперном жанре ограничилось единственным произведением («Пеллеас и Мелизанда», 1893–1902) и даже столь важная для него музыка для фортепиано, которое всегда «было под рукой», открылась в сущности только с 1890 года («Бергамасская сюита»), то вокальная миниатюра сопровождала композитора буквально на протяжении всей его жизни. Это начиналось с большой череды проб пера ещё в отроческие годы, вхождение в большое искусство осуществлялось именно в этом жанре, и все юношеские, 1880-е годы прошли под знаком цветения именно вокальной музыки, а затем каждое из последующих десятилетий приносило очередную большую россыпь соответствующих опусов. Если брать только циклы и серии романсов, то в 1890-е годы это были Три романса на стихи П. Верлена, «Лирические прозы», Четыре романса на собственные тексты, «Песни Билитис», в 1900-е – «Галантные празднества», Три романса на стихи П. Луиса, «Песни Франции», в 1910-е – «Прогулка двух влюблённых», Три баллады Ф. Вийона, Три поэмы С. Малларме.

Но особым вокальным изобилием отличаются прежде всего 1880-е годы. Помимо множества единичных вещей, это «Забытые ариетты» и «Пять стихотворений Ш. Бодлера». Тогда сразу же определились литературные пристрастия Дебюсси – это почти всегда его современники-соотечественники: в первую очередь Поль Верлен, а рядом Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Андре Жиро, Поль Бурже и др. Благодаря столь современной, «авангардной» тогда вербальной опоре молодой композитор быстро формирует

свой самобытный стиль и уже в 1880-е годы вписывает в сокровищницу мирового вокального искусства драгоценную страницу.

В чём же состояла эта самобытность и драгоценность? Своей магистральной темой Дебюсси делает то, что всегда находилось на глубокой периферии европейской вокальной музыки – *пейзажная лирика*. Её мотивы и их оттенки у него поразительно многообразны: «В саду», «Цветы», «Зелень», «Тень деревьев», «Вечер», «Вечерняя гармония», «Лунный свет», «Зефир», «На море сумерки спустились», «Игра воды», «Сентябрьский пейзаж» и т. п.

И это не просто тема, выраженная через слово. В её музыкальном претворении композитор следовал своему пантеистическому кредо: «Я создал себе религию из таинства природы: слушать шум деревьев, дуновение ветра – это и значит для меня молиться...» Подобная «молитвенность» у раннего Дебюсси исполнена не только поэтичности и одухотворённости – в ней почти абсолютно господствует светлая созерцательность, по своей фонической палитре чрезвычайно созвучная живописи французских импрессионистов тех лет. И даже если избранный текст пытался «провоцировать» на меланхоличность настроения (например, в романсе «Сумеречное спокойствие»), композитор в те годы деликатно обходит его «риффы», всеми силами утверждая просветлённо-умиротворённое жизнеотношение. Точно так же Дебюсси «игнорировал» тогда любые другие воздействия, способные отвлечь от прекрасной статики любования окружающим миром. Допустим, в «Колоколах» мы отнюдь не услышим никакого предполагаемого перезвона – всё отдано тому созерцательному упоению, которое предвосхищает настроенность симфонического прелюда «Послеполуденный отдых фавна».

Первым ярким образцом пейзажной звукописи Дебюсси стала «Звёздная ночь» (1880). Здесь он с полной отчётливостью определил характерный для себя круг выразительно-изобразительных средств музыкального живописания, включая искусную имитацию в фортепианной фактуре иллюзорных эффектов (колыхание и плеск волн, вибрация воздуха, блики света). И в этом же году композитор создаёт свой первый шедевр – «Чудный вечер» (в других переводах – «Чудесный вечер» или «Прекрасный вечер»). Пронизывающее его звуковое благоухание служит здесь раскрытию чувства чуда, волшебства, которое возникает в состоянии неги, истомы, сладостного полубытья. Великолепно переданная композитором чарующая услада витания в грёзах напрямую резонирует названию другого романса – «Мечта: ночь была сладка, как женщина».

Р. Роллан называл Дебюсси «красочным мастером грёз». Это прежде всего относилось именно к творчеству 1880-х годов, которые композитор открывал для себя семнадцатилетним юношей. И потому вполне естественно, что сделанное им на данном этапе – это *юношеская лирика*. Отсюда особая трепетность, грация и глубочайшая нежность изъяснения с соответствующей этому подчёркнутой мягкостью и пластичностью звуковедения (см. такие «пейзажи», как «Снова весна» и «Хлеба в цвету»). Косвенно юношеской поре

отвечает и заведомый миниатюризм – любая из вокальных миниатюр того времени звучит не более 2–3 минут.

Импрессионизм вокальной лирики раннего Дебюсси определяется уже самим по себе главенством духа возвышенного наслаждения, настоящим культом любования, и эта упоительная гедония порождает поразительное богатство изысканных, эстетизированных эмоций. Настоящим творческим завоеванием композитора следует признать мастерски разработанный им тип мелоса, восходящего к гибкой, напевной речи, что потребовало тщательной нюансировки вокальной линии. Присоединим к этому тончайшие градации ритма, богатейший гармонический колорит и своеобразие фортепианной фактуры, где ведущим приёмом становится фигурационная вязь, основанная на широком пространственном разбросе регистров (звуковой «пленэр»). И наконец – свобода формы, её «текучесть» (форма-процесс). Она нередко венчается краткой фортепианной постлюдией на *diminuendo* с торможением и истаиванием, то есть как бы на «многоточии», что подтверждает «мимолётность» увиденного-услышанного автором.

Отдельную ветвь раннего вокального творчества Дебюсси составили жанрово-театральные зарисовки, чаще всего связанные с одним из излюбленных мотивов культуры рубежа XX века – мотивом маскарада, арлекинады («Пантомима», «Пьеро», «Скарамуш и Пульчинелла» и т. д.). Это всегда очень живые, шумные, озорные сценки, капризно-пикантные по настроению, прихотливые и острые по ритму, красочные и звонкие по гармонии и фактуре. Их «зрелищность» нередко подкреплена неожиданными поворотами разыгрываемого сюжета.

Уже к концу 1880-х годов юношеское обаяние вокальной лирики Дебюсси с её особой прелестью и непосредственностью постепенно рассеивается, в 1890-е и 1900-е уступая место некоторой рассудочности и эмоциональной «охлаждённости». Теперь композитора всё более интересуют сложные психологические состояния, и углубление в них приводит иногда на грань специфической рафинированности художественного высказывания (ввиду истончённости интонирования). Былая жизнерадостность отходит на второй план, героя музыки Дебюсси зачастую занимают нелёгкие раздумья, которые подчас способны привести в состояние горестной потерянности и даже тихой прострации («Волосы» или «Сплин» как аналог фортепианной прелюдии «Шаги на снегу»).

Разумеется, мастерство композитора неуклонно упрочивается, что в частности сказывается в достигнутой законченной автономии вокальной линии и фортепианной партии. При всём том, речевой распев приобретает открыто декламационный характер, что, к сожалению, ведёт к определённой утрате тех музыкальных обобщений, которые обычно обеспечиваются благодаря широкому мелодизму.

Последние вокальные опусы Дебюсси частично намечали горизонты стилистики XX века (пусть и не столь явственно, как ряд его поздних фортепианных сочинений). Так, заключительная из «Трёх баллад на стихи Франсуа

Вийона» (1910) даёт пример ярко выраженного динамизма, что особенно подчёркнуто в токкатности фортепианной партии. «Рождество детей, не имеющих больше крова» (другие переводы – «Рождество детей, у которых нет дома», «Рождественская песня бездомных детей», на собственные слова, 1915) было в ряду произведений, которыми композитор откликнулся на события Первой мировой войны («Героическая колыбельная», «Белое и чёрное»). Оно также носит балладно-токкатный характер, но современность заявляет здесь о себе с ещё большей очевидностью ввиду социальных акцентов и драматической экспрессии, доводимой на кульминации до стона-стенания...

Характеризуя основной массив вокальных произведений Дебюсси в целом, можно говорить о следующих базисных чертах его индивидуальной манеры: изысканность художественного высказывания, что в частности находит себя в тончайшей интонационной вибрации и исключительной гибкости ритмической организации; неукоснительное следование за нюансами избранной текстовой канвы, что порождает особого рода говорный мелос (это происходило не без влияния Мусоргского, перед которым Дебюсси преклонялся); использование в партии сопровождения практически всех ресурсов выразительности, характерных для фортепианного стиля композитора; полная свобода композиционного развёртывания, так что ключевой для всего вокального творчества Дебюсси можно считать ремарку из «Флейты Пана»: *sans rigueur* – *без строгости, точности, пунктуальности*.

И последнее. При всей ценности различных этапов эволюции вокальной лирики Клода Дебюсси, с точки зрения слушательского восприятия наибольшей привлекательностью располагает созданное им на этапе 1880-х годов, когда этот жанр являлся для него безусловно лидирующим, а творческие достижения в сфере фортепианной и оркестровой музыки были ещё впереди.

**Т.И. Егорова (Саратов)**

### **Рэйф Воан-Уильямс**

#### **у истоков национального балетного театра XX века**

В среде представителей старшего поколения Новой английской композиторской школы первая треть XX столетия была отмечена внезапно вспыхнувшим интересом к поэтическому и живописному наследию Уильяма Блейка. Сквозь призму ветхозаветного источника – серии гравюр к библейской

Книге Иова – просвечивала философия одного из наиболее самобытных мыслителей второй половины XVIII – начала XIX столетий.

Священное писание было главным источником, формировавшим мировоззрение Блейка. Пытаясь отразить в своём творчестве актуальные проблемы современности, поэт и живописец очень вольно трактовал библейские сказания. Он превращал легенды древнего источника в жанр «жития», в пережитые им этапы собственной биографии. Религиозное вольнодумство, открытая демонстрация презрительного отношения к церковным догмам, проявление свободомыслия в духе лучших традиций эпохи Ренессанса были доминирующими в художественном наследии Блейка. Кроме того, вольная ревизия ветхозаветной легенды об Иове – это своеобразное проявление традиции народных революционных учений XVII века, которые в XVIII веке питал ещё один национальный источник – библейский эпос Мильтона. Тираноборческие мотивы, аллегорические образы «Потерянного» и «Возвращённого рая» получили продолжение в пророческих книгах и графике Блейка.

В отличие от библейского сказания, история Иова – это не только борьба праведника с адскими силами. Это борьба с низменными инстинктами собственной души, верой в собственную непогрешимость и добродетель, отравляющими гуманизм деяний на благо ближнему. По Блейку Всевышний и Сатана – две ипостаси человеческого «я»: возвышенно-прекрасное и эгоистически низменное. Конфликт сил добра и зла, совмещённых в душе человека, освобождение духовного «я» из оков религии самообожания – вот суть интерпретации библейской легенды Уильямом Блейком, проецирующим на сюжет об испытаниях Иова трагический опыт личной жизни. Именно этот аспект интерпретации библейской легенды сквозь призму философского мировоззрения мыслителя сложной переходной эпохи в истории Великобритании привлёк внимание артистической элиты XX века: композитора Рэйфа Воан-Уильямса, учёного и литературоведа Джеффри Кейнса, посвятившего серию исследований поэтическому и живописному наследию Блейка, и художницы Гвендолин Раверейт. В результате родилась идея создания национального английского балета «Иов», который был закончен в 1929 году. Премьера нового сочинения состоялась в 1931 году и имела огромный успех.

Л.Г. Ковнацкая, исследуя английскую музыку XX века, первая обратила внимание на то, что важнейшей особенностью новой английской музыкальной школы, к которой принадлежал Воан-Уильямс, явилась «особо прочная и цепкая «жанровая память». В сознании авторов вырисовывался замысел синтетического спектакля, объединяющего драматическое действие, хореографию, пантомиму, живопись, музыку.

Требованиям нового спектакля идеально отвечала маска – театрализованное представление, оформившееся в самостоятельный жанр английского искусства к началу XVII века. Ориентированная первоначально на традиции итальянских маскараров и французского придворного балета (*ballet de cour*), маска с самого начала впитала в себя различные виды искусств: танец, вокальную и инструментальную музыку, поэзию, сценический декор, над кото-

рым трудились величайшие мастера XVII века. Пройдя несколько этапов в своём развитии, маска в течение целого столетия оставалась ведущим национальным жанром, в недрах которого уже зрели предпосылки для формирования новых жанров театрального искусства – оперы и балета.

Канонизированная в течение первого десятилетия XVII века структура стюартовской маски дала авторам искомую оппозицию «высокое – низкое», заданную гигантской системой образов-символов У. Блейка – творца новой концепции древнеиудейской легенды. Введённый впервые Беном Джонсоном в аллегорическую маску характерно-гротескный эпизод, получивший название «фальшивая маска» или «антимаска», стал неотъемлемым элементом театрализованного представления. В сочетании аллегорических героев *proper masque* (собственно маски) и грубовато-комедийных, изображающих ирреальных или фольклорных персонажей антимасок, виделась оппозиция «верх и низ», необходимая для образного и сценического решения современного спектакля.

Серия гравюр Блейка стала не только основой для сюжета, но и важнейшим компонентом театрального спектакля наряду с хореографией и музыкой. Композиция состоит из девяти картин, сочетающихся по принципу «монтажа аттракционов». Танцы Небожителей, как и структурно замкнутые танцевальные сцены детей Иова, носят характер вставных эпизодов, приостанавливающих интенсивное развитие действия. Функция разъяснения происходящего передана пантомимой. Короткие реплики из библейского текста, выписанные в партитуре, образуют сцены-диалоги, напоминающие оперные ансамбли. Яркий пример тому – сцена из Интродукции (диалог Всевышнего и Сатаны):

Всевышний: *Что ты скажешь о слуге моём Иове?* (тема Иова в оркестре).

Сатана: *Лиши его всего, что ты дал ему, и он отречётся от тебя* (тема Сатаны в оркестре).

Всевышний: *Всё, что у него есть – в твоей власти* (тема Всевышнего в оркестре).

Неподвижный декор и мизансцены балета точно соответствуют изображению на гравюрах Блейка (живописное панно на заднем плане меняется в каждой картине). Сценическое пространство резко делится на контрастные сферы: небесную обитель и жилище земных персонажей. Пространственный эффект усилен регистровой и тембровой позициями. Тематизм земных жителей стабильно занимает средний регистр и закреплён за тембрами струнных при главенствующей роли альтов. Сцены на небе, в которых используются неестественно высокие регистры деревянных духовых, продублированных скрипками, ассоциируются с яркой чистой цветовой гаммой живописных полотен мастеров раннего Ренессанса.

Избранные в ключевом диалоге Первой сцены тембры и регистры остаются неизменными до конца произведения, создавая устойчивый эффект пространственного контраста. Тематизм Сатаны и жителей Ада, порученный медным духовым, лишён устойчивой регистровой позиции. Появляясь то на

небе, то на земле, Сатана, своей темой-эмблемой, визуально сближает две образные сферы, пронизывая по вертикали симфоническую партитуру. Подчёркнуто резкая пространственная граница между небом и землёй оказывается условной, мнимой. Тематизм Сатаны исподволь подготавливает кульминационную смысловую фазу – взаимодействие, перерождение, взаимопротекание контрастных образных сфер.

Образно-интонационная сфера Всевышнего и его окружения связана с поэтикой маски. Сцены Небожителей – это величественные танцы *propre masque*. Строгостью и торжественностью отмечены Сарабанда сыновей Всевышнего (Первая сцена), Павана Жителей Неба (Восьмая сцена), Гальярда Сыновей утра (Восьмая сцена), Танец молодости и красоты Элих (Седьмая сцена).

Образная сфера Сатаны и жителей Ада – контрастный Небожителям жанрово-интонационный блок. Динамичная, грубовато-пародийная антимаска уже на раннем этапе лексически отмежевывается от ритуальных танцев *propre masque*. Поскольку действующими лицами были фантастические и острогротесковые персонажи, канонизированные «па» придворных танцев здесь теснила пантомима; по традиции диатоника сменялась хроматикой; кантиленный мелос заменял каскад широких скачков; трёхдольный метр и умеренные темпы – синкопированный ритм и стремительное вихревое движение.

Контраст двух образных сфер принципиально подчёркнут гармонической оппозицией: моноинтервальной аккордике, обычно имеющей вид простейшего трезвучия, противостоят диссонирующие гармонии кластерного типа. Монтажный принцип соединения законченных сцен, также пришедший в сочинение Воан-Уильямса из маски, диктовал автору отказ от развитой системы лейтмотивов. И тем не менее композитор активно пользуется сквозным тематизмом. Он характеризует трёх главных действующих лиц темами-эмблемами, функционирующими по принципу реминисценций.

Радиус действия тем-эмблем различен. Они могут быть значительно удалены друг от друга (тема Иова, трижды звучащая в первой картине и повторяющаяся лишь в конце девятой); могут появляться почти в каждой сцене (тема Сатаны). Но функция их всегда неизменна: это знак, сигнал для слушателя-зрителя.

Три основные образные сферы балета-маски имеют свой круг стабильных интонаций, прорастающих из тематизма трёх главных действующих лиц: Иова, Всевышнего и Сатаны. Согласно концепции Блейка – «Зло – активное, рождающееся из энергии». Все действенные, событийные сцены балета – эффектные виртуозные сольные танцы, выразительные пантомимы – связаны с образом Сатаны. Окружение этого персонажа – царство гротеска. Характеристика Сатаны – его тема эмблема, состоящая из двух элементов: три широких скачка, образующие в крайних голосах противоположное движение по хроматическим полутонам, и трижды повторенный как заклинание ямбический мотив у тяжёлой меди. На протяжении всего балета эта тема, сопровождающая каждый выход Сатаны, вторгается в сцены-медитации Иова, его диалоги со Всевышним, ритуальные танцы детей Иова. Из двух элементов темы-

эмблемы вырастает тематизм inferнальных персонажей – лживых Утешителей Иова, фантастических видений Чумы, Голода, Войны.

Наиболее эффектной сценой является виртуозный сольный танец Сатаны в духе средневековых *dance macabre*. Блестящий темпераментный балетный номер, состоящий из ряда контрастных разделов, передаёт все нюансы сценического действия – переход от пантомимы к стремительному движению (собственно танцу), и достигает кульминации в пародийном поклонении Сатаны перед тронем всевышнего (в оркестре в это время звучит тема латинского гимна *Gloria in excelsis Deo*).

Две характерные сюиты, примыкающие к интонационной сфере персонажей Ада, построены по принципу вычленения наиболее выразительных попевок из тематизма Сатаны, их вариационного развития, приводящего к развёрнутым танцевальным эпизодам. Каждый из танцев характерной сюиты включает типичные для этой образной сферы приёмы: широкие и разнообразные остинатные поля, на фоне которых появляется мелодически развёрнутые темы маршевого характера. Война – это марш, основанный на энергичной диатонической теме; Голод – жёсткая тема с пунктирным ритмом и частыми синкопами, одновременно напоминающая марионеточный марш и «злое» скерцо.

Оригинально задумана шестая сцена: «Танец Утешителей Иова». Синописис гласит: «Сатана представляет Утешителей Иова, трёх коварных лицемеров. Их танец в начале полон сочувствия, но постепенно они переходят к гневным обвинениям». В партитуре балета точными, рассчитанными штрихами рисуется портрет Сатаны, поучающего трёх лицемерных Утешителей Иова. Каждый бросок его темы вызывает к жизни главные интонационные ячейки, из которых в дальнейшем вырастут персонифицированные темы коварных посланников Ада.

После диалогической сцены начинается собственно сюита, основанная на темах трёх Утешителей. Тема саксофона – жалобные и, в то же время, с издёвкой, интонации первого Утешителя, аккумулируют в себе злую энергию тематизма Сатаны (завуалированный хроматический ход); тема второго Утешителя, капризная, взвинченная причудливой динамикой, передаёт ужимки кривляющегося персонажа; тема третьего Утешителя – остинатная ритмическая фигура – уже не пародия, а реальное зло.

Контрастная образная сфера Небожителей по Блейку – это Добро, «пассивное, повинующееся разуму». Величественные Сарабанда и Павана, изысканно-прекрасный Танец молодости и красоты Элиху – метафорическое выражение идеи порядка, преданности, покорности Всевышнему. Механистичность движения, медленные темпы, мерные остинатные поля, длительные органые пункты – всё это создаёт ощущение покоя, умиротворённости. Соотношение двух типов движения – стремительного, импульсивного в танцах Сатаны, и мерного, неторопливого в танцах Небожителей в конечном итоге осознаётся как контраст двух систем времяизмерения: времени пульсирующего, животворящего, и времени – Вечности, неумолимо ведущего свой



отсчёт. Благодаря приёму, найденному через конструкцию стюартовской маски, композитору удаётся рельефно показать две антагонистические сферы: Добро и Зло.

На равноудалённой дистанции от сакрального и низменного находится ещё один образно-интонационный блок – жители земли – Иов и его семья. Через фольклорные истоки были найдены приёмы изображения земных персонажей. Диатоника, мягкость и прозрачность оркестровки, камерность звучания характерны для интонационной сферы Иова и его окружения. Две основные темы Иова (Интродукция и четвёртая сцена – Сон Иова) родственны по колориту. Сдержанный темп, плавная мелодическая горизонталь, прояснённая ладовая основа (эолийский *g moll* и *cis moll*) создают образ покорного Богу библейского Иова.

Симметричные формы (преобладает репризная трёхчастность), выразительные мягко-диссонансные наслоения, контрапунктические соединения основной мелодики и облигатных голосов создают эффект покоя и безмятежности. Гармоническое сопровождение придаёт диатоническим темам Иова более терпкий колорит. Восходящая цепочка параллельных трезвучий по звукоряду дорийского *g moll* в теме Иова (интродукция), даёт мягкий эффект светотени от игры шестой натуральной и шестой повышенной ступеней. В тематизме Иова преобладает диссонансность не жёского кластерного типа, а мягкая неназойливая диссонансность, связанная с полифонией пластов – контрапунктических соединений широких кантиленных тем.

«Раздумьям» Иова противопоставлены оживлённые танцы его детей, в которых наиболее определённо ощущается опора на ладогармонические и ритмические особенности национальных жанров. В них особенно велика роль полифонических приёмов (техника *catch*, контрастной, имитационной полифонии). Подвижный темп, типичный для шотландской жиги, размер  $\frac{9}{8}$ , причудливые синкопы (родство с оригинальной разновидностью гальярды – синкпейс), мелодия, построенная на выразительном пентатоническом обороте – свидетельствуют о стремлении композитора приблизить образную сферу Иова к фольклорным истокам.

Менуэт детей Иова – ещё один штрих к портрету этой группы персонажей. Политональное наслоение горизонтальных пластов даёт уже знакомый нам по теме Иова эффект мягкой диссонантности, терпкости гармоний. Таким образом, интонационную сферу Иова можно считать в наибольшей степени приближенной к национальным фольклорным истокам.

Опора на концепцию Блейка определила важнейший музыкальный приём в партитуре Иова. Речь идёт о взаимосвязи, взаимопротекании характерных интонаций тематических эмблем Иова, Всевышнего, Сатаны. В исследованиях, посвящённых творчеству Блейка, отмечается, что на его гравюрах лик Всевышнего и изображение Сатаны своими чертами напоминают лицо земного Иова (силы добра и зла борются в душе Иова). Интересно, что прообразом темы Всевышнего является рельефная мелодическая линия, звучащая в контрапунктическом соединении с темой Иова (данной у низких

струнных в увеличении) в заключительном разделе Танца сыновей и дочерей Иова из первой картины. Триольный мотив в теме Всевышнего – повторение ритмической ячейки в теме-эмблеме Иова. И в то же время, диатонический профиль темы Всевышнего деформирует хроматические интонации, закраившиеся из темы-эмблемы Сатаны. Так уже с самого начала балета-маски характеризуется Иов в сложном, противоречивом сочетании его духовного «Я».

Подобные интонационные контакты мы обнаруживаем и в дальнейшем. Возвышенный характер музыки Небожителей и светлый колорит танцевальных сцен детей земного Иова связан с использованием определённых ладовых модусов (дорийский, эолийский, пентатоника). Нетрадиционное использование цепочек трезвучий (композитор уплотняет ими басовую или сопрановую мелодическую линию и параллельные созвучия функционируют как фоническое средство) также эмоционально сближает обе образные сферы.

Интонационное родство с тематизмом Иова характерно и для музыкальных портретов жителей Ада. В теме Первого Утешителя появляется звучащая ранее искажённая хроматизмами триоль из темы Иова: ямбическая малотерцовая интонация (такт 1) имитирует аналогичную мелодическую ячейку, вокруг которой вьётся извилистый рельеф темы «сна Иова» (четвёртая картина).

Музыкальный пласт сочинения даёт ещё один интересный аспект видения сюжета, который отсутствовал и в библейском источнике, и в серии гравюр Блейка. В сценарии Дж. Кейнса и Г. Раверейт появились сцены, породившие формулу осмеяния, карикатурного пародирования Верха Низом. Таким образом, замысел авторов «Иова» был инспирирован дополнительными источниками, уходящими своими корнями в глубины истории древней культуры.

Исследователи-латинисты в качестве наиболее характерной особенности архаичной культуры выделяют взаимосвязь, взаимообусловленность двух полярных аспектов мироощущения: возвышенного и низкого. Имеется в виду «проявление такого миропонимания, которое предполагает для всего серьёзного его пародийного дублёра» (А. Гуревич). Фарсовое двойничество допускало окарикатуривание заветного, священного и поэтому в литературе древнейших эпох часто появлялся чёрт – «весёлый амбивалентный носитель неофициальных точек зрения, святости наизнанку, представитель материально-телесного низа» (М. Бахтин).

Сопряжение возвышенного с низменным по принципу профанации сакрального нашло отражение в сюжетах, широко представленных в литературе древних времён: «Господь и осёл в роли бога, месса и всепьянейшая литургия, правитель и передразнивающий его, восседающий на троне шут...» (А. Гуревич). Сам механизм пародии сакрального был обусловлен образной связью полярных понятий: Ад – антипод Рая, жители Ада – падшие ангелы, «ангелы наизнанку», и предполагал идею окарикатуривания верха низом.

Ядро древнейшей религиозной концепции о взаимосвязи и – как следствие этой взаимосвязи – пародирования верха низом окрасило в сочные тона

английское искусство и литературу, наложило отпечаток на национальную комедиографию, живопись, музыку.

В либретто появились сцены, которые отсутствуют в ветхозаветной легенде и не были столь определённо выражены в серии гравюр Блейка. Авторы сценария акцентировали те иллюстрации серии, которые могли бы предопределить пародийный ракурс некоторых сюжетных ходов спектакля. В сценарии появились следующие мизансцены:

Сцена вторая. Уильям Блейк. Гравюры пятая и шестая.

*Сцена освещена. На небесах никого нет. Трон Всевышнего пуст. Сатана на сцене один. Свет падает на Сатану. Он стоит у входа на небеса. Начинается танец Сатаны. Сатана подбирается к трону Всевышнего, пародируя поклонение, опускается на колени перед троном. Подбегают черти и падают на колени перед Сатаной, который поднялся и стоит перед троном Всевышнего, обращённый лицом к зрителям. С величественным жестом Сатана садится на трон. Пародируется поклонение Всевышнему в первой сцене.*

Сцена четвёртая. Сон Иова. Уильям Блейк. Гравюры шестая и одиннадцатая.

*Спящий Иов. Сатана наклоняется над ним, вызывая ужасные видения Чумы, Голода, Войны. Танцоры, возглавляемые Сатаной, образуют хоровод вокруг Иова и трижды простирают руки, творя заклинания. Пародируется сцена первая – хоровод детей Иова.*

Сцена шестая. Уильям Блейк. Гравюры восьмая и одиннадцатая.

*Иов бросает вызов Всевышнему: «Будь проклят тот день, когда я был рождён». На небесах появляется видение: таинственно-зловещие замаскированные фигуры, пародирующие поклонение Всевышнему из первой сцены. Танцующие сбрасывают свои одежды и возникает картина: Сатана сидит на троне в окружении жителей Ада. Сатана встаёт. Иов и его друзья объаты ужасом (появляется тема Всевышнего, искажённая ползущими хроматизмами – окарикатуренный вариант).*

Пародийный ракурс некоторых сцен в сценарии должен был ожить и в музыкальном материале. Подобно библейской легенде, момент профанации сакрального отсутствовал в классической стюартовской маске. В чисто музыкальном плане сопряжение низменного и высокого было дано через резкий контраст музыкального материала (напомним, что возвышенные маски характеризовались жанрами, бытующими в придворной среде, а низменные антимаски давались в гротескном освещении через танцы, изобилующие нерегламентированными «па».)

В дальнейшем деление танцев на возвышенные и комические составило основу, суть реформы английского хореографа XVIII века Джона Уивера, заложившего практически основы «действенного балета». Уивер дал чёткую классификацию театральных танцев, разделив их на серьёзный и гротескный, выделив ещё одну разновидность – танец сценический (пантомима). Представленные в 1717–1718 годах «Любовные похождения Марса и Венеры», «Миф об Орфее и Эвридике» стали прообразами классических «белых» балетов.

Но скоро в английском балетном театре возникла оппозиция, связанная с борьбой двух театральных систем. Джону Уиверу противостоял театр Джона Рича, предпочитавшего зрелища яркие и динамичные. Красочные постановки Рича, живой, оригинальный сюжет – всё это резко контрастировало возвышенным, но холодным и абстрактным персонажам «действенных балетов». Пародируя Уивера, Рич ставил спектакли, состоящие из двух разнохарактерных частей: серьёзной и комедийной. В первой части он напоминал зрителю сюжет одного из балетов своего соперника, а во второй давал остроумную, а иногда и очень злую пародию на героев Уивера. Отзвуки полемики двух ведущих хореографов XVIII века свидетельствуют о попытке сценической интерпретации приёма пародирования высокого низким, до этого времени характерного лишь для литературы. Пародийный ракурс видения при переводе описываемого явления в иную, более заземлённую плоскость постепенно распространился на всё английское искусство, которому особенно близко осмеяние, пародия, карикатура.

Таким образом, впервые сценический (представленческий) вариант древней концепции – пародирование верха низом – ожил в английском театре благодаря полемике ведущих хореографов XVIII века.

Создавая балет-маску, Уильямс опирался на традиции национальной хореографии. Пародийный ракурс видения, характерный для постановок Рича, был воплощён в музыкальной партитуре композитора XX века: Уильямс даёт в «Иове» окарикатуренный вариант сцен на небе в сценах видений Ада. Этот приём лежит в основе характеристики самого Сатаны: чёрт – ряженный; его свита – в том числе и лицемерные Утешители Иова – «ангелы наизнанку», творящие зло от имени Всевышнего и пародирующие музыкальный тематизм небожителей. Это проявилось в марионеточной характеристике средневековых видений Голода, Войны, Чумы. Дансантные элементы изменяют характеры inferнальных персонажей, окрашивая зло шутовством. Игра ассоциациями углубляет данный аспект характеристики низа. Сольный танец Сатаны вызывает множество ассоциаций: остигатный ритм напоминает ритмическую фигуру из Куплетов Мефистофеля в «Фаусте» Шарля Гуно. Пародируется как бы некий оперный дьявол, хорошо знакомый слушателям по всемирно известной опере. Кроме того, сам Уильямс в своей «Автобиографии» указывает на то, что эта остигатная фигура была «умышленно украдена (*deliberately cribbed*) из скерцо бетховенского квартета op. 135 *F dur*. Траурный кортеж детей Иова вызывает пародийную ассоциацию с финалом Немецкого реквиема И. Брамса. Продолжая игру ассоциациями, Уильямс в характеристике Утешителя Иова имитирует импровизационную джазовую манеру игры, вводя ритмически капризную прихотливо синкопированную тему саксофона *in Es*. Менует сыновей и дочерей Иова из третьей картины сознательно стилизован под мягкодиссонансный «Старинный менуэт» и грациозный менуэт из сюиты «Памяти Куперена» Мориса Равеля.

Выше уже говорилось, что одной из характерных особенностей творческого метода Уильямса является игра различными функциональными и исто-

рическими стилями, цитатным материалом – другими словами – использование чужого слова. Фольклорная цитата в танце детей Иова, джазовая импровизация в сюите Утешителей Иова, стилизованный менуэт – всё это эксплицитно выраженные сигналы *включения автора в повествование*. Благодаря введённым в текст цитатам, аллюзиям, композитор подвергает ключевые в концепционном отношении блоки музыкального текста семантическим колебаниям. При этом достигается определённая независимость, *автосемантия* тех отрезков текста, которые, по мнению автора, следует акцентировать, выделить курсивом. Автор – режиссёр Уильямс – управляет восприятием своего сочинения. Ироничные, пародийные, юмористические ассоциации с Немецким реквиемом Брамса, куплетами Мефистофеля – это попытка автора посредством вербальной манифестации мысли подготовить слушателя к восприятию содержательно-концептуальной информации.

В «Иове» Уильямс углубляет приём, найденный им ранее в оперных произведениях. В текст балета-маски он включает автоцитаты: скрипичное соло в «Танце молодости и красоты Элиху» – почти точное повторение каденции из романса «Плясущий жаворонок» для скрипки с оркестром; Пavana Сыновей Утра ассоциируется с темой финала «Пасторальной симфонии» композитора. Введение автоцитат совпадает с переломными фазами действия. Врываясь в поток повествования, нарушая его ритм, автор на время прерывает развитие сюжета. В момент образования паузы и возникает авторское микроотступление – сентенция, необходимая для обобщения, осмысления увиденного, услышанного. Нацеленная попытка актуализировать семантически значимые блоки текста – важнейший структурный приём, позволяющий услышать «персонажную речь» и голос автора, звучащие параллельно.

Некоторые трудности возникают при выяснении причин обращения Уильямса к фольклорным источникам. Действительно, библейский Иов мог бы быть охарактеризован тематизмом более нейтрального плана.

Но при анализе интонационной сферы земных жителей не возникает сомнений в ориентации на английский фольклор. В партитуре определённо слышны музыкальные реминисценции фольклорного характера. Например: Танец сыновей и дочерей Иова из первой картины – цитата танцевальной мелодии «Дженни, собирающая груши» из сборника Плейфорда «Учитель танцев». Из этой же фольклорной темы заимствована метрическая схема в крайних и среднем разделе Танца детей Иова. ( $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{9}{8}$ ). Кроме того, эффект национального достигается путём опоры на традиционные жанры (синкпейс, жига), типичные особенности гармонического языка (*false relation*), модальные лады.

И подобно тому, как древнейшая религиозная концепция дала Уильямсу формулу пародирования верха низом, сквозь призму этой же концепции, предполагающей показ реалистического через фольклорные истоки, были найдены приёмы характеристики земных персонажей. Фольклорное же для композитора было неразрывно связано с национальным. Да и могло ли быть иначе?

Вернёмся к проблеме жанрового синтеза. Уильямс назвал своё сочинение *Masque for Dancing* – балет-маска, подчеркнув тем самым своё желание создать синтетический спектакль, суммирующий достижения английской хореографии прошлых столетий и отразившей напряжённые поиски деятелей Нового английского Возрождения. Кроме того, подобное название отразило одну из глубинных особенностей творческого метода композитора – работу с национальными жанровыми моделями предшествующих эпох и их обновления путём «трансплантации» элементов современного музыкального языка.

До сих пор речь шла лишь об одной части сложно-составного определения балет-маска – о жанрах-прототипах. В сочинении Уильямса не сохранилась и не могла сохраниться чёткая конструкция классической стюартовской маски. Известно, что работая с прототипной моделью, композитор воспринимал её весьма условно, ограничиваясь лишь намёками на главный основополагающий признак. Генетически первичный признак стюартовской маски – контрастные сцены масок и антимасок сохранён в «Иове». Кроме того, возвышенные торжественные танцы небожителей ассоциируются с аллегорическими персонажами «действенных» балетов Джона Уивера. Вслед за английским реформатором автор Иова намечает в партитуре известную по теоретическим трудам Уивера классификацию. Танцы делятся на серьёзные, гротескные, сценические. В серьёзных танцах столь же ощутимо деление (по Уиверу) на танцы «степенные» и «оживлённые». В опоре на характерные остро гротесковые образы пародий-пантомим Джона Рича, в партитуре «Иова» рождались динамичные сцены Ада. И всё же при всей необычности балета – маски в нём несомненно проявились глубинные связи и с классической хореографией. Прежде всего о них напоминает два типа сюит: классическая и характерная. Классическую сюиту образуют танцы седьмой и восьмой картин: танец Элиху, танец алтаря, Павана и Гальярда Сыновей утра.

Характерных сюит в балете две: танцы Чумы, Голода и Войны в сцене видений Иова в четвёртой картине, и три контрастных танца лицемерных Утешителей Иова в шестой картине. Источником, закончившим формирование жанра-микста в «Иове» стал балетный спектакль с контрастно-составным типом структуры, блистательные образцы которого были связаны с балетами И. Стравинского. На замысел авторов «Иова» существенно повлияли хореографические новации труппы Русского балета Дягилева. Именно балеты Стравинского дали жизнь виртуозному мужскому сольному танцу, насыщенному элементами классического танца и включающего большое количество пантомимических сцен. Самую виртуозную в техническом отношении партию Сатаны подготовили танцы Чёрта в «Истории солдата». Роли Иова и Всевышнего могли бы исполнять драматические актёры, а не танцовщики. Партии этих персонажей статичны и ограничиваются лишь пантомимой (по ассоциации напомним, что главный герой «Истории солдата» также лишён собственно-танцевальных сцен).

Итак, в опоре на национальные жанры и традиции современной хореографии в английском балетном театре появился самобытный спектакль, кото-

рый не укладывался в привычные жанровые рамки. Современники Уильямса, присутствовавшие на премьере необычного сочинения, склонны были определить его жанр как мимодраму. Но в любом случае, будучи названным «балетом-маской», мимодрамой или хореодрамой, сочинение Уильямса стало вершинным явлением в истории английского балетного театра.

Хореографические композиции на музыку Уильямса положили начало новому этапу в развитии английского балетного театра. Вслед за «Иовом» появилась экспериментальная работа Г. Гордона «Карьера мота» по иллюстрациям Уильяма Хогарта. Поиски в этом направлении были продолжены и в последующие десятилетия XX столетия.

## Вопросы традиционной культуры в современном музыкознании

Л.А. Вишневская (Саратов)

### Северокавказское вокальное многоголосие в контексте агональной специфики традиционной культуры

Одной из ярких особенностей традиционной культуры многих коренных кавказских народов является её соревновательно-состязательное или *агональное* начало. Если, к примеру, в славянской культуре соревновательность присутствует в качестве одного из элементов, то в культуре кавказцев это суть и доминанта традиции, вычленяемая на самых разных уровнях культурного текста.

Согласно теории «социологии глубин» или «имажинера» (глубинного воображения/глубинных образов), разработанной французским учёным Жильбером Дюраном и развитой в трудах отечественных исследователей (А. Дугин, М. Абдулаева), агональный дух кавказской культуры соответствует *диурническому* архетипу бессознательного. Диурн (от лат. «день») – это героический идеал, соперничество и преодоление, поиск свершений и стремление первенствовать. Диурну противостоит *ноктюрнический* (от лат. «ночь») архетип бессознательного, означающий созерцательность, выносливость, безинициативность и готовность к подчинению. А. Дугин отмечает, что «подавляющее большинство кавказских этносов обладает бессознательным диурническим, а не ноктюрническим толка. Отсюда берёт начало “горская этика”, определённый мужской патриархальный стиль горцев, стилистика поведения, склонность к военным авантюрам вместо мирного труда. Не все народы Кавказа, но очень многие представляют собой носителей архетипов диурна» [1, 59].

Особая наделённость кавказских народов диурническим коллективным бессознательным заострённо ощущается в агональной специфике традиционных форм культуры, менталитета совместного общежития разных этносов, профессионально-образовательной среды и принципов государственного устройства кавказских республик. Так, А.Н. Соколова отмечает гипертрофию агонального начала в традиционном диурне адыгов. Это и наличие специального термина «*нэкьокьуал*», означающего соревновательность, потребность быть первым и лучшим как в древние времена, так и у современных адыгов. Это и танцевальная культура, традиции которой восходят к соревновательным пляскам мифологических героев *нартов* за право назваться лучшим в достаточно изошрённой хореографии (пляска в кругу сменялась пляской на



маленьком треножном столике *анэ*, затем пляской на лезвии кинжала с характерным запрыгиванием на рукоять воткнутого в землю кинжала). Соревновательными элементами пронизано традиционное адыгское игрище *джэгу*, важными элементами которого выступают подбадривающие и оценивающие выкрики, конные скачки и различные состязания.

В контексте агональных архетипов кавказского диурна раскрывается культура народов-переселенцев. Например, поселение появившихся в Адыгее курдов не в адыгских (где проживают и мусульмане), а в славянских селениях А.Н. Соколова объясняет положительной адаптацией диурнической культуры курдов и ноктюрнической культуры русского населения, поскольку взаимодействие диурнических культур курдов и адыгов вело к возникновению повышенной конфликтности в регионе.

Историческое, социологическое, политологическое и культурологическое исследование соревновательного стержня кавказской культуры может быть расширено обращением к традиционной музыке и, в частности, к такому культурному артефакту как *северокавказская вокальная полифония*. Мы далеки от намерения отождествлять бытовые и художественные формы народного творчества. В то же время, многие структурно-смысловые особенности северокавказского вокального многоголосия и сам тип музыкального мышления разных северокавказских этносов лежат в плоскости агонально-диурнического сознания носителей этой традиции. Данная проблема неоднократно поднималась мною в статьях и исследованиях, посвящённых северокавказскому вокальному многоголосию<sup>1</sup>. Наиболее полное освещение проблем северокавказской агонистики представлено, на данный момент, в работах А.Н. Соколовой<sup>2</sup>. Проследим агональную специфику музыкального мышления народов западного региона Северного Кавказа на примере многоголосия традиционных мужских сольно-бурдонных песнопений кавказоязычных адыгов и тюркоязычных балкарцев и карачаевцев.

Традиционное вокальное многоголосие адыгов, балкарцев и карачаевцев обнаруживает единые структурные законы организации музыкального текста в самых разных жанровых и исторических пластах песенного фольклора. Структурная общность многоголосия, сформировавшая единую северокавказскую певческую модель в её этнических спецификациях, проявилась на уровнях *персонификации голосовых партий, контрастного тематизма,*

<sup>1</sup> Вишневская, Л.А. Игровая логика традиционной певческой культуры черкесов и карачаевцев // Музыкальное образование и наука: преемственность, традиции и перспективы развития. – Астана: изд-во Казахской национальной академии музыки, 2008. – С. 292–295; Ритуально-обрядовая генетика традиционной певческой культуры черкесов и карачаевцев // Памяти Л.Л. Христиансена. – М.: изд-во «Композитор», 2010. – С. 403–408; Очерки истории и теории северокавказского вокального многоголосия: исследование. – Саратов: изд-во «Новый ветер», 2011. – 324 с.; Северокавказское вокальное многоголосие. Типология певческих моделей: диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения. – Саратов, 2012. – 472 с.

<sup>2</sup> См., в частности: Соколова, А.Н. Адыгская агонистика // К 100-летию Л.Л. Христиансена. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2011. – С. 313–322.

*диалогической формы и музыкального «сюжета»* песнопений. Существенно-отличительной особенностью отмеченных структурных и драматургических характеристик многоголосия является их агонально-игровое «происхождение» и причинно-следственная связь.

Самостоятельность и персонификация голосовых партий – одно из качеств, резко отличающих сольно-бурдонный тип северокавказской вокальной полифонии от гетерофонного типа многоголосия, присущего народам Восточной Европы. Агональный характер северокавказского многоголосия обусловлен оппозиционным типом отношений напевов солиста и ансамбля *жъыу-ежъу-эжиу-эжыу*. Их чередование или взаимодействие осуществляется на уровне так называемой «оппозиционной пары» (К. Леви-Стросс): вербальность – невербальность; мелодекламация – вокализация; высокие мужские голоса – низкие мужские голоса; попевочная единица мелодического текста – звуковая единица интонирования; циклическое дыхание – цепное дыхание; ритмическая динамика и дискретное время – статика протянутых звуков-лонг и континуальное время; эмоционально-темпераментный музыкальный и поэтический текст – эмоционально-сдержанный музыкальный подтекст.

Тематическую основу сольно-бурдонных песнопений составляют мелодико-ритмически разноплановые напевы солиста и ансамбля *жъыу-ежъу-эжиу-эжыу*. Если партия солиста нацелена на эмоциональный распев вербального (консонантного) текста, порождающего мелодекламационную структуру напева, то партия *жъыу-ежъу-эжиу-эжыу* направлена на выявление эмоционально-звукового характера невербального (ассонантного) текста и собственно вокального начала песнопений. Тематический контраст голосовых партий дополняется агонально-состязательными чертами фактурного соотношения напевов, что особенно наглядно проявилось в антифонном (или амебейном) многоголосии.

Агональному «прочтению» и слуховому восприятию подобного тематизма способствует диалогическая форма песнопений, в основе которой лежит формула «запев солиста – припев ансамбля». Состязательно-представляющая игровая диалогика усилена в антифонном (преобладающем в адыгских песнопениях) и ослаблена в диафонном многоголосии (особенно характерным для кавказских тюрков). В то же время, выдерживание структурной и тематической дихотомии, «бесконечный» (в контексте многострофной формы) повтор диалогической формулы, в процессе которого усиливается тематический контраст и оппозиционно-диалогическая форма его реализации, – сообщают диафонному многоголосию также ярко выраженные свойства агонального мышления.

Музыкальный «сюжет» сольно-бурдонных песнопений воплощает, на наш взгляд, наивысшее выражение агонально-игровых признаков мышления в северокавказской вокальной полифонии. Тематически самостоятельные и функционально автономные напевы голосовых партий уподобляются «персонажам» театрализованного действия (как, к примеру, в адыгском игрище *джэгу* или в балкаро-карачаевском игрище *оюн*). Все драматургические эта-

пы музыкального «сюжета» (экспонирование, развитие, развязка) предопределены заданным пространственным, тембро-регистровым, интонационным и ритмовременным «сценарием». Агонально-игровой характер подобного «сценария» раскрывается на основе двух игровых логик: игры-представления в монологических свойствах многоголосия (преобладающих в балкаро-карачаевских песнопениях) и игры-состязания в диалогической форме многоголосия (преобладающей в адыгских песнопениях).

Агональные черты музыкального мышления северокавказских горцев предопределяют *типологическую оценку* традиционной вокальной полифонии, представляющей *мелодико-гармоническое функциональное двухголосие*, в котором «конкурируют» и диффузно взаимодействуют элементы двух звуковысотных систем: монодийной и гармонической (точнее, контрапунктической). Анализ множества образцов подобного многоголосия в песнопениях разных жанров выявил главенство *комплементарной* и *мелосной* видов полифонии, элементы которых приобретают доминирующее или подчинённое значение в этнических певческих моделях.

В *адыгской* модели многоголосия преобладает структура *комплементарной* (антифонной) полифонии: присущей песнопениям разных исторических эпох и жанров; переключкой голосовых партий создающей состязательный «эффект» и вскрывающей глубинные связи с агонально-диурническим менталитетом адыгов. *Балкаро-карачаевская* модель многоголосия обнаруживает подчинённую роль комплементарно-полифонических структур: собственных приуроченным и мифологическим песнопениям; возникающих в зоне заключительного мелострофного каданса неприуроченных песнопений.

Этнические варианты северокавказского вокального многоголосия воспроизводят и разные *типологические версии «мелосной»* (диафонной) полифонии. *Контрастный* тип мелосной полифонии в виде состязательно-диалогического взаимодействия тематически и функционально равноправных напевов – характерная особенность многоголосия *адыгских* неприуроченных песнопений. *Гомофонный* тип мелосной полифонии, образующий диалог-согласие функционально соподчинённых и тематически контрастных напевов по принципу «рельеф солиста – фон *эжиу-эжыу*» – превалирующая особенность многоголосия *балкарских* и *карачаевских* песнопений разных жанров и, в целом, аппелирующая к ноктюрническим чертам тюркского менталитета.

В заключении отметим следующее. Агональный элемент – специфическое свойство менталитета и культуры большинства кавказских народов. Агональный ракурс исследования традиционной северокавказской музыки расширяет фактологию нематериальных свидетельств культурных контактов некоторых кавказских народов (прежде всего адыгов) с древними боспорскими греками. Агональный аспект изучения особенностей северокавказской вокальной полифонии выступает одним из важных мотивов типологического сравнения и обобщения многоголосных традиций кавказского региона и средиземноморского бассейна (албанцев, басков, сицилийцев, корсиканцев, испанцев и др.).

## Литература

1. Дугин А.Г. Логос и мифос. Социология глубин: Курс лекций. – Ростов-на-Дону, 2009. – С. 59.

**И.В. Полозова (Саратов)**

### **Старообрядческие певческие рукописи Саратовского собрания из фондов Российской государственной библиотеки**

Рукописные певческие памятники – ценнейший источник, на протяжении многих столетий хранящий культурные и певческие традиции России. Хорошо известно, что искусство создания рукописной книги отражает не только профессионализм писцов, но раскрывает культурные и эстетические запросы общества, в котором эта книга была создана. Традиция создания рукописной певческой книги в России, активно развивавшаяся в XI–XVII веках, нашла свое продолжение в старообрядческой культуре, которая сохранила практику создания и переписывания певческих памятников вплоть до середины XX столетия. Известны многие старообрядческие центры книгописания, среди которых следует отметить Саратовскую губернию. На ее территории во второй половине XVIII – первой трети XX веков функционировали крупные Иргизские и Черемшанские старообрядческие монастыри, в которых складываются местные традиции книгописания<sup>1</sup>. С первых лет существования монастырей здесь работали скриптории, откуда рукописи распространялись по всей России. Кроме того, в Саратовской губернии проживало значительное число старообрядцев разных толков и согласий, здесь была развитая сеть старообрядческих приходов и общин. Поэтому старообрядческое рукописное наследие, имевшее бытование в данном регионе, весьма значительно, а его изучение представляет большой научный интерес.

В настоящее время рукописи, бытовавшие на рассматриваемой территории, рассредоточены по разным библиотечным, архивным и музейным фондам страны. Пожалуй, наиболее полное собрание представлено в ОРК ЗНБ СГУ<sup>2</sup>, кроме того, саратовские рукописи присутствуют в фондах мест-

<sup>1</sup> На Иргизе развиваются рукописные традиции, свойственные для старообрядцев поповского толка, тогда как беспоповцы в основном придерживались выговских традиций книгописания.

<sup>2</sup> Зональная научная библиотека им. В.А. Артисевич Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского.

ных музеев и архивов, рукописные собрания саратовской региональной традиции находятся в центральных библиотеках страны, а также в частных коллекциях. В рамках данной работы остановимся на собрании саратовских певческих рукописей, хранящихся в НИОР РГБ<sup>1</sup>.

Основу рукописного Саратовского собрания НИОР РГБ (Ф. 737) составляют памятники, собранные в результате экспедиционных исследований в 1968–1969 годах, единичные кодексы вошли в состав коллекции позже, в 1980-е годы. Основу собрания составили рукописи, поступившие из частных библиотек (отдельно отметим солидное число памятников, приобретенных у Георгия Ивановича Никифорова, г. Саратов, №№ 19–26) и книжниц старообрядческих общин региона (наибольшее число рукописных памятников было получено от саратовских старообрядческих общин поморского согласия – №№ 11–16, 27–45 и спасова согласия – №№ 49–51). Отдельные рукописные памятники получены от старообрядцев Саратова, Петровска, Пугачева и Хвалынска, а также жителей сел Пугачевского (Давыдовка, Преображенка) и Хвалынского района (Болтуновка (современное название – Ульяновка), Ивановка, Подлесная, Сосновая Маза).

Саратовское собрание включает 86 единиц хранения, основу которых составляют старообрядческие рукописи позднего происхождения. Так, XVI веком датируются 2 кодекса, XVII – 3, XVIII – 13, рубежом XVIII–XIX – 1, XIX – 28, рубежом XIX–XX – 1, XX – 14. Как видно из приведенных данных, половину собрания составляют рукописи XIX–XX веков, бытовавшие в старообрядческой среде. Среди памятников саратовской коллекции подавляющая часть является рукописной и только несколько книг воспроизведены гектографическим способом (№№ 35–37, 39, 40, 45). Причем №№ 35–37 созданы в гектографической типографии П.М. Безводина, находившейся в конце XIX – начале XX века в г. Сызрани Самарской губернии, со старообрядцами которой саратовские носители традиции тесно контактировали.

Все рукописи собрания были в употреблении на территории современной Саратовской области, на что указывают владельческие записи в книгах: «Сия книга Октай Василия Ивановича Сотскова [жителя с. Сосновая Маза. – Л.О.<sup>2</sup>] куплена в 1926 году месяца марта 2-го чис(ла) (вставлено вдоль поля: «за три пуда пшеницы» у Марфе Ларионовни Елистратовой)» (№ 8, оборот нижней крышки), владельческая запись 1843 г. крестьянина Саратовской губернии Вольского уезда с. Знаменского (№ 20, л. 46), «Никифора Алексеевича Егорова» (саратовского купца-старообрядца, № 50, оборот верхней крышки), а также владельческий штамп Ивана Ильича Никифорова («Иван Ильич Никифоров. 20 октября 1911 г. Саратов. Никольская ул., д. № 106», л. 1 в №№ 21, 22, 24).

Писцовые записи в некоторых рукописях саратовского собрания позволяют атрибутировать эти памятники как созданные на территории Сара-

<sup>1</sup> Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки.

<sup>2</sup> Комментарий составителя каталога рукописей Саратовского собрания НИОР РГБ Л.А. Ольшевской.

товской области. Так, Иван Ильич Никифоров в начале XX века был не только известным саратовским собирателем старообрядческих книг, но и опытным переписчиком – в собрании находятся две рукописи, созданные его рукой (№№ 25, 26). В Саратове в XIX веке старообрядческие книги не только переписывались, но переплетались и реконструировались: «Переплетчик старообрядческих книг Николай Яковлевич Миронов в Саратове» (№ 54, л. 382 об.). В г. Николаевске (современное название – Пугачев) переписыванием книг активно занимался Феофилакт Карпов, о чем свидетельствуют пространные писцовые записи в двух певческих рукописях, созданных в 1908 году: «Сия с(вя)тая и б(о)годухновенная книга, г(лаго)лемая Октай, сичерь Осмогласник, творение пр(е)п(о)д(о)бнаго о(т)ца нашего Иоанна Дамаскина, имеет в себе 8 гласов, ст(и)х(и)ры ева(н)г(е)лския, Обиход всенощному бдению, на утрени и на литургии, с дополнением Триодей постной и цвет(ной), написан в лет(о) 7417 (1908) м(е)с(я)ца нояб(ря), 19 дня на памят(ь) с(вя)таг(о) пр(о)рока Авдея (в гор. Николаевске), а трудив(ыйся) в переписани(и), наречен во с(вя)том крещ(ении) Феофилакт сын Карпов» (№ 64, л. 214); «Сия с(вя)тая и богодухновенная книга, г(лаго)лемая Праздники певчия, сиречь 12-м праздникам, написан и совершися в лето 7417 (1908) года месяца ноября 23 дня на память с(вя)таго бл(а)говернаго кн(я)зя Александра Невского, а трудивыйся в переписании книги сея наречен во св(я)том кр(е)щении Феофилакт сын Карпов» (№ 78, л. 179). Отметим, что в Николаевске дело старообрядческого книгописания было хорошо поставлено, чему во многом способствовало существование в непосредственной близости от Николаевска (Пугачева) Иргизских старообрядческих монастырей – мощного религиозного и культурного центра старообрядчества. Из монастырей и скрипториев Николаевска в XIX веке рукописи расходились по многим старообрядческим общинам страны и служили протографами для создания новых рукописных памятников. Список имен переписчиков, отражающих традиции иргизского книгописания, мог бы быть продолжен, однако, в памятниках исследуемого собрания редко упоминается точное место создания рукописи. Так, Ирмологий (№ 3), датируемый 1808 годом, имеет типично иргизское оформление, что отражено в писцовом почерке, прописи инициалов, заголовков, украшений, типе используемой бумаги. Однако писцовая запись, сделанная в рукописи «Начета бысть сия книга м(еся)ца декабря 14 числа, а кончена оныя генваря 21 дня 1808-го года черноризицею Саломиею, которая свояручна и подпи(са)ла» (№ 3, л. 184 об.) является лишь косвенным свидетельством того, что рукопись могла быть создана в одном из женских монастырей Иргиза (Верхне-Покровском или Средне-Успенском) в начале XIX века – времени расцвета этих старообрядческих обителей.

Некоторые рукописи исследуемого собрания имеют указание на их создание или бытование в других регионах страны: в Москве («Тщание и труды Василья Васильевича Разумова. Москва», № 51, л. 200 об.), Новгороде Великом и старообрядческом центре белокриницкого согласия – Рогожском кладбище: «Сия с(вя)тая и б(о)год(у)хновенная книга Б(о)ж(е)ствен(ная) ли-

тургия Иоанна Златоустаго, патриарха Ц(а)ря града, на греческом диалекте. Списана с рукописи, находящейся в библиотеке Пафнутия, еп(и)ск(о)па Казанского [который с 1880-х годов проживал в Черемшанских старообрядческих монастырях недалеко от Хвалынска Саратовской губернии, когда здесь была организована архиерейская кафедра. – И.П.]. А с оной сия написана на Рогожском кладбище в Москве в лето 7423 (1914) м(е)с(я)ца ноября в 5 д(е)нь. Писал Лазарь Онуфриев Кабанов. № 320» (№ 23). Таким образом, происхождение этих памятников имеет иные географические корни и отражает тесные связи старообрядцев разных регионов, а также интенсивный процесс миграции рукописей в старообрядческой среде.

Оформление рукописей саратовского собрания НИОР РГБ типично для старообрядческой рукописной традиции позднего периода. Значительная часть памятников имеет много схожих оформительских черт с книгами, созданными на Иргизе: характерная тушевая вязь, почерк инициалов и заголовков, заставки, бумага (№№ 3, 8, 49, 78, 80 и др.). Типично иргизским выглядит оформление певческой книги Праздники № 78, где сохранен не только почерк, прорисовка инициалов и заставок, но и характерное вынесение на поля фитных начертаний с их названием и с разводом в тексте. Кроме того, как свидетельствует последняя владелица рукописи (см. Опись Ф. 737), книга происходит из г. Николаевска, где, как уже отмечалось выше, традиции иргизского книгописания получили свое продолжение. При этом в ряде рукописей Саратовского собрания НИОР РГБ наряду с типично иргизскими чертами, прослеживаются качества, не свойственные книгам Иргиза. Так, в Сборнике № 8 значительно отличается цветовая гамма, в которой присутствует много синего, зеленого и желтого цветов, а киноварная краска имеет розовый оттенок, что характерно для рукописных книг начала XX века, но не встречается в рукописях, атрибутируемых как иргизские; в Демественнике № 80 при сохранении оформительского стиля иргизских рукописей, в заголовках буквы окружены киноварными точками в качестве фона, что было характерно для других региональных скрипториев, например, Ветки<sup>1</sup>. Аналогичное обрамление заголовка или инициала фоном из точек контрастного цвета присутствует и в Сборниках №№ 16, 18. Кроме того, часть рукописей саратовского собрания характеризуется упрощенным оформлением, небрежным письмом, плохим качеством бумаги, что является признаком утраты писцами профессиональных навыков и распространение практики создания книг в крестьянской среде (№№ 16, 21 и др.).

По содержанию коллекция рукописей НИОР РГБ довольно разнообразна и включает в себя богослужебные и четьи книги, «учительную» литературу («Поучения Иоанникия Галитовского (в переводе на церковнославянский язык) и сочинения Германа, патриарха Константинопольского» (№ 19), «Победная повесть – старообрядческие сочинения» (№ 10), «Псалтирь толковая и Сборник поучений» (№ 30), «Слово о вере и законе естественном»

<sup>1</sup> Ветка – в XVIII–XIX веках крупный старообрядческий центр беглопоповского согласия, ныне относится к территории Гомельской области (Беларусь) и Брянской области.

(№ 38); «Божиих праведных пределов мздовоздаяния. Праведным и благочестивым» и «неправедным и неблагочестивым» (№ 39) и др.), памятники полемической мысли старообрядцев («Полемическое сочинение, созданное старообрядцем-поповцем и направленное против старообрядцев-беспоповцев» (№ 17), «Исследования о с(вя)тоцерковном древнем пении, каковое в русской церкви от князя Ярослава существовало до патриарха Никона, Никон же оное пение охулил и от церкви отложил и ввел наречное, в настоящее же время члени грекороссийской церкви и самих императорское величество государь Николай Александрович одобрил древнее пение, что видно из путешествия Терентия Акимовича Худошина, Перфилия Серебренникова, Петра Бобровского и Спиридона Петровича Дунченкина в прошлом 1902 году», № 45), эпистолярное наследие старообрядцев («Письма старообрядческих епископов: Конона (Дуракова), Геннадия и Аркадия, заточенных в Спасо-Преображенский монастырь в Суздале, 1874 и 1875 г.» (№ 4), «Письмо Терентию Акимовичу (Худошину)» (№ 5), «Записная книжка И.И. Никифорова, саратовского коллекционера – старообрядца конца – первой четверти XX в.» (№ 26) и др.), агиографические произведения («Сборник житий, слов сказаний и посланий» (№ 11) и др.), сборники духовных стихов (№№ 24, 59, 60, 66) и т. п.

Среди 86 единиц хранения собрания 33 рукописи являются певческими, предназначенные для отправления богослужений. Большинство певческих книг относится к поповской практике богослужения, на что указывает доминирование в собрании книг со знаменной пометной призначной нотацией (22 кодекса против 8 рукописей со знаменной пометной безпризначной нотацией, имевшей распространение в среде старообрядцев беспоповского толка) и полного круга песнопений звучащих на литургии. Такое соотношение рукописных памятников весьма показательно, так как отражает в целом количественное преобладание старообрядцев поповских согласий на территории Саратовской губернии в XIX – начале XX вв.

По составу певческие книги разнообразны. В коллекции много Сборников (что характерно для рукописной традиции), включающих в себя песнопения Октоиха и Обихода – наиболее востребованных в богослужебной практике типов певческих книг (№№ 8, 16, 18, 50, 51, 62, 64, 69, 73, 77), один кодекс составлен из Ирмология и песнопений Октоиха (№ 65). Несколько экземплярами представлены книги Ирмологий (№№ 3, 13, 15, 22, 63) и Праздники (№№ 2, 29, 49, 54, 78). Саратовское собрание РГБ включает в себя типы книг, выработанные в старообрядческой традиции: Обедница (№№ 21, 23) и Демественник (№№ 1, 67, 80). По одному образцу в коллекции присутствуют Трезвоны (№ 57) и Триодь цветная (№ 56).

Как отмечалось выше, певческие рукописи саратовского собрания принадлежат поздней старообрядческой традиции и в основном ориентированы на пользователя XIX–XX веков. Поэтому практически все книги (за исключением Праздников № 29 второй половины XVII века) зафиксированы знаменной пометной нотацией (призначной или безпризначной). В нескольких



памятниках встречается демественная нотация: в №№ 1, 21, 23 ею нотированы все песнопения, а в №№ 67, 68, 73, 77, 80 – отдельные демественные композиции. Часть демественных напевов изложена в столповой нотации («демеством на простых крюках»), что довольно типично для рукописей второй половины XIX – начала XX века. Характерным в саратовских рукописях выглядит и употребление лиц и фит, их начертаний, названий и разводов. В подавляющем большинстве случаев в тексте мы встречаем только фитные разводы без указаний на них (№№ 2, 3, 8, 13, 15, 16, 18, 22, 49, 50, 51, 54, 56, 57, 62, 69), либо знак фиты с указанием на развод (№ 13, 15, 29, 54, 56, 57, 78). В отдельных случаях присутствуют фитные начертания без развода (частично в №№ 3, 13, 15, 16, 18, 29, 50, 54, 56, 57, 62, 69).

Важным признаком, свидетельствующим о состоянии церковно-певческой культуры, является наличие или отсутствие в певческих рукописях практики многораспевности. Известно, что на рубеже XVI–XVII столетий многораспевность достигла своего апогея, когда появились рукописные памятники, содержащие в себе до нескольких десятков мелодических вариантов изложения одного литургического текста. Бесспорно, к наиболее многораспевным текстам следует отнести неизменяемые песнопения, звучащие в торжественные, кульминационные моменты службы. С течением времени стилевые предпочтения певчих, естественно, менялись, поэтому певческие памятники разных исторических периодов включают в себе разные варианты напевов. Кроме того, присутствие в рукописях тех или иных мелодических вариантов косвенным образом отражает местные певческие традиции (при учете факта атрибуции этих рукописей как созданных в данном регионе). Поэтому для реконструкции певческих традиций старообрядцев саратовского региона обратимся к рассмотрению видов распева, встречающихся в исследуемых рукописях. Здесь мы встречаем болгарский, большой, демественный распев и его варианты, различные «ин роспевы», путевой распев. В целом, названный перечень выглядит вполне типичным для старообрядческих рукописей Центральной России второй половины XIX – начала XX века.

Наиболее употребительным (помимо знаменного) в старообрядческих рукописях саратовского ареала в XIX веке является демественный распев. Его репертуар был широко распространен в певческой практике старообрядческих общин всех основных согласий: беглопоповского, белокриницкого, поморского и спасова. Но безусловным лидером в развитии традиций демества были последователи поповского толка, проживающие на Иргизе. В Иргизских монастырях создавалось множество Демественников – певческих рукописей, полностью изложенных демественным распевом в демественной нотации. В саратовском собрании рукописей РГБ демество представлено довольно полно. Так, помимо трех Демественников, фиксирующих песнопения вечерни, утрени и литургии, этот распев присутствует и в других певческих памятниках: «Слава Тебе Господи» (№№ 16, 23, 29), прокимен «Господь воцарися» (№ 16), «Аллилуия» (№№ 23, 77), Херувимская, «Отца и Сына», «Милость мир», «Достойно и праведно», «Свят, Свят, Свят», «Поем Тя», «И

Духови Твоему», «Тебе, Господи», «Христос воскрес» (№ 23), «Святым духом» (№ 16). Кроме того, часть демественных песнопений в рассматриваемых рукописях зафиксировано «демес(твом) на прос(тых) крюках»: Задостойник Пасхи, «Единородный Сыне» (№№ 8, 56, 73), антифон 4 гласа «Святым Духом» (№№ 8, 73) и «Слава Тебе Господи» (№№ 8, 16). Как видно из перечисления, основу репертуара демества составляют неизменяемые песнопения литургии, торжественность и сакральность текстов которых соответствуют стилистике демественного распева.

На основе сравнительного анализа демественных композиций, зафиксированных в саратовских рукописях РГБ, и книг саратовской региональной традиции, хранящихся в ЗНБ СГУ и других собраниях региона, подтверждается родство напевов демества, с присутствием вариантного изложения напевов, что типично для рукописной практики. Пожалуй, наибольшей вариативностью характеризуются демественные песнопения, зафиксированные «демеством на простых крюках», которые в рукописях ЗНБ СГУ записаны в демественной нотации. Естественно, что при переводе демественного распева на «простое знамя» возникают некоторые особенности в отражении своеобразия стилистики демества. Однако и здесь, при сохранении интонационного контура напева наблюдается бесспорная общность напевов. Причем, напевы в рукописях НИОР РГБ представляют наиболее распространенные демественные варианты исполнения этих текстов (например, антифон 4 гласа «Святым Духом» в НИОР РГБ № 8 аналогичен мелодическим вариантам в ЗНБ СГУ №№ 2810, 2821, 2831, 2836, 2849, 2853, 2858, 2861, 3210, 3386 и т. п.).

В иргизских рукописях демество представлено разными вариантами: «другаго напеву» или «другий», «преводне: другаго роспеву», многочисленные варианты «ин» («ин напев», «ин роспев», «ин роспев демеством», «ин розвод», «инаго переводу», «ин превод»). В демественном пении отразились и разные редакции, направленные на усложнение («демество большое») или, напротив, сокращение распева («малый демественный» или «малодемественнаго»). Кроме того, в рукописях иргизского собрания присутствуют указания на демественное многоголосие, а также на исполнение Херувимской «перелевть». В рукописях саратовского собрания НИОР РГБ варианты демества представлены более скромно. «Ин роспев» (демественный) присутствует в основном в Демественниках («Слава Тебе Господи», стихиры по 50 псалме, Херувимская в №№ 1, 67, «Достойно есть», задостойник Пасхи, «Кто есть сей царь» в № 80), в одном случае «ин роспев» демественный зафиксирован в Обиходе № 77 («Единородный Сын»). Обедница № 21 включает в себя литургию «малодемественнаго роспева», мелодические варианты песнопений которой практически полностью соответствуют известным печатным вариантам «малодемественной литургии», опубликованным в начале XX века.

В Демественнике № 67 присутствует Херувимская песнь демественного распева «перелевть». Этот напев демественного стиля широко распространен в саратовских певческих рукописях и неоднократно встречается в Демественниках и Обедницах иргизского собрания (ЗНБ СГУ №№ 2810, 2816,

2819, 2821, 2831, 2836, 2841, ПКМ<sup>1</sup> № 2398). Почти все образцы этого напева относятся ко времени бытования Иргизских монастырей, датируются концом XVIII – серединой XIX века и относятся к местной рукописной традиции. Исключение составляет список второй половины XVII века (ЗНБ № 2816), в котором Херувимская также зафиксирована напевом «перелевть». На основании проведенного сравнительного анализа Херувимской «перелевть» списка XVII века и рукописей времени существования Иргизских старообрядческих монастырей мы пришли к выводу, что версию «перелевть» в певческих памятниках Иргиза следует считать монастырским напевом, созданным на основе значительной переработки списка XVII века<sup>2</sup>. В иргизской редакции мы наблюдаем тщательную работу, которая проявилась как в переосмыслении литургического текста (возврата к дореформенной традиции), так и в наличии изменений в композиционном плане (разного рода вставки и купюры), а также в ритмоинтонационном развитии некоторых текстово-мелодических строк. Перед нами – творческое переосмысление ранее созданного, где наряду с явным следованием протографу, наблюдается и привнесение своей, местной исполнительской традиции. Мелодический вариант, зафиксированный в Демественнике РГБ № 67 практически полностью соответствует напеву, обозначенной нами как «иргизская редакция херувимской “перелевть”» и, следовательно, также отражает региональную певческую практику старообрядцев конца XVIII–XIX века.

Репертуарный список путевого распева довольно репрезентативный. Известно, что расцвет путевого пения приходится на XVI–XVII столетия, когда рукописи фиксируют внушительное число песнопений пути и его разновидностей. Поздняя старообрядческая певческая традиция сохраняет лишь отдельные композиции это распева, что отражается на его репертуаре. Так, если Праздники № 29, созданные в XVII веке, обильно включают в себя путевые композиции (стихиры по 50-м псалме, величания святым и праздникам, припев Благовещению «Архангельский глас вопием», славник на Вход в Иерусалим «Днесь благодать», тропарь «Бог Господь» и др.), то впоследствии путевой распев стабильно встречается только при изложении песнопения «Достойно есть» (№№ 51, 63, 64, 49, 73, 77), а в некоторых случаях им фиксируются отдельные величания (№ 54, 56), антифон 4 гласа «Святым Духом всяка душа живится» (№ 49), прокимен «Господь воцарися» (№ 80). Следует заметить, что постепенное сокращение в рукописях круга песнопений, исполняемых путевым распевом, отражает характерный процесс, наблюдаемый в певческом искусстве старообрядцев XIX века, когда путевое пение практически выходит из употребления и замещается другими, часто более простыми мелодическими вариантами изложения литургического текста, что подтверждается и современной певческой практикой старообрядцев региона –

<sup>1</sup> Пугачевский краеведческий музей.

<sup>2</sup> Подробнее о напеве «перелевть» см.: Полозова И.В. Певческое творчество старообрядцев Иргизских монастырей // Музыкальная академия. – М., 2008, № 2. – С. 129–138.

лишь в редких приходах в настоящее время можно услышать «Достоинство» путевого распева.

Довольно значительным репертуаром в Саратовском собрании НИОР РГБ представлен большой распев. Его богатая мелизматическая природа, сложность и длительность распевов получила максимальное воплощение в XVII столетии, вместе с тем, стилистические основы большого распева находят свое продолжение в старообрядческих певческих рукописях второй половины XVII–XIX веков. Так, в Праздниках № 29 второй половины XVII века этим распевом изложено песнопение «Во вертепи поселился», а в Трезвонах № 57 конца XVIII века им фиксируется ряд песнопений: славники «Инок множество наставника», «Благии рабе верны», «Человече Божии», стихира по 50-м псалме святителю Николе «Наследниче Божии». Большой распев присутствует и в книгах более позднего происхождения: прокимны великопостные «Не отврати лица Твоего» и «Дал еси достояние» зафиксированы в Обиходе № 50 второй четверти XIX века, «Аминь» и Херувимская песнь в рукописях второй половины XIX века №№ 18, 21, песнопение «Иже Крестом» в Обиходе № 73 конца XIX – начала XX века.

Репертуар большого распева в рассматриваемом собрании представлен песнопениями доксологического характера из Обихода, Трезвон и Праздников и распространяется в основном на стихиры, славники, прокимны и другие особо торжественные певческие жанры. Кроме того, употребление большого распева в том или ином песнопении в собрании НИОР РГБ хронологически практически полностью совпадает с его репертуаром в других рукописях саратовской региональной традиции. Например, в рукописях рубежа XIX–XX веков большим распевом нередко изложено песнопение «Иже Крестом ограждаеми» [ХКМ<sup>1</sup> 7082 и РГБ № 73], а в книгах второй половины XIX столетия – «Аминь» перед Херувимской и сама Херувимская песнь [ЗНБ 2853 и РГБ №№ 18, 21].

В РГБ № 50 великопостные прокимны даны в двух вариантах: без самоназвания и с указанием «ин превод, бол(ьшой)». Текстологическое сравнение этих мелодических версий с другими вариантами в рукописях саратовской региональной традиции показало, что оба варианта неоднократно встречаются в местных книгах и являются распространенными в рукописях поповской традиции (ЗНБ 1695, 2812, 2728, 2759). При этом первый напев представляет собой близкий вариант рукописям ЗНБ 2812, 2728, 2759, а «ин превод бол(ьшой)» идентичен «ин роспеву» в ЗНБ 1695, при этом указаний на большой распев в рукописи из собрания ЗНБ нет. В целом, мелодические варианты песнопений большого распева в рукописях РГБ практически полностью совпадают с вариантами, зафиксированными в книгах Иргизских монастырей. В последних, правда, не всегда присутствует указание на стилистику большого распева. Это касается прежде всего Херувимской песни без самоназвания, представленной во многих Обедницах XIX века иргизского быто-

---

<sup>1</sup> Хвалынский краеведческий музей

вания (ЗНБ СГУ 2776, 2832, 2836, 2841, 2842, 2853, 2862, 2864, 2869). Мелодический вариант Херувимской, записанный как основной, без самоназвания, в рукописях конца XVII века он обозначается как «большого распева. Преводне»<sup>1</sup>. Таким образом, в очередной раз подтверждается приверженность старообрядцев тем видам распева и тем вариантам напевов, которые получили все распространение в дореформенный период.

В свете этого утверждения становится понятным, почему в певческой практике старообрядцев довольно скромно отражены более поздние распевы, получившие распространение на Руси в пореформенный период: киевский, греческий и болгарский. Если указания на стилистику греческого и киевского распевов в саратовских книгах полностью отсутствуют, то болгарский распев звучит в единственном песнопении – Херувимской песни, в том числе и в собрании РГБ – Обеднице № 21, датируемой второй половиной XIX века. Этот мелодический вариант Херувимской в певческой практике старообрядцев получил практически повсеместное распространение и неоднократно встречается в конце XIX–XX веках, как в рукописях саратовской региональной традиции, так и в печатных старообрядческих изданиях начала XX века.

Итак, практика многораспевности в саратовском собрании РГБ отражается достаточно полно. Для выявления общности церковно-певческой традиции старообрядцев саратовского ареала сравним мелодические варианты напевов, зафиксированных в исследуемых рукописях НИОР РГБ с напевами саратовских рукописей из других собраний. Текстологическое сравнение показало, что все сравниваемые напевы можно выделить в три группы: напевы, идентичные широко распространенным вариантам в саратовских рукописях; мелодические версии, представляющие собой вариантно измененные образцы; напевы, оригинальные для рукописей данной региональной традиции.

1. Идентичными оказывается наиболее значительная часть песнопений разных распевов. Нередко мелодические варианты, зафиксированные в собрании РГБ являются и наиболее распространенными в саратовских рукописях других собраний. Например, в Сборнике РГБ № 8 фиксируются очень распространенные на Иргизе мелодические варианты песнопений «Святым Духом», «Слава Тебе Господи» (ЗНБ 2861, 3386, 2853, 2836, 2858, 2821, 2810, 3210, 2831, 2849), «Единородный Сын» (ЗНБ 2856, 2738, 2842). Идентичные напевы, как правило, оказываются зафиксированы в певческих рукописях хронологически близко. Так, стихира по 50-м псалме демественного распева «Благовестует Гавриил» в Демественнике второй четверти XIX века (РГБ 1) аналогична соответствующей стихире без самоназвания в Демественниках конца XVIII – середины XIX века, рукописям, имеющим отношение к иргизской традиции книгописания (ЗНБ СГУ 2849, 2855, 1218, 1125). В некоторых случаях идентичные напевы имеют различные самоназвания, как, например, в случае с прокимном «Господь воцарися», который в РГБ № 18 изложен в

<sup>1</sup> См.: Монастырские напевы XVI–XVII: Традиции русского церковного пения. / Перевод крюкового письма Г. Пожидаевой. – М., 2001. – Вып. II. – С. 32–34.

двух вариантах – без самоназваний и «другий», а в ЗНБ 1738 – без самоназвания и «развод» и т. п.

2. Вариантность, как неотъемлемое качество знаменного пения, стабильно проявляется в рассматриваемом собрании. Некоторые песнопения представляют собой вариант, в значительной степени отличающийся от других, как, например, стихира «Архангельский глас вопиет» в РГБ 8 и ЗНБ 2819. В некоторых случаях мелодические варианты из саратовского собрания РГБ представляют собой краткую версию напева, зафиксированного в саратовских рукописях из других собраний. Так, Херувимская песнь демественного распева в РГБ № 1, 23 представляет собой вариант с усеченным началом в результате сопоставления с Херувимской «ин распева» (демественного) в ЗНБ СГУ 2836, 2841, 2831, 2810, ПКМ 2398, а задостойник Пасхи демественного распева «на простых нотах» в РГБ 8 фиксирует более краткий мелодический вариант по сравнению с этим напевом в ЗНБ 2856, 2831, 2841, 2838, 2820, 2810, 3386. Вариантность проявляется и в случае замены знаков нотации, как, например, в песнопении «Иже Крестом» в РГБ 16 и ЗНБ 2861.

3. Некоторые мелодические варианты в саратовском собрании РГБ представляют собой вполне оригинальное явление и в саратовских рукописях других собраний не обнаружены, например, напев Херувимской песни, изложенный в Обеднице РГБ № 23 на греческом языке. Прокимен «Господь воцарися» в РГБ № 8 изложен тремя вариантами: без самоназвания, «ин распев» и путевой, причем, аналоги их в саратовских рукописях нами не обнаружены. Иные, более пространные мелодические варианты встречаются в записи Трисвятого в РГБ № 8 и 54. В этих певческих памятниках первые варианты распевов без самоназваний выступают как родственные, а вторые («ин распев») – общими имеют лишь инициальные знаки каждой текстовой строки.

Анализируя мелодическую сторону песнопений, зафиксированных в рукописях саратовского собрания РГБ, можно отметить два показательных с точки зрения эволюции старообрядческой певческой культуры факта. Первый связан с наличием пространных мелизматических распевов. Второй – с отражением в певческих памятниках практики многораспевности.

Мелизматическая природа знаменного пения в старообрядческой певческой практике находит свое отражение прежде всего в крупных певческих центрах, одним из которых следует считать Иргизские монастыри. Вместе с тем, на протяжении XVIII–XX веков в певческих рукописях старообрядцев прослеживается постепенное сокращение числа мелодических вариантов песнопений, содержащих пространную мелизматику. Учитывая, что анализируемое собрание в большей части имеет позднее происхождение, то вполне естественным выглядит наблюдение о достаточно ограниченном использовании в рассматриваемых песнопениях пространных распевов. Так, практически полностью отсутствует мелизматика в песнопениях Праздников № 2 конца XIX века, Октоиха и Обихода № 69 начала XX века и др. Однако некоторые рукописи этого периода отражают иную тенденцию и включают песнопения с богатыми мелизматическими распевами. Так, Праздники № 54

конца XIX века содержат мелодические варианты с пространными распевками, причем, это касается не только неизменяемых песнопений, сопровождающих наиболее торжественные моменты богослужения (Трисвятое, Херувимская песнь, причастны и т. п.), но отдельных песнопений двенадцатых праздников, как, например, славник на Рождество Христово «Яко глаголет Иосиф к девице», стихира по 50-м псалме «Свят Господь Бог наш» и др.

Аналогичный вектор развития в старообрядческой певческой традиции наблюдается и в отношении многораспевности. Если старообрядческие рукописи конца XVII–XVIII веков нередко включают в себя свыше 10 вариантов изложения одного литургического текста, то в XIX веке практика многораспевности заметно сокращается, а в XX столетии присутствие в певческом памятнике уже 2–3 вариантов становится исключением. Эта тенденция отражается и в саратовском собрании РГБ, в основе которого находятся рукописи XIX – начала XX века. Так, в Праздниках № 49 первой четверти XIX века мелодические варианты песнопений отсутствуют вовсе, что для данного типа певческой книги нехарактерно. Вероятно, данная рукопись была создана для келейной молитвы (на это указывает и малый формат рукописи в 8<sup>0</sup>), и потому были выписаны именно те мелодические варианты, которые были востребованы. Тенденцию сокращения многораспевности можно проследить и на основе книг Обедница и Демественник, которые, как правило, заключали в себе несколько вариантов напевов. В исследуемом собрании мы встречаем примеры многораспевности, предлагающие два и в более редких случаях три варианта озвучивания литургического текста. Традиционно, наиболее многораспевными оказываются тексты неизменяемых песнопений, звучащих на каждой службе. Поэтому в рукописях саратовского собрания РГБ три варианта изложения текста встречаются при фиксации прокимна «Господь воцарися» (без самоназвания, «ин распев», «путь», РГБ 8, 18), Херувимской («перелевть», «ин распев» (демественный), «демеством», РГБ № 67). Трезвонь № 57 содержат три варианта записи славников Савватию Соловецкому «Преподобне и богоносне отче наш», святителю Николе «Благии рабе верены» и «Человече Божии» (без самоназвания, «ин распев», «большим распевом»). Триодь № 56 рубежа XIX–XX веков фиксирует три мелодических варианта стихир «Воскресения день просветимся торжеством» (без самоназвания, «ин распев», «ин»), причем многовариантность этого песнопения во всех других аналогичных книгах саратовской региональной традиции отсутствует. Песнопений, изложенных в двух мелодических вариантах в саратовском собрании РГБ значительно больше. Основной круг таких песнопений относится к великопостным прокимнам, стихирам по 50-м псалме, величаниям, славникам, песнопениям пасхального цикла, к ним добавим Трисвятое, «Иже Крестом», «Кто есть сей Царь», «Слава Тебе Господи», по Апостоле вместо Аллилуии «Воскрени Боже», «Достойно есть» и др. Однако репертуар композиций, изложенных двумя или тремя распевками в рассматриваемом собрании в разных певческих памятниках не повторяется, хотя нередко эти мелодические варианты оказываются общими, переходя из рукописи в рукопись.

Как показывает текстологическое сравнение рукописей Саратовского собрания РГБ с саратовскими певческими памятниками других коллекций, рассматриваемые памятники содержат в себе значительно меньше примеров многораспевности и напевов, содержащих пространную мелизматику, нежели в книгах, имеющих отношение к Иргизским монастырям. Если в монастырских книгах первой половины XIX века многораспевность представлена весьма широко и охватывает от 2 до 7 мелодических вариантов, то в рассматриваемых рукописях она минимальна. Причины этого мы усматриваем главным образом в двух факторах: 1) поздним временем создания рукописей, когда практика многораспевности заметно сокращается и 2) ориентацией создателей рукописей на типовые, хорошо знакомые певчим виды распевов, в то время как в Иргизских монастырях искусство знаменного пения находилось на большой высоте и было высоко профессиональным.

Итак, рассмотрение певческих рукописей из Саратовского собрания НИОР РГБ позволяет сделать следующие выводы. 1. Собрание, основанное на старообрядческих рукописях позднего происхождения (второй половины XVIII–XX веков), весьма четко отражает те тенденции и оформления, и содержания, что прослеживаются во всем старообрядческом книгописании и саратовской региональной традиции в частности. 2. Рукописи этого собрания по своему мелодическому насыщению весьма характерны для приходских певческих памятников региона XIX–XX веков, и, вместе с тем, значительно более простые в соотношении их с рукописями, бытовавшими в Иргизских монастырях. 3. Варианты напевов, зафиксированные в певческих рукописях Саратовского собрания НИОР РГБ, в своем большинстве оказываются общими или родственными (но часто вариантно обогащенными) напевам, зафиксированным в певческих рукописях саратовских старообрядцев из других собраний.

**Т.В. Карташова (Саратов)**

## **Храмовое искусство современной Индии**

Храмовая культура – одна из существенных частей, входящих в понятие «индийское искусство», это та платформа, в недрах которой зародились, сформировались и развивались различные североиндийские и южноиндийские музыкальные жанры. Появившийся недавно термин «*хавели-сангит*», выделяющий в отдельный пласт эту сферу многосоставной индийской культуры, служит ярким подтверждением непрерывности, преемственности и целостности культурных традиций, пронесённых сквозь века.



С древнейших времён храмы имели статус культурных центров, где развивались и процветали музыка и танец, считавшиеся неотъемлемыми элементами богослужений. На основе древнейшей ритуальной традиции, связанной с храмовой культурой, сложилось классическое танцевальное и театральное искусство Индии. Важным обстоятельством является тот факт, что для индийца танец – это не только разновидность театрального действия, но и форма почитания богов. В «Вишнудхармоттара-пурана» (III–V в. н. э.) сказано: «Почитать бога в танце – значит воплотить все желания, и поступающему так открыта дорога к спасению. Совершается же это ради блага людей, и вечно стремящийся к совершенству одерживает победу над всеми тремя мирами!». Неразрывность драматического искусства и танца отражено в терминах *нитья* (танец) и *натья* (драма), произошедших из одного корня «*нрит*», т. е. «танцевать» и «действовать». Танец является также неотъемлемым компонентом различных театральных представлений и становится преобладающим элементом в больших классических танцевальных драмах, таких как *катхакали* из штата Керала и *якшагана* из Карнатака<sup>1</sup>, которые приобрели широкую популярность на всём южноазиатском субконтиненте. Множество танцевальных стилей, помимо этого, соединено с драматическим действием, например *кучипуди*<sup>2</sup>, который является в основном танцевальной драмой, так же как *катхак*<sup>3</sup> и *манипури*<sup>4</sup>, связанные с *раслилой* Браджа<sup>5</sup> и Манипура.

В настоящей статье рассмотрим разнообразие театральных традиций, сложившихся в различных регионах южноазиатского субконтинента, и проследим жанровую панораму, специфику исполнительской практики и особенности музыкального сопровождения танцевально-драматического действия.

<sup>1</sup> Речь о них пойдёт далее.

<sup>2</sup> *Кучипуди* – танцевальный стиль штата Андхра-Прадеш; явился непосредственным «продуктом» постджаядевского движения *бхакти* (букв. «преданные богу») в Южной Индии, поэтому в тематическом содержании танцев сказалось сильнейшее влияние вишнуизма. Грань между сольным концертным стилем *кучипуди* и танцевальной драмой довольно размытая. В сущности, *кучипуди* – это драматическая постановка с участием нескольких танцовщиков, которые разыгрывают мифологические истории, связанные с Кришной. Драматический элемент является преобладающим даже при исполнениях «чистого» танца *кучипуди*.

<sup>3</sup> *Катхак* – классический танец Северной Индии, результат слияния индуистской и мусульманской культур: характерны вращательные движения и сложная работа ног, украшенных *гхунгру* (специальными многоярусными повязками из латунных колокольчиков на щиколотках танцовщика; их число может достигать до 200 штук на каждой ноге; общая масса, как правило, составляет от 1-го до 4,5 кг).

<sup>4</sup> *Манипури* – лирический тип группового танца, исполняемого женщинами в сопровождении медленной музыки (штат Манипур). Будучи тесно связанным с *раслилой*, *манипури* охватывает полный диапазон танцев, востребованных в религиозном театре. Манипурийский стиль характеризуется уменьшением выразительных элементов – таких как наклоны или определённые позы, и чрезвычайной простотой, подчёркивающей одухотворённое состояние божественной преданности. *Манипури* – единственный индийский танец, в котором отсутствуют колокольчики на лодыжках.

<sup>5</sup> Область на севере Индии, связанная с культом Кришны.

Традиционно южноиндийские танцевальные драмы исполнялись во внутренних дворах храма и представляли собой театрализованные постановки мифологических тем. К основным формам южноиндийской танцевальной драмы относятся *бхама-калапам* (штат Андхра-Прадеш) и *бхагават-мела* (Тамилнаду), *якшагана* (Карнатака), *катхакали*, *кутийаттам* и *кришинаттам* (Керала). Остановимся на них.

Всегда сконцентрированная на изображении гордости и тщеславия жены Кришны<sup>1</sup> Сатьябхамы, танцевальная драма *бхама-калапам* родилась в начале XVI века, когда театральные пьесы сочинялись поэтом Сиддхендрой Йоги. Сопровождаемые южноиндийской классической музыкой отдельные эпизоды из них предназначались для танцев *кучипуду* в сочетании с драматическими элементами. Другой вид танцевальной драмы школы *кучипуду* – *бхагават-мела* из деревни Мелаттур около Танджоре в Тамилнаду. *Бхагават-мела* возникла в XVI столетия из литературного жанра на языке *телугу*<sup>2</sup>, названного *якшагана*, который был ввезён в Тамилнаду поэтом-музыкантом, иммигрировавшим из Андхра-Прадеш. Заслуга в успешном развитии *бхагават-мела* принадлежит Тиртханараяну Йоги, создавшем основной репертуар данного жанра – он сочинил двенадцать пьес на темы из *пуран*<sup>3</sup> и эпоса. Несмотря на литературную и историческую ассоциацию *бхагават-мела* с *кучипуду*, стиль и последовательность танцевальных номеров в драматической постановке *бхагават-мела* напоминает танец *бхаратнатьям*<sup>4</sup>. Сопровождающий музыкальный ансамбль состоит из солиста-певца, или *наттуванара*, и инструментов, включающих южноиндийский барабан *мриданг* и флейту или скрипку. *Раги* и *тала* принадлежат карнатской музыке; типы композиций, представленные в *бхагават-мела*, преимущественно используют форму, состоящую из трёх разделов. Тексты демонстрируют прекрасные образцы богатого наследия религиозной поэзии на языке *телугу*.

Корни *якшагана* (букв. «песни полубогов») – традиционной драмы южного штата Карнатака – восходят к классическому санскритскому театру. Как театральный жанр, *якшагана* развивался на протяжении XVI столетия,

---

<sup>1</sup> Кришна (букв. «чёрный») – один из богов индуистского пантеона, одна из *аватар* (первоплощений) бога Вишну. Город Матхура, где по преданию родился Кришна, расположен на территории Баджа в штате Уттар-Прадеш (Северная Индия) и почитается как главный центр кришнаизма.

<sup>2</sup> *Телугу* – официальный язык индийского штата Андхра-Прадеш.

<sup>3</sup> *Пураны* – букв. «древность»: древние священные тексты; религиозные трактаты, содержащие обширные сведения по ритуальной практике, различным празднествам, мифологии (о деяниях бога Шивы, Кришны). Также в них представлены некоторые генеалогии царей; основные *пураны* (их восемнадцать) распределяются в соответствии с почитанием трёх верховных богов индуизма.

<sup>4</sup> *Бхаратнатьям* – классический танец Южной Индии, повествующий о любви Кришны и пастушки Радхи; бывает групповым и сольным, отличается острой динамичностью и точностью движений. Для танца характерны застывшие на короткий момент скульптурные позы, а также разнообразие телодвижений, которые подчёркиваются ритмом, отбиваемым ногой об пол, прыжками и поворотами.

ознаменованного расцветом религиозной литературной традиции на языке *каннада*. Тематический материал основан на эпосах «Махабхарата», «Рамаяна» и *пуранах*. *Якшагана* разыгрывается исполнителями высокого социального статуса, большинство из которых являются брахманами, прикрепленными к храмам Карнатака, и труппы состоят исключительно из мужчин. Ведущая роль в драме *якшагана* отводится *бхагаватару* – главному певцу, руководящему постановкой из глубины сцены, где он сидит вместе с музыкантами, играющими на цилиндрическом барабана *маддале* и тарелках *ченде*. Спектакль открывается *пурвангом*, первой частью, или последовательностью подготовительных номеров, начинающихся с обращения к слоголовому богу Ганеше и переходящих в другие сцены, в которых два мальчика, исполняющих роли Кришны и его брата Баларама, танцуют соло. После этого появляются две героини и шут, каждый со своим танцем. Главная тема раскрывается далее в танце, диалогах и драматическом действии, тогда как *бхагаватар* передаёт основной сюжет в песне.

Драматическим представлениям *якшагана* свойствен особый танцевальный стиль. Параллели с театром *катхакали* из Кералы прослеживаются прежде всего в присутствующей героической теме, равно как и в обучении военным искусствам исполнителей и *катхакали*, и *якшаганы*. Герои *якшаганы* идентифицированы с помощью костюмов и грима. Персонажи, изображающие мудрецов, священников и женщин, предстают в простом и естественном виде, а главные герои, так же как и демоны, носят тщательно продуманные и украшенные костюмы; их разрисованные лица напоминают искусственные маски. Самая характерная и отличительная особенность одежды в *якшагане* – головной убор, который надевают персонажи, изображающие героев и королей: огромная корона *мундазу*, напоминающая тюрбан (*мундале*) благодаря искусно привязанным цветным хлопковым верёвкам. После каждого спектакля верёвки удаляются и к очередной постановке привязываются вновь, – чтобы не потерять навык завязывания тюрбана, как шутят сами исполнители<sup>1</sup>. Декорации сведены до минимума. Главные герои появляются из-за занавеса, который держат два помощника: сначала видны только ноги танцовщика, делающего несколько шагов в более или менее энергичной манере (в соответствии с характером персонажа) до того, как полотно будет поднято.

В средневековой Керале были распространены два типа религиозной музыки: пение гимнов из «Гита Говинды»<sup>2</sup> во внутреннем святилище храма и театрализованное представление классической санскритской драмы в стиле *кутийаттама* (санскр. «коллективный танец») – во внутреннем дворе. В древние времена Керала считалась цитаделью танцевальной драмы, которую исполняли преимущественно *чакьяры* – танцовщики-актёры подкасты брах-

<sup>1</sup> Из бесед с труппой театра *якшагана*, выступавшей в Нью-Дели в январе 2009 года.

<sup>2</sup> Букв. «Воспетый Говинда», или «Песни о Кришне»: знаменитая санскритская поэма XII века поэта-певца Джаядевы из Ориссы (сейчас один из штатов на востоке Индии). Ещё её называют «индийская песня песен»: именно под таким названием писатель Эдвин Арнольд (1857–1935) опубликовал переведённую на английский язык поэму Джаядевы.

манов, упоминаемой в известной тамильской поэме «Чилаппатикарам», которая приписывалась принцу Иланго Адигалу (II в.). Это был *чакьяр*, создавший стиль *кутийаттам*, который даже сейчас обнаруживает поразительное сходство с санскритским театром, описанным в трактате «Натьяшастра» (II в. до н. э. – III в. н. э.) Муни Бхараты. Значительный шаг в развитии *кутийаттама* был осуществлён в X веке *раджой* Кулашекхаром из Маходаяпура, автором большого количества пьес, который, по мнению некоторых исследователей, содействовал «введению языка *малаялам*<sup>1</sup> в санскритские драмы через монологи *видушака*, или шута» [2, 88]. В настоящее время в *кутийаттаме* используются и санскрит, и санскритизированный *малаялам*.

Существенное сходство с классическим санскритским театром заключено в последовательности танцевальных номеров в *кутийаттаме*; в композиционных типах – таких как песни *дхрува*<sup>2</sup>, используемых в драме; в танцевальных движениях и походках, так же как и в сопровождающем ансамбле, который называется *панчвадьа* (букв. «пять музыкальных инструментов») и включает *идакка* (барабан в форме песочных часов), трубу и свирель, иногда морскую раковину. Труппы состоят из актёров – женщин и мужчин, ведущий певец – женщина, играющая на паре маленьких тарелочек. В гриме персонажей *кутийаттама* применяется цветная символика, как в театрах *якшагана* и *катхакали*, и используются природные компоненты – цветы, трава и другие естественные материалы, пастой из рисовой муки наносят слои для очертаний контуров нижней части лица. Пять ослепительно белых полос, выложенных параллельно друг другу от одного уха к другому, окаймляют подбородок в виде широкой округлой «бороды», причём крепятся они непосредственно на лице исполнителя. Такое обрамление лица, или *чутти*, характерно для танцевальных драм из Кералы, но его более сложные формы используются актёрами *катхакали*.

Параллельно *кутийаттаму* в храмах Кералы исполнялись гимны из «Гита Говинды». Под впечатлением лирики Джаядевы *заморин* (титул *раджжи*) Манадева из Каликута<sup>3</sup> ввёл новый драматический жанр, в котором объединилась тема Кришны с древней формой *кутийаттама*. Впервые поставленная в 1650 году драма получила известность как *кришинаттам* (*кришинааттам*, т. е. «танец Кришны»). Не изменяя специальные требования *кутийаттама* в отношении грима и костюмов, расположение на сцене и условности постановки, Манадева модифицировал стиль исполнения, введя танец в сценическое действие и поручив хору разговорные диалоги. Пьесы исполняются на чистом санскрите. *Кришинаттам* ставится как ряд спектаклей, рассчитанных на восемь ночей, и на каждый день устанавливается один из тема-

<sup>1</sup> Один из дравидийских языков, считается официальным в штате Керала.

<sup>2</sup> Букв. «неизменный», «твёрдый», «фиксированный»: распространённый песенный тип, доминировавший в театральной музыке с древнейших времён и состоявший из множества разделов, каждый из которых устанавливался в различном метре.

<sup>3</sup> Город на Малабарском побережье индийского штата Керала, сейчас называется Кожикод.

тических циклов *аватар* (реинкарнаций) Кришны начиная со дня его рождения в Матхуре и заканчивая отправлением бога в его небесное жилище. Драма рассматривалась как ритуальный акт, а не как театральное представление, поэтому актёры соблюдали один день поста для очищения до начала представления многодневной драмы.

Во второй половине XVIII века *кришнаттам* отошёл на задний план на фоне огромного успеха и быстро растущей популярности нового драматического стиля – *катхакали*, в репертуар которого включилась тема Кришны. Искусство *кришнаттама* оставалось ограниченным рамками храма Гуруваюр, откуда оно и произошло; однако традиция была сохранена и продолжается в настоящее время труппой, связанной с данным храмом.

Происхождение *катхакали* приписывают случаю. Манадева отказался выполнить просьбу *раджи* Балавира Кералана из Траванкора – послать к нему свою труппу *кришнаттама* на выступление. Оскорблённый высокомерием Манадевы правитель Траванкора подготовил ряд драматических постановок, или *раманаттам* («танец Рамы»), основанных на легендах о Раме, которые ставились каждую ночь на протяжении семи дней. Последующее расширение тематического репертуара преобразовало первоначальный *раманаттам* в *катхакали* («рассказ для пьесы»), в котором эпические рассказы (*катха*) и предания из *пуран* предназначались для сценической игры (*кали*) или танцевальных драм.

Один из факторов, в определённой степени содействовавший невероятному успеху *катхакали*, заключается в том, что эти драмы исполнялись на смеси санскрита и *малаялама* – разговорного языка в Керале, в отличие от чисто санскритского *кришнаттама*. *Катхакали* – сфера деятельности исполнителей-мужчин, которые проходят интенсивное обучение до своего первого выхода на сцену. Приготовления начинаются за несколько часов до выступления; накладывание грима на лицо, или маски (*чутти*), сделанной из пасты рисовой муки, является особенно трудоёмким и может производиться только специалистами, известными как *чуттикаран* («тот, кто делает *чутти*»). Символика цвета наиболее важна в *катхакали*. Во время наложения грима актёры соблюдают полную тишину, и как только их лица художественно оформлены, надеты головные уборы и костюмы, они больше не осознают себя людьми, а как бы становятся «живыми воплощениями героев»<sup>1</sup>, которых они изображают. Танцевальные драмы сопровождаются песнями под аккомпанемент инструментального ансамбля, состоящего из двойного конусообразного барабана *шуддха-маддалам*, цилиндрического *ченга*, по которому ударяют двумя палочками; кроме этого, в состав инструментов входит пара маленьких тарелочек и гонг.

Исполнение *катхакали* открывается вводными номерами, начинающимися с вступительного обращения (*тодаям*), за которым следует пение стихов из «Гита Говинды» и *пурпаду*, т. е. сцена, когда возводится «оживающее

<sup>1</sup> Из беседы с исполнителем *катхакали* Анандой Шриварамом на танцевальном фестивале в феврале 2009 года в Нью-Дели.

изображение» бога. Барабанная интерлюдия, или *мелападам*, предшествует непосредственно пьесе, первый номер которой – энергичный танец одного из основных отрицательных героев.

Танцевальный стиль *катхакали* отличается от родственного ему драматического искусства и корнями восходит к *кришнаттаму*. Традиционно представления *катхакали* проводятся на открытых площадках в течение всей ночи.

Что касается религиозных драм Северной Индии, то здесь следует обратиться к двум региональным видам вишнуитской драмы – *раслиле* и связанным с ней жанрам религиозного театра из Баджа, и *анкиа-нату* или *бхаоне* из штата Ассам. Немного истории.

Основы для драмы *раслила* были заложены более двух тысяч лет тому назад. Санскритское слово «*раслила*» подразумевает два очень важных теологических понятия вишнуизма. «*Лила*» («игра»)<sup>1</sup> обозначает божественное действие. На более широком, философском уровне, термин апеллирует к божественным путям. *Рас* – самый известный поступок Кришны. Согласно мифологии, Кришна благоволил к *гопи*, пастушкам Баджа, танцуя с ними хоровод, названный *рас*, на берегу реки Джамны (Ямуны) осенней ночью в полнолуние. Этот случай является центральным в вишнуитской теологии и подробно описан в пяти последовательных главах Десятой книги «Бхагаватпураны». Исполнив *рас*, Кришна размножил себя с помощью своей божественной силы так, чтобы получить возможность танцевать с каждой *гопи* отдельно. Когда по ходу танца в женщинах-пастушках стало просыпаться чувство гордости, что они танцуют с самим богом, Кришна исчез из *раса*, чтобы вылечить их от тщеславия. Обеспокоенные разлукой *гопи* в отчаянии бросились искать его в лесу, неустанно перечисляя различные благородные поступки Кришны в надежде вернуть своё возлюбленное божество. Так гласит легенда. Эпизод Кришна-лилы с *гопи* можно расценить как первоначальную форму *раслилы*.

Религиозные драмы Баджа, которые выбирают случай с *рас* для ведущей темы, называются *раслиланукарна* («подражание *рас*»), что в сокращённом варианте звучит «*раслила*». Они состояли из начального танца (*рас*), который образовывал обязательный и самый священный компонент действия; за ним следовала одноактная пьеса (*лила*), построенная на эпизоде из жизни Кришны. Поскольку *раслилы* являются родным искусством региона Баджа, в них освещаются исключительно мифологические события, произошедшие в Бадже, т. е. в период детства и юности Кришны.

Отмеченные ранее и *раслила*, и *анкиа-нат* сочетают особенности классического санскритского театра с традиционными элементами. В музыкаль-

---

<sup>1</sup> Также «представление, развлечение», т.е. деяния бога, производимые им по собственной воле, «с лёгкостью», зачастую имеются в виду его игры с людьми, на земле (например, его шаловливые забавы и т. д.).

ном отношении они принадлежат традиции Хиндустани<sup>1</sup>, и в танце прослеживаются региональные влияния. *Раслила* по существу исполняется в стиле *катхак*, смешанном с традиционным танцем Баджа, тогда как в *анкиа-наме* заметно влияние *манипури* и танцев *чхау*.

Помимо *раслилы*, два других важных жанра религиозного театра из Баджа – *чайтанья-лила* и *рамлила*. Они отличаются от *раслилы* только своей тематикой: *рамлила* повествует об эпизодах из жизни бога Рамы, рассказанных в эпосе «Рамаяна», а *чайтанья-лила* реконструирует жизнеописание бенгальского святого Шри Чайтаньи<sup>2</sup>. Структура и стиль исполнения те же самые, что и в *раслиле*. Театральные представления разделены на две части: начальный танец и следующая за ним одноактная пьеса. Первая часть *чайтанья-лилы* называется *санкиртан-рас*: здесь раздел *нитья-рас*<sup>3</sup> *раслилы* заменён сложным исполнением *нам-киртана*<sup>4</sup>, в котором актёры танцуют с поднятыми вверх руками (*удданда-киртан*).

<sup>1</sup> В индийской музыкальной цивилизации прослеживается наличие двух музыкальных традиций, сложившихся приблизительно в I–II веках н. э.: это Хиндустани (Северная Индия), ориентированная на индоарийскую культурную сферу, и Карнатака (Южная), соотносящаяся с дравидийской. Между данными системами отмечается как много общего, так и черты различия.

<sup>2</sup> Шри Чайтанья Махапрабху (1486–1533) – святой *бхакт* (букв. «преданный»): искренний почитатель бога, преданный ему во всём) из Бенгала, открывший новую форму поклонения богу, известную как *санкиртан*, т.е. пение прихожанами божественного имени, многократно его повторяя.

<sup>3</sup> *Нитья рас* – букв. «вечный (неизменный) рас»: 1. круговой хороводный танец (*рас*), исполняемый Кришной и Радхой в Бадже; 2. круговой хороводный танец – обязательный компонент хореографической фазы *рас* в театральном представлении *раслила*; 3. танцевальное открытие части *рас* в драме *раслила*.

<sup>4</sup> *Нам-киртан* имеет отношение к восхвалению или пению божественных имён (*нам*), или священных формул (*мантр*). *Нам* рассматривалось как основное двустипийное, которое с воодушевлением повторялось прихожанами. Данный тип *киртана* пропагандировался Чайтаньей как основной способ поклонения и представлял собой простую хвалебную песню. *Киртан* происходит от корня «*кирт*» – «хвалить» или «упоминать»; обычно означал пение религиозных гимнов в честь божества. Альтернативный термин – *нам-санкиртан* с приставкой «*нам*» означает «вместе», т. е. относящийся к групповой форме пения прихожан, в отличие от *лила-киртанов*, которые поёт только солист в сопровождении ансамбля. Количество участников *санкиртана* может быть любое. Известно, что Чайтанья во время преследования его движения местными мусульманскими правителями мобилизовал тысячи поющих и играющих на барабанах и тарелках приверженцев и появился с ними перед домом губернатора города Навадвипа (вблизи Калькутты). Испуганный губернатор вынужден был отступить и снять запрет на религиозное движение. Эта победа певцов *санкиртана* стала отправной точкой для быстрого последующего распространения движения в Бенгале и соседней Ориссе, которое за короткое время охватило всю Индию. Религиозная идея, лежащая в основе *санкиртана*, везде одна и та же, хотя приверженцы вишнуизма в различных частях страны обращаются к своим божествам по-разному. *Санкиртаны* предназначены для массового исполнения, поэтому основываются на доступных мелодиях и простых ритмах, причём стандартные мелодические фразы постоянно повторяются в каждом *нам-киртане*.

По сравнению с *раслилой* и *рамлилой*, пьесы *чайтанья-лила*<sup>1</sup> кажутся более статичными и насыщены *бхава* (эмоциями) преимущественно религиозного чувства. В некоторых драмах *чайтанья-лила* двухчасовые части *лилы* ограничиваются двумя или тремя сценами, которые состоят из расширенных монологов и философских бесед. *Чайтанья-лила*, по мнению исследователей, предназначена для показа подлинных и недавно произошедших исторических событий, поэтому «часто разыгрываются сцены, вызывающие печальные чувства» [1, 471]. По этой причине жители Баджа воспринимают драму *чайтанья-лила* только благодаря свойственной ей *бхакти* (преданности), а не из-за её эстетической ценности, и мнение, что «так много плачущих и вопящих в этом мире, и мы не хотим это видеть в *лиле*»<sup>2</sup>, очень широко распространено. Чтобы постигнуть смысл *чайтанья-лилы*, необходимо познакомиться с биографией Чайтаньи и также требуются интеллектуальные способности для последующих теоретических дискуссий. Следовательно, вполне закономерно, что драма *чайтанья-лила* может быть по-настоящему оценена только ограниченным кругом знатоков, тогда как большинство зрителей предпочитают наслаждаться весёлыми эпизодами, изображёнными в *раслиле*.

Второе ограничение, связанное с *чайтанья-лилой*, – её язык, *брадж бхаша* (западный диалект языка хинди), который почти не понимает население Бенгала, интересующееся темой Чайтаньи. Больше пользы приносит бенгальский жанр *палаган-киртан*<sup>3</sup>, в котором истории рассказаны в более живом стиле и с меньшими интеллектуальными требованиями. В целом, *чайтанья-лила* остаётся элитным искусством, хотя оно и не относится к процветающей традиции постановок драм *раслилы* в период главных праздничных сезонов. Репертуар *рас мандали*<sup>4</sup> включает и пьесы *раслила*, и *чайтанья-лилы*; *рамлила* исполняется теми же самыми труппами. Отдельные коллективы обращаются, помимо традиционных, к историям из «Махабхараты», где Кришна совершает героические поступки. Другие, однако, отвергают такие темы из-за их ассоциации с иными чувствами, кроме *мадхурья раса* (сладкой любви), связанной с детством и юностью озорного Кришны в Бадже.

Кроме браджевской *рамлилы*, в других регионах Северной Индии также бытуют традиции сценического воплощения эпизодов из жизни бога Кришны. Самый популярный период для исполнения *рамлилы* – неделя до десятого дня светлой половины *ашвина* (октября), когда празднуют *виджая-дашами*, или *дашахара* – победу Рамы над демоном Равана. Спектакли *рамлилы* разыгрываются в течение 15–20 дней, как и *раслила* на *джанмаштами*

<sup>1</sup> В *чайтанья-лиле* (или *гауранга-лиле*) разыгрывалась биография Шри Чайтаньи.

<sup>2</sup> Из личной беседы в феврале 2009 года в Бадже.

<sup>3</sup> *Палаган-киртан* – (*палаган*, *падаган-киртан*) – букв. «тематическая песня», связанная с мифологическими сюжетами. Исполнялась профессиональными труппами (*мандали*), состоявшими из певца-рассказчика и аккомпанирующего ансамбля. *Палаган* включает музыкальное вступление, затем следует центральный раздел – песенный рассказ и завершается композиция коротким музыкальным эпилогом.

<sup>4</sup> *Рас мандали* – профессиональная труппа актёров-мальчиков и музыкантов, исполняющих *раслилу*.



(празднике в честь рождения Кришны, который отмечается в месяце *бхадрапад*, т.е. августе-сентябре). Темы отобраны из эпоса «Рамаяны» Валмики в литературном варианте «Рамачаритаманаса», принадлежащем великому поэту XVI века Тулсидасу. *Рамлила* ставится в различных региональных театральных традициях от Уттар-Прадеш до Мадхья-Прадеш, Раджастан и Гуджарата. *Рамлила* в Варанаси (Бенарес)<sup>1</sup>, родном городе Тулсидаса, пользовалась покровительством королевской семьи из Рамнагара и в настоящее время принадлежит к самым известным традициям *рамлилы* в Индии.

Исполнение религиозных драм, таких как *раслила* и *рамлила*, часто происходит в виде ряда пьес, длящихся в течение нескольких дней и приуроченных к определённым праздничным событиям. Другой вариант последовательности спектаклей: они проходят каждый день в различных местах, что получило известность как театральные шествия. *Вана-ятра* из Баджа принадлежит к этой категории.

*Вана-ятра* (букв. «паломничество в лес») обязано своим существованием Нараяну Бхатту, инициатору *раслилы* в XVI веке, когда была введена практика исполнения эпизодов, описывающих жизнь бога Кришны, в той самой местности, где данные события, как считалось, происходили изначально. Приблизительно 15–20 историй освещались в *вана-ятре*, каждая из которых изображалась в драме *раслила* на соответствующем месте. Таким образом, труппа ежедневно играла и в других легендарных местах Баджа, и ряд спектаклей достигал своей кульминационной точки в обязательном *махарасе* (финальном хороводном круговом танце Кришны с пастушками, *гопи*) во Вриндаване в заключительный день.

Более короткая версия *вана-ятры*, пользующаяся неизменной популярностью до настоящего времени, – варанасийская *бурхи лила*, которая проводится на протяжении пяти дней в продолжение празднования *радхаштами* с одиннадцатого дня полнолуния в *бхадрападе* (сентябре). В основе содержания следующее событие: Кришна со своими друзьями пастухами остановили *гопи*, направляющуюся на рынок в Матхуру, и потребовали плату. Происшествие, как предполагается, случилось на узкой каменистой тропинке около Варанаси; на этом же месте исполняется пьеса на третий день торжеств.

Термин «*ятра*» («путешествие» или «паломничество») используется для театрального жанра, означающего только «передвижной» характер спектакля, когда представление превращается в яркое праздничное шествие, и грани между исполнителями и зрителями практически стираются. *Ятра*, или *джатра*, является популярным типом традиционного театра в Бенгале и Ориссе, который появился в связи с подъёмом религиозного движения *бхакти*, достигшего Восточной Индии в XV–XVI веках. Шри Чайтанья и его последователи Рупа Госвами и Санатан Госвами, два единомышленника и авторы большого количества пьес, сыграли важную роль в развитии *ятры*. Помимо *ятры* на тему Кришны такие драмы обращались и к другим главным

<sup>1</sup> Варанаси – букв. «между двух рек»: город в штате Уттар-Прадеш, прежнее название Бенарес.

божествам – Шиве, Рама и Дурга<sup>1</sup>. Театр *ятра* не ограничивался определённым местом проведения спектакля; эта гибкость, способность исполнять действия где угодно, помогла получить известность и широкое распространение жанру, названному «*ятра*». Драматический стиль *ятра* содержит элементы санскритского театра, хотя они рудиментарные и нашли отражение только в общей структуре действия. Музыка сочетает классический стиль Хиндустани с региональной музыкой Бенгала.

Театральные жанры, близкие восточноиндийскому театру *ятра*, обнаружены во многих областях субконтинента. Структура представлений, социальный статус исполнителей и язык, на котором они говорили, изменялись. Объединяет эти драмы их широкая популярность среди сельского и городского населения различных регионов страны. Театр *тамаша*<sup>2</sup> из Махараштры также относится к данной категории. *Бхавай* – тип традиционной драмы из Гуджарата – сконцентрирован на эпосе и сюжетах из *пуран*, хотя политические и социо-критические темы также могут быть освещены. Литературная основа *бхавай* сформирована гуджаратской поэзией в сочетании с локальными элементами. Исполнительский стиль объединяет музыку, танец и актёрскую игру; песни представлены в североиндийских *рагах* и *тала*. Состав сопровождающего ансамбля типичен для традиции Хиндустани: барабаны *дхолак* и *пакхавадж*, тарелочки *джханджха*, *саранги*<sup>3</sup> и гармоника.

Типичная традиционная драма на языке хинди в штате Уттар-Прадеш известна как *наутанки* или *сванг*; её региональные варианты – *хайал* в Раджастане и *мач* (*манч*) в Мадхья-Прадеш. Название «*наутанки*» («взвешивание девяти *танка*») связано с именем легендарной принцессы; термин «*сванг*» означает «маскировку» или «имитирование» и встречается в контексте традиционного театра в различных регионах между Ориссой и Северо-Западной Индией. Корнями восходящий к традициям балладного пения *чарана*, или менестрелей, театр *наутанки* сначала воплощал легенды и мифологию; в настоящее время в пьесах стали высвечиваться современные социальные и политические проблемы. Спектакли *наутанки* представляют собой мелодрамы, они часто растягиваются на всю ночь; особое место в них отводится музыкальным номерам, включающим различные песенные композиции и короткие танцы. Сопровождающий ансамбль состоит из инструментов, характерных для традиционной музыки – таких как литавры *нагара*, барабан *дхолак* и *саранги*. Музыкальный репертуар включает полный спектр жанров: от классических, «полуклассических» и «лёгких классических» до региональных, причём исполнители придерживаются традиций Северной Индии.

---

<sup>1</sup> Шива – великий бог, грозный и милостивый, создатель и разрушитель вселенной; Рама – седьмое перевоплощение бога Вишну, царевич и воин; Дурга – букв. «трудно одолимая»: богиня-воительница, одна из супругов бога Шивы.

<sup>2</sup> Традиционный театр штата Махараштры, в котором весёлые сцены с песнями и танцами разыгрываются актрисами для развлечения исключительно мужской аудитории.

<sup>3</sup> *Саранги* – струнный смычковый инструмент с тремя-четырьмя струнами.

Южная Индия также развивала различные типы традиционного театра. Самые важные из них – это *теруккутту* – уличные пьесы из Тамилнаду, созданные на эпизодах из «Махабхараты»; кроме этого, популярностью пользуются *витхинатакам* (Анхра-Прадеш) и *оттантхуллал* (Керала), основу которых также составляют эпос и темы из *пуран*.

Итак, храмовое искусство Индии XXI века живёт насыщенной полной жизнью, несмотря на мощный напор деформирующих его факторов, связанных, в первую очередь, с трансформацией современной структуры аудитории и ощутимым влиянием шоу-индустрии. Это уникальное явление индийской музыкальной культуры сохраняет свой высокий статус и завоёвывает всё большее культурное пространство, выходя за пределы южноазиатского субконтинента.

### Литература

1. *Thielemann S.* The music of South Asia. – New Delhi: A.P.H. Publishing corp., 1999. – 690 p.
2. *Vagadpande M.* Krishna theatre in India. – New Delhi: Abhinav publications, 1982. – 154 p.

## Участники

**Алиева Имина Гаджиевна**, преподаватель Бакинской музыкальной академии им. У. Гаджибейли, Азербайджан

**Арделяну (Пузько) Ольга Юрьевна**, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры современной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского

**Вартанова Елена Ивановна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

**Вишневская Лилия Алексеевна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

**Волошко Светлана Викторовна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

**Воробьев Игорь Станиславович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, действительный член (академик) Российской академии естествознания, действительный член (академик) Европейской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, профессор кафедр теории и истории исполнительства и муз. педагогики СГК им. Л.В. Собинова

**Демченко Галина Юрьевна**, кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовского областного колледжа искусств

**Егорова Татьяна Ивановна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

**Карташова Татьяна Викторовна**, доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

**Кобляков Александр Александрович**, профессор, декан композиторского факультета Московской консерватории им. П.И. Чайковского

**Коробова Алла Германовна**, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории (Екатеринбург)

**Королевская Наталия Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

**Кулапина Ольга Ивановна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

**Малышева Татьяна Федоровна**, кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

**Петров Владислав Олегович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории

**Полозов Сергей Павлович**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

**Полозова Ирина Викторовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

**Пономарёва Елена Владимировна**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

**Свиридова Ирина Александровна**, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры дирижирования академическим хором СГК им. Л.В. Собинова

**Свистуненко Татьяна Анатольевна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции СГК им. Л.В. Собинова

**Серова Наталья Сергеевна**, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории музыки СГК им. Л.В. Собинова

**Труханова Александр Геннадиевна**, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры дирижирования академическим хором СГК им. Л.В. Собинова

**Файн Яков Наумович**, кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедры теории музыки Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки

**Филатов-Бекман Сергей Анатольевич**, доцент Московского Государственного специализированного института искусств

**Хадеева Елена Николаевна**, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой музыкально-прикладных технологий Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова

**Шапошников Иван Альбертович**, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (н. рук. доктор искусствоведения, профессор Н.П. Коляденко)

**Шашлова Елена Геннадьевна**, аспирантка СГК им. Л.В. Собинова (н. рук. доктор искусствоведения, профессор И.В. Полозова).

## Содержание

<b>НАСЛЕДИЕ Б.Л. ЯВОРСКОГО В НАУЧНОЙ И ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>А.А. Кобляков (Москва)</b> Учение Б.Л. Яворского в контексте нового метасистемного подхода .....	3
<b>Е.И. Вартанова (Саратов)</b> Яворский и Рахманинов: онтология <i>Dies irae</i> в музыке С.В. Рахманинова.....	16
<b>О.И. Кулапина (Саратов)</b> Ладовая теория Б. Яворского: понятийный аспект.....	26
<b>Я.Н. Файн (Новосибирск)</b> О понятии интонации в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского (к постановке проблемы) .....	31
<b>Т.Ф. Малышева (Саратов)</b> Отражение принципов музыкального мышления С.И. Танеева в его педагогической деятельности (по воспоминаниям Б.Л. Яворского) .....	43
<b>ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИЧЕСКОГО И ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ.....</b>	<b>52</b>
<b>И.Г. Алиева (Баку)</b> К вопросу о теории зонной природы музыкального слуха Н.А. Гарбузова .....	52
<b>С. А. Филатов-Бекман (Москва)</b> О некоторых свойствах теории зонной природы абсолютного слуха Н.А. Гарбузова: аспекты компьютерного моделирования .....	57
<b>С.П. Полозов (Саратов)</b> К вопросу о границе информационного поля музыки.....	65
<b>О.Ю. Арделяну (Москва)</b> «Общество закрытых исполнений музыки» А. Шёнберга и вопросы интерпретации новой музыки .....	68
<b>И.С. Воробьев (Санкт-Петербург)</b> «Вторичное тиражирование» в советском искусстве 1930–1950-х годов (на примере кантаты «Москва» В. Шебалина и симфонии №2 «Родина» Г. Попова).....	78
<b>Е.В. Пономарева (Саратов)</b> «Пиковая дама» Чайковского в свете некоторых проблем мифообразования эпохи.....	84
<b>Е.Н. Хадеева (Казань)</b> Кантата П.И. Чайковского «Москва» в контексте проблемы национального стиля композитора.....	90
<b>Н.С. Серова (Саратов)</b> Представления о структуре мироздания в записях А.Н. Скрябина 1904–1906 годов .....	95
<b>С.В. Волошко (Саратов)</b> О некоторых особенностях драматургии Пятнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича .....	103
<b>Н.В. Королевская (Саратов)</b> Конструирование семантического пространства в поздних музыкально-поэтических сочинениях Д. Шостаковича .....	109

<b>В.О. Петров (Астрахань)</b>	
О программности эпиграфов в инструментальных партитурах.....	121
<b>А.Г. Труханова (Саратов)</b>	
Духовная тематика в творчестве отечественных композиторов конца XX – начала XXI века.....	133
<b>И.А. Свиридова (Саратов)</b>	
Тематические и фактурные особенности духовных концертов отечественных композиторов конца XX века.....	143
<b>Е.Г. Шашлова (Саратов)</b>	
Хоровая симфония «1917 год» Р. Бойко в контексте жанровых поисков XX века .....	148
<b>А.И. Демченко (Саратов)</b>	
Музыкально-теоретические постулаты Древнего мира и Античности .....	159
<b>Т.А. Свистуненко (Саратов)</b>	
Современное зарубежное баховедение: проблемы тональности .....	173
<b>А.Г. Коробова (Екатеринбург)</b>	
О пасторальном наклонении темы времен года в искусстве и его претворении в оратории Й. Гайдна .....	180
<b>И.А. Шапошников (Новосибирск)</b>	
Поэмность в романтической музыке (синергетический аспект).....	189
<b>Г.Ю. Демченко (Саратов)</b>	
Эволюция камерно-вокальной музыки Клода Дебюсси.....	201
<b>Т.И. Егорова (Саратов)</b>	
Рэйф Воан-Уильямс у истоков национального балетного театра XX века .....	204
<b>ВОПРОСЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ .....</b>	<b>216</b>
<b>Л.А. Вишневская (Саратов)</b>	
Северокавказское вокальное многоголосие в контексте агональной специфики традиционной культуры.....	216
<b>И.В. Полозова (Саратов)</b>	
Старообрядческие певческие рукописи Саратовского собрания из фондов Российской государственной библиотеки.....	220
<b>Т.В. Карташова (Саратов)</b>	
Храмовое искусство современной Индии.....	232
<b>Участники .....</b>	<b>244</b>

Научное издание

# Проблемы художественного творчества

Сборник статей по материалам  
Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому

I часть

Редактор С.П. Шлыкова  
Компьютерная вёрстка Е.Н. Липчанской

---

Подписано в печать 19.08.2013. Гарнитура Times. Печать «RISO».

Усл. печ. л. 4,25. Уч.-изд. 3. Тираж 100 экз. Заказ 102.

---

Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова.  
410012, г. Саратов, пр. им. С.М. Кирова, 1.