

Міністерство культури і туризму України
Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

VIVERE EST COGITARE

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – III

Збірник наукових праць


109942

*Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки
та теорії і практики освіти*

Випуск 26



Бібліотека ХНУМ



109942 AB

Харків
2009

УДК 78.01
ББК 85.31
П 78

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол № 3 від 29 жовтня 2009 р.)

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т.Б. –	народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХДУМ ім. І. П. Котляревського (голова)
ДРАЧ І.С. –	доктор мистецтвознавства, професор
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н.Л. –	доктор мистецтвознавства, професор
ГРЕБЕНЮК Н.Є. –	доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О.Г. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М.Р. –	доктор мистецтвознавства, професор

Редактор та упорядник – І. І. Шубіна, кандидат мистецтвознавства

П 78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. – Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. – Вип. 26. АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – III. *VIVERE EST COGITARE.* – 136 с.

ISBN 978-966-8603-97-6

Пропонований збірник наукових статей присвячений 60-річному ювілею одного з провідних науковців кафедри історії музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського – Ірини Леонідівни Іванової – і репрезентує її наукову школу. Авторський колектив складають випускники класу І. Л. Іванової. Тематика охоплює загальні питання музичної культури, творчості вітчизняних та західноєвропейських композиторів, проблеми виконавства та педагогіки.

Збірник адресовано викладачам та студентам музичних вузів, фахівцям в галузі музичної педагогіки та виконавцям.

ББК 85.31

ISBN 978-966-8603-97-6

© Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009.

ЗМІСТ

<i>Від упорядника</i>	4
<i>Тарасова О.</i> ПРОБЛЕМЫ ОНТОЛОГИИ УСТНОЙ КУЛЬТУРЫ.....	6
<i>Савченко А.</i> ТРАКТОВКА ТВОРЧЕСТВА В АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКЕ XIX в.	18
<i>Кравченко В.</i> ОСНОВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ И МЕХАНИЗМ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-СЛОВЕСНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	27
<i>Садовникова Е.</i> «СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ ФЕВРОНИИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В СВЕТЕ ПРОБЛЕМЫ ИКОНИЧНОСТИ.....	35
<i>Антипова Н.</i> «ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ» К. В. ГЛЮКА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ.....	51
<i>Бабий О.</i> СЕМЬ ПЬЕС ор. 5 К «ФАУСТУ» ГЕТЕ В РУСЛЕ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УСТРЕМАЕНИЙ РИХАРДА ВАГНЕРА	57
<i>Сokolova А.</i> НАСЛЕДИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО БАРОККО В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ.....	65
<i>Бондаренко М.</i> ПОЭТИКА КОНЦЕРТНОЙ КАДЕНЦИИ (ГЕНЕТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА И ХАРАКТЕРНЫЕ ПРИЗНАКИ)	82
<i>Мизитова Р.</i> ЗАМЕТКИ ОБ ОРГАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ	94
<i>Плужников В.</i> ЛЕЙПЦИГ И ЛОНДОН: МУЗЫКАЛЬНОЕ ГРАЖДАНСТВО МЕНДЕЛЬСОНА-ДИРИЖЕРА.....	103
<i>Сандюк С.</i> ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ «ЛОНДОНСКИХ» СКРИПИЧНЫХ КОНЦЕРТОВ ДЖ. ВЮТТИ.....	113
<i>Цуранова О.</i> РОЛЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДОКТРИНЫ С. СМОЛЕНСКОГО В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ РОССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ.....	122
<i>Додаток А</i>	131
<i>Додаток Б</i>	133
<i>Відомості про авторів</i>	134

ВІД УПОРЯДНИКА

Пропонована збірка наукових робіт, що продовжує серію «Аспекти історичного музикознавства», присвячена 60-річному ювілею кандидата мистецтвознавства, професора кафедри історії музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського Ірини Леонідівни Іванової і репрезентує її наукову школу. Авторський колектив складають дисертанти та випускники класу І. А. Іванової. Назва збірки *Vivere est cogitare* («Жити – це мислити») в повній мірі відповідає життєвому кредо І. А. Іванової¹. Нестримна жага пізнання, готовність вчитись, відкривати для себе нові сфери, інтерес до найскладніших і не розроблених у науці тем, «широкофокусність» наукового пошуку, про який свідчить тематика наукових робіт ювіляра – західноєвропейська та вітчизняна музика, класика й сучасність, «чистий» інструменталізм і жанровий синтез, музика та література, – ось далеко не повний перелік якостей-характеристик, що доповнюють портрет ювіляра. Додамо, що Ірина Леонідівна одною з перших науковців в Україні почала розробляти проблему міфу. Кризь призму міфу розкрилася творчість Р. Вагнера, І. Стравінського.

Науковий доробок професора І. А. Іванової представлений статтями, монографіями, навчальними та методичними програмами й посібниками. Зокрема, Ірина Леонідівна є співавтором навчальних посібників для середніх та вищих навчальних закладів: «Історія опери» (К., 1988), «Класична музична література XVII – першої половини XIX ст.» (Дн-ск, 2003); сумісно з А. А. Мізітовою випустила ряд монографій: «Опера та міф в музичному театрі І. Стравінського» (Х., 1992), «Поетика показу та переживання в російській опері XIX століття і оперний театр С. Прокоф'єва» (Х., 2005), «Фрагменти творчості Валентина Бібіка» (Х., 2006), більше 40 статей.

Наукова діяльність ювіляра з успіхом поєднується із педагогічною – це дві сторони однієї медалі, що взаємообумовлені одна одною. «Магістральні» наукові

¹ І. А. Іванова народилася 1949 року у м. Дніпропетровську у родині Іванова Леоніда Дмитровича (1913-1972) – відомого вченого, одного з перших докторів філологічних наук в Україні, професора, завідувача кафедрами зарубіжної та української літератури, засновника наукової школи в Дніпропетровському державному університеті. Закінчила Дніпропетровське музичне училище та Харківський інститут мистецтв (1972), аспірантуру при Ленінградській державній консерваторії ім. М. А. Римського-Корсакова (1980). Захистила кандидатську дисертацію «Музичний театр Алана Буша» (1984). З 1977 року працює у Харківському державному інституті (нині – університеті) мистецтв ім. І. П. Котляревського.

теми дослідниці «проросли» із традиційних музично-історичних курсів, які І. А. Іванова читала спочатку у Киргизькому інституті мистецтв (м. Фрунзе, нині Бішкек), згодом у Харківському державному інституті (нині – університеті) мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харківському державному педагогічному інституті ім. Г. С. Сковороди. Так народився Вагнер, справжньою «відкривателькою» якого для Харкова є І. А. Іванова. Вагнерівська тема стала однією із улюблених в класі проф. Іванової І. А.: їй присвячено чимало дипломних робіт та дисертаційних досліджень. За роки педагогічної роботи І. А. Іванова випустила 40 спеціалістів-музикознавців та магістрів (див. додаток А), під її керівництвом захищено 10 кандидатських дисертацій, різнопланових за тематикою та науковими напрямками (див. додаток Б).

Однією з визначальних особливостей наукової та педагогічної творчості І. А. Іванової є нерозривний зв'язок з мовознавством та літературою; остання, за власним зізнанням ювіляра, відіграла для неї чи не більшу роль, ніж сама музика. Закоханість у літературу дала можливість створити авторові ексклюзивний курс «Історія світової літератури» для студентів-музикознавців. Інтерес до проблеми мови породив наукові розвідки, спрямовані на викриття глибинних чинників музичної творчості, що виходять на рівень загальних закономірностей. І не випадково, що характерною ознакою наукових робіт, які виконані під керівництвом І. А. Іванової, є інтерес до проблеми смислу, семантики, стилю, особистості. Це своєрідна «відповідь» на мовчазне «запитання» наукового керівника.

Пропонована збірка наукових статей – принесення Вчителю-ювілярові від вдячних учнів.

УДК 130.2

Ольга Тарасова

ПРОБЛЕМЫ ОНТОЛОГИИ УСТНОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена осмыслению онтологической специфики устной культуры как способа осмысления бытия.

Тарасова О. Проблемы онтології усної культури. Стаття присвячена осмисленню онтологічної специфіки усної культури як способу осмислення буття.

Tarasova O. Problems of oral culture's ontology. The article is dedicated to study of ontological specifics of the oral culture as way of the comprehension of life.

Письменность — знаковая система взаимной коммуникации людей, искусство, ставшее массовой технологией и технологией масс. В истории человечества возникновение искусства письменности общепризнано одним из величайших достижений человечества, открывшим возможность научно-технического прогресса и эпоху информации. Письменность дала человеку принципиально новый способ сбора, накопления, обработки, хранения и трансляции информации. Важнейшее свойство письменности — фиксирование и сохранение информации — обеспечивает общение писателя и читателя, разъединенных временем и пространством, и именно в этом состоит величайшее завоевание человеческой культуры. Но дело в том, что первое информационно-технологическое завоевание сопровождалось определенными и весьма ощутимыми потерями. «Если мы не признаем важности этих потерь, мы рискуем не понять многого в истории культуры» [24, с. 115].

При интериоризации технологии письменности в человеческое сознание осуществляется так называемая «аналитическая диссоциация чувств» (М. Маклюэн) [10]. Аналитическая диссоциация чувств означает распад одновременного, многогранного, недифференцированного единства всех форм опыта и переход к доминированию обособленного визуального восприятия мира. Основу интегрального, целостного, органичного восприятия мира дает единство всех человеческих чувств. По мысли П. Флоренского, нельзя не признать, что «пять, или шесть, или семь чувств — семь врат знания... — семь способов чувственного отношения к миру, суть семь метафизических осей самого мира. И если в чувствах находим глубокое различие, то это, конечно, потому, что в самой действительности мира уже содержатся эти семь параметров» [17, с. 32]. Это единство человеческих чувств под воздействием процесса аналитической диссоциации постепенно распадается, и чувства лишаются способности и возможности взаимодействия. Одно из них выделяется, обособляется, становится доминирующим и начинает определять отношение человека к миру. А те чувства, которые активно не используются в процессе осознания и переживания мира, постепенно атрофируются. Зрение — одно из человеческих чувств. Но ни одно чувство, кроме зрения, «не ведет такой

способности отчуждения миру, не знает такого разрыва с ним» [13, с. 40]. Под воздействием аналитической диссоциации чувств целостное мировидение постепенно заменяется видимостью, зрелищностью, мировоззрением, виртуальной реальностью, «экранный культурой», доминированием представляющего типа мышления. Но только там, где «сущее стало предметом представления, сущее известным образом лишается бытия» [19, с. 55].

В исследованиях М. Маклюэна [10; 11] показано, что односторонняя рациональность возникает в результате диссоциации чувств и доминирования обособленного визуального мышления. Он подчеркивает, что доминирование одного из чувств — это вид гипноза, своеобразная слепота. Дифференциация единства планов «открытого» и «видимого» с последующим «опьянением реализмом» и замыканием в горизонте обособленной видимости создает проблему *метафизической слепоты и безытийной реальности*, когда всеобъемлющее мировидение, ставшее «позицией человека посреди сущего» (М. Хайдеггер), постепенно лишается самой возможности понимания.

Древнее иероглифическое письмо гораздо теснее связано с образными структурами мысли, нежели письменность, основанная на фонетическом алфавите. М. Маклюэн говорит о том, что иероглифы и пиктография суть образы, в которых сохраняется богатство аудиотактильного опыта. На эти особенности указывает и П. Флоренский, считающий, что иероглифические надписи еще не отошли от метафизической изобразительности и что для египетских изображений требуется особое внимание и понимающее отношение, ибо там осязательные ощущения преобладали над зрительными.

В известных работах М. Маклюэна «Галактика Гутенберга» и «Понимание медиа» [10, 11], за кажущейся простотой идеи и публицистичностью изложения, содержится анализ фундаментального принуждения со стороны технологии письменности, раскрывается процесс искажения сущности человека и его культуры в результате интериоризации фонетической технологии письменности. Среди важнейших моментов концепции М. Маклюэна необходимо выделить следующее.

Все величие изобретения алфавита состоит не в создании знаков. Оно заключается в принятии такой системы, где каждому бессмысленному звуку соответствует только один бессмысленный знак. Именно фонетический алфавит приводит к разрыву мировосприятия между глазом и ухом, между семиотическим значением и визуальным кодом, и поэтому только фонетическое письмо создает условия для перехода человека из мира родственных чувств и связей в бесчувственный цивилизованный мир социальной атомизации.

Фонетический алфавит является интенсификацией и расширением зрительной функции и значительно уменьшает в любой письменной культуре роль других чувств: слуха, осязания и вкуса. Этого не происходит в таких, например,

культурах, как китайская, где применяется иероглифическое письмо, что позволяет народу сохранять в глубинах своего опыта тот богатый запас образного восприятия, который в цивилизованных культурах, пользующихся фонетическим алфавитом, обычно подвержен деградации. Общеизвестно, что цивилизованные люди в большинстве своем отличаются неразвитостью и грубостью чувственного восприятия по сравнению со сверхчувствительностью представителей устных культур.

Фонетический алфавит является технологией, ставшей средством создания «цивилизованного человека», то есть атомизированных, обособленных друг от друга индивидов, равных перед письменным кодексом. В отличие от устной культуры, где действие и реакция одновременны, фонетическая культура наделяет людей средствами подавления их чувств и эмоций при включении в действие. Действовать, ни на что не реагируя и не вовлекаясь, — специфическое достижение западного письменного человека.

Все алфавиты, используемые в западном мире, производны от греко-римского. Свойственное им уникальное отделение внешнего вида и звучания от семиотического и вербального содержания сделало их самой радикальной технологией упрощения и гомогенизации культур. Разделение внешнего вида, звучания и значения, специфически присущее фонетическому алфавиту, распространяется также на многочисленные социальные и психологические последствия. Поэтому у грамотного человека происходит колоссальное расщепление образной, эмоциональной и чувственной жизни.

Только алфавитные культуры овладели связными линейными последовательностями как всепроникающими формами психической и социальной организации. Секрет западной власти над человеком и природой состоял в разбиении любого рода опыта на единообразные элементы с целью убыстрения действия. Алфавит создал метод трансформации и контроля посредством превращения всех ситуаций в единообразные и непрерывные. Эта процедура, отлично проявившая себя на греко-римской стадии, приобрела еще большую интенсивность с рождением изобретения Гутенберга.

Основными характеристиками письменной культуры в эпоху книгопечатания становятся «линейность, гомогенность, воспроизводимость» (М. Маклюэн). Человек устной ментальности, не подверженный аналитической диссоциации чувств и фундаментальному принуждению существом техники, сохраняет интегральность мировосприятия, аудиотактильное единство. Использование фонетической технологии предписывает человеку определенные схемы разделения и схемы абстракции по принципу дифференцирующего соответствия и схемы повторения по принципу технической воспроизводимости.

М. Маклюэн подчеркивает, что гениальность фонетического алфавита не в изобретении новой знаковой системы, а в принятии чисто алфавитной системы,

где каждому звуку соответствовал только один знак. Уникальность этой технологии состоит именно в том, что только в фонетическом алфавите семиотически бессмысленные буквы используются для передачи-представления семиотически бессмысленных звуков. Фонетически записанное слово приносит в жертву миру смысла и восприятия. Вот это техническое соответствие «1 к 1» воздействует на человека и поныне, оказывая неосознаваемое фундаментальное принуждение и сокращая возможности понимания.

Закономерен вопрос, в чем заключается специфика внеалфавитного типа мышления? Каким образом можно выразить иную, «символическую», «метафорическую», аналоговую рациональность вне подчинения мысли существу техники? Эта логика может быть выражена соотношением « $1 \equiv \infty$ », («один к бесконечности», «единица как бесконечность»). Этот принцип, в частности, используется в музыке в качестве так называемого энгармонизма (от греческого – *ἐναρμόνιος* – согласный, созвучный, стройный). Энгармонизм – равенство по высоте различных по написанию звуков, тональностей – обладает двойственностью, являясь выражением и функционального тождества, и функционального неравенства. Если пропорциональность «1:1» выражает принцип сигнальной коммуникации, то « $1 \equiv \infty$ » символизирует меру инвариантного подобия и пределы изменчивости. Энгармонизм – основной прием, обеспечивающий «состояние переводимости» в том смысле, на который указывает В. Библихин: перевод в наиболее общем смысле есть явление человеческого языка, а не человеческого разноязычия; способ существования общечеловеческого языка – переводимость частных языков [2, с. 220, 227]. Необходимо помнить, что мышление человека гораздо богаче дедуктивных форм, и что в соответствии с теоремой К. Геделя о неполноте формальных систем, любая конечная система правил и предписывающих процедур оказывается недостаточной для исчерпывающего обеспечения любого практического процесса, включающего в себя скрытые, неэксплицируемые послышки, которые никакой кодификатор предусмотреть и исчислить не в состоянии. Иначе говоря, воображение и элементарные творческие навыки, выходящие за пределы буквальной (то есть за пределы однозначно знаковой, «1:1») формализации, творческие импульсы на полюсе восприятия являются необходимыми для любого вида деятельности. С точки зрения Я. Голосовкера, мышление идеями и само порождение идей есть деятельность воображения. Мышление образами есть одновременно мышление смыслами. Деятельность воображения есть высшая форма мышления как деятельность одновременно и творческая, и познавательная [7, с. 11-12].

М. Хайдеггер указывает, что в эпоху античности происходит опасный, и главное, еще неосознанный поворот. Античность отмечена изменением метафизической установки культуры, меняются способы мировосприятия и миропонимания, осуществляется поворот от «открытости» к «видимости». «Из превосходства

вида и видения над алетей возникает изменение существа истины. Истина превращается в *orthos*, правильность восприятия и высказывания. В этом изменении существа истины происходит одновременно смена места истины. Как непотаенность она есть еще основная черта самого сущего. Как правильность “взгляда”, однако, она становится характеристикой человеческого отношения к существующему» [23, с. 357].

По мысли М. Петрова, мировоззренческий поворот в античности – это особый сдвиг в мышлении: переход от родовой нормы мысли к философским учениям, когда древним грекам удалось сместить предмет с генезиса и деяний богов на безличную структуру языка и выйти в логику, в аристотелевские категории бытия, которые на два тысячелетия определили способ европейской теоретической мысли [15, с. 25]. Это поворот от речевой культуры к логической языковой структуре, от стихии словесности к грамматическим формам-структурам. Письменность сделала язык видимым, изменила способ восприятия, наложила жесткие визуальные ограничения на способ усмотрения истины, сделала недоступным для осознанного видения некую часть бытия.

Тенденция к умственному потребительству и манипуляции знаками в западной цивилизации связана с информационно-технологическими революциями, в частности, с освоением античной культурой фонетических технологий письменности. М. Хайдеггер говорит о древнем изменении метафизической установки культуры. По его мнению, в эпоху подъема греческого мира знак понимался из указывания, создавался указыванием и ради него самого. С эпохи эллинизма знак возникает через фиксацию как орудие для обозначения, посредством которого представление фиксируется и перенаправляется с одного предмета на другой. Обозначение уже не есть указывание в смысле приведения к явленности. «Превращение знака из указания в обозначение покоится в изменении существа истины» [22, с. 261]. Именно эта трансформация «указания» в «обозначение» в исторической перспективе задает траекторию упрощения мыслящего сознания и способствует развитию миро-не-понимания.

Поворот от устности к письменности – это поворот в способе осмысления бытия. Ю. Лотман подчеркивает, что этот поворот связан с упрощением семиотической структуры культуры, и отмечает важнейшее типологическое различие: устная культура ориентирована на постоянное воссоздание смысло-образов культуры, а письменная – на постоянное умножение / производство текстов.

Как отмечают М. Мамардашвили и А. Пятигорский, в современной цивилизации повсеместно наблюдается «недостаток символизма». По-видимому, мы живем в такое время (или «мы такие»), когда символов для нашего собственного оперирования и потребления весьма мало. Этому можно найти ряд причин – исторических, культурных, религиозных или провиденциальных, которые сами,

может быть, происходят от какой-нибудь одной постоянно действующей причины, корящейся не во временных обстоятельствах, а в определенных особенностях психического функционирования личности (перцептивных, апперцептивных, интенциональных) [12, с. 45]. Аналогичны утверждения Ж. Бодрийяра – метафора исчезает во всех сферах человеческого бытия; в обществе потребления люди взаимодействуют не с людьми, а только коммуницируют знаками и о знаках [см. 3, 4]. Самый тяжкий запрет потребительского общества – это запрет на инаковость. По мысли М. Мамардашвили и А. Пятигорского, в наше время символы воспринимаются, как правило, в порядке понятийного (логического или псевдологического) знания, осмысливаются критически как знаки, и существуют для того, чтобы расширить наше знание о нас самих, то есть о культуре, о собственной психике, о многих других прагматически необходимых нам вещах. Однако, постоянно происходит переинтерпретация символа в знак (как аналог превращения знака «из указания в обозначение»). Символы «означиваются», включаются в наш режим автоматического оперирования знаками, которому природно не принадлежат. То есть «внутри наших знаковых систем они десимволизируются, теряют свое непосредственное “сознательное” содержание и превращаются в знаки, строго говоря, уже “неизвестно чего”, потому что как символы они имели определенную ориентацию, а мы их превращаем (часто через псевдосимволы) в знаки в нашем позитивном рассмотрении. В таком порядке в мировосприятии современного культурного человека символов становится все меньше и меньше. Оказываясь внутри наших знаковых систем, символы переходят (“переводят нас”) из ситуации понимания в ситуацию знания (то есть в ситуацию активно действующего автоматического режима нашего индивидуального психического механизма). Этим мы постоянно уменьшаем количество символов в обращении и увеличиваем количество знаков» [12, с. 45-46]. В широком смысле слова символическое мышление, как отмечает Н. Автономова, это любой акт обозначения, в котором прямое, буквальное совмещается с непрямым, переносным [1, с. 572-573], другими словами, мышление на основе биполярной структуры в состоянии переводимости. И потому перевод, в широком смысле слова, это условие, без которого понимание невозможно.

Опосредованная письменная коммуникация, обеспечивающая общение писателя и читателя, разъединенных временем и пространством, является своеобразным «техническим дифференциалом». М. Хайдеггер, П. Флоренский говорят о свойственном устности «онтологическом единстве слуха и речи», или о слышащей со-бытийности, о слышащем со-присутствии. О том, что вслушивание есть экзистенциальная открытость здесь-бытия как со-бытие для другого. В ситуации устного мышления речь и слух суть онтологически единое, единовременное целое. «Слушание и речь даны вместе с пониманием как два

равнозначных феномена. Слушание есть основной способ понимающего бытия-друг-с-другом. Говорить может лишь тот, кто может вести речь и слушать» [21, с. 281]. А слушает тот, кто понимает. Во вслушивании образуется со-бытие. Устность как способ осмысления бытия нарушается при помощи опосредованной технической коммуникации. Технология письменности дифференцирует одновременную со-бытийность так же, как и двуединую способность речи и слуха.

Письменностью впервые создается структура безадресной речи. Технологическая ситуация без-ответности и без-ответственности описывается моделью: передатчик (кодировщик) – сообщение – приемник (декодер). С этой моделью связана вся современная теория коммуникации. Ж. Бодрийяр указывает, что этой базовой формулой коммуникации в сокращенной и примитивной форме выражен весь социальный обмен, которым всегда и везде управляет абстракция кода [3, с. 335]. Масс-медийная система может изобретать различные имитации «слышащего со-присутствия» как технически опосредованного единства слуха и речи в феномене одновременности, создавать иллюзию диалога и подлинного человеческого общения. Но иллюзия технической обратимости этой формулы коммуникации не имеет ничего общего с человеческой взаимностью.

В современной гуманитарной науке много говорится о том, что люди перестали думать, перестали чувствовать, перейдя в бессознательное, пассивное, «спящее» и потому манипулируемое состояние. По оценке Ю. Лотмана, в пространстве письменной культуры – в ситуации резкого разделения общества на творцов и потребителей, передающих и принимающих – стремление к умственному потребительству составляет опасную тенденцию «на получение истины в качестве готового сообщения о чужом умственном усилии» [9, с. 177]. В конечном счете развитие этой негативной линии приводит к тому, что искусство мыслить превращается в искусственность технологического манипулирования знаками, имиджами, стереотипами, информацией и т.п.

Письменная речь (отстраненная от синкретизма и одновременности человеческого поведения) есть техническая модель коммуникации, или опосредованный тип коммуникации, который может быть как с техническим воспроизводящим устройством, так и без него. При переходе к письменной коммуникации одновременность слышащей со-бытийности меняется на трансляцию готовых сообщений об истине как результате чужого умственного усилия. Переход от устности к письменности связан с неизбежным упрощением семиотической структуры культуры (Ю. Лотман). Это переход от смыслов культуры к ее грамматическим формам. Процесс упрощения семиотической структуры культуры и деактуализация феномена творчества при переходе от этико-эстетической повседневности к социотехнической ежедневности сокращает смысловую многомерность культуры до уровня информации и набора знаков. Этот переход приводит к появлению не известной устной культуре «неравенства в

творчестве», неравенства в самой возможности умственных усилий, и, одновременно, – к письменному типу равенства перед знаком и записанным кодексом.

При творческом неравенстве происходит функциональное разделение участников творческого процесса на «создание – трансляцию – восприятие», появление внетворческой потребительской публики и упрощение творческих художественно-поэтических способностей на полюсе восприятия в массовом масштабе. Дифференциация со-творческого восприятия и мышления на автора и публику аналогична возникновению двусубъектных форм (схем) деятельности, в которых «один выполняет функции памяти – программирует через слово деятельность», «разумно движет, оставаясь неподвижным», а другой (или другие) – реализует заданную в слове программу в дело, «разумно движется, оставаясь неразумным» [14, с. 51]. В дальнейшем, как отмечает С. Неретина, универсально-понятийный западноевропейский тип культуры связан с расщеплением прежде единой деятельности на программирующую и исполнительную, каждая из которых институционализируется и становится социально значимой.

Интерриоризация письменности в культуру сопровождалась ощутимыми потерями, которые очень остро ощущались до той поры, пока человечество не привыкло воспринимать технический тип коммуникации с фиксированным текстом как норму, пока письменность, рукопись, книга не вошли в быт и не стали столь же обыденными явлениями, как человеческая речь [25, с. 115]. Иначе говоря, до тех пор, пока письменность и производные от нее формы культуры не стали восприниматься как естественные и эталонные.

Переход к письменному типу коммуникации сопровождают определенные потери: разрушение живого контакта между субъектом и объектом информации, расщепление актов творчества (исполнения) и восприятия, распад синкретичности и потеря очень важных в эмоциональном и изобразительном отношении внетекстовых элементов, потеря возможностей «обратной связи» и «эффекта соприсутствия», затухание творческих импульсов на полюсе восприятия. Но как признается герменевтикой, понимание не столько связано с поверхностной системой значений, сколько зависит от эмоциональной тонкости человека, его способности к полисемантической и инвариантности восприятия. Творческие навыки оценивать внутренний контекст сообщения, восстанавливать ситуацию слышащей со-бытийности представляют собой особую форму психической деятельности, которая не может быть транслирована технически и информационно. Процесс аналитической диссоциации чувств, деградация воображения и беззащитность внутреннего символического пространства, где рождаются идеи и смыслообразы в сочетании с «бегством от мышления» (М. Хайдеггер), открывает перспективу неограниченного символического зомбирования для бездумного соответствия модальности социотехнической системы.

Устность – неформализованный тип понимания (хранения, трансляции и понимания смыслов), который постепенно утрачивается при переходе к однозначности («информационной культуре»). Устность отличается от письменности не технически, но именно типологически. Устность это нечто большее, чем фольклор, традиционная культура или устное, народнопоэтическое творчество. Устность не является исторически преходящей формой бытования при отсутствии прогресса технических устройств. Устность – это не способ произнесения, а способ осмысления бытия. В целом – это способ творчества, хранения и актуализации всего поля смыслообразов культуры и глубины миропонимания. Устность – это совокупность способов создания, функционирования, хранения, наследования, обучения, передачи, восприятия, понимания, осмысления, осознания. Эти способы органичны и универсальны для всей традиционной культуры, они включены в процесс жизнедеятельности и синкретичны структурам повседневности. Основной массив знаний, представлений о мире, нормы поведения осваиваются, переживаются органично и неформально [16, с. 49-50].

Специфика устойчивого бытования устной культуры в том, что процедуры смыслопорождения органически встроены в способы существования и преемственности культуры. В пространстве устности мышление указанием, «подобием по эйдосу» держит в постоянной активности способность творческого понимания смыслообразов, а также умение самостоятельно генерировать образы. Активность творческого сознания есть не что иное, как реализация понимания в качестве искусства со-творческой интерпретации.

Следует различать два основных вида интерпретации: один существует как внешнее истолкование феноменов в жанрах философии, культурологии, филологии, искусствоведения и т.п.; его важнейшее отличие – принципиальное разделение творчества и интерпретации. Другой вид интерпретации включен в само существование культуры (А. Кунанбаева). Первый вид широко известен как герменевтика. Второй вид, при всей его важности и значимости, практически не привлекает внимания философов, историков или теоретиков культуры и не осознается как со-творческое понимание.

Пространство письменности – это мир законченных продуктов, в котором сознание перегружено готовыми информационно-образными структурами. Пространство устности – мир восприятия и толкований, где восприятие является процессом культурного со-творчества, где происходит не комбинаторика значений на основе «инструментального лобопытства» (Ж. Бодрийяр), а внутреннее увеличение смыслообраза, поскольку внутренняя интерпретация есть процесс одновременного прочтения и порождения смыслов. Внутренняя интерпретация – это те творческие импульсы на полюсе восприятия, которые утрачиваются при переходе к письменному типу мышления. «Интерпретация представляет собой личностный канал к тому сонму вечных вопросов и констант бытия, которые дремлют в обыденное время и для пробуждения которых и нужно искусство.

Интерпретационная активность сознания и счастливая свобода в рамках законов традиционного искусства предполагает – как у творящего, так и у воспринимающего – эквивалентный багаж знаний и навыков, требования владения единым кодом сотворчества. ...Интерпретация вскрывает пласты смыслов и значений, неведомых творцу, создает ассоциации и связи с самыми неожиданными явлениями истории, мифа, обыденной и духовной жизни» [8, с. 13]. Культуротворческая функция понимания-интерпретации реализуется не только при эквивалентности интеллектуального уровня, но и в пространстве метафорического поля культуры.

Понимание – способность разума откликаться на каждое мгновение жизни как она есть, как она случается, а не согласно программе или алгоритму. Понимание можно назвать неформальной логикой творческого восприятия канонов бытия. Понимание – это творческая деятельность, соответствующая сущности человека. В творении, по мысли М. Хайдеггера, речь идет не о воссоздании какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей. Творение связано не с производственной однозначной точностью, а с категорией меры, постижением сущности жизни в инвариантной структуре.

Технический способ осмысления бытия сводит к поставляющему производству состоящего-в-наличии. Но не только техника является τέχνη. Выведение истины к сиянию явленности, про-из-ведение истины в красоту, «пойсис» искусства – тоже τέχνη. Устная – это способ осмысления бытия. Устная культура, определяемая как народная, традиционная, устно-поэтическая, – это реальность художественного, а не технического τέχνη. Семантическая структура устной культуры как нетехнологического способа осмысления бытия неизмеримо сложнее письменной, поскольку основана на художественном, поэтическом мышлении. М. Хайдеггер утверждает, что поскольку существо техники не есть нечто техническое, то «сущностное осмысление техники и решительное размежевание с ней должны произойти в области, которая, с одной стороны, родственна существу техники, а с другой, все-таки фундаментально отлична от него. Одной из таких возможностей является искусство» [18, с. 238].

Искусство – это τέχνη, но не техника. Искусство, будучи τέχνη, покоится в ведении. Ведение – это заглядывание вперед, в то, что предугадывает строй и задает меру, еще оставаясь незримым, что только предстоит привести в зримость и видимость для глаза и слуха, такое заглядывание вперед, в еще не узренное нуждается в видении и зоркости совершенно особой степени [20, с. 442]. Тέχνη – способность разумения, способ видения, знание меры делания. И подразумевается здесь не то, что делается, изготавливается, производится, потому что ведать – значит держать в поле зрения то, в чем все дело, когда производится творение и образный строй. Иными словами, ведать – значит держать в умозрительном предпонимании самостоятельно генерируемый смыслообраз, структурно-символическую аналогию в состоянии динамической переводимости.

Изменчивость, вариативность – онтологичны. «Варьирование как атрибут жизни может быть оценено не только биологически, но и в известной степени эстетически – как виртуозное проявление бытия» [16, с. 203]. Человек постигает сущность жизни в «инвариантной структуре по эссенциальным характеристикам» (М. Шелер). «Всякая *сущность* в мире и в тех операциях, с помощью которых человек строит проект своего мира и понимает мир, – подлинный прафеномен и идея: это все то, что остается константным, если отвлечься от случайного распределения вещей и актов во времени и пространстве, – все это полагает объяснениям позитивной науки непреодолимую границу» [25, с. 7-9]. Способность постижения сущего в инвариантных структурах составляет отличительную особенность живого человеческого мышления – каждый раз ходить новой, еще не хоженной, уникальной и самобытной тропой мысли. Мы всегда понимаем *иначе*, если вообще понимаем (Г.-Г. Гадамер) [6].

Инвариантность мышления и вариативность понимания заложены в генотип устности всех культур мира, поскольку живое человеческое мышление связано с аналоговыми преобразованиями в феномене одновременности.

Для техно-информационной рациональности все, что связано с устностью, где «технологии не отделены от живых форм» (М. Маклюэн), представляет существенную трудность. В первую очередь, это проблемы синкретичности мышления и динамической устойчивости. У науки нет понятийного аппарата для работы с синкретическими сущностями и их динамическими преобразованиями. Уловить изменчивость и фундаментальную вариативность бытия в феномене одновременности возможно при помощи переносных смыслов, тропов, метафор как простейших аналоговых преобразований.

Письменность способствует сокращению инвариантного мировидения в обособленное мировоззрение, неосознаваемой деградации образного мышления, утрате общехудожественных и творческих навыков в массовом масштабе. Оптикоцентризм как обособленное визуальное мировосприятие и мировоззрение предопределяет пассивность человеческой мысли и человеческого сознания. Пассивность обособленного визуального мировосприятия неизбежно превращается в пассивность нетворческого, а затем и потребительского отношения к миру.

Революция в образе мысли, о необходимости которой говорил М. Хайдеггер, связана с тем, чтобы восстановить человеческий разум в его бытийных правах. Человечеству предстоит открыть новый способ воспитания разума, преемственности понимания и осознанности бытия. В свою очередь, это связано с новыми формами социопсихической деятельности, которые, очевидно, придется просто переизобрести. Необходима *новая разумность*, воссоединяющая в единстве все способы мышления, практики рационального и иррационального, формально-логического и художественно-интуитивного.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Автономова Н.С. Рассудок. Разум. Рациональность / Н. С. Автономова. — М.: Наука, 1988. — 287 с.
2. Библихин В.В. Слово и событие / В. В. Библихин. — М.: Эдиториал. — УРСС, 2001. — 280 с.
3. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака / Ж. Бодрийяр. — М.: Академический проект, 2007. — 335 с.
4. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структура / Ж. Бодрийяр. — М.: Культурная революция, Республика, 2006. — 269 с.
5. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. — М.: Добросвет, КДУ, 2006. — 258 с.
6. Гадамер Г.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Г. Г. Гадамер. — Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.
7. Голосовкер Я.Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. — М.: Наука, 1987. — 218 с.
8. Кунаябаева А. Кочевая цивилизация как искусство интерпретации / А. Кунаябаева // Музыкальная академия. — 2006. — № 1. — С. 10-15.
9. Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры / Ю. М. Лотман // Семносфера. — СПб.: Искусство-СПб, 2000. — С. 163-177.
10. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / М. Маклюэн. — Киев: Ника-Центр, 2003. — 432 с.
11. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. — М.: Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. — 464 с.
12. Мамардашвили М.К. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. — 280 с.
13. Павленко А.Н. Театр как «оптический прибор представления» / А. Н. Павленко // Человек. — 2004. — № 1. — С. 34-42.
14. Петров М.К. Историко-философские исследования / М. К. Петров. — М., 1996. — 470 с.
15. Петров М.К. Философские проблемы «наука о науке». Предмет социологии науки / М. К. Петров. — М.: РОССПЭН, 2006. — 624 с.
16. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In metoіam / Б. Н. Путилов. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. — 464 с.
17. Флоренский П.А. Имена: Сочинения / П. А. Флоренский. — М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков: Изд-во Фолио, 1998. — 912 с.
18. Хайдеггер М. Вопрос о технике / М. Хайдеггер // Время и бытие: Статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. — С. 221-238.
19. Хайдеггер М. Время картины мира / М. Хайдеггер // Время и бытие: Статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. — С. 41 - 63.
20. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. — Пер. с нем. Михайлова А.В. — М.: Академический проект, 2008. — 528 с.
21. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени / М. Хайдеггер. — Томск: Водолей Publishers, 1998. — 384 с.
22. Хайдеггер М. Путь к языку / М. Хайдеггер // Время и бытие: Статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. — С. 259-273.
23. Хайдеггер М. Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Время и бытие: Статьи и выступления. — М.: Республика, 1993. — С. 345 - 361.
24. Чистов К.В. Специфика фольклора в свете теории информации / К. В. Чистов // Вопросы философии. — 1972. — № 6. — С. 108-118.
25. Шелер М. Избранные произведения / М. Шелер. — М.: Гнозис, 1994. — 490 с.



УДК 78.03(436)“18”

Анна Савченко

ТРАКТОВКА ТВОРЧЕСТВА В АВСТРО-НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКЕ XIX в.

Статья посвящена рассмотрению творчества как игры, праздника и интимного высказывания на примере австро-немецкой музыки XIX в.

Савченко Г. Трактівання творчості в австро-німецькій музиці XIX ст. Стаття присвячена розгляду творчості як гри, свята та інтимного висловлювання на прикладі австро-німецької музики XIX ст.

Savchenko A. The interpretation of the creation in Austrian and Germany music of the XIXth century. The article is devoted to creation, which is considered as a holiday, a game and an intimate utterance as an example of Austrian and Germany music of the XIX century.

Творчество – понятие сложное и емкое, исторически изменчивое, тем самым предполагающее разнообразную интерпретацию. Поэтому следует сразу же оговорить, что «творчество» мы понимаем в более позднем его значении, в том, в каком, согласно В. Татаркевичу, оно вошло в язык искусства XIX в. [9, с. 237]. При этом в данном понятии, которое объединяет и процесс создания произведений искусства, и сам результат [9, с. 237], нас будет интересовать, прежде всего, второй компонент (так как первый в большей степени относится к сфере психологии творчества). Мы попытаемся обосновать творчество как игру, праздник (действие) и интимное высказывание в контексте австро-немецкого музыкального романтизма.

Идея о творчестве как игре не нова. Фундаментальную разработку категории игры в ее связи с различными феноменами человеческой культуры, в том числе с творчеством и искусством, предпринял Й. Хейзинга [12]. Сущность игры и ее различные виды рассматривает А. Кошелев [5]; исследованию концепций игры в европейской культуре и анализу игровых структур в музыке посвящена работа В. Клименко [3]. Устойчивыми, расхожими формулами, особенно в отношении романтического искусства, стали высказывания о лирической, интимной сущности музыки, о музыкальном творчестве как способе субъективного высказывания, которое льется «от сердца к сердцу». Творчество как праздник интерпретируется в плане обращения к праздничным, торжественным, ликующим образам, например, в финалах бетховенских симфоний. В статье Г. Гадамера [2] находим рассмотрение искусства как игры, символа и праздника, в которой отправной точкой размышлений философа явилось желание оправдать и объяснить современное искусство, интерпретируя его посредством названных категорий. Мы же избираем несколько иной ракурс исследования, представляя произведение искусства (как конечный результат творчества) в качестве носителя культурно значимой информации и культурно заданной семантики; репрезентанта определенного мировоззренческого модуса, модели познания в контексте той или иной культуры.

Творчество композиторов-романтиков отражает три смысловых (мировоззренческих) модуса той эпохи: установку на игру, желание охватить и воссоздать (познать, созерцать) Универсум в его целостности и пристальное внимание к субъективно-личностной сфере, к внутреннему «Я». Все три модуса (познавательные модели) неразрывно взаимосвязаны: субъективное романтическое «Я», которое сопоставляет и противопоставляет себя Универсуму, часто избирает игру, парадоксальность в качестве познавательной модели, интерпретируя мир (и себя самого) в категориях игровой логики. Творчество романтиков, таким образом, выступает в трех ипостасях (часто взаимосвязанных): как игра, интимное высказывания (от имени «Я») и праздник (действие) (от имени «Мы»).

Представляется, что в австро-немецкой культуре, в лоне которой музыкальный романтизм и вызрел, данные модусы получили наиболее яркое и полное выражение. При этом можно говорить о некоторых смысловых нюансах внутри названных моделей познания, учитывая особенности культурного пространства Австрии и Германии. Так, для австрийской культуры в большей степени характерно удержание в поле зрения Универсума в его гармоничной целостности и иерархичности; восхищенное созерцание Универсума представленным перед ним человеком; погруженность в сущее в его целостности и всеохватности. Немецкая культура более тяготеет к фрагментации (расчленению и анализу-синтезу) сущего, познанию его под определенным углом зрения, к активному освоению и присвоению его субъективным человеческим «Я». Отсюда – различное ощущение гармонии сущего. Представляется, что в австрийской культуре – это предзаданная иерархическая целостность стабильных элементов, в немецкой – гармония, основанная на взаимных переходах и метаморфозах, единство и диалектическая связь противоположностей, расчленяемых и вновь синтезируемых.

Очевидно, существование различных точек зрения на соотношенность человека и Универсума в австрийской и немецкой культурах в немалой степени обусловлены трактовкой самого человека. Согласно А. В. Михайлову [6; 7; 8], в австрийской культуре XIX в., прочно удерживающей традиции предыдущей (риторической) эпохи, человек не противопоставляет себя целому (Универсуму), а находится внутри него, вписан в контуры мира. В немецкой же традиции субъективное «Я» в контексте романтической культуры окончательно отрывается от мира, вырывается за пределы гармоничного целого, разрывая его и противопоставляя себя ему. Тем самым оказывается важным именно субъективный (интимный) взгляд на сущее. Совокупность же множества взглядов на мир (фрагментов) и дает представление о целом.

Среди причин, определивших различные варианты соотношения «мир-человек», следует назвать протестантизм в Германии и католицизм в Австрии, на что указывает и А. В. Михайлов. Протестантизм нацелен на высвобождение, атомизацию индивида. По замечанию Э. Фромма, протестантизм настаивает «на

духовной свободе человека и его праве – и обязанности – смотреть прямо в лицо Бога без посредничества священника...» [10, с. 266]. Человек предстает перед Богом (и миром) один на один. При этом и Лютер, и Кальвин, возрождая сформулированную Августином средневековую идею врожденного человеку зла, «объявляли человека от природы злым и слабым» [10, с. 266]. В католицизме же милость Божья передается через церковь и ее таинства, тем самым оказывается важной идея всеобщего единения, соборности. Причастность церковной общности дарует искупление грехов и надежду на спасение.

Кроме того, история также наложила отпечаток на онтологические и антропологические представления австрийской и немецкой культуры. В первой половине XIX в. Германия оставалась разобщенной, раздробленной на множество государств территорией. Благодаря мудро и хитроумно выстроенной агрессивной внешней и внутренней политике Отто фон Бисмарка, целью которой было объединение Германии, а также в результате удачно проведенных войн, в 1871 г. была провозглашена Германская империя. Австрия же в Новое время представляла собой достаточно сильное единое государство, несмотря на колебания в сторону усиления или ослабления ее влияния на внешней политической арене. Так, очередной подъем Австрии приходится на посленаполеоновскую эпоху и связан с канцлером Клеменсом фон Меттернихом-Виннебургом, который превратил Вену в центр европейской дипломатии. До революционных событий 1848 г., которые охватили всю Европу, Австрия вернула себе большую часть потерянных в войне с Наполеоном земель и политически сильное положение в Европе. Революционные потрясения 1848 г. способствовали тому, что на престол более чем на шесть десятилетий взошел император Франц Иосиф, с именем которого связан расцвет и сумерки Австро-Венгерской империи.

Различия онто- и антропологических концепций австрийской и немецкой культур проясняются, если взять во внимание природно-географические условия. Большую часть Австрии (примерно три четверти территории) занимают горы – Восточные Альпы и их предгорья. Горные хребты изрезаны живописными долинами, мягкие изгибы гор покрыты лесами, многочисленные горные реки и озера славятся кристально чистой водой. Ландшафт Австрии создает ощущение замкнутости и отгороженности, камерности и вещности, величия и умиротворенности. Рельеф Германии более сглажен: он как бы поднимается от севера к югу. Северную часть страны занимает обширная Северо-Германская низменность, южные холмистые предгорья образуют переход к Среднегерманским горам с куполовидными или плоскими вершинами. В юго-западной части Германии расположены Швабский Альб и Франконский Альб, к югу от них находится Баварское плоскогорье. Вдоль границы с Австрией, на крайнем юге страны, поднимаются Альпы. Тем самым, преобладает равнинный и плоскогорный ландшафт, который формирует ощущение открытости; он не замыкает человека

внутри себя, «обнимая» живописными горами, а как бы «приглашает», призывает его к активному действию, к освоению себя, овладению собой.

Различные смысловые модусы романтического мировоззрения репрезентирует жанровая система австро-немецкого музыкального романтизма. Постигание, воплощение Универсума в его целостности, всеохватности осуществляется в границах крупных концептуальных светских и духовных жанров – симфонии и мессы. Вот почему (помимо имманентно-музыкальной причины сохранения классико-романтического музыкального языка с родовой для него жанровой системой) эти жанры не утрачивают своей актуальности в романтическую эпоху.

Сфера субъективного, интимно-личностного высказывания и игра, интерпретируемая в достаточно широком смысловом диапазоне, локализируются в крупных жанрах (например, в симфониях), а также в малых, столь излюбленных романтиками жанрах инструментальной и вокальной музыки (миниаютры, песни, романсы, часто объединенные в вокальные и инструментальные циклы). И если концептуальные жанры выступают в качестве связующего звена между романтизмом и предыдущими (и последующими) этапами развития музыкального искусства, то малые жанры, как известно, выступают «визитной карточкой» именно романтиков.

Интерпретация творчества как игры, праздника (действия) и интимного высказывания – это не только создание игровых, лирических и торжественных образов. Это особое отношение создателя и реципиента к произведению искусства – как к носителю определенной, художественно и культурно значимой информации, зашифрованной в его структуре посредством принятых в данном языковом контексте «единиц» и их отношений. Это специфическое понимание цели и задач творчества – «зачем» создается данное произведение, какую цель преследует художник, обращаясь к этому жанру, к данному типу высказывания. Это также особое отношение к процессу творчества, точнее, к процессу конструирования, «складывания» текста, «огранки» материала, зашифровки транслируемой информации. Тем самым, творчество как игра, праздник (действие) и интимное высказывание интересует нас с точки зрения способов реализации различных мировоззренческих модусов в художественных текстах.

Творчество как игра раскрывается с различных сторон, на разных уровнях. Представляется, что игровая установка предполагает особое отношение к процессу конструирования текста, его порождению и развертыванию. Так, игровая логика изначально будет проявляться в комбинаторном методе работы с материалом, в оперировании тематическими блоками, в драматургических приемах резкого переключения, контрастирования-антитезы, подмены. В стилистике – в использовании цитат и автоцитат, «перенгивании» чужих стилей, текстов, языков, в обращении к определенным фактурным, ладо-гармоническим, тембровым приемам. Расшифровка (деконструирование) текста в таких случаях требует

определенной установки реципиента, способности и готовности к игре, умения следовать за игровой логикой текста, «считывать» все хитроумные «послания», в нем зашифрованные. Крайним примером игрового отношения к творчеству является описанный Ц. Когоутеком процесс создания В. А. Моцартом вальсов: «Моцарту приписывают изобретение даже целой музыкальной игры с кубиками для сочинения вальсов. Для этой игры требовались две игральные кости, цифровая таблица, музыка в несколько тактов, перетасовываемых и комбинируемых в соответствии с тем, что показывают игральная кость и цифровая таблица, и, наконец, нотная тетрадь для записи созданного произведения» [4, с. 238]. Как видим, игра в данном случае заключается в случайности, в произвольном сочетании элементов. Подчеркнем, что в иных случаях игра предполагает сознательное, целенаправленное конструирование, лишённое случайностей, целью которого является создание игрового свободного пространства.

Творчество как интимное высказывание ориентирует и художника, и реципиента на определенный тип выражения, предполагающий либо установление доверительной связи между «Я» и «Иным», либо «речь» от имени «Я», целью которой является «излитие души», а собеседник вовсе не обязателен. Как правило, наиболее соответствующими такой трактовке творчества становятся средства песенной, песенно-танцевальной и ариозной лирики.

Постижение и созерцание гармонии сущего предполагает единение личностей, соборность, обращение к «Мы» и для «Мы». Такое единение присуще празднику или сакральному действию. Г. Гадамер отмечает, что «якщо і є щось пов'язане з усім досвідом відчуття свята, то це те, що в святі неможливе усамітнення. Свято – це спільність і репрезентація спільності в її завершеній формі. Свято – завжди для всіх» [2, с. 86]. Подтверждение данной мысли находим в различных исследованиях. Например, согласно И. Хангельдиевой, праздник – это «способ духовного единения, коллективного самовыражения и обретения свободы...» [11, с. 355].

Праздник празднуют, поэтому он является деятельностью, протекающей во времени, длящейся. При этом это деятельность особого рода, совмещающая и действительность как делание, и созерцание как проживание-пребывание, наслаждение происходящим. Праздник как деятельность осуществляется в особом времени-пространстве, отгороженном от обыденной жизни, наполненном торжественностью, возвышенностью, ощущением полноты бытия. Вот почему в празднике происходит выход за поставленные пределы и границы в сферу необычного, приподнятого. М. Бахтин по этому поводу замечает следующее: «Праздник – первичная и неуничтожимая категория культуры... Праздник не поддается никакому утилитарному осмыслению... Праздник как раз и освобождает от всякой утилитарности и практицизма; это – временный выход в утопический мир. Нельзя свести праздник к определенному ограниченному

содержанию..., он вырывается за пределы всякого ограниченного содержания» [1, с. 300].

Творчество как праздник, нацеленное на постижение сущего в его целостности, осуществляется в границах масштабного полотна, которое разворачивается различными смысловыми гранями, воссоздавая многообразие Универсума. Торжественное художественное время-пространство создается посредством длительного пребывания в одном семантическом поле, дления одного образа, обращения к семантике *Feierlich* (сложному семантическому комплексу, в котором пересекаются торжественное, высокое, духовное начала). Огромное значение имеет доминирующий тип высказывания – по-ораторски рельефный, выпуклый, надсуетный, обращенный к «Мь», тем самым объединяющий, соборный. Полилог внутри торжественного времени-пространства предполагает единство, равенство личностей, созерцающих и постигающих гармоничное сущее.

Представляется, что в контексте немецкой и австрийской культурных традиций, в силу различия онто- и антропологических концепций, воплощение творчества как игры, праздника и интимного высказывания будет отмечено некоторыми особенностями. Рассмотрим их на примере двух опусов – Симфонии-кантаты «Lobgesang» (op. 52, 1840) Ф. Мендельсона и Симфонии № 3 (редакция L. Nowak, 1889) А. Брукнера.

В «Хвалебной песне» немецкий композитор обращается к жанру симфонии-кантаты, в композиции которой присутствуют черты четырехчастного симфонического цикла. Первая часть – сонатное *Allegro*, вторая и третья образуют ядро, репрезентирующее различные грани лирики (*Allegretto un poco agitato* – песенно-танцевальную с вкраплениями хорала, *Adagio religioso* – высокую духовную), функцию торжественного финала выполняет масштабная многоэпизодная кантата. При этом в семантическом строении цикла наблюдаются некоторые смещения по отношению к традиционному. Обращает на себя внимание отсутствие «игровой» части (танцевальной, скерцозной и т.п.), что, в целом, не характерно для Ф. Мендельсона. Семантика игры «растворена» в песенно-танцевальной второй части, в тематизме которой явно ощутима опора на мягкое вальсовое кружение, подчеркнутое имитациями, замыкающими движение в круг. Игра присутствует в характерной для Ф. Мендельсона оркестровке с перебросками-перекаичками оркестровых групп и отдельных инструментов, с дублировками, создающими ощущение легкого, прозрачного темброво-фактурного пространства. В то же время, семантика медленной лирической части укрупнена за счет лирического ядра цикла и лирических образов в кантате. При этом композитор обращается к лирике различных типов. Тема побочной партии первой части и основная тема второй части решены в песенно-танцевальном ключе – это лирика земная, по-человечески теплая. Однако, если в побочной партии песенная мелодия излагается в терцовом удвоении, то во второй части «обнаженная»

мелодическая линия свидетельствует об ином «градусе» лирического напряжения – это более личностное, доверительное, одинокое высказывание. Высокая духовная лирика также имеет различное воплощение. В третьей части сосредоточенная хоральная тема получает неожиданное субъективно-теплое завершение, затем модулирует в тревожно-действенную сферу. В кантате высокая лирика воплощается посредством ариозного, ораториального типов высказывания. Вершиной ее выступает хорал, пронизывающий все части. Семантика действия также обнаруживается практически во всех частях (за исключением, пожалуй, второй). Активная действенная тема главной партии основана на стремительном восхождении по звукам трезвучия в пунктирном ритме и изящных взлетах падения мелодической линии. В третьей части функцию действия берет на себя пульсирующая фактура, задающая тревожный тон. Она же открывает кантату-финал, определяя ее действенный в целом образный строй, несмотря на доминирование лирических образов в середине. Семантика действия реализуется также за счет преобладания быстрого и умеренного темпов во временной организации симфонии-кантаты. Немалую роль играет драматургия цели – устремленность смыслового вектора к заключительному хору и провозглашению хорала, перебрасывающего арку к вступлению. Сжатие времени, которое сопутствует воплощению активности, действенности, способствует и сквозная драматургия, реализующаяся за счет следования первых трех частей *attacca* (композитор замыкает только третью часть и финал). Это компенсирует некоторую фрагментарность кантаты, упорядочивает ее время. Также следует указать на динамизацию сонатной формы первой части.

Тем самым, творчество как праздник, предполагающее единение личностей, в симфонии-кантате «Lobgesang» разворачивается в границах действенно-лирического пространства, в котором высказывание от имени «Мы» и для «Мы» (хорал, переключки соло-хор) сопрягается с интимным личностным высказыванием от имени отдельного «Я» (вторая часть), что отвечает установкам немецкой романтической культуры. Это пространство активно осваивается и присваивается участвующими во всеобщем действе личностями, что исключает созерцание сущего. Семантика *Feierlich*, предполагающая торжественное высокое высказывание, разворачивается в «Lobgesang» своей активной, действенной стороной. Серьезность и возвышенность тона произведения обусловили также отсутствие «игровой» части в цикле.

В симфонии А. Брукнера праздничное действо находит иное воплощение. Как и в симфонии-кантате Ф. Мендельсона, в масштабном четырехчастном цикле происходят сдвиги в семантической организации, однако в другом ключе. Семантика медленной части *Adagio* как высокого духовного высказывания проникает в первую часть и финал. В результате семантическая функция этих частей модифицируется под знаком торжественного становления, пребывания,

дления-созерцания. В первой части это проявляется в отказе композитора от темпового обозначения *Allegro*, в обеих частях – в оперировании тематическими структурами типа «ядро-развертывание», в использовании обширных остинатных зон, способствующих торможению, остановке времени, длению одного семантического поля, в обращении к вариантным методам работы с тематизмом, которые способствуют не активному «наращиванию» смысла, а его поворотам в едином смысловом поле. Тем самым семантика *Feierlich* разворачивается скорее созерцательной гранью, тогда как активно-действенное начало отходит на второй план, локализуясь в трансформированном виде в финале и, отчасти, в скерцо. Личность, поставленная перед Универсумом, восхищенно созерцает и постигает его, а не активно осваивает и завоевывает. При этом личность как «Я» практически не заявляет о себе, она растворяется в «Мы», ее контуры сокрыты в Универсуме. Лирическое представлено в широком диапазоне от более субъективного лирического высказывания (темы побочных партий первой части и финала, тема В второй части) до объективной, высокой духовной лирики (хоралы в первой части, тема А второй части). Однако доверительное интимное высказывание по типу мендельсоновского в симфонии отсутствует. А. Брукнер также сохраняет семантику игры в структуре цикла (третья часть – *Ziemlich schnell*). Несмотря на отсутствие жанрового наименования, это – скерцо, в котором игровая логика (как и во всех скерцо А. Брукнера) проявляется, как ни странно, не в непредсказуемости, а, напротив, в присутствии строгих правил организации материала (= правил игры). Композитор обращается к форме *da capo*, замыкая время-пространство части в круг, использует остинатно-формульный тематизм, реализующий идею вращения, закругляет разделы формы на тонально-гармоническом уровне. Игра предстает в необычном свете – как хорошо спланированная деятельность, где каждый элемент имеет свое значение и выполняет предзаданную роль. Сохранение семантической функции игры и ее особенная интерпретация отвечает онто- и антропологическим установкам австрийской культурной традиции, представляющей Универсум как гармоничную иерархичную целостность. Изъятие какого-либо элемента из целого порождает ощущение неполноты бытия, нарушения гармонии, в конечном итоге ведет к перестройке всей системы.

Таким образом, в симфонии А. Брукнера сохранены ключевые семантические функции, воссоздающие целостность Универсума. При этом творчество как праздник (действие) разворачивается в особом времени-пространстве под знаком доминирующей семантики *Feierlich*, модифицирующей семантическую структуру цикла. Пронизывая всю симфонию, *Feierlich* ведет к трансформации действия первой части, которое оборачивается торжественным становлением-пребытием; медленной части, сообщая ей характер высокого лирического высказывания, в котором «Я» выступает частью «Мы», частью целого. Игра и действие в скерцо и финале неторопливы, массивны, торжественны. Тем

самым, симфония предстает праздником-действом, медленно и торжественно протекающим, становящимся, в очерченном времени-пространстве которого «Я» восхищенно созерцает Универсум. В силу укрупнения всех элементов, интимное высказывание в данном случае «теряется», его реализация затруднена.

Художник, познавая и воссоздавая целостность Универсума, ориентируется на творчество как праздник (действие), предполагающее всеобщее единение и участие. Так как произведение искусства выступает носителем определенной культурно заданной семантики, оно несет информацию об онто- и антропологических представлениях, характерных для данной культуры. Обращение к произведению Ф. Мендельсона продемонстрировало, что творчество как праздник в контексте немецкой культуры оборачивается активным деланием. При этом активное начало в пространстве праздника сопрягается, с одной стороны, с интимно-личностным началом, с другой, — с объективным, духовным. В свою очередь, в симфонии А. Брукнера творчество как праздник (действие) разворачивается своей созерцательной гранью: как созерцание-постижение Универсума восхищенной личностью, выступающей от имени «Мь» и для «Мь».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М.: Худ. литература, 1965. — 527 с.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного (Мистецтво як гра, символ і свято) / Г.-Г. Гадамер // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори. — К.: «Юніверс», 2001. — 288 с.
3. Клименко В.Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 1999. — 16 с.
4. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ століття / Ц. Когоутек. — М.: Музика, 1976. — 267 с.
5. Кошелев А.Д. К общему определению игры / А. Д. Кошелев // Вопросы философии. — 2006. — № 11. — С. 60-72.
6. Михайлов. А.В. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии / А. В. Михайлов // Типология стилевое развития XIX века. — М.: Наука, 1977. — С. 267-307.
7. Михайлов А.В. Из источника великой культуры / А. В. Михайлов // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах. — М.: Радуга, 1988. — С. 5-37.
8. Михайлов А.В. Эдуард Ганслик: к истокам его эстетики / А. В. Михайлов // Сов. музыка. — 1990. — № 3. — С. 65-73.
9. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтвореність. Естет. переживання / В. Татаркевич. — К.: «Юніверс», 2001. — 368 с.
10. Фромм. Человек для себя / Э. Фромм. — М.: Аст Москва: Хранитель, 2006. — 314 с.
11. Хангельдиева И.Г. Праздник / И. Г. Хангельдиева // Культурология. XX век: Словарь. — СПб.: Университетская книга, 1997. — С. 355-356.
12. Хейзинга Й. Homo ludens / Й. Хейзинга. — СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2007. — 384 с.

УДК 78.01

Валерия Кравченко

ОСНОВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ И МЕХАНИЗМ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-СЛОВЕСНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Предложена модель смыслообразования в музыкально-словесном произведении.

Кравченко В. Основни параметри та механизми смислоутворення в музично-словесному творі. Запропоновано модель смислоутворення в музично-словесному творі.

Kravchenko V. Main parameters and sense creation mechanism in musical-verbal work. The model of creation of sense in musical-verbal work is introduced.

Размышляя о смысловом пространстве музыкального произведения, задаешься вопросами: как зарождается смысл, из какой «определяющей точки» он вырастает, в чем источник саморазвертывания художественного целого? Большинство исследователей приходят к выводу об идеальности смысла. «Движение от поверхностной структуры музыкального текста к глубинам его имманентного смысла, — пишет А. Аюбян, — предполагает его постепенное отвлечение от эмпирики текста (поверхностной структуры) и, в конечном счете, упирается в наиболее глубинный структурный слой, который составляет универсальные константы психологии бессознательного» [1, с. 34]. В качестве параллельной научной гипотезы А. Петунина выдвигает идею *первичной модели*, которая живет лишь в представлении художника как некий смысловой первообраз, дающий начало творческому процессу и обеспечивающий целостность уже завершенного произведения [9]. Показательна мысль М. Арановского, открывающая «Тезисы о музыкальной семантике»: «Объект, о котором пойдет речь, обладает столь высокой степенью неопределенности, что, кажется, граничит с неопределимостью. В самом деле, ни одно из тех имен, которые ему давались, — “содержание”, “семантика”, “смысл” — не охватывает его целиком и способно “высветить” лишь какую-либо одну сторону, оставляя в тени остальные» [2, с. 315]. Не претендуя на раскрытие феномена смысла и создания его дефиниции, мы сосредоточили внимание лишь на одной его стороне — динамической, с целью построения модели смыслообразования в музыкально-словесном произведении. Объектом исследования избрана проблема взаимодействия музыки и слова, предметом — процесс смыслообразования в музыкально-словесном произведении. Под музыкально-словесным произведением понимается целостность, основанная на взаимодействии музыки и слова, синхронизированных во времени и пространстве и объединенных единым смыслообразовательным процессом.

Уже на этапе выбора словесного текста происходит реализация скрытых потенциальных интенций композитора, и в этом плане первичными оказываются его внутренние побуждения по отношению и к словесному ряду, и к музыкальной интонации. Отсюда возникает необходимость вскрытия такого глубинного уровня

взаимодействия музыки и слова, который не имеет предметности и предстает идеальным смыслом. Это побуждает поиск исследовательского подхода к проблеме, предполагающего раскрытие первичного ядра структурной целостности, образуемой обоими компонентами художественного синтеза. С этих позиций целесообразно обратиться к энергетической концепции Э. Курта¹, как исходной научной посылке для создания соответствующей аналитической модели.

Концепция Э. Курта обнаруживает свою актуальность не столько как аналитический подход к изучению музыкально-языковых и формообразующих явлений, сколько в качестве некоего универсального ключа к смысловой стороне музыкальных произведений. Теоретические труды ученого дают основание полагать, что Э. Курт воспринимает музыку не как своеобразную форму художественного отражения действительности, а как *психическое напряжение*, спроецированное на материю. Важно подчеркнуть, что концепция ученого складывалась в процессе непосредственного погружения в музыкальные явления. Например, понятие *кинетической энергии* возникло в связи с изучением линейного контрапункта в полифонии Баха, понятие *потенциальной энергии* – с проблемами романтической гармонии. Действительно, Э. Курт исследует тот уровень музыкальных феноменов, на котором *дозвуковая* форма и содержание находятся еще в состоянии синкрезиса, то есть в потенциальном качестве. Это потенциальное качество формы и содержания – первичная психическая энергия, не получившая вербальной или интонационной реализации, отождествляется нами со *смыслом*.

Несмотря на отсутствие специального исследовательского интереса Э. Курта к вопросам музыкального содержания, созданная им научная концепция соответствует современным изысканиям в области музыкальной семантики. В подтверждение данного тезиса обратимся к наиболее авторитетной концепции музыкальной семантики, принадлежащей М. Арановскому и изложенной им в монографии «Музыкальный текст. Структура и свойства» [2]. Музыковед выделяет две разновидности музыкальной семантики: *интрамузыкальную* и *экстрамузыкальную*. Под первой из них он понимает значения, получающиеся при взаимодействии системы музыкального языка и контекста музыкального текста, то есть на имманентно-базовом уровне музыки. Под другой – сферу значений, возникающих в результате выхода за пределы интрамузыкальной семантики, ее перехода к феноменам психической природы (эмоции, чувства) или к психическому отображению внешней реальности (зрительные образы, ассоциации и др.).

¹ В отечественном музыковедении энергетическая концепция представлена в первую очередь трудами «Основы линейного контрапункта» [6] и «Романтическая гармония и её кризис в "Тристане" Вагнера» [7].

По М. Арановскому, музыкальный звук, участвующий в музыкальном процессе, сам по себе не означает ничего, что находилось бы за его пределами. И все же он «отягощен» значением, только специфическим, сущность которого состоит в репрезентации определенной функции, зависящей от его положения в системе музыкального языка. Именно на этом этапе формирования музыкальной семантики М. Арановский ссылается на энергетическую концепцию Э. Курта: «... возникает переход одного звука к другому, то есть момент движения. Таким образом, музыкальная кинетика является производной от “энергии”, как бы заключенной в самом звуке. Э. Курт был абсолютно прав, назвав (еще на заре XX века) эту “энергию” психической, ибо сам звук ничем подобным не обладает, и только психика homo musicus приписывает ее звуку» [2, с. 321]. Причины данного явления М. Арановский видит не в имманентных способностях звука и не в его контактах с психикой, а в том, что он возникает в тексте не только как акустический, но и как *грамматический феномен*. Изначально встроенный в определенную высотную грамматику, он выступает в конкретном тексте ее репрезентантом.

В процессе продвижения от элементарных составляющих музыкального языка к собственно коммуникативной области, ученый выделяет четыре уровня музыкальной семантики. При этом становится очевидным, что размышления М. Арановского о первоисточках музыкальной семантики по многим позициям совпадают с основными тезисами энергетической концепции Э. Курта. Выделим принципиальные моменты, общие для обеих теорий – «первичного энергетизма» и «семантики».

Оба исследователя исходным моментом своих концепций избирают сферу психологического, которую Э. Курт отождествляет с *психическими энергиями*, а М. Арановский – со *звуками вне системы* (первый уровень). Затем происходит процесс материализации психических энергий, по терминологии Э. Курта, связанный с категорией *движения*, и звуков в систему, составляющую их *контекст*, по М. Арановскому (второй уровень). На следующем этапе движение приобретает конкретную векторную направленность, выраженную в *потенциальной или кинетической энергии*, по Э. Курту; по М. Арановскому – формируется *психо-энергетическая среда* (третий уровень). Дальнейшее «погружение в материю» сопряжено у Э. Курта с *конкретными музыкальными феноменами* (мелодика, линейность, тяготение, гармония и т.д.); у М. Арановского – с *переменной энергетикой*, способной воссоздать изменение эмоций, на основе чего становится возможным выход музыкальной семантики в сферу внемузыкального, экстрамузыкального (четвертый уровень). Выразим соответствия обеих концепций с помощью схемы:

		Курт	
«психическис энергии»	«движение»	«движение», выраженное в «потенциальной» или «кинетической» энергии	элементы музыкального языка, формы, стилиа
		Арановский	
уровни: 1	2	3	4
«несистемный звук»	«система» «контекстуальность»	«система» переходит в «структуру»	экстрамузыкальный уровень семантики

В свете современной теории семантики, и, прежде всего, — научной концепции М. Арановского, энергетическая теория Э. Курта раскрывает новые познавательные возможности, позволяя проникнуть в сущность природы музыкального смысла. Подчеркнем, что субъективно Э. Курт не имел намерения заниматься семантикой как специальной проблемой, но исходные положения его концепции, предложенная им терминология обозначили явления, лежащие в глубинах музыкального текста. Недоступные традиционному музыковедческому анализу, более того, находящиеся вне сферы музыки, они позволяют постичь происходящие в ней процессы смыслообразования.

Для решения поставленных задач принципиально важна связь смысла с музыкальным текстом, явствующая из следующей дефиниции М. Арановского: «Музыкальным текстом мы будем называть такую звуковую последовательность, которая интерпретируется субъектом как относящаяся к музыке, представляет собой структуру, построенную по нормам какой-либо исторической разновидности музыкального языка, и несет тот или иной интуитивно постигаемый смысл» [2, с. 35]. Показательным является взгляд автора на природу текста, как креативную: расшифровывая *текст* как *ткань*, он ссылается на Р. Барта и указывает на «идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей» [2, с. 15]. Иными словами, текст можно представить как творимый смысл; исходя из того, что музыкальный текст есть, согласно М. Арановскому, произведение, развернутое во времени¹, последнее можно представить как процесс смыслообразования².

Приведенные точки зрения на музыкальный смысл касаются его имманентных проявлений. Не случайно М. Арановский оговаривает, что там, где музыка опирается на слово, сценическое действие, неопределенность смысла уменьшается, но не исчезает вовсе [2]. Как показывает анализ музыкально-словесных сочинений, в них обнаруживается это же свойство неопределенности смысла, поскольку слово, вступая во взаимодействие с музыкой, выводит её в область экстрамузыкального, напротив музыка позволяет раскрыть глубинный

¹ «Произведение, — пишет М. Арановский, — развертывается в текст — текст свертывается в произведение» [2, с. 25].

² Поскольку для целей статьи различия, проводимые ученым между текстом и произведением, несущественны, мы будем употреблять данные слова-понятия как синонимичные.

смысла слова. В этом плане интересна мысль Л. Выготского, которую цитирует М. Арановский: «мысль не выражается, а *совершается* в слове» [2, с. 1], то есть и в слове смысла *творится*. В этом контексте задача исследователя музыкально-словесного произведения видится в том, чтоб постичь синхронность творения музыкального и словесного смыслов, приводящую к возникновению единой, синтетической по своей природе смысловой ткани, в которой семантика слова и семантика музыки остаются относительно автономными.

Итак, понятийное поле смысла связывается исследователями с акустическими и энергетическими свойствами тона (Э. Курт), интуитивно постигаемыми ценностями музыкальной речи (М. Арановский), первичной моделью или первообразом (Л. Петунина), глубинным структурным слоем, соотносящимся с психологией бессознательного (Л. Аюбян). В конкретном музыкально-словесном произведении смысл одновременно задает определенную программу динамического движения семантических событий и образуется ими, вследствие чего он может быть представлен и как процесс, и как результат. Исходя из сказанного, выстроим смыслообразующую модель музыкально-словесного произведения.

Пространство художественного произведения пронизано смыслом. Постигание смыслового максимума побуждает искать в нем законы построения, формирования и локализации смысла. Сам термин *смыслообразование*, то есть образование, порождение, творение смысла, акцентирует динамическую сторону явления. Из этого следует, что смыслообразование есть процесс, означающий смыслопорождение или смыслотворение.

В данной статье смысл понимается как первичная идея, дотекстовая по своему происхождению, но выступающая текстообразующей *силой*, обуславливающей каждый синтезированный элемент произведения. Тем самым, сопряжение музыки и слова в аспекте их синтеза программируется единым кодом неслышимого смысла. Поскольку нас интересует сама *формула* этого синтеза, точкой отсчёта берётся глубинный слой текста, его первичная идея, материализующаяся одно-моментно в музыку и слово, режиссирующая весь смысловой и семантический сценарий. Смысл заложен в ядре идеального произведения как некий инвариант. Инвариантное ядро смысла не может быть исчерпано ни поэтическим описанием, ни научным толкованием, поскольку оно находится в основе художественной структуры на уровне наиболее общих, фундаментальных, подсознательно-первичных представлений. Оно не обладает материальной конкретикой художественного образа, но содержит его психоэнергетические предпосылки, его возможность. В таком качестве смысл имеет не столько содержательную, сколько формальную характеристику. Содержательную характеристику первичная идея обретает только тогда, когда, проходя через сознание, наполняется материалом эмоционально-интеллектуального опыта. Смысл преформирует создание конкретного образа, хотя сам лишен материального бытия. Процесс *излучения* смысла на

все уровни синтетического произведения становится его трансформацией в конкретные образы.

В контексте сказанного особый интерес представляет осмысление художниками своего творческого процесса. Например, Андрей Белый выделяет в нём момент, когда долговременное собирание материала подводит к рождению *звука темы*, собственно тема будущего сюжета подана в нём «издали; она обозрима в моменте»; поэт сразу видит «и её начало, и её конец» [3, с. 14]. Главное же задание писателя автор усматривает в том, чтобы «звук, краска, образ, сюжет, тенденция сюжета пронизали друг друга до полной имманентности, чтобы звук и краска вскричали смыслом, чтобы тенденция была звучна и красочна» [3, с. 17]. Такого рода имманентность в музыкально-словесном тексте возникает в результате его пронизанности единым смыслом.

Не менее показательные примеры авторских самонаблюдений приводит Н. Очеретовская. Ссылаясь на известные признания И. Стравинского и П. Чайковского, исследователь видит в них подтверждение мысли о том, что созданию произведения всегда предшествует «некая яркая идея, увлекающая фантазию творца, зреющая в его сознании, обрастающая новыми деталями» [8, с. 25]. Существенно, что, согласно Н. Очеретовской, эта идея может рождаться в смутных ощущениях, из внезапной вспышки, навязчивого впечатления, переживания, настроения [8, с. 25]. Иными словами, она возникает и в виде импульса, и как свернутый образ целого. Не ставя перед собой задачу углубления в вопрос творческого процесса композитора, создающего музыку на готовый словесный текст, укажем лишь на то, что первичная идея (смысл) всегда сохраняется в глубинах произведения, регулируя взаимодействие обоих синтезируемых рядов в динамике их развертывания и в их одномоментном срезе.

В исследовании процесса смыслообразования и его результата мы исходим из представления, что в любом музыкально-словесном произведении можно выделить два уровня содержания: 1) обобщения (философского, сакрального, поэтического) и 2) условно, изображения (сюжетного, повествовательного, звуко-образительного, декоративного). Первый из них связан с проявлениями потенциальной энергии, второй – кинетической. Подобно тому, как потенциальная энергия связывается Э. Куртом с явлениями аккордики, шире – гармонии, а кинетическая – с явлениями мелодики, в аспекте смыслообразования потенциальная энергия предполагает концентрацию смысла, его интенсивность, направлена вглубь него, а кинетическая – обеспечивает становление, развёртывание смысла, его экстенсивность, направлена на внешне-предметный план его выражения.

С точки зрения готового произведения, произведения-кристалла в нём происходит постепенное развёртывание смысла. Но в процессе восприятия смысл выстраивается, образуется, как бы достраивается из отдельных значений. Сам

механизм смыслообразования заключается в наращивании смысла на определенную структурную ось. Однако, поскольку в процессе восприятия мы постоянно имеем дело со смыслом становящимся и уже ставшим, находимся внутри процесса и над ним, переживаем его непосредственно и через осмысление-обобщение, смыслообразовательную модель произведения можно представить в виде двух смысловых осей, одна из которых имеет горизонтально-синтагматическую направленность, а другая – вертикально-парадигматическую. Эти координатные оси составляют твердую структуру смыслообразовательного процесса, обеспечивая его пространственно-временную локализацию в границах конкретного произведения. Построение смыслообразующих осей корреспондирует с представлениями Э. Курта о соотношении аккорда и линейной последовательности тонов. При переносе значений, совершаемых в предначальной исследовательской концепции, возникает перекрестье вертикальной (потенциально энергетической) и горизонтальной (кинетически энергетической) осей. Более внешняя, и потому выполняющая функцию контура, горизонтальная ось – это не устремлённая в бесконечность прямая, но принимающее вид концентрических окружностей организованное движение, логическим результатом которого становится система смысловых кругов. Вертикализирующая ось смыслообразования, на которую проецируются точки смыслового сущения, пересекает эти расположенные друг над другом круги и проходит по условной линии поворотов окружностей на новый виток. Взятая одномоментно, описанная структура предстаёт пространственной формой снятого смысла, его *Гештальтом* [11].

Продуктивность постижения смысла того или иного явления посредством зрительных представлений подтверждается существующей в музыковедении практикой. Так, А. Кудряшов выстраивает схему общей семантики европейской музыки Нового времени в виде перевернутого треугольника, в верхних углах которого расположены *метамызыкальное* и *музыкальное*, сводящиеся к расположенному внизу *эмоционально-суггестивному (иррационально-энергийная внезнаковая сфера)* [5]¹. Выстраивая модель произведения с точки зрения содержания и формы, Н. Очеретовская представляет данные категории в качестве полюсов своеобразной вертикали, продвижение по которой отражает постепенный переход от содержания к форме и наоборот. Между этими крайними точками расположена шкала промежуточных звеньев: *идея-концепция – система образов (образно-тематические структуры) – интонация – средства выразительности – материально-акустическая организация*. Кроме вертикальных отношений в предложенной автором схеме присутствуют и горизонтальные, связанные с понятиями *драматургия – композиция* [8, с. 81]. А. Самойленко понимает под феноменом пространственной вертикали

¹ В хрестоматии О. Галкина [4] указан предмет исследований Э. Курта, визуализированный в виде «крэссворда», в котором слово «гармония» по вертикали в букве «о» пересекается со словом «мелодия» по горизонтали.

результат трансляции структурных и семантических признаков текста от «бесконечно малых» показателей смысла до «бесконечно больших», на основании чего обеспечивается его парадигматическое единство. Отталкиваясь от генеральной идеи своего исследования, автор приходит к понятию *самодialogа музыки*, то есть сопоставления разных уровней текста – стилистики и символики, на основании которого возникают понятия *Большого текста, мета-текста, гипертекста* [10].

Потенциальная и кинетическая энергии не только образуют смысловые оси сочинения; алгоритм их взаимодействия управляет непосредственно динамикой смыслообразования. В своем движении смысла многократно *ускоряется и тормозится, сгущается и разрежается*. В каждый момент продвижения смысла устремляется в некоторую вертикаль, но особенно явственно это происходит в точках его концентрации. Такие понятия как *сгущение и разрежение, накопление и концентрация* смысла, а, следовательно, и звучания логически соотносятся с приведенными в статье куртовскими понятиями. Уровень обобщений может как «подниматься» над кинетикой, так и пронизывать её в глубину, где содержание получает дозвуковую и довербальную форму, свёртываясь в смысл и оказываясь равным самому себе. Именно с глубинного, дотекстового уровня начинается процесс образования смысла.

Таким образом, аналитическая модель смыслообразования включает три принципиальных момента: 1) постижение алгоритма взаимодействия потенциальной и кинетической энергий, управляющего движением музыкально-словесной событийности по горизонтальной оси сочинения, 2) выявление крутов смысла, 3) конструирование смысловой вертикали.

Практическое применение приведенной аналитической модели позволяет продемонстрировать следующее: процесс «выращивания» целого из начального смыслового ядра; пронизанность музыки и слова глубинными смысловыми импульсами (идеями); возможность свертывания произведения в «силлогизм», поскольку при раскрытии централизованного смыслового начала произведение свёртывается в «малый Гештальт»¹; выявление смысловых крутов и их именование как бы поверх опредмеченного музыкой и словом смысла; пути нахождения скрытых смыслов, проявляющихся при построении смысловой вертикали. Выявление и именование центрального смыслового элемента позволяет на новом уровне осмыслить структуру произведения в целом, в аспекте её продиктованности центральным смыслообразующим началом, локализовать скрытые смыслы и иерархически соподчинить их под действием вертикальной оси.

¹ Под условным понятием «малого Гештальта» нами понимается сопряжение крайних точек риторической триады *i-III (i-4)*. В том случае, когда начальная и конечная точки произведения образуют своеобразную целостность, мы предлагаем именовать её «малый Гештальт» [11].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 1995. — 256 с. — Библиогр. : С. 248-254.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. — М.: Композитор, 1998. — 344 с.
3. Белый А. Как мы пишем. О себе как писателе / А. Белый // Проблемы творчества : Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. — М. : Сов. писатель, 1988. — С. 8-25.
4. Гакин О. Введение в музыкальную психологию (на основе энергетической концепции Эрнста Курта) / О. Гакин // Психология музыки и музыкальных способностей: Хрестоматия / Сост.-ред. А. Е. Тарас. — М. : АСТ; Мн.: Харвест, 2005. — С. 361-698.
5. Кудряшов А. К уточнению научно-категориального аппарата теории музыкального содержания / А. Кудряшов // Семантика музыкального языка. Материалы научной международной конференции 27-28 февраля 2002 года / РАМ им. Гнесиных. — М., 2004. — С. 112-117.
6. Курт Э. Основы линейного контрапункта / Э. Курт. — М. : Музгиз, 1931. — 304 с.
7. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. — М. : Музыка, 1975. — 552 с.
8. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке / Н. Очеретовская. — Л. : Музыка, 1985. — 112 с.
9. Петунина Л. Смысловое пространство музыкального произведения: путь от «первичной модели» к звуковой реальности / Л. Петунина // Семантика музыкального языка. Материалы научной международной конференции 27-28 февраля 2002 года / РАМ им. Гнесиных. — М., 2004. — С. 161-167.
10. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. — К., 2003. — 36 с.
11. Супрун В. Смыслообразование как способ бытия художественной целостности (на примере вокального цикла XIX века) / В. Супрун // Науковий вісник НМАУ: 36. статей. — К. : Вид. Київського держ. вищого муз. училища ім. Р. М. Глієра, 2005. — Вип. 51. Питання організації художньої цілісності музичного твору. — С. 80-88.

УДК 782.1:[130.2+291.2]

Елена Садовникова

**«СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ И ДЕВЕ
ФЕВРОНИИ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В СВЕТЕ ПРОБЛЕМЫ
ИКОНИЧНОСТИ**

В статье рассматривается понятие иконичности и исследуются его проявления в концепции «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова.

Садовникова О. «Сказання про невидимий град Кітеж та діву Февронію» М. А. Римського-Корсакова в світлі проблеми іконичності. В статті розглядається поняття іконичності та досліджуються його прояви у концепції «Сказання про невидимий град Кітеж та діву Февронію» М. А. Римського-Корсакова.

Sadovnikova H. N. A. Rimsky-Korsakov's "The legend about invisible city Kiteg and virgin Fevronia" in the light of iconity problem. The category of iconity and its embodiment in the N. A. Rimsky-Korskov's "The legend about invisible city Kiteg and virgin Fevronia" conception are considered in the article.

...Приникайте почаще к кристально-чистым, светлым мелодиям Римского-Корсакова. Кажется, что мы знаем его музыку, но всякий раз, когда в нее вслушиваешься, она открывает много чудных тайн.

Г. Тюменева

Исследования последних лет в различных областях гуманитарного знания — прежде всего живописи и иконописи, а также литературе и филологии, философии и богословии — показали интерес к феномену русской иконы [3; 4; 5; 6; 8; 9; 11; 12; 13]. Причем, как отмечает искусствовед О. Губарева, «в современной науке иконе все чаще отводят совершенно иное место, рассматривая ее как наиболее общее для восточно-христианской культуры понятие, объясняющее и включающее в себя такие важные для человека представления, как взаимодействие божественного и материального, сущность и явление, форма и содержание, пространство и время» [4, с. 30]. Это открывает необыкновенно широкие возможности для изучения православной культуры и позволяет по-настоящему глубоко осознать место в ней иконы как художественного феномена. Стремление проникнуть в константы православного сознания приводит исследователей к трактовке иконы как универсального понятия, охватывающего уровень сознания, определяющего тип мировоззрения. Не случайно Е. Трубецкой именуется икону «умозрением в красках» [16].

Понятие иконы обладает удивительной многомерностью: икона (греч. *εἰκών*) означает «изображение» и «мысленный образ». Согласно преп. Иоанну Дамаскину, «икона есть одновременно подобие (ὁμοίωμα), образ (παράδειγμα) и отпечаток (εἰκτύλιμα) того, что изображено, воиконовлено (εἰκονίζομενον)» [11, с. 38]. Здесь «подобие» говорит о наличии в иконе определенных свойств оригинала, первообраза, прототипа (πρωτότυπο), «образ» — о причастности иконы к духовным, умопостигаемым качествам оригинала, «отпечаток», оттиск — о внешнем сходстве иконы с оригиналом [там же]. Под термином *εἰκών*, который чаще всего использовался святыми отцами (в частности, свт. Григорием Нисским) для обозначения образа, понималось уподобление образа первообразу. Причем это понятие распространялось как на человека, созданного «по образу и подобию» Бога, так и на образы словесного и изобразительного искусства» [2, с. 83]. В. Бычков указывает, что в понимании отцов церкви не только священная иерархия, но и вся структура мироздания пронизана идеей образа¹ [2, с. 88]. Сама

¹ Так, преп. Иоанн выделяет шесть родов образов, которые соединены иерархически, причем их единство реализуется в восхождении к Первообразу: 1) Первообраз — Сын Божий и Логос; 2) первообразы — невидимые мыслеобразы видимых вещей, явлений; 3) образ Божий — человек; 4) образы видимые в тварном мире, как бы сама образная структура видимого мира, отражающая мир невидимый и возводящая к нему (мир есть икона Божия, по учению Св. Отцов); 5) прообразы — предначертания будущего в Ветхом Завете, но также прообразы будущих событий, данные в Новом Завете, например — Страшного Суда; 6) образы искусства — прежде всего словесного и изобразительного [указ. по: 13, с. 46, 48].

же икона выполняет особую функцию: образ (*εἰκών*) – это «важнейший способ связи и соотношения между принципиально несоотносимыми и несвязуемыми уровнями бытия и “сверхбытия”; только в нем и посредством его возможно умонепостижимое единство (“неслитное соединение”) трансцендентности и имманентности божества» [там же]. Иными словами, понятие иконы охватывает и объединяет различные уровни бытия: материальный мир и мир духовный. Икона онтологична по своей сути, и ее онтологичность состоит в том, что икона есть «бытийное откровение Первообраза» [11, с. 58]; она «являет собой преображенный лик, указывая путь в Царство Божие» [9, с. 166].

Не всякий образ иконичен по своей сути. Иконичный образ, по В. Лепяхину, должен обладать рядом свойств: двуединством (образ – Первообраз), антиномичностью, литургийностью, синергийностью, символичностью, соборностью, каноничностью [13]. Икона, понимаемая широко – как универсальный принцип построения образа, дает возможность говорить об *иконичности* как о некоей закономерности организации мироздания. По мнению В. Лепяхина, иконичность – это «внутреннее качество и способность отдельного человека, семьи, общества, времени, пространства, места, события, явления, действия, вещи, текста, предмета искусства, словесного художественного явления, даже мысли и научной или философской теории быть двуединством Божественного и человеческого, небесного и земного, быть отобразом первообраза» [13, с. 163-164]. Исследователь понимает иконичность бытия в качестве самого двуединого образного или иконичного (также как и логосного) характера сотворенного Богом мира невидимого и видимого, включая Его живую икону – человека. Причем, иконичность всегда предполагает наличие у видимого земного предмета и образа невидимого Божественного Первообраза. А сама иконичность выступает как «принцип такой взаимосвязи между образом и первообразом, когда первообраз духовно *присутствует* (курсив автора. – Е.С.) в образе и связан с ним синергийно» [13, с. 163]. Иными словами, иконичность выступает особым онтологическим вектором, направленным из плана материально-земного (событийного) в духовный, во вневременно-вечный.

Иконичность, понимаемая таким образом, определяет структурные закономерности организации художественного (литературного, живописного, музыкального) произведения и предполагает наличие специфических «иконических» принципов драматургии – сюжетной, персонажной, пространственно-временной, особого типа образной системы. Целью настоящей статьи служит выявление иконичных параметров в концепции и драматургии «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н. А. Римского-Корсакова.

Анализ **образной системы** «Китежа» дает возможность выделить два типа образов: 1) типизированные, обобщенные и 2) образы-иконы. К первой группе можно отнести образы Медведчика, Гуслияра, лучших людей, нищую братию,

татар, — все они выступают носителями определенных функций, прежде всего социальных¹, и отвечают второстепенным образам в древнерусской иконографии (включающим и изображения, обращенные в другую сторону). Вторую группу составляют образы Февронии, княжича Всеволода, князя Юрия, Федора Поярка, Отрока, китежан. Каждому образу данной группы можно найти соответствующий прообраз в чине святых, ведь согласно учению святых отцов, человек, созданный по образу Божию, в результате праведной жизни обретает и *подобие*, по сути, становясь иконой своего Творца.

Образу Февронии иконичность имманентна в силу святости прототипа — благоверной княгини Февронии Муромской, в иночестве преп. Евфросинии. Помимо этого обращает на себя внимание подобие ее образа образу иных святых, прославленных Православной Церковью. В частности, непосредственное общение Февронии с тварным животным миром заставляет вспомнить эпизоды из жития преп. Герасима Иорданского (V в.), Сергия Радонежского (XIV в.), Серафима Саровского (XIX в.). Феврония, как и преп. Сергий и Серафим, кормит хлебом медведя, медведь ласкается к ней. В момент появления князя Всеволода Юрьевича Феврония осматривает рану лося, что заставляет вспомнить преп. Герасима, подвизавшегося в пустыне и излечившего льва. В то же самое время медведь лежит у ее ног, а рядом прохаживаются журавель и другие птицы. Необходимо отметить один немаловажный момент — звери в присутствии Февронии утрачивают хищные качества, агрессивность, что указывает на святость девицы².

Иным знаком святости является радость. Так, духовная радость, охватывающая молящегося, служит показателем достижения особого молитвенного состояния (богообщения, единения с Богом) [2, с. 109]. Для Февронии она — естественное состояние: «Милый, как без радости прожить, без веселья красного пробыть?»³ Для сравнения отметим, что радование как внутреннее духовное устройство определяет специфику отношения преп. Серафима Саровского к людям: к каждому приходившему к нему вне зависимости от характера, социального положения, духовного состояния, цели визита (не всегда позитивной) он обращался не иначе как: «Радость моя»⁴.

¹ Отметим, что представители татарского лагеря, поименованные в «Сказании» — Бедляй и Бурундай, по сути, являются также типажам, эмблемами отягощенной пороками (алчность, жестокость) души.

² Здесь отражена и одна из важнейших истин христианской Церкви: из-за человеческого грехопадения страдает вся природа и им же спасается, иными словами, спасение, обожение человека обожает весь тварный мир.

³ Текст цитируется по изданию: Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Т. 42. Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии / Подг. Г. В. Киркор. — М.: Гос. Муз. изд-во, 1962. — 363 с.

⁴ Радость как особое душевное устройство отражена в различных жанрах богослужебных песнопений и молитв — каноне (например, Богородице Одигитрии), кондаке и особенно в акафисте, где постоянно звучит побуждение-обращение «Радуйся!». Вспомним также приветствие Архангела Гавриила, который обратился к Деве Марии с этим же словами («Радуйся, благодатная!»).

Знакомо Февронии и состояние благодатных слез. «Верь, не та спасенная слеза, что с тоски-кручинушки течет, *только та спасенная слеза, что от Божьей радости роится*» (везде в тексте либретто курсив наш. — Е.С.). Здесь четко разводятся понятия печали, которая «не по Бозе», печали, рождающей слезы от уныния («кручинушки»), и слезы от умиления. Дальнейшая речь проясняет жизненную христианскую позицию лесной девушки: «Всяк, кто стрелся, того Бог прислал, в скорби он, так нам еще нужней. Приласкай, хотя бы лиходей, *радостью небесною обрадуи*».

Образ Всеволода Юрьевича — это образ воина-мученика, готового в любой момент «за хрестьян, за веру русскую» отдать жизнь («положить свою головушку») и прославленного в Царствии Небесном (Небесном Китеже) в соответствующем чине. Этот образ сопоставим с монахами-воинами — преп. Александром Пересветом и Андреем Ослябей, выступивших в войске Дмитрия Донского против татар в 1380 г. Иконичность данной ситуации подкрепляется благословением князя Юрия: «Дай Бог скончаться непостыдно, к лику мученик причтенным быти», которая отвечает благословению на смертный бой преп. Сергия Радонежского, преподанного князю Дмитрию Донскому: «Тебе, господине княже, следует <...> кровь свою пролить, по образу Самого Христа, Который кровь Свою за нас пролил» [15, с 307].

Жители Великого Китежа также являют собой различные чины: благоверный и праведный князь Юрий — умудренный старец, духовный наставник; ослепленный татарами Федор Поярок — мученик, претерпевший за Христа и за свою верность; горожане — праведники, своей жизнью, покаянием, смирением заслужившие участи стать насельниками Града Небесного.

Принцип иконичности обуславливает специфику **жанровой системы** «Сказания», в котором объединяются два древних литературных источника — сказание и житие. Опора на сказание предполагает объективированность, обобщенность изложения, освобождение его от подробностей, выход на уровень общечеловеческих и общехристианских духовных ценностей, отсюда — вектор вечности (ср. принципы организации Сказания о горе-злосчастии, о правде и неправде и др.). Иконичность сказания определяется его типизированностью, канонизацией определенных литературных принципов изложения — трехкратность, нагромождение эпитетов (синонимия), совмещение планов и др.¹ Сказательность (или притчевость — в иных источниках) «Китежа» проявлена в отсутствии «психологизма как в обрисовке героев, так и ситуаций, другими словами, в качестве двигателя эмоциональных состояний и интриги» [7, с. 29], специфической замедленности действия, опоре на принципы поэтики древнерусской литературы. Так, трижды поет песнь Медведчик (II акт), три

¹ См. подробнее у Д. Лихачева [14].

куплета в песни Гусяра, трижды звучит грустная песня Гришки, обращенная к Февронии; в три этапа описывается татарское нашествие и сопровождающие его бесчинства (фругаются в церкви), «бесчестят девиц», «младенцев разрывают на части»); три раза возносится молитва о спасении града Китежа (III акт 1 картина); трехкратно звучит призыв в Невидимом Граде («где ни плача, ни болезни, где сладость безконечная») и т.д.

Житие – жанр, близкий к сказанию, – имеет ряд специфических отличий. Так, его объектом всегда является человек святой жизни и причисленный к лику святых¹. Однако основной целью данного жанра является не жизнеописание святого, а раскрытие духовной сущностной стороны его подвига, способствовавшего достижению святости, Божьего промысла, направляющего вектор земной жизни во вневременность (вечность). Для житийных произведений также свойственна типизированность – объективированность изложения, сходство сюжетных моментов, единство речевых и поэтических оборотов, но определяется она не стилистическим фактором, а духовным – родством святых в Боге, в обращенности к вечности, единением Духом Святым².

Житийный жанр иконоичен по своей сути. В. Лепяхин специально подчеркивает, что «агиографический канон хранит иконоичность жития, его способность быть словесной иконой святого, а не биографией» (подчеркнуто автором. – Е.С.) [11, с. 263]. Иными словами, житие можно уподобить литературно-поэтической иконе святого³. С другой стороны, в иконописи известны так называемые «житийные иконы» (иконографический тип «икона с житием») – иконы с клеймами, где ряд малых самостоятельных икон, расположенных вокруг центральной, образуют композицию, в каждом из элементов которой последовательно раскрывает духовный путь святого⁴. При этом тип изображения святого во всех клеймах остается неизменным, символизируя незыблемость духовного

¹ В данном случае мы опускаем житийную апокрифическую литературу.

² Не случайно при чтении святоотеческой литературы обращают на себя внимание единство и необыкновенная созвучность мысли авторов, живших в разное время и принадлежащих к различным национальным традициям – аввы Доротея (VI-VII в.) и свт. Феодана Затворника (XIX в.), преп. Иоанна Лествичника (VI в.) и свт. Игнатия Брянчанинова (XIX в.), преп. Амвросия Оптинского (XIX в.) и Пансия Святогорца (конец XX в.)

³ В. Лепяхин пишет об иконоичности фактически всех существующих духовных литературных жанров, например, акафиста, который выступает поэтической версией жития, тропаря, кондака и т.д. [11].

⁴ Наиболее известны «житийные» иконы прор. Или (XIII в.), преп. Феодора Стратилата (XV в.), преп. Параскевы Пятницы (XVI в.), св. воина Никиты, Андрея Христа ради юродивого (XVI в.), страстотерпцев князей Бориса и Глеба (XIV), свт. Николая (XIV, XVI, XVII вв.), преп. Серафима Саровского (XX), свт. Алексия митрополита Московского (1480-е гг.), преп. Зосимы и Савватия Соловецких (XVII в.), преп. Сергия Радонежского (XVII в.), ап. Петра и Павла (XVI в.), икона «Чудо св. Георгия о змие» (XV, XVI, XVII вв.), иконы Пресвятой Богородицы – с клеймами праздников, чудес, событий из жизни монастырей, где особо почитается данный образ (например, образ Богоматери Тихвинской с чудесами, 1680 г., Толгской в клеймах с изображениями событий из истории Толгского монастыря, 1655 г., Знаменца с Акафистом и Чудом от иконы «Знаменце» в Новгороде, нач. XX в., Похвала с Акафистом) и т.д.

совершенства. Таким образом, «вечность, царящая в среднике иконы, только подчеркивается системой одновременно воспринимающихся клейм на полях иконь» [11, с. 271].

Особенности драматургии «Китежа» позволяют соотнести его с данным типом житийной иконичности. Житийность явлена в образе Февронии, на что указывает и А. Кандинский [10]. Феврония представлена в различных ситуациях: в лесу как отшельница, в Малом Китеже как невеста князя, в татарском плену как мученица, в духовном поединке с Гришкой Кутерьмой как образец высокой нравственной и духовной силы и, наконец, в Небесном Граде как святая, — оставаясь при этом смиренной девушкой, движимой исключительно любовью (отсюда и бесконечная ее жертвенность). Духовное состояние героини определяет неизменяемость образа в процессе развития сюжета «Сказания», а также удержанность его музыкальных характеристик. Так, например, А. Кандинский драматургию музыкального образа Февронии связывает с «принципом “вариации” на неизменную тему — оставаясь устойчивым в своих главных эстетических и музыкальных связях, он постоянно обогащается отдельными чертами, нюансами» [10, с. 209].

Однако принцип житийности проявляется в концепции «Сказания» и в более глубоком и обширном значении — как соборное житие (соборная житийная икона) соборной русской души в ее онтологической предустановленности. Аналогом такого рода иконографии может служить икона Богоматери «Умиление» Владимирская с клеймами праздников (XVI в.), где каждый из праздников — Троица, Рождество Пресвятой Богородицы, Благовещение, Рождество Христово, Богоявление, Сошествие во ад, Явление Ангела женам-мироносицам, Покров Пресвятой Богородицы, — связан с образом Матери Божией, раскрывая всю глубину предвечного божественного замысла о спасении. Смысловым источником здесь выступает икона Пресвятой Троицы, поскольку образ Троицы, по мысли инока Григория, является печатью всего сущего, всего жизненного устройства [3, с. 58], ибо «на всем, что создано, лежит огненная печать предвечного Божественного замысла, от высших творений — ипостасных чиновначалий ангелов и человеческого рода и даже до самых скромных, самых смиренных созданий, которые могут представиться как бы совсем лишенными смысла» [3, с. 68]. Он (замысел) включает и замысел спасения человека, где первый — вочеловечение Бога, а предуготовительный — определение Той, которая станет причастной этому событию, послужит жилищем ипостасной Премудрости — Бога Слова¹. При этом вся Пресвятая Троица осеняет каждый этап, непосредственно являясь в Богоявлении, которое осуществляется при участии всех трех Лиц, определяя «троичность содержания праздника» [3, с. 131].

¹ Инок Григория прямо указывает, что Рождество Матери Божией — это, по сути, и есть «последнее предуготовление человеческого рода к принятию Божества» [3, с. 98].

Итак, в Рождестве Божией Матери, по словам Св. Андрея Критского, «Создателю всего устроился одушевленный храм, и тварь уготовляется в новое Божественное жилище Творцу» [3, с. 97]. В Благовещении непосредственно совершилось таинство, превышающее всякие границы человеческого сознания, — вочеловечение Божие, которое завершилось событием Рождества Христова во плоти. Сошествие во ад символизирует освобождение праотцев, упразднение первородного греха. Присутствие Адама и Евы на иконе символично: Христос в церковной традиции именуется вторым Адамом; он одновременно является тем самым «семенем Жень» (то есть Матери Божией. — Е.С.), попирающим (стирающим) главу змия, которому уступила праматерь Ева. Мироношение жен, среди которых и Жена, символизирует подвиг веры и верности Христу, а покров — молитвенное предстательство о спасении людей. Так, икона с клеймами праздников раскрывает весь путь домостроительства спасения человека и роли в нем Матери Божией, «заступницы усердной рода христианского», покрывающей его своим омофором.

Житийная икона «Сказания» собирает в единый узел судьбы отдельных людей (Феврония, княжич Всеволод, Федор Поярок, Гришка, князь Юрий и др.), всего русского-китежского народа, татар-завоевателей, соотнося вектор их жизни с Вечностью: наследование Февронией Небесного Града через страдания, скитание, пленение, успение; княжичем Всеволодом — через мученичество; китежским народом — через покаяние и очищение в горниле страданий (татарское нашествие); и, наоборот, утрата обетования Небесного Гришкой Кутерьмой, грозное предзнаменование татарам в виде явления Божией Десницы (покрова) над китежским народом.

Одним из важнейших приемов, раскрывающим иконичную сущность «Сказания», оказывается принцип *антиномичности*. Так, образная система сочинения выстраивается как ряд противопоставлений: Феврония — Гришка Кутерьма, китежане — татары, обусловленных духовной антиномией *святость — грех*. Бездуховность Гришки предопределяет его характеристику по принципу искажения, извращения. Не случайно Гришка глумится над каждым знаком китежского мира и мира Февронии, стремясь максимально его извратить, надругаться (что составляет основной метод его покровителя — лукавого): церковные колокола, звон («бочки благовестят», «гудит проклятый звон»), храмовое действо, добродетели. Его сущность определяют качества, противопоставляемые личностным качествам Февронии: святости — грех, радости — глум, молитве — хула, смирению — отчаяние, жертвенности — предательство, богоподобию — бесподобие, раю — ад как конечная предопределенность¹. Поляризация осуществляется с помощью средств

¹ Отметим, однако, что для Гришки предопределенность не абсолютна, пока он жив, возможность иной участи для него не закрыта, что подтверждает увещание (призыв к покаянию) в письме Февронии из Небесного Града.

выразительности. Так, интонационный комплекс героев противопоставлен соотносением плавности голосоведения и скачкообразности; жанровые характеристики фокусируются вокруг кантиленности в одном случае и скерцоности (точнее, плясовости как знака мира греха) – в другом. Вместе с тем, в интонационной характеристике героев отражена идея духовного противостояния, которая осуществляется посредством «интонационных подмен» (по А. Кандинскому) – вторжений в музыкальную характеристику Гришки чуждых ей элементов [10, с. 214]. К таким «подменам» исследователь относит «бесовский» интонационный комплекс, возникающий как деформация мотива китежских колоколов, темы «похвальбы».

Иконичность «Сказания» обуславливают и специфические приемы иконографии. Важнейшими выступают приемы *иерархического соотношения композиционных планов* и особенно *косвенной характеристики*. Как отмечает Д. Лихачев, древнерусской иконе свойственно разграничение композиционных планов по принципу духовной иерархии. Так, образы святых изображались самыми большими, зачастую даже выходя за границы пространства иконы и захватывая поле обрамления (как знак преодоления мирского, обыденного пространства); персонажи незначительные в духовном смысле писались всегда меньших размеров [14].

В этой связи интересно проследить особенности изображения противоборствующих сторон в образной системе «Китежа»: «русские – татары». У Римского-Корсакова враг не присутствует в реальности действия «Сказания»: татары охарактеризованы косвенно – глазами китежских ратников-наблюдателей, то есть посредством приема комментирования. Так, во втором акте люди, убегающие от татарских полчищ, сообщают о бесчинствах татар: «ругаются в церкви», «бесчестят девушек», «разрывают младенцев», давая оценку происходящему – «ради грех наших тяжки»¹. В третьем акте татарская рать представлена сначала в рассказе Федора Поярка («бесы, <...> в булат закованы»; угрожающие сжечь дотла град Китеж), а затем созерцается глазами Отрока, наблюдающего ее приближение со сторожевой башни («полчища со всех сторон», «мечи булатные», «церкви без маково», разграбление, кровь). Опосредованное зрение лишает картину нашествия эмоциональной окрашенности – как в иконе².

¹ По мнению русских историков и богословов, нашествие на Русь татар попушено за грехи и в духовном смысле не является злом, но служит побуждением народа к покаянию.

² Интересно сравнить образы врага в канцеляриях Глинки, Бородина. Так, у Глинки в опере «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») поляки лишены голоса как недостойные (враг презираем!). Для Глинки пение неразрывно связано с духоносностью нации: в восточном христианстве в церковном богослужении всегда использовалось исключительно пение, поскольку, с одной стороны, пение – то, что ближе всего к душе, с другой – оно связано со словом, с осмысленностью. Соответственно, танец как телодвижение, противоположное движению души к Богу, выступает средством оценки врага как бездуховного. У Бородина в «Князе Игоре» враг охарактеризован полноценно в духовном отношении. Здесь используются те же средства: пение, танец – однако, уже не как оценочная характеристика, а как часть быта, своеобразное языческое действо; причем изображению свойственна натуралистичность (картины победного пира, невольники и т.д.) и наглядность. Враг вызывает уважение в личностном

По принципу косвенной характеристики изображаются все действенные моменты «Китежа». Так, битва при Керженце обобщенно живописуется оркестровыми средствами; ее итог (сорок ран княжича и смерть под ракитой без нательного креста) сообщается татарами Бедаем и Бурундаем Февронии в беседе. Отметим важный, на наш взгляд, момент: и в описании татарского нашествия (сообщения людей и дозорных), и самой битвы Римский-Корсаков использует приемы сжатого действия, сокращая временные промежутки между событиями, как это принято в иконографии.

Обращает на себя внимание и принцип изображения архитектурных сооружений в «Сказании». Согласно Д. Лихачеву, на иконах и книжных миниатюрах они (архитектурные сооружения) всегда условны и отодвинуты на задний план, вне зависимости от того, где происходит действие – в помещении или за его пределами [14]. В «Сказании» все события происходят вне зданий, причем единственное сооружение, которое присутствует в действии, – храм (Успенский в Великом Китеже и Небесном Граде) – оказывается позади. Однако он выполняет важную смысловую функцию, связывая все происходящее с церковным действием и самим церковным зданием как местом встречи с Богом. Более того, по мысли П. Флоренского, «храм есть путь горнего восхождения» [17, с. 41], и его присутствие в драматургии определяет онтологический вектор, направленный к Отечеству небесному.

Иконичность «Сказания» определяется его литургичностью, знаками которой становятся молитва, литургическая символика, церковные таинства. Согласно В. Лепяхину, «молитва – это словесная икона Божия», она «иконична как акт Богообщения» [11, с. 147]. Через молитву характеризуются центральные персонажи «Сказания» – Феврония, князь Юрий, китежане и даже Гришка; молитва (богообщение) – имманентное состояние жителей Небесного Града. В «Сказании» она представлена в нескольких разновидностях: как благодарение (хваление), как прошение, как предстояние.

Молитва-хваление по преимуществу звучит из уст Февронии. На вопрос князя Всеволода (волнующего его более всего): «Ты скажи, красная девица, ходишь ли молиться в Церковь Божию?» Феврония отвечает: «Нет, ходить-то мне далёко, милый (то есть церковь не незнакома Февронии. – Е.С.), а и то: ведь Бог-то везде ли? Ты вот мыслайшь: здесь пустое место; аи же нет: великая здесь Церковь. Оглянися умными очами. День и ночь у нас служба воскресная, днем и ночью темьяны да ладаны; днем сияет нам солнышко, солнышко ясное, ночью звезды как свечки затеплятся. День и ночь у нас пенье умильное, что на все голоса ликование,

плане. Здесь находит отражение святоотеческая позиция о недопустимости недооценки врага, порождаемого превосходством гордыни. Отсюда единство средств и родство (в общем плане) интонационной сферы половцев и русских. Иными словами, половцы изображены так же, как и русские – в одном ключе, подтверждением чему служит масштабное соответствие русских и половецких актов.

птицы, звери, дыхание всякое воспевают прекрасный Господень свет. Тебе слава вовек, небо светлое, Богу Господу чуден, высок престол! Та же слава тебе, – земля матушка, ты для Бога подножие крепкое!»

Слова Февронии здесь созвучны со словами пророка-песнопевца Давида: «Хвалите Господа с небес. Хвалите Его в вышних. Хвалите Его вси ангели его. Хвалите Его, вся силы Его. Хвалите Его солнце и луна, хвалите Его, вся звезды и свет. Хвалите Его небеса небес, и вода яже превыше небес. Да восхвалят Имя Господне...» (Пс. 148:1-5). «Хвалите Господа от земли, Змиеве и вся бездны: огонь, град. Снег, голот, дух бурен, творящая слово Его: горы и вси холми, древа плодоносна, и вси: зверие и вси скоти. Гади и птицы пернаты. Царие земстии, и вси людие, князи, и вси судии земстии: юноши и девы, старцы с юнотами. Да восхвалят имя Господне» (Пс. 148:7-12). «Хвалите Бога во святых Его, хвалите Его во утвержении силы Его: хвалите Его на сила Его, хвалите Его по множеству величества Его. Хвалите Его во гласе трубнем, хвалите Его во псалтыри и гуслех. Хвалите Его в тимпане и лице, хвалите Его во струнах и органе. Хвалите Его в кимвалех добро гласных, хвалите Его в кимвалех восклицания. Всякое дыхание да хвалит Господа» (Пс. 150).

Данный фрагмент, обычно трактуемый как отражение пантеистичности мировоззрения героини Римского-Корсакова и самого композитора, как раз наоборот свидетельствует о глубоко христианском понимании назначения тварного мира – отражение Красоты Творца, то есть в широком смысле его (тварного мира) иконичности. Согласно свт. Григорию Паламе, «весь этот чувственный мир создан был своего рода зеркалом надмирного для того, чтобы путем духовного созерцания его мы как по некоей чудесной лестнице поспешили бы к тому (надмирному бытию)» [цит. по: 2, с. 389]. Молитва, выраженная через слово, здесь выступает как икона. Не случайно у иудеев, которые не писали икон и каких бы то ни было изображений, столь развита была наглядность, зримость словесных образов. Иными словами, псалом и по содержанию¹, и по типу исполнения² заменял собой икону. В IV в. один из авторитетнейших отцов Церкви свт. Василий Великий указывал: «Что повествовательное слово передает чрез слух, то живопись показывает молча чрез подражание». В своем толковании данного высказывания преп. Иоанн Дамаскин подчеркивает, что «образ, нарисованный красками, родствен начертанному словом», а ниже уточняет: «Дело изображения и слова – одно» [цит. по: 11, с. 45]. Тем самым Св. Отцы приравнивают иконный образ к словесному. Согласно Л. Успенскому, «единство литургических слова и образа имеет капитальное значение: эти два способа выражения служат друг для друга как бы взаимной проверкой, живя одной жизнью,

¹ Одним из наиболее ярких примеров иконичности Книги псалмов может служить псалом 103.

² Рассуждая об исполнении псалмов, свт. Афанасий Александрийский указывал, что ритмизовано-размеренное произнесение псалмов является «образом и подобием» (курсив наш. – Е.С.) «...» безмятежного и спокойного состояния помыслов» [цит. по: 2, с. 81].

имея одно и то же церковное созидательное действие», а «отказ от одной из этих форм выражения Откровения влечет за собой упадок другой» [цит. по: 11, с. 45].

Молитва-прошение является одним из сквозных и наиболее действенных средств в концепции «Сказания». Она выступает основным двигателем сюжетно-событийной линии, радикально изменяющим ход событий (в частности, чудесное исчезновение Китежа по молитве Февронии и соборной молитве китежан).

Обращает на себя внимание почти буквальное использование героями-персонажами текстов *богослужбных молитв* и текстов Священного писания. Так, Феврония в беседе с княжичем Всеволодом фактически излагает жизненную христианскую позицию: «И греха, мой милый, ты не бойсь; всякого возлюбим как он есть, – тяжкий грешник, праведник ли он: в каждой душевке краса Господня (=образ Божий. – Е.С.)». «Всяк, кто стрелся, того Бог прислал, в скорби он, так нам еще нужней. Приласкай, хотя бы лиходея, радостью небесною обрадуй». По сути, Феврония говорит словами Священного писания, причем не с позиции «книжного» знания, а с позиции исполнения их в собственной жизни¹.

При вхождении в Небесный Град птица Сирин обращается к Февронии: «Се Жених пришел, – что же медлиши? Красный пир готов, поспешай к нему». Эти слова фактически являют свершение того, о чем ежедневно поется в тропаре на вседневной полунощнице, а также на утрени Великого Понедельника, Вторника и Среда: «Се Жених грядет в полунощи, и блажен раб, его же обрящет бдящи»². Небесный же Град представляет собой место, «где ни плача, ни болезни, где сладость безконечная», что соответствует словам, которые поются в кондаке заупокойной службы: «Со святыми упокой, Христе, души раб Твоих, идеже несть болезнь, ни печаль, но жизнь безконечная». Условия вхождения в Град князь Юрий формулирует следующим образом: «Всяк, кто ум не раздвоен имея, паче жизни в граде быть восхоцет», отвечая на призыв Христа – «Ищите прежде Царствия Божьего».

К особому роду духовно-поэтического творчества относится песнь Гусляра, которое, по сути, является сказанием о Богородице и принадлежит к апокрифической поэтике, выражающей идею житийности.

Молитва образует сквозную драматургическую линию в «Сказании». Так, молитва звучит из уст Февронии в конце I акта, молитвой о спасении Китежа завершается акт II, соборная молитва является центральным моментом в 1 картине III акта (Великий Китеж), молитва проходит пунктиром через 2 картину III акта

¹ Ср. удивление преп. Зосимы, услышавшего из уст неграмотной и никогда не читавшей Евангелия преп. Марии Египетской цитаты Священного Писания, а затем ставшего свидетелем их буквального исполнения (например, хождение по водам).

² Роль данной молитвы распространяется не только на текстовую сторону «Китежа», как отмечает А. Кандицкий (ссылаясь непосредственно на письма Н. Римского-Корсакова), мотив песнопения «Се Жених» выступает в качестве интонационной основы для многих тем сочинения (тема Призрака, арпозо Февронии «День и ночь...») [10, с. 210].

(упоминание молящейся Февронии), пример соборности дает совместная молитва Февронии и Гришки в 1 картине IV акта, а венчает все богообщение в Невидимом Граде как пример непрестанной молитвы.

Помимо молитвы к иконичным элементам можно отнести церковную символику и предметы литургического употребления. К таковым относятся колокола, свечи восковые (1 картина IV акта), нательный крест, храм. Особое место занимает *символика Откровения*: Небесный Град Китеж (=Небесный Иерусалим), чины святых – праведники, мученики, ищущие, страждущие, плачущие; райские птицы, чудные крины, белоснежные одежды покаяния, которые блистают чистотой, свет (= соборная молитва праведников).

Немаловажная – «смысловая» – роль в концепции «Сказания» отведена церковным таинствам: Литургии (благодарению) и Евхаристии (Причастию), Браку, Покаянию. Литургия обрамляет повествование «Сказания»: литургией в Керженских лесах (похвала пустыни) оно открывается, литургией в Небесном Граде оно венчается. Причастие – вкушение Февронией хлеба в Небесном Граде – означает вечно длящееся богообщение в Небесном Царствии. Брак – таинство, простирающееся в вечность. Не случайно начавшаяся во II акте (точнее – в I, ведь уговор о браке, помолвка, является частью таинства) свадьба Февронии и Всеволода завершается на небесах (в Небесном Граде). Брак же символизирует единение души со Христом, который является Небесным Женихом. Покаяние служит залогом и непременным условием вхождения в Небесное Царствие.

Особый интерес с точки зрения иконичности представляют **пространственно-временные отношения** «Сказания». В современных иконологических искусствоведческих исследованиях для обозначения пространства и времени иконы используются специальные понятия – *иконовремя* и *иконотопос*. Так, В. Лепяхин говорит о существовании Сверх-Вечности, вечности, иконичном времени и времени в собственном смысле, земном, имманентном [13, с. 77]. «Иконичное время (философы определяют его как “экзистенциальное время”, богословы как – “богослужбное, литургическое время” или “время Церкви”) – это “воплотившаяся” вечность»; оно «не существует и не мыслится отдельно от вечности, ведь оно – ее порождение» [11, с. 144]. В акте творения время как бы «выпадает» из вечности, образуя особый временной план бытия, но оно не вносится в вечность, не разрывает и не прерывает ее¹. В виде божественных энергий вечность пронизывает время, придавая ему непреходящую ценность. Иконичное время – это «двуединая време-вечность, это время, не смешиваемое с вечностью, но и неотделимое от нее, время предельно насыщенное вечностью, иконичное время – это иконо-образ вечности» [13, с. 77]. Иконическое пространство, иконотопос – это святое место, которое «имеет небесный Первообраз в

¹ Со Вторым Пришествием Спасителя время преобразуется и «вбирается» в вечность, в ней исчезает, растворяется.

Священном Писании или церковной литературе, как правило, использует земной прототип, стремится к самосохранению и организации пространства вокруг себя по принципу священной топографической иконичности или иконичной топографии как образ небесного Первообраза и земного прототипа» [11, с. 140]. На особое качество времени и пространства указывает В. Бычков: «По христианской традиции изображение – особый мир образов, отражающий чувственно невоспринимаемый духовный мир сверхбытия, вневременный и внепространственный. Поэтому и *художественное пространство* (в широком смысле, включая время) должно быть по-своему *вневременно* и *внепространственно*, или – *всемерно* и *всепространственно* (курсив автора. – Е.С.)» [2, с. 259].

Итак, иконическое пространство и время – иконотопос, иконовремя (по В. Лепяхину) – можно рассматривать как отражение духовного мира, средство переключения в вечность, результатом чего является трансформация времени и пространства, замедление реального земного времени.

Пространственно-временные особенности «Сказания» вписываются в систему иконичности. Так, драматургии «Китежа» в целом свойственны замедления времени¹, связанные с иконической фиксацией пространства (картинный принцип), в результате чего формируется качество вне-временности. На этот аспект указывают И. Иванова и А. Мизитова: «“Всеприсутствие”, удержанность музыкально-сценических образов, помещаемых в разные ситуации, создают эффект уничтоженного времени, так как продвижение сюжета осуществляется не путем нацеленности на результативность, а посредством смены “картин”» [7, с. 30].

Помимо замедления в «Сказании» есть и остановки времени – «проваль» в вечность. Так, III акт включает два плана – временный, земной, план страданий (комментарии Отрока на сторожевой башне), и вне-временный – план молитвы к Богородице о спасении Китежа. Молитва здесь означает путь к горнему миру и по существу определяет причастность вечности. Таким образом, в драматургии «Китежа» формируется специфический вектор вечности, который, с одной стороны, внедряется в вектор времени, с другой – направляет драматургию в целом. Логическим итогом развития становится преодоление земного времени, о чем возвещает птица Алконост: «Время кончилось. <...> Вечный миг настал». Напротив, сжатие времени в картинах нашествия создает эффект уплотненного пространства, событийности, взятой в одномоментном срезе, что соответствует взгляду на земную жизнь из вечности.

Итак, в драматургии «Сказания» формируется особый тип времени-пространства – время-пространство вечности, которое обуславливает спроецированность драматургии, общую направленность развития в мир Царствия Божьего, сосуществующего с настоящим (ср. «Царство Божие внутри вас») и служащим его

¹ На это указывает А. Кандианский, аргументируя данное свойство повествовательно-картинным складом композиции [10, с. 197].

ценностным, смысловым критерием. Иными словами, вне-временность (или все-временность) пространства иконы соответствует вне-временности (все-временности) драматургии «Китежа». В результате такой установки можно говорить об использовании в концепции принципа обратной перспективы, воплощающего идею «вывернутого», обращенного зрения (П. Флоренский), где конечный результат является одновременно начальной посылкой [см. 17]. Идея обратной перспективы находит отражение и на уровне «иконографии». Так, в картине усения Февронии появление райских цветов подчинено особому порядку: ближайшие к ней цветы меньше, дальние располагаются по возрастающей (=обратная перспектива).

Иконичным является и принцип отражений, который разнообразно представлен в драматургии и концепции «Китежа». Так, отражение Града Китежа в озере Светлого Яра выступает онтологическим отражением, иконой уже не земного града (как материального явления), но небесного, принадлежащего вечности. Принцип онтологического отражения проявляется и в драматургии – в широко понимаемом принципе репризности как в структурном плане, так и в событийном. По сути, 2 картина IV акта является иконическим отражением событий начальных действий: литургия творения (I акт) – литургия в Царствии Божиим (IV акт), свадьба, начавшаяся в земном и завершающаяся в Небесном Граде (II, IV акты)¹.

Итак, иконичность служит организующим принципом в концепции «Сказания о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-Корсакова, определяя специфику различных уровней организации художественного целого:

– образной системы (наличие иконичных образов персонажей, соотносимых с чинами святых и решаемых в соответствующем иконографическом типе);

– жанровой системы (иконичность жанра самого сказания, опирающегося на принципы житийного изложения – повествовательного и иконографического);

– пространственно-временных параметров (иконичные вне- или, точнее, все-временность и все-пространственность, преобразующие время и пространство материальное и художественное).

Иконичными оказываются проявления обратной перспективы в силу онтологичности смыслового вектора «Сказания», направленного к вечности Небесного Града.

Иконичностью обусловлено вплетение иконографических приемов в драматургию «Сказания» (антиномии, иерархически-смысловое соотнесение планов, сжатие событийности и т.д.).

¹ В этой связи обращает на себя внимание повышение удельного веса «церковных» интонаций в музыкальном материале к концу сочинения, на что указывает А. Кандианский [10, с. 212].

Проявлением иконичности выступает литургичность как соотнесенность с богослужебной практикой, в свою очередь, обращенной в мир горний.

Оценивая место «Китежа» в русской музыкальной культуре, Н. Бекетова отмечает, что «музыка в XIX веке совершает круг поисков Града Божьего и находит его в «Сказании о невидимом граде Китеже и деде Февронии» (1904), где Римский-Корсаков воссоздает музыкальную идею Великого Всеединства» [1, с. 108]. В этом пути духовного восхождения решающим фактором оказывается идея иконичности как способа фиксации двуединства бытия, онтологического вектора, указывающего направление и конечную цель земной жизни человека. При этом суть иконичности и особенно – обуславливаемого ею иконичного художественного образа заключается в том, что последний «находится в максимально достижимом единстве с Первообразом, а это единство предполагает личную иконичность творца» [13, с. 164].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бекетова Н. Концепция Преображения в русской музыке / Н. Бекетова // Музыкальная культура христианского мира : Сб. ст. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории, 1997. — С. 104-132.
2. Бычков В. Малая история византийской эстетики / В. Бычков. — К.: Путь к истине, 1991. — 407 с.
3. Григорий (Круг), инок. Мысли об иконе / инок Григорий (Круг). — М.: Аксиос, 2002. — 240 с.
4. Губарева О. Икона как философская категория восточно-христианской культуры / О. Губарева // Церковный Вестник. — 2001. — № 8-9. — С. 30-38.
5. Дунаев М. Сакральный смысл иконописания / М. Дунаев // Икона и образ, иконичность и словесность : Сб. статей / Ред.-сост. В. Лепяхин. — М.: Паломник, 2007. — С. 92-110.
6. Есаулов И. Иконичность визуальной доминанты в русской словесности / И. Есаулов // Икона и образ, иконичность и словесность: Сб. статей / Ред.-сост. В. Лепяхин. — М.: Паломник, 2007. — С. 198-221.
7. Иवानова И., Мизитова А. Поэтика показа и переживания в русской опере XIX века и оперный театр С. Прокофьева: Исследование / И. Иванова, А. Мизитова. — Х.: ТОВ «Рейтинг», 2005. — 97 с.
8. Икона и образ, иконичность и словесность: Сб. статей / Ред.-сост. В. Лепяхин. — М.: Паломник, 2007. — 368 с.
9. Казанцева С. Иконичность как онтологическое основание / С. Казанцева // Икона и образ, иконичность и словесность: Сб. статей / Ред.-сост. В. Лепяхин. — М.: Паломник, 2007. — С. 165-178.
10. Кандинский А. История русской музыки. Т. 2. Вторая половина XIX века. Кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков : Учеб. для вузов / А. Кандинский. — М.: Музыка, 1979. — 278 с.
11. Лепяхин В. Икона и иконичность / В. Лепяхин. — СПб.: Успенское подворье Оптиной пустыни, 2002. — Изд. 2-е, перераб., дополн. — 399 с.
12. Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы / В. Лепяхин. — М.: Отчий дом, 2002. — 736 с.
13. Лепяхин В. Иконология и иконичность / В. Лепяхин // Икона и образ, иконичность и словесность: Сб. статей / Ред.-сост. В. Лепяхин. — М.: Паломник, 2007. — С. 129-164.

14. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев. — М.: Наука, 1979. — 3-е изд., дополн. — 360 с.
15. Никон (Рождественский), архиеп. Житие, чудеса и подвиги преподобного и богоугодного отца нашего Сергия, игумена Радонежского и всея России чудотворца / архиеп. Никон (Рождественский). — М.: Ковчег, 2005. — 432 с.
16. Трубецкой Е., кн. Три очерка о русской иконе / Е. Трубецкой. — Новосибирск: Сибирь XXI век, 1991. — 112 с.
17. Флоренский П., свящ. Иконостас / П. Флоренский. — М.: Изда-во «АСТ», 2001. — 208 с. — (Философия. Психология, вып. 4).

УДК 78.03:78.071.1 Глюк

Наталья Антипова

«ИФИГЕНИЯ В ТАВРИДЕ» К. В. ГЛЮКА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Рассматривается художественно-стилевая специфика оперы «Ифигения в Тавриде» Глюка.

Антипова Н. «Ифигения в Тавриде» К. В. Глюка: история та сучасність. Розглядаються художньо-стильові особливості опери «Ифигения у Тавриде» Глюка.

Antipova N. K.W. Gluck's "Iphigenia in Tauris": history and the present. The article is devoted to the artistic-stylistic peculiarity of opera "Iphigenia in Tauris" by Gluck.

История Крыма, подобно нимфе Калипсо, скрывает множество тайн. Даже географические названия неразрывно связаны с мифами и легендами, в которых, словно в зеркале, отражается прошлое Тавриды. Бухта Эхо, названная именем нимфы, безнадежно влюбленной в прекрасного юношу Нарцисса, мыс под названием Сфинкс, две выступающие из моря скалы Ореста и Пилада у мыса Фиолент, балка Дианы, отождествляемой в Тавриде с древнегреческой богиней Артемидой и таврской Богиней-девой, скала Ифигении... Впрочем, культ Ифигении встречался в Тавриде повсюду, где почиталась Артемида. Мотивы известного мифа об Ифигении послужили сюжетом для великолепных шедевров живописи и архитектуры, литературы и музыки. Более того, миф об Ифигении стал источником вдохновения для целой плеяды оперных композиторов различных стилей, направлений и национальных традиций.

Трудно представить себе, что «Ифигения в Тавриде» К. В. Глюка написана 230 лет назад. В этой опере уникально всё — от самого сюжета до его музыкального воплощения. В ней отсутствуют лирические коллизии и традиционный оперно-романтный любовный треугольник, а ведущей становится идея возмездия и тема жертвенной дружбы Ореста и Пилада¹. Премьера «Ифигении в Тавриде», посвященная королеве Марии-Антуанетте, с успехом состоялась в мае 1779 года в

¹ Попутно отмечу, что Н. Пиччини, поставивший оперу на тот же сюжет двумя годами позже Глюка, не смог отказаться от традиционного воплощения лирической линии. В его произведении жрица Ифигения — возлюбленная скифского царя [9, p. 673-675].

Парижской Королевской Академии музыки. Либреттист Глюк, Н. Ф. Гийяр, его горячий приверженец, опирался не на саму древнегреческую трагедию Еврипида, а на её современную обработку Клодом де ла Тушем. При создании оперы Глюк позаимствовал ряд фрагментов из своих ранних сочинений, написанных ещё в Вене¹. Несмотря на своеобразную «укомплектровку» музыкального материала, опера оказалась компактной и динамичной. Её ключевые моменты неразрывно связаны с вещами снами Ифигении и Ореста, в орбиту которых оказываются вовлеченными все основные коллизии событийного ряда. Ифигении во сне (I акт) видятся руины дворца в Микенах, объятые пламенем; окровавленные отец и мать. В стремительно сменяющих друг друга видениях мелькает Орест, горячо любимый брат. Ифигения стремится его спасти, но по трагической случайности пронзает грудь брата ножом, переданным ей Клитемнестрой... Ифигения не подозревает, что в это же время Орест, преследуемый богинями мщения, гонимый бурей, неумолимо приближается к берегам Тавриды, навстречу своей Судьбе. Из рассказа Ореста (II акт) Ифигения узнает о трагической участи родителей, и внезапно её видения обретают реальность... Более того, вещий сон героини едва не сбывается в финале оперы (IV акт), где Орест прощается с жизнью. Мысли героя обращены к превратностям Судьбы: как и любимая сестра, он погибнет на жертвенном алтаре. Орест произносит имя Ифигении, и в то же мгновение священный кинжал выпадает из рук таврской жрицы: они узнают и вновь обретают друг друга.

Сон Ореста из II акта раскрывает тайную жизнь его души и продолжает вереницу откровений, созданных Глюком. Героя вновь преследуют богини мщения. Погружаясь в тревожное забытие, он поёт: «Покой возвращается в моё сердце». А в это время остиная ритмо-формула синкопированная ритмо-формула в оркестре, подобно неровному биению сердца, остаётся неизменной на протяжении более пятидесяти тактов. Напомню, что в медицине понятие синкопа – это временная остановка сердца. О душевном покое с такой кардиограммой говорить абсолютно невозможно. Именно в оркестре представлена истинная картина душевных мук Ореста. Бесконечные воспоминания о совершенном злодеянии, подобно идее-фикс, преследуют его во сне и наяву. В ответ на недоумение и даже возмущение зрителей, обративших внимание на странный парадокс – полное несовпадение вокальной и оркестровой партий, Глюк лаконично ответил: «Орест жет. Он убил свою мать» [3, с. 262]. Впрочем, и ранее современники выражали своё недоумение по поводу выбора средств музыкальной выразительности для воплощения тех или иных ситуаций в операх Глюка. Много нареканий вызывала Ария Орфея «Потеря я Эвридику» из III действия оперы, крайние разделы которой написаны в тональности C-dur. Выбор тональности не случаен, ведь это монолог героя,

¹ Среди них балеты «Семирамида» и «Ифигения», оперы «Милосердие Тита», «Парис и Елена». Увертюра была позаимствована из французской комической оперы «Остров Мерлина или Светопреставление» (1758) [3, с. 261].

находящегося в полной прострации и почти обезумевшего от горя после потери возлюбленной¹. Более того, по признанию Глюка, даже незначительное изменение темпа в этой Арии «легко превратит монолог исстрадавшейся души в “сальтареллу для марионеток”» [4, с. 89]. Если в «Орфее» сцена героя с фуриями из II акта олицетворяет схватку человека с Роком, Судьбой, то в «Ифигении» – это поединок с собственной совестью, внутренним «Я» Ореста. «Раздвоенное сознание» героя – вот что попытался передать композитор в его музыкальной характеристике, а ведь это черта, весьма характерная для романтических героев XIX столетия и персонажей современного музыкального театра. Не случайно В. Д. Конен пишет о том, что в Арии Ореста Глюк впервые выявил «столкновение сознательного и подсознательного начал в оперной музыке» [7, с. 138].

Между тем в сцене пробуждения героя возникает некая подмена. Вместо призрака Клитемнестры и богинь мщения, преследовавших его во сне, перед ним появляется Ифигения в окружении жриц. Она развеивает тяжелую пелену ужасного сна и на время спасает Ореста от невыносимых душевных мук. В заключительной сцене оперы герой обретает уже не мнимое, а своё истинное спасение. И этим Орест вновь обязан Ифигении: он чудом ускользает от гибели. Итак, место важнейшей психологической доминанты в художественной концепции оперы Глюка занимает мифологема сна. В многожанровой палитре музыкальных произведений XIX–XX веков мифологема сна обретает абсолютно разные образно-семантические и психологические оттенки. Мифологема «сон – одиночество – смерть» просматривается в песнях и вокальных циклах Шуберта. В опере «Оберон» Вебера таинственная жизнь персонажей музыкальной феерии ассоциируется с событиями, словно проносящимися в сновидении. В IV и V частях «Фантастической симфонии» Берлиоза все образно-семантические метаморфозы событийного ряда так же происходят во сне. Целая галерея вещей снов, пророчеств и откровений, в которых предсказаны Судьбы героев и богов, представлена в мифотворческой драме Вагнера...

Сведения о популярности «Ифигении в Тавриде» Глюка в художественном пространстве XX–XXI веков достаточно противоречивы. Ещё в начале нового тысячелетия, помимо ряда статей, вышел путеводитель под редакцией А. Кенигсберг «111 балетов и забытых опер», в котором фигурирует либретто, описание отдельных фрагментов «Ифигении» и т.д., но всё же под грифом «забытых...». Но уже в 2006 году появляется глубокое исследование Л. Кириллиной «Реформаторские оперы Глюка», где подробно анализируются история создания, сюжеты, либретто и драматургические особенности всех сочинений, написанных Глюком в Вене и Париже. Там же исследуются проблемы

¹ Согласно К. Ф. Шубарту, в XVIII веке музыка, написанная в C-dur, – это «невинность, простота, наивность, детская речь» [5, с. 116], а, может быть, это «наивность и простота», ассоциирующаяся с лением человека, лишившегося от горя рассудка?

реформы Глюка, их восприятие современниками и последователями композитора [6].

Среди известнейших постановок «Ифигении в Тавриде» Глюка, осуществленных в XX веке, безусловно, выделяется режиссёрская работа Л. Висконти, который перенёс место действия оперы в эпоху Глюка: в 1957 году на сцене Ла Скала появился знаменитый спектакль с М. Каллас в роли Ифигении. Необычной оказалась и режиссерская работа немецкой танцовщицы Пины Бауш, с которой мир простился летом 2009. В 70-х годах XX века она поставила со своей труппой две оперы Глюка: «Ифигению в Тавриде» и «Орфей». В «Ифигении» оказались смещёнными музыкальные и драматургические акценты: во время спектакля на сцене оставались только танцоры, а певцы исполняли свои партии, находясь в оркестровой яме (приём, до крайности оскорбивший бы примадонн XVIII века!!!). По словам П. Бауш, исполнители не иллюстрировали сюжет, а лишь пытались выразить скрытый эмоциональный смысл происходящего. Аналогичный вектор в раскрытии основных коллизий оперы Глюка можно наблюдать и в некоторых режиссерских работах XXI века¹. Не случайно в начале нового тысячелетия «Ифигения в Тавриде» Глюка испытала подлинный ренессанс на сценах оперных театров Европы и США, почти после 100-летнего отсутствия «Ифигения в Тавриде» вновь вошла в репертуар Метрополитен-опера (сезон 2004-2005 годов, режиссер С. Вадсворт, дирижер Л. Лангре). Настоящей сенсацией стало участие в этом музыкальном проекте П. Доминго в роли Ореста, ради которого Метрополитен-опера пошла наперекор авторским намерениям Глюка².

Привлекла внимание публики и эпатажная постановка К. Варликовского в Парижской Опере (лето 2006). К. Варликовский зачастую тяготеет не просто к экспериментам, а к настоящим «экспериментам над классикой» (чего только стоит его баварская постановка «Евгения Онегина» в 2007 году). Главных действующих лиц оперы Глюка К. Варликовский поместил в дом престарелых, где полностью обезличил их, лишив памяти. По его замыслу, дом престарелых предстал метафорой наказания за человеческие преступления, которые совершаются и в современном мире. После дома престарелых К. Варликовского «Ифигения» Глюка попала в Гуантанамо Б. Коски³. На примере этих постановок видно, насколько в них история сопрягается с современностью, а миф – с реальностью. Впрочем, по

¹ По мысли Л. Кириллиной, «Глюк – создатель или, во всяком случае, преемник «режиссерского театра», ставшего культурным феноменом в 20 веке» [4, с. 88].

² Как известно, в версии «Ифигении», написанной для Вены и на немецком языке, Орест – тенор; в Парижской версии Орест – баритон. В Метрополитен-опера поставили французскую версию, но с Орестом-тенором, специально для Доминго.

³ Берлинский оперный театр, апрель 2007. В своей режиссерской концепции Б. Коски попытался озвучить современные темы мировой политики – американский лагерь в Гуантанамо на Кубе и скандал в иракской тюрьме Абу-Грейб, где военные издевались над заключенными. В эти тюрьмы австралийский режиссер поместил детей царя Агамемнона.

словам Б. Горовича, зачастую «натурализм в драматическом театре становится фальшью в квадрате применительно к опере» [2, с. 195].

Остановимся лишь на одной постановке, осуществленной немецким режиссером Клаусом Гуттом в 2000 году. На заре нового тысячелетия, во время музыкального фестиваля в Зальцбурге «Ифигения в Тавриде» Глюка произвела настоящую сенсацию. Как представляется, исходной точкой постановки К. Гута стала мифологема сна – та же психологическая доминанта, что и в опере Глюка, правда, в несколько гипертрофированном виде. Главную героиню мучают ночные кошмары, однако герои её снов лишь обозначены образами актеров античного театра. Странные и жутковатые фигуры с огромными бутафорскими головами движутся по сцене, подобно сомнамбулам. Эти куклы-марионетки являются двойниками каждого члена семьи: Агамемнона, Клитемнестры, Ореста и самой Ифигении. Они становятся подлинными участниками драмы, но в рамках действия второго плана, события которого проходят позади актеров-певцов. Именно куклы, олицетворяющие внутреннее «Я» героев, раскрывают самые сокровенные чувства персонажей и совершают предначертанные Судьбой убийства, причиной которых является древнее проклятье рода Атридов¹.

Во время увертюры, которая непосредственно вторгается в действие оперы, пантомима передает смысл ночного кошмара Ифигении. Ночь, гроза, разбушевавшееся море – и буря страстей в душе героини – всё это в ремарках Глюка. Черно-белые тона и приглушенное освещение, сфокусированное на середине сцены в постановке К. Гута. Кукла-двойник отца Ифигении пронзает грудь дочери кинжалом, раскрывая решение Агамемнона принести девушку в жертву; одновременно, благодаря такому приему возникает посыл к предшествующим событиям мифа об Ифигении в Авлиде. Героиня, находящаяся во власти галлюцинаций, пытается вырваться из рокового круга безумных видений. Не только её сердце сжимается от горестных воспоминаний, но и бутафорская голова её куклы-двойника раскалывается надвое в буквальном смысле этого слова; героиня просыпается, её видения рассеиваются, исчезают... Интересно режиссерское решение К. Гута в сцене сна Ореста (II акт). В ремарках Глюка: «Орест погружается в тревожный сон; пантомима и танец богинь мщения». В постановке К. Гута эринии отсутствуют, но за спиной спящего Ореста возникают куклы. Пантомима, в которой участвуют двойники Агамемнона, Клитемнестры, Ифигении и Ореста, напоминает своеобразную игру в рулетку. Они бесстрашно

¹ Атрей – сын Пелопа и Гипподамии, вместе с братом Фiestом был изгнан из Микен за убийство сводного брата Хрисиппа. Вражда между Атреем и Фiestом повлекла за собой вереницу преступлений. Фiest соблазнил жену Атрея и похитил из его стада золоторунного барашка – свидетельство благосклонности богов. Атрея избирают царем Микен, и он изгоняет Фiestа из города. Но за осквернение своего супружеского ложа подаёт угощения, приготовленные из мяса его детей. Узнав об этом, Фiest проклинает Атрея и весь его род. Эти проклятия осуществились в судьбе Агамемнона и Ореста (сына и внука Атрея) [8, с. 123].

лишают друг друга жизни: Орест бросает на стол кинжал, который стремительно вращается, его острое направлено на Ифигению, она – первая жертва, а за ней следует целая цепочка убийств.

Пластика хореографических сцен в духе театра классицизма сочетается в постановке К. Гута с драматичными, по-экспрессионистски насыщенными монологами и дуэтами героев. Черно-белые тона, которые доминируют в костюмах персонажей, ассоциируются и с атмосферой классического чёрно-белого триллера в духе «Психоза» А. Хичкока. Вместе с тем сочетание классического музыкального материала и множества аллюзий на различные культурно-исторические эпохи, стили и направления (древнегреческий театр, театр марионеток, театр и балет классицизма, театр экспрессионизма, кинотворчество XX-XXI веков) создают многослойный смысловой ряд. Например, жрицы, свидетельницы рассказа Ифигении о её ночных видениях (I акт), предстают на предельно затемненной сцене. Они одеты в белые одежды; на груди каждой жрицы с левой стороны выделяется след от удара кинжалом; на белом фоне он подобен сюрреалистически пылающему красному цветку. В то же время – это множественные двойники самой Ифигении, которую преследует одно и то же страшное видение – картина собственной гибели.

Схематично представлены в постановке К. Гута грозные скифы. «Янычарская музыка»¹ (А. Кириллина), для характеристики которой Глюк использовал флейты *piccolo*, тарелки и бубен, в постановке К. Гута сопровождает не дикие пляски «пьяных мясников» [1, с. 71], а весьма сдержанные, наполненные внутренней экспрессией перемещения групп хора в духе пластичных мизансцен театра классицизма. Напротив, царь скифов Тоас представлен на грани нервного срыва и полностью находится во власти фобии. От оракула он узнает о том, что должен погубить от руки чужестранца. Мрачное прорицание сбывается: в финале оперы Пилад убивает его жертвенным кинжалом, предназначенным для Ореста. Декорации в постановке К. Гута не менее схематично обозначают и дворец, «залитый кровью» родовой мести, и подземелье, где решается судьба Ореста и Пилада. Пол, полностью сливается на заднике сцены с потолком и воспринимается как «сюрреалистический знак безвыходного пространства». Орест и Пилад пытаются выбраться из заточения, но вновь и вновь оказываются внизу, выхода нет. И лишь небольшая картинка – морской берег, как знак подаренного богами спасения, сначала остаётся почти незаметной на темном фоне декораций, а в финале оперы, стремительно увеличиваясь, превращается в ослепительный пейзаж. В сиянии солнечных лучей величественно-спокойные волны Черного

¹ А. Кириллина пишет: «В плясках скифов из “Ифигении в Тавриде” Глюка зловещее впечатление создаётся, помимо “янычарской” инструментовки, использованием не очень типичной для классиков тональности си-минор – в рамках классического стиля это как бы “суперминор”, тоника которого лежит ниже исходной точки звуковой системы – тона “до”» [5, с. 48].

моря символизируют начало новой жизни рода Атридов, после множества испытаний избавившегося от древнего проклятия.

Итак, в постановке К. Гута, которая открыла новое тысячелетие, классицизм Глюка и традиции современного музыкального театра предстают в нерасторжимом единстве. В одной из рецензий, написанных о постановке «Ифигения в Тавриде» ... 150 лет назад в Париже, читаем: «Самое опасное заблуждение заключается в склонности разбирать произведение 1779 года по законам, которые управляют музыкальным миром в настоящее время, ибо то, что во времена Глюка было неосуществимо, сегодня – чрезвычайно просто» [1, с. 58-59]. Эти слова, написанные Г. Берлиозом, останутся магическим ключом к шедевру, созданному блистательным Кавалером Глюком более двухсот лет назад. Безграничные тайны человеческой психики и бытия всегда будут привлекать человека, а опера, подобно другим явлениям художественного творчества, отражать их таинственными бликами, подобно прекрасной Селене.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берлиоз Г. Ифигения в Тавриде / Г. Берлиоз // Избранные статьи. — М., 1956. — С. 58-74.
2. Горович Б. Оперный театр / Б. Горович. — Л.: Музыка, 1984. — 223 с.
3. Кенигсберг А. Глюк: Ифигения в Тавриде / А. Кенигсберг // 111 балетов и забытых опер. Справочник-путеводитель. — Санкт-Петербург, 2004. — С. 259-265.
4. Кириллина Л. Орфизм и опера / Л. Кириллина // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 89-94.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. — М.: МГК, 1996. — 192 с.
6. Кириллина Л.В. Реформаторские оперы Глюка / Л.В. Кириллина. — М.: Классика — XXI, 2006. — 384 с.
7. Конен В. Д. Глюк и музыка искусства будущего / В. Д. Конен // Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. — М.: Музыка, 1975. — С. 138-153.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. — М.: Сов. энциклопедия, 1992. — Т. 1. — 671 с.
9. The New Penguin Opera Guide. — Penguin books. — London, 2001. — 1142 p.

УДК 78.071.1 Вагнер

Оксана Бабий

СЕМЬ ПЬЕС ОП. 5 К «ФАУСТУ» ГЕТЕ В РУСЛЕ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ УСТРЕМАНИЙ РИХАРДА ВАГНЕРА

Раскрывается роль первого вагнеровского прочтения «Фауста» Гете на пути становления музыкального языка и художественного мировоззрения композитора.

Бабий О. Сем п'єс оп. 5 до «Фауста» Гете у руслі формування художніх устремлень Рихарда Вагнера.
Розкривається роль першого вагнерівського прочитання «Фауста» Гете на шляху становлення музичної мови і художнього світогляду композитора.

Babji O. Seven pieces for Goethe's Faust in a channel of forming Richard Wagner's artistic rush. This article is about the role of first Wagner's reading of «Faust» by Goethe on the way to groundwork musical language and artistic world outlook by composer.

В современном отечественном музыкознании Семь пьес оп. 5 к «Фаусту» Гете, которые принадлежат перу юного Р. Вагнера, не становились предметом исследования, что определяет **актуальность статьи и ее новизну**. Произведение не известно украинской аудитории, оно не исполнялось на концертной эстраде, нотный текст не издавался. Однако не следует недооценивать этой попытки прочтения знаменитой трагедии, поскольку именно здесь обнаруживаются предпосылки, которые получают кристаллическое выражение в зрелых опусах композитора. **Цель исследования** – представить замысел и воплощение этого сочинения на пути формирования художественных устремлений композитора.

Рассматриваемый опус видится далеким от магистральной линии творческой эволюции Вагнера. Его трудно отнести к определенному жанру – это не вокальный цикл, в такой же мере его сложно назвать кантатой или сценами к опере, хотя отдельные черты указывают то на один, то на другой из них. Сам композитор именует свое произведение Семью пьесами к «Фаусту» Гете. Миниатюры написаны для оригинального исполнительского состава: хор, солисты, чтица, фортепиано, причем он варьируется на протяжении всего сочинения. В каждом номере он избран в соответствии с замыслом отдельного эпизода, который соотносится с драматургической линией всего цикла. Композитор неизменно учитывает, с какой сценической ситуацией связан избранный им поэтический фрагмент, отдельными штрихами очерчивая обстановку и портретные характеристики персонажей. При знакомстве с произведением невольно возникает ощущение, что оно может быть исполнено на театральных подмостках либо является по-юношески несмелой попыткой написания оратории, что находит подтверждение в исполнительском составе, весомой роли сольных высказываний, которые соседствуют с развернутыми хоровыми эпизодами и отдельными коллективными репликами.

В энциклопедии Гроува есть предположение, согласно которому пьесы мыслились автором как музыкальные вставки к драматическому спектаклю [3]. Данная версия не подтверждается доступными документальными источниками, однако в самом сочинении ясно угадывается театральность замысла, особенно очевидно проявляясь в заключительной пьесе – мелодраме Гретхен, где героиня, подобно Елизавете из оперы «Тангейзер», обращает свой взор к небесам в мольбе к Пресвятой Деве. В собственном прочтении молитвы гетевской героини композитор полностью отказывается от вокальной кантилены, номер написан для чтицы и фортепиано. Возникает аналогия с оперой К. Вебера «Фрайшютц», где стержневой момент сцены в волчьей долине представлен мелодрамой. Вербальное начало отделяется здесь от вокально-музыкального, выразительная музыка

очерчивает драматизм ситуации, вскрывая ее смысловое содержание. Продолжая традицию великого предшественника, юный автор стремится передать смысловой подтекст, нечто невыразимое – душевное состояние героини, мир чувств, представляя сценическую ситуацию в слышимых образах. Чтица по-иному определяет то, что «сказано» в инструментальной партии, она репрезентирует словесный компонент, произносит молитву, заклиная Всевышнего о милосердии. Слово предстает здесь в единстве с музыкой, инструментальное звучание обращено к внутреннему, глубинному смыслу на эмоционально-психологическом уровне.

В основу Семи пьес положены поэтические фрагменты I части трагедии. Гениальным произведением немецкого поэта композитор был увлечен с юных лет до самой старости, что зафиксировано в его авторефлексии. Напомним также, что Вагнер является создателем «Фауст-увертюры» – одного из наиболее значительных музыкальных сочинений XIX века, раскрывающих философский пафос произведения Гете. И все же первая попытка прочтения трагедии была осуществлена ранее: в 1832 г., когда были написаны Семь пьес ор. 5 к «Фаусту» Гете.¹ Это сочинение знаменует активный творческий поиск, характеризуясь присущей Вагнеру масштабностью замысла, которая ощущается, несмотря на некоторую наивность музыкального воплощения.

Возникает, однако, вопрос о специфике претворения идеи, почерпнутой автором из литературного первоисточника. Поскольку в этом произведении композитор адресует к фабуле I части трагедии, на первый план выходит образ обманутой возлюбленной Гретхен. Лирическая линия повествования, трагизм жизненного удела героини оттеняется злобно-ироничными высказываниями Мефистофеля. Портретные характеристики совмещаются с колоритными народными сценами. В сочинении отсутствует образ главного героя. Разгадку подобного парадокса можно узреть в том, что «вечно женственное» и «мефистофельское» – два полюса, связующим звеном между которыми предстает «фаустовское» начало. Заглавный герой оказывается здесь как бы за скобками лирического повествования. Если же вспомнить оперу Гуно, можно не удивляться второплановости мучимого сомнениями центрального персонажа и стержневому значению образа Маргариты. Трактовка Вагнера созвучна опере французского композитора благодаря интерпретации трагедии в русле интимной драмы. В произведении Гете Фауст предстает не только личностью, но и человеком-макрокосмом. Универсалии его внутреннего мира в наиболее обобщенной форме композитор воплотил в «Фауст-увертюре», где он выразил идею в чистом виде вне сюжетной коллизии и типологии персонажей. В юношеском опусе Вагнер ставил перед собой иную

¹ В различных источниках указывается разное время написания этого произведения. Так, в монографии о Вагнере Б. Левика назван 1832 г. [1, с. 437]. В энциклопедии Гроува этот опус датирован 1831 годом [3].

задачу – раскрыть трагизм любви, которая невольно становится источником греха, искупленного героиней в муках собственного падения.

Концепция юношеского цикла намечена уже в выборе поэтических текстов. В основу положены: песня солдат; сцена крестьян под липою; песня Брандера о крысе; песня Мефистофеля о блохе; серенада Мефистофеля о падении Катринхен; песня Гретхен за прялкой; молитва героини к Пресвятой Деве. В каждом номере в центре внимания автора – тема амурного соблазна, которая корреспондирует с образом несчастной жертвы, невольной грешницы, попавшей в ловушку собственной любви и благодаря козням Мефистофеля. Смыслообраз сострадания, который определяет катарсис вагнеровской музыкальной драмы, намечен уже в раннем опусе, поскольку центральный образ героини вызывает абсолютное сочувствие. Творчество Вагнера созвучно философии Шопенгауэра, который противопоставил две грани любви – Эрос и Агапе, мысля сопереживание ближнему высшим проявлением человечности. В письме к Матильде Везендонк от 7 апреля 1858 года композитор размышляет о финальной сцене «Фауста», акцентируя особое внимание на заключенном в ней смысле искупления и спасения [2, с. 52]. Символ «вечно женственного», олицетворением которого является гетевская Гретхен, постигнут композитором в контексте собственных творческих устремлений, поскольку финальные сцены его опер мыслились как воссоединение с первоисточником жизни, небесным абсолютом, со-бытие эйдосов возлюбленных на метафизическом уровне. Парадоксально, но в первом вагнеровском прочтении трагедии «Фауст» идея изживания грехов обнаруживается не в судьбе главного героя, а в участи героини, которая ограждает себя от губительного воздействия злого духа благодаря духовной чистоте, сохраняемой ею вопреки жизненным обстоятельствам.

В песне солдат, сцене крестьян под липою, песне Мефистофеля о Катринхен очерчивается ситуация любовного искушения, весьма опасного для невинной девушки. Намечается параллель с «Летучим Голландцем», где любовь символизирует одновременно высшую человечность и стихийную силу, грозящую героине погибелью. В первом прочтении «Фауста» игровое начало не заключает в себе момента отстранения, поскольку все номера соотносятся с основной сюжетной коллизией произведения. Подобную ситуацию обнаруживаем в «Летучем Голландце», где жанровая сцена в начале III действия предстает кульминационной точкой драматургии всей оперы, находя разрешение в финальном сцеплении лейтмотивов корабля-призрака и искупления. Семь пьес ор. 5 открываются бравым маршем солдат, где в вольном тоне повествуется о штурмах «с паденьем женщин и стен» (перевод Б. Пастернака).¹ Начальная

¹ Маршевость присуща вагнеровскому стилю в целом, начиная с оперы «Риенци», воплощаясь затем в зрелых опусах. Например, маршевое шествие гостей в опере «Тангейзер», траурный марш из «Гибели богов». Маршевые интонации характеризуют многие лейтмотивы, репрезентируя жанровую сферу в снятом виде.

миниатюра написана для хора и фортепиано, в гармонии господствуют тонико-доминантовые соотношения, что согласуется с образом разудалых бойцов, безыскусностью их нрава и прямолинейностью. Избранный автором *B-dur* традиционно связан с семантикой военных маршей.¹

Пьеса написана в простой трехчастной форме, каждый из разделов обладает чертами строфичности. Вступление имеет запевно-припевную структуру aa_1b , по своему интонационному строю и построению напоминая жанровые народные напевы. Тематический материал вариантно проводится затем в партии хора. Фортепианное сопровождение в основном дублирует вокальные мелодические линии, однако в этой пьесе обнаруживается и разнотемный контрапункт. В хоровой партии звучит элемент b , в то время как в фортепианной – начальное построение строфы a . Крайний раздел простой трехчастной формы (A) модулирует в доминантовую тональность *F-dur*. Середина развивающего типа (B) отмечена обратным движением к тональному центру *B-dur*. Начало центрального раздела ознаменовано появлением нового тематического элемента, который проводится в контрапункте к основной теме: ритмическое остинато в партии фортепиано на выдержанном звуке f ассоциируется с трубными военными сигналами, о которых речь идет в поэтическом тексте. Реприза несколько сокращена (A₁) в соответствии с масштабным соотношением строф первоисточника.

В основу второй пьесы положена зарисовка под названием «Крестьяне под липою», где поэт живописует народное празднество, сопровождаемое фривольными диалогами. Избранный композитором двухдольный метр, задорная ритмика, светлый *F-dur* соотносятся со стихией народного танца, атмосферой безудержного веселья. Пьеса довольно масштабна и написана для тенора, сопрано и хора. Согласно традициям народного музицирования, сольные запевы чередуются с коллективными припевами. Песня написана в куплетной форме, при этом повторность сочетается со сквозным развитием. Вариантность мелодической линии, ее свободная импровизационность, сольные запевы, которые передаются от одного исполнителя к другому, соответствуют духу игры.

В разгульной песне Брандера, написанной в *D-dur*², предсмертные страдания отравленной крысы иронично соотносятся с муками любви. В соответствии с жанром застольной песни миниатюра написана в строфической форме, запевы солиста подхватываются хором завсегдатаев кабачка, который повторяет окончание заключительной фразы солиста *als hätte sie Lieb' im Leibe* (дословно: «как будто в нее вселилась любовь»). У Б. Пастернака эта строка

¹ Интонационный строй основной темы напоминает роговую музыку оперы «Фрайшютц» Вебера, например, излюбленный Вагнером хор охотников из I действия. В начальном номере цикла можно узреть истоки приверженности композитора к медным духовым инструментам, которые определяют специфику вагнеровского оркестра в его зрелых опусах.

переводится «как от любви несчастной», отображая смысл первоисточника в свободной форме. Заметим, что сниженный, заземленный ракурс в осмыслении трагизма сердечных мук способствует еще большему оттенению основного образа произведения, каковым, бесспорно, выступает словно парящая над обыденной низменностью Маргарита.

Сольные высказывания Мефистофеля объединены параллельными тональностями *G-dur* и *e-moll*. Его песня о блохе, казалось бы, смещает основную линию повествования несколько в сторону. Однако включение этого номера в контекст цикла вполне закономерно. Здесь автор в сатирическом плане обличает общественные пороки. Выбор подобной темы покажется не случайным, если вспомнить, что в тетралогии композитор противопоставил естественным началам мироздания, светоносной любви иной полюс: алчность, эгоизм, жажду власти. Кроме того, уже начиная с «Летучего Голландца», Вагнер провозглашает любовь высшей общечеловеческой ценностью, мысля ее как антитезу всему преходящему. Песня Мефистофеля о блохе написана в строфической форме. В соответствии с театрализацией замысла она завершается хоровым резюме, которое повторяет последнюю фразу солиста, как бы представляя реакцию слушателей: «А мы блоху под ноготь, и кончен разговор»¹. Выразительные тираты в фортепианной партии отличаются яркой звукоизобразительностью, воссоздавая прыжки и укусы насекомого. Напомним, что в зрелых сочинениях Вагнер воплощал не только смысловую и философскую многозначность: его интонационные «фигуры» отличаются зрительной графичностью, а образы – чувственной осязаемостью. Истоки подобных творческих устремлений композитора видятся в первых попытках сочинять музыку, где проступают различные грани его художественного дарования: лирическая проникновенность, жанровая характеристичность, драматическая напряженность, яркая звукоизобразительность.

Вторая песня Мефистофеля о падении Катринхен выдержана в насмешливо-ироничном тоне. Вспомним, что в трагедии Гете она адресована Валентину, задевая чувства брата Гретхен. Колкость персонажа, персонализирующего дух отрицания, выявляется благодаря жанровой характеристичности: миниатюра выдержана в духе серенады, что усугубляет жестокий цинизм и злую язвительность музыкального портрета Мефистофеля. Выразительная кантилена сопровождается аккордами, которые исполняются на фортепиано острым штрихом *quasi pizzicato*, имитируя гитарное звучание.

В сольных высказываниях Гретхен – песне за пряхкой и молитве – личная драма, трагизм мироощущения получают кульминационное выражение. Смежные номера образуют микроцикл, объединенный тональностью *g-moll*. Между ними обнаруживается яркий контраст, позволяющий раскрыть многогранность образа

¹ Драматургический прием хоровых заключений обнаруживаем в опере «Летучий Голландец»: они включены в арию Голландца и балладу Сенты.

героини: незамысловатая песня в народном духе сменяется напряженным драматическим высказыванием. Простота гармонической триады, трезвучных вертикалей в фортепианном сопровождении протivостоит остро диссоциирующим созвучиям, многочисленным задержаниям. Танцевальную метрику 6/8 сменяет мерная шаговая поступь на 4/4, строфичную композицию – простая трехчастная форма с развернутой серединой.

Остановимся более подробно на финальной пьесе цикла, где наиболее отчетливо явлено театральное дарование Вагнера. О сценичности замысла свидетельствует ремарка композитора, взятая из трагедии Гете. Действие, согласно тексту литературного первоисточника, происходит рядом с изваянием скорбящей Божьей Матери в углублении крепостной стены, перед которым стоят цветы в кувшинах. В нотном тексте композитор дает указание, согласно которому Гретхен ставит свои цветы к прочим. Уже во вступлении обрисовывается трагедийный образ: последовательность гармонических вертикалей выделяется фонической напряженностью. Во втором такте на сильной доле появляется предвестник тристанаккорда. Задержание к вводному септаккорду, образующее по структуре малый с уменьшенным, звучит драматически насыщено. Характерно, что уже в раннем опусе композитор на первый план выдвигает не функциональность, а формизм аккорда. Начало основной темы ознаменовано появлением выразительной кантилены, которая накладывается на аккордовую поступь; экспозиционный раздел написан в форме периода повторного строения, который состоит из двух предложений, второе из них значительно расширено за счет отклонения в субдоминанту (*c-moll*), завершаясь остановкой на неустойчивом доминантовом трезвучии. В середине развивающего типа, напротив, происходит отклонение в натуральную доминанту (*d-moll*), настраивая на появление тонического устоя в репризе. Трепетная пульсация в партии левой руки (басовый тонический органный пункт на звуке *d*) образует композиционную и тематическую арку с доминантовым преддыктом (тревожное биеие на том же басовом звуке, который осмыслен теперь как доминанта) перед репризой основной темы (*g-moll*). Реприза подытоживает предыдущее развитие, поскольку в заключительных тактах вновь появляется трепетное остигато восьмых на звуке *d* в октавном удвоении (бас и средний голос), воплощая предопределение, фатальное начало.¹

Крайние разделы служат тематическим обрамлением целого, способствуя архитектурной целостности и завершенности. В пьесе, однако, важную роль играет срединный тип изложения (развернутая середина развивающего типа состоит из двух крупных разделов), что согласуется с тягостностью раздумий

¹ В «Летучем Голландце» подобным значением обладает лейтмотив роковых предчувствий, производный от лейтмотива искупления; аналогичная семантика очерчивается грозными ударами литавр в начале III действия оперы (встреча моряка-скитальца с Сенгой). В тетралогии фатальность связана с музыкальными универсалиями, получая знаковое воплощение в лейтмотивах п сценических образах предвечной прорицательницы Эры, вестниц Норн, вестницы смерти Брюннгильды.

Гретхен, обращенных к божественному абсолюту. Все разделы простой трехчастной формы образуют смысловое единство. Особый драматизм молитвы обусловлен обилием уменьшенных септаккордов, задержаний, воссоздавая душевный трепет героини, силу ее роковых предчувствий. В целом сцена выдержана в духе молитвенной созерцательности, чему способствует мерность аккордовых вертикалей, имитирующих хоральные звучания. Тремолирующие аккорды в партии правой руки на фоне глубоких басов в приглушенной динамике (на *pp*) связаны с воссозданием эмоционально-психологического состояния героини. Согласно темповому указанию композитора, песне следует исполнять сдержанно, но вместе с тем довольно подвижно, объединяя, таким образом, внутреннюю сосредоточенность и душевное беспокойство, трепет, смятение. Основная тема отличается яркой вокальной выразительностью, включая ход на восходящую сексту, что придает основному образу лирическую направленность. Шаговая поступь, лирико-драматический характер, полифоничность ведения голосов в контексте гармонического изложения очерчивают семантику скорбного шествия.

Единство замысла обуславливается логикой тонального развития. Крайние пьесы образуют тональную арку – параллельные *B-dur* и *g-moll*. В построении цикла явлена смелость сопряжений функций высшего порядка, которые целиком логичны в рамках романтического мышления: № 1 *B-dur*, № 2 *F-dur*, № 3 *D-dur*, № 4 *G-dur*, № 5 *e-moll*, № 6 *g-moll*, № 7 *g-moll*. Обнаруживаются разнообразные тональные соотношения: кварто-квинтовые *B-dur* и *F-dur* (№№ 1 и 2), *D-dur* и *G-dur* (№№ 3 и 4), параллельные *G-dur* и *e-moll* (№№ 4 и 5), связующим звеном между одноименными *G-dur* и *g-moll* (№ 4, 6 и 7) предстает доминанта *D-dur* (№ 3). Бемольные и диэзные тональности соотносятся благодаря мажоро-минорным закономерностям. Следует отметить тональные связи, которые способствуют объединению отдельных номеров в микроциклы: две жанровые сценки написаны в бемольных тональностях (№№ 1, 2), песни Мефистофеля – в параллельных (№№ 4, 5), а песня за пряхкой и молитва Гретхен имеют тональный центр *g-moll*.

Все миниатюры опираются на четкую тональную основу, народнопесенную диатонику, усложняясь томными хроматизмами в серенаде Мефистофеля и ламентозными интонациями в молитве Гретхен. В заключительной пьесе юный автор в большей мере являет творческую дерзновенность, что выражается отходом от строфичности и гармонической триады (T-S-D), свободой и изобретательностью в области музыкальной формы, которая насыщена разработочным типом изложения и сквозным развитием. Трагизм образа влечет новации в сфере звуковысотности: фоническую интенсивность гармонических вертикалей и функциональное многообразие последовательностей.

Стихи, положенные в основу цикла, диктуют композиционные закономерности музыкального прочтения. В соответствии с членением поэтического

текста господствуют строфическая и простая трехчастная формы. В вокальном цикле на слова М. Везендонк Вагнер по-иному представляет союз поэтического слова и музыки (напомним, что произведение мыслилось композитором как преддверие «Тристана»). При относительно ясном соблюдении строфичности композитор посредством гармонии и «бесконечной мелодии» уявляет грани формы, оттягивая кадансовую «развязку», вследствие чего обеспечивается текучесть музыкально-поэтической мысли. Отметим, однако, что Вагнер в позднем творчестве не отказывается и от строфичности. Вспомним, например, весеннюю песню Зигмунда, песню ковки меча Зигфрида, хоралы мейстерзингеров.

Итак, осуществленный анализ позволяет целостно охватить творческий путь Вагнера, поскольку первое прочтение знаменитой трагедии обнаруживает предпосылки формирования художественных устремлений мастера.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Левик Б. Рихард Вагнер / Б. Левик. — М.: Музыка, 1978. — 446 с.
2. Borchmeyer D. Wagner und Goethe oder «das Europäische auf deutsch» / D. Borchmeyer // Bayreuther Festspielbuches, 1999. — P. 46-53.
3. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.wqxr.com/cgi-bin/iowa/cla/learning/grove.html?record=9922>. — Загл. с экрана.

УДК 78.03: [785.73: 786.2]

Ли́дия Соколова

НАСЛЕДИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО БАРОККО В ФОРТЕПИАННЫХ ТРИО ВЕНСКИХ КЛАССИКОВ

Рассматриваются проявления традиций барокко в творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена на примере их фортепианных трио.

Соколова Л. Спадок музичного бароко у фортепіанних тріо вієнських класиків. Розглядаються прояви традицій бароко в творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена на прикладі їх фортепіанних тріо.

Sokolova L. The music baroque legacy in Vienna's classics' piano trios. Displays of traditions of baroque in J. Haydn, V. A. Mozart, L. Beethoven's creativity on an example of their piano trios are considered.

Проблема «барокко — классицизм» в музыкальном искусстве волнует историческое музыкознание уже больше 20 лет, что подтверждается выходом еще в 1986 году сборника научных трудов, посвященного вопросам взаимопроникновения и связи данных музыкальных культур [14]. В современной научной мысли внимание к этой теме приобретает широкий исследовательский интерес.

Для подтверждения сказанного обратимся к научной литературе. Приведем меткое замечание М. Черной: «Для любой эпохи характерно одновременное существование старого и нового» [19, с. 69]. Аналогично представление о музыкально-историческом процессе Л. Кириллиной, которая предлагает свой

подход к классическому стилю [9]. Одно из принципиальных наблюдений учёного касается нормативности для венского классицизма сохранения живых реалий барокко. Исходя из выдвигаемого научного положения о «стреттном» характере любой художественной культуры, Л. Кириллина приходит к выводу о невозможности однозначного толкования понятий «эпоха» и «стиль» по отношению друг к другу: «Первое гораздо шире второго и может включать в себя явления либо производные от доминирующего стиля (маньеризм и рококо в барокко), либо исторически оппонирующие ему» [9, с. 52]. На основании приведенного научного тезиса музыковед делает вывод, что, в свою очередь, «стиль» длиннее «эпохи» и продолжает существовать за ее пределами, чем объясняются проявления отдельных свойств музыкального барокко в условиях венского классицизма [9, с. 72]. Вследствие этого наблюдалось смешение стилей, которое было нацелено «не на нарушение понятий о стиле вообще, а на достижение универсального всеобъемлющего классического стиля» [9, с. 21].

Наблюдения исследователя можно дополнить и словами Э. Федосовой, согласно которой «<...> никакая система, какой бы стабильной и уравновешенной она ни казалась поначалу, не представляет собой замкнутой системы, системы “самодостаточной”» [23, с. 20].

Проецируя предложенные научные подходы к соотношению «стиля» и «эпохи» на проблему жанровой типологии фортепианных трио Гайдна, Моцарта и Бетховена, нетрудно прийти к выводу о специфической ассимиляции в них опыта ближайшего прошлого в условиях нового, становящегося и даже уже ставшего стиля. В этой связи уместно привести замечание Э. Федосовой, что «<...> каждый последующий стиль, вбирая в себя избирательно те или иные явления предыдущего, сталкивается с последним не в его “чистом” виде, а в виде, уже обогащенном предшествующим этапом развития» [23, с. 12-13].

Наследие барокко в тех или иных формах заявляет о себе в творчестве трех венских классиков. Рассмотрим эти формы у каждого из них.

В каких же формах традиция барокко входит в художественный контекст гайдновских трио? Прежде всего, в понимании самой сущности инструментализма как школы мастерства, профессиональной ловкости, «изобретения». Одним из показателей эпохи барокко является категория *«inventio»*. Для конкретизации этого понятия обратимся к исследованию С. Фархутдиновой. Автор определяет барочное *inventio* как риторическую категорию, обозначающую раздел о «изобретении» в учении о красноречии [17, с. 54]. Именно в таком контексте это слово используется в творчестве немецких композиторов. Но, как отмечает ученый, само творчество понимается не как нахождение чего-то нового, а как оригинальное при опоре на уже известное по принципу «обнаружения» (*«ars inventiendæ»*) и «искусства сочетания» (*«ars combinatoriæ»*) [17, с. 60]. Примечательно, что, наделяя каждого из венских классиков ключевой характеристикой,

В. Бобровский именует Моцарта – лириком, Бетховена – философом, Гайдна – мастером [3, с. 60]. Категория мастерства перерастает у Гайдна значение показателя профессионализма, во многом определяя духовно-содержательную сторону его искусства и выступая носителем его художественного мирозерцания. Закономерно, что данное свойство с наибольшей полнотой и последовательностью воплотилось в инструментальных сочинениях композитора, поскольку данная область творчества была наиболее свободна от прикладной функции, участия слова, непосредственной социальной ангажированности и, в конечном счете, стала решающим фактором в осмыслении эстетической сущности музыки, ее автономной способности к моделированию действительности. В этом плане интересна мысль В. Бобровского о существовании двух способов претворения авторской воли в музыкальном произведении: имманентно-инициативной и драматургически-инициативной. Вторая из них, согласно утверждению ученого, присуща Бетховену, первая – Гайдну [3, с. 60]. Однако, если в симфонии и струнном квартете гайдновская «имманентная инициативность» проявлялась одновременно в стремлении к типизации и искусному сочетанию нормативности с неожиданными находками (игра в пределах правил), то в фортепианном трио, напротив, постоянно происходит апробация разных вариантов «сложения» цикла, сопряжения различного по своему генезису тематизма (игра как свобода) наряду с тенденцией к типизации. С этих позиций правомерна оценка данной области гайдновского творчества, принадлежащая Т. Ливановой: «Не может быть сомнения в том, что фортепианные трио в очень большой степени являлись для Гайдна прекрасной творческой лабораторией, что именно в этой области им нередко делались замечательные находки, совершались смелые опыты» [13, с. 462]. Тем самым, в фортепианных трио Гайдна проявляются некоторые аклассические черты, которые, по мнению В. Бобровского, неизменно присутствуют в любом, даже самом «чистом стиле» [3, с. 59].

Понимание *«inventio»* как одного из ярких стилевых показателей творчества Гайдна позволяет выдвинуть предположение, что в отличие от Моцарта и Бетховена, у которых личностное начало проявлялось в лирике либо драматических столкновениях человека с надличными силами, у Гайдна оно индексируется авторской волей художника-творца и через нее становится одной из семантических доминант его сочинений. И гайдновское жизнелюбие под таким углом зрения начинает видеться радостью созидания совершенных звуковых конструкций. Ведь не случайно одним из последних вдохновений композитора оказалась оратория «Сотворение мира». Конечно, Гайдн не романтик и не мыслит себя вершителем вселенной; но та любовь, хотя подчас и окрашенная юмором, с которой композитор разворачивает картины рождения земной жизни, не оставляет сомнений в ценности для него акта творения. Как видим, барочное *«inventio»* трансформируется в наследии Гайдна из рационалистической и

риторической по своей сути «изобретательности» в проявление «персональной» авторской воли, отражение в стиле мирозерцательной позиции.

Наиболее явственные связи с барокко обнаруживаются в фортепианных трио венских классиков в трактовке жанра. Прежде всего, это касается используемого композиторами жанрового «имени» своих сочинений. Говоря о разнообразии наименований произведения для трио-состава уже во времена Гайдна (соната *a tre*, соната *da camera*, партита, дивертисмент, каприччио, концерт, концерттино, симфония, соната, сонатина), И. Бялый обращает внимание на тот факт, что в различных изданиях трио Гайдна *F-dur Hb XV: 40* называется то концертом, то дивертисментом, то сонатой, то партитой [5, с. 26-27]. Сам композитор, по свидетельству исследователя, называл свои сочинения этого типа в ранний период творчества «дивертисментом», впоследствии «сонатой»; наименование «трио» или «терцет» встречается у него лишь изредка. Ученый объясняет данное явление тем обстоятельством, что последние ассоциировались в период зарождения жанра, в первую очередь, с количественной характеристикой исполнительского состава¹. Это же касается бетховенского понимания данного жанра. Так, Л. Кириллина, цитируя письма Бетховена 1817-1822 годов, делает интересную заметку о квинтете *op. 104*, который в действительности является переложением фортепианного трио *op. 1, № 3*: «<...> репетирую квинтет, переложенный мною с одной сонатой» [11, с. 97]. Сразу обращает на себя внимание тот факт, что, как и Гайдн, Бетховен также называл свои трио сонатами, что было нормой для его исторического времени. «Трио» означало принцип (так называемый, «трио-принцип»), структурную модель, а не собственно жанр как тип произведения. Что касается другого понятия – соната, то оно трактовалось композитором в соответствии с бытовавшими в то время его толкованиями. Как пишет Л. Кириллина, под «сонатой» в данный исторический период подразумевалась обширная жанровая группа, в которую входили все ансамблевые и сольные сочинения – от клавирных сонат до трио, квартетов, квинтетов и пр. [9]. В теории XVIII века отсутствовала обязательная связь между сонатным жанром и сонатной формой. При этом главным критерием отличия сонаты как вида от симфонии служила «нерегламентированность количества частей, от двух до четырех, а в ансамблях дивертисментного характера и более <...>, и как следствие этого индивидуализация содержания и возможность выражения самых тонких чувств или очень субъективных настроений» [9, с. 109]. Симптоматичны приведенные Л. Кириллиной определения «сонаты» в словарях Руссо и Зюльцера: «Соната – сочинение инструментальной музыки, состоящее из трех или четырех пьес различного характера, следующих друг за другом»; «соната – инструмен-

¹ В музыкальной практике и в научном лексиконе за произведениями такого рода закрепилось наименование «фортепианное трио», ставшее традиционным, что позволяет рассматривать под его эгидой образцы для этого состава с разными жанровыми обозначениями.

тальное сочинение из двух, трех или четырех следующих друг за другом частей различного характера, имеющая один или несколько главных голосов, которые, однако, рассчитаны каждый на одного исполнителя. Так как она состоит из одного или нескольких концертирующих голосов, то она называется сонатой *a solo, a due, a tre etc*» [9]. Как видно из приведенных формулировок, отсутствие регламентирующих факторов в сонате касалось не только количественной, но и качественной сторон (наличие нескольких разнохарактерных пьес) цикла. Не менее существенна вариативность числа исполнителей в произведениях под именем сонаты, причем сольная разновидность жанра, которая получит едва ли не самодовлеющее значение у Бетховена, в данный исторический период уравнивалась ансамблевой – традиция, сохранившаяся, собственно, и в сонатных дуэтах с фортепиано.

Итак, соната во времена Гайдна и Бетховена – это широкая жанровая область, отличающаяся различными по исполнительскому составу произведениями, характеризующаяся достаточной мерой свободы циклообразования в пределах двух – четырех частей и выбора их характера при условии сохранения принципа образного контраста. Называя свои трио-ансамбли с фортепиано «сонатами», композиторы недвусмысленно направляли их восприятие в данную жанровую сферу¹.

Новый научный подход к анализу музыкально-исторического процесса, предложенный Л. Кириллиной [9], не в последнюю очередь связан и с глубинным изучением наследия Моцарта. Показательно, что анализ моцартовских сочинений привел Н. Зейфас к мысли о том, что «переход от музыкального барокко к так называемому венскому классицизму <...> не был столь резким, решительным и бесповоротным» [8, с. 185]. К аналогичным выводам приходит и А. Глазунов, отмечая единство в музыкальном мышлении композитора современного ему художественного направления и опыта предшественников. «Новый путь музыкального искусства, – пишет автор, – достигнут Моцартом с помощью эволюционного метода, он избегает в своем творчестве любой “ломки” традиций, выработанных веками» [7, с. 211]. Взгляд на творчество Моцарта и венский классицизм как поле взаимодействия различных историко-культурных традиций позволяет сформулировать вопрос о неразрывной связи Моцарта с эпохой барокко. Заметим, что эти связи принимают у композитора иные формы по сравнению с Гайдном, что заставляет усомниться в правомерности представления о продолжении Моцартом жанрово-стилевых идей его старшего современника.

Нужно отметить, что такая постановка вопроса была сформулирована Г. Абертом еще в 1928 году в работе «Моцарт и Бетховен» [2]. Он подверг сомнению привычное представление о Гайдне, Моцарте и Бетховене как цельной

¹ Моцарт, в отличие от Гайдна и Бетховена, своим трио-ансамблям давал названия «трио» или «герцет» за исключением раннего, именованного Дивертисментом KV 254 [19, с. 76].

триаде венских классиков. По утверждению автора, « <...> нельзя выстраивать венскую инструментальную классику в сквозную линию» [2, с. 72]. Исследовать указывает на использование Моцартом принципов предшественников, в том числе Гайдна, но замечает, что собственный стиль композитора не стал исторической прямой, непосредственно ведущей к Бетховену. По мнению автора, лучшим учителем последнего был Гайдн [там же].

В современном музыковедении проблеме взаимосвязи творчества Моцарта с эпохой барокко посвящены работы многих исследователей: Н. Зейфас, А. Гервер, В. Протопопова, Ю. Некаюдова, Н. Эскиной, В. Бобровского [6; 4; 14; 13; 20; 4]. Как правило, они касаются инструментальной музыки, что особенно ценно в контексте избранной нами темы. В частности, важны наблюдения В. Бобровского, согласно которым тематический принцип Моцарта наиболее полно представлен в его камерно-инструментальных произведениях и фортепианных концертах. Сказанное касается и фортепианных трио. Они непосредственно связаны и с той, и с другой жанровыми сферами. Этот факт подтверждает и И. Бялый [5, с. 78-79].

Значительность стиливых открытий Моцарта в камерных жанрах позволяет исследователям выделить их в качестве квинтэссенции эволюционного процесса композитора. Так, Е. Чигарева отмечает стиливой «перелом» в творчестве Моцарта, демонстрируя свои научные наблюдения анализом его струнных квартетов [21, с. 17-22]. Напомним, что о «великом стилистическом переломе» в мышлении Моцарта писал и Г. Аберт, связывая его с «вторжением» широко понимаемой барочной традиции в зрелые образцы его сочинений [1, с. 134-153]. Проявление музыкальных свойств барокко в произведениях Моцарта, как правило, рассматривается на уровнях тематической работы и полифонических принципов. Их избирают в качестве предмета изучения Н. Зейфас, А. Гервер, В. Бобровский [8; 6; 4]. Ученые выделяют комплекс принципов темообразования, сохраняющий свое значение в различных инструментальных жанрах, к которым обращался Моцарт. Он складывается из следующих составляющих: мотивно-мелодическое разворачивание темы; тематическое обновление; комбинаторика; самодвижение темы. Названные принципы темообразования характерны для барочного музыкального мышления.

Наиболее полное представление о тематической работе Моцарта, сходной с барочной, дает Н. Зейфас. Она указывает, что уже сама тема у Моцарта имеет барочную природу: «<...> любая моцартовская тема – чисто полифоническая или расчлененная “галантными” паузами, песенная, танцевальная или взволнованно рвущаяся в полет, – основана на характерном именно для музыки барокко принципе мотивно-мелодического разворачивания <...>» [8, с. 185]. Автор уподобляет моцартовскую композицию «логически безупречной спаянности цепи мотивов или построений, подхватывающих и продолжающих друг друга» [там же]. Аналогичные наблюдения содержатся и в статье А. Гервер [6, с. 60]. Нужно

отметить, что Н. Зейфас, подобно Г. Аберту, сопоставляет Моцарта и Бетховена, акцентируя внимание на особенностях разработок их сочинений: «Для Моцарта разработка – не столько драматургический нервный узел, – как у Бетховена, – сколько середина произведения <...>. Невозможна целенаправленная тематическая работа бетховенского толка, потому что барочная тема <...> всегда конкретный характер, жест, воплощение аффекта. <...> Если барочному композитору (и Моцарту!) необходим образ принципиально новый, он вводит и новую тему <...>» [8, с. 186].

С другой стороны, для подтверждения связи творчества Моцарта и барочной эпохи ученые указывают на полифоническое мышление композитора. В данном контексте целесообразно обратиться к исследованию Л. Гервер. Автор отмечает огромное воздействие на Моцарта полифонии Баха и Генделя, одновременно оговаривая качественные различия этого воздействия со стороны названных композиторов. Так, с Бахом Моцарта роднит внимание к сложной технике, а с Генделем – моцартовская «полифония реплик», мотивная комбинаторика. Отличительной чертой моцартовской полифонии, по сравнению с барочной, по словам автора, является принцип сочетания контрапунктических идей с гомофонной формой. Как указывает Л. Гервер, это «все та же множественность тематических элементов, только данная в вертикальных сочетаниях, а не в горизонтальной развертке» [6, с. 63].

Наиболее тщательно к вопросу о полифонии Моцарта подходит В. Протопопов. Он пишет, что полифония к концу 70-х годов XVIII века по сравнению с прошлой эпохой приобретает качественно новые задачи: она служит для «усиления выразительного характера гомофонной темь» [16, с. 213]. Согласно ученому, полифония у Моцарта, как правило, проявляется в виде элемента фактуры. Интересно, что исследователь, также как и многие другие музыковеды, выделяет в качестве объекта изучения наряду с симфониями моцартовские ансамбли. Нужно отметить, что сама разнотембровость ансамблевой игры камерно-инструментальных произведений (в том числе и фортепианных трио) способствует полифонизации фактуры. Ученый обращает внимание на полную полифонизацию сонатной формы Моцарта – качественно новое явление в истории полифонии, характеризующее новаторство композитора [16, с. 220]. В качестве основных средств полифонизации автор выделяет имитационность, подвижной контрапункт и использование контрапунктических тем (образно близких друг другу). Для подтверждения тезиса о комбинаторности мышления Моцарта не только на уровне тематической работы, но и фактуры, интересно выделить высказывания исследователя о разнообразии применения полифонических средств: «Если полифонические элементы сосредоточены в каких-либо определенных местах гомофонной формы, то никогда не повторяются буквально, – всегда происходит те или иные перемены в тональном, контрапунктическом,

тематическом отношении <...>. У полифонических эпизодов <...> возникает своя единая форма, «вставленная» в общую форму произведения» [16, с. 222]. Такое объединение эпизодов автор называет большой полифонической формой [там же].

Сравнивая полифонию Моцарта, Бетховена и Гайдна, можно выделить тенденцию к изначальному интересу к полифонии у Моцарта и Бетховена, ее органичное претворение в их произведениях инструментальных жанров – вплоть до фуг в поздних фортепианных сонатах и струнных квартетах Бетховена. Нелишне напомнить и о сочетании в последних из названных сочинений цикличности с контрастно-составным принципом, идущим от барочных традиций формообразования. На этом фоне Гайдн выделяется последовательным культивированием гомофонного письма, и в этом отношении его трудно назвать наследником барокко. Об этом пишет и В. Протопопов [16]. Наибольшую роль в полифонизации фактуры, как у Моцарта, так и у Гайдна, играет имитационность, разнотембровая природа инструментов, ввод контрапунктических тем, но у последнего эти принципы полифонизации, как правило, основаны на простейших фигуративных формах. В качестве характерной черты полифонии Гайдна В. Протопопов выделяет ее функцию создания народно-жанровых образов. Моцарт, по мысли ученого, в отличие от своего старшего современника не тяготел к жанровости в такой степени. Подобно А. Гервер, В. Протопопов дифференцирует родословную полифонии венских классиков: «Если Моцарт в особенно большей мере связан с баховскими традициями, то для Гайдна наиболее действенны генделевские» [16, с. 258]. Более резкую границу между композиционными методами письма названных композиторов проводит Ю. Неклюдов. Исследователь указывает, что в противовес гомофонному принципу мышления Гайдна, Моцарт, наоборот, будучи воспитанным на образцах полифонической музыки, органично использовал ее на протяжении всего своего творчества [15, с. 187-188]. На огромное значение полифонии в камерных сочинениях Моцарта указывает М. Черная в своем кандидатском диссертационном исследовании, как раз и посвященном полифонии композитора в контексте музыкальной практики XVIII века [19]. Как пишет исследователь, композитор в каждом своем камерном произведении с клавиром обращался к практикуемым и рекомендуемым Ф. Э. Бахом в своем трактате «*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*» способам имитаций в ансамблевой фактуре [19, с. 87]. Автор выделяет ряд типичных для Моцарта приемов, которые были известны еще во времена сочинений трио-сонат и упоминаются в баховском труде: имитационные вступления голосов с последующим их свободным контрапунктированием, квазимитации или «декоративные» имитации, эхо-имитации, имитации-подхваты [19, с. 88-89]. Отмечая приемы строгих имитаций в квартетах композитора, исследователь указывает на проникновение «квартетного» стиля имитирования в его

фортепианные трио, так как фактуру струнного квартета с четырьмя равноправными голосами можно сравнить с партиями двух мелодических инструментов и двух партий клавириста в трио, которые образуют четырехголосие [19, с. 90].

Фортепианные трио как разновидность ансамблевого исполнения полифонии становятся не столько носителем высокого содержания, сколько протяженного развертывания музыкальной мысли, внутренней экспрессии. В соответствии с поэтикой жанра она оборачивается своей комбинаторной стороной, то есть предстает одной из стилевых доминант Моцарта. К выводу о комбинаторной сущности музыкального мышления Моцарта приходят многие исследователи, изучающие творчество композитора. В процессе анализа его инструментальных сочинений чаще всего акцентируется внимание на процессе темообразования. Однако универсальность этого принципа позволяет проследить его действие и на других уровнях музыкального текста. Примечательна максима, предложенная М. Черной в ее докторской диссертации: «Моцарт – гений музыкальной комбинаторики» [20, с. 251]. Сравнивая сочинения Моцарта с произведениями его предшественников, автор обращает внимание на использование композитором комбинаторики на уровне трех координат: горизонтали, вертикали и диагонали. Как пишет М. Черная, произведения Моцарта «<...> дают образцы головокружательной множественности трансформаций ограниченного числа элементов, а также удивительные воплощения различных комбинаторных идей» [20, с. 252]. Продолжая свою мысль, автор обращает внимание на влияние комбинаторной техники на «событийные» процессы в фактурообразовании музыкальной ткани, которые в таких произведениях отличаются наиболее повышенной насыщенностью [20, с. 262]. Исследования комбинаторики в произведениях Моцарта дополняются А. Лебедевой, которая называет произведения Моцарта средоточием «<...> высших проявлений комбинаторного начала» [12, с. 4]. Искусство комбинаторики, прежде связанное с математикой, прочно вошло и в музыкальную практику XVII-XVIII веков¹. Как отмечает исследователь, именно XVIII век стал расцветом игрового искусства [12, с. 66]. Эта тенденция выразилась в музыкальных играх, благодаря которым любой человек мог сочинить музыку при помощи лото, бросания костей, рулетки, математических и музыкальных таблиц. Среди авторов таких игр А. Лебедева называет В. Моцарта, Й. Гайдна, Й. Кирнбергера, Ф. Э. Баха [там же]. Исследователь отмечает сложность комбинаторной техники Моцарта [12, с. 100]. Помимо комбинаторики мотивов автор выделяет комбинаторику фигур, которые уже требуют обращения к полифонической и «серийной» техникам, которые сопровождаются такими изменениями, как ритмические увеличения и уменьшения, удвоения, «серийные» модификации [там же]. В своих наблюдениях А. Лебедева обращается к камерно-инструментальному, фортепианному и

¹ Автор дает классификацию категорий комбинаторики: пермутации (перестановка элементов) и комбинации (замена одних элементов другими, аналогичными по функции).

оперному наследию композитора, детально анализируя выбранные образцы. Рассматривая комбинаторику камерно-инструментальных сочинений, автор указывает на ее специфичность, что связано с особенностями и возможностями ансамблевой фактуры: «Ставшие участниками комбинаторной игры, музыкальные инструменты “передают” друг другу фигуры и мотивы, “облекая” их при этом в новые тембровые “одеяния” и вступая в новые и новые тембровые соотношения» [12, с. 101-102].

Рассмотрим фортепианные трио исследуемых композиторов. Нужно отметить, что у каждого из венских классиков барочные традиции в фортепианных трио воплотились на разных уровнях музыкального материала. У Гайдна они связаны с композиционно-драматургической, тематической и тональной организацией и ансамблевой стороной сочинений, у Моцарта с – полифоническими и комбинаторными приемами, а также тематическими решениями, у Бетховена – с композиционными, тематическими, образными, полифоническими принципами построения музыкального целого.

Обратимся к композиционно-ансамблевым особенностям фортепианных трио Гайдна¹. Их сонатное происхождение определяет многообразие композиционно-драматургических типов, каждый из которых предстает проекцией жанра в различных «срезах» его исторической жизни. В количественном отношении обнаруживается ясная тенденция к трехчастному строению цикла: из тридцати одного образца двадцать два имеют одинаковое число частей, соответствующее классическому регламенту сонаты – №№ 1-13, 19, 21-23, 26-28, 30, 31. Гораздо меньше произведений, имеющих двухчастное строение: их всего восемь – №№ 14-16, 18, 20, 24, 25, 29. В четырех частях написано лишь одно трио: № 17. Таким образом, по количественному показателю выделяются две достаточно стабильные группы сочинений – трех- и двухчастные.

Сжатие цикла до двух-трехчастной структуры разительно отличает фортепианные трио Гайдна от его же струнных квартетов, строение которых почти неизменно совпадает с симфоническим. Напротив, предпочтение минимального числа частей в фортепианных трио сближает их с гайдновскими клавирными сонатами. Правда, в последних преобладает трехчастность, но и двухчастных сочинений также немало: примерно пятая часть от общего количества. С одной стороны, это сходство свидетельствует об известном сохранении единства параметров сонаты *a solo* и *a tre*, то есть ее понимания как жанровой сферы, включающей несколько разновидностей; с другой – подтверждает общность целевых задач, решаемых в клавирных сонатах и фортепианных трио. Иная связь прослеживается в трио № 17, четыре части которого по своей темповой диспозиции не отвечают законам организации

¹ Анализируемые сочинения взяты из трехтомного издания: Haydn J. Trios für Piano, Violine und Violoncello. Leipzig, C. F. Peters.

циклов симфоний и струнных квартетов, но непосредственно наследуют строение *sonata da chiesa*: «медленно – быстро – медленно – быстро».

Проанализируем двухчастные трио Гайдна.

На первой позиции в цикле в них располагаются быстрые части: в трио №№ 25 – *Vivace* и 29 – *Allegro*; умеренно быстрые – в №№ 16, 20, 24 (*Allegro moderato*). Трижды встречаются медленные начала сочинения: в трио № 14 (*Andante*), № 15 (*Adagio*) и № 18 (*Andante cantabile*). В них выдерживается темповый контраст «медленно – быстро», сворачиваясь с большей последовательностью, чем в трехчастных образцах, в ключевую логическую универсалию. Здесь особенно явно прослеживаются преемственные связи гайдновских инструментальных произведений с оперной практикой его времени и барокко, прежде всего, с двухчастной арией. В контексте сонатно-симфонического цикла данная структура определяет драматургические сопряжения образно-семантических единиц сонатной экспозицией первых частей и главенствующую в цикле оппозицию «действие – созерцание». Существенно, однако, что подобно композиции клавирных сонат, Гайдн открывает цикл медленной частью, то есть мыслит ее драматургическим «центром тяжести» (Г. Ливанова). При этом, если срединные медленные разделы нередко имеют характер интермеццо, далеко не всегда ясно структурированных и переходящих в финал приемом *attaca*, то в качестве начальных они обладают всеми свойствами сложноорганизованных структур и значительными масштабами. Заметим, что сказанное относится не только к двухчастным, но и к трехчастным трио с медленным начальным разделом, а также четырехчастному – № 17. С этих позиций интересны избираемые для них музыкальные формы: вариационная (трехчастные трио №№ 1, 10, 22); двойные вариации (двухчастное трио № 14, четырехчастное – № 17); старинная сонатная (трехчастное трио № 19, двухчастное – № 15).

Помимо темповой модели «медленно – быстро» в гайдновских фортепианных трио выделяются и иные: «умеренно быстро – быстро» (трио № 20: *Allegro moderato – Presto assai*), «быстро – *Tempo di Menuetto*» (трио №№ 26 и 26), «умеренно – *Tempo di Menuetto*» (трио №№ 16 и 24).

Многообразие композиционно-драматургических вариантов циклов фортепианных трио Гайдна, обусловленное природой камерного жанра, программирующей свободное проявление личности автора, регулируется сознательным обращением композитора к уже состоявшемуся художественному опыту музыкального барокко как системе универсалий, каждая из которых может использоваться в качестве готовой структуры.

В противовес гайдновской свободной композиционной трактовке фортепианных трио моцартовская демонстрирует процесс стабилизации цикла. Композитор устанавливает неизменную трехчастную структуру. Канонизация цикла коснулась не только данного параметра, но и выбора определенных

композиционных форм для каждой из частей. У Моцарта окончательно кристаллизовалась классическая модель трехчастного цикла «быстро-медленно-быстро» с закрепленными за каждой частью музыкальными формами. Такое строение циклов фортепианных трио Моцарта связывают их с фортепианными сонатами композитора, которые также всегда у него имеют трехчастное строение с четким, строгим тональным планом. В свою очередь у Гайдна наблюдается достаточная творческая свобода в выборе решения циклообразования и его тональной организации. При этом необходимо заметить, что оба композитора мыслят квартеты, в отличие от фортепианных трио, исключительно четырехчленно.

Несмотря на то, что во всех циклах господствует мажор, в их светлый мир вторгается минор, внося в игровую атмосферу сочинений элемент драматизма. Такие вторжения, как правило, приходится на развивающие части формы циклов в сонатных экспозициях (например, драматургический сдвиг в связующей и побочной партиях первой части трио KV 502), в разработках (например, в первой части трио KV 548). Ладотональная двойственность проявляется также в конфликтном сопряжении образов, содержащемся в самом тематическом материале, ею нередко отмечен гармонический процесс (например, разработочные разделы трио KV 496). Эти драматические вторжения воспринимаются прорывом какой-то иной реальности, глубинного смысла вещей. В таком своеобразном «двомирии» исследователи усматривают проявление барочного типа контраста. Н. Эскина называет его рядоположенным, восходящим к присущему музыке баховской эпохи принципу пластов [22, с. 44].

Бетховен демонстрирует иной, в сравнении со своими предшественниками, подход к данному жанру. Если у Гайдна и Моцарта художественное пространство фортепианных трио было полем, в котором разворачиваются игровые действия, а главным фактором развития – комбинирование тематического материала, то у Бетховена оно наполняется симфоническим развитием, сопровождаемым отходом от зримой театральности фортепианных трио Гайдна и Моцарта в сторону чистой инструментальности.

Уже в трио *op. 1* (1795) формируются основные типы образности, которые в дальнейшем будет воплощать композитор. В трактовке ансамбля Бетховен выступает как продолжатель традиций Моцарта, давая каждому инструменту высказаться. С другой стороны, он раздвигает границы музыкальной мысли и выходит на тип 4-частного цикла, характерного для симфоний и квартетов. Напомним, что у Гайдна жанр фортепианного трио представлен 2-х и 3-частными образцами, у Моцарта – 3-частными. Это дает повод провести параллели с их фортепианными сонатами: у Гайдна они 2-х и 3-частные, у Моцарта – 3-частные, у Бетховена сонаты *op. 2*, как и многие более поздние, – 4-частные.

К композиционно-драматургическому решению каждого цикла Бетховен подходит индивидуально. Обращает на себя внимание трио № 2, которое открывается обширным медленным вступлением *Adagio*, по своим тематическим характеристикам близким барочным образцам: фантазийная свобода изложения, пунктирный ритм, торжественная неторопливость движения. В сочетании с достаточно развернутыми масштабами этого раздела композиции названные музыкальные средства указывают на его генетическую связь с первыми частями церковных трио-сонат. Вместе с тем, нетрудно установить классическое происхождение начальной темы вступления, строящейся на контрастном сопоставлении, условно, «сильного» и «слабого» элементов: императивно звучащего тонического аккорда на *f* утвердительного характера и тихого лирического ответа в виде разложенного тонического квартсекстаккорда, за которым следует выразительный речевой мотив, основанный на скандировании тонического звука «g» и последующего форшлага.

В следующих трио *op. 11 B-dur* (1798), *op. 70, № 1 D-dur* и *№ 2 Es-dur* (1809) композитор демонстрирует новые возможности данного жанра. Обращает на себя внимание избрание Бетховеном в качестве формы для данных трио 3-хчастного цикла. При этом не теряется драматургическая полноценность цикла, так как композитор компенсирует количественное его сокращение совмещением в третьих частях скерцозного характера, жанрового содержания и обобщающей функции.

Среди анализируемых трио этой группы выделяется сочинение *op. 70, № 2*, открывающееся большим медленным вступлением *Poco sostenuto*. Его тема основывается на старинной секвенции, восходящей к Орландо Лассо. Неторопливость высказывания, полифонический принцип строения (каноническое вступление голосов), фантазийная свобода, обилие украшений приближают данный раздел формы к барочным образцам. Обращает на себя внимание характерная для позднего периода творчества композитора тенденция к текучести формы, соединению связующих и побочных разделов, образование кратких заключительных партий. В этой связи интересны замечания Л. Кириллиной, которая, основываясь на отмеченных Вл. Протопоповым особенностях позднего стиля сонатной формы Бетховена («текучесть» тематического развития, «тенденция к монотематизму», «полифонизация сонатной формы», «слияние связующей и побочной партии», «отсутствие самостоятельной темы побочной партии» или, наоборот, «политематичность» и т.д.), определяет их как характерные атрибуты доклассического образца сонатной формы [10, с. 136].

Среди вторых частей трио близостью к барочным традициям отмечена вторая часть трио *Adagio op. 70, № 1 (d-moll)*. Она написана в сонатной форме без разработки. Эта часть отличается предельно трагическим характером, философским баховским пафосом, неторопливостью изложения мысли, наличием

барочных риторических фигур (*catabasis* и темой креста). Таким образом строем она ярко контрастирует крайним частям и является драматургическим центром всего цикла. Главная партия состоит из двух тем. Первая из них (речитативная, сосредоточенная) становится лейттемой всей формы. Она построена на чередовании вопросо-ответных интонаций. Ее первый элемент основан на разложенном $t_{6/4}$, второй – на опевании V ступени. По форме тема представляет собой период типа развертывания. Уже в самом ее экспонировании наблюдается интенсивное развитие, что достигается мелодическим и гармоническим путем. Так, в первоначальном тематическом зерне (2 такта) кульминационной точкой служит интонация восходящей сексты, при его первом повторении она изменяется на um_5 (интонация $t_{6/4}$ сменилась на $um_{5/3}$). Данное изменение было подчеркнуто и неустойчивой напряженной функцией $um_{6/5}$ к *c-moll*. Вершиной этого насыщенного развития является последующее развертывание темы. В нем выделяется интонация m_7 (в основе – D_7), сопровождающаяся гармонией $D_{6/5}$ к тональности III ступени. В кадансе первый элемент представлен в обращении (в нисходящем движении), здесь происходит возврат в исходную тональность. Канонически вступающая вторая тема главной партии, основанная на нисходящем мотиве из второго элемента первой, плавно продолжает ее линию, подхватывая на заключительном тоническом кадансе. Она носит трагический характер и отличается большой концентрированностью, динамическими контрастами, яркой напряженной кульминацией. Связующая партия основана на материале главной. Побочная партия написана в тональности *C-dur*. Она продолжает линию главной, развивая ее второй элемент. Взволнованность ей придает пульсирующее сопровождение, создающее состояние внутреннего напряжения. Заключительная партия строится на относительно новом материале. Вместо развернутой разработки композитор использует связующее построение развивающего типа. Оно начинается имитационно проводимой второй темой главной партии, сменяющейся родственным с ней вторым элементом первой темы главной партии, который, непрерывно повторяясь на неустойчивой гармонии, приводит к репризе.

Обратимся к ансамблевой стороне трио. При рассмотрении данного аспекта обнаруживается различие подходов каждого из представленных композиторов.

Как и в способах организации циклической композиции фортепианных трио в ансамблевом письме Гайда обращается к уже апробированным средствам, выработанным предшественниками, закрепляя их за данным жанром в качестве типичных, нормативных, закономерных. К ним относятся: дублировки голосов по принципу регистровой симметрии (термин И. Бялого); например, дублирование скрипкой партии правой руки фортепиано, виолончелью – его нижнего голоса [5, с. 62]; дублировка может служить средством подчеркивания опорных долей в мелодической линии солирующего инструмента; параллельное движение терциями или секстами пар голосов или секстаккордами всех голосов; тембровое

подсвечивание струнными инструментами какого-нибудь мотива фортепиано; периодическое отключение или включение одного или обоих струнных, что сопровождается некоторым обновлением музыкального материала; использование полифонических приемов, связанных с самостоятельностью мелодических линий двух или трех голосов; дополнительные мелодические линии могут возникать при включении подголоска в партии фортепиано; мотивные имитации и переключки между верхними голосами (скрипки и дискантового голоса фортепиано) на фоне аккомпанемента басов, либо между двумя группами – верхними голосами и басами, что создает не только тембровый, но и регистровый контраст; солирование какого-либо инструмента, как правило, скрипки или фортепиано на фоне аккомпанемента других голосов. Помимо собственно ансамблевых приемов были выделены и концертные, среди которых: противопоставление *tutti-soli*; перепоручение темы другому тембру; моменты виртуозных эффектных пассажей, которыми обмениваются инструменты; большие сольные эпизоды.

Моцарт подобно Гайдну, использует аналогичные концертные приемы. При этом наиболее показательными для его творческого мышления оказываются ансамблевые приемы. Жанровые условия трио-ансамбля идеально отвечали игровой природе моцартовского мышления. Тембровое «разноголосие» давало возможность создания своего рода мизансцен, в которых партнеры не только вовлекались в активное «речевое» общение друг с другом, но и постоянно меняли свою диспозицию, перемещаясь в трехмерном звуковом пространстве. Для реализации этой возможности как нельзя более подходили средства полифонического письма – имитационные в качестве эквивалента оперно-театрального обмена репликами и контрапунктические как отражение динамики сценического движения. Тем самым, «серьезная» полифония вовлекается в моцартовских фортепианных трио в игровое действие, смыкаясь с комбинаторикой и приобретая специфическую семантическую функцию. В процессе анализа фортепианных трио Моцарта были выявлены три основных типа полифонических приемов, служащих целям создания игровой ситуации. Оговорим, что каждый из них действует, как правило, в малых масштабах композиции, в силу чего приобретает значительную мобильность, обеспечивающую реализацию принципа комбинаторности. Это имитационные переключки, канонические секвенции, контрапунктические соединения голосов, их перестановки. Обратимся к примерам. KV 502, первая часть (*B-dur*). Здесь полифонизации подвергается развивающий раздел побочной партии (ц. 4). На фоне гармонических фигураций, движущихся в дискантовом голосе, и гармонических ходов в левой руке (*F⁷-dur – d-moll – B-dur*) разворачивается диалог между скрипкой и виолончелью на материале первого элемента главной партии в виде октавных переключек, которые в процессе мелодико-гармонического развития переходят в обычные мотивные реплики. Развиваясь, мелодическая фигурация в дискантовом голосе «превращается» в

гаммообразный пассаж, подхватываемый скрипкой, которая передает инициативу виолончели. В это время первый элемент главной партии имитационно проходит между нижним и верхним голосами фортепиано. В результате вырисовываются две мелодические линии.

В разработке (перед ц. 7 и далее) между дискантовым голосом и скрипкой устанавливаются канонические переключки на фоне аккордового сопровождения басов. Необходимо отметить, что здесь полифонический принцип проявляется не на уровне звуковысотного соотношения голосов, так как фактически они звучат на одной высоте, а за счет тембральной игры инструментов, вследствие чего и появляются признаки полифонии. Далее (через 2 такта) на материале главной партии проходит небольшой диалог этих же голосов, который сменяется канонической октавной переключкой струнных инструментов.

Исходя из многочисленных работ о Гайдне, Моцарте и Бетховене, можно сделать вывод о глубинном наследовании композиторами традиций эпохи барокко, на что указывает ряд характерных факторов. Как правило, они касаются композиционно-драматургических и ансамблевых принципов, тематической работы и полифонических приемов письма: мотивно-мелодического развертывания темы, тематического обновления, а также комбинаторики. Показательно, что объектами исследований многих музыковедов являются именно камерно-инструментальные произведения композиторов. Но, несмотря на несомненные связи мышлений трех венских классиков с предшествующей эпохой, они являются полноценными представителями венского классического стиля. Именно творчеством Гайдна и Моцарта ознаменовано окончательное формирование и унификация музыкальных форм и жанров, в которых наибольшее значение приобрела сонатная форма. Данный тезис подтверждает В. Холопова, мотивируя общепринятое объединение Гайдна, Моцарта и Бетховена под знаком «венские классики». В качестве исторической заслуги данных композиторов автор выделяет абсолютизирование чистой инструментальной музыки; композиционное усовершенствование музыкальных форм, прежде всего, «гомофонных», высшим выражением которых является сонатная [18, с. 317-318].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая, книга вторая / Пер. с нем., вступ. статья, коммент. К. К. Саквы / Г. Аберт. — М. : Музыка, 1985. — С. 160-161.
2. Аберт Г. Моцарт и Бетховен / Г. Аберт // Советская музыка. — М. —1991. — №12. — С. 70-73.
3. Бобровский В.П. Темо- и формообразование в творчестве Гайдна позднего периода // Бобровский В.П. Статьи, исследования / В. П. Бобровский. — М., 1990. — С. 59-100.
4. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: В 2-х вып. Вып. 1 / В. П. Бобровский. — М. : Музыка, 1989. — 268 с.
5. Бялый И.Е. Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра / И. Е. Бялый. — М. : Музыка, 1989. — 94 с.

6. Гервер Л. «Легко ли анализировать Моцарта» / Л. Гервер // Советская музыка. — М. — 1991. — № 12. — С. 59-64.
7. Глазунов А. Моцарт в каждом из нас / А. Глазунов // Музыкальная академия. — М. — 2006. — №4. — С. 210-211.
8. Зейфас Н. Традиции барокко в музыке Моцарта / Н. Зейфас // Музыкальная академия. — М. — 1992. — №12. — С. 184-186.
9. Кириллина А. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков : Самосознание эпохи и музыкальная практика / А. Кириллина. — М. : МГК, 1996. — 192 с.
10. Кириллина А.В. Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX веков : диссертация ... канд. искусствоведения. 17.00.02 / А. В. Кириллина. — Москва, 1988. — 252 с.
11. Кириллина А. Сонатный цикл и сонатная форма в произведениях Бетховена / А. Кириллина // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории : Сборник научных трудов. — М., 1987. — С. 95-114.
12. Лебедева А. В. Ars Combinatoria и музыкальная практика XVIII века : диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. В. Лебедева. — Москва, 2002. — 291 с.
13. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : [Учеб. для теор. — композ. фак. муз. вузов в 2-х тт.]. Т 2. XVIII век / Т. Н. Ливанова. — М. : Музыка, 1982. — 632 с.
14. Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа: сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1986. — Вып. 84. — 159 с.
15. Нежлодов Ю. Симфонизм Гайдна и Моцарта – общность или контраст? / Ю. Нежлодов // Музыкальная академия. — М. — 1992. — № 2. — С. 187-189.
16. Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII — XIX веков / Вл. Протопопов. — М. : Музыка, 1965. — 615 с.
17. Фархутдинова С.Г. Диалектическая природа культуры барокко: Диссертация ... канд. культурологии: 24.00.01 / С. Г. Фархутдинова. — Нижневартовск, 2005. — 143 с.
18. Хололова В.Н. Формы музыкальных произведений : Учебное пособие. — 2-е изд., испр. / В. Н. Хололова. — СПб. : Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
19. Черная М.Р. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки В.А. Моцарта и традиции XVIII века: Вопросы теории и исполнительства : диссертация ... канд. искусствоведения. 17.00.02 / М. Р. Черная. — Москва, 1994. — 152 с. + Прил. (С. 155-200).
20. Черная М.Р. Фигурационное письмо в западноевропейской и русской клавирной (фортепианной) музыке: от истоков до середины XX века: Диссертация доктора искусствоведения: 17.00.02 / М. Р. Черная. — Москва, 2005. — 540 с. + Прил. (С. 541-916) + Прил. (С. 917-1334).
21. Чигарева Е. Свет далекой истины / Е. Чигарева // Советская музыка. — М. — 1991. — № 12. — С. 17-22
22. Эскина Н.А. Рождение классицистского диалектического контраста из парадоксальной антиномии барокко / Н. А. Эскина // Проявление контраста в музыке : Межвузовский сборник научных трудов. — Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1988. — С. 28-45.
23. Федосова Э. К постановке проблемы «Барокко-Классицизм» / Э. Федосова // Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа : сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1986. — Вып. 84. — С. 5-20.

ПОЭТИКА КОНЦЕРТНОЙ КАДЕНЦИИ (ГЕНЕТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА И ХАРАКТЕРНЫЕ ПРИЗНАКИ)

Предлагается подход к концертной каденции сквозь призму смыслового поля жанра концерта. Исследуется разнообразие связей каденции с целым концертного опуса, вследствие чего формулируются основные принципы существования данного явления.

Бондаренко М. Поэтика концертної каденції (генетичні якості та характерні ознаки). Пропонується підхід до концертної каденції крізь призму смислового поля жанру концерту. Досліджується різноманітність зв'язків каденції з цілим концертного опуса, внаслідок чого формулюються головні принципи існування даного явища.

Bondarenko M. Poetics of the concert cadenza (genetic properties and characteristics). An approach to the concert cadence through the prism of the semantic field of the genre of the concert. Investigate the diversity of relationships cadence with a concert opus, thus formulated the basic principles of existence of this phenomenon.

Каденция составляет органическую часть инструментального концерта. Именно с этих позиций она рассматривается многими исследователями [1; 2; 3; 4; 7; 8; 12; 15; 19; 20; 23; 28]. Возникает, однако, вопрос: частью чего в концерте предстает каденция? Музыкальной формы (по аналогии с экспозицией, разработкой, репризой)? Или авторского замысла? И кто в данном случае скрывается под «автором»: создатель концерта или каденции? Для того, чтобы ответить на него, необходимо рассмотреть каденцию в смысловом поле жанра концерта как типа музыкального произведения.

На основании изученной научной литературы, собственных аналитических наблюдений и исполнительской практики автора статьи можно прийти к заключению о многообразии связей каденции с концертным опусом, не ограниченных линейными (раздел композиции) и даже драматургическими (кульминационный «пик» сочинения) закономерностями. Не менее важна их, условно, вертикальная зависимость, при которой каденция мыслится вне последовательности музыкальных событий – как квинтэссенция генетических свойств жанра. На первый взгляд, допущение такого рода кажется парадоксальным: ведь правила игры в сольном концерте предусматривают обязательное сопряжение *solo* и *tutti*, в каденции же пианист остается без своего партнера-соперника. Для того, чтобы убедиться в научной состоятельности выдвигаемого положения, выскажем несколько соображений о специфических свойствах сольного (фортепианного) концерта, отсутствующих в изученных нами источниках.

Прежде всего, обратим внимание на его особое место в системе инструментальных жанров. Как ни в каком другом из них исполнительское и композиторское искусство составляют в нем нерасторжимое «партнерское» единство. Заметим, что сольный концерт чаще всего пишется «под» конкретного пианиста, в

том числе, самого автора, тем самым, его исходная цель – представить возможность солисту проявить себя с наиболее выгодной стороны, блеснуть мастерством. Композитор словно дает виртуозу творческое задание, вызывая его на диалог-соревнование посредством усложнения его партии. В свою очередь, располагая колоссальными игровыми возможностями, пианист стимулирует художественную фантазию композитора, побуждая к расширению звуковых, регистровых, динамических, ритмических, артикуляционных, фактурных, моторно-двигательных исполнительских средств, а нередко и новой трактовке фортепиано (достаточно сравнить концерты Моцарта, Бетховена, эпохи романтизма и постромантизма, XX ст.). В той или иной степени такое «общение» происходит и в контексте других жанров, о чем свидетельствует исполнительская составляющая любого нотного текста [см.: 13]. Однако в сольном концерте из потенциального состояния оно перерастает в актуальное, воздействуя на характер тематизма, способы развития, музыкальную форму, то есть становится фактором композиционным. Сошлемся в этой связи на преобразование симфонического сонатного *Allegro* в концертное в сочинениях венских классиков. Не менее выразителен пример так называемого виртуозного концерта (по классификации Я. Торгана [21]), где в реальном диалоге с солистом оркестр нередко довольствуется ролью аккомпаниатора, хотя сам жанр традиционно мыслится принадлежностью симфонической музыки. Заметим также, что даже в интерпретации произведений с серьезной, многосмысленной, глубокой образно-драматургической концепцией решающее слово принадлежит солисту, а не дирижеру – главному действующему лицу в процессе исполнения симфонии. Игра солиста чаще всего оказывается центром притяжения слушательского внимания, не говоря уже об академической практике, в которой партия второго рояля, «замещающая» оркестровую, нередко купируется.

Итак, сольный концерт запрограммирован на осуществление исполнительской деятельности, поскольку солист наделяется функцией главного адресата сочинения. Тем самым, диалог композитора и исполнителя оказывается заложником в художественную структуру жанра, его геном. Другое дело, что само понимание виртуозности, пианистического мастерства, равно как и искусства композиции, исторически изменчиво, что и обуславливает многообразие конкретных творческих решений и генеральных (эпохальных) линий в трактовке концерта. Под таким углом зрения концерт предстает хранителем памяти об изначальном синкретическом процессе сочинения музыки и ее звуковой реализации, относящемся к тому историческому времени, «когда всякие формы проявления творческой активности, „художественная деятельность“, обладали неизмеримо большей ценностью, нежели сами результаты этой деятельности» [10, с. 95]. Автор приведенной мысли, А. Климовицкий, видит в дальнейшем размежевании композиторского и исполнительского труда «<...> отражение

глубинной переориентации европейской культуры, вытеснившей некогда цельного человека, инстинктивно подчинявшегося сверхличной, хранимой коллективной памятью традиции, <...> и расчленившей некогда единый творческий акт, с его установкой на ценность спонтанного самопроявления, на все более удаляющиеся друг от друга самостоятельные области <...> творчества» [там же]. Потребность культуры в отражении ее свойств в виде результата художественной деятельности, а не ее процесса, определила направленность на его достижение обоих искусств: композиции и исполнения. Выразительна предложенная Т. Чередниченко схема их параллельного развития, заключительные фазы которого соотносятся друг с другом, согласно характеристике ученого, по принципу внутренней закономерности и исчерпанности замысла:¹ импровизация – композиция – произведение, импровизация – интерпретация [25, с. 55]². Историко-хронологическая стрелка, на которой разошлись сочинитель музыки и ее исполнитель, по времени совпадает со все возрастающим общественным и творческим интересом их обоих к сольному концерту: второй половиной XVIII – первым десятилетием XIX ст. Согласно сведениям, содержащимся в словаре *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, если в 1762 г. было зарегистрировано 105 концертов для клавира, то за 1766-1777 гг. их число достигло 393 [28, с. 245], – не говоря уже о рубеже веков и эпохе романтизма. Выливаясь в соответствии с культурным переломом, отмеченным А. Климовициком в приведенной статье, в готовый нотный текст (*opus*), сольный концерт не утрачивает присущую периоду музыкального синкретизиса ценность акта рождения звукового целого, что и приводит к закреплению в нем отмечаемого исследователями жанрового качества импровизационности. Тем самым композиция и исполнение предстают в нем двумя различными по способу фиксации воплощениями единой художественной концепции. Оговорим, что в данном случае речь идет не о субъектах той или иной деятельности, не о фактически разделенных во времени последовательных ее осуществлениях, а о равноценности процесса и результата, обусловленности и свободы нотного и звукового текстов.

¹ Приведенное соображение не противоречит вариативности исполнительского «произведения». И все же интерпретация есть закрепленная в определенных временных рамках, обдуманная до публичной демонстрации, концепция композиторского опуса. Показательно широко употребляемое в музыкантском обиходе выражение «законченность исполнения».

² В противовес Т. Чередниченко, рассматривающей импровизацию с историко-эволюционных позиций, благодаря чему она мыслится единым пра-истоком обоих видов музыкального творчества, Ю. Глушенко трактует ее как категорию музыкального исполнительства, диалектической противоположностью которой он считает «интерпретацию нотированных структур» [5, с. 1]. Тем не менее музыковед выделяет наряду с исполнительской импровизацией композиторскую, под которой подразумевает аслеторику XX в. [там же, с. 12-13].

В наиболее чистом виде и непосредственных, наглядных формах выявленная двуликость сольного концерта проявилась в каденции,¹ чем объясняется ее живучесть в виде устного, создаваемого «на ходу» высказывания солиста в период венского классицизма, когда произведением (*opus*ом) стал мыслиться реализованный композиторский замысел, запечатленный в нотном тексте [5]. Заметим, что венские классики предпочитали компромиссный вариант: они предусматривали возможность импровизации солиста (в том числе, собственную) и одновременно помещали каденцию в виде приложения². Поэтому при наличии авторских каденций Моцарта и Бетховена (кроме Пятого концерта) до нас дошли принявшие письменную форму версии Гуммеля, Мошелеса и других пианистов-виртуозов – как их современников, так и представителей последующих поколений музыкантов³.

Возникает вопрос: не утрачивает ли в таком случае каденция импровизационности, удерживающей равновесность композиторской и исполнительской составляющих концерта? Для ответа на него обратимся к существующим в научных трудах толкованиям импровизации и импровизационности. М. Сапонов, автор монографического исследования, посвященного этой проблеме, рассматривает импровизацию как устную форму реализации творческой активности музыканта. Сравнивая ее с игрой академического исполнителя наизусть, он указывает на отсутствие между ними видимой границы; и дело здесь, считает автор, «не только в различии индивидуальных интерпретаций, расширяющих стабильность исполнительского текста. Импровизация основана на памяти. Импровизатор не создает материю, а составляет ее из готовых блоков – издавна запомнившихся музыкальных отрезков» [17, с. 57]. Сказанное позволяет понять механизм взаимодействия двух видов творчества в каденции. Создавая ее, исполнитель не столько «сочиняет», сколько «компонует» музыкальные элементы концерта, а нередко и воспроизводит в последовательности его узловых образно-тематические события. Если «чистый» импровизатор (например, в джазе) ориентируется на коллективный музыкальный опыт, то исполнитель – солист концерта, перефразирует авторский текст и одновременно осуществляет в специфической форме его интерпретацию, вступая, таким образом, в диалог с

¹ А. Меркулов настаивает на первенстве в каденции исполнителя-солиста, утверждая, что данная часть концерта – сфера его «жизненных интересов», и называя ее «ничейной зоной» [14, с. 120]. Вместе с тем, обсуждая вопрос о каденциях Моцарта, автор указывает на их вероятное отличие от его же блестящих импровизаций как самостоятельного «номер». В этом видится чисто композиторский интерес Моцарта к каденции, которая воспринималась им, согласно предположениям А. Меркулова, подчиненной частью композиции и имела локальный характер [там же, с. 119].

² По существующим нотным материалам невозможно восстановить подлинный облик каденций, исполнявшихся непосредственно в публичном выступлении солиста. Однако они все же дают представление о принципах их построения, средствах реализации специфически пианистических задач, связях – тематических, композиционных, драматургических, тональных, с художественным целым концерта.

³ А. Меркулов приводит огромный (75 фамилий!), далеко не полный их список [14, с. 119].

композитором. Показательно, что О. Шелудякова видит в импровизации «всегда диалог „своего” и „чужого” слова, авторской воли и „творческого заказа»» [26, с. 149].

Соотношение композиции и интерпретации как двуединого действия, совершаемого одним лицом, может быть прокомментировано научными тезисами Т. Чередниченко, рассматривающей эту проблему (вне анализа феномена каденции) в специальной статье. Возражая против отождествления импровизации и игры наизусть, обнаруживаемого в упомянутой монографии М. Сапонова, автор подчеркивает, что во втором случае мы имеем дело с вос-произведением целостного, завершенного текста, все детали и звенья которого зафиксированы в нотной записи [25, с. 46]. Таким образом в модусе пересоздания музыкального материала концерта и его организации исполнитель выступает импровизатором-сочинителем (композитором); в модусе обращения к определенному авторскому произведению (или его части) – интерпретатором. Симптоматично, что Т. Чередниченко считает «исполнение» парным понятием «композиции» [там же, с. 45].

В различных ракурсах импровизация как проблема исполнительского искусства предстает в научной концепции В. Григорьева [6]. Считая ее важнейшей гранью этого вида творчества, автор видит в ней достаточно строго организованную систему собственных закономерностей, на основе чего выделяет группу жанров, «открытых для включения импровизационности, где ее наличие обязательно»: фантазия, прелюдия, экспромт, баллада и пр. [указ. изд., с. 74]. Ссылаясь на В. Цуккермана, В. Григорьев использует здесь понятие «квази-импровизации» [там же]. С позиций избранной исследовательской темы принципиальны следующие подходы автора к импровизации: как способу поведения исполнителя, сосредоточенного на организации во времени образно-драматургического процесса преподносимого произведения; возможности «широко варьировать содержательные связи формы, создавать каждый раз как бы новую ее целостность»; проявлению «закономерностей исполнительского интонирования, ритмического дыхания, звуковой красочности» [там же, с. 74]. Открываются два основных пути создания каденции, один из которых состоит в личностном высказывании солиста посредством заимствованного из концерта тематического материала и его структурирования в индивидуальный музыкальный сюжет с собственной драматургической логикой сквозного характера, другой – в оперировании сугубо пианистическими приемами, демонстрирующем его виртуозные качества, а в композиционном плане – приемами монтажа и комбинирования. Между этими полюсами располагается бесчисленное множество реальных решений, обусловленных индивидуальными способностями музыкантов.

Рассматриваемое свойство каденции обуславливает специфику ее временных показателей. «Время импровизационности, – утверждает В. Григорьев, –

всегда настоящее, хотя с ее помощью можно говорить и о прошлом, и о будущем» [6, с. 75]. «Здесь и сейчас» каденции не вызывает сомнений даже в тех случаях, когда она имеет письменную форму и выучивается заранее, поскольку вне эффекта спонтанности рождения музыки утрачивается значительная доля интриги в общении со слушателями. Не случайно В. Григорьев указывает на необходимость вызвать актом исполнения ощущение неожиданности в процессе интерпретации [там же, с. 75], без которого, добавим, нивелируется один из важнейших способов ее эстетического воздействия на аудиторию.

Встречное движение исследовательской мысли – по направлению к композитору – присуще научной концепции Н. Скрипниченко [18]. Автор мыслит импровизационность имманентным свойством «орис-музыки», то есть композиторского произведения [указ. изд., с. 4]. Используя, вслед за В. Цуккерманом, понятие «*quasi*-импровизации», музыковед определяет его как «группу свойств нотированного сочинения, придающих ему непредсказуемость и фантазийность» [там же, с. 9]. Наиболее благоприятным для проявления этих свойств Н. Скрипниченко считает «мобильные участки формы и развивающий тип изложения» [там же, с. 11]. Приведенную характеристику с полным правом можно отнести к каденции.

Вследствие импровизационной сущности¹ каденции исполнитель выступает, на первый взгляд, скорее «сочинителем», чем «композитором». Вместе с тем, на определенном уровне осмысление антиномии импровизация – композиция представляет не столько взаимоисключающие, сколько взаимообусловленные явления: два имманентных начала, отражающие, по О. Шелудяковой, «фундаментальные парадигматические основания искусства», которые автор, ссылаясь на немецкие источники, определяет как спонтанно-импровизационное и намеренно-композиционное, являющиеся нам в их встречном предстоянии и неразрывном сопряжении [26, с. 144]. Компонентами этой антиномии музыковед называет дихотомии измененное – постоянное, хаотическое – упорядоченное, естественное – искусственное, дискретное – непрерывное, эмоциональное – рациональное, аффектированное – сдержанное [там же, с. 155]. Собственно, диалектика сосуществования в искусстве импровизации и композиции позволяет обнаружить в музыкальных произведениях *quasi*-импровизацию [18; 24] и прием моделирования импровизации «**средствами музыкальной композиции**» [26, с. 144]. Приведем в этой связи выдержку из цитированной монографии О. Шелудяковой, содержание которой корреспондирует с двуединством композиции и исполнения: «Подобно тому, как публичная импровизация часто определяется художественным уровнем высказывания, и яркостью тематизма, и

¹ «Непременное свойство каденции, – утверждает А. Меркулов, – ее непредсказуемость и импровизационный характер. Чем непоследовательнее мысль, тем менее проработанной кажется каденция, тем она совершеннее и красивее» [14, с. 115].

степенью его проработанности, и завершенностью целого, т.е. свойствами композиции, музыкальное и литературное сочинение моделирует импровизационность» [там же, с. 148]. Под таким углом зрения каденция предстает полем взаимодействия разнонаправленных тенденций: нерегламентированности и упорядоченности, свободы высказывания и его структурированности. Как можно было убедиться на примере рекомендаций Д. Тюрка, автор каденции должен соблюдать ряд правил – принципов ее соотношения с основным текстом концерта, что вносит в сочинение каденции черты нормативности. Уместно упомянуть о любопытной закономерности, выявленной М. Ярославцевой в жанре романтической фантазии. Исходя из толкования фантазии как «комбинации обычных для данной эпохи „слагаемых“ (структурных, содержательных)», музыковед отмечает, что в период развития классицизма свободная форма фантазии функционально противостоит конструктивной строгости. Напротив, в романтической музыке, когда расшатываются «твердые» формы, усиливается ее структурная организованность [27, с. 56]. Эта же закономерность действует во взаимоотношении каденции и остальной части композиции: в венских классических образцах при сохранении нормативных предубеждений, выявленных Д. Тюрком, стройной упорядоченности и известной предсказуемости музыкальных событий сонатных *Allegri* каденция с композиционной точки зрения представляет собой активно имитирующее непреднамеренность высказываний свободное соединение тематических элементов – относительную стабильность сохраняет лишь риторическая схема *i: m: t*, крайние точки которой связаны с более или менее устойчивыми знаками начала и конца. Напротив, в специально сочиненных каденциях XIX ст. авторы словно «отрываются» от композиторской концепции, проявляют максимальную степень индивидуализации исполнительского «слова», нарушая попутно и названные Д. Тюрком творческие заповеди. В результате каденция нередко выливается в относительно автономный, отмеченный строгой обусловленностью всех составляющих организм, соответствуя общелогическим закономерностям характерной для данного исторического стиля формы. Таким образом, не утрачивая природной импровизационности, каденция обнаруживает свойство композиции; это позволяет анализировать ее посредством того же инструментария, что и любое самостоятельное («готовое») произведение. Показательно совпадение логики ее построения с комплексом формообразующих принципов, выявленных Н. Скрипниченко в *quasi*-импровизации. Назовем важнейшие из них: разномасштабность построений, вариантность, вторжение, внезапность, обновление элементов, усиление фоновых характеристик (в данном случае – фигурационного и пассажного материала) за счет интонационных (в каденции – тематизма песенного, по В. Холоповой [22], типа) [18, с. 11].

Взаимодействие сочинения и исполнения в каденции определяет амбивалентность вектора ее направленности: на демонстрацию мастерства владения

музыкальным временем-пространством, в границах которого осуществляется импровизация (композиция), и виртуозной техникой. Каденция, в которой отсутствует пианистическая сверх-задача, – скорее исключение, чем правило. В своих крайних проявлениях она превращается в своего рода музыкальную акробатику, «цирковой» трюк. Напомним о трактовке учеными ее драматургической роли кульминации – «гвоздя программы» [11; 16]. «Импровизационное искусство, – пишет О. Шелудякова, – во многом опирается на виртуозное начало. <...> Поэтому <...> часто использовались пассажи, фиоритур, технически сложные общие формы движения, а каденция становилась для исполнителей одним из главных экзаменов на совершенное владение голосом или инструментом» [26, с. 152-153]. Сказанное гармонирует с наблюдениями О. Мурги, изучающей феномен виртуозности в жанре сольного концерта [15]. Среди значений, вкладываемых в это понятие, – мастерство, профессионализм, высокое эстетическое качество результата творческой деятельности [указ. изд., с. 1]. Каденция – высшее выражение профессионального мастерства солиста, эмблематическая форма проявления первично-творческого начала исполнительской деятельности, ее соизидательного пафоса. В противовес коллективно-ансамблевым формам импровизации каденция в концерте предстает публичным выступлением одного музыканта – «персоны», что создает в ней предпосылки для проявления лирического начала.¹ Тем самым, в ней потенциально содержатся возможности различных типов монологического высказывания, благодаря чему ее образно-семантические границы постоянно расширяются. В этом плане каденция корреспондирует с множественностью содержания самого сольного концерта, в своем историческом бытии предстающего в разнообразных модификациях: собственно игровой, идущей от смыслового ядра жанра, героической, лирической, драматической и пр. Однако в контексте отдельно взятого произведения ее соотношение с общей драматургией соответствующей части далеко не однозначно. Независимо от того, написана ли каденция автором концерта или ее сочиняет исполнитель (в тех случаях, когда это запрограммировано композитором), она выделяется самым фактом сольности, импровизационности и повышенной демонстрационности (риторичности) из композиционно-драматургического целого как нечто особенное, зона активизации исполнительской воли и слушательского внимания. В этом плане она несколько «выпадает» из общего рельефа музыкального сюжета, образует «зигзаг» во времени-пространстве, отчего связь с предыдущими событиями кажется ослабленной. Степень смысловой соизмеримости каденции и драматургического контекста зависит от понимания ее создателем своей роли и назначения сольного выхода как такового. Либо оно подразумевает пребывание в пределах образного мира композиторского оупа,

¹ Уточним, что, например, в джазовой импровизации совместная игра сопрягается с выходами каждого участника ансамбля. Смешанность форм ее осуществления характерна и для фольклора [17].

либо переход в иное измерение, слово «от себя». И в том, и в другом случае исполнитель вступает в игру с автором сочинения, но в первом – по правилам, заложенным в концерте, во втором – по своим собственным. Двойственная природа каденции обуславливает двойную мистификацию: если ее создает исполнитель, он одновременно выступает под маской композитора; напротив, последний «переодевается» исполнителем, погружаясь в стихию виртуозной свободы. Таково еще одно проявление двух видов деятельности, осуществляемое в каденции: как игрового диалога между исполнителем и композитором. При этом в ней самой то или иное начало может доминировать, что определяет характер ее тематизма и способы формообразования. Если превалирует нацеленность на виртуозность, преобладает фигурационно-пассажный материал, сцепление между элементами имеет монтажный характер, предстает простой последовательностью. Стремление же в первую очередь к композиционной целостности влечет за собой заботу об образной выразительности тематизма, для чего избираются ключевые музыкальные идеи концерта (или его части), связности и взаимообусловленности всех звеньев формы-процесса.

Отметим еще один немаловажный нюанс, связанный с проблемой прочтения пианистом той части композиторского текста, которую Е. Либман назвал «исполнительской» [13]. Если в процессе непосредственного воспроизведения авторского тематизма в зафиксированных разделах концерта пианист вынужден считаться с пожеланиями композитора артикуляционного, фразировочного, динамического, темпово-агогического плана, то в каденции он волен существенно отойти от них, вследствие чего демонстрируется мера воздействия исполнительского решения авторских рекомендаций на восприятие всего художественного замысла, образно-эмоционального мира произведения. В результате возникает особый вид диалога композитора и пианиста, в котором оба партнера интонируют один и тот же «словесный» (нотный) текст, но каждый – в своей манере, отчего смысл этого текста оказывается понятием динамическим, раздваиваясь на параллельные ряды, в каждом из которых отражается индивидуальность участника общения. Под таким углом зрения каденция предстает последовательным воплощением интерпретационной сущности исполнительской деятельности, выступая не только законной частью масштабного произведения, но и его интерпретацией. Создавая каденцию (или избирая ее из числа существующих), исполнитель сочетает роль импровизатора (или играет ее: см. Д. Тюрка) с задачами выражения собственного отношения к произведению в качестве открытого, в сущности, авторского (своего) слова. И, таким образом, в каденции как нигде более раскрывается синкретическая природа исполнительской деятельности, шире – публичной игры на фортепиано, своего рода «звукового представления».

Итак, поэтика каденции определяется запечатленными в ней в непосредственной или *quasi*-непосредственной форме изначального синкрезиса двумя видами музыкального творчества: искусством композиции и исполнительством, имеющими единый исток в импровизации. Вследствие такого слитного двуединства ее суть состоит в генетически присущем ей свойстве амбивалентности, что само по себе порождает игровую ситуацию. Каденция, вернее, ее ожидание, интригует непредсказуемостью характера сольного выхода, проявлением художественной фантазии автора и максимальным раскрытием виртуозных возможностей пианиста. Амбивалентность обнаруживается на всех уровнях самого музыкального текста каденции — устного или письменного: в акценте на композицию или мастерство владения инструментом, в сохранении авторского образного мира концерта или его переосмысления, в соблюдении алгоритма основных событий всего опуса или их свободном комбинировании, в тиле диалога с композитором — согласии или оппозиции, в способах конструирования целого, предпочтении песенного или фигурационно-пассажного материала, в обращении к возможно более полному охвату тематизма или его своевольной избирательности, в верности авторским выразительным средствам — артикуляционным, тонально-гармоническим, темповым, фактурным, динамическим, ритмическим, регистровым, агогическим, или в их изменении, наконец, в трактовке каденции как звена драматургического развертывания или относительно самостоятельного эпизода, в котором происходит отступление от строго линейной целенаправленности музыкального и образного развития, вследствие чего возникает эффект дистанцирования ее создателя от основного текста, пространственно-временного смещения, перехода в иное смысловое измерение, как это происходит, например, в старинной оперной арии. Не менее двойственна эстетическая ценность каденции, обусловленная ее пониманием как истока неконтролируемой энергии, стихии «естественного» («устного») высказывания либо как воплощения структурирующих начал творческой деятельности в «произведении» и «интерпретации». Многочисленные семантические амплуа каденции объединяются в две группы в соответствии с двойственным толкованием игры: в качестве содержания и способа отражения действительности. Во втором случае вступают в силу диалогические отношения автора и исполнителя, отраженные в сопряжении каденции и основного текста концерта (или его части).

Как видим, в каденции сконцентрированы не только сущностные свойства сольного концерта, но и его предикативные жанровые признаки. Поскольку каденция помещена в звучащий текст концерта, постольку она вовлекается в заданное им *игровое* «действие», выступая одной из «мизансцен», тем или иным образом соотносимой с характером и направленностью всего инструментального «спектакля». Ее импровизационность раскрывает, с одной стороны, связь концерта с практикой свободного («незаинтересованного», эстетического по своей природе)

музицирования, присущей эпохе барокко, в контексте которой рождался этот жанр, с другой – недифференцированность деятельности композитора и исполнителя. В классическом и романтическом концерте каденция сохраняет память о его импровизационно-игровом генезисе, следовательно, воплощает идею игры непосредственно, в чистом виде. Предметом импровизации в ней становятся музыкальный материал концерта и виртуозные приемы, которые могут служить средствами фактурного варьирования тематизма или иметь самостоятельный характер. В силу риторичности каденции и ее игровой природы демонстрация в ней *виртуозности* принимает двойкий характер: как со стороны организации музыкального текста, так и в плане техники обращения с инструментом – моторикой, артикуляцией, туше. В еще большей мере, чем импровизационность, виртуозность каденции – игра на публику, *диалог* с ней. Диалогичность каденции проявляется и в другом аспекте: в игре с материалом и в сопоставлении его освещения с концертом в целом или его отдельной частью. Наконец, это диалог исполнителя – создателя каденции, и композитора – создателя концерта.

Таким образом, возникает возможность ответа на вопрос, частью чего предстает каденция: частью жанровой системы сольного концерта. Помимо принципа *pars pro toto* их соотношение определяется абсолютным выражением в ней качественных показателей концертного опуса, что позволяет видеть в каденции его генетическую пра-форму.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антонова Е.Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед.: 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Г. Антонова. — Киев, 1989. — 20 с.
2. Антонова Е.Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Антонова Елена Григорьевна. — К., 1990. — 180 с.
3. Асафьев Б.В. Книга о Стравинском / Б. Асафьев; [Предисл. Б. Ярустовского]. — Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1977. — 279 с.
4. Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта / П. Бадура-Скода, Е. Бадура-Скода. — М.: Музыка, 1972. — 373 с.
5. Глущенко Ю.П. Импровизация как категория музыкального исполнительства: автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед.: 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Ю. П. Глущенко — Киев, 1990. — 17 с.
6. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации / В. Григорьев // Музыкальное исполнительство и современность: сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. — М.: Музыка, 1988. — Вып. 1. — С. 43-68.
7. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена // Друскин М. С. Избранное / М. С. Друскин. — М.: Советский композитор, 1981. — С. 4-70.
8. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. — М.: Музыка, 1964. — 880 с.
9. Кирилина А. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков / А. Кирилина // Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М., 1996. — 192 с.

10. Климовицкий А. К. определенно принципов немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетховена над главной темой Девятой симфонии / А. Климовицкий // Музыкальная классика и современность. Вопросы истории и эстетики : сб. науч. тр. — Л. : АГИТМиК, 1983. — С. 4-121.
11. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ф. П. Крижанівський. — Одеса, 2006. — 19 с.
12. Кузнецов И.К. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании / И. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания. — М., 1981. — С. 127-157.
13. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1988. — 235 с.
14. Меркулов А.М. Создавать собственные каденции! (Каденции В. А. Моцарта в искусстве XVIII века и задачи современного исполнителя) / А. М. Меркулов // Как исполнять Моцарта. — М. : Классика-XXI, 2003. — С. 108-127.
15. Мурга О.А. Принципи віртуозності в російській художній культурі другої половини XIX-поч. XX ст. та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. А. Мурга. — К., 2003. — 18 с.
16. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
17. Сапонов М. Искусство импровизации / М. Сапонов. — М., 1982. — 77 с.
18. Скрипниченко Н.В. Импровизационность как фактор композиторского мышления (на примере клавирных произведений барокко) : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. В. Скрипниченко. — Магнитогорск, 1999. — 19 с.
19. Соловцов А.А. Концерт [Пояснение]. — М. : Музгиз, 1959. — Изд-е 2-е, перераб. — 43 с.
20. Торган Я.Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствовед. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Я. Э. Торган. — К., 1978. — 24 с.
21. Торган Я.Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Торган Янис Эрнестович. — Л., 1976. — 162 с.
22. Холопова В.Н. Музыкальный тематизм / В. Холопова. — М. : Музыка, 1983. — 87 с.
23. Царева Е.М. Иоганнес Брамс : монография / Е. Царева. — М. : Музыка, 1986. — 383 с.
24. Цуккерман В.А. Заметки о музыкальном языке Шопена // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. Цуккерман. — М. : Сов. композитор, 1970. — С. 138-310.
25. Чердниченко Т. Композиция и интерпретация : 3 среза проблемы / Т. Чердниченко // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / [сост. М. А. Смирнов]. — М. : Музыка, 1988. — Вып. 1. — С. 43-68.
26. Шелудякова О. Е. Поэтика позднеромантической мелодики : монография / Е. Шелудякова // Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2006. — 356 с.
27. Ярославцева М. Н. Драматургия и композиция Фантазии ор. 17 Шумана / М. Ярославцева // Фортепиано: вчера, сегодня, завтра : сб. ст. — Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2006. — С. 55-72.
28. Daffner H. Concerto / H. Daffner, H. Engel, H. Knödt // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. — Vol. 6. — Claudel to Dante. — P. 240-257.

УДК 786.61: 78.071.2

Рената Мизитова

ЗАМЕТКИ ОБ ОРГАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

В статье рассматриваются некоторые особенности игры на органе.

Mizitova R. Notatki pro organne виконавство. У статті розглядаються деякі особливості гри на органі.

Mizitova R. Notes about organ performance. In this article is examined some features of play the organ.

Игра на органе¹ в отечественной учебной практике, как правило, является дополнительной специализацией для студентов фортепианных факультетов, то есть дисциплиной по выбору. В иных европейских странах, в частности в Германии, принадлежность органа церковной традиции определяет его самостоятельный статус в ряду других инструментов. В соответствии с этим обучение включает целый комплекс специальных дисциплин, среди которых устойчивые позиции сохраняет и фортепиано, о чем свидетельствует обязательное исполнение программы на выпускных экзаменах. Другими словами, орган и фортепиано в обоих случаях мыслятся как родственные инструменты, что объяснимо общими принципами постановки рук на клавиатуре. Однако внешнее отсутствие технологических преград для пианиста, осваивающего новый для себя инструмент, таит немало подводных рифов. Система мануалов (от одного до четырех), наличие ножной клавиатуры, индивидуальные свойства каждого из органов требуют определенной реорганизации сформировавшихся пианистических навыков и представлений. Сказанное касается и игрового аппарата.

При сохранении беглости пальцев как неперемennого условия исполнения технически трудных сочинений кардинально меняется само ощущение клавиатуры. Столь важный для пианиста прием туше, вырабатываемый из года в год в процессе обучения, в новых условиях выявляет свои специфические качества. В отличие от фортепиано, где окраска звуков, громкостное соотношение между ними, динамические градации находятся в непосредственной зависимости от силы удара и качества прикосновения к клавишам, клавиатура органных мануалов «безразлична» к тонкостям сугубо пианистической сенсорики. Отсутствие взаимосвязи «клавиша – тон определенной высоты», ограниченной изначально заданными параметрами, различный объем и длина воздушного столба, возможность многообразных дублировок, актуальность как темперированной, так и обертоновой шкалы требуют равносильного удара всех пальцев и полного освобождения клавиш, то есть «точечного» артикулирования. Соблюдение этих правил обеспечивает избегания шлейфа призвуков, создающих

¹ Предлагаемая вниманию статья является обобщением личного опыта автора, прошедшего курс обучения игре на органе под руководством всемирно известной немецкой органистки, ученицы О. Месссиана Альмут Рёсслер (*Almu Rößler*).

ощущение звуковой «грязи». Однако данные свойства пальцевой техники не отрицают общепринятых норм фразировки, позволяющей придать архитектурную завершенность не только крупным построениям, но и их отдельным структурам. Если на фортепиано задействуется прием филирования, то есть средства динамики и специфика туше, то на органе, где баланс звучности, как правило, зависит от регистровки, аналогичные функции выполняет агогика: взятие последнего тона несколько оттягивается, сигнализируя об окончании всего высказывания либо определенной его части. Следует подчеркнуть, что агогика является одним из важных средств исполнительской выразительности. Речь идет не о хорошо известном пианисту *tempo rubato*. Особые временные параметры звука, связанные с длительным колебанием воздушной волны, диктуют различного рода оттяжки, с помощью которых обеспечиваются эффектность кульминационных зон, полнота крупных длительностей, выпуклость, рельефность музыкальной ткани. Для хорошо тренированного пианистического уха они на первых порах кажутся чрезмерными. Действительно, быстрое угасание звука при игре на фортепиано, продлеваемого лишь с помощью педали, воспитывает определенные представления о временных соотношениях, которые регулируют восприятие темпоритмических характеристик музыкального произведения. Органная музыка с этой точки зрения словно бы замедляет весь композиционно-драматургический процесс: возможность долгого пребывания в звучащем пространстве рождает особый вкус к фонизму, многокрасочной палитре обертоновых отсветов, поэтому агогическая нюансировка служит важным «строительным материалом» при возведении музыкального здания. Это предопределяет важную роль слухового контроля над временными параметрами разворачивающегося звукового массива.

Прокомментируем лишь один из многочисленных вариантов использования агогики, продиктованного логикой становления музыкальной мысли. Начало органной прелюдии *e-moll* Николауса Брунса¹ представляет собой волнообразное фигурационное движение баса от тоники к доминантовому органному пункту, на фоне которого появляется аккордовая вертикаль. С точки зрения пианистической фразировки первые четыре такта следует выстраивать на едином дыхании с небольшим *crescendo* к моменту вступления доминантового трезвучия. Законы выразительности органного исполнительства требуют сделать два небольших замедления: на грани первых двух тактов, чтобы подчеркнуть смену направленности движения, и в конце четвертого такта в преддверии кульминационной зоны, начало которой совпадает с доминантовой опорой и уплотнением

¹ Николаус Брунс (*Nicolaus Bruhns*), 1665-1697; немецкий композитор и органист, ученик Д. Бухштеуда. При содействии своего учителя получил должность придворного скрипача и композитора в Копенгагене. С 1689 по 1697 годы был городским органистом Хузума (Германия). Получив признание как органист, он был известен своей способностью играть на скрипке, аккомпанируя себе на pedalной клавиатуре органа. По сообщениям К. Ф. Э. Баха, о Н. Брунсе высоко отзывался его отец, И. С. Бах. Перу Н. Брунса принадлежат органные сочинения, духовные кантаты, камерная музыка (не сохранилась) [1].

фактуры. Такие вольные отступления от заданной скорости движения помогают избежать возникновения гула, неизбежного при игре в быстром темпе без необходимых синтаксических цезур.

N. Bruhns. Praeludium

Allegro. (♩ = 92)

Man.

Ped.

В ряду сложностей органной техники, отличных от фортепианной, следует назвать прием легато первым пальцем, в реализации которого участвует не только край фаланги, но и сгибы суставов. Попеременная их смена обеспечивает связанное звучание, что без соответствующей тренировки, идущей вразрез с традиционной постановкой первого пальца на фортепиано, трудно достижимо. В качестве упражнения практикуется исполнение гамм исключительно первым пальцем (как правой, так и левой рук) с постепенным наращиванием темпа при соблюдении чистоты интонирования. Для пианиста, мало сориентированного в органной литературе, подобного рода технические ухищрения могут показаться излишними. Имеющий в своем распоряжении педаль, позволяющую завуалировать небрежность голосоведения на фортепиано, он оказывается лишен этого «спасательного» средства при игре на органе. Для исполнения же сугубо органных сочинений и старых мастеров, и современных композиторов легато первым пальцем настолько же необходимо, как и развитость всего кистевого аппарата. В качестве образца приведем несколько примеров.

I. S. Bach. Wenn wir in höchsten Nöthen sein

Man.

Ped.

Как видно, не меньшей ловкостью должны обладать 4-й и 5-й пальцы, следуя друг за другом в любом направлении и любой последовательности.¹

J. Alain². *Deux danses a agni Yavishta* (№ 2)

Разумеется, что для преодоления подобных трудностей можно прибегнуть к подмене пальцев, встречающейся в качестве редакторских аппликатурных рекомендаций в некоторых изданиях XX века. Однако частое ее употребление чревато неуместной суетливостью движений и свидетельствует о технических проблемах исполнителя. Иначе говоря, при любом выборе требуется дополнительный комплекс упражнений, поскольку подмена пальцев не входит в разряд широко распространенных в пианистической практике приемов.

Не менее сложной задачей становится овладение ножной клавиатурой (*Pedal*). Помимо разработки голеностопного сустава, гибкость которого важна для пластичного чередования носка и пятки при нажатии клавиш и свободного движения обеих ног, у пианиста-профессионала возникают проблемы координационного плана при распределении голосов фактуры между ногами и руками. Особенно остро они заявляют о себе при исполнении гармонизованных хоральных песнопений, когда четырехголосие делится на три пласта. Вместо

¹ Знаки «^» и «U» на строке *Pedal* указывают на нажатие клавиши, соответственно, носком и пяткой, надстрочные – для правой ноги, подстрочные – для левой.

² Жан Ален (*Jehan Alain*), 1911-1940; французский органист и композитор, обучался в Парижской консерватории (с 1927 года), где был отмечен первыми премиями по гармонии, контрапункту и фуге (1933 г.), органу (1939 г., педагогом был М. Дюпре); основы композиции изучал в классах П. Дюка (1934-1935 гг.) и Ж. Роже-Дюкаса (1935-1936 гг.); однако обучение прервал после того, как в 1936 г. его Сюита для органа была удостоена премии. Ж. Ален – автор многочисленных вокальных, камерно-инструментальных, фортепианных и органичных сочинений [4].

попарного исполнения партий двумя руками, как это принято в фортепианной практике, на органе правой руке поручается ведение мелодии, левая играет альт и тенор, а линия баса передается ногам. Такой прием игры называется *triomäßig*¹. Полутно заметим, что ситуация усложняется и сложившейся традицией нотной записи: с одной стороны, необходимо контролировать трехстрочную запись, вовремя «выключая» ноги из актива, с другой – удобно распределить одноголосно выписанный бас между двумя ногами.

Говоря о хоралах, на основе которых и, по сути, к которым И. С. Бах создал свои знаменитые *Vorspiel*'и², известные пианистам как хоральные прелюдии благодаря клавирной транскрипции, целесообразно вернуться к вопросу фразировки. В органной практике принято при исполнении этих *Choralvorspiel*'ей следовать строкам текста, делая небольшие цезуры в их конце, даже когда они звучат в концерте³, что для отечественного музыканта, не знающего слов, может показаться неестественным.

Новые требования возникают и в связи с игрой на разных мануалах. Их количество обусловлено величиной органа, строящегося с учетом масштабов самой церкви. Различная высотная позиция рук, особенно при наличии четырех мануалов, вступает в противоречие с наработанным навыком параллельного их расположения на фортепианной клавиатуре. Выбор мануалов зависит от мастерства органиста в области регистровки, стоящей перед ним художественной задачи, «слышания» звукообраза играемого произведения, поскольку в нотном тексте какие-либо указания подобного рода отсутствуют. С этой точки зрения техническая оснащенность обеспечивает полную свободу исполнительских решений и пластичную смену позиций в соответствии с возможностями конкретного инструмента. Органист может с помощью мануальной техники по своему усмотрению «расщеплять» фактурные голоса, к примеру, партии правой руки, располагая рельеф и фон на близлежащих клавиатурах. Продемонстрируем сказанное на отдельных примерах.

Трехстрочная запись одного из разделов уже упомянутой органной прелюдии *e-moll* Н. Брунса при детальном анализе выявляет наличие ключевого мелодического мотива, имитируемого затем на ножной клавиатуре, и гармонической поддержки. В этой ситуации количество мануалов, продиктованных конкретной регистровкой, становится средством достижения художественной цели: подчеркнуть рельефность мотива и фоновую роль гармонической вертикали.

¹ Буквально, «посредством трех».

² Перед пением хора во время проведения службы органист играет (или импровизирует) инструментальное вступление, служащее эмоционально-смысловой и чисто музыкальной настройкой для прихожан.

³ Органные концерты и сегодня проходят в стенах церкви.

N. Bruhns. Praeludium

Allegro (♩ = 100)

Musical score for N. Bruhns. Praeludium, showing the Man. (Manual) and Ped. (Pedal) staves. The score is in G major and 3/4 time, marked Allegro (♩ = 100). The Man. part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the Ped. part provides a steady bass line with occasional chords.

Иная мотивация лежит в основе действий органиста при предварительном обдумывании звукового решения вступления к хоралу «*Wer nur den lieben Gott lässt walten*» из *Orgelbüchlein* И. С. Баха. Как видно из нотного текста, ритмическая однородность сопровождающих тему хорала голосов делает нецелесообразным контрастное сопоставление мелодии и контрапунктирующих линий, в силу чего задействуется один мануал, обеспечивающий тембровую сбалансированность всех пластов фактуры и, тем самым, единую эмоциональную ауру.

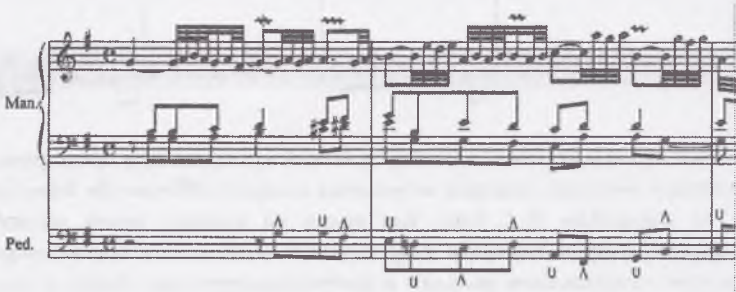
I. S. Bach. Wer nur den lieben Gott lässt walten

Musical score for I. S. Bach. *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, showing the Man. (Manual) and Ped. (Pedal) staves. The score is in G major and 3/4 time. The Man. part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the Ped. part provides a steady bass line with occasional chords.

Musical score for I. S. Bach. *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, showing the Man. (Manual) and Ped. (Pedal) staves. The score is in G major and 3/4 time. The Man. part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the Ped. part provides a steady bass line with occasional chords.

В другом образце сама запись подсказывает пути оттенения орнаментально расцвеченной мелодии, парящей над строгим «шестивием» остальных голосов. Непосредственная связь с хоральным напевом словно бы предопределяет распределение фактурных линий по принципу *triomäßig*. Обратим внимание также на принятое в органной литературе указание апподжиатур: « \curvearrowright », соответствующее задержанию к основному звуку сверху, и « \curvearrowleft » – снизу¹.

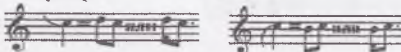
I. S. Bach. Wenn wir in höchsten Nöthen sein



Знание регистровых возможностей каждого из мануалов становится залогом достижения тембрового колорирования, подчас, без подключения иных «участников» игрового аппарата; просто перераспределяются функции пальцев, в частности, используется вертикальная позиция первого пальца, если мелодия исполняется на нижнем мануале. Особую актуальность различные позиции первого пальца приобретают в произведениях полифонического склада, поскольку служат технологическим основанием для темброво-обертоновой индивидуализации какого-либо из проведений темы. Таким образом, абсолютная независимость всех конечностей при постоянном контроле за их действиями, помноженные на чуткость слуха к восприятию и оценке выразительных возможностей каждого из органов, являются неотъемлемыми слагаемыми игрового аппарата органиста.

Исходя из традиционных представлений о механике органа, считаются недостижимыми столь действенные выразительные средства, как *diminuendo* и *crescendo* (возможно поэтому барочная музыка мыслится в категориях террасо-образной динамики). Вместе с тем, некоторые инструменты снабжены швеллерной педалью, расположенной внутри стенки над ножной клавиатурой. С

¹ Например:



помощью этой педали приводятся в действие вертикальные пластинки-щитки, открывающие под углом в 90° трубы, находящиеся внутри органа. Аналогично тому, как пальцы пианиста приучаются постепенно наращивать либо ослаблять силу удара при нюансировке, нога органиста должна быть натренирована на плавное, без рывков, нажатие. В противном случае естественная градация динамики не возникнет, не говоря уже о шуме, производимом створками при неравномерном давлении. Оговорим, что такая педаль связана только с одним из мануалов, влияя тем самым на распределение игаемого текста между ними.

Подлинным открытием для пианиста становится знакомство с регистровкой. В противовес установившимся соответствиям между клавиатурой и абсолютной высотой звуков темперированного строя, где каждая из клавиш связана только с одним тоном, устройство мануалов предоставляет исполнителю, по сути, неограниченные возможности. Более чем четырехоктавная клавиатура ($C - g^{\wedge 1}$), с одной стороны, позволяет реализовать свои намерения, не выходя за пределы одного мануала,² с другой, – чем больше орган, тем разнообразнее его тембровая и обертоновая палитра, определяющая своеобразие каждого из мануалов. Поясним сказанное.

Понятие регистра, разъясняемое в словарях как высотное положение звуков, диапазон, в проекции на орган приобретает более объемное наполнение. Сама по себе клавиатура без включения регистров мертва (даже в готовом к работе органе). На каждом рычаге или клавише регистровых панелей содержатся два обозначения: верхнее, буквенное, информирует о тембровой краске; нижнее, цифровое, конкретную высоту либо темперированной, либо обертоновой шкалы. Не вдаваясь в подробности органного устройства, поскольку это нуждается в развернутых иллюстрациях, укажем, к примеру, что клавише «до» первой октавы первого мануала может соответствовать его принятая в темперированном строе высота с типично органной звучностью при включении регистра *Prinzipal 8'* либо тот же тон, но во флейтовом (*Flöte 8'*) или гнусавом (*Zunge 8'*)³ тембрах. К этому можно присоединить октавные удвоения, отдельные звуки или комплексы из обертонового ряда, подключив дополнительные регистры. Другими словами, одна клавиша способна благодаря регистровке привести в действие своеобразный инструментальный ансамбль с многоголосной фактурой. Не меньший эффект неожиданности производит высотное несоответствие клавиши и ее реального звучания на одну или две октавы выше от написанного при актуализации любого из тембров 4' или 2'. Учитывая, что органист имеет в своем распоряжении ножную клавиатуру, способную придать объемность за счет басовой опоры даже в тех

¹ Ножная клавиатура охватывает две с половиной октавы: $C - f^1$.

² Небезынтересно, что высотные границы прелюдий и фуг из «ИТК» И. С. Баха соответствуют вышеуказанному диапазону.

³ *Die Zunge* (нем.) – букв. «язык»; «щипчик» (в мундштуке духового инструмента); «язычок» (трубы органа); *Zunge* – общее наименование семейства язычковых труб, обладающих специфической окраской.

случаях, когда голос расположен в скрипичном ключе, можно представить какие новые координационно-слуховые требования встанут перед музыкантом-практиком.

Первостепенную роль при выборе регистровки для того или иного сочинения играет анализ его композиционно-драматургических особенностей, что помогает впоследствии, не нарушая образного строя, находить новые варианты решения с учетом возможностей органа. Например, наличие четырех крупных разделов в Пассакалье *d-moll* Д. Букстехуде, выделенных тонально (*d – F – a – d*) и фактурно, дает основание для контрастного их сопоставления. Правомерность такого подхода подтверждается также их равновеликостью (по 7 проведений темы в каждом). Вместе с тем, монообразность старинного жанра, величие темы, изложенной крупными длительностями в размере $3/2$, малосекундовые ходы, придающие музыке скорбный характер, исключают тембровую пестроту, направляя поиск оттеняющих красок, способных придать конкретному блоку вариаций индивидуальные черты. С другой стороны, ярко выраженная кульминационная зона во второй половине третьего раздела *a-moll* – учащение ритмического пульса, уплотнение фактуры, лавиноподобное движение голосов, завершающееся каскадом аккордов, свидетельствует о целенаправленном драматургическом процессе (заметим, что кульминация располагается в точке золотого сечения). Поэтому репризный раздел (*d-moll*) может трактоваться в просветленно-катарсических тонах, в духе коды-прощания.

Развитие органного исполнительства как особой ветви концертной практики стимулировало тенденцию конкретизации авторского тембрового решения в произведениях композиторов XX века. Религиозная сюжетика программных опусов О. Мессяна отмечена особой ролью светоцветовых ассоциаций, способствующих возникновению зримых картин. Несмотря на красочную палитру мессияновской регистровки, она всегда подчинена ключевой драматургической идее, что необходимо учитывать при обдумывании конкретного исполнительского решения. Так, одна из частей «*La Nativité*», повествующая о муках Христа на кресте, завершается чередой восходящих аккордов, венчающихся лучезарным *Cis-dur*. Поэтому регистровка всей пьесы должна быть выстроена подобно постепенно пробивающемуся и завоевывающему пространство свету.

Таким образом, процесс интерпретации в органном исполнительстве имеет свою специфику, поскольку требует от органиста не только продумывания и реализации идеального исполнительского замысла, но и способности каждый раз в иных условиях создавать обновленный звукообраз.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брунс, Николаус [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/Брунс,_Николаус. — Загл. с экрана.

2. Klotz H. Das Buch von der Orgel / Hans Klots. — 13. Auf. — Kassel [etc.] : Bärenreiter, 2004. — 244 S.
3. Probieren und Studieren : Lehrbuch / hrsg v. Siegfried Bauer. — 2., korrig. Auf. — Berlin : Jürgen Wolf, 1998. — 454 S.
4. Schaurte-Maubouet H. Alain Jehan / Helga Schaurte-Maubouet // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik / begr. v. F. Blume. — 2., neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. — Kassel [etc.], 1996. — Personenteil 1 : Aa — Bae. — S. 289–293.

УДК 78.071.1: 78.071.2

Виктор Плужников

ЛЕЙПЦИГ И ЛОНДОН: МУЗЫКАЛЬНОЕ ГРАЖДАНСТВО МЕНДЕЛЬСОНА-ДИРИЖЕРА

Статья посвящена деятельности выдающегося немецкого дирижёра Ф. Мендельсона.

Плужников В. Лейпциг та Лондон: музичне громадянство Мендельсона-дирижента. Стаття присвячена діяльності видатного німецького дирижента Ф. Мендельсона.

Pluzhnikov V. Leipzig and London: Mendelssohn-conductor's music citizenship. The article is devoted to the remarkable German conductor F. Mendelssohn.

Негативное отношение Р. Вагнера к личности Ф. Мендельсона, высказанное в его статьях «О еврействе в музыке» и «О дирижировании», породило в общественном сознании сомнения: был ли руководитель *Gewandhaus*¹ первоклассным дирижёром? В статье «О дирижировании» Р. Вагнер определил критерии, которым должен соответствовать дирижёр. Так, по его мнению, основными качествами дирижёра должны стать: музыкальность, естественность высказывания, дифференцированность музыкального слуха, чуткость к процессу интонирования, способность к выбору верного темпа, позволяющего осмыслить все детали сочинения, мышление не только категориями музыкальной формы, но и драматургии, в конечном счёте, воображение, позволяющее связать музыкальное звучание с образными представлениями (интерпретационные задачи) [2]. Цель настоящей

¹ *Gewandhaus* (в переводе с нем. — дом одежды) — название концертного общества, зала и симфонического оркестра в Лейпциге. Концертная организация *Gewandhaus* ведёт отсчёт с 1743 года, когда зародилась традиция так называемых «Больших концертов» (любительским оркестром в составе 16 музыкантов руководил И. Ф. Далес). После перерыва, вызванного Семилетней войной, оркестр под названием «Любительские концерты» возобновил свою деятельность под руководством И. А. Хнллера (1763–1785), и постепенно его состав был увеличен до 30 человек. В 1781 году градоначальник В. Мюллер учредил директорат, которому был подчинён этот коллектив. Тогда же был открыт абонемент, состоявший из 24 концертов в год, а штат оркестра вновь увеличен (с 1781 года оркестр стал выступать в бывшем здании для продажи тканей — *Gewandhaus*). В конце XVIII — начале XIX столетий оркестр *Gewandhaus* стал первоклассным музыкальным коллективом. После смерти Ф. Мендельсона прославленным оркестром руководили Ю. Ритц (1848–1860) и К. Рейнеке (1860–1895). В 1884 году на том же месте было построено новое здание концертного зала. Со вступлением на должность главного дирижёра А. Никина (1895–1922) оркестр *Gewandhaus* получил мировое признание (в 1916–1917 годы он совершил первые зарубежные гастроли) [7, с. 943–945].

статьи установить: соответствовал ли Ф. Мендельсон-дирижёр названным критериям?

Дирижёрское искусство Ф. Мендельсона выросло на тщательно подготовленной почве, поскольку он органично воспринял все достижения музыкантов, составлявших элиту капельмейстерского мастерства (он был знаком со Л. Шпором, Г. Спонтини, К. М. Вебером, Ф. Хабенеком и имел возможность не только присутствовать при исполнении ими музыкальных сочинений, но и наблюдать сам процесс их подготовки). Ф. Мендельсон отказался от традиции *муницирования*, и, подобно Ф. Хабенеку, закрепил на концертной эстраде традицию *исполнения музыкального произведения*. Не случайно в Лондоне мендельсоновские исполнительские трактовки долгое время считались каноническими, препятствуя успеху у английской публики даже таких ярких индивидуальностей, как Г. Берлиоз и Р. Вагнер [3, с. 118]. Наиболее прогрессивные капельмейстеры Западной Европы постепенно отходили от системы *двойного* дирижирования¹, отдавая предпочтение *единоличному* методу управления при помощи маленькой дирижёрской палочки. Первыми преуспели в этом деле такие авторитетные музыканты, как И. Мозель (1812, Вена), К. М. Вебер (1817, Дрезден), Л. Шпор (1817, Франкфурт-на-Майне; 1819, Лондон), Г. Спонтини (1820, Берлин) и др. Общеизвестные факты биографии Ф. Мендельсона обусловили его раннее погружение в современную европейскую культуру, а тесное общение с выдающимися личностями² способствовало воспитанию у молодого музыканта изысканного художественного вкуса и развитию у него обострённого ощущения сопричастности к накопленному духовно-интеллектуальному опыту. Уроки лучших берлинских педагогов (Л. Бергера, К. Ф. Цельтера, И. Мошелеса) помогли Ф. Мендельсону осознать в полной мере, что совершенства в искусстве невозможно достичь без высочайшего профессионализма — *мастерства*. В русле формирования творческой личности находятся его первые дирижёрские пробы.

С 1822 года «Салон Мендельсона» стал излюбленным местом сбора выдающихся деятелей в области литературы и искусства, в том числе личностей европейского масштаба. Здесь и состоялся дирижёрский дебют 13-летнего

¹ По сведениям М. Глинского, система *двойного* дирижирования была заимствована англичанами из Франции в первой трети XVIII столетия. С тех пор в английских оркестрах, по примеру французских и немецких, было одновременно два дирижёра: клавиинист (*conductor*) и концертмейстер (*leader*). Вначале доминирующее положение занимал клавиинист, размещавшийся за клавином в оперных спектаклях, или органом, если исполнялись оратории. По мере усложнения фактуры музыкальных произведений положение изменилось, и уже к началу XIX века основным руководителем стал концертмейстер [5, с. 60].

² В доме Мендельсонов неоднократно бывали А. Гумбольдт, Г. В. Гегель, Г. Гейне, братья Якоб и Вильгельм Гримм, Г. Спонтини, Э. Т. А. Гофман. Из гастролировавших знаменитостей — Н. Паганини, В. Шрёдер-Девриент, Л. Шпор, К. М. Вебер и др. Романтическая опера К. М. Вебера «Фрейшютц» произвела на 12-летнего Феликса столь неизгладимое впечатление, что до конца жизни осталось его любимым произведением. Когда К. М. Вебер, отправляясь из Берлинского оперного театра к Мендельсонам, предложил подвести Феликса на своём экипаже, мальчик отказался. Он побежал домой кратчайшим путём, чтобы самому распахнуть двери перед любимым композитором [9, с. 12].

Феликса: в домашнем концерте он исполнил собственные оркестровые произведения. По сведениям Г. Ворбса, мальчик дирижировал настолько уверенно, что поразил искушённых гостей редким для его возраста спокойствием и самообладанием. Через два года А. Мендельсон приобрёл просторный дом на окраине Берлина (Лейпцигштрассе, 3), зал которого вмещал до 200 слушателей. Понимая, насколько важно для начинающего композитора услышать новое сочинение в реальном звучании, Абрам Мендельсон стал приглашать в свой дом различных певцов и инструменталистов, а в исключительных случаях – небольшой хор и даже оркестр, состоявший из дилетантов. Так, аналогично В. А. Моцарту, который в возрасте 7 лет издал свои первые сонаты, в 10 – написал первую ораторию, а в 14 – с огромным успехом провёл в качестве капельмейстера оперу «Митридат», Ф. Мендельсон к 15 годам имел немалый список собственных произведений и овладел элементарными навыками управления исполнительским коллективом¹.

В годы странствий (1829-1832), находясь в Париже, Феликс был поражён тем фактом, что парижане совершенно не знают творчества И. С. Баха (в среде французских музыкантов бытовало мнение, что И. С. Бах – это «старый парик, набитый учёностью»). Партитура «Страстей по Матфею» с детства была его настольной книгой. Вначале мальчик изучал партитуру у своего наставника, а позднее бабушка Саломон заказала К. Ф. Цельтеру копию, которую счастливый Феликс нашёл под ёлкой в рождественский сочельник 1823 года. Это монументальное произведение с участием солистов, двух хоров, оркестра и органа было исполнено в Лейпциге всего один раз: в Страстную пятницу 15 апреля 1729 года. Сложная партитура требовала огромных исполнительских сил и средств, что порождало скептическое настроение берлинцев относительно возможности её постановки. Кроме того, бытовало мнение, что музыка И. С. Баха лишена чувств. Эдуард Девриент предложил Феликсу исполнить грандиозное произведение целиком и публично. Вопреки мнению К. Ф. Цельтера – директора Певческой академии, энтузиасты приступили к подготовительной работе, затем Ф. Мендельсон стал репетировать в зале Музыкальной академии. Постепенно к хору присоединились воспитанники академии, а после того, как на постановку «Страстей» дал согласие К. Ф. Цельтер, дело приняло лавинообразный характер: хор увеличивался настолько быстро, что переписчики не успевал писать партии для всех желающих. Оркестр Мендельсонов был доукомплектован музыкантами филармонического общества и придворного оркестра во главе с Эдуардом Ритцом. «Как странно, – иронически заметил Ф. Мендельсон Э. Девриенту, отправляясь на репетицию, – комедиант и юноша-еврей (*ein Juden-junge*) должны восстановить людям замечательную христианскую музыку!» [цит. по: 4, с. 24-25]. 11 марта 1829 года состоялся долгожданный концерт. Небольшой зал Певческой

¹ В 1823 году Ф. Мендельсон завершил свою первую большую комическую оперу «Дядя из Бостона, или Два племянника», которая была исполнена в их доме в день рождения автора (3 февраля 1824 года).

академии не смог вместить всех слушателей. Интерпретируя «Страсти по Матфею», Ф. Мендельсон смог извлечь из партитуры мощное жизнеутверждающее звучание, был искренним и страстным. Успех концерта был настолько очевидным, что через 10 дней, в день рождения И. С. Баха, «Страсти по Матфею» были исполнены снова [9, с. 19-20].

Окрылённый успехом, Ф. Мендельсон отправился на двухмесячные гастролы в Англию, где его выступления стали поистине триумфальными. Изначально устройство его концертов взял на себя И. Мошелес, но, по выражению М. Иванова-Борецкого, «яркий талант Мендельсона и чарующий духовный облик» быстро завоевали сердца англичан [цит. по: 8, с. 5-6]. Кроме того, он был сыном крупного банкира, что имело немаловажное значение. Первый концерт Ф. Мендельсона состоялся 20 мая 1829 года в *Argyll-Rooms*, где под управлением автора была успешно исполнена Первая симфония *c-moll* и «Концертштюк» К. М. Вебера. Ф. Мендельсон поразил консервативную аудиторию тем, что управлял оркестром при помощи маленькой палочки, находясь перед специальным пультом с партитурой. И хотя попытки дирижировать маленькой палочкой в Лондоне предпринимались значительно раньше (Л. Шпором в 1819-м, К. М. Вебером в 1826-м), вплоть до сезона 1832/33 года капельмейстеры продолжали управлять лучшим английским оркестром *Philharmonic Society* по системе двойного дирижирования [5, с. 61]¹. Что касается последующих выступлений Ф. Мендельсона, проходивших в лучших концертных залах, частных салонах и церквях Лондона, где под его управлением были исполнены оратории Г. Генделя и Й. Гайдна, а также симфонии венских классиков, им неизменно сопутствовал возрастающий успех. Самым резонансным стал концерт, организованный Феликсом в пользу жителей Силезии, пострадавших от весенних наводнений². Немалой заслугой Ф. Мендельсона была популяризация в Англии сочинений немецких композиторов: Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. С. Баха.

В 1830 году Ф. Мендельсон получил предложение возглавить кафедру музыки Берлинского университета, учреждённую специально для него, но молодой музыкант отклонил предложение. Осенью того же года по воле отца Феликс отправился в Италию для завершения общего и музыкального образования. В Риме он изучал старинную итальянскую музыку, а аббат Сантини, посвятивший свою жизнь собиранию произведений старинных итальянских

¹ По мнению М. Глинского, современная система дирижирования при помощи маленькой палочки утвердилась в английских оркестрах в 1830-е годы благодаря деятельности двух английских дирижёров: учредителя филармонического общества Джорджа Смарта и капельмейстера Генри Бишопа [5, с. 61].

² За 2 месяца пребывания в Лондоне авторитет Ф. Мендельсона настолько вырос, что владелец концертного зала бесплатно предоставил ему помещение, оркестранты предлагали своё содействие, даже всемирно известная певица Генриетта Зонтаг дала согласие на участие в благотворительном концерте. В тот вечер в концерте прозвучали: увертюра «Сон в летнюю ночь», фортепианный концерт для фортепиано с оркестром *a-moll*, исполненный автором и И. Мошелесом на двух роялях. Благотворительный концерт принёс доход в 300 гиней, что было значительной суммой [9, с. 22].

мастеров (его перу принадлежал перевод текста «Страстей по Матфею» на латынь, а «Мессии» Г. Генделя – на итальянский язык), оказывал ему бескорыстную помощь: он охотно выдавал Феликсу уникальные издания и рукописи [9, с. 35-36]. Что касается положения дел в римских музыкальных театрах, то Ф. Мендельсон нашёл их в неудовлетворительном состоянии. В письме из Рима, датированном январём 1831 года, он пишет: «Оркестры здесь хуже, чем можно себе представить. Собственно говоря, недостаёт музыкантов и подлинного понимания музыки. Два-три скрипача играют каждый на свой лад, вступают, когда и как кому заблагорассудится, духовые инструменты берут либо чересчур высоко, либо чересчур низко, вводят украшения в средних голосах, как это мы привыкли слышать у бродячих музыкантов, да и до них-то они не всегда дотягивают, всё вместе скорее походит на настоящий кошачий концерт, и это при исполнении сочинений, которые им известны...» [цит. по: 9, с. 34-35]. В Риме Ф. Мендельсон познакомился с Г. Берлиозом и М. И. Глинкой. После пребывания в Италии Феликс провёл некоторое время в Мюнхене, Париже и Лондоне, выступая в публичных концертах и придворных собраниях; в 1833 году в Лондоне была впервые исполнена его Итальянская симфония *A-dur*.

17 мая 1833 года Ф. Мендельсон прибыл в Дюссельдорф для организации и проведения ежегодного нижнерейнского музыкального праздника, приуроченного святой Троице. В масштабных празднествах традиционно принимали участие музыканты и любители близлежащих городов. Под управлением Ф. Мендельсона была исполнена оратория Г. Генделя «Израиль в Египте», оригинальную партитуру которой ему удалось найти. Кроме того, он удивил музыкантов прекрасным исполнением «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена, которое молодой дирижёр провёл наизусть. Успех концертов обеспечил Ф. Мендельсону возможность заключения контракта на 3 года с жалованьем в 600 талеров и ежегодным отпуском на 3 месяца. Кроме того, Феликсу удалось оговорить право расторгнуть действующий контракт уже по истечении 2-х лет.

1 октября 1833 года Ф. Мендельсон с энтузиазмом приступил к обязанностям городского музик-директора в Дюссельдорфе, где ему довелось заведовать церковной музыкой, заниматься организацией и управлением несколькими инструментальными и хоровыми обществами, а также проводить 4-8 концертов ежегодно. Феликс приложил немало усилий, чтобы улучшить положение дел в Дюссельдорфе: в церковный обиход ввёл произведения Дж. Палестрины, Дж. Перголези, Л. Керубини, И. С. Баха; стремясь обогатить культурную жизнь города, он стал сотрудничать с театральным обществом во главе с К. Иммерманом. Однако, не удовлетворённый уровнем профессионализма¹, сплетнями и

¹ В письме своему другу Ф. Гиллеру, проживающему в Париже, Ф. Мендельсон писал: «Уверю тебя, что когда даёшь знак палочкой, – все вступают по одиночке и ни один достаточно твёрдо; в *riano* слышно, что флейта настроена слишком высоко; трюль ни один дюссельдорфец не сыграл ясно, но

интригами, летом 1835 года Феликс досрочно расторг контракт и покинул этот город.

На тот момент Ф. Мендельсон уже принял приглашение возглавить лейпцигский *Gewandhaus*. Концерты *Gewandhaus'a* с момента его основания собирали элиту городской интеллигенции, а абонемент на места в небольшом по размерам зале, но обладающим прекрасной акустикой, передавался в их семьях по наследству. Контракт с Ф. Мендельсоном был заключён сроком на 6 лет: в первые 2 года его жалование составляло 600 талеров, а последующие 4 – 1000. Симфонические концерты *Gewandhaus'a* традиционно проходили по четвергам, а камерные – по субботам. В остальные дни недели оркестр должен был играть в городском театре, в опере, а также антрактах драматических спектаклей. До Ф. Мендельсона музыкальным коллективом *Gewandhaus'a* управляли по системе двойного дирижирования. Нередко во время исполнения произведения концертмейстер оркестра Ф. Давид (1810-1873), воспитанник Л. Шпора, «навязывал» музыкантам свои темпы, вследствие чего возникали конфликты с капельмейстером, а ансамбль расстраивался. Ф. Мендельсон стал единолично управлять оркестром и хором *Gewandhaus'a* при помощи дирижёрской палочки. Сам маэстро считал, что он лишён педагогического дара. Однако отзывы очевидцев, приводимые Г. Ворбсом, свидетельствуют о способности Ф. Мендельсона поразительно точно донести до музыкантов все особенности его трактовки [3, с. 226-227]. Г. Берлиоз в своих «Мемуарах» обратил внимание на тактичность дирижёра во время оркестровых репетиций. По его словам, Ф. Мендельсон делал все замечания «с безукоризненной вежливостью и мягкостью – качества, которые особенно могут оценить те, кто знает, как они редки в подобных случаях» [1, с. 379]. После первых же репетиций Феликс писал домой: «Мне было поистине трогательно видеть с какой любовью и вниманием эти люди (оркестранты) принимают мои замечания и мгновенно исполняют их» [4, с. 58]. Под руководством Ф. Мендельсона выдающийся скрипач Ф. Давид добровольно отказался от дирижёрских амбиций, и его роль свелась к обозначению штрихов и аппликатуры струнного квартета. 4 октября 1835 года состоялся первый концерт Ф. Мендельсона, в котором с огромным успехом были исполнены увертюра «Морская тишь и счастливое плавание» и 4-я симфония Л. Бетховена. Овации возобновлялись после окончания каждой части симфонии. Консервативная публика в тот же вечер поняла, что в музыкальной жизни Лейпцига наступила

возьмёт восьмую и две шестнадцатые; всякое *allegro* исполняют в одинаково быстром темпе с начала до конца; *E* – играют в *c-moll*; все струнные инструменты в дождь несут под полой, а в солнечную погоду – открыто; уверю тебя, если бы ты услышала меня однажды дирижирующим таким оркестром, второй раз тебя не смогла бы привезти сюда даже четвёрка лошадей. При всём том, и здесь есть пара музыкантов, которые сделали бы честь любому оркестру, даже вашей консерватории, но в том-то и несчастье Германии, что бас-тромбоны, литавры и контрабас великолепны, а все остальные в высшей степени отвратительны» [цит. по: 4, с. 55].

новая эра. Ф. Мендельсон стал приглашать в Лейпциг крупнейших артистов, включать в программу малоизвестные сочинения знаменитых композиторов, устраивал так называемые «исторические концерты», во время которых публика имела возможность проследить этапы развития музыкального искусства. Под его руководством существенно расширился репертуар *Gewandhaus'a*, а оркестр обрёл индивидуальный «почерк», отличающийся исключительной гибкостью, богатством тембровой палитры и ансамблевым совершенством. Помимо первоклассного оркестра в распоряжении Ф. Мендельсона был превосходный хор. При исполнении сложных ораториально-симфонических жанров Ф. Мендельсон выступал мастером крупного штриха, ярких драматических эффектов, создание которых достигалось многослойным ансамблем сольных, хоровых и инструментальных партий. В этом контексте показательно внимание, которое Ф. Мендельсон обращал на дирижёрскую пластику¹. Согласно Г. Ворбсу, Э. Девриент писал об «изящной манере», с которой Ф. Мендельсон «выражением лица, движениями головы и рук напоминал об оттенках исполнения, намеченных во время репетиции, и таким образом незаметно овладевал всем оркестром»; даже такой выдающийся мастер, как Г. Бюлов восхищался «магнетическим красноречием языка его жестов» [цит. по: 3, с. 159]. Все отзывы современников говорят о склонности Ф. Мендельсона к известной риторике выражения, никогда не переходящей меры утончённого художественного вкуса. В кратчайшие сроки Лейпциг стал музыкальной столицей Германии. И если позднее центр музыкальной жизни Германии переместился в Веймар, где творил Ф. Лист, и в Байройт – «царство» Р. Вагнера, то пробуждение интереса к серьёзной музыке в широких слоях общества – неоспоримая заслуга Ф. Мендельсона.

В августе 1841 года прусский король Фридрих Вильгельм IV пригласил Ф. Мендельсона в Берлин, предложив ему возглавить музыкальный отдел Академии искусств (этим обстоятельством объясняется его отсутствие в Лейпциге до ноября 1842 года). В мае 1844-го Ф. Мендельсон посетил Лондон, где ему неизменно сопутствовал триумфальный успех. В августе 1846 года состоялась последняя поездка Ф. Мендельсона в Лондон, где он исполнил ораторию «Илия», «Мессию» Г. Генделя, «Сотворение мира» Й. Гайдна и «Торжественную мессу» Л. Бетховена. Волнения, связанные с многолетними переговорами о получении должности в Берлине, частые гастрольные поездки в Англию и различные города Германии, бесплодные поиски сюжета для оперы – всё это вызвало переутомление организма. 11 марта 1847 года в *Gewandhaus'e* состоялся последний концерт под

¹ А. Сидельников называет жест Ф. Мендельсона ясным, чётким, экономным и утверждает, что излишняя жестикуляция и эффектные позы были ему чужды. Когда же оркестр не нуждался в тактировании, Ф. Мендельсон «предоставлял ему право играть самостоятельно, доверяясь профессионализму музыкантов» [10, с. 136].

управлением Ф. Мендельсона, а 4 ноября 1847 года он скончался после сильнейшего нервного припадка.

Попытаемся разобраться, в чём же состоит суть противоречий двух выдающихся немецких дирижёров: Ф. Мендельсона и Р. Вагнера? Ф. Мендельсон не отождествлял музыканта-профессионала и музыканта-гения, отдавая себе отчёт в том, что высокого уровня профессионализма можно достичь при определённых условиях обучения и образования, а творческой незаурядностью музыкант наделяется самой природой. Г. Ворбс приводит слова Ф. Мендельсона, где желанию учеников сочинять и теоретизировать композитор противопоставляет прилежные занятия, хорошую игру, умение выдерживать такт, знание выдающихся музыкальных произведений, всё же остальное «приходит не от умения, а от Бога» [3, с. 225-226]. Автор статьи «О дирижировании» тоже не занимал однозначной позиции в вопросе о профессионализме. Когда его антитезой выступал дилетантизм, Р. Вагнер был всецело на стороне профессионалов. Так, например, он иронически высказывался о капельмейстерах старой формации, способных «за две недели „выдать“ оперу, сделать большие купюры и присочинить в чужой опере эффектную „концовку“ для певицы...». Одновременно ему антипатичны «„музыкальные банкиры“, вышедшие из школы Ф. Мендельсона <...>». Прежнюю формацию капельмейстеров Р. Вагнер называет «старыми педантами», а представителей новой – «изящными капельмейстерами», отождествляя их с виртуозами-солистами. Разделяя тех и других по способу приобретения навыков ремесла, Р. Вагнер указывает на оторванность новой генерации капельмейстеров от живой исполнительской практики и их «выращенность» в консерватории, где они получили «вполне пристойное образование». Р. Вагнер не отрицает их положительного влияния на оркестровое исполнение, поскольку они «гораздо тоньше чувствуют природу нового оркестра, который их учитель Мендельсон сумел заставить звучать особенно нежно и прочувствованно». Однако их профессионализма, по мнению Р. Вагнера, недостаточно для радикального преобразования концертной практики в силу отсутствия у них важнейшего качества – «энергии, порождаемой верой в собственные силы» [2, с. 89-90]. Как видно из приведенных характеристик, решающим для Р. Вагнера фактором, способным привести капельмейстера-дирижёра к выдающемуся художественному результату, предстаёт масштаб его творческой индивидуальности. В известной мере вагнеровские суждения объективно отражают в концентрированном виде феномен художественного сознания, определившего облик творческого мышления и практики XIX века.

Подтверждением тезиса о двойственном отношении Р. Вагнера к Мендельсону-дирижёру могут послужить ещё две выдержки из названной статьи. Так, описывая репетицию бетховенской Восьмой симфонии под управлением Ф. Мендельсона, Р. Вагнер обращает внимание на упорство, с которым дирижёр

разучивал отдельные фрагменты произведения. Общий вывод автора об исполнении симфонии – «интересно и необычно гладко». Из этого комментария становится понятно, что Ф. Мендельсон тщательно прорабатывал с оркестром все детали исполняемого произведения. Однако далее, ссылаясь на самого Ф. Мендельсона, Р. Вагнер указывает на намерения последнего «проиграть вещь», «не задерживаясь на деталях, вследствие чего многие погрешности остаются незамеченными» [2, с. 96-97]. Как видим, характеристика исполнительской манеры Ф. Мендельсона-дирижёра в отзывах Р. Вагнера крайне противоречива, что невозможно объяснить лишь общеизвестной субъективностью вагнеровских оценок. Ключ к разрешению этого противоречия следует искать в принципиальных различиях вагнеровского и мендельсоновского понимания *детали* в её соотносённости с целым. Как явствует из музыки Р. Вагнера¹, он стремится пережить каждый интонационный ход, гармоническую последовательность, словно растягивая музыкальное мгновение во времени. Подобное «оживление» в выразительную деталь исключает возможность мышления крупными блоками, требуя постоянного слухового напряжения. Бесконечная мелодия Р. Вагнера с её интонационным обновлением, становление *мысли-эмоции* провоцируют дирижёра на аналитизм, чего не предполагает гениальная в своей естественной простоте музыка Ф. Мендельсона. Кроме того, не следует забывать о философско-интеллектуальной направленности творчества Р. Вагнера, требующей вдумчивого отношения ко всем параметрам синтетического целого и всестороннего осмысления музыкально-драматургических перипетий. Сказанное позволяет выдвинуть тезис об ином по сравнению с Ф. Мендельсоном *ощущении* Р. Вагнером музыкального времени. Данная проблема представляется Р. Вагнеру настолько существенной, что он посвящает ей специальные экскурсии, обращаясь к творчеству венских классиков и своему собственному. Как видно из вагнеровских оценок Мендельсона-дирижёра, несогласие с коллегой касаются специфически интерпретационных моментов, не затрагивая структуры исполнительского профессионализма Ф. Мендельсона и не оспаривая его бесспорных достижений.

Излишне быстрые темпы Ф. Мендельсона отмечал и Г. Берлиоз, однако в своих «Мемуарах» он не ограничивался замечаниями такого рода. Его характеристика дирижёрской деятельности Ф. Мендельсона содержит множество неоспоримых достоинств. Например, Г. Берлиоз говорит о поразительной способности Ф. Мендельсона воспроизводить на рояле текст симфонической партитуры, выражает восторг по поводу исполнительского коллектива *Gewandhaus'a*, а также последовательности Ф. Мендельсона в отстаивании избранных эстетических принципов [1, с. 376-377]. В свете позитивных оценок личности и деятельности Ф. Мендельсона особенно рельефно воспринимается фрагмент «Мемуаров», в

¹ Напомним, что цитируемая статья Р. Вагнера написана в 1869 году, когда его эстетика и музыкальный стиль обрели зрелые формы.

котором Г. Берлиоз сообщает своему корреспонденту о намерении дирижировать палочкой Ф. Мендельсона, чтобы порадовать исполнителей [1, с. 374].

Австрийский композитор, дирижёр, теоретик и педагог Герман Дехант называет манеру дирижирования Ф. Мендельсона «элегантной» и считает её современной для середины XIX века. Автор приводит выдержку из воспоминаний Г. Бюлова о многочасовом уроке Ф. Мендельсона по фортепиано, в которой прослеживается его чёткая позиция по отношению к музыкальному времени: «Мастер строжайшим образом требовал соблюдения темпа. Он категорически запрещал вводить не предписанные *Ritardando*, стремясь также свести к минимуму и предписанные. <...> Он протестовал также против „дихорадочной“ торопливости, с которой некоторые пианисты „загоняли“ его сочинения, пытаясь, таким образом, избежать упрёка в *сентиментальной* трактовке» (курсив автора. – В.П.) [6, с. 140]. Из приведенной цитаты следует, что темп должен быть достаточно живым, чтобы достичь естественности выражения, но не настолько быстрым, чтобы привести к поверхностности трактовки. При этом под естественностью понимаются не отклонения от заданной пульсации, поскольку лишь точное следование ей обеспечивает «элегантность» (красоту и организованность музыкального движения). По нашему мнению, мендельсоновская трактовка темпа раскрывает суть взаимодействия культурной традиции и современных требований, предъявляемых к искусству. Отталкиваясь от барочного представления о пространственно-временном единстве музыкального произведения, он вовлекает его в контекст романтического переживания, подчиня той поэтике *естественного* отражения внутреннего и внешнего миров, которая определила художественные новации XIX века.

Подводя итог сказанному, выделим характерные качества, присущие Ф. Мендельсону-исполнителю, ставшие основными компонентами его дирижёрского профессионализма: ярко выраженная музыкальность, признаваемая самыми авторитетными исполнителями, умение эффективно работать с музыкальным коллективом, способность добиваться соответствия исполнения эстетическим принципам дирижёра, уникальное владение навыками чтения симфонической и хоровой партитуры, видение в дирижёрской палочке не только атрибута, но и символа дирижёрской воли. Показательно, что именно после введения данного атрибута в лейпцигском *Gewandhaus'e* (1835) новая система управления музыкальным коллективом стала господствовать в большинстве оркестров Германии. Таким образом, обобщив современные капельмейстерские нововведения и нормативы, приведя их в стройную, согласованную во всех компонентах *систему*, Ф. Мендельсон создал базовую структуру дирижёрской профессии, сохраняющую основополагающее значение вплоть до настоящего времени.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берлиоз Г. «Мемуары» / Г. Берлиоз. — М. : Музыка, 1967. — Издание второе. — 813 с.
2. Вагнер Р. О дирижировании / Р. Вагнер : Пер. с нем. И. Шрайбера // Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика / Ред.-сост. Л. Гинзбург. — М. : Музыка, 1975. — С. 87-132.
3. Ворбс Г. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Г. Ворбс. — М. : Музыка, 1966. — 319 с.
4. В-ва О. Феликс Мендельсон-Бартольди : Биографический очерк с 7 иллюстрациями / О. В-ва. — С.-Петербург, Издание редакции «Русской музыкальной газеты», 6/года. — 93 с.
5. Глинский М. Очерки по истории дирижёрского искусства : История дирижёрских систем / М. Глинский // Муз. современник. — 1916. — № 3. — С. 26-62.
6. Дехант Г. Дирижирование : теория и практика музыкальной интерпретации / Г. Дехант : Пер. с нем. Н. Зусман, В. Зусман, А. Фролов, М. Мохова. Ред. : В. Зусмана, Н. Зусман. — Нижний Новгород : Деком, 2000. — 446 с.
7. Зеегер Х. Гевандхауз / Х. Зеегер // Музыкальная энциклопедия : В 6 томах. — Т. I. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — С. 943-945.
8. Иванов-Борецкий М. Мендельсон : биографический очерк / М. Иванов-Борецкий. — М., 1910. — 16 с.
9. Мейлах Е. Феликс Мендельсон-Бартольди (1809-1847). Краткий очерк жизни и творчества : популярная монография / Е. Мейлах. — Л. : Музыка, 1973. — 104 с.
10. Сидельников А. Симфоническое исполнительство : Теория и эстетика. Исторический очерк / А. Сидельников. — М. : Сов. композитор, 1991. — 286 с.

УДК 787.1.082.4 : 78.071.1 Виотти

Сергей Сандюк

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ «ЛОНДОНСКИХ»
СКРИПИЧНЫХ КОНЦЕРТОВ ДЖ. ВИОТТИ**

Рассматриваются поздние концерты Дж. Виотти с точки зрения творческих предвидений композитора.

Сандюк С. Жанрово-стильові особливості «лондонських» скрипкових концертів Дж. Віотті. Розглядаються останні концерти Дж. Віотті з точки зору творчих передбачень композитора.

Sandyuk S. J. Viotti's London violin concerts' genre and style particularities. The latest concerts of Viotti is viewed as angle creative prevision of composer.

Скрипичные концерты *Джованни Виотти* (1755-1824) составляют особую ветвь жанра по сравнению с его современниками, в том числе, Бетховеном. Как показывает анализ так называемых «лондонских» концертов, которые исследователи считают кульминацией творчества композитора [1; 2], Виотти исходит не столько из синтеза закономерностей концертного и симфонического жанра, сколько из специфики концерта, обладающего собственными средствами музыкального обобщения, поэтикой и композиционно-драматургическими закономерностями. Продолжая эстафету Вивальди и Тартини, Виотти трактует сольный концерт прежде всего как способ высказывания солиста, что напоминает практику

итальянской оперы *seria*, где главным героем музыкально-сценического действия был певец, а основным способом высказывания — ария. Сказанное не означает отсутствия интереса композитора к выразительности *tutti*, активность участия которого не только обеспечивает ситуацию соревнования, но и создает драматургический фон, оттеняющий качество сольности. В этом плане Виотти удерживает традицию «чистой» концертности, сохраняя исконные свойства жанра — не как предтечи симфонии или ее спутника, а как автономного музыкального явления. В «лондонских» концертах Виотти неизменно сохраняется вивальдиевский трехчастный цикл с характерным для него принципом контрастирования «быстро — медленно — быстро». В противовес классическим *allegri* Моцарта, начальные *tutti* чаще всего однотемные, причем основная музыкальная мысль оттеняется общими формами движения. Выход солиста в таких условиях выступает не второй, а собственно экспозицией, следующей за вступительным ритуриелем. В ней проходит достаточно четкое разграничение кантиленного и фигурационно-пассажного тематизма в соответствии с задачами «пения» на инструменте и выявления виртуозно-моторного начала. Отсюда в экспозиции ясно выделяются две темы кантиленного характера — главная и побочная, чаще всего лирического склада, что соответствует пониманию сольности как выражения эмоционально-чувственного начала. Напротив, связующая и заключительная темы эквивалентны артистическим проявлениям личности. Разделяя кантиленные и моторные части формы, Виотти не абсолютизирует этот принцип, иногда вводя в контекст связующей или заключительной новую тему кантиленного склада. Так, например, начало связующей партии первой части скрипичного концерта № 22, *a-moll*, открывается новой темой в *A-dur*; заключительная партия скрипичного концерта № 24, *b-moll*, также содержит новую лирическую тему, разделяющую ее на две идентичные виртуозные части. Сказанное, однако, не препятствует сохранению очередности двух типов сольного высказывания, причем такой алгоритм их смены распространяется на все сонатное *allegro*. В разработке солист интонирует новую лирическую тему либо свободный вариант уже звучавшей, затем следуют развернутый эпизод виртуозного характера и проведение побочной темы экспозиции в другой тональности. Это освобождает композитора от необходимости повторения в репризе всего тематического материала экспозиции, поэтому после главной партии может сразу идти заключительная. Тем самым устанавливается моторно-виртуозный тип разработки с вкраплением кантиленных тем вне активного тематического развития. Очевидно, большой удельный вес виртуозности в сонатном *allegro* обуславливает в некоторых случаях отказ композитора от каденции в первой части.

Необходимо подчеркнуть, что для Виотти сопоставление кантиленных и виртуозных разделов формы становится важным драматургическим принципом, раскрывающим специфически концертный тип контраста — в противовес

сонатно-симфоническому, где акцент падает на со- или противопоставление главной и побочной партий. Если Моцарт часто смешивал приемы скрипичного исполнения внутри самой темы, следуя игровой семантике и достигая типичной для него образной амбивалентности, то Виотти дает возможность скрипачу со всей полнотой высказаться в кантилене и моторике, подобно певцу оперы *seria*, демонстрировавшему в арии искусство звуковедения и блеск колоратур.

Целостность концепции первой части концерта обуславливается не только периодичностью *tutti-soli*, с одной стороны, кантилены и моторики, с другой, но и стремлением композитора к тематическому единству. Оно проявляется в вариантном показе тем, элементах производного контраста, использовании фактурных и артикуляционных приемов экспозиции в разработке. Наиболее последовательное использование вариантности характеризует последний скрипичный концерт № 29, *e-moll*, первое *tutti* которого содержит многократное проведение исходной темы в различных фактурных вариантах; с большей свободой этот процесс продолжается в партии солиста. Интересный пример действия этого принципа можно наблюдать в скрипичном концерте № 22, *a-moll*. Исходная затактовая интонация *tutti (e-c)* порождает последовательность тонов трезвучия *a-moll* в нисходящем движении. В интерпретации солиста терция превращается в восходящую сексту, а движение по звукам трезвучия становится прямолинейным. Любопытной особенностью этого *allegro* является очевидная опора всего тематизма на трезвучность, что напоминает о комбинаторных принципах Моцарта. Наиболее типичное проявление тенденции к производности можно наблюдать в скрипичном концерте № 24, *b-moll*, где заключительные реплики второго *tutti* косвенно подготавливаются лирической интонацией темы скрипки.

Важно подчеркнуть, что в разработке Виотти часто использует те же фактурные средства эпизодов моторного характера, что и в экспозиции. Это свидетельствует о тематической трактовке композитором фигурационно-пассажного материала. Сказанное подтверждается и апробацией приема своеобразной прогрессии виртуозного начала в разработке концерта № 28, *a-moll*, вследствие чего центральный раздел сонатного *allegro* становится новым этапом развития тематических событий, реализуемого посредством фактурно-моторных приемов. Если в экспозиции Виотти использует достаточно традиционный набор игровых элементов, явно не стремясь к созданию ошеломляющего виртуозного эффекта, то в разработке он усложняет задачи солиста, поручая ему игру двойными нотами. Во втором виртуозном разделе разработки композитор возвращается к более простым техническим приемам. Водоразделом между названными частями разработки служит проведение темы побочной партии, что, вероятно, мотивируется необходимостью переключить внимание солиста с усложненной моторики на исполнение кантиленной темы, не требующей больших физических

затрат. Таким образом, авторская стратегия в разработке первой части концерта № 28 обуславливается, в первую очередь, исполнительскими проблемами, на фоне которых композиционно-драматургические задачи кажутся менее существенными.

Наблюдение над сонатными *allegri* «лондонских» концертов Виотти позволяет сделать вывод об адаптации «чистой» концертности, возникшей в музыкальном искусстве барокко, в условиях сонатного формообразования, ставшего одним из важнейших показателей стиля классицизма. Однако учитывая, что время их создания совпадает с процессами композиторского творчества 90-х годов XVIII – начала XIX веков, то есть исторического перехода к романтической культуре, в исканиях Виотти прослеживаются первые предвестники нового художественного стиля. Не следует также забывать, что в «парижских» концертах композитор освоил интонационный опыт современной французской культуры. Наконец, активный период его творческой эволюции совпал с сентименталистскими тенденциями, с одной стороны, стилем ампир – с другой. Иными словами, его музыкальный стиль и отношение к искусству в целом складывались на пересечении различных историко-культурных явлений, объединенных процессом создания нового интонационного словаря.

В «лондонских» концертах названное свойство произведений Виотти проявляется в первую очередь в трактовке «титulyных» тем. Условно их можно разделить на три типа: риторический, соответствующий направленности жанра на создание праздничной атмосферы, настройки слушательского восприятия на театральную эффектность события, выполняющей функцию призыва к вниманию; жанровый, также связанный с идеей призыва, но в ином семантическом ключе; песенно-лирический, отвечающий представлению о сольном концерте как носителе эмоционально-личностного начала. Примером первого типа «титulyной» темы может служить музыкальный материал, открывающий сонатное *allegro* концерта № 24, *b-moll*. Показательна ремарка, используемая Виотти вместо темпового обозначения: *Maestoso*. Октавные унисоны, затакт, обрисовывающий ход от квинтового тона трезвучия к основному, нюанс *f* – все это составляет атрибутику императивной, театральной, подчеркнуто аффективной образности. Этим же музыкальным комплексом отмечен и выход солиста, что подкрепляется ремаркой *risoluto*. Второй тип «титulyной» темы присущ сонатному *allegro* концерта № 23, *G-dur*. Он обусловлен окраской избранной тональности, предполагающей просветленный, беззаботный образный строй. «Титulyная» тема представляет собой «золотой ход» валторн, интонируемый в очень тихой звучности *p-pp*. Это сразу сообщает музыке пасторальный колорит, который усиливается дальнейшим движением мелодии к песенным интонациям. Лирическая песенность определяет интонационный строй «титulyной» темы концерта № 22, *a-moll*. Особый интерес представляет своеобразный компромисс

Виотти, заставляющий его сохранить традиционное движение по звукам тонического трезвучия и риторическую «заставку», модулируя при этом в область типичной песни. Концерт начинается громкогласно провозглашенным тоническим трезвучием, после которого в нюансе *p* проводится простая грациозная песенная тема. В концерте № 28, *a-moll*, композитор уже отказывается от мощного *initio* и сразу проводит лирическую тему, предвосхищающую типично романтическую образность. Отказываясь от «сильного» вступления оркестра, Виотти создает совершенно новый вариант драматургической логики, которая станет характерной для будущего музыкального стиля. «Безначальное» начало концерта № 28 — один из первых предвестников романтической фрагментарности мышления. Заметим, что в камерных жанрах эпохи классицизма аналогичные приемы использовались, для оркестровых же сочинений венских классиков он не типичен. Об актуальности найденного приема свидетельствует следующий, последний скрипичный концерт Виотти — № 29, *e-moll*. Он сразу открывается песенной темой; любопытно, однако, что, согласно авторской ремарке, музыка должна сохранять торжественность: *Allegro maestoso*.

Как видим, наблюдения исследователей, касающиеся лиризации «лондонских» концертов Виотти, находят непосредственное подтверждение в результате предпринятого нами анализа их «титульных» тем — то есть, тех музыкальных образов, которые задают тон всему последующему высказыванию не только солиста, но и оркестра. Не менее показательна склонность композитора к минорным тональностям; особого внимания заслуживает избрание *b-moll* в концерте № 24. В проекции на концерты XIX века такое предпочтение минора перед мажором воспринимается творческим провидением. Нелишне напомнить о решительном преобладании мажора в концертах венских классиков — Моцарта и Бетховена. Благодаря названным свойствам в произведениях Виотти происходит обновление образного мира скрипичных концертов.

Некоторые приемы организации сонатных *allegri* в концертах Виотти совпадают с бетховенским. Их сравнительный анализ выявляет поиск новых средств музыкального «открытия» сонатного *allegro*, в том числе перенесение активного действенного материала из начального раздела формы в последующие. В концерте № 22, *a-moll*, в срединном разделе первого *tutti* возникает динамический сдвиг в область оркестровой моторики, который сопровождается ходами по аккордовым звукам, учащением пульса движения (равномерное движение шестнадцатых вместо четвертных длительностей), нюансом *ff*, то есть средствами, связанными с риторическими формулами высказывания. У Бетховена аналогичные приемы организуются в героическую интонационно-концентрированную тему. Если венский классик, перемещая активный тематизм в «глубь» формы, мыслит его частью единого, целенаправленного драматургического процесса, то наследник итальянской традиции оперирует скорее категориями барочного

концерта, где чередование интонационно-насыщенного музыкального материала и общих форм движения обеспечивали контраст звуковых форм. Как видим, в первом случае осуществляется сближение логики *tutti* с симфонической, в другом – изменение привычной последовательности событий не влияет на осуществление их алгоритма как принципа. Найденное соотношение типов концертного высказывания, очевидно, вполне удовлетворяло потребность Виотти в обновлении концертной формы, о чем можно судить по двум последнимopusам композитора в данном жанре: № 28, *a-moll*, и № 29, *e-moll*. В первом из них дважды чередуются лирическое и активно-действенное начало. Первое вторжение действительности отмечено жанровой окраской – приемами комического плана: постепенное завоевание с помощью тират новых вершин, абсолютная квадратность построения (*C-dur*); его второе появление связано с общими формами инструментальной моторики (*a-moll*). В другом из названных концертов первый прорыв действительности решен в жанровом ключе (*G-dur*), второй – в виде общих форм моторики (*e-moll*).

Вторые части «лондонских» концертов разнообразны по характеру тематизма, темпу, типу движения, драматургии, образному решению. В противовес Моцарту, культивировавшему концертное *Adagio*, Виотти каждый раз избирает новый тип медитативного высказывания: *Adagio* (№ 22), *Andante cantabile* (№ 23), *Andante sostenuto* (№№ 24 и 28), *Andante* (№ 29). В концерте № 22 для медленной части избрана тональность доминанты (*E-dur*), в других концертных циклах Виотти предпочитает терцовое соотношение: параллельная тональность (№ 24), тональность шестой ступени (№ №28, 29). Необычная краска избрана для *Andante cantabile* концерта № 23 – *E-dur*, то есть тональность третьей мажоро-минорной ступени. *Adagio* концерта № 22 в соответствии с избранным *E-dur* представляет образ чистоты и умиротворения. Проводимая оркестром тема основана на простых песенных интонациях в хоральном складе. Ее дальнейшее орнаментирование скрипкой привносит в музыку заметное оживление, не нарушая заданный в начале образ. Лишь в небольшом расширении возникают ходы на широкие интервалы, придающие музыке черты декламационности. Большое дополнение, выдержанное в духе скрипичной моторики и содержащее элементы основной темы в *e-moll*, переключает внимание на персонафицированный диалог солиста и оркестра, что придает этому разделу формы свойство срединного. В таких композиционно-драматургических условиях небольшая каденция солиста воспринимается не традиционной демонстрацией артистической свободы, а своеобразным речитативом, предвосхищая опыты композиторов-романтиков. Ладотональный контекст, меняющий тесситуру скрипичного звучания, позволяет выявить темброво-регистровые возможности солирующего инструмента, который в первом разделе играет, в основном, во второй и третьей октавах, а в репризе – в первой, лишь в конце построения захватывая вторую и третью.

Песенные черты в еще большей мере присущи *Andante cantabile* концерта № 23, *E-dur*. Написанное в простой трехчастной форме, оно представляет собой своеобразно решенный диалог солиста и оркестра, распределенный между крайними и средним разделами. Мелодия солиста настолько проста, лишена широты мелодического дыхания, что воспринимается как напев, звучащий на фоне прозрачного двухголосия оркестра. В среднем разделе солист уступает место оркестру, играющему свободный вариант скрипичной темы в игривой, задорной манере: короткий штрих, «галантные» трели, неожиданные смещения в тональности терцового сопряжения. В целом возникает изящная миниатюра, служащая интермеццо между крайними частями.

В совершенно иной образно-стилистической манере выдержано *Andante sostenuto* концерта № 24, *D-dur*. Пасторальное вступление оркестра сменяется скрипичной темой песенно-романсового характера, проводимой на фоне «гитарного» аккомпанемента. Отметим секстовый оборот в начале темы, использование группетто. Возникающий образ подкрепляется ремаркой *semplice e con espressione*. Темы такого рода характерны для итальянских лирических арий конца XVIII – первых десятилетий XIX века, в частности Беллини. Оперные аналогии усиливаются в среднем разделе сложной трехчастной формы, где концертный диалог приобретает драматические черты. Реплики оркестра (*d-moll*, триольное *ostinato*, декламационные мелодические ходы в басах) обрамляют мелодию скрипки (*F-dur*, группетто, мягкие задержания, орнаментирование). Как видим, средний раздел медленной части цикла мыслится Виотти средоточием диалога участников, приобретающим театральный характер. Тем самым происходит выход за пределы «чистой» концертности в область музыкально-сценических представлений, что сближает концерты Виотти и Моцарта.

В противовес песенности и романсовости предшествующих произведений в *Andante sostenuto* концерта № 28, *F-dur*, Виотти стилизует классическую лирическую дансантичность в духе менуэта. Вторая часть, перенесенная в *Des-dur*, вырастает из триольных движений оркестровой темы, становящихся тематической основой выхода *tutti*. Солист, подключающийся лишь в тринадцатом такте, ведет свою партию параллельными терциями, вследствие чего возникает эффект дуэта. Очевидно, не желая унифицировать найденное концертное решение медленной части, композитор отказывается от репризного завершения *Andante sostenuto*, подменяя его репризно-кодовым построением с небольшой каденцией солиста. Возникающая двухчастная форма с более активным вторым разделом напоминает строение арий итальянских опер.

Иной тип контрастирования присущ *Andante* концерта № 29, *e-moll*. Классический тематизм с типично инструментальной орнаментикой составляет основу крайних разделов простой трехчастной формы. Как и в предыдущем опусе, здесь ощутима связь с классической дансантичностью, однако уже не в виде

стилизации, а скорее как проявление закона преемственности. В среднем разделе безмятежный образ сменяется оборотами и тональностью арий *lamento* (*g-moll*, обыгрывание вводного звука). Подхватывая тип высказывания, заявленный солистом, *tutti* комментирует выход скрипки полифоническим движением голосов в виде канонической имитации, интонационной основой которой служат отдельные обороты отзвучавшей реплики солиста.

Обобщая наблюдения над медленными частями «лондонских» концертов Виотти, необходимо отметить, что в минорных циклах присущая им мажорная тональность чревата драматургическими сдвигами в минор либо в область активной пульсации, привносящей в медитативную музыку свойства сонатных *allegri*. Тем самым устанавливаются драматургические связи между первыми и вторыми частями, выходящие за рамки традиционно-концертного контраста. Это свидетельствует о восприятии Виотти некоторых свойств симфонической драматургии, которая таким образом становится принадлежностью самого жанра скрипичного концерта конца XVIII – начала XIX столетия.

Независимо от характера начальных частей рондо концертов Виотти имеют жанровый характер. Наиболее очевидная примета жанровости содержится в концерте № 23, *G-dur. Musette*. Имитация волынки в двуктактовом вступлении подготавливает песенно-танцевальный рефрен. Синтез песенности и танцевальности характеризует исходный материал финала в концертах № 24, *b-moll*, и № 28, *a-moll*. Последнее сочинение Виотти в этом жанре отмечено оригинальной находкой: танцевальному *Allegretto* с пикантными синкопами предшествует медитативная интродукция, перебрасывающая драматургическую арку к «титულიной» теме сонатного *allegro*. В концерте № 22, *a-moll*, песенно-лирическое и танцевальное начала не сливаются в единый образ, а составляют структуру вопросо-ответного характера. Как видим, композитор выдерживает лишь принцип жанровости, в каждом рондо находя новую ее трактовку. Общий алгоритм музыкальных событий подчиняет форму рондо концертной логике. Обращает на себя внимание тенденция к умножению периодичности *tutti* и *solì* нередко в самом рефрене (концерты №№ 24, 28, 29). Акцент на концертность определяет решительное преобладание различных видов моторики над материалом кантиленно-мелодического плана. Известная сдержанность в использовании приемов скрипичной игры, проявляющаяся в начальных частях, сменяется щедростью многообразных фактурных элементов, отвечающих современному Виотти уровню исполнительского мастерства. Тем самым драматургия цикла обладает определенной стратегией, направленной на «придерживание» наиболее эффектных выходов солиста для демонстрационного блеска финальной части. Частая смена игровых приемов обуславливает действие принципа монтажа внутри эпизодов, строение которых определяется нанизыванием разнообразного фактурного материала. Игровые свойства концертного жанра программируют

композиторскую работу с музыкальным тематизмом. Так, элемент рефрена органично комбинируется с собственным материалом эпизодов, с другой стороны, осуществляется тематическая и фактурная «переключка» между эпизодами. В таких условиях пассажно-фигурационный музыкальный материал, обилие которого продиктовано маркировкой виртуозного начала, в еще большей степени, чем в первой части, приобретает собственно тематическое значение. Одновременно в рондо концертов Виотти демонстрирует и виртуозное композиторское мастерство. В этом плане примечательны: сдвиг в *Es-dur* во втором эпизоде финала концерта № 23; вариантное изложение темы рефрена по принципу интонационного прорастания в рондо концерта № 24; включение лирического диалога солиста и оркестра в заключительной части концерта № 28 и выписанная лирическая двухголосная каденция солиста в контрапункте с линией гармонических басов в *tutti*.

Преобладание концертных принципов над симфоническими определяет безусловное выдвигание в качестве доминирующего выразительного фактора партию солиста. Многократное обрывание контрастных типов тематизма, кантиленных и виртуозных эпизодов становится ведущим в драматургии цикла. Выход солиста в сонатном *allegro*, как правило, отмечен броской интонацией, высоким регистром, затактовым мотивом, нюансом *f*. Даже в тех случаях, когда «титульная» тема имеет лирический характер, накладывая отпечаток на общий эмоциональный строй *tutti*, солист вступает в концертную игру решительной интонацией, заявляя о себе как о главном «действующем лице» сочинения. Эффектное начало скрипичной партии впоследствии подчиняется лирической образности, в то время как действенность по преимуществу воплощается в моторике. Виотти чаще всего не повторяет «титульную» тему у солиста, а преподносит ее в свободном варианте. Разнообразный тематизм скрипки сопрягается не столько по принципу динамической виолки, сколько в соответствии с контрастно-составным принципом. Следует отметить, что композитор стремится к унифицированию общего порядка музыкальных событий в ее партии, одновременно закрепляя за оркестром три основных функции: открытия основных разделов музыкальной формы, тематического дублирования или эпизодического диалога, аккомпанемента. Артистическая эффектность партии солиста, углубление в лирический тип образности, ее связь с песенными интонациями, постоянный поиск индивидуального решения *inizio* цикла и его отдельных частей, тяготение к минорным тональностям позволяют усматривать в последних десяти образцах жанра, созданных Виотти, предвосхищение романтической концепции скрипичного концерта. Ч. Барбер отмечает романтические черты и в последних шести «парижских» концертах композитора (№№ 14-19), связывая свое наблюдение с последовательным обращением в них Виотти к минорным тональностям [2].

Как видим, в «лондонских» скрипичных концертах Виотти отразились особенности музыкального искусства рубежа XVIII-XIX веков, которые заключались в пересмотре жанрово-стилевой системы венского классицизма и поиске новых путей в художественном творчестве. Поскольку эти пути оказались связанными с романтизмом, в рассмотренных сочинениях прослеживаются предвосхищения данного направления. С этой точки зрения Виотти можно считать одним из непосредственных предшественников романтического искусства XIX столетия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мильштейн В.П. Дж. Виотти и его скрипичные концерты (к истории классического скрипичного концерта): автореф. дис. ... канд. искусствования: 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. — М., 1986. — 24 с.
2. Barber C. Viotti / C. Barber // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: In 29 vol. / Ed. by Stanley Sadie. — 2nd ed. — Oxford: Oxford University Press, 2001. — Vol.26. — P. 766-771.

УДК 78.071.5(470)“18/19”:78.071

Оксана Цуранова

РОЛЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДОКТРИНЫ С. СМОЛЕНСКОГО В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ РОССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Педагогическая деятельность С. Смоленского рассматривается в историческом контексте российского музыкального образования конца XIX – начала XX веков.

Цуранова О. Роль педагогічної доктрини С. Смоленського в музичній освіті Росії кінця XIX – початку XX століть. Педагогічна діяльність С. Смоленського розглядається в історичному контексті російської музичної освіти кінця XIX – початку XX століть.

Tsuranova O. The role of the pedagogical doctrine of S. Smolensky in the Russia's musical education at the end of XIXth and the beginning of the XXth centuries. Pedagogical activity of S. Smolensky is revealed in historical context of the Russian musical education at the end of the XIX-th and the beginning of the XX-th centuries.

Просветить — не значит научить или наставить, или образовать, даже осветить, но всего насквозь высветлить человека, во всех силах, а не в одном уме, пронести всю природу его сквозь какой-то очистительный огонь

Н. В. Гоголь

Десятилетия духовного кризиса современной отечественной культуры заставляют нас обратиться к историческим урокам прошлого. Изучение опыта ушедших эпох, анализ их позитивно-переломных моментов способны стать плодотворной почвой для возникновения новых идей в настоящем, укрепить дух наших современников, разрешить проблемные ситуации в сегодняшнем образо-

вании. Одним из ярчайших примеров позитивного опыта прошлого можно назвать систему музыкального образования, сложившуюся, в частности, в Московском Синодальном училище на рубеже XIX-XX веков благодаря усилиям Степана Васильевича Смоленского (1848-1909) – выдающегося педагога, ученого-медиевиста, композитора, культурно-общественного деятеля России, в конечном счете, идейного лидера Нового направления в русской духовной музыке указываемого периода.

Просвещение, подразумевающее христианский «очистительный огонь», можно назвать главной чертой самобытной педагогической системы Степана Васильевича. Его воспитательные принципы зиждились на тех же основах, которые соотечественник С. Смоленского князь В. Одоевский видел в совокупности четырех «внутренних сил» общества: Веры, Науки, Искусства и Любви. В миросозерцании же самого С. Смоленского названные начала получили индивидуальное преломление. Под Верой подразумевались устои и традиции православной церкви; Наука рассматривалась как непрерывающееся образование, способное стать «пособием к творчеству»; Искусство, в данном случае музыкальное, виделось проявлением высшего народного самовыражения, переданного в мирской песне и запечатленного в церковном напеве; Любовью к отечеству и людям – безграничной и жертвенной, было пропитано все его существо. Эти «внутренние силы» С. Смоленский стремился пробудить в своих учениках, что определило направленность и сущность его педагогической методики.

Конечной целью педагогической деятельности С. Смоленского стало, одновременно, воспитание человека и воспитание профессионала, понимаемое как неперемное условие формирования творческой личности. Творчество связывалось им со строжайшей самодисциплиной, чувством товарищества, неизменно доброжелательным отношением к чужому успеху, без которых невозможно представить истинно православного христианина. Посвятив воспитанию будущих отечественных музыкантов всю свою жизнь, С. Смоленский выстраивал и оттачивал свое педагогическое мастерство на поприщах: учителя Казанской учительской семинарии (1872-1889), директора Московского Синодального хора и училища при нем (1889-1901) и, одновременно, профессора кафедры истории русского церковного пения Московской консерватории, Управляющего Петербургской певческой капеллы (1901-1903), основателя частного Регентского училища (1907). Однако, с уверенностью можно сказать, что именно в Москве сила созидательной природы педагога-музыканта проявилась максимально ярко и плодотворно. В стенах этого учебного заведения в бытность его «кормчим» С. Смоленского зародилось и расцвело уникальное музыкальное направление в русской церковной культуре – Новая церковно-певческая композиторская школа, известная такими именами, как А. Кастальский, А. Гречанинов, С. Рахманинов, П. Чесноков, Вик. Калинин и др.

«Синодальное училище и хор я застал в виде двойком, – вспоминал свои первые шаги в Москве С. Смоленский. – Училище было совершенно расстроено как в учебном, так и в дисциплинарном отношении; хор был относительно сложен, пел довольно стройно и звучно, но в то же время был глубоко невежествен по незнанию элементов музыки и по репертуару и глубоко недисциплинирован по так называемому “халтурянию” (пению потихоньку в чужих храмах) и полному упадку поведения певчих. Бедность хора и училища была совершенно полная во всех без исключения отношениях. Благоустройства не было решительно ни в чем» [4, с. 232]. К моменту вступления С. Смоленского в должность директора Синодального училища и хора эта музыкально-певческая организация представляла типичную картину жизни церковных певчих того времени, трудно поддающуюся изменениям даже к началу следующего столетия. Так, на проходившем в 1910 г. 3-м Всероссийском Съезде хоровых деятелей, на что указывает М. Варакин [1, с. 54], был представлен отчет московского регента П. Петерсона об условиях жизни и труда певчих духовных хоров Москвы. Среди более чем сорока проинспектированных им коллективов только в трех, в том числе и Синодальном хоре, был обнаружен удовлетворительный уровень содержания хористов. В основной своей массе в духовных хоровых коллективах «царили почти средневековые нравы и условия» [там же], подразумевающие антисанитарию жилищ, ненормированный рабочий день, отсутствие социальной защищенности, повальную безграмотность как малолетних певчих, так и взрослых хористов, низкую заработную плату и т.д.

Первая же попытка нового директора понять истинное положение вещей в училище, как-то: уровень знаний учащихся, внутренние взаимоотношения между воспитанниками училища, привела его в полное «недоумение». Пятнадцатилетние ребята не знали таблицы умножения, абсолютно безграмотно писали, при этом «курение, карты, пьянство <...> были открыты и заведомо известны» [3, с. 235]. Новая жизнь, столь ревностно и целеустремленно начатая С. Смоленским, встретила жесткий отпор со стороны учеников и их родителей, не желающих принимать непривычный порядок: «Началась подача жалоб, чтобы приостановить удаление всяких великовозрастных лентяев <...>. Ученики прямо не умели учиться, не умели выгодно распределять свое время, очень страдали от незнания прежде пройденного и уже забытого, ещё же более тормозили дело отъявленной ленью главарей и самую повальную неакузательностью» [там же, с. 239]. И только настойчивое и постепенное внедрение задуманных преобразований повернуло течение жизни училища и хора в сторону успеха.

Преобразовательные мероприятия С. Смоленского жиджились в первую очередь на глубоко нравственной внутриучилищной атмосфере, созданию которой способствовало функционирование ряда воспитательных методик. В частности, С. Смоленский находил необходимым решать проблемы детей с их же

помощью и участием. Детское самоуправление виделось ему приемлемой формой разрешения конфликтных ситуаций. С целью воспитания у детей взаимного уважения и избавления от старых методов решения спорных вопросов, которые допускали использование кулаков и различные способы вымогательств, С. Смоленский прибегнул к методу так называемых «послушаний». Суть их заключалась в следующем: в каждом классе выбирались наиболее послушные, кроткие ученики, с помощью которых путём уговоров и взаимопомощи воспитывались наиболее агрессивные ребята. Но главным был товарищеский суд с избираемым каждый месяц «старшим», чье решение считалось непререкаемым. Так постепенно в стенах училища стали появляться доверительные отношения не только между учениками, но и уважительное отношение к человеку, который прилагал огромные усилия для оздоровления ученической жизни.

Воспитательная система С. Смоленского, возглавившего в должности директора Синодальный хор и училище при нем, основывалась на вере ученика в свои силы, дружбу и поддержку старших. Система любви и взаимного уважения была основополагающей в стенах Синодального училища, возглавляемого С. Смоленским с 1889 по 1901 годы. Ее существованию всячески способствовало неизменное личное участие директора-педагога в жизни каждого своего питомца. «С детьми Смоленский был обходителен, — вспоминает бывший певчий Синодального хора И. Блохин, — даже ласков, а по учению был взыскателем» [3, с. 147]. Желание достучаться до сердца каждого своего подопечного, воспитать его волю, ум и совесть подсказывало С. Смоленскому те меры воздействия и убеждения, которые помогали в достижении задуманного. Сторонник гласности и открытости, безжалостного обличения аморальных поступков, Степан Васильевич предпочитал общественному, публичному наказанию личную беседу, после которой ученик «уходил с умиротворённой хотя сколько-нибудь душою <...>» [4, с. 245]. «Неожиданность меры, — настаивает С. Смоленский, — иногда чрезвычайно мягкой, иногда чрезвычайно крутой, но никогда не подлой, не злой, не мстительной, применялась мною особенно часто и иногда с отличным успехом» [там же, с. 246]. Пример бесконечной веры в способности и талант ученика, отцовского терпения и любви к своим подопечным находим также в воспоминаниях воспитанника С. Смоленского — П. Чеснокова, описывающего свои первые композиторские пробы: «Я писал свой первый концерт для хора с любовью и прилежанием. Но всякий раз на очередном уроке композиции и теории С. В. Смоленский спокойно перечеркивал карандашом написанное и говорил: “Это — не то”. В конце концов я был близок к отчаянию. Но вот однажды я шел по улице, думал о своем неудачном сочинении и вдруг меня осенило! <...> Всю ночь я писал. А наутро С. В. Смоленский, внимательно проиграв сделанное мною, встал, обнял меня, поцеловал и сказал: “Поздравляю тебя!”. И действительно, это было одно из лучших моих сочинений» [цит. по: 3, с. 59-60].

Близкий контакт учителя с учениками во время учебного процесса не прерывался и в вакационный период, дни и часы отдыха от напряженных занятий. Не имея собственных детей, С. Смоленский все свои силы, талант и время отдавал своим любимым питомцам, претворяя в жизнь задуманные планы преобразований, в которых предполагалось «обратить училище в детскую семью, предварительно вычищенную от всякой дряни и праздности и приученную к труду, а хор и сослуживцев-сотрудников – в тесный товарищеский кружок, но также предварительно вычищенный от всякой безнадежной дряни, просветленный учением среди певчих и взаимным доверием в кругу тех и других» [4, с. 296]. Свободное от занятий время Степан Васильевич любил проводить с ребятами. Вместе они подолгу прогуливались по Москве, любуясь архитектурой древней столицы. Стремясь привить мальчикам любовь к живой природе, С. Смоленский покупал для них рыбок, саженцы американского винограда, любовно высаженные у стены училища [3, с. 147].

Проведение концертов, спектаклей, лекций и прочих художественно-развлекательных мероприятий рассматривалось С. Смоленским как стимул, дающий возможность раскрыться творческой индивидуальности учеников, проявиться тем способностям, которые не полностью обнаруживаются в условиях повседневных занятий, ограниченных рамками профессионального общения. Так, с приходом С. Смоленского в училище установились традиции проведения музыкальных вечеров, называемых музыкальными «Утром» или «Вечером» в зависимости от исполняемых на них произведений. По сути, данные мероприятия представляли собой академический концерт, с той разницей, что в программе «Утра» исполнялась инструментальная музыка с участием фортепиано и скрипки, а «Вечером» учащиеся демонстрировали номера народного творчества с включением пения. Инновационным предложением, полюбожившимся как ребятам, так и педагогам, стало проведение так называемых «Туманных сцен» – некоего смешения синематографа, пантомимы и театра. Заботясь о патриотическом воспитании юношей, учитель читал лекции об Отечестве, которые способствовали развитию чувства национально-патриотического самосознания. В 1890-1900-е гг. в училище установилась традиция встречи Нового года с украшенной обязательно детскими руками елкой и подарками. Позднее стали устраивать спектакли и ученические вечера. Оперу А. Гречанинова «Елочкин сон» поставил ученик девятого класса Н. Журавлев, а в исполнении приняли участие воспитанники первого-восьмого классов под руководством старших учеников. В 1910 г. синодалы инсценировали и исполнили оперу-сказку Ц. Кюи «Снежный богатырь», в 1912-м – «Репку» В. Сокальского [3, с. 515].

Аналогичной направленностью отмечены и меры, предпринятые С. Смоленским в период управления им Петербургской певческой капеллой, хотя непродолжительность его пребывания на этом посту не позволила до конца

довести задуманное. Однако, стремясь утвердить свои представления о музыкально-певческом образовании в условиях специфической культурной топики столицы, С. Смоленский апробирует созданную концепцию в основанном им Регентском училище.

Личностная направленность педагогической методы С. Смоленского обусловила выделение им особой роли наставника, в котором он видел олицетворение искомого идеала. Характеризуя школу своих учителей – Н. Ильминского и С. Рачинского, он писал, что ее единственным законом был «неустанный, подвижнический труд учителя, мощная сила воли и любви к просвещению и к детям» [5, с. 18]. Духовная близость и дружба с учениками, их послушание и уважение к наставникам, присущие учительской семинарии Н. Ильминского, стали основополагающими в педагогической деятельности С. Смоленского. Тем самым раскрываются в действии два из вышеназванных четырех начал: Вера и Любовь.

Два других – Наука и Искусство, проявляются в конкретных методических рекомендациях, опубликованных С. Смоленским в учебном пособии «Курс хорового церковного пения» (1885) и учебных программах, предназначенных для широкой общеобразовательной системы. Напомним, что последние создавались в качестве принципиально нового, национально-окрашенного направления в музыкальной педагогике и были включены в осуществляемую Св. Синодом реформу церковно-приходского просвещения. Многократное переиздание «Курса» (последнее было предпринято в 1911 году), содержащего основы музыкальной грамоты и пения, широкое его применение в народных школах Поволжья, смоленских и тверских сельских школах способствовали приобщению инородцев к великорусской культуре. Вместе с тем, глубокое уважение к представителям инославных национальностей побудило С. Смоленского к адаптации богослужебного пения в условиях языков «малых народов»: татар, марийцев, умуртов, чувашей.

Своеобразие предлагаемых С. Смоленским учебных программ заключалось в обращении к истокам древнерусской песенной традиции – знаменному пению, с соответствующей идеографической записью. Тем самым, его педагогические опыты были взаимосвязаны с его же научными изысканиями в области музыкальной медиевистики. В Синодальном училище нашла не только продолжение, но и закрепление впервые проявленная в Казани характерная черта педагогической системы С. Смоленского, заключающаяся в вовлечении в сферу образования научных интересов. С. Смоленский – типичный ученый-лидер, воспитатель музыкантов, потенциально способных заниматься наукой, создатель не только педагогической, но и научной школы на базе Синодального училища. Разностороннее изучение древнепевческих памятников как музыкантами-профессионалами, так и старшекласниками-синодалами, заинтересовавшимися вопросами

музыкальной истории и палеографии, стало во многом возможно благодаря усилиям С. Смоленского-собиранителя и коллекционера старинных рукописных музыкальных источников, основавшего в Московском Синодальном училище библиотеку древнепевческих образцов, что имело большое значение в воспитании высокообразованных педагогов и регентов. Помимо привычных форм проведения образовательного процесса – уроков, лекций, семинаров, С. Смоленский организовал специализированный курс для учащихся, проявивших заинтересованность и склонность к научно-исследовательской работе. Руководство воспитанников поручалось авторитетным ученым в области музыкальной медиэвистики и церковно-певческой истории – самому С. Смоленскому, А. Преображенскому, В. Металлову. Совместные музыкально-палеографические исследования и разработки, оформленные в виде научных статей и рефератов, планировалось издавать в специальном профильном сборнике. «Своим питомцам, – подчеркивает Т. Зацепина, – завещал С. Смоленский сокровенные мечты о становлении училища как научного центра в изучении древнерусского музыкального искусства» [2, с. 116]. Обязательное изучение истории и теории древнерусского знаменного пения с характерной для него системой фиксации стало частью специально разработанной С. Смоленским совместно с А. Преображенским, А. Кастальским и В. Орловым программы воспитания высокообразованных музыкантов-регентов. Так, предмет «История православного церковного пения в России с чтением памятников», преподаваемый учащимся 7 класса, подразумевал изучение древнего одногласного пения, начиная с истоков его основания, его семиографии, вариантов распева, так называемых поздних модификаций – болгарского, киевского и др. Следующий исторический период эволюции церковного пения (от введения партесного пения на юго-западе Руси и до существующих современных переложений) изучался учащимися 8 класса. И только в 9 классе они приступали к постепенному практическому освоению особенностей крюковой записи, ее расшифровки. «Ступенчатый» подход (от простого – к сложному, от общего – к частному, от целостного слухового восприятия – к логическому осмыслению) в такой, безусловно, сложнейшей форме музыкально-певческого искусства, как древнее богослужбное пение, достигал намеченной цели. На занятиях по сольфеджио учащиеся писали «крюковые» диктанты, переключались известные напевы с пятилинейной нотации на знаменную, демонстрируя глубокое знание древней певческой системы фиксации напева.

Педагогическая доктрина С. Смоленского, ее патриотический пафос приобретали особое звучание в контексте возрожденческих настроений России второй половины XIX – начала XX веков, когда новая фаза национального самоопределения вызвала к жизни острый интерес к своим первоистокам. В этих условиях воспитание музыканта на материалах древнерусского богослужбного

пения выступало важнейшим фактором формирования «соборного индивидуума», для которого достоинство собственной личности определялось принадлежностью к отечественной культуре, немислимой вне православного вероисповедания.

Видя в ученике потенциально творческую личность, способную осмыслить не только национальный, но европейский художественный опыт, С. Смоленский сочетал процесс обучения с концертной деятельностью воспитанников, благодаря которой они могли чувствовать себя причастными к различным музыкальным культурам. В репертуар руководимого им Синодального хора, помимо образцов церковного искусства, входили сочинения мастеров исторического прошлого, в том числе: палестриновская «Месса папы Марчелло», «Страсти по Матфею» И.С. Баха, Реквием В. Моцарта и др.

Широко понимаемый гуманитарный подход С. Смоленского к музыкальному образованию не имел узко-дидактической направленности, но являл собой преломление многогранной культурной программы, которую он воплощал в жизнь в различных ипостасях. В свою очередь многообразие научно-творческих амплуа С. Смоленского объединялось общим стремлением к духовному возрождению России, одним из путей которого стало формирование личности через систему воспитания и обучения.

Обобщая вышесказанное, выделим основные принципы педагогической концепции С. Смоленского. Во главе угла созданной им системы профессионального образования регентов находились задачи всестороннего развития музыканта, не ограниченного узко специальным обучением ремеслу, но предполагающего широкую образованность и развитие различных навыков в области музыкальной практики. Путь, которым достигались поставленные задачи, связывался С. Смоленским с примером высокого гуманизма в сфере человеческого общения, взаимопонимания учителя и ученика и их доверия друг к другу. Тем самым, созданная им метода подразумевала не только учебные программы и методику преподавания специальных дисциплин, хотя и в этой сфере им было сказано новое слово, но воспитание творческой личности, чьи духовные и интеллектуальные качества отвечают сути культурных и идеологических процессов современности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Варакин М.А. Особенности певческой школы Синодального хора в контексте русской культуры конца XIX — начала XX веков : дис. ... канд. культуролог. наук : 24.00.01 / Варакин Максим Алексеевич. — М., 2005. — 138 с.
2. Зацепина Т.Н. Традиции национальной певческой культуры в русской хоровой музыке (конец XIX — начало XX веков) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Зацепина Татьяна Николаевна. — Л., 1980. — 216 с.
3. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 1. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма / Гос. центр. музей муз. культуры

- им. М. И. Глинки ; сост., вступ. ст. и коммент. С. Г. Зверевой [и др.]. — М. : Языки русской культуры, 1998. — 688 с.
4. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 4. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания : Казань, Москва, Петербург / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки ; подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Н. И. Кабановой. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 688 с.
 5. Смоленский С. В защиту просвещения восточно-русских инородцев по системе Ник. Ив. Иаьминского / С. Смоленский // Издание Общества ревнителей русского исторического просвещения в память императора Александра III : Вып. 14. — СПб., 1905. — 58 с.

**Випускники (спеціалісти, магістри)
класу Ірини Леонідівни Іванової**

- * Бабіна Ірина (1975)
- * Старенко Світлана (1976)
- * Варивода Ірина (1977)
- * Дончулеско Тетяна (1978)
- * Амусіна Тетяна (1979)
- * Анашкіна Ірина (1981)
- * Середкіна Олена (1982)
- * Ліщина Любов (1982)
- * Богаєвська Олена (1983)
- * Корженко Наталія (1984)
- * Бабенко Ірина (1986)
- * Ігнатченко Галина (1986)
- * Власенко Елла (1986)
- * Ієвська Олена (1987)
- * Фролова Олена (1987)
- * Зінченко Марина (1988)
- * Розовська Ганна (1988)
- * Герасименко Олена (1989)
- * Яковлева (Антипова) Наталія (1990)
- * Яковчук Наталія (1991)
- * Заболотна (Серебро) Ірина (1991)
- * Богачова Катерина (1992)
- * Тарасова Ольга (1993)
- * Козак Борис (1994)
- * Ігнатченко Ірина (1995)
- * Вайкан Олена (1997)
- * Мізігова Рената (1997)
- * Якушина Ольга (1997)
- * Гладких (Савченко) Ганна (1998)
- * Рудик (Тишина) Тетяна (1998)
- * Фесенко Олена (1999)
- * Ткаченко Ганна (1999)

- * Рязанцева Наталія (2000)
- * Остер Олена (2002)
- * Садовнікова Олена (2002)
- * Супрун (Кравченко) Валерія (2003)
- * Бондаренко Марія (2004)
- * Бабій Оксана (2005)
- * Соколова Лідія (2008)
- * Чернявський Павло (2009)

**Кандидатські дисертації, виконані під керівництвом
професора Грини Леонідівни Іванової¹**

Мізітова Рената Володимирівна. «Фортепианная соната 10-20-х годов XIX столетия (к проблеме исторической типологии раннего романтизма)» / Російська академія музики ім. Гнесіних (м. Москва, 1999).

Тарасова Ольга Ігорівна. «Картина мира музыкального театра Н. В. Лысенко» / Київська державна академія культури (м. Київ, 2000).

Савченко Ганна Сергіївна. «Семантическая программа симфоний А. Брукнера в ее жанровых и культурно-исторических связях» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (м. Київ, 2005).

Плужніков Віктор Миколайович. «Профессия дирижера и пути ее формирования в западноевропейской театрально-концертной практике XIX столетия» / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, 2006).

Садовнікова Олена Сергіївна. «Авторский стиль И. Брамса (теоретико-методологический и аналитический аспекты)» / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, 2007).

Супрун Валерія Олександрівна. «Музыкально-словесное произведение как процесс смыслообразования» / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, 2008).

Сандюк Сергій Анатолійович. «Скрипичные концерты Людвига Шпора: на пути к романтизму» / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, 2008).

Бондаренко Марія Василівна. «Каденция солиста в фокусе взаимодействия композиторского и исполнительского творчества (на примере западноевропейского фортепианного концерта XIX века)» / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, 2008).

Бабій Оксана Петрівна. «И. В. Гете в художественном сознании и творчестве Рихарда Вагнера» / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, 2008).

Цуранова Оксана Олександрівна. «С. В. Смоленский и Новое направление в русской духовной музыке конца XIX – начала XX веков» / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, 2009).

¹ Назва дисертацій подається мовою оригіналу.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Антипова Наталія Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства та іноземних мов Севастопольської філії Санкт-Петербурзького державного університету профспілок (м. Севастополь, Україна)

Бабій Оксана Петрівна, кандидат мистецтвознавства, завідувач навчальної лабораторії історії музики Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Бондаренко Марія Василівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Кравченко Валерія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, викладач Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського (м. Харків, Україна)

Мізітова Рената Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, концертмейстер в класі єуритміки *Waldorfschule*, органістка в церкві *Evangelische Oostergemeinde Düsseldorf* (м. Дюссельдорф, Німеччина)

Плужніков Віктор Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оперної підготовки Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Савченко Ганна Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого (м. Харків, Україна)

Садовнікова Олена Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії музики Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Сандюк Сергій Анатолійович, кандидат мистецтвознавства, артист камерного оркестру (м. Патри, Греція)

Соколова Лідія Сергіївна, аспірантка кафедри історії музики Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (м. Харків, Україна)

Тарасова Ольга Ігорівна, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри філософії Волзького державного університету, доцент Єлецького державного університету (м. Єлець, Росія)

Цуранова Оксана Олексіївна, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри фортепіано Харківського гуманітарно-педагогічного інституту (м. Харків, Україна)

Видання Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/7 від 9 червня 1999 року як наукове видання для публікації основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями мистецтвознавства (бюлетень № 4, 1999 р.) та педагогічні науки (бюлетень № 2, 2000 р.)

VIVERE EST COGITARE

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – III

Наукове видання

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти**

Випуск 26

Відповідальний за випуск
Редактори та упорядники
Технічний редактор

**Драч І.С.
Шубіна Л.І.
Садовнікова О.С.**

Видавництво «НТМТ»
Свідоцтво про Державну реєстрацію ДК № 1748 від 15.04.2004 р.
61072, м. Харків, пр. Леніна, 58, к. 106.

Підписано до друку 23.11.2009 р. Формат 60×84 1/16.
Умовн. друк. ар. 7,9. Обл. вид. ар. 9,0.
Друк лазерний. Замовлення № 645. Тираж 100 прим.

Віддруковано у друкарні ООО «Цифра принт»
на цифровому лазерному видавничому комплексі Rank Xerox DokuTech 135.
Адреса: м. Харків, вул. Культури, 20-в.